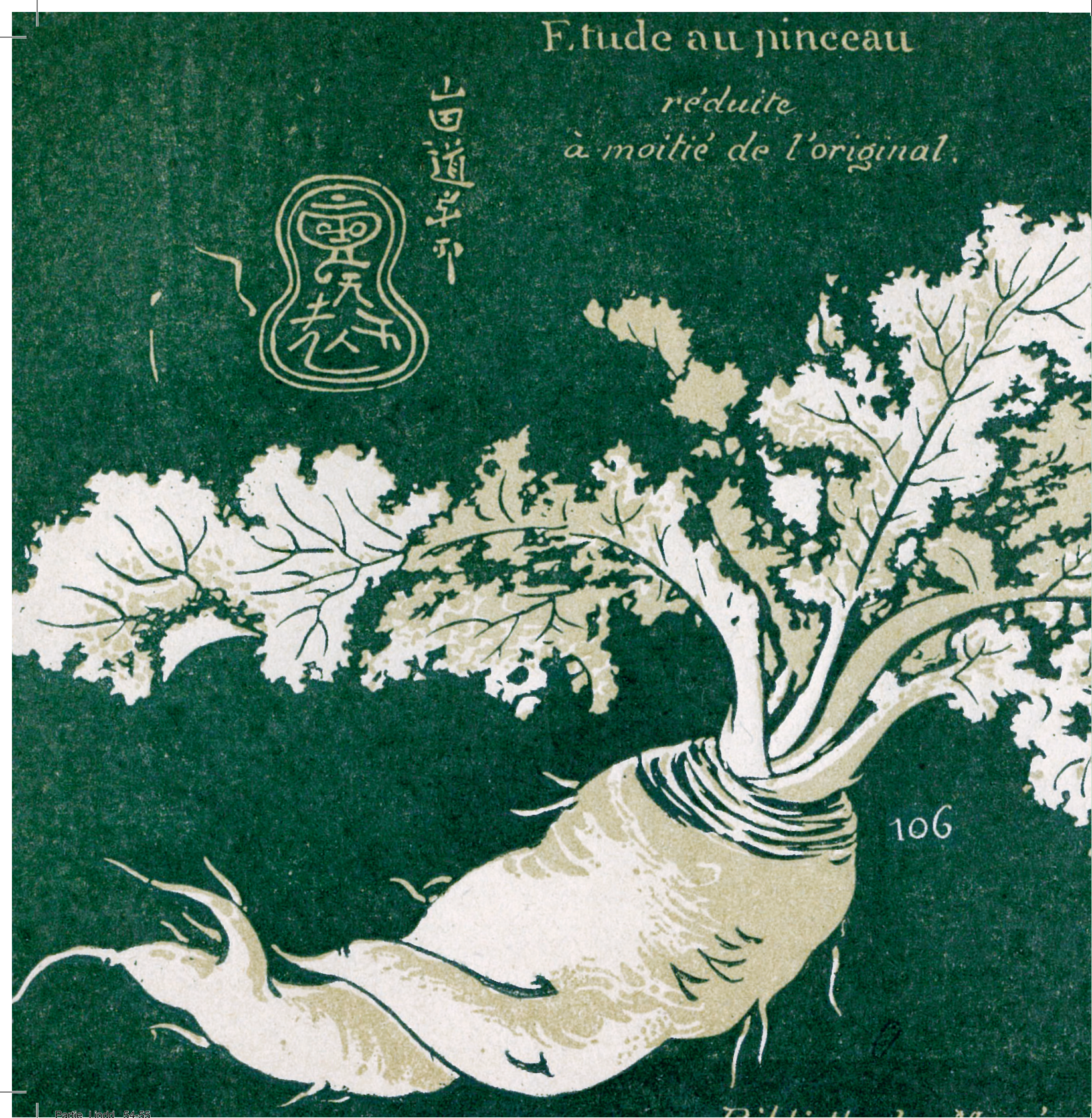


Etude au pinceau

*réduite
à moitié de l'original.*



山田道平



PREMIÈRE PARTIE

Les pionniers



東 73
8
米

UN GREFFON ÉDITORIAL : *OKOMA* (1883) DE FÉLIX RÉGAMEY

Bernard Vouilloux

Le 30 août 1879, les lecteurs de l'hebdomadaire français *Le Monde illustré* découvrent le début d'un roman japonais, *Okoma*, illustré par Félix Régamey¹. La publication de ce feuilleton n'est rien moins que régulière (tableau 1, p. 108). Elle connaît une coupure de plusieurs mois entre les livraisons du 18 octobre 1879 et du 28 août 1880, que la rédaction justifie par la mission sur l'enseignement du dessin aux États-Unis dont le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a chargé l'auteur, ce pourquoi le journal gratifie les aimables lecteurs d'un résumé des épisodes précédents. Le feuilleton reprend son cours pour une sixième livraison et s'interrompt après la neuvième, le 24 octobre 1880, cette fois-ci sans explication aucune. Celle-ci arrivera deux ans et demi plus tard, dans le numéro du 3 mars 1883, avec l'annonce de la parution de ce roman chez l'éditeur Plon², qui tire une affiche pour l'occasion (fig. 1).

- 1 « *Okoma*, roman japonais illustré par Félix Régamey d'après Bakin & Chiguenoyou », *Le Monde illustré*, n° 1170, 30 août 1879, p. 136, pl. I.
- 2 *Okoma*, roman japonais illustré par Félix Régamey d'après le texte de Takizava-Bakin et les dessins de Chiguenoi, Paris, E. Plon, 1883 (achevé d'imprimer le 30 novembre 1882). L'édition en livre a été envisagée au moins deux ans plus tôt, comme le révèle le « Nota » figurant à la fin d'une tranche publiée dans *Le Monde illustré* (n° 1223, 4 septembre 1880, p. 142) : « On nous

Il existe au moins trois raisons de s'intéresser à ce roman sous les deux formes imprimées qu'il a prises. La première tient à la personnalité de Félix Régamey et à sa place au sein du japonisme français. La deuxième concerne le choix de l'œuvre : *Okoma* est le premier roman traduit du japonais à paraître en France³ ; à ce point de vue, il représente en soi un événement aussi important que la publication en 1871 de l'*Anthologie* de

demande si *Okoma* sera publié en volume. – C'est notre intention, après sa publication dans *Le Monde illustré*, et par la Société de Publications périodiques, dont dépend *Le Monde illustré*. »

- 3 Il est vrai que dans sa recension du livre, Alfred de Lostalot mentionne « le roman japonais publié par M. Richard Lesclide, il y a quelques années », tout en précisant : « [...] et encore ne s'agit-il que d'un essai, fort intéressant en soi, mais ne faisant nullement pressentir les résultats surprenants obtenus avec l'*Okoma* » (*Gazette des beaux-arts*, 1^{er} avril 1883, p. 368). Faute de davantage de précisions, on peut renvoyer à cette pochade parfumée, très « parisienne », intitulée « Au Japon », dont le premier récit est publié sous les initiales « X.X. » par le périodique *Paris à l'eau-forte*, cofondé par Richard Lesclide et Frédéric Régamey, l'un des deux frères de Félix : X.X., « Au Japon », avec deux eaux-fortes de Frédéric Régamey, *Paris à l'eau-forte*, n° 14, 29 juin 1873, p. 215-222. On y trouve la fin de l'épopée *Heike monogatari*, présentée comme un « roman historique fort à la mode, rempli d'épisodes de guerre et d'amour » (*ibid.*, p. 220-222).

CETTE AFFICHE SE PEUT ENCORE APPORTER QU'À L'INTÉRIEUR.

OKOMA

ROMAN JAPONAIS
ILLUSTRÉ

par *Félix Régamey*

d'après le texte de
TAKIZAVA BAKÏN
et les dessins de
CHIGUENOÏ.

Un beau
Volume

GRAND IN-QUARTO

34
Aquarelles

Têtes de chapitre,
Lettres ornées,
Culs de lampe!
Tirés en couleurs

Félix
Régamey

Prix 30^f

QUELQUES EXEMPLAIRES
DE LUXE

Papier de Japon

Prix 80^f

E. PLON & C^e
Imprimeurs - Éditeurs,
Rue Garancière, 8 et 10
PARIS

Encres Ch. Lorilleux et C^e.

Paris. Typographie de E. Plon et C^e, rue Geneslère, 8.

Gravure Gillot.

1. Affiche d'éditeur réalisée pour la publication d'*Okoma*, encres Charles Lorilleux et C^e, typographie de E. Plon et C^e, gravure Charles Gillot, 1883, 23,5 × 34 cm, 39 × 53 cm (carton).

poésie japonaise préparée par Léon de Rosny⁴, premier grand spécialiste patenté de la langue et de la culture nippones, par ailleurs hostile au japonisme. La troisième raison met en jeu les choix éditoriaux de Régamey : si ses motivations sont claires, la forme prise par la publication partielle dans la presse, puis par la publication intégrale en livre soulève au moins deux questions. L'une porte sur la connaissance que Régamey et ses contemporains pouvaient avoir de la langue, de la culture et des arts du Japon : se posait alors, entre autres, le problème crucifiant de la translittération de l'onomastique japonaise, relevé avec une verve caustique en 1885 par un assistant japonais de Léon de Rosny qui invitait le lecteur français à imaginer l'évocation nipponne de « la galerie de Nabouilléon au Rouvre à Paris, où l'on admire les toiles de Rataël, de Miriclo et de Roupinse⁵ ». L'autre question concerne le travail éditorial auquel Régamey s'est livré en tentant de transposer dans les moules de la presse et du livre illustrés la tradition japonaise des *yomihon*, « livres de lecture » ou « livres à lire », qui sont susceptibles, par ailleurs, d'être illustrés et qui doivent, en ce cas, être différenciés des simples livres illustrés (*ehon*) et des albums de dessins (*edehon*).

4 *Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon*, traduites en français et publiées avec le texte original par Léon de Rosny, préface d'Édouard Laboulaye, Paris, Maisonneuve, 1871.

5 Matsunami Masanobu, recension de *L'Art japonais* de Louis Gonse, dans Léon de Rosny (dir.), *Mémoires de la Société des études japonaises, chinoises, tartares et indochinoises*, Paris, Maisonneuve frères et Charles Leclerc, 1885, p. 254-256, dont Sophie Basch cite plusieurs formules dans son ouvrage, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2023, p. 95. En dehors des citations, les graphies d'époque seront signalées par des guillemets.

UN JAPONISANT FRÉNÉTIQUE

La figure de Régamey est aujourd'hui bien connue de tous ceux qui s'intéressent au japonisme : la plupart de ses publications sont disponibles soit en ligne (notamment sur le site Gallica), soit sous format imprimé – ses six livres sur le Japon ont même été l'objet d'une réimpression au Japon⁶ –, et quelques ouvrages et articles lui ont été consacrés, en totalité ou en partie. Il n'empêche que sa reconnaissance aura dû attendre le tout début des années 1990. N'y est pas étrangère l'impulsion décisive que Bernard Frank avait donnée auparavant aux recherches sur le bouddhisme japonais, ce qui l'avait conduit à réhabiliter les recherches d'Émile Guimet⁷. En effet, après la mort de celui-ci en 1917, le musée qu'il avait fondé avait progressivement mis sous le boisseau son intérêt premier et constant pour les religions, de sorte qu'avec Guimet, c'est aussi Régamey qui revint tardivement en lumière, si étroit avait été leur lien lors de leur séjour fondateur au Japon, du 26 août 1876 jusqu'aux environs du 7 novembre⁸. Leur découverte de l'archipel avait donné lieu à la publication des *Promenades japonaises*, deux volumes

6 *Le Japon dans les œuvres de Félix Régamey*, Tōkyō, Synapse, coll. « Western of Japanese Art and Japonisme », 2010, 3 vol. (réimpressions), avec un fascicule dû à Omoto Keiko (texte en japonais, précédé d'une présentation en français, p. 10-17).

7 Jérôme Ducor, « La cigale laborieuse et la fourmi dépensière : portraits croisés de Félix Régamey et Émile Guimet », *Journal asiatique*, n° 304, 2016, p. 300.

8 Ils se connaissaient déjà depuis plusieurs années, leur première rencontre remontant au printemps 1872, peut-être même à 1867 (*ibid.*, respectivement p. 269 et 273, n. 120).

parus en 1878 et 1880⁹, le projet d'en publier deux autres n'ayant pas abouti. Le vaste programme de rénovation du musée entrepris de 1996 à 2001 permit notamment de redécouvrir les grandes compositions peintes par Régamey¹⁰.

La pénombre dans laquelle le nom de Régamey s'était perdu après sa mort en 1907 tient sans nul doute à sa position singulière dans le japonisme français. La notice que lui consacre le site de l'INHA, dans le cadre de son programme « Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939 » en résume parfaitement la raison dès les premiers mots : il n'est « ni grand marchand, ni grand collectionneur¹¹ ». Sa

passion pour le Japon, qui est à la fois incontestable et durable, commence avec sa découverte des albums de dessins, qu'il date de 1863¹², et court jusqu'à la fin de sa vie, lorsqu'il conçoit pour l'Opéra-Comique les costumes de la première française de *Madame Butterfly*, qui a lieu le 28 décembre 1906¹³, quelques mois avant sa mort. Cette passion est fougueuse et entière : il exècre à la fois la Chine, qu'il oppose constamment au

86

9 Émile Guimet, *Promenades japonaises*, dessins d'après nature (dont six aquarelles reproduites en couleur) par Félix Régamey, Paris, G. Charpentier, 1878; *id.*, *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, dessins par Félix Régamey, Paris, G. Charpentier, 1880.

10 Ses dessins et tableaux sont largement reproduits notamment dans les ouvrages suivants : Francis Macouin et Keiko Omoto, *Quand le Japon s'ouvrit au monde* [1990], Paris, RMN/Gallimard, coll. « Découvertes », 2001 (2^e éd. augmentée); Françoise Chappuis et Francis Macouin (dir.), *D'outremer et d'Orient mystique... Les itinéraires d'Émile Guimet*, Suilly-la-Tour, Findakly, 2001; Cristina Cramerotti et Pierre Baptiste (dir.), *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, cat. exp. Paris, musée national des arts asiatiques-Guimet, 6 décembre 2017-12 mars 2018, Paris, Gallimard/musée Guimet, 2017.

11 Voir Cristina Cramerotti, s. v. « Régamey, Félix », dans *Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939 – INHA*, <https://agorha.inha.fr/detail/710>, mis en ligne le 21 mars 2022, consulté le 26 février 2026. Sous la rubrique « Japonisme », le catalogue de la vente après décès compte onze lots, dont la majorité rassemblent quantité d'albums (imprimés ou vierges), d'estampes, de kakémonos, de porcelaines et faïences, de bronzes, etc. (*Atelier de feu Félix Régamey*.

Catalogue des tableaux, pastels et dessins par feu Félix Régamey [...], Hôtel Drouot, 18 juin 1907, p. 14-15).

12 Cette date a été avancée par Régamey dans son introduction au *Japon pratique*, intitulée « Le Japon vu par un artiste »; évoquant sa découverte du Japon en 1876, il écrit : « Je retrouvai très exactement les paysages et les gens que les premiers albums parvenus en France m'avaient révélés en 1863 » (*Le Japon pratique*, Paris, Jules Hetzel, 1891, p. 7). L'introduction reprend, moyennant quelques modifications, le texte publié en revue quelques mois plus tôt, où l'on pouvait lire : « Je retrouvai très exactement les paysages et les gens que les premiers albums parvenus en France m'avaient révélés il y a trente ans » (« Le Japon vu par un artiste », *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 22 novembre 1890, p. 649).

13 Que le contempteur du roman de Loti mette son talent au service de l'opéra de Puccini n'a rien de paradoxal : là où Madame Chrysanthème est abandonnée sans scrupule par le splénétique et égotiste marin en bordée, Cio-Cio-San, dans une situation analogue, se donne la mort. Les librettistes, Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, travaillant tant à partir de la nouvelle de John Luther Long, *Madame Butterfly* (1898), et surtout de son adaptation scénique par David Belasco (1900), que du roman de Loti, ont retrouvé ainsi une dimension tragique très présente dans l'imaginaire amoureux du Japon. Sur la genèse du livret, voir l'analyse insurpassée de Mosco Carner, *Puccini* [1958, 2^e éd. 1974], trad. Catherine Ludet, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p. 458-464.

Japon, comme l'ombre à la lumière¹⁴, et le roman dû à « M. Pierre Loti, l'ingrat, le déplorable ami de Madame Chrysanthème¹⁵ ». D'où les qualificatifs qui lui sont accolés par la presse – par exemple, « parisien japonisé », « forcené japonomane¹⁶ » –, et sur lesquels Jérôme Ducor renchérit à plaisir dans son article richement documenté. Si le Japon est, de fait, un véritable fil rouge dans sa vie et dans son œuvre, Philippe Burty, avec qui il a collaboré dès 1868¹⁷ et qui rendra compte élogieusement de sa participation au Salon de 1882 et de la publication

- 14 Le parallèle, tout à fait dans la manière « Racine et Corneille » de la dissertation sous la Troisième République, court sur les premières pages du « Japon vu par un artiste », dans ses deux versions (voir *supra* note 17). Quelques années plus tard, Régamey livrera les impressions, très négatives, des quatre semaines que Guimet et lui passèrent en Chine, immédiatement après le Japon : « Vingt-huit jours en Chine », *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 13 octobre 1894, p. 449-456 ; 20 octobre 1894, p. 496-499 ; 3 novembre 1894, p. 558-563 ; 10 novembre 1894, p. 595-599. Ses notes, prises du 16 novembre au 13 décembre 1876, s'ouvrent par deux pages sur « le vaillant petit peuple qui est en lutte aujourd'hui contre la barbarie chinoise, notre éternelle ennemie ».
- 15 Félix Régamey, « L'âme japonaise », *La Plume*, n° 108, 15 octobre 1893, p. 420. Ce texte ouvre le dossier « L'Art et la Femme au Japon », qu'il coordonne. Il reprendra ses propres contributions l'année suivante dans *Le Cahier Rose de Mme Chrysanthème*, avec illustrations de l'auteur, Paris, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1894.
- 16 Ces deux formules sont citées par Jérôme Ducor, « La cigale laborieuse et la fourmi dépensière : portraits croisés de Félix Régamey et Émile Guimet », art. cit., p. 291, n. 326.
- 17 Il a en effet illustré son ouvrage *Les Émaux cloisonnés anciens et modernes* (Paris, chez Martz, joaillier, 1868), avec des croquis dans le texte « d'après des Albums japonais » et quatre chromolithographies tirées par Guillaume, le père de Félix.

d'*Okoma* chez Plon, semble être l'un des rares japonistes historiques à avoir eu pour lui quelque considération. Certes, *Okoma* et d'autres ouvrages sont présents dans bien des bibliothèques japonistes, dans le catalogue de la bibliothèque d'Edmond de Goncourt – comme dans celui des livres ayant appartenu à Champfleury –, mais comment expliquer qu'Edmond ne le mentionne pas une seule fois dans son *Journal*¹⁸ ? Louis Gonse, lorsqu'il rend compte en 1878 du premier volume des *Promenades japonaises*, tout en soulignant que le style des deux auteurs relève de l'impressionnisme et qu'ils auraient pu aller plus loin dans cette voie, se montre mesuré sur la contribution de Régamey et laisse clairement entendre qu'il attend mieux :

Qu'importe que les dessins de M. Régamey soient un peu lourds et un peu écrits ; l'art dont ils s'inspirent est si léger, si charmant, si décoratif ! Le livre était fait et réussi d'avance. Il va de soi que tout y est emprunté au Japon : lettres, fleurons, têtes de page et culs-de-lampe. Le pittoresque y domine ; mais ici le pittoresque est tellement lié à l'art, que le décor du livre y trouve toujours son compte. [...]

Quel champ rencontrerait en ce merveilleux pays un aquarelliste au ton franc, à la touche sincère, comme Pils, Regnault ou Jacquemart ! Quelle moisson de

- 18 Alors qu'il nomme par deux fois son frère, Frédéric : le 30 mars 1878, pour l'arbre généalogique des Rougon-Macquart qu'il a réalisé à la demande de Zola, et le 5 mai 1894, pour leur conversation au cours de la séance de pose en vue d'un portrait à paraître dans *Le Matin* (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, préface de Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, respectivement t. II, p. 772, et t. III, p. 955-956).

couleurs rares et d'aspects inédits ! Comme il ferait bien vite oublier les fausses japonaises de Montmartre et des Batignolles ! Un jour viendra peut-être où quelque artiste de haute race voudra faire du japonais au Japon. À celui-là nous prédisons célébrité et profit. Les aquarelles de M. Régamey, reproduites en lithochromie, dans le livre qui nous occupe, peuvent déjà donner idée de ce qui serait si bien fait pour tenter une ambition jeune et un peu aventureuse¹⁹.

88 « Ni grand marchand, ni grand collectionneur », Régamey ne serait pas même un « artiste de haute race ». Force est de penser que son profil aura été brouillé par les multiples activités entre lesquelles il se partage²⁰. Qu'il suffise de rappeler qu'il a commencé par enseigner dans les écoles d'art où il s'était lui-même formé (École des Arts décoratifs et École d'Architecture), qu'il effectue,

19 Louis Gonse, recension du premier volume de *Promenades japonaises* d'Émile Guimet, *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} janvier 1878, p. 188 et 189-190. Si Gonse, dans les deux pages qu'il réserve à Kawanabe Kyōsai (1831-1889) dans *L'Art japonais* (Paris, A. Quantin, 1883, t. I, p. 298-300), porte sur son art un jugement mitigé, il estime néanmoins qu'il est sorti vainqueur du « duel » de portraits auquel Régamey et lui se sont livrés, épisode raconté dans le second volume des *Promenades japonaises* (*op. cit.*, p. 188-190) avec le portrait de Kyōsai par Régamey (*ibid.*, entre les pages 190 et 191) ; le portrait de Régamey par Kyōsai est reproduit en tête de ce volume (fig. 2).

20 Il est significatif qu'Ernest Chesneau, l'année même où paraît le premier volume des *Promenades japonaises*, dressant un rapide tableau des personnalités qui s'intéressent aux arts du Japon, classe Régamey dans la catégorie des voyageurs, aux côtés de Cernuschi, Duret et Guimet (« Le Japon à Paris », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} septembre 1878, p. 387).

à la demande du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, des missions internationales sur l'enseignement du dessin (deux aux États-Unis en 1879-1880 et 1891, l'autre au Japon de janvier à mars 1899, chacune suivie de la publication de rapports officiels), qu'il est nommé en 1884 inspecteur des écoles de dessin de la Ville de Paris, qu'il réalise d'assez nombreuses toiles, exposées notamment au Trocadéro en 1878, dans le cadre de l'Exposition universelle, au Salon de 1882, etc., qu'il est néanmoins identifié principalement comme illustrateur et caricaturiste (ce qui n'est pas forcément la meilleure lettre d'introduction dans un certain monde), qu'il est un brillant conférencier-performeur (il illustre sur le champ les conférences que lui ou un comparse prononcent), qu'il travaille pour de nombreux journaux, non seulement français, mais aussi anglais et américains, que ses travaux pour la presse et l'édition sont très divers et qu'il s'intéresse particulièrement au théâtre japonais et à l'art de la pantomime. Enfin, on peut imaginer que son compagnonnage avec la Commune, avec laquelle il sympathise dans son exil anglais²¹, son amitié avec les sulfureux Verlaine et Rimbaud, qu'il accueille à Londres en septembre 1872, son caractère entier devaient quelque peu trancher dans l'univers feutré des japonisants parisiens, fussent-ils des républicains convaincus, tant il y a loin de la Commune à Gambetta²².

21 Le site « Les Amies et Amis de la Commune de Paris 1871 » (<https://www.commune1871.org>), examinant « Le cas Félix Régamey » (mis à jour le 17 décembre 2024, consulté le 27 février 2026), conclut qu'il « fut un ami et compagnon de route des communards, mais, sinon par ses gravures, n'a pas participé à la Commune ».

22 Sophie Basch insiste à juste titre sur l'engagement républicain de la plupart des japonistes (*Le Japonisme, un art français*, *op. cit.*, p. 259-262). Bien que Gambetta



2. Portrait de Félix Régamey par Kyōsai, dans Émile Guimet, *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, dessins par Félix Régamey, Paris, G. Charpentier et éditeurs C^{ie}, 1883 [1^{re} éd. 1880], n. p. [avant p. 1].

UN « CURIEUX ROMAN JAPONAIS²³ »

De tous les livres que Régamey a consacrés au Japon, qui sont principalement didactiques, *Okoma* est sans doute le plus personnel. Alors qu'il est toujours recherché des collectionneurs, c'est aussi celui dont la lecture réclame le plus grand effort de contextualisation de la part des lecteurs français, dans la mesure où il leur faut aller au-delà des quelques indications qui figurent sur la page de titre de l'édition Plon (comme sur celle du *Monde illustré*), dans la préface d'Émile Guimet et dans la longue note historique qui court dans sa marge gauche.

L'auteur du récit, « Takizawa-Bakīn », est évidemment Kyokutei Bakin (1767-1848), de son vrai nom Takizawa Okikuni. Il a écrit de très nombreux romans populaires, de ces « livres à lire » (*yomihon*), dont on lui doit la définition²⁴, les intrigues qu'il imagine ayant pour particularité d'introduire dans un cadre historiquement circonstancié des éléments merveilleux ou fantastiques venus des légendes²⁵. Le

plus célèbre de ses romans, *Nansō Satomi hakkenden* [*Histoire des huit chiens de Satomi dans la province de Nansō*], sans doute l'un des plus longs de la littérature japonaise, compte cent six volumes, publiés sur vingt-huit ans, de 1814 à 1842, avec des illustrations dues à quatre artistes réputés, Yanagawa Shigenobu I (1787-1833), Yanagawa Shigenobu II (actif vers 1831-1860), Keisai Eisen (1790-1848) et Utagawa Sadahide (1807-1873)²⁶. Comme Régamey le précise en 1879 et en 1883, *Okoma* n'est pas le titre du roman de Bakin, mais le nom de son héroïne. Du titre, il nous dit seulement qu'il comprend un jeu de mots et qu'il peut être rendu en français par l'un ou l'autre de ces deux énoncés : *Histoire d'une pièce de soie longue de quatre-vingts pieds*²⁷ ou *Récit de ce qui s'est passé jadis dans la province de Mino*. L'original s'intitule : *Mino no furuginu hachijō kidan* (美濃舊衣八丈綺談), qu'Oikawa Shigeru rend par *Histoire extraordinaire d'une robe faite avec soie en 8 jō* (24 mètres de longueur)²⁸.

se soit tenu éloigné de la Commune, il a fini par voter le 11 juillet 1880 l'amnistie des Communards.

23 C'est en ces termes que la rédaction du *Monde illustré* désigne le roman publié en feuilleton dans ses pages (n° 1222, 28 août 1880, p. 123) et au moment de la parution en volume (n° 1353, 3 mars 1883, p. 142).

24 Leon Zolbrod, « Yomihon: The Appearance of the Historical Novel in Late Eighteenth Century and Early Nineteenth Century Japan », *The Journal of Asian Studies*, vol. 25, n° 3, mai 1966, p. 486.

25 C'est le mélange de ces deux aspects qu'Edmond de Goncourt – débiteur de son informateur, Hayashi Tadamasa – tenait pour caractéristique des romans de Bakin (*Hokousai*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896, p. 74).

26 Sur la place importante qui revient à Bakin dans l'essor de ce genre, voir Takagi Gen, « L'illustration des romans populaires au Japon aux XVIII^e et XIX^e siècles », trad. François Lachaud et Christophe Marquet, *Arts asiatiques*, vol. 66, n° 1, 2011, p. 135-154.

27 Le pied, à l'époque de Régamey, étant équivalent à un tiers de mètre, le rouleau de soie mesurerait environ 26,5 m. Selon le professeur Takagi Gen, le titre choisi par Régamey vient sans doute du fait que l'histoire remonte à une pièce de *jōruri* de la fin du XVIII^e siècle mettant en scène Okoma et Saizaburō.

28 Oikawa Shigeru, « Ferikkusu Regamē cho *Okoma* to Kyokutei Bakin saku *Mino no furuginu hachijō kidan* [*Okoma*, la traduction d'un roman de Kyokutei Bakin par Félix Régamey] », *Japan Women's University Journal, The Graduate School of Integrated Arts and Social Sciences*, vol. 11, 2005, p. 2 (résumé en français), article dont je dois la connaissance à Saki Noël, responsable



3. Kyokutei Bakin, auteur, et Ransai Hokusū (Katsushika Hokusū), dessin, *Mino no furuginu hachijō kidan, yomihon*, Edo, Wakabayashi Seibei et Yamazaki Heihachi, 1814 (ère Bunka 11), page de titre.

Publié à Edo en 1814 (onzième année de l'ère Bunka) (fig. 3), l'ouvrage a connu un succès durable, comme

en témoignent les réimpressions, puis sa réédition en 1841 (douzième année de l'ère Tenpō), à partir des mêmes matrices, par un éditeur d'Ōsaka²⁹. Dans les

du fonds Japon à la bibliothèque du musée Guimet, que je remercie de l'aide qu'elle m'a apportée sur ce point comme sur d'autres.

29 L'Union Catalogue Database of Japanese Texts en propose plusieurs éditions numériques : on pourra

pages de titre du *Monde illustré* et de l'édition Plon, au nom de « Bakin » est associé celui de l'illustrateur : « Chiguenoyou » ou « Chiguenoï »³⁰. Il ne s'agit pas de Yanagawa Shigenobu, élève de Hokusai, devenu son gendre et dont nous venons de voir qu'il a collaboré avec Bakin, notamment pour l'*Histoire des huit chiens de Satomi*. Notre « Chiguenoï » est Hokusū Shigenobu (actif vers 1804-1830), un élève, lui aussi, de Hokusai, également connu sous les noms de Ransai Hokusū et de Katsushika Hokusū, comme il ressort du frontispice qui ouvre les différentes éditions du roman. Sur ce frontispice, au milieu des inscriptions informatives, le couple de figures représente Wagōjin, divinités de l'Harmonie dans la secte du Lotus Blanc (Hakurenkyō), qui s'inscrit dans la lignée du taoïsme chinois³¹.

Émile Guimet, dans la préface d'*Okoma*, fournit quelques renseignements sur Bakin, sur son goût initial pour les sciences, sur le caractère et le style de ses écrits, sur son rigorisme moral (il est confucéen) et sa piété religieuse (il est bouddhiste). Ce qu'il dit de

comparer le tirage de l'édition originale, reproduit en noir et blanc (<https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100190171>), à celui de deux rééditions (<https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100356021> et <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100369316/9>). Ayant commencé par consulter la version numérique proposée par la bibliothèque de l'université de Kyūshū (exemplaire malheureusement incomplet), je dois au professeur Takagi Gen et à Christophe Marquet, qui s'en est fait le relais, la connaissance de ces autres supports. Qu'ils en soient l'un et l'autre remerciés.

³⁰ A. de Lostalot le transcrit « Tshiguenoï » (art. cit., p. 368).
³¹ Voir Suzuki Juzō et Tokuda Takeshi, *Bakin chūhen yomihon shūsei. Mino no furuginu hachijō kidan. Beibei kyōdan*, Tōkyō, Kyūko shoin, 2009.

sa personnalité mérite que l'on s'y arrête un moment, car son propos éclaire l'image savoureuse qui illustre l'avis au lecteur (« L'auteur japonais à son lecteur ») (fig. 4), la seule à avoir été conçue par Régamey et à ne pas être numérotée, à la différence des autres qui sont des copies en couleurs des estampes originales. Cette illustration, toutefois, n'est pas entièrement originale, car sa partie droite est empruntée à l'image qui clôt le deuxième volume des *Cent vues sur le mont Fuji (Fugaku hyakkei)* de Hokusai (fig. 5)³². Cette image, Régamey la retouche sans vergogne, non sans placer sur le pilier central une inscription (son nom en caractères japonais) qui rappelle celle qui, dans le livre de Hokusai, court le long du pli. Dans la longue note qui court le long de la préface de Guimet, il a donné de nombreux détails sur la fabrication des livres japonais : il a rappelé comment les feuilles sont pliées, puis imprimées sur les faces extérieures, correspondant respectivement, dans une lecture de droite à gauche, au recto et au verso, puis comment les feuillets sont ensuite cousus avec la couverture de carton par des liens en surjet sur le côté opposé à la pliure. Il a insisté sur le fait que « chaque page a son cadre » : « Entre la bordure de droite du recto et celle de gauche du verso, c'est-à-dire exactement dans le pli, se trouvent : 1° en haut, le titre de l'œuvre ; 2° au milieu, le numéro de la page ; 3° en bas, le nom de l'éditeur. Et le volume fermé, ces indications zèbrent la

³² Empruntant le Tōkaidō pour aller de Tōkyō à Kyōto, à l'étape de Nagoya, le 9 octobre 1876, Régamey a fait l'acquisition de plusieurs « livres de dessins du fameux Okou Say », parmi lesquels les trois volumes des « Cents [sic] aspects du Fusy Yama » (*Journal*, cité dans F. Macouin et K. Omoto, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, op. cit., p. 155).

tranche, qu'elles agrémentent³³. » Il reviendra sur cet aspect dans une section du *Japon pratique* consacrée aux arts graphiques³⁴. Dans l'illustration de l'avis au lecteur, on remarque d'abord une pince posée sur le sol à côté du personnage censé représenter Bakin, vu de dos en train de s'étirer. Il était si indolent, nous dit Guimet, qu'il se servait en effet d'une longue pince pour tirer vers lui les livres dont il avait besoin. D'autre part, on aperçoit un peu partout des poupées, dont Guimet explique ainsi la présence :

Pour ne pas s'embrouiller au milieu des acteurs nombreux et des situations compliquées de ses ouvrages, il fabriquait de petites poupées qu'il attachait ensemble lorsqu'elles étaient mariées, qu'il éloignait dans un coin de la chambre lorsqu'elles étaient en voyage, qu'il mettait dans une boîte lorsqu'elles étaient mortes. De cette façon il ne courait pas le risque – comme cela est arrivé à plus d'un romancier moderne – de faire intervenir le héros qu'il avait tué dans un chapitre précédent.

Il était si occupé de ses personnages, nous dit encore Guimet, qu'un jour, un marchand venu le voir rebroussa aussitôt chemin quand il l'entendit gronder à travers la porte : « Enfin, celui-là, faut-il le tuer ou le laisser vivre ? »

33 Félix Régamey, note marginale à la préface d'Émile Guimet, dans *Okoma*, op. cit., p. 6. Dans l'ordre de lecture japonais, il faudrait dire : entre la bordure de gauche du recto et la bordure de droite du verso. Quant au pli, il constitue la tranche du livre.

34 Id., *Le Japon pratique*, Paris, Jules Hetzel, 1891, p. 164. Cette section porte sur le papier, l'encre de Chine, les pinces, les images (gravure et impression) et les cuirs décorés.

Nous savons par la première des dédicaces de l'édition Plon que Régamey doit la découverte de ce roman à un jeune Japonais, auquel Guimet et lui se sont liés lors de la traversée de San Francisco à Yokohama : rentrant au pays, Matsumoto Sōichirō (« Soikiro Matsmoto ») avait été envoyé aux États-Unis pour obtenir le diplôme d'ingénieur qui lui permettra de contribuer notablement au développement des voies ferrées japonaises. C'est lui qui guidera les deux voyageurs dans les premiers temps de leur séjour, comme le rappelle une page du second volume des *Promenades japonaises*³⁵. Le deuxième dédicataire, Kurizuka Seigo (« Seigo Crizuka »), étudiant en droit et sciences politiques à Paris, entre 1875 et 1880³⁶, l'a aidé à retravailler sa première version du roman. Quant aux trois autres dédicataires – Imaizumi Yūsaku (« Yussak Ymaizoumi »), Tomii Masaakira (« Massa Akira Tomii ») et Yamada Tadazumi (« Tadazoumi Yamata ») –, ils lui ont apporté leur assistance dans la compréhension du bouddhisme. Ils font partie du groupe de quatre étudiants dont Guimet avait obtenu l'envoi en France : faute d'intégrer l'École franco-japonaise qu'il avait d'abord songé à créer, ils l'assisteront dans ses recherches³⁷.

35 É. Guimet, *Promenades japonaises*. *Tokio-Nikko*, op. cit., p. 60 (avec un portrait au crayon).

36 J. Ducor, « La cigale laborieuse et la fourmi dépensière : portraits croisés de Félix Régamey et Émile Guimet », art. cit., p. 283, n. 235.

37 Sur ce groupe d'étudiants et le projet d'École orientale, voir F. Macouin et K. Omoto, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, op. cit., p. 91-93.

Ajoutons au nom de Chiguenoï, l'auteur des illustrations d'*Okoma*, ceux des artistes mis à contribution pour nos blâs de chapitre et nos culs-de-lampe :

Okusa, le plus connu parmi les modernes japonais, et son élève Issai; le paysagiste Hirashigaki et le peintre du genre Hon-nan, modernes aussi sous deux autres noms : Tachibana, qui date des premières années du siècle dernier.

C'est à Gakuso, artiste chinois, que sont empruntés les éléments de ses lettres ornées. Né dans la seconde moitié du sixième siècle (sous la dynastie des Ming, 508-561), il fut un des principaux artisans de la renaissance du T'art en Chine, qui eut alors — rapprochement singulier — avec notre renaissance italienne. C'est un chef d'école dont l'influence se fit vivement sentir au Japon, où il trouva de nombreux imitateurs, parmi lesquels Kōrin est cité comme le plus fameux.

L'AUTEUR JAPONAIS À SON LECTEUR

Bien que j'aie publié un nombre d'ouvrages assez considérable pour que les volumes réguliers puissent remplir toute une chambre, je ne suis rien de plus que le maître d'école. Aucun autre, en effet, ne réalise plus vite et plus complètement la vérité. Pourquoi y persiste-t-on ? ne dira-t-on. C'est que j'y mets rigoureusement fin. Je n'ai pas d'autre genre-pensé que mes pincettes. Si donc je m'écarterais pas, j'en aurais redouté à mourir de faim. Or, j'estime qu'il vaut mieux encore vivre à moitié que de mourir tout à fait. Voilà pourquoi, malgré les pincettes du maître, j'ajoute à mon œuvre ce nouveau volume.



4. *Okoma*, roman japonais illustré par Félix Régamey d'après le texte de Takizava-Bakin et les dessins de Chiguenoï, préface d'Émile Guimet, Paris, E. Plon et C^{ie} imprimeur-éditeur, 1883, p. 9.



5. Katsushika Hokusai, dessin, et Egawa Tamekichi, gravure, *Fugaku hyakkei* [*Cent vues sur le mont Fuji*], Nagoya, Eirakuya Tōshirō, Edo, Kadomaruya Jinsuke, Nishimuraya Yohachi, Nishimura Yūzō, *edehon*, vol. 2, 1835 (Tenpō 6), gravure sur bois, noir et blanc, 22,7 × 15,8 cm (*chūbon*), fol. 25 r°.

Résumer l'intrigue de ce « curieux roman » relève de la gageure : tandis que Guimet, dans sa préface, et Alfred de Lostalot, dans sa recension, s'en abstiennent prudemment, Philippe Burty évoque les difficultés que créent « la multiplicité des personnages, le fouillis des situations³⁸ » (fig. 6). Pour aller à l'essentiel, relevons que les événements du roman de Bakin ont pour cadre la province de Mino durant les dernières décennies de l'époque Sengoku (*Sengoku jidai*), au XVI^e siècle, qui virent l'ascension de Saitō Dōsan, personnage mis en scène dans les premiers chapitres d'*Okoma* (où son nom est transcrit « Saïto-Dosan »). Pour complexe qu'elle soit dans ses ramifications, ses retournements, ses rebondissements, l'intrigue se ramène aux événements qui affecteront Okoma et entraîneront sa mort ainsi que celle de tous les personnages qui lui sont liés. La cause directe en est le meurtre qu'a commis le père d'Okoma, Shohei. La cause profonde est cependant plus lointaine et fait intervenir un ancien ermitage, devenu un tumulus, « dit Tombeau fatal », en raison des fins tragiques que connurent les protagonistes d'événements intervenus au moins six cents ans plus tôt. Les épreuves qui frappent les personnages d'*Okoma* trouvent leur explication dans le « dogme bouddhique Rīn-hé-ô-ho », ainsi que le déclare le prêtre Teki-Shin au dernier chapitre³⁹. C'est bien sur cette dimension que Guimet, dans sa préface, fait porter l'accent, ce qui n'a rien pour étonner, puisque son intérêt pour les religions est la motivation première de son voyage au Japon :

38 Philippe Burty, « Le roman japonais. Okoma (suite) », *L'Art*, t. 35, 1883, p. 241.

39 *Okoma*, op. cit., p. 80.

bonnes dont l'image
peut se retrouver sur
l'affiche qu'il porte,
laquelle contient cette
annonce : « Pour l'ac-
quisition d'une che-
que! Celui qui quête
se nomme Teki-
Shin. »

Au cas du prière
est suspendue une
boîte-tronc pour les
offrandes, avec cette
inscription : « Frère
quotidien pour qui
donne. »

Journe. — Le cha-
pelet de pères d'or,
suspendu au serpent
ayant pour lui une
main industrieuse, rap-
pelle un des épisodes
du roman.

— Sur le long mur,
on lit : Est-ce la pro-
vince de Su? — Non,
c'est la mer du boudha-
lard. » La province
chinoise qu'on nom-
me Su remplacera sans
doute, pour les Japo-
nais, le Nord, d'où
nous vient la In-
dienne. La phrase tra-
duite deviendrait
alors : celle-ci :
« Est-ce le jour? —
Non, c'est la nuit. »



ORIMI.

QUERO.

IKKAKOU.



TEKI-SHIN.

JOATCHI.

Les incidents compliqués du roman d'*Okoma* sont tous basés sur le dogme bouddhique de *Rin-hé-o-hô*, car chaque cause (*in*) a toute une circonférence d'effets (*en*), chaque point de cette circonférence peut devenir à son tour une cause, et, par conséquent, le centre d'une nouvelle circonférence de résultats inévitables et forcés⁴⁰.

À l'heure où les lois de l'hérédité décimaient les Rougon-Macquart (cartographiés par Frédéric Régamey), on comprend qu'en comparaison de Gervaise et de Nana, l'*Okoma* de Bakin-Régamey, victime d'une malédiction venue du fond des temps, ait pu être un objet de curiosité.

UN « LIVRE HABILLÉ À LA MODE JAPONAISE »

Comment Régamey a-t-il transposé le *yomihon* illustré de Bakin et Shigenobu dans le format de ces deux supports éditoriaux que sont le journal et le livre illustrés ? Sur la traduction elle-même, que Guimet présente d'emblée comme un « résumé » de l'original⁴¹, c'est l'avis d'Oikawa Shigeru qui fait autorité : « Sa traduction n'était pas très fidèle, car Régamey simplifia beaucoup de chapitres qui lui

semblaient absurdes⁴². » Le lecteur non japonophone pourra, lui, se prononcer au moins sur la comparaison entre les deux supports de cette transposition. Par rapport à l'édition de 1883, la version du *Monde illustré* est incomplète puisqu'elle n'en donne que les deux tiers (comme le fait apparaître le tableau reproduit en annexe). D'une version à l'autre, le découpage n'est pas le même : l'hebdomadaire présente comme formant un prologue les trois premiers chapitres du livre, et les fait suivre de cinq sections (la cinquième étant fautivement notée comme sixième). Dans ces cinq sections, qui correspondent aux chapitres IV à XI, des astérisques marquent des limites qui seront matérialisées dans le livre par des changements de chapitre. En outre, la version du *Monde illustré* ne comporte pas certains des éléments qui figureront dans l'édition Plon, comme la préface de Guimet, la page de dédicaces et la présentation des personnages, dont Régamey dit qu'il est de tradition, au Japon, de la placer en tête du roman comme dans « nos brochures de théâtre » et de la faire suivre des portraits des personnages, ce qu'il ne manque pas de faire en suivant à la lettre son modèle. Deux facteurs peuvent rendre compte de ces écarts : à l'époque où il publie *Okoma* dans *Le Monde illustré*, le travail de Régamey ne semble pas encore complètement stabilisé et, d'autre part, il lui faut tenir compte des contraintes de la parution en feuilleton dans un hebdomadaire de grand format.

Parmi ces contraintes, il faut inclure les voisinages intempestifs avec des textes sans rapport, des jeux

⁴⁰ Son propos sur le *rinne* s'inscrit dans l'exact prolongement de ses entretiens avec des bouddhistes japonais : voir Émile Guimet, *Dialogues avec les religieux japonais*, éd. Frédéric Girard, Suilly-la-Tour/Paris, Findakly/musée national des arts asiatiques-Guimet, 2012, p. 74.

⁴¹ É. Guimet, préface, *Okoma*, op. cit., p. 5. Pour Francis Macouin et Keiko Omoto, c'est une « adaptation abrégée » (*Quand le Japon s'ouvrit au monde*, op. cit., p. 94).

⁴² Oikawa S., « Ferikkusu Regamē cho *Okoma* to Kyokutei Bakin saku *Mino no furuginu hachijō kidan* », art. cit., p. 2.

récréatifs, des réclames (ainsi de la réclame pour Le Bon Marché, ses gants et ses dentelles qui apparaît au bas de la page du *Monde illustré* annonçant la parution de l'ouvrage) ou, pire, avec ces images en pleine page, totalement incongrues, qui viennent couper, tel un cheveu dans la coupe de saké, des épisodes du sombre roman : ici, c'est « La Procession de l'*Ottawa del Corpus Domini* dans l'église de Saint-Pierre », un dessin dû au correspondant du journal à Rome⁴³ ; là, « Ce que l'on boit. – La bière », une « composition de M. Edmond Morin », avec paroles et dessins⁴⁴. Cette fâcheuse promiscuité aurait-elle fini par convaincre Régamey de passer dare-dare au format du livre ? On peut en douter, car, dans *Le Monde illustré* comme dans l'édition Plon, une note accompagne la fin du chapitre X ; il y est expliqué que Bakin a glissé là une réclame pour un spécifique de son invention, celui-là même qui est administré à Okoma sur le point de trépasser. Et Régamey d'ironiser : « Ne voilà-t-il pas bien distancés nos romanciers français, osant à peine vêtir leurs héros de costumes “confectionnés par le fameux ***, tailleur des têtes les plus couronnées, et dont les magasins contigus à ceux du célèbre ***, sont un rendez-vous de haute compagnie !”⁴⁵ ». Ne voilà-t-il pas, en fait, ce « parisien japonisé », ce « forcené japonomane », pris en flagrant délit d'aveuglement européocentriste, deux pages après la chanson à boire qui s'est glissée dans la publication de son feuilleton ! Si l'annotation du texte

et des planches est moins développée dans *Le Monde illustré* que dans l'édition Plon, la publication périodique introduit une construction éditoriale qui ne variera pas : le roman s'accompagne de notes qui se rapportent soit à des éléments textuels, soit aux illustrations, toutes commentées très précisément. Imprimées dans des caractères plus petits que ceux du corps du texte, les notes sont placées dans les marges, que l'édition Plon sépare du texte par un mince filet brun-rouge. *Le Monde illustré* y a ajouté des notes infrapaginales, appelées dans le texte, qui disparaîtront du livre. L'annotation tire donc les deux versions d'*Okoma* vers le protocole éditorial des traductions semi-savantes à destination des lecteurs « curieux ».

Bien entendu, les illustrations du *Monde illustré* sont en noir et blanc, comme dans l'original, alors que Régamey leur ajoutera les couleurs pour l'édition Plon, à une seule exception : l'illustration de la page 24 est la reproduction de l'estampe originale, exceptionnelle par sa composition (fig. 7). La scène représente le meurtre fondateur d'où va découler toute l'histoire : le coup de fusil que Shohei tire en haut à droite traverse le texte pour atteindre en bas à gauche Tchoské. Cela étant, le mode de production des images ne peut être le même. Chacune des illustrations que l'artiste japonais dessine sur le papier est gravée sur une planche de bois, selon une technique que Régamey détaille dans la longue note qui jouxte la préface de Guimet : la feuille est posée, face dessinée sur la planche, et celle-ci est gravée à travers le papier, suffisamment transparent pour laisser voir le dessin et assez robuste pour ne pas se déchirer. Très attentif aux arts et métiers japonais du livre, Régamey y reviendra dans le chapitre déjà mentionné du *Japon*

43 *Le Monde illustré*, n° 1222, 28 août 1880, p. 24.

44 *Le Monde illustré*, n° 1225, 18 septembre 1880, p. 172.

45 Félix Régamey, [parenthèse à la suite d'*Okoma*, chap. XXIII], *Le Monde illustré*, n° 1225, 18 septembre 1880, p. 174 ; *id.*, note marginale fin chap. X, *Okoma*, *op. cit.*, p. 54.

Façon simple d'une page de texte original. Shobei, armé d'un tappé (mouquet à moche), avec lequel il tue ses compagnons Tchoshé. Celui-ci porte des tabis (sablons bleus); on lui a mis une mitaine avec un morceau d'étoffe en coton qui recouvre tout l'avant-bras et recouvre seulement le dessus de la main. En voyage, les Japonais en ont de semblables pour les pieds, afin de les protéger aussi du soleil.



TCHOSKÉ.

Le crime de Shobei.

SHOUBÉ.

souvent! Quatre-vingts! Si tu disais quatre-vingt-dix, à la bonne heure!

L'autre regimbe sous l'ironie. Matitchi en lance une autre. Et la dispute va se rallumer. Mais Tchoshé, les séparant :

— L'un dit quatre-vingts et l'autre quatre-vingt-dix. C'est bon! En voici cent! Prenez-en cinquante. Moi, j'emporte la bête. Et que la paix soit entre vous.

Les chasseurs, charmés de la solution, remercient chaudement celui qui l'a trouvée et



8. Katsushika Isai, *Isai gashiki shita-zu* [*Dessins préparatoires pour l'Album de dessins à la manière d'Isai*], vers 1863-1864 (Bunkiyū 3-Genji 1), *shita-e*, dessins sur papier, 20,9 × 13,7 cm, fol. 13 v°-14 r°.

*pratique*⁴⁶. Pour *Le Monde illustré* comme pour Plon, il a dû copier les dessins, et les séquences en caractères japonais qui y sont inscrites, de manière à les rendre reproductibles par les moyens dont disposent alors la presse et l'édition, ce pourquoi il inscrit en dessous des illustrations les noms des personnages qui y figurent.

⁴⁶ *Id.*, *Le Japon pratique*, *op. cit.*, p. 174.

Comme Philippe Burty le souligne, au moment de la parution d'*Okoma*, « M. Régamey [...] n'a point calqué. Il a reproduit librement les bois originaux, lesquels sont de Chigueno⁴⁷ ». Si l'on compare l'édition originale et les deux versions françaises, on

⁴⁷ Ph. Burty, « Le roman japonais. Okoma (suite) », *art. cit.*, p. 242.

constate que les copies de Régamey sont très fidèles et qu'elles restituent jusqu'au cadre des images. Aussi le réel travail de transposition technique – et, au sens propre, transmédiatique – qu'il a effectué justifie-t-il qu'il appose son monogramme sur les illustrations, comme il le fait dans les deux éditions, mais aussi à la fin de chacun des épisodes du *Monde illustré*.

Qu'il s'agisse du texte, des illustrations ou des notes, les différences entre les deux versions d'*Okoma* sont sensibles. Il en est d'autres qui achèvent de faire du livre publié en 1883 un ouvrage tout à fait singulier. Cette édition reprend à la tradition typographique du livre illustré telle qu'elle a cours en France à cette époque toute une composante ornementale. Régamey précise qu'il a mis à contribution d'autres artistes que Shigenobu pour les têtes de chapitres et les culs-de-lampe : « *Oksai*, le plus connu parmi les modernes Japonais, et son élève *Issai*; le paysagiste *Hiroshigué* et le peintre de fleurs *Hokououn*, modernes aussi tous deux; *Jouetsou a Tatibana*, qui date des premières années du siècle dernier⁴⁸. » Sous les graphies plus ou moins approximatives, on reconnaît aisément Hokusai et Hiroshige⁴⁹, Katsushika Isai (1821-1880), un élève de Hokusai dont l'album ayant appartenu à Henri Vever est entré au British Museum en 2021 (fig. 8), et Katsushika Hokuun, actif

dans les premières décennies du XIX^e siècle (fig. 9)⁵⁰. Le cas de « Jouetsou a Tatinaba » s'avère beaucoup plus compliqué. Faut-il y voir une référence au peintre et illustrateur Tachibana Morikuni (1679-1748), Tachibana Yūzei de son vrai nom, qui produisit de nombreux manuels de dessins qui étaient bien connus en Europe à l'époque du japonisme ? Le cas de l'artiste que Régamey nomme « Guèn-po » est plus simple à résoudre, même s'il provient d'un malentendu et d'informations erronées :

C'est à *Guèn-po*, artiste chinois, que sont empruntés les éléments de nos lettres ornées. Né dans la seconde moitié du seizième siècle (sous la dynastie des *Ming*, 1368-1661), il fut un des principaux artisans de la renaissance de l'art en Chine, qui coïncida – rapprochement singulier – avec notre renaissance italienne. C'est un chef d'école dont l'influence se fit sentir vivement au Japon, où il trouva de nombreux imitateurs, parmi lesquels *Korin* est cité comme le plus fameux⁵¹.

48 F. Régamey, note marginale à « L'auteur japonais à son lecteur », dans *Okoma*, op. cit., p. 9.

49 Pour Louis Gonse, qui reflète l'avis quasi unanime des japonistes, « *Hokousai* [...] est un des plus grands peintres de sa nation; à notre point de vue européen, il en est même le plus grand, le plus génial » (*L'Art japonais*, op. cit., t. I, p. 267), et « *Hiroshigué* est, après *Hokousai*, le peintre de mœurs le plus original et le plus fécond du XIX^e siècle; il en est aussi le plus grand paysagiste » (*ibid.*, p. 293-295).

50 « *Issai* » (Isai) et « *Hokououn* » (Hokuun) sont mentionnés par Louis Gonse parmi les « élèves les plus connus » de Hokusai (*ibid.*, p. 276).

51 F. Régamey, note marginale à « L'auteur japonais à son lecteur », dans *Okoma*, op. cit., p. 9. Ogata Kōrin ou Ichinojō (1658-1716) est présenté par Louis Gonse comme « peut-être le plus original et le plus personnel des peintres du Nippon, le plus Japonais des Japonais. Son style ne ressemble à aucun autre et désoriente au premier abord l'œil des Européens. Il semble à l'antipode de notre goût et de nos habitudes. C'est le comble de l'impressionnisme, du moins, entendons-nous, de l'impressionnisme d'aspect, car son exécution est fondue, légère et lisse; son coup de pinceau est étonnamment souple, sinueux et tranquille » (*L'Art japonais*, op. cit., t. I, p. 231-232).



9. Katsushika Hokuun, *Hokuun manga, shohen* [Dessins libres par Hokuun, 1^{re} partie], edehon, Nagoya, Eirakuya Tōshirō, vers 1820 (ère Bunsei), gravure sur bois, couleurs, 22 × 15 cm, fol. 18v°- fol. 19 r°.

S'il est impossible de savoir par quels chemins Régamey est passé pour former l'identité artistique de ce mystérieux « Guèn-po », il est en revanche certain que cette forme se retrouve dans le titre de l'album dû à Itō Jakuchū (1716-1800), *Genpo yōka*, dont les images ont inspiré, sans doute possible, les lettres ornées qui ouvrent chaque chapitre d'*Okoma* (fig. 10 et 11)⁵².

Okoma n'est donc pas seulement une « adaptation abrégée » du roman de Bakin destinée à un public non spécialiste ; il en propose une édition « augmentée » dans le format éditorial du livre illustré occidental : transposant dans un nouveau médium les illustrations originales de Shigenobu, Régamey leur adjoint, outre les lettres ornées en noir et blanc, des en-têtes et des culs-de-lampe imprimés en rouge, dont les motifs paysagers ou végétaux sont tirés des œuvres des artistes japonais qu'il a mentionnés. Ces ornements sont reproduits par les mêmes moyens que les illustrations : de Burty, nous tenons que « les gravures sont tirées à travers texte ou à pleine page, et ont été vivement coloriées au patron en teintes plates, rappelant l'effet aquarellé des originaux⁵³ », tandis que Lostalot relève que l'ouvrage est « illustré de 34 aquarelles⁵⁴ ». Aquarelles ou « effet aquarellé » ? Comme Luce Abélès l'a fait apparaître,

« pour la mise en couleur des dessins, deux procédés coexistent : les fonds colorés sont chromotypographiés, tandis que certains détails comme les visages, les vêtements ou les accessoires sont traités au pochoir, ce qui les met en relief⁵⁵. » L'insistance de Burty et de Lostalot donne à penser que Régamey a pu noter les couleurs à l'aquarelle sur les dessins qui ont servi de modèle au traitement chromotypographique des fonds. Quant à l'usage du pochoir (ou du « patron »), on sait qu'il est de règle dans les imprimeries des imagiers d'Épinal. Quoi qu'il en soit, c'est aux encres typographiques – celles de la maison Charles Lorilleux et C^{ie}, comme nous l'apprend le colophon – qu'est due cette coloration saturée dont l'aspect à la fois mat et plein est bien éloigné des couleurs mourantes qui font tout le charme des estampes japonaises et sont si prisées des amateurs. Ce n'est que quelques années plus tard que la technique japonaise de l'impression à l'eau des planches gravées sur bois sera pratiquée en France, notamment par Henri Rivière⁵⁶.

« Tiré à petit nombre », selon l'annonce du *Monde illustré*, l'ouvrage, en plus des exemplaires sur papier

52 Oki Yukiko, « De l'emprunt à la création : l'apport de l'art japonais aux artistes européens du XIX^e siècle », *Bulletin de la Société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, vol. 29, 2009, p. 87. Il existe une traduction française de l'album d'Itō Jakuchū : *Les Fleurs précieuses du jardin mystérieux*, introduction et légendes de Manuela Moscatiello, trad. de l'italien par Béatrice Robert-Boissier, Arles, Philippe Picquier, 2015.

53 Ph. Burty, « Le roman japonais. *Okoma* (suite) », art. cit., p. 242.

54 A. de Lostalot, recension de *Okoma*, art. cit., p. 368, n. 1.

55 Luce Abélès, « La chromotypographie en France dans le livre illustré et la presse », dans Hélène Védrine (dir.), *Marges et Cimaies. Art et littérature au XIX^e siècle, du musée aux imprimés*, Paris/Tusson, SAAJ/Du Lérot, 2021, p. 299. Sur les différentes techniques chromotypographiques, voir aussi Julien Schuh, s. v. « Chromotypographie », dans Philippe Kaenel et Hélène Védrine (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre illustré (France, XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 167-169.

56 Philippe Le Stum, « Une leçon japonaise : la gravure sur bois en couleurs en France, 1889-1939 », *Ebisu. Études japonaises*, n° 51, « Le rapprochement franco-japonais dans l'entre-deux-guerres », 2014, p. 251-271.



I



L'HISTOIRE que nous allons conter remonte à trois siècles. En ce temps-là vivait un marchand d'huile — originaire de Miyado — qui était doué d'une voix merveilleuse. Il allait, chantant, à travers le pays, et de ses chansons tirait plus de profit que de son commerce.

Le hasard de ses excursions, — aidé peut-être par la volonté secrète de mettre en oeuvre certains projets dès longtemps caressés, — finit par l'amener dans Mino.

La haute administration de cette grande province était

alors placée, de par l'empereur, dans la main du prince Yorinori, — lequel avait, de son côté, pour vassal le seigneur Nagai, chef d'une subdivision de l'État.

Or, Nagai, ayant eu l'occasion d'entendre notre chanteur presque aussitôt son arrivée, fut charmé de son talent. Il le fit venir au palais et le combla de grâces... Le marchand d'huile sut si bien exploiter l'engouement dont il était l'objet, qu'en très-peu de temps il parvint aux fonctions de premier ministre. Dès lors il n'eut plus qu'un objectif : se faire aimer du peuple et se créer, par suite, le point d'appui nécessaire pour édifier l'avenir qu'il méditait. Comme il était, d'ailleurs, d'une intelligence rare, et que ses prédécesseurs avaient abusé du droit de molester



11. Itō Jakuchū, *Genpo yōka* [*Fleurs exquises du Royaume des Immortels*], Kyōto, Tawara Kanbei, 1768 (Meiwa 5), gravure sur bois imitant l'estampage (techn. *taku-hanga*), 28 × 17,8 cm, fol. 17 v°.

vélin, en compte cent sur japon, ou plutôt, selon la formule de Burty, sur un « papier teinté qui joue le ton de crème montée du papier du Japon⁵⁷ ». Par son prix (30 francs pour le tirage courant sur vélin, 80 francs pour les exemplaires sur japon), *Okoma* semble s'inscrire dans la catégorie du « demi-luxe » (un ouvrage de luxe comme *L'Art du Japon* de Louis Gonse se vend 200 francs). Le livre est au format grand in-quarto (33 × 25 cm), les pages intérieures étant imprimées dans la largeur sur deux colonnes (un marchand de livres anciens parlera d'« impression verticale à la japonaise »), un parti bien différent de celui, plus répandu, de l'album à l'italienne, auquel Régamey aura recours pour *Le Japon en images*. L'éditeur a réalisé trois couvertures : dans les deux plus luxueuses, qui exploitent le format oblong, le plat supérieur est recouvert ou bien de soie ou bien de pleine percaline, dans une couleur jaune paille, le titre étant accompagné d'un motif représentant un oiseau (une « fauvette », selon Burty) sur un ajonc. Le plat supérieur est protégé par une jaquette en papier japon reprenant en sépia la première illustration du roman. Le plat inférieur et la face arrière de la jaquette leur font écho, tandis que l'habillage des contre-plats exploite des motifs colorés qui diffèrent selon le modèle. La couverture du troisième type, qui est la plus courante, rompt avec le format oblong et retrouve la verticalité

du format à la française, tout en conservant un lien ornemental marqué avec le Japon (une mangrove avec trois palétuviers), les contre-plats reprenant le motif décoratif du cartonnage.

Même si elle déploie les atours et attraites du livre illustré en mode demi-luxe, l'édition Plon semble toutefois conserver le souvenir de la tradition du livre japonais. Comme Burty l'a écrit si bien, « le livre s'est habillé à la mode japonaise autant que le permet le climat français⁵⁸ ». Qu'il s'agisse de la fabrication du livre à l'époque d'Edo ou de la technique de la gravure sur bois, nous avons vu l'importance que Régamey attache aux procédés matériels. De l'exemplaire du roman de Bakin qu'il a utilisé, nous savons par lui qu'il est constitué de dix brochures reliées en un seul volume, au format couronne, l'ensemble comprenant cent trente-huit feuillets (folios ?) liés en surjet à la couverture⁵⁹. Bien évidemment, si *Okoma* est imprimé et broché selon les méthodes en usage en Europe, il est néanmoins deux détails qui peuvent rappeler le fait que, dans le livre japonais, « chaque page a son cadre » : le long filet brun-rouge qui court de haut en bas de la double page participe de ce cadrage, tandis que la tranche jaspée de certains exemplaires (sur d'autres, elle est rouge), réalisée après le brochage, évoque le zébrage japonais qui se déploie sur le pli – lequel, rappelons-le,

57 Ph. Burty, « Le roman japonais. *Okoma* (suite) », art. cit., p. 242. Lostalot est très élogieux sur la qualité de la réalisation : « Quant au tirage, à la qualité du papier et à l'impression typographique des images en couleurs, il n'y a que des éloges à adresser à l'éditeur : il a fait mieux que personne en France dans le genre dont le public ne soupçonne pas les énormes difficultés » (art. cit., p. 368).

58 Ph. Burty, « Le roman japonais. *Okoma* (suite) », art. cit., p. 242.

59 Ces informations ne concordent pas avec ce que l'on connaît des éditions du roman de Bakin, toutes composées de cinq brochures ou fascicules et au format dit « demi-format » (*hanshi-bon*), haut de 23 cm (le format couronne est de 37 × 47 cm). L'édition originale compte très exactement 135,5 feuillets.

correspond à la tranche du codex. Certes, ces deux éléments se retrouvent dans des ouvrages imprimés à l'époque en France, mais il est permis de penser que l'ambiance japonisante du livre a pu en orienter la perception.

Il est tentant d'aller plus loin encore, en partant de l'écart entre le format vertical de la couverture à la française et les pages intérieures. Alors que l'impression de la couverture se développe dans la hauteur, à la droite du pli de la reliure, nous avons vu que les pages intérieures sont imprimées dans la largeur sur deux colonnes, et par conséquent parallèlement au pli, au-dessus et en dessous. Le pli a donc valeur, sur la couverture, d'axe latitudinal (d'ouest en est, de gauche à droite), le livre s'ouvrant à la manière d'une porte, tandis que, dans les pages intérieures, le pli prend valeur d'axe longitudinal (du nord au sud, du haut vers le bas), la double page se déployant à la manière d'un couvercle de coffre. En d'autres termes, le passage d'un axe de

lecture à l'autre nécessite que le lecteur fasse pivoter le livre d'un demi-tour. Si la formule n'est pas forcément exceptionnelle, l'ambiance japonisante, encore une fois, inclinerait à voir dans cette rotation désorientante un hommage allusif à une autre désorientation : celle que représente pour un Occidental la lecture de haut en bas et de la droite vers la gauche (dans le format *tategaki*) – et inversement pour un lecteur japonais (l'écriture « à l'occidentale », de la gauche vers la droite et du haut vers le bas, constituant en japonais le format *yokogaki*). Le geste auquel invite le livre semble en effet mimer le demi-tour à la faveur duquel chacun des deux systèmes d'écriture peut s'aligner sur les coordonnées de l'autre : dans un langage quelque peu soldatesque, demi-tour droite pour le français, demi-tour gauche pour le japonais. Un beau tour qui n'étonnerait pas trop de la part de celui que Burty, dans son *Salon* de 1882, considérait comme « un rêveur enivré de logique⁶⁰ ».

60 Philippe Burty, « Les arts décoratifs », dans *L'Exposition des Beaux-Arts (Salon de 1882)*, Paris, Ludovic Baschet, 1882, p. 289.

Tableau 1. Correspondances entre le feuilleton dans *Le Monde illustré* (1879-1880) et l'édition Plon (1883)

<i>Le Monde illustré</i> , journal hebdomadaire				Édition Plon (1883)	
N°	Date	Page(s)	Contenu	Page(s)	Contenu
			Ø	3 [n. p.]	Dédicace
			Ø	5-8	Préface d'Émile Guimet
1170	30 août 1879	136-138	Préface	9	L'auteur japonais à son lecteur
			Ø	10	Personnages
			Prologue (début)	14-17 (l. 6)	I (début)
1171	6 septembre 1879	157-158	Prologue (suite – avec astérisme entre Plon-I et Plon-II)	17 (l. 7)-18	I (suite et fin)
				19-20 (col. d., l. 18)	II (début)
1173	20 septembre 1879	189-190	Prologue (suite et fin – avec astérisme entre Plon-II et Plon-III)	20 (col. d., l. 19)-22	II (suite et fin)
				23-26	III
1177	18 octobre 1879	257-258	I	27-29	IV
			II (début) ⁶¹	30-33 (col. g., l. 13)	V (début) ⁶²
1222	28 août 1880	123 [124 : Rome]	Information – Résumé		Ø
		125-126	II (suite) ⁶³	33 (col. g., l. 14)-35 (l. 10)	V (suite)
1223	4 septembre 1880	141-142	II (suite et fin) ⁶⁴	35 (l. 11)-36	V (suite et fin)
			III (début – avec astérisme entre Plon-VI et Plon-VII)	37-39	VI
			Nota (projet publ. en volume)	40-41 (col. d., l. 8)	VII (début)
					Ø
1224	11 septembre 1880	157-158	III (suite et fin – avec astérisme entre Plon VII et Plon-VIII) ⁶⁵	41 (col. d., l. 8)-41	VII (suite et fin)
			IV (début)	42-44	VIII
				45-47 (col. g., l. 4)	IX (début)
1225	18 septembre 1880	171 [172 : Ce que l'on boit]	IV (suite – avec astérismes après Plon-IX, p. 47, cg, l. 8, Plon-IX, p. 51, l. 12, Plon-X, p. 53, l. 15)	47 (col. g., l. 5)-48	IX (suite et fin)
		173-174	NB (suite à paraître)	49-54	X
					Ø

⁶¹ Dernière phrase : Saï-Sakou tombe, abîmé.

⁶² Dernière phrase : Saï-Sakou tombe, abîmé dans le gouffre, en poussant un grand cri !

⁶³ Par rapport à Plon, variante rédactionnelle sur les six premières lignes.

⁶⁴ Par rapport à Plon, quatre lignes de raccord.

⁶⁵ Variante-raccord de vingt-deux lignes, là où Plon-VII terminera sur quatre lignes.



DEUXIÈME PARTIE

Bibliophiles et bibliothèques

LE JAPON DES BIBLIOPHILES DE PARIS ET DE PROVINCE

Jean-Louis Haquette

En 2024-2025, l'exposition annuelle du musée de la Bibliothèque nationale de France, intitulée « Le monde pour horizon », consacrait sans surprise une de ses vitrines au japonisme. À l'automne 2024¹, à côté du diptyque formé par l'inévitable vague de Hokusai et une gravure d'Henri Rivière, étaient présentés une partition et trois livres ouverts. Ces derniers étaient directement liés au propos de notre ouvrage, de la *Grammaire de l'ornement japonais* de Thomas W. Cutler² aux *Poèmes de la libellule* de Judith Gautier³, en passant par les illustrations d'Ernest Millard pour *Les Trophées* de José-Maria de Heredia⁴. Un quatrième, fermé, avait été choisi pour sa reliure japonisante. C'est ce livre fermé⁵, dont le contenu n'a rien à voir avec le Japon, qui a excité notre curiosité. Il pourrait

symboliser deux des dimensions principales du rapport des bibliophiles au Japon, la recherche de la rareté et la rupture avec le familier. Nous aborderons ce vaste domaine selon l'angle des pratiques bibliophiliques plus que des discours, en envisageant successivement deux d'entre elles, qui sont représentatives des paradoxes du rapport des bibliophiles au Japon : la collection de livres japonais et le développement d'un type de reliure japonisante, utilisant en matériau particulier, le *kami-kawa* ou papier-cuir.

ESTHÉTIQUES DE LA COLLECTION

Le livre japonais entre dans le domaine de la bibliophilie (et passeulement de la collection d'estampes ou d'objets d'art décoratif) par une double extension à effets convergents, si l'on ose l'expression. D'abord par élargissement du goût pour les collections d'objets exotiques qui rejoint le goût du Japon pittoresque, présent dans de nombreuses publications illustrées de l'époque⁶. Ensuite par extension de l'attrait pour

¹ Dans son accrochage de septembre à novembre 2024. L'exposition (21 septembre 2024-7 septembre 2025) change tous les trois mois les œuvres exposées.

² Thomas W. Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design*, London, B. T. Batsford, 1880 [BnF, Réserve des livres rares, Fol-V-752].

³ Judith Gautier, *Poèmes de la libellule*, illustré par Yamamoto [Hôsui], Paris, Charles Gillot, 1885 [BnF, Réserve des livres rares, Fol-Régnier-11].

⁴ José Maria de Heredia, *Les Trophées*, Paris, Alphonse Lemerre, 1898 [BnF, Réserve des livres rares, Fol-Z-3372]. Aquarelles japonisantes d'Ernest Millard.

⁵ Émile Vitta, *À travers un vitrail. Poésies*, Paris, Léon Vanier, 1892. Reliure de Victor Champs [BnF, Réserve des livres rares, G-YE-732]. Au printemps 2025, la reliure

exposée était celle d'un ouvrage d'Octave Uzanne [BnF, Réserve des livres rares, 4 NFV 149].

⁶ Par exemple les *Études pittoresques* de Charles Gillot (diffusées en Suisse par le Comptoir de phototypie de Neuchâtel) ou les fascicules *Autour du monde*, de l'éditeur Louis Boulanger (fascicule 2 : *Japon, paysages et monuments*) vers 1900.

les images, les livres japonais collectionnés étant dans leur quasi-totalité abondamment illustrés, notamment par les artistes de l'*ukiyo-e*. Il faut rappeler dans ce contexte que la bibliophilie n'est très souvent qu'une composante d'une pratique plus large de la collection, qui fait cohabiter des productions artistiques de toutes natures et d'époques et de provenances très diverses⁷. La collection de livres japonais s'inscrit donc dans un ensemble plus large, dont elle est une composante.

On ne s'attardera pas ici sur la présence des livres dans les expositions consacrées au Japon. Dans une intervention intitulée « Le livre japonais à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle : ouvrages savants et albums artistiques⁸ », Christophe Marquet a bien montré que les livres faisaient partie des objets présents dans les premières expositions parisiennes d'art japonais, issus de collections privées. Dans les expositions de la décennie 1860, le livre apparaît relever à la fois « de l'intérêt artistique et de la recherche documentaire⁹ ». En revanche, en 1883, à l'exposition organisée par Louis Gonse, où l'on trouve 110 ouvrages, c'est plutôt la perspective d'une histoire de l'illustration qui organise le propos. On pourrait

faire l'hypothèse d'une part grandissante de l'intérêt artistique au fil du temps. Pour ce qui est de la pratique de la collection, l'exemple ne venait pas seulement de riches particuliers, mais aussi des instances officielles : dès 1863, une série de quatorze albums étaient achetés par la Bibliothèque impériale¹⁰, ce qui représentait un fort facteur de légitimation.

Avant d'aller plus loin, il faut souligner qu'il y a quelque paradoxe, pour le bibliophile français de la fin du XIX^e siècle, à collectionner les livres japonais, qu'il ne pourra, à la lettre, pas lire, sauf très rare exception. C'est de ce paradoxe, qui nous semble capital, que s'amuse une nouvelle intitulée « Le livre japonais », publiée dans *La Vie parisienne* en 1874 (fig. 1) et qu'avait signalée Véronique Béranger dans sa thèse sur la collection d'Auguste Lesouëf¹¹. Deux bibliophiles se disputent un livre japonais¹². Le portrait du vieux

7 Dans ses *Souvenirs (Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930), Raymond Kœchlin indique que le goût de la Chine archaïque succéda à celui du Japon.

8 Christophe Marquet, « Le livre japonais à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle : ouvrages savants et albums artistiques », communication à la journée d'étude « L'art japonais exposé à Paris, de 1865 à la Première Guerre mondiale », musée des Arts décoratifs, 24-25 novembre 2016 ; en ligne sur la chaîne YouTube du musée des Arts décoratifs.

9 *Ibid.*

10 Christophe Marquet indique qu'ils provenaient de la boutique L'Empire chinois, située 55, rue Vivienne, à un jet de pierre du site de la Bibliothèque impériale. Il ne s'agit pas, comme plus tard, avec les collections de Théodore Duret (1899) ou d'Emmanuel Tronquois (1907), de l'accueil d'un ensemble déjà constitué, mais bien de la création d'une collection par le personnel de la bibliothèque.

11 Véronique Béranger, *Japonisme et érudition : le livre japonais dans les collections d'Auguste Lesouëf (1829-1906)*, thèse sous la dir. d'Annie Charon et Monique Cohen, École nationale des Chartes, 2000 (disponible en ligne, sur HAL).

12 À partir des images, l'auteur de la nouvelle, qui emporte le livre, imagine qu'il s'agit d'un roman, dont il conçoit l'intrigue en fonction de ses stéréotypes japonais : « faire l'amour, supplicier les gens, s'ouvrir le ventre ». (Mérynn, « Le livre japonais », *La Vie parisienne*, 30 mai 1874, p. 301.) Il s'avérera qu'il s'agissait en fait d'un

bibliophile est absolument topique¹³ ; il ne s'agit en rien d'un jeune esthète fin de siècle, mais bien du bouquinier du XIX^e siècle, tel qu'il apparaît dans *Les Français peints par eux-mêmes*, et qui se lance donc à la recherche d'une nouvelle rareté. Mais ce livre ne sera aucunement lu, seulement regardé, puisqu'aucun des deux ne déchiffre, bien sûr, le japonais :

Il n'y a qu'un homme en France qui sache le japonais : puisqu'il n'a pas acheté le livre, me disais-je, c'est qu'il n'en veut pas¹⁴ [...].

Et pourtant à l'heure où je descendais mon escalier pour aller au quai des Augustins, un vieux petit monsieur sec à redingote marron, à mine de bibliophile, se rendait de son côté à la bienheureuse boutique où j'allais moi-même pour y acheter l'article ci-après :

– 1735. LIVRE JAPONAIS.

Curieux spécimen de l'art typographique au Japon, 3 fr.

De bonne foi, là, qui s'y serait attendu ? Peut-on comprendre qu'un homme qui ne sait pas le japonais aille s'aviser d'acheter un livre écrit en cette langue ? [...]

recueil de chansons populaires, qui ne valait que la moitié du prix payé...

¹³ « Et c'était un terrible, que mon petit monsieur sec à la redingote marron ; je le connais d'ailleurs ; je l'ai vu dans toutes les ventes ; c'est un pilier de parapets : vous le rencontrerez presque tous les jours entre le pont Saint-Michel et le Pont-Royal, de deux à quatre heures. » (*Ibid.*, p. 300.)

¹⁴ Il est possible qu'il s'agisse d'une allusion à Léon de Rosny.



1. « Le livre japonais », nouvelle de Merynn, *La Vie parisienne*, 30 mai 1874, p. 299.

À cet instant le vieux monsieur entre. D'un coup d'œil il a tout deviné. Il prend un air le plus indifférent possible, et demande, d'une voix étranglée qu'il croit naturelle :

— 1735 ? Avez-vous ça ?

— Monsieur le marchande.

— Le prenez-vous ? me dit le pauvre bibliophile avec des larmes dans la voix.

— Oui, monsieur.

— Monsieur sait le japonais ?

— Moi ? pas du tout. Et vous ?

— Moi non plus¹⁵.

À travers le traitement humoristique, on voit bien que le livre japonais exacerbe ce que bien des critiques considèrent comme un travers des bibliophiles : acheter des livres pour ne pas les lire... Le livre japonais apparaît comme une curiosité typographique, qui séduit par sa rareté et par son illustration¹⁶.

BÉNÉFICE ET ÉRUDITION

Pour cette double raison, un marché s'est assez vite développé, qui dépasse donc largement le cercle des

japonisants, au sens linguistique du terme, et c'est de cet engouement bibliophilique que témoigne l'*incipit* de la nouvelle que l'on vient de citer. Les *Notes d'un bibeloteur* de Philippe Sichel en témoignent : c'est le désir des bibliophiles français qui transforme de vieux papiers en livres recherchés, et procure d'importants bénéfices aux intermédiaires :

Un dimanche, pour nous reposer de nos achats nous étions allés faire une promenade à la campagne ; dans une des rues que nous traversions, nous aperçûmes derrière un grillage de bois, une quantité d'albums empilés, la boutique semblait celle d'un chiffonnier, nous la fîmes ouvrir et bien que ce fût le jour du repos, nous achetâmes le tas pour 30 dollars, il y en avait bien cinq cents, considérés par le marchand comme vieux papier car son visage rayonnait lorsque nous lui payâmes le prix exorbitant qu'il avait demandé. C'étaient des livres d'acteurs qu'à notre retour en France nous avons vendus 30 fr. pièces environ, mais nous en ignorions bien certainement la grande valeur, car un petit lot que notre ami P. de Saint-Victor nous avait acheté pour 500 francs, a produit à sa vente 6,000 francs. Des bibliophiles ou plutôt des bibliomanes se sont arraché à force d'enchères les éditions rares que nous n'avions pas su reconnaître¹⁷.

On constate ici aussi la naissance d'une expertise dans le domaine du livre japonais. Elle ne se situe pas du côté du commissaire-priseur, la description du catalogue lors de la vente mentionnée par Sichel demeurant

¹⁵ Mérynn, « Le livre japonais », art. cit., p. 299-300.

¹⁶ Cette attitude n'a pas toujours été dominante dans le rapport au livre japonais. Les prémices de sa connaissance en Europe furent plutôt marquées par une approche « philologique ». Voir à ce sujet Christophe Marquet, « *Habent sua fata libelli*. L'introduction des livres japonais en France dans la première moitié du XIX^e siècle et leur influence sur l'orientalisme », dans François Lachaud et Martin Nogueira Ramos (dir.), *D'un empire l'autre. Premières rencontres entre la France et le Japon au XIX^e siècle*, Paris, EFEO, coll. « Études thématiques », n° 33, 2021, p. 33-112.

¹⁷ Philippe Sichel, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, Paris, E. Dentu, 1883, p. 74-75.

des plus sommaires¹⁸, mais du côté des acheteurs. La désignation d'albums et la mention « impression en couleurs » montrent bien l'importance des images (alors que Sichel parle de livres d'acteurs). L'usage du terme bibliomane traduit la dimension irrationnelle de ce désir de collection¹⁹.

À l'inverse de la bibliophilie commerciale de Sichel, c'est une perspective érudite que défend, sans surprise, Léon de Rosny. Dans l'article qu'il écrit en 1884 sur « Les bibliophiles et les livres de l'Extrême-Orient », il considère que leur valeur ne dépend pas que de la mode, mais aussi de la philologie :

On a dit que la valeur vénale attribuée à certaines classes de livres était, au fond, une pure affaire de mode. [...] Cette manière de voir, qui justifie le dicton : *habent quoque sua fata libelli*, ne serait cependant plus vraie, si on voulait trop la généraliser. Et l'on peut dire sans hésitation que, si la mode joue un grand

rôle dans l'évaluation commerciale du prix des livres, les progrès des sciences historiques, eux aussi, contribuent considérablement à modifier cette évaluation²⁰.

Il compte sur les bibliophiles, et leur puissance financière, pour contribuer à mettre à disposition des savants la documentation permettant d'écrire l'histoire de l'imprimerie et de la pensée japonaises :

Les bibliophiles, qui se disputent à prix énorme quelques fragments de la fameuse *Bible de 42 lignes*, ne tarderont pas à apprécier la valeur d'imprimés chinois qui pourraient remonter à la fin du VI^e siècle, c'est-à-dire mille ans plus tôt que productions de Gutenberg [*sic*] ou d'imprimés japonais antérieurs au IX^e siècle.

La recherche de ces premières impressions asiatiques n'est pas seulement de nature à donner une satisfaction de curiosité aux bibliophiles ; poursuivie avec ardeur et intelligence, comme elle le sera, [...] elle amènera certainement aux plus intéressantes découvertes dans le domaine des sciences historiques²¹.

Pour Rosny, il s'agit de mettre la mode du livre japonais au service du savoir, ce qu'il réussira auprès d'Auguste Lesouëf (1829-1906), dont nous évoquerons maintenant la pratique de collection, en la mettant en parallèle avec celle d'Henri Vever (1854-1942).

18 Comme le commissaire-priseur ne sait pas le japonais, les volumes sont présentés sans aucune précision, et il a même renoncé à les compter : « 176 : Album in-folio contenant quantité de sujets sur la vie privée du Japon. Impression en couleurs. 177 à 181 : Vingt albums analogues à celui qui précède. Le lot sera divisé. [...] 186 à 192 — Quantité d'albums et brochures représentant des sujets variés de la vie privée des Japonais et des scènes de romans », dans *Catalogue des tableaux anciens et modernes, objets d'art et de curiosité [...] composant la collection de M. Paul de Saint-Victor [...] vente [...] les lundi 23 et mardi 24 janvier 1882*, Paris, s. n., 1882, p. 39.

19 Sur l'histoire de ce terme, voir Jean-Louis Haquette, « Une vie dans les livres : axiologie de la lecture et représentations du bibliomane au siècle des Lumières », dans Florence Godeau et Sylvie Humbert-Mouglin (dir.), *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p. 145-158.

20 Léon de Rosny, « Les bibliophiles et les livres rares de l'extrême Orient », *Le Livre. Bibliographie moderne*, 10 novembre 1884, p. 724, dans la « Gazette bibliographique ».

21 *Ibid.*, p. 727.

FIGURES DE COLLECTIONNEURS

La dimension documentaire existe sans conteste dans la collection japonaise du grand collectionneur Auguste Lesouëf²² : en témoigne en 1887 la publication chez Brill du catalogue de ses livres et manuscrits japonais²³. Mais on peut aussi affirmer que l'aspect bibliophilique, la séduction d'une nouvelle rareté, sont très présents chez lui, voire dominants, puisqu'il faut rappeler que le bibliophile ne lit pas le japonais²⁴. On peut en dire autant de la majorité des collectionneurs français²⁵ et appliquer aux livres japonais ce qu'écrit très justement Sophie Basch, au sujet des objets japonais : « Le japonisme illustre à merveille le geste paradoxal du collectionneur qui trahit l'intention

du créateur comme les besoins du destinataire²⁶. » Le développement contemporain de ce qu'on a pu appeler la nouvelle bibliophilie²⁷, qui est esthétique et non plus historique, conduit à faire du livre japonais d'abord un bel objet, apprécié pour la richesse de son illustration, et souvent de sa polychromie, ce qui importe au moment où justement la couleur fait son retour dans le livre occidental.

Même si la collection japonaise d'Auguste Lesouëf ne bénéficiait d'aucune mise en scène dans l'appartement du boulevard Beaumarchais, il est clair que ce sont les caractéristiques esthétiques des livres qui l'ont intéressé²⁸. Il en va ainsi, par exemple, d'un magnifique album de huit peintures, illustrant des vues d'Ōmi, au sud du lac Biwa près de Kyōto, et de huit poèmes paysagers²⁹. Le recueil, bien que récent, reprend un modèle chinois et le style *yamato-e* de la période de Heian. On note dans la collection beaucoup d'ouvrages qui contiennent des peintures, et non des estampes, ce qui relève à la fois de la séduction des images et de la quête de la rareté. Lesouëf considère qu'il ne fait que prolonger la pratique des anciens Japonais eux-mêmes : « À la cour des mikados, depuis les temps les plus reculés, les beaux livres ont été fort en honneur, et on compte bon nombre d'empereurs qui consacraient la

22 Ses collections englobent des domaines très variés, qui vont des livres aux objets d'art, en passant par les estampes, les peintures et même les santons. À sa mort, le collectionneur les légua à sa sœur Anne-Léontine Smith. Les deux filles de celles-ci les léguèrent à la Bibliothèque nationale en 1912 et firent construire à Nogent-sur-Marne un édifice pour les accueillir sans disperser l'ensemble. Ce n'est que dans les années 1980 qu'elles furent intégrées aux différents départements de la BnF. Voir Véronique Béranger, s. v. « Lesouëf Auguste », dans *Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939 – INHA*, <https://agorha.inha.fr/detail/628>, mis en ligne le 21 mars 2022, consulté le 26 février 2026.

23 Véronique Béranger a étudié en détail cet aspect de la pratique de Lesouëf (*Japonisme et érudition [...], op. cit., passim*).

24 Cela n'empêche pas la présence d'une volonté scientifique de mise à disposition des savants, au premier rang desquels Léon de Rosny, mais aussi les membres de la Société d'ethnographie, dont il faisait partie.

25 Il faut mettre à part bien sûr les japonaisants que sont Léon de Rosny et Emmanuel Tronquois.

26 Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2023, p. 55.

27 Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis. French Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

28 V. Béranger, *Japonisme et érudition [...], op. cit.*, p. 214.

29 *Ōmi hakkei* 近江八景, peintures de Tosa Mitsuzane 土佐光孚 (1780-1852), 1 vol., 37,5 × 32,8 cm, reliure *gajō* [BnF, Smith-Lesouëf Japonais 16]. (Voir V. Béranger, *Japonisme et érudition [...], op. cit.*, p. 216.)

plus grande partie de leur temps à enrichir leur musée et leur bibliothèque³⁰. »

L'attachement à la matérialité de l'objet est évident quand on contemple certains exemplaires japonais que l'on peut mettre en regard du pan médiéval de la collection, ce que fait Lesouëf lui-même :

Parmi les livres les plus intéressants et les plus curieux des Japonais, au point de vue de l'art, il faut citer tout d'abord les *manuscris à peintures*. Tout comme en Europe au moyen âge, les riches seigneurs du Japon se faisaient un plaisir de posséder dans leur palais de belles et somptueuses copies d'ouvrages célèbres, ornées de nombreux dessins dus aux artistes les plus éminents de leur pays³¹.

Dans cette perspective, l'album *Ōmi hakkei*, dont le plat supérieur de la couverture est somptueux, avec sa soie brochée et ses coins en métal repoussé (fig. 2), peut ainsi être mis en parallèle de la reliure d'orfèvrerie à plaque d'émail des Évangiles allemands de la collection³². D'autres rapprochements sont possibles : « Ces albums de peintures et de calligraphies furent sans doute acquis pour la beauté de leurs enluminures, souvent mises en parallèle dans les textes de l'époque avec les miniatures persanes ou indiennes, dont Lesouëf acquit plusieurs exemples à la vente Firmin-Didot de

30 Auguste Lesouëf, « Les manuscrits à peintures chez les Japonais. Études sur la collection de A. Lesouëf », *Mémoires de la Société des études japonaises, chinoises, tartares, indo-chinoises et océaniques*, t. 5, 1886, p. 128.

31 *Ibid.*

32 Évangiles, Allemagne, 3^e quart du xi^e siècle, plaque d'émail début xii^e siècle [BnF, MS Smith-Lesouëf 1].

1884³³. L'album japonais est pour Lesouëf comme pour bien des bibliophiles de son temps, comme l'écrit Véronique Béranger, « le livre-objet par excellence³⁴ ».

À l'appui de cette perspective clairement bibliophilique, il faut signaler deux exemplaires de l'*Anthologie japonaise* de Rosny (publiée en 1871), enrichis dans leurs marges et leurs espaces libres d'une série d'aquarelles originales du peintre Goseda Yoshimatsu (1855-1915). Cette pratique rejoint parfaitement celle de nombre des bibliophiles contemporains de Lesouëf, qui cherchaient à rendre uniques des livres imprimés, en renouant avec la tradition ancienne de l'enluminure³⁵. Ces deux volumes, dont l'un est enluminé de bout en bout, mériteraient à eux seuls une étude détaillée, car ils témoignent de la sociabilité japonisante de Lesouëf, et d'une réception à rebours, par un peintre japonais d'une anthologie poétique destinée au public français, mais s'inscrivent aussi dans une pratique bibliophile particulière du tournant des xix^e et xx^e siècles.

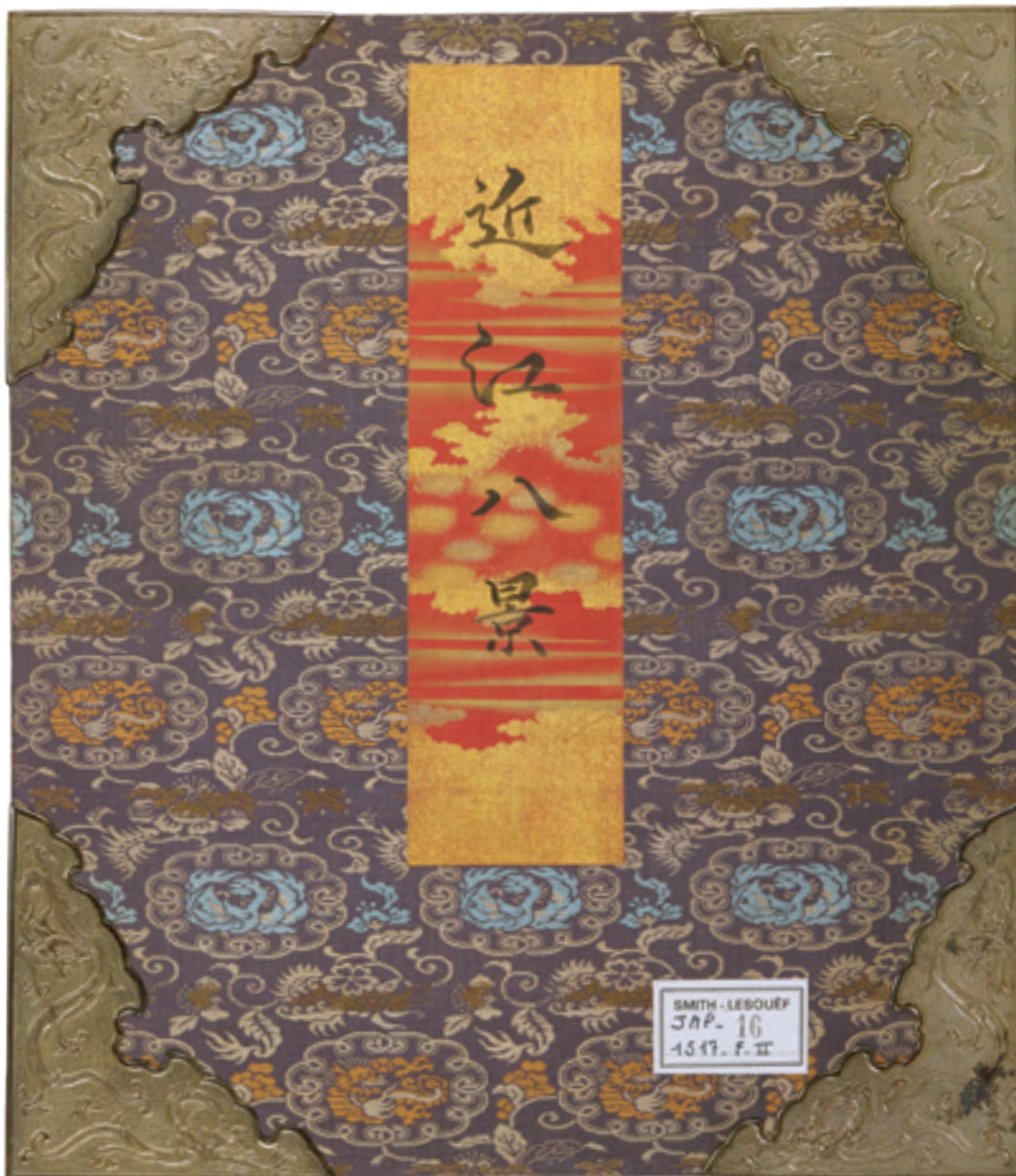
Si érudition et esthétique s'associent chez Lesouëf, pour le joaillier et collectionneur Henri Vever, l'esthétique se combine à la création³⁶. Les témoignages

33 V. Béranger, *Japonisme et érudition [...]*, op. cit., p. 214.

34 *Ibid.*, p. 253.

35 Sur cette pratique, voir Jean-Louis Haquette, « Un siècle mis en livre : Victor Diancourt et ses *Douze poèmes du xix^e siècle* », dans Nathalie Preiss (dir.), *Le xix^e siècle à l'épreuve de la collection*, Reims, Épure, 2019, p. 57-71 ; *id.*, « Un bibliophile rémois architecte du livre : Victor Diancourt et *La Guirlande de Julie* », dans Anne-Christine Royère et Julien Schuh (dir.), *Les Architectes du livre*, Paris, Cabinet Chaptal, 2021, p. 139-160.

36 Voir l'article de Willa Z. Silverman, « Esthetic Languages of the Book in Fin-de-Siècle France : *Japonisme*,



2. Plat supérieur d'un album de peintures de Tosa Mitsuzane, *Ōmi hakkei* [Les Huit Vues d'Ōmi],
1^{re} moitié du XIX^e siècle

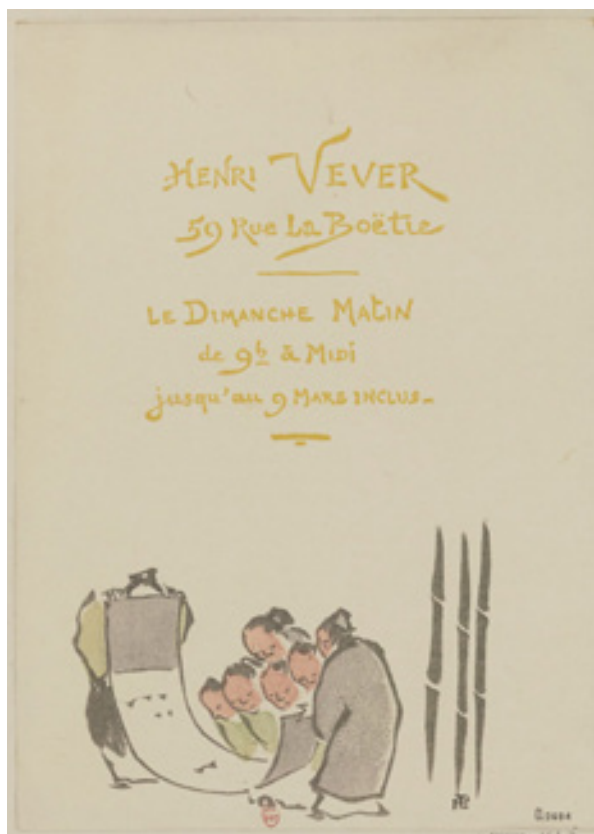
sur la collection insistent d'abord sur le partage des trouvailles. Raymond Kœchlin évoque ainsi les séances du dimanche matin, au cours desquelles le livre japonais n'était qu'une composante d'un riche éventail, comme chez Lesouëf d'ailleurs. Ces rencontres se placent sous le signe de ce qu'on pourrait appeler un œcuménisme de la curiosité : « L'on ne saurait oublier les matinées du dimanche dans l'atelier de Vever, où à chaque visite de nouvelles merveilles, miniatures persanes, livres français illustrés, gravures, et toutes les séries de l'art japonais, accueillaient des amis sans cesse plus nombreux³⁷. » (fig. 3) Vever partageait aussi ses collections japonaises lors des fameux *Dîners des amis de l'art japonais* et fit circuler « le plus ancien document japonais connu imprimé, [...] un livre illustré de gravures de démons, daté de 1582³⁸ ». Au-delà de l'intérêt pour les productions anciennes, Vever s'attache aux livres xylographiques. Il n'est pas attiré seulement, comme ses contemporains, par les estampes indépendantes, mais aussi par les livres imprimés de l'école de l'*ukiyo-e*, et leur confère une valeur bibliophilique. Dans un de ses carnets, il écrit, en octobre 1899, à propos de Hokusai :

Il y a des choses admirables [...] [d]es livres extraordinaires, supérieurement illustrés, et gravés à la perfection. Je suis convaincu qu'un jour viendra où les bibliophiles vraiment dignes de ce nom,

Symbolism, and Art Nouveau in the Private Library of Henri Vever », *Quaerendo*, vol. 48, n° 3, 2018, p. 179-205.

37 R. Kœchlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, op. cit., p. 60-61.

38 Entrée à propos du dîner des amis de l'art japonais du 27 avril 1899, cité par W. Z. Silverman, « Esthetic Languages of the Book [...] », art. cit., p. 203.



3. Henri Vever, carte d'invitation, xylographie de Kitao Masayoshi, imprimée par Prosper-Alphonse Isaac, 1912.

et les vrais amateurs, apprécieront enfin tout ce que ces incomparables artistes japonais ont fait de merveilleux³⁹.

39 *Ibid.*, p. 203. L'ouvrage de Duret, *Livres et albums illustrés du Japon* (Paris, E. Leroux, 1900) n'allait pas tarder à répondre à ce souhait, en fournissant un outil de références précieux.

Le Japon marquera aussi, à la lettre, de son empreinte sa collection de livres, par le biais d'un cachet japonais, avec son nom en *katakana*, qu'il demanda à Hayashi Tadamasa⁴⁰.

Mais comme l'écrit Seymour de Ricci : « Chez lui, c'est l'artiste qui a déterminé le bibliophile⁴¹ ». Vever exprime cela dans la conclusion de sa monumentale histoire de la bijouterie au XIX^e siècle :

Toutefois, ce n'est pas comme modèles que ces œuvres nous ont été le plus réellement utiles ; elles ont eu surtout pour nous le très précieux avantage de nous inciter à reprendre le contact direct avec la Nature que, depuis le Moyen Âge, nous avions trop négligé de consulter. Il suffit de parcourir les nombreux albums des Japonais, de voir quelques-uns de leurs « pochoirs » pour constater avec quel amour ils l'étudient [...]»⁴².

⁴⁰ Voir *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*, éd. Brigitte Koyama-Richard (Tōkyō, Kokusho kankōkai, 2001), n° 40. On sait la mode à l'époque des cachets japonisants, dont George Auriol fut le spécialiste. Ce cachet voisine avec d'autres, dont un monogramme dessiné par Auriol. Voir *Le Premier Livre des cachets, marques et monogrammes, dessinés par George Auriol*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1901, p. 31.

⁴¹ Seymour de Ricci, « Quelques bibliophiles VII : M. Henri Vever », *Plaisir de bibliophile*, vol. IV, 1928, p. 78.

⁴² Henri Vever, *La Bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900)*, t. III, *Troisième République, 1870-1900*, Paris, H. Floury, 1908, p. 759-760. La note ajoutée par Vever au terme « pochoirs » est significative ; elle renvoie à la matérialité de la diffusion de cette esthétique : « Ce sont les albums, principalement, qui firent le mieux connaître les éléments décoratifs japonais. Moins dispendieux que les objets de collection, ils se répandirent facilement dans les ateliers, où ils trouvaient des admirateurs enthousiastes [...] ».

Il faut noter ici que les albums japonais ne sont pas considérés comme des répertoires de motifs, mais qu'ils témoignent bien plutôt d'un modèle esthétique qui doit revivifier l'art occidental⁴³.

Chez Vever, le livre japonais s'inscrit dans un ensemble plus vaste, celui d'un projet esthétique que Willa Z. Silverman a bien mis en évidence, à propos de sa bibliothèque, entendue à la fois comme espace et comme collection⁴⁴. Cet ensemble est caractérisé par le renouvellement des formes, et tous les arts décoratifs sont appelés à illustrer une conception nouvelle de l'art et par conséquent du cadre de vie ; au-delà de la personnalité de Vever, les planches des *Documents d'atelier* de Victor Champier témoignent de ce mouvement d'époque : les reliures japonisantes y côtoient les autres éléments d'un décor total. On imagine d'ailleurs des livres japonais ou reliés à la japonaise dans les bibliothèques dont il propose les dessins.

La collection de livres japonais, faite pour être contemplée mais très rarement lue, exacerbe, chez Lesouëf comme chez Vever, la conception du livre comme objet d'art. Au-delà du renouvellement de la

⁴³ On trouve exactement la même position chez Henri Marius-Michel, à propos de la reliure ; voir *infra*.

⁴⁴ W. Z. Silverman, « *Esthetic Languages of the Book* [...] », art. cit.

rareté, elle contribue aussi chez l'un à rendre possible une nouvelle érudition, et chez l'autre à créer un art nouveau.

POÉTIQUE DE L'OBJET LIVRE : LA RELIURE

Le Japon des bibliophiles ne se limite cependant pas à la réunion sur les étagères françaises d'exemplaires imprimés à l'autre bout du monde. Il s'exprime aussi par la pratique, qui peut étonner, de faire relier « à la japonaise » des livres occidentaux, qui se retrouvent ainsi en habits japonais⁴⁵.

À partir du XIX^e siècle, avec l'apparition des cartonnages d'éditeurs, le geste de faire relier un volume s'inscrit nettement dans la poétique bibliophilique de l'objet-livre : il s'agit de rendre unique un objet qui, par définition, s'inscrit dans le multiple. C'était vrai depuis les débuts de la typographie à caractères mobiles, mais ce l'est bien plus encore avec l'industrialisation des procédés d'imprimerie au long du XIX^e siècle. La question de la reliure n'est donc pas purement anecdotique ; elle témoigne des valeurs symboliques liées au livre comme de l'évolution des modèles artistiques. Elle est d'ailleurs l'objet de vifs débats dans les dernières décennies du siècle des révolutions.

La reliure dite « moderne » se veut, aux yeux de ses défenseurs, protestation contre la société industrielle contemporaine, qui produirait un monde monotone, à la fois répétitif et terne. C'est ainsi que la conçoit Octave Uzanne :

45 Il ne s'agit nullement de reliures japonaises, au sens technique du terme, mais de reliures occidentales avec un habillage japonisant.

La *Reliure moderne* doit être expressive, riante, chaude et bigarrée, extravagante même ; il la faut telle à nos yeux assoiffés de couleur et anémiés par le jansénisme des modes et les grisailles à la détrempe de ce temps sans reliefs ; nos demeures laborieuses demandent à être vivifiées par le chatoiement et la vivacité des nuances et par le soleil des ors ou les reflets lunaires de la platine⁴⁶.

C'est à cette protestation que contribue la reliure à la japonaise, et le passage cité suit immédiatement la description de l'emploi de matériaux japonais. Il faut rappeler que, plus largement, l'univers graphique japonais est, dans le domaine du livre, comme l'écrit Yves Peyré, « un puissant vecteur de mise à distance du déjà-vu⁴⁷ ». Au-delà de l'effet de mode, à quoi on ne peut réduire le développement de la reliure japonisante, c'est une poétique qui est en cause. Cela apparaît très clairement dans le débat qui oppose à ce sujet deux relieurs importants de l'époque, Léon Gruel (1841-1923) et Henri Marius-Michel (1846-1925). On ne fera ici que l'évoquer, à travers un texte de ce dernier, qui est une réponse à la vive critique que fait le premier

46 Octave Uzanne, *La Reliure moderne artistique et fantaisiste*, Paris, Édouard Rouveyre, 1887, p. 262. Cette protestation ne se limite pas au monde du livre, pour Huysmans, elle doit s'étendre à la rue citadine : « Toujours est-il que sur cette teinte générale, d'un gris morose, les affiches de M. Chéret détonnent et qu'elles déséquilibrent, par l'intrusion subite de leur joie, l'immobile monotonie d'un décor pénitentiaire enfin posé [...]. » (Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889, p. 52.)

47 Yves Peyré, *Histoire de la reliure de création. La collection de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Dijon, Éditions Faton, 2015, p. 24.

de l'influence du japonisme dans le domaine de la reliure :

Il est un autre point sur lequel je veux aussi vous répondre : le japonisme est prodigué, dites-vous, sous toutes les formes. Doucement, doucement ; si la copie servile, si la reproduction de symboles, d'emblèmes purement nationaux de ce peuple artiste sont déplacées et incompréhensibles dans notre pays, il ne s'ensuit pas que nous n'en ayons rien appris. La connaissance de l'art des Japonais a grossi notre bagage, refait notre œil à des délicatesses de nuances dont il était déshabitué, et au moment même où nous avions des tendances à retourner à l'étude directe de la nature, nous a montré tout ce qu'eux-mêmes lui devaient !

De tout temps, on a subi des influences extérieures que vous semblez tant déplorer. [...] Notre sol de Gaule a absorbé successivement toutes les invasions humaines pour cette fonte magnifique qui a formé la nation française ; il en a été et en sera de même en art ; nous ne mourrons pas de japonisme⁴⁸.

La position de Marius-Michel est claire : au-delà d'un répertoire de motifs, dont l'usage doit être

48 Henri Marius-Michel, *Lettre à Léon Gruel [sur la reliure]*, Paris, H. Floury, 1896, p. 11-12. Le débat prend son origine dans les projets proposés aux concours de reliure organisés en 1891 (à l'École des Beaux-Arts) et en 1893 (par l'Union centrale des arts décoratifs). Henri Marius-Michel répond à l'article de Léon Gruel, « Le style à la fin du XIX^e siècle dans les arts décoratifs appliqués à la reliure des livres », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, février 1896, p. 66-73. Sa réponse, insérée dans le *Bulletin du bibliophile* fut aussi publiée en plaquette.

régulé, les arts graphiques japonais offrent un modèle esthétique alternatif, qui permet une rupture nette avec la tradition des styles historiques⁴⁹ ; le japonisme est considéré ici non comme un engouement passager mais comme un facteur décisif de révolution artistique, ce que perçoivent bien et que refusent les partisans d'une évolution progressive et interne des styles, ce qui est la position de Léon Gruel⁵⁰.

Le modèle japonais ne fait donc pas l'unanimité, ce qui souligne sa force de renouvellement. Henri Beraldi, dont on sait le rôle dans le domaine des arts du livre, et notamment de la reliure, considère, quelques années plus tard, qu'il s'agit d'une révolution en trompe-l'œil, puisqu'à ses yeux il s'agit toujours de copier :

[La reliure] japonise parce que la révélation de l'art du Japon vient de se faire. Chose très curieuse : les écœurés de la copie, les enragés de nouveau donnent comme un seul homme dans la copie servile du Japon. Et, en couvrant une reliure d'un papier-cuir japonais, nul ne s'aperçoit qu'on ne fait pas œuvre de créateur ; que cette idée peut être originale, dans le sens de singulière ou d'amusante, mais qu'elle n'est pas inédite. Nul ne se dit qu'on n'est pas moins copiste à copier du japonais que du pompéien, et que tous nos néo-japonisants ont, en somme, moins d'invention que Percier et Fontaine... Non ! le japonisme est

49 C'était la position d'Henri Vever ; voir *supra*.
50 « [...] c'est justement en étudiant le passé, qu'insensiblement cette transformation nous amènera à un genre nouveau, qui pourra, je l'espère, être assez typique pour constituer un style qui nous soit tout à fait propre » (L. Gruel, « Le style à la fin du XIX^e siècle [...] », art. cit., p. 70).

devenu un « état d'âme ». Inutile de lutter : il n'y a qu'à attendre et laisser passer⁵¹.

Cette diatribe, qui joue de l'ironie, vise à réduire le japonisme des reliures à un épiphénomène. Cependant, au volume suivant, Beraldi, qui établit un double parallèle avec l'Antiquité romaine et le Moyen Âge, reconnaît au Japon, comme malgré lui, le statut d'un modèle esthétique : « Le japonisme est un engouement formidable, comme la découverte des Romains par le premier empire, et du Moyen Âge par les romantiques⁵². »

Certes la phrase s'inscrit dans un dialogue imaginé entre un bibliophile provincial, sensible aux modes (et aux yeux de Beraldi étranger au bon goût), et un double de l'auteur, qui met en garde contre les séductions du présent⁵³. Mais on ne saurait réduire le néo-classicisme de l'Empire ni le médiévalisme romantique à de simples modes... Si l'engouement est formidable, au sens premier du terme, c'est qu'il remet en cause les conventions esthétiques et les modèles dominants.

Dans ce domaine, on n'abordera pas ici le graphisme japonisant de certaines reliures figuratives, souvent reproduites, et caractéristiques de l'appropriation de motifs et de formes de composition venus du Japon⁵⁴.

51 Henri Beraldi, *La Reliure du XIX^e siècle*, Paris, Conquet, t. III, 1896, p. 139.

52 *Ibid.*, t. IV, 1897, p. 77.

53 Explicitement comparé à Panurge, le bibliophile provincial est ridiculisé par un Beraldi sûr de sa « distinction » parisienne, très conservatrice dans son principe : émaux et cuirs incisés sont aussi voués aux gémonies.

54 Voir notamment Y. Peyré, *Histoire de la reliure de création*, op. cit., p. 23 sqq.

Il y aurait là un sujet en soi, et on se concentrera sur un aspect particulier : l'utilisation d'un matériau venu du Japon, un papier estampé qui imite le cuir, dénommé *kami-kawa*⁵⁵. Ce type de reliure entretient un rapport étroit avec le monde japonais, puisqu'il lui emprunte un matériau, mais un matériau qui au Japon n'a jamais servi à relier des livres. Il s'agit en fait d'une imitation de cuirs estampés venus d'Europe via les marchands hollandais⁵⁶. L'emprunt s'accompagne donc d'un détournement, ce qui fait de la reliure japonisant en papier-cuir un produit typiquement occidental, qui viendrait confirmer ici certaines thèses d'Edward

55 Sur cette technique, voir les précisions d'Atsuko Ukai : « L'art de la reliure japonisante. Le cas des œuvres de René Wiener à la bibliothèque municipale de Nancy », dans Patricia Plaud-Dilhuit (dir.), *Territoires du japonisme*, Rennes, PUR, 2014, p. 198-199. Voir aussi le catalogue *La Reliure japonisante*, établi par Nicolas Lieng, Paris, Librairie Le Pas Sage, 2016 et l'article d'Axel Pütz, « Les sacs japonais faits en papier cuir doré (*fukuro-mono en kin-karakawa*), XVII^e-XIX^e siècles », trad. Jean-Yves Boutaudou, *Bulletin de l'Association franco-japonaise*, n° 167, hiver 2025-2026, p. 32-41.

56 Le mot *kinkara kawashi* (金唐革紙), dit aussi *kinkara kawakami* (papier-cuir à rinceaux dorés), est employé au Japon pour ce que désigne « kami-kawa » dans l'usage occidental. Le Hiraga Gennai Memorial Museum de Shido, département de Kagawa, a exposé en 2015 une boîte recouverte de ce type de papier. Elle remonte à l'époque Edo et est attribuée à Hiraga Gennai (1729-1780), qui serait l'inventeur de cette technique. Je remercie Christophe Marquet pour cette indication. Ce papier a surtout été utilisé dans la décoration de panneaux d'intérieurs. Sur sa fabrication contemporaine, à des fins de restauration, voir un article consacré au Kinkarakami Institute sur le site du projet Edo Tokyo Kirari, <https://en.edotokyokirari.jp/column/life/edotokyorethink2022-11>, mis en ligne le 18 mars 2022, consulté le 26 février 2026.

Saïd, et représente un autre paradoxe du Japon des bibliophiles.

On attribue le début du goût pour ce type très reconnaissable de reliure à Edmond de Goncourt. En témoignent certains exemplaires, par exemple un livre du linguiste belge Félix Nève⁵⁷, qui arbore sur un fond doré des anémones rouges et un feuillage vert sombre, d'une grande opulence décorative. Dans une note manuscrite à Philippe Burty, le collectionneur lui confie, comme un secret, la découverte d'un relieur qui utilise ces papiers-cuir japonais :

158

Mardi, 30 janvier 1872.

Cher ami,

[...] J'ai fait la découverte du roi des cartonneurs. C'est le rare ouvrier qui a la passion de son art, et que la faveur qu'on lui accorde de mettre un cuir japonais sur un bouquin remplit de bonheur. Vous verrez ses plaquettes... et nous le garderons pour nous deux, n'est-ce pas ?

Tout à vous,

Edmond de Goncourt⁵⁸

Les deux correspondants ne gardèrent bien sûr pas pour eux le recours à Henri-Joseph Pierson, puisque c'est de lui qu'il s'agit, et le goût du papier-cuir se répandit. *La Maison d'un artiste*, où Edmond

de Goncourt répertorie ses collections japonaises, mentionne aussi parmi les objets oubliés au grenier la matière première de ces reliures, ce qui interroge sur la raison de leur délaissement :

Sur le palier s'ouvrent des chambres inhabitées, ensevelies dans la poussière des capharnaüms [...]. Il y a là, pêle-mêle, dans le fouillis pittoresque d'un grenier, du bric-à-brac, des porcelaines égueulées, des grues de bronze, [...] des piles de cuirs japonais destinés à fabriquer des reliures de livres orientaux, des objets de toutes sortes et de toutes formes, dont la mémoire est comme perdue, et dont le regard se détourne⁵⁹.

Mélanie Muet et Olivier Justafré ont d'ailleurs relativisé la place de ces reliures chez Goncourt : seules sept étaient présentes à la vente de 1897, alors qu'à celle d'Octave Uzanne, trois ans plus tôt, on en comptait quarante-six⁶⁰. Il y eut une véritable mode du *kami-kawa*, dont l'extension demeure encore à préciser. Mais on sait par exemple que le banquier collectionneur Émile Monteaux (1841-1901) en avait commandé vingt-neuf au relieur parisien Lancelin⁶¹.

C'est Félix Régamey qui diffusa la connaissance de ce type de simili-cuir. Il le mentionne rapidement

57 Félix Nève, *Des portraits de femme dans la poésie épique de l'Inde* (Bruxelles, Auguste Decq, 1858, in-8). Ex-libris E. de Goncourt et de Robert de Montesquiou. (Vente « Collection Michel Wittock. Cinq siècles d'art et d'histoire en France à travers le livre et sa reliure. Sixième partie », Alde, 12 novembre 2015.)

58 Cité par Alidor Delzant, *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, p. 269-270.

59 Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, t. II, p. 359-360.

60 Olivier Justafré et Mélanie Muet, « Les reliures japonisantes (1885-1900). Passerelle entre japonisme et Art nouveau ? », dans Chantal Zheng (dir.), *L'Art nouveau et l'Asie*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2016, p. 139.

61 Voir le catalogue *Reliures japonisantes*, Paris, Olivier Bonnefoi, 2018. Je remercie Jean-Marc Chatelain de cette indication.

dès 1891 dans *Le Japon pratique*⁶² et développe la description de sa fabrication, sous le nom de « papier cuir polychrome », dans un article en 1899⁶³. Il s'appuie sur sa visite d'un atelier à Tōkyō. Il s'agit d'un procédé utilisé par l'Imprimerie impériale et tombé dans le domaine public. On applique une laque sur un papier estampé, puis une dorure et des couleurs à la main sur les motifs. La description est reprise dans le recueil *Le Japon en images* en 1905⁶⁴, mais d'après Olivier Justafré, la mode du papier-cuir en France à cette date avait presque disparu⁶⁵. Octave Uzanne, on ne s'en étonnera pas, s'en fait le chantre enthousiaste, multipliant les hyperboles⁶⁶ et systématisant presque le recours à ce type de reliure pour certains de ses livres⁶⁷. Mais certaines de ces reliures n'ont de japonais que l'apparence. Certains de ces papiers-cuir ne sont pas des *kami-kawa* importés du Japon, mais des imitations françaises en cuir... Nicolas Lieng mentionne un brevet déposé en 1880 par les associés Desaga, Giran et Danchel, pour la fabrication industrielle d'un « cuir japonais »⁶⁸. Des analyses du laboratoire de la BnF sur trois exemplaires⁶⁹ (dont celui que nous

62 Félix Régamey, *Le Japon pratique*, Paris, Hetzel, 1891, p. 159-160.

63 Id., « L'impression des images en couleurs au Japon. Fabrication du papier cuir polychrome », *Revue des arts décoratifs*, 1899, p. 391-394.

64 Id., *Le Japon en images*, Paris, Paul Paclot, 1905, n. p.

65 O. Justafré et M. Muet, « Les reliures japonisantes (1885-1900) [...] », art. cit., p. 141.

66 Voir O. Uzanne, *La Reliure moderne artistique et fantaisiste*, op. cit., p. 260-261.

67 Voir ici même la contribution d'Hélène Védrine.

68 N. Lieng, *La Reliure japonisante*, op. cit., p. 4.

69 BnF, Réserve des livres rares, G-YE-732 (voir supra note 5); BnF, Réserve des livres rares, M-YE-916 :



4. Carayon, plat supérieur de Leconte de Lisle, *Poésies barbares*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

Farandole de pierrots, poésies d'Émile Vitta, illustrations de Willette, Paris, L. Vanier, 1890; BnF, Réserve des livres rares, 8-LN2-257; J. Barbey d'Aurevilly, *Les Vieilles Actrices*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884.



5. Carayon, gardes supérieures de Leconte de Lisle,
Poésies barbares, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

avons mentionné au début de cette contribution) ont montré qu'il n'y avait aucune trace de papier *kōzo* dans les reliures... Le *kami-kawa* se révèle ici être vraiment un art français...

Le rapport entre reliure et livre n'est pas spécifique à ce type de production. Dans certains cas, il s'agit d'ouvrages liés au Japon, ce qui donne une motivation à l'emploi du *kami-kawa*, dans la lignée de la reliure emblématique de l'époque (cette tendance dérivée des

cartonnages d'éditeur est à ce titre parfois critiquée). C'est le cas du catalogue de la collection Burty⁷⁰ et

⁷⁰ *Catalogue de la collection Philippe Burty. Art japonais et chinois*, s. n., 1891. « Grand in-8 (280 × 180 mm). [...] L'un des 20 exemplaires sur Japon, non justifié. Couverture rempliée originale conservée. Reliure en *kami-kawa* à décor de signes astrologiques chinois se prolongeant sur le dos [...]. » (Vente « Japonisme », Christie's, 15 novembre 2018, <https://www.christies>).

de *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti⁷¹. Mais le plus souvent, le lien est ténu ou inexistant, seule la fantaisie du collectionneur justifiant l'application de ce qu'on pourrait appeler un masque japonais à un livre occidental. L'exotisme des *Poésies barbares* ne s'étend pas, il nous semble, jusqu'au Japon... ils sont pourtant revêtus d'une belle reliure *kami-kawa*, complétée par des gardes aquarellées, aux motifs japonais (fig. 4 et 5)⁷². On peut peut-être considérer que les petits personnages qui peuplent les gardes et n'ont rien de barbare nous entraînent bien ailleurs, hors de la tradition classique, comme les poèmes qui suivent.

On est ici d'abord face à un japonisme décoratif, qui ne traduit pas une innutrition culturelle, mais une recherche de raffinement exotique, et contribue à la distinction du bibliophile, au sens que Pierre Bourdieu donnait à ce terme. Un second niveau interprétatif peut toutefois être avancé, moins « frivole » : le

com/en/lot/lot-6168764?ldp_breadcrumb=back, consulté le 15 janvier 2025).

71 Calmann-Lévy, 1888. « Édition originale, illustrée de dessins et d'aquarelles de Rossi et Myrbach » (vente « Précieuses reliures du xvi^e au xx^e siècle de la collection d'un couple de bibliophiles », Sotheby's, 17 novembre 2022, lot 85). On regrette que les notices de Christie's et de Sotheby's n'indiquent pas les provenances.

72 Leconte de Lisle, *Poésies barbares*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, in-12 (184 × 118 mm). « Bradel en papier-cuir marron polychrome (images de meubles, objets domestiques et animaux fantastiques), doublure et gardes de papier imprimé de personnages et de paysages japonais, [...] (*E. Carayon*) » (vente « Précieuses reliures du xvi^e au xx^e siècle de la collection d'un couple de bibliophiles », Sotheby's, 17 novembre 2022, lot 85). Comme le note Yves Peyré, Carayon s'était fait une spécialité de ces reliures, rivalisant avec Pierson (Y. Peyré, *Histoire de la reliure de création*, op. cit., p. 24).

japonisme des reliures incarne l'adhésion à ce « pluriel du beau⁷³ » qui est, au-delà des écoles artistiques, une valeur esthétique cardinale depuis les mouvements romantiques du premier XIX^e siècle. Face à la tradition, ces reliures manifestent, comme le pensait Marius-Michel, une volonté de renouvellement radical.

Cette mode n'est pas uniquement parisienne, et on terminera par un exemple nancéen, celui du libraire bibliophile et relieur René Wiener (1855-1939). Issu d'une famille érudite (son père, libraire lui aussi, fut conservateur du Musée lorrain), il collectionna les livres, mais il est surtout connu comme représentant de l'École de Nancy dans le domaine de la reliure (grâce notamment à la vitrine du Salon du Champ de Mars de 1893, qui le fit remarquer, avec ses camarades Victor Prouvé et Camille Martin)⁷⁴. Lui aussi, au long de ses activités de relieur, se livra au goût du papier-cuir à la japonaise⁷⁵. Certains exemplaires (on en compte plus d'une vingtaine dans la collection Wiener de la bibliothèque Stanislas) sont magnifiques. Il en va ainsi de la reliure de la monographie de Georges-Gustave Toudouze sur Henri Rivière. Les motifs du *kami-kawa* multiplient les sceaux japonais, insérés dans des cabochons de formes variées, qui créent, grâce aux superpositions, un effet de saturation et, par le jeu de couleurs, suggèrent une grande opulence (fig. 6).

73 L'expression est de Marc-Mathieu Münch, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature : du singulier au pluriel*, Metz, Université de Metz, Centre de recherche Littérature et Spiritualité, 1991.

74 Voir le catalogue de l'exposition *René Wiener, relieur et animateur de la vie artistique au temps de l'École de Nancy*, Nancy, Musée historique lorrain, 1999.

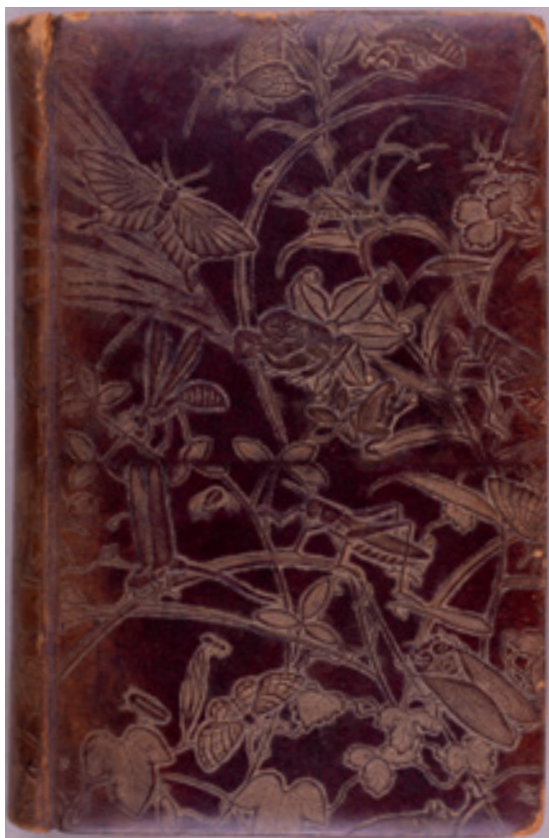
75 Voir l'article d'Atsuko Ukai, déjà cité, consacré à ces reliures, qui ont encore peu retenu l'attention critique.



6. René Wiener, plat supérieur de Georges Toulouse, *Henri Rivière, peintre et imagier*, [Paris], H. Floury, 1907.

7. René Wiener, gardes
supérieures de Georges
Toulouse,
*Henri Rivière, peintre
et imagier*, [Paris],
H. Floury, 1907.





8 et 9. René Wiener, plat supérieur et gardes supérieures de Félix Regamey, *Le Japon pratique*, Paris, Hetzel, [1891].

La reliure s'inscrit dans la vogue d'époque des sceaux japonais, et montre que la distance Paris-Province n'est pas celle que Beraldi affirmait. Un très beau *chiyogami*, papier imprimé au pochoir, orné de nénuphars et de minuscules grenouilles vient habiller les gardes (fig. 7), en camaïeu avec la couverture imprimée du livre, qui a été conservée. On peut citer aussi celle, plus précoce, qui recouvre *Le Japon pratique* de Régamey. Elle offre un contraste spectaculaire entre la sobriété des plats et du dos, des plantes et des insectes argentés se détachant sur un fond brun uni (fig. 8), et les gardes tonitruantes en papier imprimé (fig. 9). L'explosion de

couleurs qu'offrent ces dernières répond pleinement aux appels à l'insurrection colorée d'un Uzanne ou d'un Huysmans. René Wiener pratique un art de la variation, car une reliure de la même famille que celle que nous venons de commenter laisse apparaître des gardes beaucoup plus sobres, avec un *chiyogami* aux éventails fleuris, qui renvoie à l'univers visuel d'un sage japonisme décoratif (fig. 10). On peut signaler que le livre ainsi habillé est un ouvrage entièrement chalcographique d'Adolphe Willette (1857-1926), *Pauvre Pierrot* (M. Magnier & Cie, [1887]). Trois ouvrages de cet illustrateur, qui fut un des animateurs



10. René Wiener, gardes supérieures de Adolphe Willette, *Pauvre Pierrot*, Paris, M. Magnier & C^{ie} [1887].

du Chat-Noir⁷⁶, ont reçu dans la collection Wiener une couverture en simili-cuir japonisant, comme d'ailleurs un des ouvrages analysés par la BnF. Sans tirer de conclusions à partir d'un échantillon restreint, on pourrait faire l'hypothèse, à la fin du XIX^e siècle,

76 Voir Laurent Bihl, « Adolphe Willette ou l'impossible exhaustivité d'un catalogue raisonné », dans *Les Éphémères, un patrimoine à construire*, Colloques Fabula, 2015, <https://doi.org/10.58282/colloques.2902>.

d'une convergence entre la reliure japonisante et un type de productions contemporaines à la fois modernes et consensuelles (une certaine parenté existe par exemple entre Willette et Chéret). Elle traduirait la diffusion du japonisme bien au-delà des avant-gardes esthétiques.

On manque de documents pour établir la provenance de ces papiers utilisés par Wiener, et on ne



11. Première et quatrième de couverture factices d'un album de gravures sur bois de Tsukioka Yoshitoshi, *Scènes burlesques de lieux célèbres de Tōkyō*, Tōkyō, Tsunashima Kanekichi, 1881.



12. Camille Martin et René Wiener, reliure pour le tome 2 de Louis Gonse,
L'Art japonais Paris, Quantin, 1883.

peut que supposer la chronologie de leur production⁷⁷. Mais on sait en revanche que Wiener eut pour ami, entre 1885 et 1888, un étudiant japonais, envoyé par son gouvernement à l'École des Eaux et forêts de Nancy, Takashima Hokkai (1850-1931). Celui-ci, qui exposa des peintures dans la vitrine de la librairie Wiener, donna à son départ une collection de trente-cinq livres japonais (fig. 11)⁷⁸, donc il est certain qu'elle contribua à nourrir l'imaginaire graphique de Wiener et de ses amis. Le goût japonisant de Wiener n'est donc pas lié uniquement à l'ambiance

de l'époque, mais aussi à une relation personnelle et directe avec un jeune japonais, dont la carrière artistique s'épanouit après son retour dans son pays natal⁷⁹. On aime à penser que cette amitié a laissé des traces dans la création artistique de Wiener. Ainsi ce vol de grues, qui a pu passer d'un recueil xylographique possédé par Hokkai à une reliure emblématique de l'Art nouveau, pour *L'Art japonais* de Louis Gonse (fig. 12). La reliure n'est plus ici un masque mais aussi le symbole d'une rencontre personnelle entre Occident et Extrême-Orient.

77 La date de publication donne une indication toute relative, même s'il semble bien que ces reliures, dans l'ensemble, suivent l'actualité éditoriale. Elles font partie pour la plupart, du legs Wiener, réparti à sa mort entre la bibliothèque municipale, le Musée lorrain et le musée des Beaux-Arts. Le relieur les a donc conservées dans sa bibliothèque, pour des raisons qu'on ne peut documenter.

78 Voir le blog de la bibliothèque de Nancy : <https://epitome.hypotheses.org/286>. Nous remercions Mme Mireille François pour ses précieuses indications et sa collaboration à nos recherches à la bibliothèque Stanislas de Nancy.

79 Voir l'article de Françoise-Thérèse Charpentier, « Un japonais à Nancy au XIX^e siècle : Tokouso Tacacyma 1850-1931 », *Le Pays lorrain*, n° 1, 1979, p. 1-13. NB : Takashima Hokkai est son nom d'artiste. Il bénéficia en 1986 d'une exposition monographique au musée de Shimonoseki, dont le catalogue est conservé notamment au centre de documentation du musée des Beaux-Arts de Nancy (dont nous remercions le personnel pour leur accompagnement dans nos recherches).



TROISIÈME PARTIE

Revue et programmes



PAPILLONS ET FEUILLES VOLANTES.
LA DIFFUSION DU JAPONISME PAR LES PROGRAMMES ET PROSPECTUS DE
THÉÂTRE VERS 1900

Guy Ducrey

*Sur les murs de papier, l'ombre de la cigogne,
Du papillon volant et du vert oranger
Tremble comme un tableau sous un zéphir léger...
Ah ! vivre quelques jours dans ces minces demeures [...]*
Anna de Noailles, « Jardin au Japon »,
dans *Les Éblouissements*, Paris, C. Lévy, 1907

287

JAPONISME ET IMPRIMÉ

Derrière les deux grands massifs célèbres que sont *The Mikado*, comédie musicale de Gilbert and Sullivan (1885), et la *Madame Butterfly* de Puccini (1904), se tient caché un vaste continent de pièces de théâtre françaises qui, à la fin du XIX^e siècle, prennent pour motif un Japon souvent issu de l'esthétique des estampes. Longtemps méconnu, ce répertoire est progressivement sorti de l'ombre depuis une quinzaine d'années. Les études, encore modestes d'envergure, qui lui ont été consacrées¹ ont pu révéler qu'il existe bien en France un « japonisme au théâtre » (l'expression surgit sous la plume de Jean

Lorrain dès 1888²), – et que la *pièce d'inspiration japonisante* en est venue à constituer un genre théâtral de plein droit autour de 1900.

Or ces spectacles sont très souvent accompagnés de merveilleuses productions d'art – prospectus, programmes à distribuer, affiches, encarts publicitaires – qui se chargent tantôt de préparer la représentation, tantôt de l'éclairer, tantôt de la commémorer. Elles ont été l'occasion pour les artistes français de se livrer à d'éphémères variations japonisantes qui feront l'objet des pages qui suivent.

¹ Voir nos pages « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 18, 2011, p. 125-148, et plus récemment celles d'Olivier Goetz : « Le Japon spectaculaire de la Belle Époque », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 43-44, « Japon, Voyages intérieurs », 2019, p. 241-260.

² Jean Lorrain annonce à Edmond Magnier sa prochaine « chronique sur le japonisme au théâtre » (*Soixante-huit lettres à Edmond Magnier [1887-1890]*, préface de Henri Chapoutot, Paris, s. n., 1909, p. 45). La chronique en question avait été publiée dans *L'Événement* le 30 mars 1888).

EXÉGÈSE D'UN TITRE ET HORIZON D'UNE RÉFLEXION

288

Papillons et feuilles volantes. Ainsi choisi, notre titre pourrait paraître renvoyer aux innombrables images caractéristiques de l'estampe japonaise des XVIII^e et XIX^e siècles, toutes constellées d'insectes et d'arbres assujettis aux saisons. Mais il n'est pas inutile de rappeler à un plus large public que l'on désigne aussi en français par les termes de *papillons* et de *feuilles volantes*, métaphoriquement, les papiers que l'on distribue à des fins publicitaires, ou politiques, lors de manifestations, et qui, privés de toute couverture ou reliure, s'envolent légers au vent. La langue française a, sinon l'exclusivité, du moins le privilège de ces métaphores que l'on ne trouve exactement pas en anglais³, ni en allemand⁴ par exemple...

Ainsi, nommés *papillons* et *feuilles volantes*, ces imprimés se multiplièrent, grâce aux progrès techniques de l'imprimerie, autour des théâtres du XIX^e siècle finissant. Ils étaient parfois dotés d'illustrations en couleurs et largement distribués, soit de la main à la main, soit par la poste. Ces objets, éphémères par définition comme le spectacle qu'ils accompagnaient, étaient destinés à la corbeille à papier, et en avoir conservé des exemplaires tient du miracle. Un miracle *français* – pour reprendre ici l'exigence programmatique de notre ouvrage. Il faut en effet une

3 Si l'on nomme bien *flyer* un prospectus publicitaire, on ne le nomme pas *leaf*, – pas plus qu'un *butterfly* ne désigne un manifeste sur papier.

4 *Schmetterling* désigne le lépidoptère. En revanche, une célèbre revue satirique munichoise du XIX^e siècle se nommait bien *Feuilles volantes*, *Fliegende Blätter*.

politique de conservation extrêmement ambitieuse, et les institutions aptes à la mettre en œuvre, pour qu'aient été conservés les fragiles témoignages de spectacles bientôt enfuis. Seule la centralisation culturelle française, portée par une profonde conscience que Paris était au XIX^e siècle la capitale mondiale de la fabrication du spectacle⁵ a rendu possible la conservation des documents que nous étudierons. Si souvent décriée, cette centralisation nationale présente donc des avantages, que des chercheurs venus de pays entièrement décentralisés peuvent légitimement envier : pour l'histoire du spectacle, elle constitue un miracle, incarné par la Bibliothèque nationale de France et quelques autres fonds d'archives parisiens.

LE RÊVE (1890) :

DE LA JAPONAISERIE AU JAPONISME

En juin 1890, l'Opéra de Paris met en scène, sous le titre *Le Rêve*, un ballet signé Édouard Blau, sur une musique toute valsante de Louis Gastinel. Son action se déroule, nous dit le livret, à Takino au XVI^e siècle. Nul besoin pour notre propos d'entrer dans le détail de cette intrigue où l'on voit une jeune fille, Daïta, courtisée par un villageois, jeune Taïko, lui préférer un grand seigneur du voisinage, l'impressionnant Sakouma, dont elle aspire à devenir l'épouse. Aussitôt une déesse apparaît, surgie d'un éventail géant disposé au fond de la scène, et l'emmène avec elle dans son royaume

5 Voir sur cette question l'ouvrage de Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

1. Théophile Alexandre Steinlen, affiche pour le ballet *Le Rêve* d'Édouard Blau et J. Hansen, chorégraphie Louis Gastinel, 1890, gravé et imprimé par Gillot.





2. Georges Moynet, *Trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, s.d. [1893], p. 333.

aquatique. Elle lui montre ce que pourrait être sa vie avec le seigneur, d'abord enchantresse ; mais celui-ci se transforme en monstre terrifiant. Daïta se retrouve alors brusquement sur la place du village du premier acte, pour s'apercevoir que ce qu'elle a vécu derrière l'éventail n'était qu'un rêve, et qu'elle a eu bien tort de repousser l'amour du jeune Taïko.

Ce spectacle a donné lieu à une très belle affiche de Théophile Alexandre Steinlen (**fig. 1**). Japonaiserie et non japonisme ! – s'exclamerait-on sans doute en

admirant, au premier plan, cette danseuse de l'opéra en tutu classique, jambes dénudées, et dont le japonisme se limite au chignon caractéristique, et à un kimono enfilé comme un peignoir de boudoir...

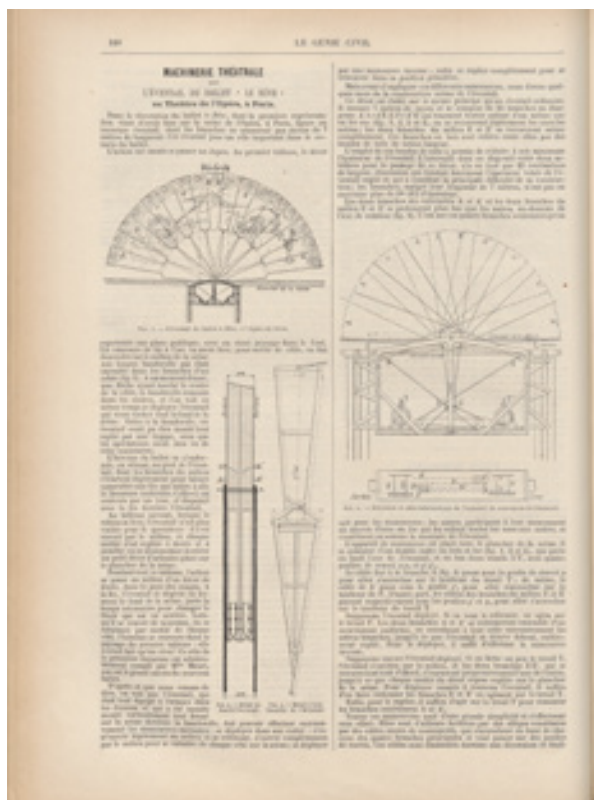
Il faut pourtant y regarder de plus près. Voyez les grands conifères qui servent de décor devant la pleine lune ; observez l'armature de bambous qui porte la banderole du titre ; observez surtout l'éventail géant qui fait le fond de la scène. On y discerne, à côté du typique soleil levant rouge, deux figures d'acteurs – un joueur de flûte et un

loueur – comme flottant sur un fond neutre si propre aux estampes japonaises. Vertigineusement agrandi, le petit accessoire indispensable issu de tant d'estampes, sert désormais d'allégorie géante de l'esthétique japonaise. Or, pour parvenir à cet effet, une prouesse technologique avait été nécessaire : l'éventail devait se déployer puis se replier à deux moments cruciaux du spectacle – au début du rêve de Daïta, puis lorsque, revenue à la réalité, elle quittait le monde aquatique des monstres. Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'époque aux merveilles de la machinerie théâtrale moderne, Georges Moynet montre l'aspect que prenait la scène (fig. 2).

Spectaculaire effet... Mais comment déployer au bon moment cet éventail géant ? La prouesse d'ingénierie théâtrale est si remarquable qu'elle avait fait l'objet, l'année précédente, d'un article scientifique dans le journal *Le Génie civil*, « revue générale des industries françaises et étrangères » (fig. 3). Un ingénieur y expliquait en détail, schémas à l'appui, la conception de la machine. L'article serait repris, trois ans plus tard, mais cette fois pour un public de non-spécialistes, dans le livre de Georges Moynet sur la machinerie théâtrale moderne. Représenter l'esthétique japonaise pour qu'elle soit visible de loin, et d'un public large rassemblé dans une salle, suppose donc un travail sur la perspective – l'un de ces prodigieux effets d'agrandissement du minuscule dont Sophie Basch montre plusieurs exemples⁶.

Mais la technologie n'est pas seule en cause et il faut se tourner aussi vers la représentation des costumes de ce ballet. Voyez celui de la danseuse étoile, Rosetta

6 Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2023, p. 319 sqq.



3. Ch. Talancier, « Machinerie théâtrale. L'éventail du ballet *Le Rêve* au théâtre de l'Opéra », *Le Génie civil. Revue générale des industries françaises et étrangères*, 28 juin 1890, p. 140.

Mauri dans le rôle de Daïta (fig. 4) – la même Rosetta Mauri qu'avait célébrée Mallarmé quatre ans plus tôt dans un texte devenu célèbre⁷.

7 Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, 1^{er} décembre 1886, p. 252. Repris dans *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 172.



4. Alfons Mucha, « Rosita Mauri dans *Le Rêve* », *Le Costume au théâtre*, 4^e année, n° 12, 1890-1891, n.p.

Japonaiserie encore une fois ? Mais regardez le dispositif inventé par le jeune Alfons Mucha, tout juste arrivé à Paris, et pas encore consacré affichiste célèbre de l'Art nouveau qu'il deviendra : un arrière-fond manifestement inspiré des estampes japonaises, où l'on peut deviner des branchages stylisés, ornés de bourgeons et entourés de libellules. Lorsqu'il représente les deux autres comparses du ballet, la déesse Isanami et le seigneur Sakouma, Mucha procède de même. Il les pourvoit, là encore, d'un décor esquissé,

de pleine lune et de végétaux stylisés, comme issus eux aussi des estampes japonaises (fig. 5).

Devant ce ballet et toutes les images imprimées qu'il a produites, il faut rappeler l'essentiel : sa date de création, nullement fortuite, le 10 juin 1890. Elle fait directement suite à la grande exposition d'art japonais organisée ce printemps-là à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais⁸. Plusieurs spécialistes ont montré qu'elle marquait l'entrée du japonisme dans le grand public. La coïncidence fut d'ailleurs formulée explicitement par le chroniqueur musical du grand quotidien *Le Gaulois*, en page 3 du journal :

Où sommes-nous ? Au Japon. Vous savez si, depuis un temps, le Japon est à la mode. Une exposition d'estampes japonaises n'a-t-elle pas, récemment, fait courir un mois entier les raffinés de l'École des Beaux-Arts ? Les décorateurs de l'Opéra m'ont tout l'air de s'être souvenus des colorations si subtiles et si fraîches familières aux anciens artistes de l'empire du Soleil-Levant, et les costumiers de même. Le fait est qu'on croirait voir quelques-unes des compositions que nous avons admirées, au quai Malaquais, prendre vie sur scène⁹.

L'estampe japonaise devenue vivante sur scène... Peut-on mieux formuler le prodigieux effet de grossissement de l'imprimé japonais ? Voilà qu'il

8 Exposition de la gravure japonaise, 25 avril-22 mai 1890. Sur l'importance « cruciale » de cet événement, on se reportera au chapitre de Sophie Basch, « "Le Palais des kakémonos", Quai Malaquais », dans *Le Japonisme, un art français*, op. cit., p. 371-374.

9 Louis de Fourcaud, « Musique. Académie nationale de musique : *Le Rêve* », *Le Gaulois*, 10 juin 1890, p. 3.



5. Alfons Mucha, « Maquette pour les costumes du ballet *Le Rêve*, 1890 : la déesse Isanami et Sa Kouma », *Le Costume au théâtre*, 4^e année, n° 12, 1890-1891, n.p.

devient spectacle vivant, à partir d'une exposition d'estampes. De sorte que, loin, comme nous le redoutions, d'être une *japonaiserie*, le spectacle de l'Opéra est peut-être une étape marquante du japonisme parisien. Et s'il en fallait une preuve décisive, il faudrait la chercher dans la revue qui accueillit à l'époque les dessins des costumes exécutés

par Mucha. *Le Costume au théâtre*, revue éphémère et introuvable, dont la durée de vie ne s'étendit que sur une saison (justement cette année 1890-1891). Elle consacrait un numéro entier au ballet *Le Rêve*, et s'ornait surtout d'une extraordinaire couverture de Steinlen, le même qui avait composé l'affiche du ballet (fig. 6).



6. Théophile Alexandre Steinlen, couverture pour la revue *Le Costume au théâtre*, 1890.

Cette admirable composition, conçue à la même époque que l'affiche, rendait plus radicalement hommage aux estampistes japonais. Avec sa force graphique, son effet de perspective reposant sur un puissant premier plan – chrysanthèmes et soleil levant – elle serait désormais reprise dans tous les numéros de la revue, avec de légères variations puisqu'à partir de la 45^e livraison les chrysanthèmes deviendraient jaunes. Il est d'ailleurs fort instructif de lire, dans le premier numéro de la publication, son texte programmatique :

Le costume et le décor ont pris une part de plus en plus large dans l'exécution de l'œuvre dramatique. Au théâtre autant qu'en peinture, le costume précise une époque, détermine les mœurs et jusqu'au caractère des personnages. Par sa réalité, son exactitude, il concourt puissamment à l'illusion scénique.

La vision fugitive du costume sur la scène ne suffit plus aujourd'hui. Il faut des documents durables.

C'est pourquoi nous avons pensé qu'un journal qui publierait, reproduits par l'aquarelle, les costumes principaux de chaque pièce nouvelle, – *Costumes modernes, historiques ou de fantaisie*, comblerait une véritable lacune.

Les gens du monde soucieux des choses du théâtre, les femmes et les artistes trouveront dans « le Costume au Théâtre » une source de renseignements utiles et intéressants à consulter dans le présent ; les amateurs de tout genre une série de documents indispensables à collectionner pour l'avenir¹⁰.

Le durable et le fugitif : ne sont-ce pas les deux pôles indissociables de l'estampe japonaise, telle qu'elle avait

¹⁰ *Le Costume au théâtre*, n° 1, 1890.

saisi d'admiration les contemporains, successeurs de Baudelaire ? Sophie Basch rappelle ce trait majeur d'un art qui est « l'expression du circonstanciel et de la vie qui passe¹¹ », – et les fixe pour l'éternité.

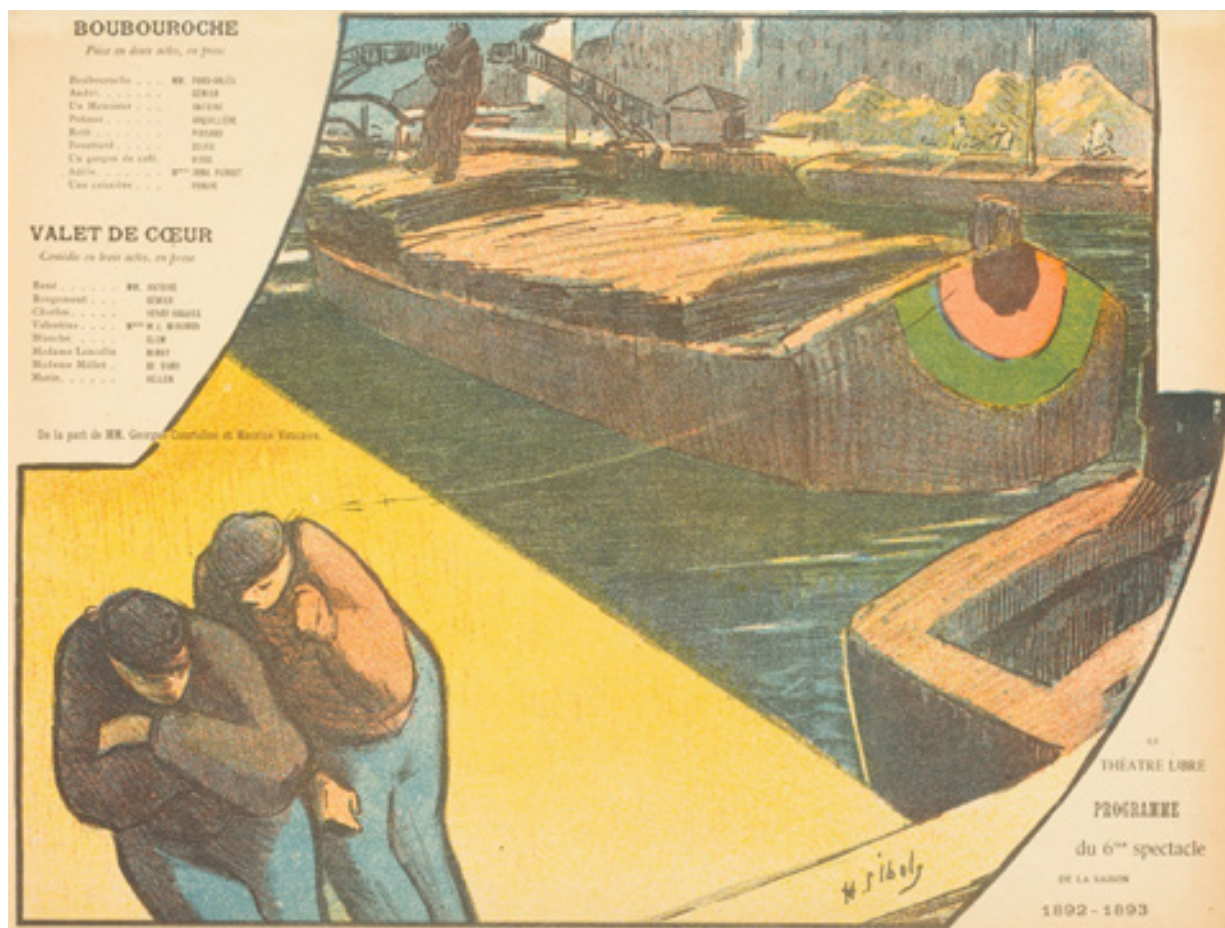
Affirmer, par conséquent, le japonisme pour illustrer une éphémère revue chargée elle-même de fixer l'éphémère d'un spectacle, quoi de plus approprié ? La forme ici rejoint la visée programmatique, dans une sorte d'accomplissement esthétique au moment où se diffuse un japonisme grand public. Mais pour le bien comprendre, il s'impose d'étudier l'imprimé français dans toutes ses ramifications et, par-delà les images plastiques, faire appel aux revues scientifiques, aux ouvrages de vulgarisation, aux recensions de presse dans les feuilles volantes des journaux... Chacun à leur façon contribue au phénomène.

DEUX PAPILLONS : INNOVATIONS ET RUPTURES DANS L'ESTHÉTIQUE DU PROGRAMME DE THÉÂTRE

Quelques papillons admirables méritent d'être épinglés à côté de toutes ces feuilles volantes. On en choisira deux ici – l'un peu connu, l'autre célèbre. Le premier accompagne une soirée au Théâtre-Libre d'Antoine, où l'on montait en 1893 deux comédies, l'une de Courteline, l'autre de Maurice Vaucaire, également proche du cercle du Chat-Noir¹². Maurice Vaucaire venait de confier au graveur Henri Rivière, figure importante entre toutes du japonisme, le décor

¹¹ S. Basch, *Le Japonisme, un art français*, op. cit., p. 135.

¹² Son fils Michel Vaucaire consacrerait plus tard un livre à Foujita (Paris, G. Crès, 1925).



7. Henri-Gabriel Ibel, « Le Théâtre libre. Programme du 6^e spectacle de la saison 1892-1893, *Boubouroche*, *Valet de cœur*, de la part de MM. Georges Courteline et Maurice Vaucaire », lithographie en jaune, bleu, orange et noir, papier vergé, 23,8 × 31 cm.

d'une petite comédie en un acte, *Un beau soir*, montée à ce même théâtre Antoine¹³. C'est dire combien il était sensible à l'esthétique venue du pays lointain.

Pour composer le programme de leur soirée, les deux dramaturges se tournent naturellement vers un autre proche du Chat-Noir, Henri-Gabriel Ibel,

¹³ *Un beau soir*, comédie en un acte, en vers, montée pour la première fois par la troupe du Théâtre-Libre sur la scène

des Menus-Plaisirs, le 30 novembre 1891 (Paris, Lemerre, 1892).

qui leur propose une composition originale, et un exercice de style japoniste (fig. 7). Sur un quai de Seine, deux ouvriers s'efforcent de haler une barge pour lui permettre d'accoster. Au loin, d'autres bateaux sont garés, devant des monceaux de gravats hauts comme des collines. On distingue un pont de bois qui enjambe le fleuve. Rien d'ailleurs dans cette représentation qui renvoie directement à l'une ou l'autre des pièces de la soirée, qui sont des comédies de mœurs aigres-douces, avec chassés-croisés d'amants. Mais dans la composition, tout renvoie en revanche au japonisme ambiant. Le choix par Ibels de la vue fragmentaire et fortement encadrée ; le puissant premier plan, coupé, en diagonale, qu'il établit ; la place du fleuve, qui occupe l'essentiel de l'image, mais reste lui aussi fragmenté ; le pont de bois à l'horizon ; l'attitude des gens du peuple comme pris sur le vif ; et jusqu'aux vagues stylisées... L'une des fameuses *Trente-six vues du mont Fuji*, avec le Pont Ryōgoku de Hokusai, peut servir ici de point de comparaison peut-être pertinent (fig. 8).

Rien – répétons-le – dans aucune des deux pièces qui renvoie à ce paysage : leur action se joue entièrement dans des intérieurs modestes. Ce bord de rivière n'a donc pour vocation que d'affirmer le parti pris naturaliste du théâtre d'Antoine et la célèbre *tranche de vie* chère à Zola. Mais le carton témoigne d'un puissant effort de dissémination de la perspective japoniste.

Quelle est au juste la nature de cet objet ? Par son format (22 × 30 cm), qui s'approche de la feuille A4, il est trop ténu pour devenir affiche (sa composition est d'ailleurs horizontale) et trop grand pour être glissé dans une poche – comme le notait déjà avec pertinence Geneviève Aitken, spécialiste à la fois des

programmes de théâtre et du japonisme¹⁴. Une brève notation imprimée (« De la part de MM. Georges Courteline et Maurice Vaucaire »), lisible au-dessous de la distribution, laisse penser que l'objet pouvait être envoyé par la poste, comme un papillon publicitaire. Il est pourtant confirmé qu'il devait bien être distribué aussi à l'entrée du théâtre au soir du spectacle. Un rarissime témoignage de presse l'atteste, où il est justement question de ce programme :

Qu'une légère critique nous soit permise, et c'est à la direction que notre observation s'adresse.

Pourquoi ce programme lourd et chargé, dont les couleurs semblent vouloir s'attacher aux mains qui le touchent ? C'est la mort des gants clairs. Les meilleures fumisteries sont les plus courtes. Or, il y a bien cinq ou six mois que le Théâtre-Libre nous inflige ce programme grotesquement illustré. Si c'est une gageure, qu'on le dise. De la part d'un artiste comme Antoine, cela nous étonne¹⁵.

¹⁴ « Ces lithographies, dont le format ne permet pas d'être mis dans sa poche, étaient-elles destinées déjà aux collectionneurs d'estampes ou amis des peintres ? », interroge-t-elle (Geneviève Aitken, « Les programmes lithographiés du théâtre de l'Œuvre », dans *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, Paris, musée d'Orsay/5 Continents, 2005, p. 79). Voir aussi son ouvrage *Artistes et théâtres d'avant-garde. Programmes de théâtre illustrés. Paris, 1890-1900*, cat. exp. Pully, musées de Pully, Paris, musée Marmottan, Mannheim, Städtische Kunsthalle, Pont-Aven, musée de Pont-Aven, Amsterdam, Van Gogh Museum, Jérusalem, Israel Museum, [Pully], [Musée de Pully], 1991.

¹⁵ « Au Théâtre-Libre » [article anonyme sur *Boubouroche* de Courteline et *Valet de cœur* de Maurice Vaucaire], *Le Courrier français*, 30 avril 1893, p. 3. Lithographie en jaune, bleu, orange et noir, papier vergé, 23,8 × 31 cm,



8. Hokusai, *Coucher de soleil sur le pont Ryōgoku, depuis le bac d'Onmaya*, série des « Trente-six vues du mont Fuji », vers 1832, gravure sur bois, 25,2 × 37,3 cm.

Les fraîches couleurs, qui émerveillèrent tant les premiers amateurs d'estampes japonaises, ne sont donc pas sans étonner, et même déplaire lorsqu'elles viennent se poser sur un programme de spectacle.

légendé « Le Théâtre libre. Programme du 6^e spectacle de la saison 1892-1993, « De la part de MM. Georges Courteline et Maurice Vaucaire ».

Le papillon *fait tache*, et il n'est pas encore devenu habituel dans le monde en noir et blanc de la soirée parisienne. Les Ibels, les Steinlen et autres adeptes du Chat-Noir marquent bien une rupture, comme le théâtre d'Antoine en dessine une dans la production de l'époque.

Tel est aussi le cas des programmes dessinés par Édouard Vuillard, dont la participation à l'aventure



9. Édouard Vuillard, « Litho-programme » pour *Rosmersholm* d'Ibsen, Théâtre de L'Œuvre, 1893, lithographie, 21 × 31 cm.

japoniste est bien étudiée. À regarder le papillon-programme qu'il exécuta en 1893 pour l'ouverture de L'Œuvre, où une pièce d'Ibsen (le génial *Rosmersholm*) était créée pour la première fois en France, le japonisme n'apparaît pas flagrant (fig. 9).

Ne doit-on pas le reconnaître pourtant dans la composition même – cette esquisse de panneaux juxtaposés, cette « perspective traitée par-dessous

le pinceau comme on la passerait sous la jambe¹⁶ », comme la nomma, à propos des Japonais, Jules

16 Jules Claretie, « Les Japonais », dans *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1873, p. 272. Cité par S. Basch, *Le Japonisme, un art français*, op. cit., p. 205. Anatole France parlait tout pareillement à propos des paysages japonais de « paysages sans plan ni perspective » (« Courrier de Paris », *L'Univers illustré*,

Claretie ? Et que dire aussi, apposée sur un imprimé, de cette écriture manuscrite, qui fait pleinement partie de l'image, comme dans tant d'estampes japonaises ? S'il s'agit d'un imprimé, pourquoi le prétendre écrit d'une main comme maladroite, appliquée avec hésitation à la calligraphie ?

C'est là justement ce qui choqua sur ce programme, comme le montre le chroniqueur du quotidien *La Justice* dans un autre témoignage précieux, où il est question de cet objet précis, cité à témoin après une évocation du drame d'Ibsen :

300

Un nouveau théâtre d'art pur ouvert par de nobles jeunes gens épris d'idéal... Ne trouvez-vous pas que le besoin s'en faisait sentir ? Et qu'un débit d'Ibsen ouvert, en concurrence du Théâtre-libre, était une institution nécessaire ? Honte sur ceux qui traitent l'Œuvre de Hors-d'Œuvre et crevons les tramways à aller aux Bouffes-du-Nord où M. Lugné-Poe a installé son temple.

Dès le programme, on voit qu'on se trouve en face de novateurs hautains. Vous recevez un morceau barbouillé de grossiers caractères et sali d'un dessin puéril. Aussitôt vous vous sentez dans une maison d'artiste. À un abject établissement vieux-jeu vous auriez pu lire les noms nettement tracés sur un vélin correct. Ah ! Pouah ! Assez de routine, le bourgeois imbécile qui disait « Les programmes dessinés comme par des enfants conviennent bien à l'enfance du théâtre » peut compter qu'à la

prochaine rencontre je l'assomme avec tout ce que j'ai de Strindberg¹⁷.

La charge est passionnante, et révélatrice de l'hostilité à laquelle s'est trouvé confronté le théâtre de L'Œuvre à ses débuts. L'attaque porte à la fois sur Lugné-Poe lui-même, sur les peintres d'avant-garde à qui il avait confié la réalisation de ces cartons ou « litho-programmes¹⁸ » (pour reprendre ici son appellation), et sur son répertoire enfin d'auteurs scandinaves qu'il fut le premier à faire connaître en France. On notera au passage l'allusion à l'enfance (l'écriture enfantine, l'art de l'enfance, pris tous deux en mauvaise part) – un reproche dont parfois les détracteurs du japonisme feront usage pour exprimer leurs réserves¹⁹. Cette attaque multiple retient d'autant plus l'attention qu'elle surgit dans le journal de Clemenceau, et qu'elle est signée Charles Martel, qui comptera parmi les futurs fondateurs de *L'Aurore*. C'est rappeler (si besoin était) que l'on peut être progressiste en politique, sans l'être dans l'histoire des formes d'art.

3 mai 1890, p. 274, cité par S. Basch, *Le Japonisme, un art français*, op. cit., p. 373).

17 Charles Martel à propos du programme de *Rosmersholm* dessiné par Vuillard à l'Œuvre, *La Justice*, 7 octobre 1893, p. 2.

18 Ainsi à propos de la première de *Rosmersholm*, Lugné-Poe se souviendra : « Le drame fut présenté avec une très belle litho de Vuillard, la première de la série des lithos-programmes dont "l'Œuvre" eut à s'enorgueillir » (*La Parade. Acrobates, souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1931, p. 55).

19 Voir encore sur cette question le développement de Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, op. cit., p. 252-254.

Mais ces réserves – celles adressées aux couleurs ou à la naïveté apparente des programmes – ont peut-être pour nous l'utilité de signaler que le japonisme, et tout le langage formel nouveau dont il s'accompagnait, ne fut pas compris aussitôt de tous. Et que, comme tant d'innovations, il se heurta à des résistances qu'eurent à vaincre des hommes éclairés – graveurs, peintres, affichistes, critiques, hommes de théâtre.

Lugné-Poe fut de ceux-là et il n'est pas vain de noter ce petit fait, peu relevé par les historiens du théâtre, que l'art japonais *existe* pour lui dès sa jeunesse, comme il le rappelle en 1930²⁰, et comme en témoigne sa correspondance avec Maurice Denis en 1888 (il a alors dix-neuf ans). Le peintre de Saint-Germain-en-Laye lui écrit ainsi, à propos d'un décor que Lugné-Poe cherche à régler à l'Odéon :

20 Dans ses souvenirs de 1930, revenant à ses dix-huit ans, Lugné-Poe renvoie à la revue *Art et critique* où, « à l'invitation de Jean Jullien », il aurait écrit à l'époque de 1890, dans un article intitulé « Les Impressionnistes et Symbolistes à l'Exposition de Saint-Germain » : « Il est plus urgent de rappeler qu'il existe un Musée du Louvre, où peut se constater la grande tradition des Décorateurs de Style depuis les Assyriens jusqu'à nos jours : que tous les maîtres s'y rattachent, maîtres d'Italie et maîtres du Japon, Delacroix et Manet, tous les beaux artistes de ce siècle, conspués en leur temps comme les symbolistes d'aujourd'hui » (Lugné-Poe, *La Parade. Le Sot du tremplin*, Paris, Gallimard, 1930, p. 213). Mais cette citation était due à Georges Roussel, dans *La Plume* du 1^{er} janvier 1891, p. 341, comme le rappelle Catherine Méneux, dans son article : « Des "Symbolistes" aux "Nabis". La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, consulté le 26 février 2026, p. 452-539, ici p. 512, n. 6.

Mon cher Lugné,

[...]

Je t'adresse ce mot pour que tu saches ce qu'il advient de ton esquisse. Elle n'est pas remarquable du tout. Il me semble que tu aurais pu la faire aussi bien que moi. Ce qu'il faudrait, c'est un intérieur japonais, qu'on puisse arranger à sa guise et copier sincèrement. Je te conseillerai de disposer, dans une chambre quelconque, un paravent, un vase, une chaise, une draperie, un palmier ; un tapis par terre. (Ce cadre est celui que je préfère parce qu'il est très simple et s'harmonise bien, comme lignes et comme effet : tu verras.) Est-ce qu'à l'Odéon tu ne pourrais pas te procurer ces accessoires, le temps de broser une pochade²¹ ?

Sensibilisé au japonisme par ses amis peintres à qui il commandait ses programmes lithographiés, le grand introducteur des Scandinaves en France n'était-il pas naturellement appelé à être aussi l'introducteur du théâtre japonais en France ?

DU JAPONISME À LA PIÈCE JAPONAISE : HISTOIRE D'UNE DIFFICULTÉ

Lugné-Poe attendit 1910 pour se tourner vers une pièce authentiquement japonaise. Mais il s'y livra avec audace, en présentant sur la scène de L'Œuvre un drame, *L'Amour de Késa*, que l'actrice japonaise Sada Yacco (Kawakami Sadayakko) avait rendu familier au public français lors de l'Exposition universelle de 1900.

21 Maurice Denis à Lugné-Poe, 27 mai 1888, dans Lugné-Poe, *La Parade. Le Sot du tremplin*, op. cit., p. 258.

Les soirs où elle ne montrait pas son spectacle principal, *La Geisha et le Samouraï*, elle avait en effet présenté, sous le simple titre, *Késa*, un second drame dont Judith Gautier avait livré l'argument en français dans son petit livre sur la musique japonaise à l'Exposition de 1900²². En 1910, Robert d'Humières en fit une traduction condensée pour le théâtre de Lugné-Poe, qui confia au grand acteur Édouard de Max le rôle du terrible « rônin » qui hante la pièce.

Mais comment jouer un drame japonais lorsqu'on ne connaît rien au Japon ? Malgré l'aide de l'écrivain Kikuchi Yūhō (1870-1947), en séjour à Paris, et qui servit de conseiller informel à la mise en scène, le défi semblait insurmontable. Laissons la parole à Lugné-Poe lui-même pour évoquer ses difficultés, qu'il retrace non sans humour :

Jusqu'où la curiosité nous pousse-t-elle ? Le 18 novembre 1910, je donne *L'Amour de Késa*, vieille légende dramatique des « rônins » japonais que Robert d'Humières a adaptée.

Parlons Japon !...

Pour les Occidentaux, pour nous, il y a Japon et Japon. En voulant éviter le Japon ressassé, le Japon de convention, fût-ce avec toute la pacotille du serment des Samouraï, nous étions forcés de tomber dans l'autre, le vrai... Là, ce devait être la culbute, pour mille raisons. [...]

À la répétition de *Késa*, je compris dans quel impossible guépier nous nous étions fourvoyés. Nous marchions tout droit à *Mme Chrysanthème*.

22 Judith Gautier, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, t. 4 : *La Musique japonaise*, transcrite par Benedictus, Paris, Ollendorff, 1900, p. 20-22.

Mes lectures de Lefkadio [*sic*] Hearn et aussi le désenchantement du malheureux écrivain le jour il se fut fait naturaliser Japonais par amour du pays, me revinrent à l'esprit et rien ne colla plus.

Et *Késa* fut joué accommodé, teinté de vérité, et pas un soir ne s'accrocha au vrai, au franc succès ; la foi manquait. [...]

Je renonçai à la mise en scène du Japon et de ses œuvres ; celle-ci m'avait trop coûté et je n'en demeurais pas fier.

Ainsi que toutes les fois que j'avais éprouvé quelque mécompte, j'en revins à mon Ibsen²³...

Pour familier que l'on ait pu être, grâce à des amis peintres, du japonisme, l'on n'est pas entièrement qualifié pour montrer aux Parisiens un spectacle vraiment japonais, ni pour le porter au succès. La différence entre *japonisme* et *arts du Japon* se peut-elle mieux formuler que sous la plume de ce modeste et humble enthousiaste ? Il en revient donc prudemment à « son » Ibsen, qu'il a pourtant eu tant de mal à faire admettre au public français depuis les années 1890. Quitte à lorgner vers les lointains, la Scandinavie est plus familière que le Japon...

Cette tension contradictoire entre préférence pour Ibsen et intérêt refoulé pour le Japon semble éclater au grand jour dans l'image par laquelle nous concluons ce bref parcours – une caricature. Elle est due au célèbre dessinateur Adrien Barrère, qui s'était d'abord fait connaître vers 1900 dans la revue anarchisante *L'Assiette au beurre*, puis avait donné durant la guerre de 1914-

23 Lugné-Poe, *Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre, 1902-1912*, Paris, Gallimard, 1933, p. 251-253.

1918 de très émouvants croquis de blessés et de mutilés. Il assurait pour le journal satirique *Fantasio* la série de portraits *Têtes de Turcs*. Ni japonaiserie ni japonisme ne lui étaient étrangers : il avait composé l'affiche d'une opérette japonisante, *Le Mariage d'Hakouma*²⁴, et l'on retrouve une inspiration à la Henri Rivière dans sa caricature du chimiste et physicien Georges Claude²⁵. En 1924, il consacre l'une de ses « têtes de Turc » à Lugné-Poe (fig. 10).

On y voit le célèbre metteur en scène naviguer plein sud depuis le Pôle Nord, sur une barque tout emplies de livres – sans doute d'Ibsen puisque le buste reconnaissable du dramaturge norvégien fait partie de la marchandise. « Importations dramatiques en tous genres » – lit-on en légende. Les flots sont agités, même si le rameur n'a pas à affronter la grande vague de Hokusai...

Avons-nous raison cependant de trouver, ici encore, un petit air de japonisme à la représentation – ce que d'autres images de Barrère confirment d'ailleurs ? S'il est bien vrai que Lugné-Poe n'avait pas rencontré de succès en montant un drame japonais, on pouvait du moins rendre hommage à celui qui avait importé en France du théâtre étranger en tous genres, et choisir pour le célébrer, une image un peu japonisante...

Si la pièce japonaise montée par Lugné-Poe n'avait pas obtenu de grand succès, du moins le japonisme, lui, avait su lui survivre par l'image...

²⁴ Opérette de Lucien Boyer et Battaille-Henri, Concert Mayol, 28 octobre 1911. Affiche d'Adrien Barrère.

²⁵ Adrien Barrère, « Têtes de Turc : Georges Claude » [chimiste, spécialiste de l'énergie thermique des mers], *Fantasio*, 1^{er} mars 1928, p. 436.



10. Adrien Barrère, « Têtes de Turc : Lugné-Poe », *Fantasio*, n° 415, 15 mai 1924, p. 522.



QUATRIÈME PARTIE

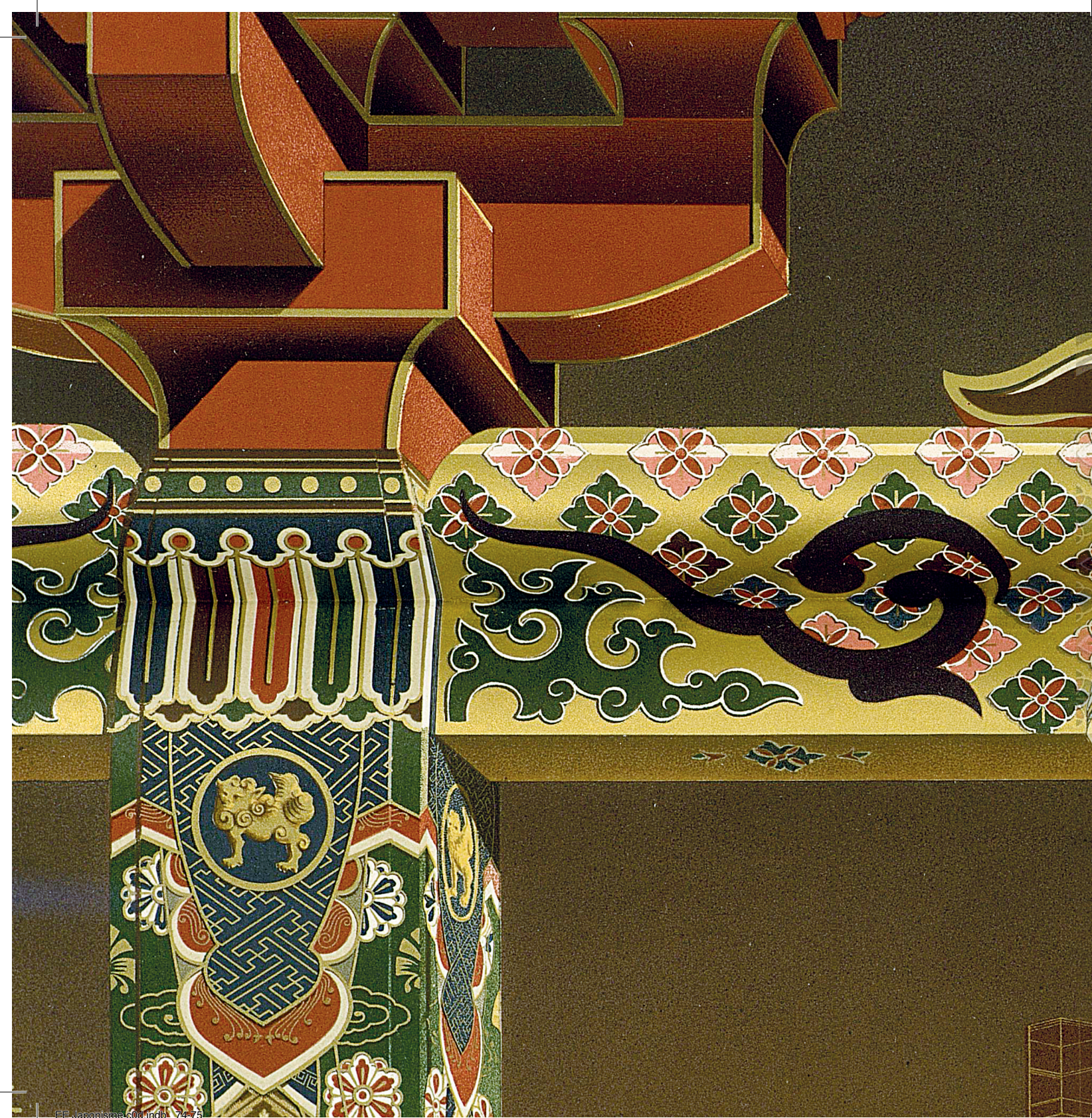
Éditeurs et imagiers





CINQUIÈME PARTIE

L'entre-deux-guerres



SIXIÈME PARTIE

Japonisme, imprimé et architecture

ARCHITECTURE JAPONAISE OU JAPONISME ARCHITECTURAL ? PAPIERS D'UNE ARCHITECTURE DE PAPIER

Jean-Sébastien Cluzel

Parmi les aventuriers partis du Vieux Continent pour découvrir le Japon, rares sont ceux qui ont pris des portemines, des équerres, des compas ou des pinceaux pour représenter l'architecture de l'empire du Soleil-Levant. Aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, pour pallier une pénurie iconographique et imprimer des livres illustrés, les éditeurs se lancent dans la création de gravures à partir des descriptions laissées par les voyageurs. Les générations suivantes de globe-trotteurs, plus sensibles à l'importance de ces supports illustrés dans l'imprimé, prendront soin de collecter des images leur permettant de rendre compte de ce qu'ils avaient vu. Ainsi les représentations d'architecture japonaise qui sont données à voir dans les livres entre le ^{xviii}^e siècle et le début du ^{xx}^e siècle reflètent-elles en majeure partie le regard japonais.

La vulgarisation de la photographie et le développement de nouveaux procédés de reproduction dans l'imprimé à la fin du ^{xix}^e siècle viendront bouleverser la perception de l'architecture japonaise en France et dans tout l'Occident. Montrée et expliquée avec toujours plus de précision et de réalisme, celle-ci rejoint peu à peu les répertoires des paysages architecturaux lointains, s'installe dans les ouvrages qui montrent l'art du Japon et s'impose dans les livres d'histoire de l'architecture. Or ces représentations et leurs descriptions, parfois d'une

grande finesse, n'induisent pas la présence d'un japonisme architectural, mais ne sauraient le réfuter avec systématisme. Et force est de constater que le japonisme architectural peut se dissimuler dans une observation ou une image de prime abord anodine.

Le présent texte examine cette subtile mais fondamentale différence entre la présentation de l'architecture japonaise et le japonisme architectural. Dans un esprit de synthèse, en suivant les développements de l'historiographie, sont décryptés les imprimés ayant trait à l'architecture nipponne entre 1868, première année de l'ère Meiji, et 1915, moment qui correspond à l'émergence d'une nouvelle façon d'appréhender l'architecture japonaise en Occident.

La première partie recense les textes publiés entre 1868 et 1900 qui ont trait à l'architecture japonaise et explique leur place dans le japonisme, par-delà leur valeur de témoignage. Apparaîtront alors les raisons qui ont conduit les japonistes à mettre au rebut les livres de charpentiers japonais, leur préférant les dessins de Katsushika Hokusai, dont ils font un illustrateur héroïque dans le narratif de l'histoire de l'art et de l'architecture de cette nation.

Une seconde partie approche les œuvres écrites de plusieurs architectes français de renom, pour montrer les manières dont ils ont abordé l'architecture japonaise et le japonisme. Ainsi, on verra comment Viollet-le-

437

JAPONISME ET IMPRIMÉ

Duc s'est interdit tout japonisme, luttant contre ses propres aspirations ; comment Charles Garnier se fait saper par la critique japonisante pour avoir érigé grandeur nature une maison de poupée japonaise ; comment César Daly et Abel Guérineau se sont faits les promoteurs du japonisme architectural ; et enfin comment Alexandre Marcel réussit à faire reconnaître la beauté du japonisme au sein de l'Académie des Beaux-Arts.

Partant des deux grandes histoires officielles de l'art du Japon, la première publiée en français en 1901, la seconde en anglais en 1910, notre conclusion explique dans quelle mesure ces ouvrages sont venus entraver la poursuite des combats des japonistes contre l'académisme. Nous verrons alors que ces deux histoires, dominées par un esprit nationaliste, ont éveillé des aspirations politiques contradictoires. Sous la plume de Félicien Challaye, le Japon et son architecture transmigrent vers *L'Île d'Utopie*¹ dans une version emprise d'un idéal socialiste. Or de telles mutations, fussent-elles inattendues, ne relèvent pas de la magie, mais rappellent simplement que le Japon n'est pas le japonisme².

CORPUS BIBLIOGRAPHIQUE

Contrairement à une idée reçue, entre 1868 et 1900, les articles de presse, les ouvrages, ou certains de leurs chapitres, qui sont consacrés à l'architecture

- 1 Titre du quatrième tome de l'incunable de Thomas More. Voir Thomas More, *L'Utopie* [1516], trad. Victor Stouvenel, Paris, Paulin, 1842.
- 2 Voir Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2023.

japonaise sont relativement peu nombreux en langue française³. Les plus mémorables sont *Le Japon illustré*, signé par le diplomate suisse Aimé Humbert (1819-1900) en 1870⁴, un livre grand format embelli de centaines d'admirables gravures ; plusieurs articles du juriste français Georges Bousquet (1845-1937), dont un qui paraît en 1874⁵ dans la *Revue des Deux Mondes*, qui est suffisamment piquant, bien que hors thème, pour être retenu, notamment dans la dépréciation de l'architecture du sanctuaire d'Ise (Ise jingū) et dans l'éloge rendu à celle du déjà célèbre

- 3 Dès les années 1890, cette idée est déjà présente dans les articles de presse et peut-être pour la première fois chez Victor Champier, « L'Exposition des habitations humaines, reconstituées par M. Charles Garnier », dans Émile Monod, *L'Exposition universelle de 1889, grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif*, Paris, E. Dentu, 1890, t. I, p. 158-162. En revanche, les descriptions d'architecture japonaise assez courtes foisonnent dans les récits de voyage. Voir par exemple Josef de Hübner, *Promenade autour du monde*, 1871, Paris, Hachette, 1873 ou Laurence Oliphant, *Le Japon*, trad. M. Guizot, Paris, Michel Lévy frères, 1875. Dans ce dernier ouvrage, on s'amusera de voir qu'une gravure montrant les donjons du château d'Edo, disparus depuis fort longtemps, est encore présentée.
- 4 Aimé Humbert, *Le Japon illustré*, Paris, Hachette, 1870, 2 vol. Les textes qui composent ces volumes sont initialement parus en feuillets dans le *Tour du monde* entre 1866 et 1869. On notera également qu'Aimé Humbert n'est pas un diplomate de carrière, mais qu'il a été envoyé au Japon en 1862-1864 pour signer le traité entre la Suisse et le Japon.
- 5 Georges Bousquet, « Un voyage dans l'intérieur du Japon », *Revue des Deux Mondes*, janvier-février 1874, p. 278-306. Georges Bousquet fera paraître d'autres articles, nous n'avons pas jugé nécessaire de les retenir car l'auteur y fait l'éloge du Tōshōgū et ajoute peu d'éléments nouveaux.

mausolée dédié à Ieyasu (1543-1616), fondateur de la dynastie shogunale des Tokugawa, le Tōshōgū situé à Nikkō⁶ ; un chapitre de l'*Histoire de l'habitation humaine*, roman d'Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) destiné à la jeunesse et publié en 1875⁷ ; un article de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* signé Philippe Burty, publié en 1879⁸, quelques semaines après la fin l'Exposition universelle parisienne de 1878, dans lequel le critique et défenseur du japonisme prône l'équivalence entre une architecture de pierre, tout occidentale, et celle du Japon ; *L'Art japonais*, un ouvrage incontournable signé par le médiéviste Louis Gonse (1846-1921), paru en 1883⁹, qui accorde à l'architecture une belle place dans une histoire des arts nationale et qui a largement contribué à la fabrique de l'identité japonaise ; une série de sept articles publiés entre 1886 et 1887 dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*¹⁰

- 6 La première description du Tōshōgū est donnée au xviii^e siècle par François Caron (1600-1673) alors que le site est en cours de réaménagement. On se reportera à François Caron, *Le Puissant Royaume du Japon. La description de François Caron* [1636], trad. et éd. Jacques et Marianne Proust, Paris, Éditions Chandeigne, 2003.
- 7 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine. Depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, J. Hetzel, 1875.
- 8 Philippe Burty, « Notes sur l'architecture au Japon. À propos de l'Exposition universelle de 1878 », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, t. XXXVI, 1879, p. 55-63.
- 9 Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.
- 10 César Daly, « Les temples bouddhistes du Japon. Chapitre I », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1886, t. 3, col. 97-108, pl. 16-26 ; *id.*, « Les temples bouddhistes du Japon. Chapitre II », *ibid.*, 1886,

sous le patronage du directeur de la revue, l'architecte-éditeur César Daly (1811-1894) ; deux articles du critique d'art et éditorialiste Victor Champier (1851-1929), qui paraissent en 1888¹¹, quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition universelle parisienne en mai 1889 ; le tout premier album de dessins d'architecture japonaise, réalisé par un architecte français du nom d'Abel Guérineau (1841-1929)¹², publié en 1889 ; une étude publiée en 1890¹³ – assez loin des préoccupations du présent texte – qui porte sur l'économie du bois dans le Japon contemporain et qui est signée par l'agronome Léopold Ussele ; le *Japon pratique* publié en 1891¹⁴, petit livre écrit et illustré par le peintre Félix Régamey (1844-1907), une sorte de guide de voyage dans lequel la seule architecture japonaise montrée est celle du jardin de Hugues Krafft (1853-1935), *Midori no Sato*, situé aux portes de Paris ;

- t. 4, col. 193-198, pl. 59-60 ; *id.*, « Les temples bouddhistes du Japon. Chapitre III », *ibid.*, 1887, t. 1, col. 7-25, pl. 1-2 ; *id.*, « Une lanterne qui parle », *ibid.*, 1887, t. 2, col. 57-60, pl. 17 ; *id.*, avec C. Détain, « La couverture en tuile au Japon », *ibid.*, 1887, t. 3, col. 111-117, pl. 34-39 ; *id.*, avec C. Détain, « La couverture en tuile au Japon », *ibid.*, 1887, t. 4, col. 152-161 ; « L'architecture funéraire au Japon », *ibid.*, 1887, t. 5, col. 201-205, pl. 66-68.
- 11 Victor Champier, « L'architecture japonaise », *Le Japon artistique*, n° 3, juillet 1888, p. 25-32 ; « L'architecture japonaise fin », *ibid.*, n° 4, août 1888, p. 39-46.
- 12 J'ai déjà souligné l'importance de Guérineau dans la réception de l'architecture japonaise en France. Voir Jean-Sébastien Cluzel, *Architecture éternelle du Japon. De l'histoire aux mythes*, Dijon, Éditions Fatou, 2008, p. 134.
- 13 Léopold Ussele, *À travers le Japon. Climat, géologie, hydrographie, régions, administration et écoles forestières, forêts domaniales et particulières*, Paris, J. Rothschild, 1891.
- 14 Félix Régamey, *Le Japon pratique*, Paris, J. Hetzel, 1891.

un chapitre de *L'Habitation humaine*¹⁵, ouvrage publié en 1892 et co-signé par l'architecte de l'Opéra de Paris, Charles Garnier (1825-1898), et l'historien Auguste Ammann (1844-1921) ; une courte présentation de l'architecture japonaise parue en 1895¹⁶, signée Fernand Levieux, un essayiste géographe belge ; enfin, deux articles de Claude Eugène Maitre (1876-1925), futur directeur de l'École française d'Extrême-Orient, qui ont été tirés à part après avoir été publiés sous le titre « L'art du Yamato » dans la *Revue de l'art ancien et moderne*¹⁷ au début de l'année 1901. Cette belle étude – la première à s'attarder sur l'architecture la plus antique du Japon, le temple bouddhique Hōryū-ji proche de Nara, et à interroger l'évolution des relations entre architectes et artistes au fil du temps – marque un tournant dans l'appréciation de l'architecture nipponne qui sera désormais racontée et évaluée au prisme de son historicité.

Le côté succinct de cette bibliographie souligne le retard des pays francophones sur leurs homologues anglophones dans l'appréciation de l'art japonais et de son architecture¹⁸. D'ailleurs de nombreuses publications anglaises, américaines et même

allemandes, qui s'intéressent tout ou partie à l'architecture nipponne, ont rapidement joui en France d'une certaine notoriété. Parmi elles, les plus connues sont le catalogue d'arts et d'industrie japonaise établi par le diplomate britannique Rutherford Alcock (1809-1897), qui paraît en 1862¹⁹ ; l'ouvrage du célèbre designer Christopher Dresser (1834-1904), qui paraît en 1882²⁰ sous le titre *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures* et qui relate son propre voyage au Japon ; celui de l'anthropologue américain Edward Sylvester Morse (1838-1925), *Japanese Homes and their Surroundings*, publié en 1885²¹ et consacré à l'habitat japonais ; celui du médecin et collectionneur anglais William Anderson (1842-1900) publié en 1886²² ; le catalogue des arts et de l'artisanat établi par l'historien d'art allemand Justus Brinckmann (1843-1915) en 1889²³, qui a bénéficié d'une large diffusion ; l'ouvrage de l'architecte britannique Josiah Conder (1852-1920),

non négligeable dans la découverte de l'architecture nipponne tant en France qu'en Europe.

¹⁵ Charles Garnier et Auguste Ammann, *L'Habitation humaine*, Paris, Hachette, 1892.

¹⁶ Fernand Levieux, *Essai sur l'architecture japonaise*, Paris, Société générale d'imprimerie, 1895.

¹⁷ Claude Eugène Maitre, « L'art du Yamato », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. 9, n° 46, janvier 1901, p. 49-68 et n° 47, février 1901, p. 111-132. Ces articles ont été tirés à part : Claude Eugène Maitre, *L'Art du Yamato*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1901.

¹⁸ Cette bibliographie fait abstraction des romans et nouvelles, notamment des œuvres de Lafcadio Hearn (1850-1904) et de Pierre Loti (1850-1923), qui, par leurs descriptions de la vie japonaise, ont joué un rôle

¹⁹ Rutherford Alcock, *Catalogue of Works of Industry and Art, Sent from Japan*, London, William Clowes and Sons, Stamford Street and Charing Cross, 1862.

²⁰ Christopher Dresser, *Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, London, Longmans, Green and Co. – New York, Scribner and Welford, 1882.

²¹ Edward Sylvester Morse, *Japanese Homes and their Surroundings*, Boston, Ticknor and Co., 1886.

²² William Anderson, *The Pictorial Arts of Japan, With a Brief Historical Sketch of the Associated Arts and Some Remarks Upon the Pictorial Art of the Chinese and Koreans*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington Gilbert & Rivington, 1886.

²³ Justus Brinckmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, Berlin, R. Wagner, 1889.

Landscape Gardening in Japan, qui paraît en 1893²⁴ et s'est imposé comme une référence sur les jardins japonais ; jusqu'à celui de l'architecte américain Ralph Adams Cram²⁵ (1863-1942), publié en 1905 sous le titre *Impressions of Japanese Architecture* et qui est, selon le critique d'art Okakura Kakuzō (1863-1913), le tout premier ouvrage à considérer l'architecture japonaise à sa juste valeur²⁶.

Dans ce corpus généralement bien illustré, faut-il rappeler que l'estampe a le monopole, que le noir et blanc s'impose et la couleur reste une exception ? On notera également que les gravures sont réalisées à partir d'une multitude de sources, parmi lesquelles dessins et peintures japonaises dominant, suivis de tirages photographiques toujours plus nombreux à l'approche du XX^e siècle et de dessins d'auteurs assez rares. *Le Japon illustré* d'Aimé Humbert paru en 1870 est un magnifique témoignage de ce grand mélange de sources et s'appuie sur de nombreux tirages photographiques, notamment ceux de l'éminent photographe italo-britannique Felice Beato (1832-1909)²⁷. Dans ce corpus d'ouvrages, les rares dessins d'architecture

- 24 Josiah Conder, *Landscape Gardening in Japan*, Tōkyō, Kelly and Walsh, 1893.
- 25 Ralph Adams Cram, *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, New York, The Baker & Taylor Company, 1905.
- 26 Okakura Kakuzō, *The Book of Tea*, New York, Duffield and Company, 1906, chap. 4, "The Tea Room", p. 74.
- 27 Les types de documents reproduits dans cet ouvrage sont multiples : livres, estampes, cartes, photographies. On se reportera à Marc Olivier Gonseth, Julien Glauser, Grégoire Mayor et Audrey Doyen (dir.), *Imagine Japan*, cat. exp. Neuchâtel, musée d'ethnographie de Neuchâtel, 20 juin 2014-19 avril 2015, Neuchâtel, musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2015.



1. Gravure intitulée « Sanmen Sanssin Sanbiak Sansiu Santai Templum 33 333 Idolorum », dans Engelbert Kämpfer, *The History of Japan*, 1727. Il y a dans cette image une association et une confusion entre les trente-trois entrecolonnements de la façade du temple bouddhique Sanjūsangendō à Kyōto et les mille bouddhas qui constituent son panthéon bouddhique : 33 333 idoles sont donc décomptées.

réalisés sur le motif²⁸ agrémentent uniquement les textes de Christopher Dresser (1882), César Daly (1886-1887), Abel Guérineau (1889) et Félix Régamey (1891). Quant à la traditionnelle copie de dessins japonais, initiée par Engelbert Kämpfer (1651-1716) (fig. 1-2) et Philipp von Siebold (1796-1866) (fig. 3-5), deux médecins de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, elle révèle un désintérêt progressif pour l'art de bâtir et la peinture classique japonaise, mais un goût

- 28 Cette appréciation est relative. Elle se base sur les notes laissées par les auteurs, mais les progrès de la recherche découvrent très souvent de nouveaux modèles picturaux, notamment chez Dresser, Daly et Guérineau.



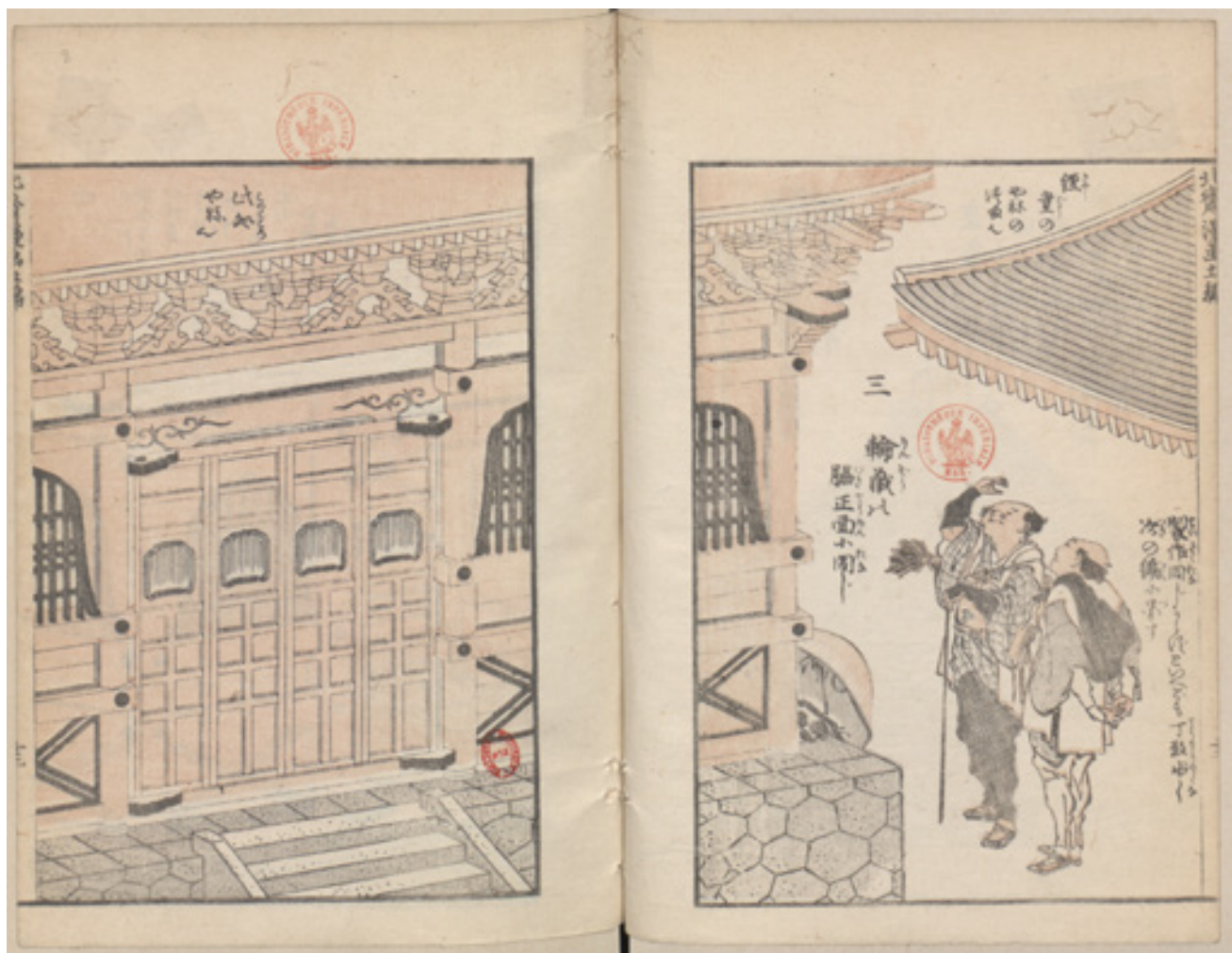
2. Peinture japonaise représentant le temple bouddhique du Sanjūsangendō à Kyōto rapportée en Europe par Engelbert Kämpfer.

toujours plus prononcé, si ce n'est une fascination, pour les dessins de Hokusai.

Autre remarque essentielle, aucune de ces publications ne présente une architecture occidentale japonisée. Les architectes français de la deuxième moitié du XIX^e siècle n'ont jamais envisagé un style binational franco-japonais, contrairement à leurs confrères anglais, notamment Edward William Godwin (1833-1886) qui, dès 1878, imagine et présente un

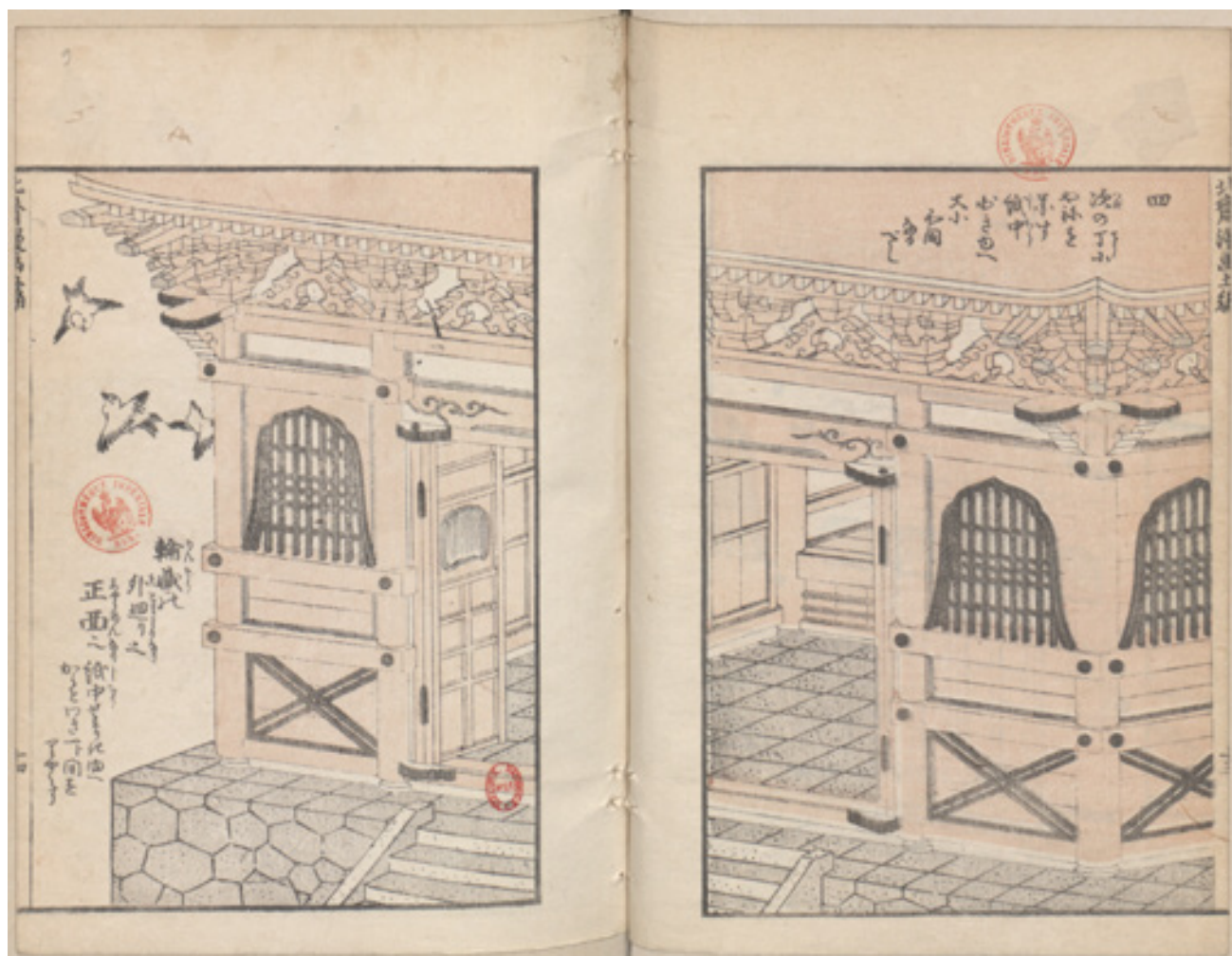
style anglo-japonais dans plusieurs planches de son ouvrage *Art Furniture and Artistic Conservatories*²⁹, proposant ainsi une suite au style anglo-chinois, très populaire dans l'Europe de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. La pensée des intellectuels français qui se

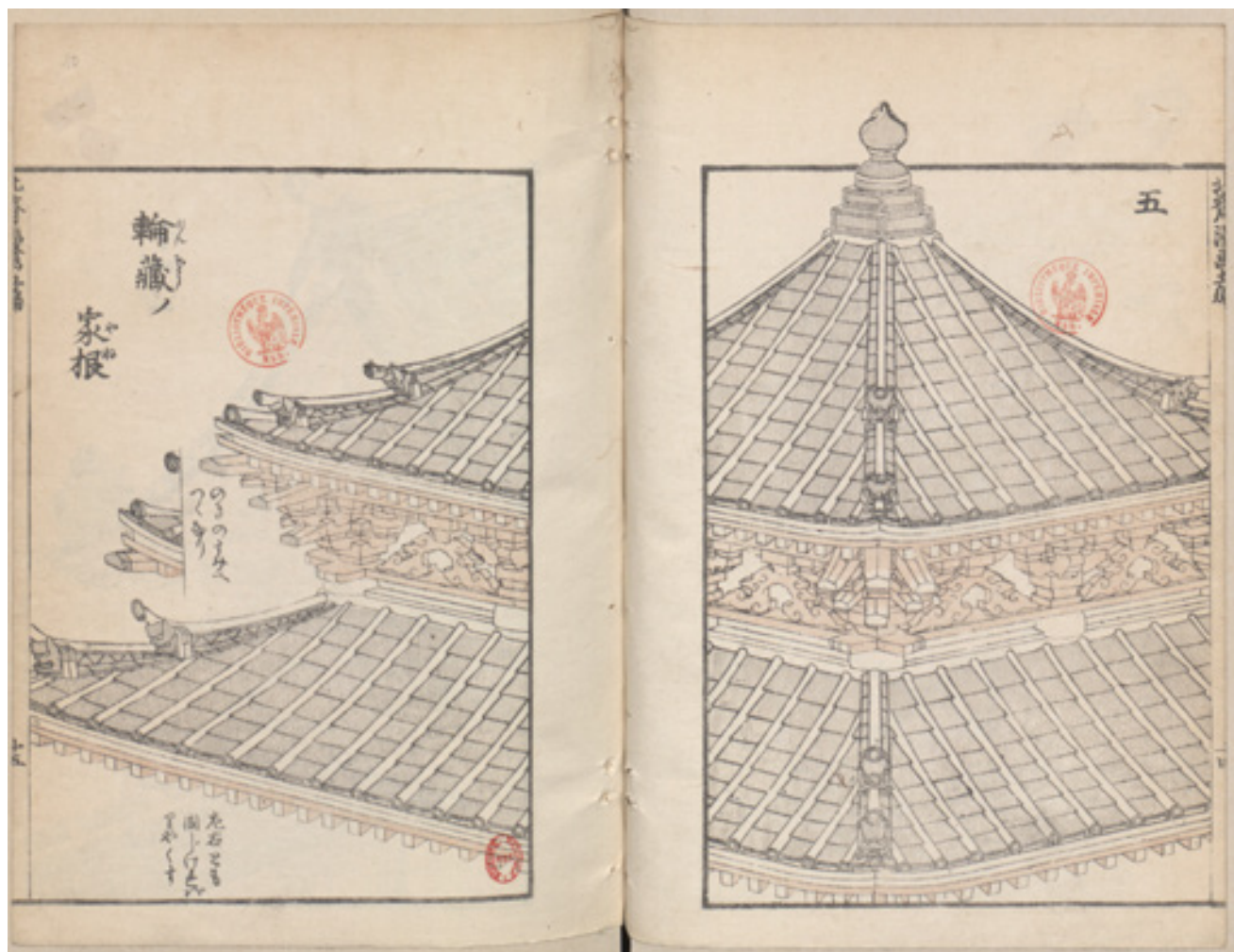
²⁹ Edward William Godwin, William Watt et Maurice B. Adams, *Art Furniture and Artistic Conservatories*, London, Garland, 1878.



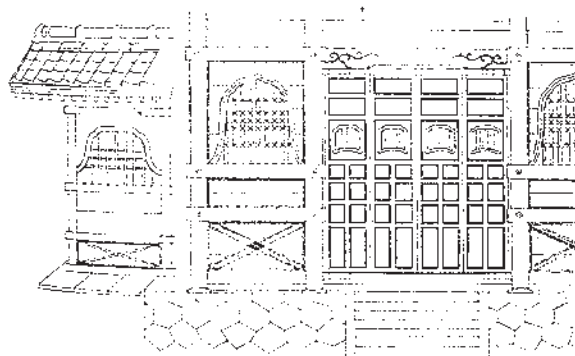
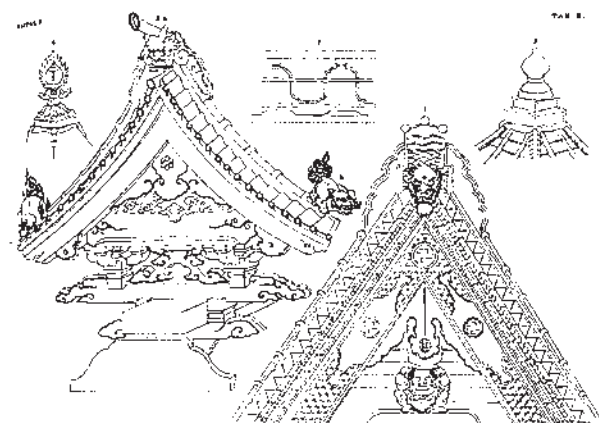
3a. Fol. 12^v-13^r.

3. Hokusai, « Le pavillon des sutras », dans *Denshin kaishu. Hokusai Manga. Go Hen* [Initiation à la transmission de l'essence des choses. Dessins libres de Hokusai. Livre V], 1816, fol. 12^v-15^r.





3c. fol. 14^v-15^r.



DES BUDDHISTISCHEN TEMPEL. + EIN BUDDHISTISCHER TEMPEL.
(Dachstuhl, 3. Tempel-Plan, 4. Plan des Tempelhofes)

4. Gravure présentée dans Philipp von Siebold, *Nippon*, 1832-1852, qui reproduit le pavillon des sutras présenté dans le cinquième volume de la *Manga*.

sont passionnés pour l'architecture nipponne semble assujettie à la construction des identités nationales, et tous – architectes, historiens et critiques d'art – se sont astreints à montrer l'architecture japonaise dans sa « singularité nationale », quitte à la rêver, comme Charles Garnier, voire à l'importer, comme Hugues Krafft et Albert Kahn (1860-1940). Ce constat



5. Gravure d'Abel Guérineau dans *Croquis d'architecture*, 1877. La légende, *Nihon no uchi* 日本之内 (Maison japonaise), ne précise pas qu'il s'agit d'un arrangement de la gravure du pavillon des sutras présentée dans le cinquième volume de la *Manga*.

explique en partie pourquoi le japonisme architectural français se perçoit difficilement. En revanche, l'étude des textes et de l'iconographie qui les illustre en révèle certains aspects. Car par-delà un semblant de neutralité dans ces présentations et représentations de l'architecture japonaise, il est bien question d'une révolution picturale, de nouveauté et de japonisme.

LES LIVRES DE CHARPENTIER MIS AU REBUT

Les amateurs de livres japonais de la fin du XIX^e siècle, dans le sillon de Philipp von Siebold, ont continué d'amasser des traités de charpenterie. Leur intérêt pour ces ouvrages est connu grâce aux études de leurs bibliothèques et de leurs collections. Nous savons par exemple que William George Aston (1841-1911), Ernest Mason Satow (1843-1929) ou encore le second fils de Philipp von Siebold, Heinrich³⁰ (1852-1908), possédaient chacun quelques ouvrages de ce type³¹. Mais les valeurs que cette deuxième génération de collectionneurs d'imprimés attachait à ces cahiers d'artisans restent énigmatiques. Étaient-elles illustratives, techniques ou ethnologiques ? Toujours est-il qu'en Europe ces cahiers resteront confinés chez les collectionneurs et leurs illustrations ne seront pas ou peu diffusées. En France, Philippe Burty fait ce même constat dans l'article qu'il publie dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Le critique et défenseur du japonisme y écrit :

J'ai dans les mains, un traité³², en quatre volumes, de la construction des temples bouddhiques

³⁰ Antiquaire autrichien, collectionneur et traducteur au service de l'ambassade d'Autriche à Tōkyō.

³¹ Voir Hayashi Nozomu et Peter Kornicki, *Early Japanese Books in Cambridge University Library: A Catalogue of the Aston, Satow, and Von Siebold Collection*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991.

³² Le catalogue de vente de la collection de Philippe Burty en 1891 mentionne quatre traités d'architecture. Aucun de ces ouvrages ne comporte quatre volumes, mais le « *Sho kou hirou kata*. Modèles de charpente. Yédo, 1856, 3 vol. », vraisemblablement le *Shōka hinagata*, pourrait correspondre au livre décrit.

en bois. Il a trait à la charpente, à l'équarrissage et à l'assemblage des bois, à la proportion rigoureusement traditionnelle de chacune des parties, les plus différentes en apparence. Si ce traité pouvait intéresser quelque architecte, je le tiens à sa disposition³³.

Les publications postérieures permettent de dire que ces livres n'ont pas suscité d'intérêt particulier chez les japonistes, contrairement aux dessins d'architecture de Hokusai qui feront l'objet de toute leur attention. Le commentaire de Philippe Burty est révélateur de son engagement dans le japonisme, mais il est également amusant, puisque pour illustrer son article sur l'architecture japonaise, Burty préfère aux dessins des manuels de charpenterie dont il était l'un des rares détenteurs, ceux d'un autre registre éditorial, celui des livres de modèles pour l'apprentissage du dessin, et notamment ceux de la célèbre série *Hokusai manga* [*Dessins libres de Hokusai*]³⁴. Cette mise au rebut des livres de charpentiers indique que les japonistes n'ont jamais cherché à présenter l'architecture nipponne telle qu'elle fut pensée ou bâtie, leurs préoccupations étaient ailleurs.

³³ Ph. Burty, « Notes sur l'architecture au Japon », art. cit.
³⁴ Le premier volume paraît en 1814, les volumes 2 à 13 paraissent entre 1815 et 1849 et sont suivis de deux volumes posthumes, le premier en 1849, le second en 1878. Voir Jocelyn Bouquillard et Christophe Marquet, *Hokusai Manga*, Paris, Éditions du Seuil/BnF, 2007.

HOKUSAI : UN ILLUSTRATEUR HÉROÏQUE

La popularité dont jouirent les dessins de la *Manga* de Hokusai est bien connue et s'explique assez simplement. Quelques années à peine après la parution des premiers volumes au Japon, ils circulent déjà largement chez les collectionneurs européens, ceux-là mêmes qui écrivent sur l'art de l'archipel. Certains de ces auteurs vont donc naturellement puiser dans cette série d'albums pour illustrer leurs récits. Et là encore, sur les pas de Siebold, ils reprennent les dessins du cinquième volume de la *Manga* pour figurer l'architecture. Cet album, intitulé *Kiku junjō* [Règles de construction]³⁵, sans équivalent quant à la représentation de l'architecture, répondait à leurs attentes. Il était consacré à un sujet précis, la représentation de l'architecture, et les modèles en trois dimensions facilitaient la compréhension des édifices. Ces qualités ont largement contribué à la popularité de ces dessins d'architecture en Europe, mais elles n'expliquent pas tout³⁶.

Chez les auteurs francophones, la reprise des dessins de Hokusai est plus manifeste que chez les

anglophones³⁷ et relève d'une véritable érudition. Ils seront les premiers³⁸ à en emprunter à un second manuel de dessin que Hokusai a dédié à l'architecture, le *Shoshoku ehon. Shin-binagata* [Livre de dessins pour artisans. Nouveaux modèles] qui parut en 1836³⁹ : Aimé Humbert fait reproduire dans *Le Japon illustré* (1870) le « Pont au-dessus d'un ravin à la campagne » ; Louis Gonse reprend dans *L'Art japonais* (1883) une partie de la « porte-clocher » ; Victor Champier un détail d'une toiture *kara hafu* (galbe chinois) (1888) (fig. 6). De telles reprises d'un album assez difficile à se procurer, tant en France qu'au Japon, témoignent de la passion particulière des collectionneurs pour l'œuvre de Hokusai. Elles renvoient également au travail des marchands d'art, tel Hayashi Tadamasa (1853-1906), qui surent entretenir leur passion. Ces collaborations, et les grandes collections qui s'ensuivent, permettront aux critiques et aux amateurs d'art japonais, comme Louis Gonse, Théodore Duret (1838-1927), Philippe Burty ou Edmond de Goncourt (1822-1896), de s'appuyer sur l'esthétique nipponne et sur l'œuvre de Hokusai en particulier pour illustrer n'importe quel sujet japonais et pour défendre les peintres modernes

35 Le cinquième volume de la *Manga* paraît en 1816. On trouvera un fac-similé et une traduction complète de ce manuel par Nishida Masatsugu et Jean-Sébastien Cluzel, dans Jean-Sébastien Cluzel (dir.), *Hokusai. Le vieux fou d'architecture*, Paris, Éditions du Seuil/BnF, 2014.

36 Sur ce sujet, voir Jean-Sébastien Cluzel, « *Hokusai Manga as a Reference Construction Book* », dans Robert Carvais, André Guillerme, Valérie Nègre et Joël Sakarovitch (dir.), *Nuts and Bolts of Construction History, Proceedings of the 4th International Congress on Construction History*, Paris, Picard, 2012, vol. 1, p. 655-664.

37 Dans l'essai que Christopher Dresser publie en 1882, peu après son retour du Japon, il fait reproduire des planches du cinquième volume de la *Manga* pour illustrer l'architecture. Ce choix sonne comme un aveu, signifiant que les dessins de Hokusai rendent les décors plus beaux qu'ils ne le sont et qu'il ne saurait lui-même mieux les sublimer. Voir Chr. Dresser, *Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, op. cit.

38 Seul l'ouvrage de William Anderson reproduit des illustrations de ce deuxième album de Hokusai.

39 On trouvera un fac-similé et une traduction complète de ce manuel par Christophe Marquet dans Jean-Sébastien Cluzel (dir.), *Hokusai. Le vieux fou d'architecture*, op. cit.



6. Illustration de l'article de Victor Champier, « L'architecture japonaise fin », *Le Japon artistique*, n° 4, août 1888, p. 46, d'après une gravure du manuel de Hokusai, *Shoshoku ehon. Shin-hinagata* [Livres de dessins pour artisans. Nouveaux modèles], 1836.

et les mouvements d'avant-garde à Paris. Chez ces promoteurs de l'impressionnisme, inconditionnels de Hokusai, l'œuvre du maître de l'estampe était un véritable fer de lance. Quand Philippe Burty, Louis Gonse, ou encore Victor Champier, signent des textes sur l'architecture japonaise, les sources iconographiques qui s'offrent à eux sont multiples, pourtant tous optent pour des dessins de Hokusai. Ce choix n'a rien de fortuit et l'effet était multiple : leurs propos sont illustrés et les estampes reproduites, par leurs traits, leurs couleurs et leurs sujets, promeuvent l'anti-académisme dans la représentation du monde. Autrement dit, en utilisant les albums de

Hokusai comme des catalogues d'images, en en faisant l'abécédaire de la rébellion, ces auteurs militent. Mais les dessins du maître de l'estampe forment aussi le cœur de *L'Art japonais* (1883) de Louis Gonse, la toute première présentation des arts du Japon en France⁴⁰. Un des paradoxes du japonisme est ici. Hokusai est à la fois, et sous la plume des mêmes auteurs, le demiurge de l'histoire nationale des arts du Japon et la voie de l'anti-académisme pictural et architectural français. Ce double référentiel très largement partagé a fait de lui un artiste héroïque dans le narratif de l'histoire de l'art et du japonisme.

⁴⁰ Louis Gonse fut un promoteur de l'histoire nationale. Ce concept est un fil directeur de *L'Art japonais*, dans lequel l'auteur, secondé par Hayashi Tadamasa, s'est gardé d'utiliser références, comparaisons ou filiations avec l'art chinois. Voir les trois articles suivants : François Gonse, « L'art japonais publié par Louis Gonse en 1883. L'œil de Louis Gonse », dans Jean-Pierre Berthon et Joseph A. Kyburz (dir.), *Japon pluriel 2*, actes du deuxième colloque de la Société française d'études japonaises, Arles, Philippe Picquier, 1998, p. 86-95 ; *id.*, « La vision de l'architecture japonaise en France à la fin du XIX^e siècle », dans Jean-Pierre Berthon et Anne Gossot (dir.), *Japon pluriel 3*, actes du troisième colloque de la Société française d'études japonaises, Arles, Philippe Picquier, 1999, p. 485-493 ; Xavier Barral i Altet, « Les historiens européens de l'art médiéval face au japonisme au tournant du XX^e siècle : contrastes culturels », dans Nishida Masatsugu, Nicolas Reveyron et Jean-Sébastien Cluzel (dir.), *L'Idée d'architecture médiévale au Japon et en Europe*, Bruxelles, Mardaga, 2017, p. 24-35.

VIOLLET-LE-DUC : L'INTERDICTION DU JAPONISME

Il apparaît curieux que Viollet-le-Duc, le plus anticonformiste des architectes français du XIX^e siècle, lui qui n'a pas étudié à l'École des Beaux-Arts, qui tout au long de sa vie prôna la reproduction de la nature dans l'enseignement du dessin d'architecture et qui d'une certaine manière est au fondement de l'Art nouveau, ait laissé si peu d'écrits sur l'art et l'architecture du Japon⁴¹.

450

En 1875, à soixante ans passés, il ressuscite la partition romanesque adoptée par Jean-Jacques Barthélemy dans *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*⁴² (1788) pour son *Histoire de l'habitation humaine*⁴³ (1875), dans laquelle il consacre deux chapitres à l'habitation asiatique : le quatrième, intitulé « Les Jaunes », et le vingt et unième, « Voyage à travers l'Extrême-

⁴¹ Le premier historien à s'être attardé sur l'intérêt de Viollet-le-Duc pour Hokusai est Abe Yoshio. Voir Abe Yoshio, « Viollet-le-Duc et le Japon », *Actes du colloque international Viollet-le-Duc*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1980, p. 12-19. Un article de Nishida Masatsugu soulignant l'intérêt de Viollet-le-Duc pour les systèmes de construction de bois en Asie a apporté beaucoup à cette partie de notre texte. Voir Nishida Masatsugu, « Construction en bois dans l'*Histoire de l'habitation humaine* », dans Viviane Delpech (dir.), *Viollet-le-Duc. Villégiatures et architecture domestique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 45-58.

⁴² Jean-Jacques Barthélemy, *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris, De Bure, 1788.

⁴³ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine : depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, J. Hetzel, 1875. Voir en particulier « Les Jaunes », p. 26-36 et « Voyages à travers l'Extrême-Orient », p. 269-277.

Orient ». Cet ouvrage, en adéquation avec les théories d'Arthur de Gobineau⁴⁴ (1816-1882), est construit sur une vision hiérarchisée des races et un nationalisme presque maladif, qui fait apparaître les populations d'Asie plus médiocres que celles descendant des Aryas. Dans le quatrième chapitre, Épergos et Doxi – noms fantaisistes créant une opposition entre le faire, la pratique (inspiré par *epi-ergon* en grec) et le dire, la théorie, voire l'opinion reçue (*doxa* en grec) –, les deux héros du roman tentent de visiter une maison primitive en Asie. Pour y parvenir, ils courtisent un habitant, « un indigène au ventre proéminent » : « À peine semblait-il pouvoir tenir sur ses jambes, et s'appuyait sur deux jeunes garçons. Un troisième ouvrait un large parasol pour préserver du soleil sa grosse tête enfoncée dans ses épaules. »

Or pour convaincre celui que ses serviteurs nomment « le gros Fau » (en chinois fò 佛 est le Bouddha) de les laisser entrer chez lui afin d'observer la structure de sa demeure faite de bambou, Épergos promet de lui donner la recette de longue vie. Cet « être difforme » leur accorde cette visite avant de les chasser, lorsque Épergos explique que sa recette est une cure amincissante... Cette moquerie potache caractérise l'ignorance des deux voyageurs au début de leur périple. Mais dans le vingt et unième chapitre, quelques deux cents pages plus loin, ils ont, semble-t-il, réussi à dépasser leurs préjugés et compris l'intérêt de cette religion, puisque Doxi prêche la loi du Bouddha depuis un pavillon qui mérite notre attention :

⁴⁴ Voir en particulier Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin Didot, 1853.

Dans le Kathaï, où nos deux compagnons firent un long séjour, Épergos pour étudier les industries de ces contrées, et Doxi pour tenter de prêcher la loi de Bouddha, ils louèrent une petite maison qui n'était qu'un de ces pavillons composés de deux pièces avec quelques chétives dépendances pour les serviteurs. Ce pavillon (fig. 83) était complètement construit en bois et posé sur une plate-forme en pierres sèches avec un petit perron devant l'unique porte. Comme principe de structure, rien n'était plus simple ; des poteaux, reliés au moyen de moises et d'entretoises, portaient des poutres horizontales saillantes au-dehors, soulagées par des encorbellements et retenues dans leur plan à l'aide d'un système de sablières rendues solidaires par des liens.

Sur ces bouts de poutres, en dehors, reposaient les semelles qui recevaient le chevronnage. Tout cela était si curieusement taillé, découpé et peint, que l'aspect de ce pavillon, au milieu de la verdure, charmaient les yeux. Les fenêtres étaient closes par des montants de bois tournés derrière lesquels, la nuit, on faisait glisser des rideaux d'étoffe si on voulait éviter la fraîcheur. La couverture faite de lames de cuivre très minces et ingénieusement relevées comme le sont les tuiles. [...]

Épergos se disait bien que ces structures de bois dérivait des premières constructions qu'il avait vu faire par les Aryas autrefois, et à l'amélioration desquelles il avait contribué, mais il ne se dissimulait pas que cet amour du compliqué, cette recherche dans les détails, cette réunion de petites précautions, appartenait bien à la race jaune. Les Aryas n'avaient donc pu exercer qu'une influence éphémère sur

ces hommes, qui développaient ainsi leurs arts conformément à leur génie⁴⁵.

Conformément à leur génie, conclut Viollet-le-Duc ! L'architecture de la région de Cathay, c'est-à-dire du nord de la Chine, vaudrait donc le détour... mais ici, l'architecte-narrateur nous joue un tour : c'est du Japon qu'il parle. La « figure 83 » (fig. 7) à laquelle correspond la description ne montre pas une habitation, mais un « pavillon » bouddhique, qui n'est ni chinois, ni coréen. Les portes et les « fenêtres », dans le dessin comme dans la description, sont spécifiques aux chapelles bouddhiques japonaises, tout comme la forme de la toiture. Quant à la « couverture faite de lames de cuivre très minces », elle peut surprendre les lecteurs, mais c'est encore un piège que tend Viollet-le-Duc, soulignant ici qu'il est au fait des techniques les plus modernes utilisées dans l'archipel.

Ainsi est-il difficile de croire que le plus célèbre des architectes français – comptant parmi les fondateurs de l'histoire de l'art, esprit incomparable dans l'analyse des formes et des structures, auteur prolifique dans la définition du vocabulaire architectural, dessinateur au talent immense – n'ait pas su que sa description se rapporte à un temple du Japon. C'est impensable, d'autant que ce type d'erreur se répète comme dans un jeu de piste. Dans le quatrième chapitre, les illustrations de la maison de bambou du « gros Fau » sont légendées « maison chinoise », alors que l'archétype présenté appartient à l'Asie du Sud-Est.

45 E. E. Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, op. cit., p. 274-275.



7. Illustration n° 83 dans Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*. Depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, Paris, J. Hetzel, 1875.

Viollet-le-Duc n'a rien d'un néophyte. Les erreurs qu'il commet sont volontaires. S'il brouille les pistes de manière récurrente, s'il regroupe les habitations d'Extrême-Orient dans une seule et même entité géographique nébuleuse, c'est pour éviter la mise en histoire des traditions architecturales asiatiques qui auraient alors les atouts pour rivaliser avec les

« traditions aryennes ». Il ne cherche pas à confronter des histoires nationales, mais à catéchiser une supériorité occidentale.

Fidèle à cette doctrine, on comprend pourquoi, en suprémaciste de l'architecture gothique, il ne pouvait louer le japonisme sans se contredire : cela aurait été reconnaître les bienfaits de l'influence du Japon dans la création artistique occidentale, pire encore, cela revenait à renier les spécificités des identités nationales. Comme les peintres de l'Église qui avaient refusé la japonisation des décors dans un dessein expansionniste, Viollet-le-Duc s'interdit tout japonisme pour des questions dogmatiques, en reconnaissant toutefois aux charpentiers du Japon un certain génie.

Quatre ans plus tard, en 1879, l'année de sa mort, paraît son dernier ouvrage intitulé *Histoire d'un dessinateur*⁴⁶. Ce livre, lui aussi destiné à la jeunesse, explique comment apprendre le dessin et dans un long passage du quinzième chapitre fait état de l'excellence des dessinateurs nippons :

Tiens, voici un livre de gravures japonaises ; ne nous gênons pas pour courir le monde, d'autant que les Japonais sont d'excellents dessinateurs. Il ne faut pas demander à ces artistes de reproduire les types admis par les sculpteurs et les peintres de l'Égypte, de l'Italie, de la Renaissance, ou de la Grèce antique : ils n'en ont nulle connaissance ; mais ils vivent dans un milieu particulier, entourés de races qui ne ressemblent en rien à celle de l'Occident ; ils observent la nature, et ainsi sont-ils parvenus à

⁴⁶ *Id.*, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879. Voir en particulier le passage sur le Japon p. 214-220.

composer des œuvres d'art d'une grande valeur, et dont l'originalité est incontestable.

Vois, comme ces artistes sont arrivés à saisir le geste, la pantomime, comme tous ces personnages sont à leur affaire et ne posent pas pour la galerie ; quelle sincérité et quel esprit dans ces attitudes ! comme tout cela est vivant ! (fig. 80).

Ce haut fonctionnaire qui porte gravement quelque objet précieux, recouvert de ses amples manches, avec sa large robe de soie brodée et son sabre à la ceinture (car il y a deux choses que le Japonais de haute classe ne quitte jamais : son éventail et son sabre), est-il assez pénétré de sa dignité ? Et cette femme en toilette élégante, qui examine un champignon avec une grande attention, n'a-t-elle pas une attitude prise sur le vif ? Et cette autre qui remet un placet ? Et le mouvement de ce porteur, n'est pas admirablement saisi ? Ce livre qui représente des métiers, des jeux, tous les actes de la vie, est aussi plein de scènes charmantes, spirituellement indiquées, et nous font vivre au milieu de ce peuple comme si nous étions en plein Japon⁴⁷.

Viollet-le-Duc met ici à l'honneur Hokusai et sa *Manga* sans les citer et en reproduit certains personnages. Le plus grand d'entre eux, celui décrit comme un « haut fonctionnaire », est d'ailleurs tiré du cinquième volume de la *Manga* qui est consacré à l'architecture, ce qui confirme de manière discrète une parfaite connaissance des sources favorites des japonistes. Dans ce récit presque autobiographique et surtout testamentaire, les quelques lignes que

47 *Ibid.*, p. 214.

l'architecte consacre à Hokusai attestent qu'il était un aficionado de l'art et de l'architecture du Japon, un admirateur de Hokusai, un japoniste de première heure, un amateur silencieux qui ne souhaitait pas dévoiler son intérêt pour le renouveau apporté par la découverte de l'art japonais, mais aussi un superbe dissimulateur. Dans ces pages, Viollet-le-Duc s'est appliqué à camoufler des indices révélateurs de son goût pour l'art du Japon, laissant aux cercles savants le privilège de le démasquer, mais empêchant ses détracteurs de réduire sa vision et ses théories à un japonisme trivial et simpliste.

CHARLES GARNIER, UN JAPONISTE PRESSÉ : L'HISTOIRE DE L'HABITATION HUMAINE, SUITE ET FIN

Sur sa propre proposition, Charles Garnier⁴⁸ s'est occupé pour l'Exposition universelle de Paris en 1889 de construire une grande attraction, dont l'intitulé reprenait, mot pour mot, le titre du roman de Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*. Cette attraction installée sur les bords de Seine, entre Grenelle et le Champ-de-Mars, présentait quarante-quatre habitations ordonnancées selon le concept de race. La maison japonaise appartenait à la section « Civilisations isolées ; race jaune ». Ce voyage

48 Cette partie de notre article puise ses informations dans l'article de Marie-Laure Crosnier Leconte, « Charles Garnier. Le Japon dans *L'Histoire de l'habitation humaine*. Exposition universelle de 1889 à Paris », dans Jean-Sébastien Cluzel (dir.), *Le Japonisme architectural en France. 1550-1930*, Dijon, Éditions Fatou, 2018, p. 143-149.

architectural reçut semble-t-il les faveurs du grand public, mais également de nombreuses critiques qui s'insurgeaient contre l'esprit fantaisiste des bâtisses. La maison japonaise – imaginée en partie d'après une maison de poupée nipponne – est tombée sous le feu de ces attaques, notamment celle de Victor Champier, qui reconnut à ce décor un manque total d'authenticité⁴⁹. Cette accusation n'avait rien d'une surprise. Champier avait prévenu le tout-Paris dans deux articles parus dans *Le Japon artistique* en 1888⁵⁰, dès qu'il avait eu connaissance du projet de Garnier, quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition universelle parisienne en mai 1889. Dans ces articles, Champier s'élève contre ceux qui dénigrent l'architecture japonaise parce que, fragile et sans décor, elle serait celle d'un peuple resté primitif... La maison japonaise de Garnier était un décor de théâtre surchargé et prenait place à côté des « grossiers abris Lapons, des Esquimaux, des sauvages d'Afrique et des Peaux-Rouges », écrit Frantz Jourdain (1847-1935) dans *L'Illustration*⁵¹. Garnier, en homme pressé qu'il était, n'avait certainement pas pris le temps de lire les messages envoyés par l'éditorialiste japoniste qui fusille son attraction dans le livre-histoire qui raconte l'exposition⁵².

Affecté par les reproches qui lui avaient été adressés dans la presse et par la démolition de son projet à la fin

de l'exposition, Garnier publie, en 1892, un ouvrage intitulé *L'Habitation humaine*⁵³, dans lequel il redit, au chapitre XIX, l'authenticité de cette maison japonaise (fig. 8). Mais ne sachant comment justifier celle-ci, il répète et traduit en français les deux cartouches de son étude préliminaire qui indiquaient 日本家屋 (*Nihon kaoku*, [*Maison japonaise*]) et 建築之古法 (*Kenchiku no kobō* [*Architecture selon les techniques ancestrales*]), comme si l'écriture était une preuve d'authenticité. Dans ce plaidoyer, Garnier se délivre de ses erreurs en faisant la promotion du collaborateur qui s'était occupé de cette affaire japonaise, un homme rompu à la création de décors de théâtre, le peintre-décorateur Marcel Jambon (1848-1908). Ce dernier fut vraisemblablement touché par le ricochet de la critique, puisque quelques années plus tard, en 1906, alors chargé de la création des décors japonais pour la représentation de *Madame Butterfly* à l'Opéra-Comique⁵⁴, il oublia la maison japonaise de Garnier et prit pour modèle une autre œuvre du japonisme, un décor qui mystifie magnifiquement l'authenticité nipponne : les pavillons et le jardin japonais d'Albert Kahn à Boulogne-Billancourt (voir fig. 18, p. 474).

49 V. Champier, « L'Exposition des habitations humaines, reconstituées par M. Charles Garnier », art. cit.

50 *Id.*, « L'architecture japonaise » et « L'architecture japonaise fin », art. cit.

51 Frantz Jourdain, « L'Exposition universelle à vol d'oiseau », *L'Illustration*, 4 mai 1889, p. 370.

52 V. Champier, « L'Exposition des habitations humaines, reconstituées par M. Charles Garnier », art. cit.

53 Ch. Garnier et A. Ammann, *L'Habitation humaine*, op. cit. La maison japonaise y est décrite p. 848-855. On notera que le terme histoire figurait dans le nom de l'attraction, mais a été supprimé pour la publication.

54 Voir Michela Niccolai, « Albert Carré. "Le voyage de la place Favart au Japon". La production de *Madame Butterfly* à l'Opéra-Comique (1906) », dans Jean-Sébastien Cluzel (dir.), *Le Japonisme architectural*, op. cit., p. 311-321.



8. Gravure montrant la « maison japonaise » construite par Charles Garnier pour l'Exposition universelle de 1889, dans l'ouvrage Charles Garnier et Auguste Ammann, *L'Habitation humaine*, Paris, Hachette, 1892.

CÉSAR DALY ET ABEL GUÉRINEAU PROMOTEURS DU JAPONISME : LA STRUCTURE, LA COUVERTURE ET L'ORNEMENT

L'art de bâtir nippon suscita également l'intérêt de l'un des auteurs les plus lus dans le monde des professionnels du bâtiment, l'architecte-éditeur César Daly, fondateur et directeur de l'hebdomadaire *La Semaine des constructeurs* et de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. C'est dans cette revue mensuelle qu'en 1879, Daly avait accepté de publier la « Note sur l'architecture japonaise⁵⁵ » de Philippe Burty. Celle-ci avait vraisemblablement suscité chez lui une opiniâtre curiosité, puisque sept ans plus tard, quand l'opportunité d'approfondir le sujet se présente, il décide d'y consacrer une série d'articles⁵⁶, dans un « double but », écrit-il :

[C]elui d'étendre nos connaissances historiques en architecture, et celui surtout d'offrir un champ où les praticiens contemporains pourront trouver des *motifs de composition* et des *procédés de construction*, les uns peu connus encore et les autres entièrement ignorés. L'originalité fait si souvent défaut dans les œuvres modernes, en présence d'un public blasé qui demande plus que jamais du nouveau, qu'on admettra sans peine qu'une source d'inspiration

55 Ph. Burty, « Notes sur l'architecture au Japon », *op. cit.*
56 Voir ci-dessus, note 10. Guérineau a également publié une petite notice dans l'autre revue dirigée par César Daly. Voir Abel Guérineau, « Le *Shikkouï* (plâtre japonais) », *La Semaine des constructeurs*, n° 39, 27 mars 1886, p. 466.

architecturale encore inexploitée est aujourd'hui chose précieuse⁵⁷.

Dans le premier article qui ouvre ce dossier visant l'élaboration d'un japonisme architectural, tant ornemental que structurel, Daly confie à ses lecteurs qu'il entreprend cette étude parce qu'il a partagé de longues conversations avec Abel Guérineau, « ex-architecte du gouvernement japonais », qui a séjourné dans l'archipel six années durant et qui met à sa disposition ses connaissances et ses dessins. Il explique également que son fils, Marcel Daly (1860-?), et un architecte-ingénieur, C. Détain, vont le seconder dans la rédaction de certains articles, puisque Guérineau vient d'embarquer vers l'Amérique du Sud, où l'attendent de nouvelles responsabilités professionnelles. Ainsi, dans les six articles qui suivent, quand les informations sur l'architecture nipponne viennent à manquer et que Guérineau reste silencieux, Détain avoue se référer aux ouvrages d'Aimé Humbert (1870) et de Christopher Dresser (1882).

Guérineau n'ayant laissé ni correspondances, ni écrits, ses activités d'architecte sont essentiellement connues par le biais d'actes administratifs et de publications de dessins. On sait qu'il arrive au Japon avant Dresser (1876), Morse (1877), Conder et Fenollosa (1878), pour y occuper, d'avril 1874 à juin 1880, un poste de professeur d'architecture à la Rikugun shikan gakkō (Académie militaire

impériale)⁵⁸. Dans l'archipel, cette activité lui permet de jouer un rôle important dans l'enseignement de l'architecture et plus spécifiquement dans celui des techniques de représentation architecturale⁵⁹; tandis qu'en France, à la même période, les publications régulières de ses dessins d'architecture japonaise dans la revue *Croquis d'architecture*⁶⁰ le font connaître.

Ces dessins, qui paraissent entre 1875 et 1879 sous la forme d'autogravure⁶¹, permettent de comprendre

57 C. Daly, « Les temples bouddhistes du Japon. Chapitre I », art. cit., col. 97.

58 Sur les architectes français qui partiront au Japon dans le cadre de collaborations militaires, voir Miyake Riichi & Maejima Michiko, « A Studies of Military Facility Planning from the Viewpoint of Technological Transfer from France to Japan », dans Robert Carvais *et al.* (dir.), *Nuts and Bolts of Construction History*, op. cit., vol. 1, p. 457-463. On pourra également se reporter à la thèse de Maejima Michiko, *Édifier et équiper les bases de l'armée japonaise. Transferts de technologie France-Japon. 1868-1930*, thèse sous la dir. d'André Guillerme, CNAM, 2014.

59 Hayashi Yoji, « Japanese Experience of Abel Guérineau, Hierd French Architect », *Journal of Architecture and Planning* (Transactions of AIJ), vol. 80, n° 709, 2015, p. 709-715.

60 *Croquis d'architecture* est une revue mensuelle publiée par l'Intime-Club, à Paris, entre 1866 et 1898. Nous n'avons pas recensé tous les dessins d'architecture japonaise de Guérineau, mais ils sont publiés tout au long de son séjour au Japon, de 1874 à 1879.

61 Dans l'autogravure, les dessins sont réalisés sur un papier encollé à l'albumine ou à la colle de pâte. Le dessin est ensuite décalqué à la presse lithographique sur une plaque de zinc, qui sera lavée pour le laisser apparaître. Le dessin est alors recouvert d'une encre auto-lithographique durcissant à la chaleur et réfractaire à l'acide. La plaque est donc chauffée puis traitée dans un bain d'acide qui ronge les parties non dessinées afin de créer un relief. La plaque de zinc, elle-même fixée sur plaque de chêne, est finalement incorporée aux matrices typographiques, ce qui permet d'imprimer des dessins dans le texte. De nos jours, le terme autogravure

comment ce jeune architecte s'est familiarisé avec la représentation de cette autre architecture. La première gravure, imprimée en 1874, est intitulée « Clocher japonais⁶² ». Celui-ci est la reconstitution du clocher du cinquième volume de la *Manga* de Hokusai, qui occupe trois feuillets. Cet exercice, que répétera Guérineau⁶³, est identique à celui réalisé par Siebold quarante ans plus tôt pour illustrer son propre ouvrage (voir fig. 3-4-5, p. 443-446). Cela lui a sans doute permis aussi d'emprunter quelques astuces de simplification au maître de l'estampe japonaise pour améliorer le graphisme des édifices qu'il dessinait. En 1876, la revue fait paraître une gravure intitulée « Une rue de Yédo ». La scène architecturale semble être copiée d'un tirage photographique, le graphisme des toitures y est simplifié à la manière de Hokusai ; quant à la mise en situation des personnages, elle est caractéristique de l'*ukiyo-e*. En 1879, la revue fait imprimer une gravure intitulée « Une villa japonaise ». Ce dessin au trait ne fait plus référence au graphisme japonais, mais s'apparente davantage à la copie d'un tirage photographique ou plus probablement d'une carte postale, dont le titre japonais reproduit sur l'autogravure, *Nihon Tōkyō yagura* 日本東京櫓, indique qu'il s'agit d'une tourelle [du château] de

n'est plus utilisé, ce procédé étant assimilé à celui de la photogravure.

62 L'autogravure possède une légende en japonais 日本之路盤 et une transcription, *Nippon no hoban* [sic: roban], ce qui signifie « soubassement japonais ».

63 En 1877, la revue fait publier un autre de ses dessins : une façade de bibliothèque bouddhique tirée du cinquième volume de la *Manga*. Celle-ci avait partiellement été présentée dans *Nippon* de Siebold.

Tōkyō au Japon⁶⁴. C'est ainsi qu'Abel Guérineau, dans un patchwork de techniques et de supports, semble s'être initié à la représentation de cette architecture si différente de celle qui était enseignée à l'École des Beaux-Arts de Paris.

De retour en France, Guérineau se fait remarquer en exposant ses travaux japonais au Salon d'architecture, notamment lors de l'édition de 1881, dont il ressort avec une Médaille hors concours⁶⁵. Ces présentations répétées de l'architecture japonaise, souvent comprises comme des œuvres peintes sur le motif, l'ont vraisemblablement conduit jusqu'à César Daly, avec lequel il publie en 1886 et 1887, et surtout illustre, cette série de sept articles dont il était question plus avant et qui le fera désormais apparaître comme un véritable expert en architecture nipponne⁶⁶.

64 Cette tourelle existe toujours.

65 Guérineau expose au Salon d'architecture en 1881 et 1883. Quelques-unes de ses peintures sont présentées dans l'ouvrage de Christine Shimizu, *Le Japon du XIX^e siècle. La redécouverte*, Marseille, AGEP, 1990. On notera également que le Musée des arts asiatiques Guimet conserve des tableaux de Guérineau montrant des édifices japonais (inscrits à l'inventaire, mais introuvables dans les réserves). Sur le parcours d'Abel Guérineau, on verra la notice de Marie-Laure Crosnier Leconte, s.v. « Abel Guérineau », dans *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts (1800-1968)*, <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/7>, consulté le 11 mars 2026.

66 L'historien de l'architecture Auguste Choisy lui reconnaîtra cette qualité. Voir Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1899, t. 1, p. 190. Son confrère, Pierre Chabat (1827-1892), fera de même en publiant quatre de ses dessins dans l'un de ses ouvrages (*Le Bois pittoresque*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1891).



9. Abel Guérineau, « L'architecture polychrome au Japon. Plafond d'un temple bouddhiste à Nikko », lithographie pour la série d'articles sur l'architecture japonaise dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 13, 1886.

Dans les trois premiers articles, Daly traite de l'histoire de l'architecture des temples bouddhiques, propose un classement assez simpliste à partir de plans archétypaux, et s'échappe d'un propos trop généraliste en détaillant l'élément constructif fondamental de l'architecture japonaise, le *kumimono* 組物, une console à encorbellement (fig. 9). Ce discours théorique et technique lui permet de ne pas s'attarder sur des édifices particuliers, bien que la majorité de ceux qui sont représentés – dans la grande perspective, dans le plan dit à sept travées, dans les deux élévations et les perspectives polychromes – soient inspirés du Chūzen-ji, temple bouddhique situé sur les rives du lac éponyme à Nikkō (fig. 10). Les illustrations polychromes et contrastées qui agrémentent ces trois articles s'inscrivent dans la mouvance de l'*ukiyo-e*. Cependant les tons saturés et les ombres portées représentées dans l'ensemble de ces dessins rappellent la tradition de l'École des Beaux-Arts, et plus spécifiquement les planches signées par l'architecte Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) dans *L'Architecture polychrome chez les Grecs* (1851)⁶⁷. Dans le quatrième article, intitulé « Une lanterne qui parle », Daly distrait les lecteurs par une transition poétique pour laisser son collaborateur, C. Détain, aborder, dans le cinquième et le sixième article, un sujet technique : « La couverture en tuile au Japon ». Les planches expliquent avec précision la mise en œuvre des charpentes, des couvertures et insistent sur l'importance décorative des tuiles. Le septième article traite de « L'architecture funéraire au Japon » et propose – à qui chercherait une postérité

67 Jacques Ignace Hittorff, *L'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Didot, 1851, 2 vol.



10. Abel Guérineau, « L'architecture polychrome au Japon. Colonne et traverse du Temple de Tsousenndji [Chūzen-ji] », lithographie, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 13, 1886.

japonisante – une huitaine de modèles de pierres tombales princières.

Cette hétérogénéité des sujets a déjà été expliquée par l'absence d'une vision généraliste et un manque d'informations sur l'architecture japonaise⁶⁸. Il me semble qu'elle témoigne plutôt d'une tentation japoniste. L'objectif de Daly est « d'offrir un champ où les praticiens contemporains pourront trouver des *motifs de composition* et des *procédés de construction* ». Or le choix de thématiques dispersées s'avère cohérent avec ce dessein. Il propose un catalogue de modèles, conçu et réfléchi pour que les architectes puissent insérer des éléments constructifs ou décoratifs dans leurs propres œuvres : motifs d'ornement, modèles de lanterne, formes de toiture pour les portiques, assemblages des consoles (avec notes de calcul pour les proportions), et enfin mises en œuvre, dimensions et aspects des tuiles.

Si de prime abord cette tentation japoniste apparaît être celle de Daly, Guérineau la fit sienne deux ans plus tard. En 1889, année d'Exposition universelle à Paris, il publie le tout premier cahier de dessins d'architecture japonaise⁶⁹. Celui-ci est intitulé *Ornements japonais dessinés par Abel Guérineau, ex-architecte du gouvernement japonais*. Les cinquante planches en noir et blanc qui le composent reflètent le travail éditorial d'un illustrateur voulant promouvoir le japonisme en architecture⁷⁰. Une quinzaine de

dessins montrent des assemblages de différents types de *kumimono* ; deux vues géométrales empruntées à des livres de modèles japonais représentent de petits édifices ; trente-cinq planches, dont de nombreux fac-similés, reproduisent des motifs d'ornements sur bois ou sur métal, des modèles de lanterne et de balustre, détaillent des parties de toiture, dupliquent des estampes japonaises, dont certaines sont à attribuer à Hokusai. Ce livre de modèles s'adresse donc aux artistes-décorateurs qui cherchent des motifs pour inscrire leurs travaux dans le japonisme. En ce sens, le livre de Guérineau se rapproche des ouvrages d'Albert Racinet, *L'Ornement polychrome* (1889)⁷¹, ou encore de celui de Thomas W. Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design* (1885)⁷², voire de livres plus anciens, comme *The Grammar of Ornament* (1856) d'Owen Jones⁷³. Mais ce cahier de dessins fait un peu plus, puisqu'il cherche également à faire découvrir des procédés de construction japonais et des formes susceptibles d'inspirer les architectes français. Or il semble que ce désir respectable et ambitieux ait été atteint.

et des travaux publics.

68 Hayashi Y., « Japanese Experience of Abel Guérineau, Hierd French Architect », art. cit.

69 Abel Guérineau, *Ornements japonais dessinés par Abel Guérineau, ex-architecte du gouvernement japonais*, Paris, s. n., 1889.

70 Quatre d'entre elles au moins sont des arrangements de celles qui ont été publiées dans la *Revue de l'architecture*

71 Albert Racinet, *L'Ornement polychrome. Cent planches en couleurs [...] contenant environ 2 000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, moyen âge, Renaissance, xvi^e et xviii^e siècles, recueil historique et pratique*, Paris, Firmin-Didot, 1889.

72 Thomas W. Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design, with introductory, descriptive, and analytical text of Thomas W. Cutler*, London, Batsford, 1885.

73 Owen Jones, *The Grammar of Ornament. Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*, London, Day and Son, 1856. Christopher Dresser participa à l'illustration de cet ouvrage.



11. Abel Guérineau, « Tuile », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 14, 1887.

L'utilisation des modèles de Guérineau par l'un de ses confrères au moins est confirmée par la comparaison d'une tuile du plus emblématique des édifices du japonisme, la Salle de fêtes, réalisée en 1897 par Alexandre Marcel et son grand complice, le céramiste Louis Émile Muller (1855-1921), fils et successeur d'Émile Muller (1823-1889). Les tuiles de type *shachi* 鯨 (orque), qui prennent place de manière incongrue aux quatre angles du toit en joyau de l'édifice parisien, connu aujourd'hui sous le nom de cinéma La Pagode, correspondent, trait pour trait, à celle qui illustre l'article « La couverture en tuile au Japon »... Ce modèle imprimé – parmi des milliers de variantes possibles – serait donc bien à l'origine d'un japonisme architectural bâti (fig. 11-12).



12. Photographie de la tuile de type *shachi* (orque) de la Salle de fêtes (cinéma La Pagode) d'Alexandre Marcel, production du céramiste Louis Émile Muller.

LA PAGODE D'ALEXANDRE MARCEL : QUAND L'ÉDIFICE SE FAIT MODÈLE

La Salle de fêtes est la première œuvre japonisante d'Alexandre Marcel et inaugure un style qu'il a conservé et perfectionné tout au long de sa carrière. On le retrouve notamment dans la tour japonaise de l'attraction appelée « Le Tour du Monde », qu'il réalise pour l'Exposition universelle de Paris en 1900, dans la Tour japonaise et le Pavillon chinois qu'il bâtit pour le roi de Belgique Léopold II entre 1901 et 1910 à Laeken, et enfin, dans les petites fabriques japonaises du parc de sa propriété aménagée vers 1910 à Maulévrier.

Les plus anciens documents graphiques qui renseignent sur la Salle de fêtes sont le permis de construire déposé en janvier 1895, mais surtout les dix planches en noir et blanc qui ont valu à l'architecte de remporter une médaille d'honneur du Salon des artistes français de 1897 et qui furent imprimées dans le volume rétrospectif de cette exposition⁷⁴. Ces différents lavis dévoilent la magnificence des décors du monument et, d'une certaine manière, ils ont fait école. En 1903, de nouvelles élévations intérieures sont dressées pour illustrer un article de Théodore Lambert (1857-1928) publié dans la revue *Nouveaux éléments d'architecture*⁷⁵. Puis en 1920, quelques planches de la série de 1897 – notamment la façade principale, la coupe longitudinale et le plafond, une peinture sur plus de trois cents mètres carrés mêlant des œuvres de Hokusai, Kunisada et Kuniyoshi⁷⁶ – sont reprises dans *La Construction moderne* pour illustrer un nouvel article consacré à la Salle de fêtes⁷⁷. La majorité de ces documents graphiques visent à présenter le sublime des décors et principalement ceux de l'intérieur qui plébiscitent le style Art nouveau. La publication de ces dessins a donc pour objet, non pas de servir à



13. Théodore Lambert, « Hôtel rue de Babylone à Paris », dans *Nouveaux éléments d'architecture*, 1903, Paris, Charles Schmid, 6^e série, 1903, pl. 14.

- 74 *L'Architecture aux Salons. Salon de 1897*, Paris, Armand Guérinet, 1897, pl. 170-184.
 75 Théodore Lambert, « Hôtel rue de Babylone à Paris », *Nouveaux éléments d'architecture*, Paris, Charles Schmid, 6^e série, 1903, pl. 13-14.
 76 Jean-Sébastien Cluzel, « Ciel d'*ukiyo-e*. Copie d'estampes japonaises à La Pagode », dans Nastasia Gallian & Corinne Le Bitouzé (dir.), *Le Temps des images. Études sur l'estampe et les autres arts. Mélanges en l'honneur du Professeur Marianne Grivel*, Paris, Le Passage, 2024, p. 145-155 et ill. p. 200-207.
 77 *La Construction moderne*, 25 juillet 1920, pl. 169 et 170.

l'édification, ni de présenter l'œuvre bâtie, mais de souligner la beauté des décors afin de les proposer comme modèles (fig. 13).

Quoi qu'il en soit, l'architecte ne semble pas avoir considéré cette Salle de fêtes comme l'un de ses chefs-d'œuvre. S'il expose des dessins de celle-ci en 1920 aux Salons des artistes français, elle ne figure pas dans l'ouvrage autobiographique qu'il publie en 1924 sous le titre *Orientalisme et architecture contemporaine*,

*compositions décoratives et architecturales, exécutées et projetées*⁷⁸. Dans ces quelques pages, c'est une autre œuvre japoniste qui tient la vedette. Présentée en début d'ouvrage, annoncée comme héritière de la pagode de Chanteloup, décrite avec de nombreux détails pour expliquer sa modernité – ascenseur, chauffage, électricité – et illustrée de quinze planches, la Tour japonaise de Laeken apparaît comme la pépite d'une longue carrière d'un architecte orientaliste, profondément engagé dans le japonisme (fig. 14 à 16). Dans cet album monographique tiré à seulement dix exemplaires, le japonisme est partout : le sceau de l'éditeur pastiche un *mon* 紋 (insigne héraldique) ; un second, qui sert d'inter-page entre le texte et les planches, montre un *kumimono* à têtes de chien de Fo ; le frontispice est agrémenté d'une illustration carrée imitant un laque noir et or qui représente le mont Fuji, pris entre vagues et *sakura* (fleurs de cerisier) (fig. 17). Quant à la préface de l'ouvrage, coiffée d'un dessin en couleur or et brun qui reproduit un *ranma* 欄間 (imposte), elle est une véritable palinodie : l'architecte Victor Laloux (1850-1937), ambassadeur d'un académisme triomphant, y fait l'éloge de l'œuvre du plus japonisant des architectes français !

78 L'architecte se considérait et fut considéré comme un orientaliste et non comme un architecte du japonisme, ce que confirme la préface de son ouvrage signée Victor Laloux et sa nécrologie rédigée par Gabriel Morice (1861-1952). Voir Alexandre Marcel, *Orientalisme et architecture contemporaine, compositions décoratives et architecturales, exécutées et projetées*, Paris, A. Morancé, s. d., [1924] et Gabriel Morice, « L'œuvre d'Alexandre Marcel », *L'Architecture*, n° 7, 1929, p. 213-233.



15. Imitation d'un laque japonais en frontispice d'Alexandre Marcel, *Orientalisme et architecture contemporaine, compositions décoratives et architecturales, exécutées et projetées*, s.d. [1924].



LA TOUR JAPONAISE

DU
DOMAINE
ROYAL
DE
LAEKEN

ÉDIFIÉE
DE
1901 A 1905



54/100

LA TOUR JAPONAISE DE LAEKEN SUR L'AVENUE



DONNÉE
A LA
BELGIQUE

PAR
SA MAJESTÉ
LE ROI
LEOPOLD II

DÉCRET
DV
14 JUILLET 1900

14. Alexandre Marcel,
« La tour japonaise de
Laeken sur l'avenue
Van Praet », aquarelle
reproduite en héliogravure,
dans Alexandre
Marcel, *Orientalisme et
architecture contemporaine,
compositions décoratives
et architecturales*,
exécutées et projetées, Paris,
A. Morancé, s.d. [1924].



PAVILLON D'ANGLE DE L'ESCALIER ACCÉDANT À LA TOUR.

16. Alexandre Marcel, « Pavillon d'angle de l'escalier accédant à la tour », aquarelle reproduite en héliogravure, dans Alexandre Marcel, *Orientalisme et architecture contemporaine, compositions décoratives et architecturales, exécutées et projetées*, s.d. [1924].

17. Alexandre Marcel, « Coupe sur la tour et le grand escalier d'accès », dessin reproduit en héliogravure, dans Alexandre Marcel, *Orientalisme et architecture contemporaine, compositions décoratives et architecturales, exécutées et projetées*, s.d. [1924]. Tous les encorbellements de la tour relèvent d'une conception occidentale.



L'HISTORICITÉ AU CŒUR DE L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ARCHITECTURE : LA FIN DU JAPONISME?

468

L'histoire de l'art de Viollet-le-Duc est profondément nationaliste et raciste, mais fondamentalement comparatiste. Son *Histoire de l'habitation humaine* suit ces deux principes. Elle découle d'une anthropologie comparée, ce qui permet de hiérarchiser les races et avec elles, leur architecture, par l'étude des ordonnancements, des structures et des décors. L'œuvre de cet architecte de génie est gangrenée par cette idéologie suprémaciste dont il devient prisonnier, comme nombreux de ses contemporains, mais dont la prégnance s'atténue légèrement à partir des années 1870. Le comparatisme nécessaire à ce type de construction intellectuelle, enclin à ignorer l'acculturation par principe, l'obligea vraisemblablement à reconnaître certains métissages et leurs apports dans les productions artistiques. Quoi qu'il en soit, au tournant du ^{xx}e siècle, en France comme ailleurs, ce désir d'une histoire de l'art mondiale et comparée, chère à Viollet-le-Duc et à Charles Garnier, s'est effacé au profit d'une aspiration profonde et tenace pour des histoires de l'art nationales. En ce sens, la vision défendue par Viollet-le-Duc fut supplantée par celle de Louis Gonse dans *L'Art japonais* (1883), qui prend soin d'éviter tout parangon avec l'art de son puissant voisin, la Chine. Ce regard polarisé sur l'art d'une seule nation n'est pas le fait du médiéviste français, l'ouvrage ayant reçu l'influence du baron Kuki Ryūichi (1852-1931) et la coopération professionnelle et idéologique de Hayashi Tadamasa et de Wakai Kanesaburō (1834-1908), tous

trois réunis à Paris pour l'Exposition universelle de 1878. Et de manière contradictoire, cette inclinaison historiographique est venue museler le japonisme qu'elle défendait⁷⁹.

La fabrique de cet ouvrage a également permis aux Japonais de prendre conscience que l'art de l'archipel méritait une considération internationale. Ainsi en 1891, le baron Kuki Ryūichi, fort de cette expérience française et devenu directeur du musée impérial de Tōkyō, tente de lancer au sein de son institution un projet d'édition d'une histoire générale de l'art national. Cet ouvrage devait « présenter l'évolution historique et mettre en lumière les facteurs de développement des arts⁸⁰ », c'est-à-dire se détacher de la tradition, qui avait jusque-là proposé des dictionnaires et des généalogies de peintres ou d'édifices. Destinée aux lecteurs japonais, l'entreprise de Kuki Ryūichi avorta pour des raisons mal connues, mais fut reprise en 1897, lorsque le Musée impérial prit commande d'un ouvrage sur l'histoire de l'art japonais qui devait contextualiser les pièces qui allaient être montrées à Paris au cours de l'Exposition universelle de 1900. Le projet du baron était relancé, mais le

79 Sur l'analyse de cet ouvrage on se reportera à F. Gonse, « L'art japonais publié par Louis Gonse en 1883 », art. cit., et Christophe Marquet, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », dans Claude Hamon et Jean-Jacques Tschudin (dir.), *Japon pluriel 5*, actes du cinquième colloque de la Société française d'études japonaises, Arles, Philippe Picquier, 1999, p. 143-162.

80 Lettre de Kuki Ryūichi adressée au Ministre de la maison impériale; citation et traduction données dans Ch. Marquet, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », art. cit., p. 13.

public visé était désormais français. La direction de cet ouvrage fut confiée à Okakura Kakuzō. Celui-ci mit au point les découpages chronologiques et rédigea quelques prosopographies d'artistes. Mais à peine nommé, une intrigue dit-on, le força à démissionner des multiples fonctions qu'il occupait alors et à abandonner la direction de cet ouvrage. L'ébauche du livre fut vraisemblablement reprise, mais remaniée par son successeur, Fukuchi Mataichi (1862-1909). La première *Histoire de l'art du Japon*⁸¹ officielle fut livrée avec quelques mois de retard, en janvier 1901⁸². Selon le directeur de publication, s'adresser à un public occidental demandait quelques aménagements, ce qu'il souligne dans son introduction : « L'habitude de l'Occident n'est pas de donner, parmi les Beaux-Arts, la première place à l'architecture. C'est une des raisons

pour lesquelles je n'ai pas commencé l'histoire des Beaux-Arts par l'architecture. »

L'ouvrage serait donc une double traduction, la première est linguistique, la seconde, conceptuelle, se serait appliquée à insérer l'art japonais dans un système de valeurs mis au point par l'Occident. Aujourd'hui, ces quelques mots d'introduction semblent illusoires puisque l'édition japonaise, qui allait paraître quelques mois plus tard, ne fit l'objet d'aucun remaniement de fond. En revanche, préciser que l'architecture est reléguée à une place d'outsider dans la hiérarchie des arts laisse supposer que la structure de l'ouvrage diverge de celle envisagée au préalable par Okakura et à laquelle celui-ci finira vraisemblablement par donner forme en 1910.

Exilé aux États-Unis depuis 1904, Okakura devient rapidement conservateur au musée de Boston⁸³. Les deux ouvrages qu'il publie en 1903 et 1904, *The Ideals of the East* et *The Awakening of Japan*⁸⁴, sont ceux d'un historien d'art, d'un comparatiste d'une rare érudition, mais d'un impérialiste promoteur du panasiatisme. Le succès littéraire que lui vaut en 1906 la parution de *The Book of Tea*⁸⁵ – essai construit

81 Foukouchi Mataitchi, *Histoire de l'art du Japon*, rédigée avec Ki Yoshio, préface par Kouki Riyuitci, avis aux lecteurs par Hayashi Tadamasa, trad. Emmanuel Tronquois, Paris, Commission impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, M. de Brunoff, 1900. L'édition japonaise, qui parut quelques mois plus tard, ne fit l'objet d'aucun remaniement de fond.

82 La traduction des textes japonais, dont une préface et un avis aux lecteurs signés respectivement par Hayashi Tadamasa et Kuki Ryūichi, fut confiée à Emmanuel Tronquois (1855-1918), ancien élève architecte des Beaux-Arts, qui était alors interprète au consulat de France à Yokohama. Sur Emmanuel Tronquois, on verra Marie-Laure Crosnier Leconte, s. v. « Tronquois », dans *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts (1800-1968)*, <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/7>, consulté le 11 mars 2026, et Christophe Marquet, « Emmanuel Tronquois (1855-1918), un pionnier des études sur l'art japonais. Sa collection de peintures et de livres illustrés d'Edo et de Meiji », *Ebisu. Études japonaises*, n° 29, 2002, p. 115-165.

83 Okakura prend la direction des collections asiatiques du musée de Boston en 1910.

84 Okakura Kakuzō, *The Ideals of the East. With Special Reference to the Art of Japan*, London, John Murray, 1903 ; Okakura Kakuzō, *The Awakening of Japan*, New York, Century, 1904. Ces deux ouvrages ont été traduits en français dans un même volume : Okakura Kakuzō, *Les Idéaux de l'Orient. Le réveil du Japon*, trad. Jenny Serruys, préface d'Auguste Gérard, Paris, Payot, 1917.

85 Okakura Kakuzō, *The Book of Tea*, op. cit. et Okakura Kakuro [Kakuzō], *Le Livre du thé*, trad. Gabriel Mourey, Paris, André Delpeuch, 1927

sur une comparaison entre Orient et Occident – lui permet de regagner une place centrale dans la société des historiens d’art japonais. C’est à cette période qu’il accepte la direction d’un ouvrage qui sera publié à l’occasion de la Japan-British Exhibition en 1910 sous le titre de *Japanese Temples and Their Treasures*⁸⁶. Dans ce livre sous coffret, l’architecture tient une place d’honneur, celle du premier des arts, celui qui sert d’écrit à tous les autres. Les reproductions grand format de photographies de temples et de sanctuaires vus en perspective, accompagnées de plans et d’élévations, occupent la totalité du premier des trois cahiers d’illustrations. Est-ce une reprise de la table des matières qu’Okakura avait imaginée en 1897 ? Ses longues discussions avec Itō Chūta (1867-1954), le père de l’histoire moderne de l’architecture japonaise, l’auraient-elles influencé dans la mise au point de ce sommaire⁸⁷ ? Okakura était-il imprégné, comme on a pu le dire⁸⁸, des théories et de la classification des arts imaginées par Hegel ou partageait-il simplement

la vision de Sekino Tadashi (1868-1935), architecte et archéologue connu pour avoir prôné l’unicité des arts dont le premier serait l’architecture ? Force est de constater qu’avec ses monographies d’édifices, *Japanese Temples and Their Treasures* s’inscrit dans les traditions de l’historiographie japonaise. Mais cette apparence locale est factice. Avec son prédécesseur publié en 1901, cet ouvrage monumental conçu pour l’Occident et tenant à l’écart tout comparatisme culturel direct avec la Chine et l’Europe, a permis d’asseoir une histoire de l’art nationale du Japon. Celle-ci est élaborée à partir de concepts tels que l’historicité, la matérialité ou encore la monumentalité ; concepts qui avaient été largement abordés par Viollet-le-Duc et John Ruskin, et qui furent synthétisés un peu plus tard par Aloïs Riegl (1858-1905) dans *Der moderne Denkmalkultus*⁸⁹. Or ces concepts occidentaux avaient été étudiés au Japon dès les années 1890 et se sont rapidement métissés avec les traditions historiographiques japonaises⁹⁰. Sans percevoir l’effet boomerang, l’Occident crut à l’universalité de ses propres idéaux et l’historiographie française oubli le japonisme pour mieux s’emparer des valeurs des « monuments historiques » nippons. Claude Eugène Maitre prit ce chemin dans *L’Art du*

86 Department of the Interior of Japan, *Japanese Temples and Their Treasures*, Tōkyō, Shimbi Shoin, 1910. Cet ouvrage fut réédité par l’Imperial Japanese Commission to the Panama-Pacific International Exposition en 1915. Quelques années plus tard, sur ce modèle est publié par les Bureau of Religions and Departement of Education, *Handbook of the Old Shrines and Temples and their Treasures in Japan*, Tōkyō, Sanshusha, 1920.

87 Itō Chūta participe aux deux ouvrages, dans lequel il est le référent pour l’architecture. Sur les discussions que nous évoquons, on se reportera à Ōta Hirotarō, *Kenchiku-shi no sendatsutachi* [Les Pionniers de l’histoire de l’architecture japonaise], Tōkyō, Shōkokusha, 1983, p. 9-10.

88 John Clark, « Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism », *East Asian History*, n° 29, 2005, p. 1-38.

89 Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus : sein Wesen und seine Entstehung*, Wein/Leipzig, W. Braumüller, 1903. Voir la traduction française : Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wiczorek, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

90 Jean-Sébastien Cluzel, Masatsugu Nishida, Zentarō Yagasaki et Kōichi Yoshida, « Transmission du patrimoine architectural au Japon : décryptage. Un débat entre Nishida Masatsugu, Yagasaki Zentarō et Yoshida Kōichi, mené par Jean-Sébastien Cluzel », *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, 2020/1, p. 43-66.

Yamato et fut rapidement suivi par de jeunes agrégés, conservateurs de musée ou simples érudits, parmi lesquels, Gaston Migeon (1861-1930)⁹¹, Émile Bayard (1868-1937)⁹², Félicien Challaye (1875-1967) et Albert Maybon (1878-1940). Ces trois derniers auteurs sont mal connus, mais la posture de Félicien Challaye, qui se détourne des histoires nationales du Japon pour promouvoir une histoire sociale du pays, est symptomatique du japonisme des années 1910-1940.

FÉLICIE CHALLAYE, UN JAPONISME SOCIALISTE

Le Japon illustré de Félicien Challaye paraît en 1915 et devient le premier ouvrage en langue française qui propose une approche de l'architecture japonaise à partir d'un examen de la géographie et de la société nipponne contemporaine. Rien de surprenant à cela puisque ce jeune normalien avait, par l'entremise d'Albert Kahn, bénéficié des enseignements de Jean Brunhes (1869-1930), titulaire de la première chaire de géographie humaine en Sorbonne, d'une « Bourse

91 Gaston Migeon, créateur et organisateur du musée d'Extrême-Orient, publiera de nombreux travaux érudits sur l'art japonais, notamment en 1905, 1908 et 1923, et proposa une adaptation en français de ceux d'Ernest Fenollosa en 1920. On verra notamment Ernest Francisco Fenollosa [sic], *L'Art en Chine et au Japon*, éd. Gaston Migeon, Paris, Hachette et C^{ie}, 1920.

92 Émile Bayard, Inspecteur au ministère des Beaux-Arts, synthétisera la question du style japonais en traitant du mobilier, parachevant ainsi le débat nourri par Philippe Burty, Louis Gonse ou encore Victor Champier, sur l'existence d'une monumentalité nipponne. On se reportera à Émile Bayard, *Le Style japonais*, Paris, Garnier, 1928.

autour du monde » (fondation Albert Kahn), qui lui permis de se rendre au Japon en 1899, et de l'aide d'Emmanuel Tronquois pour finaliser l'édition de cet ouvrage. C'est donc assez naturellement que son étude propose, avec une érudition et une ouverture d'esprit peu commune, un magnifique portrait du Japon contemporain. Celui-ci paraît assez neutre et objectif, mais en filigrane la société japonaise y est appréhendée comme la représentation d'un idéal socialiste. Car depuis son séjour dans l'archipel, le Japon est aux yeux de l'auteur le pendant de la société imaginée par William Morris (1834-1896) dans ses *Nouvelles de nulle part*⁹³. Challaye écrit en 1905 :

Nulle part n'est mieux observée qu'au Japon la règle d'or de William Morris : « N'ayez chez vous rien que vous ne sachiez utile ou que vous ne croyiez beau. » [...] En venant du Japon, j'ai relu les *Nouvelles de nulle part*, de William Morris, et j'ai été frappé de voir à quel point les Japonais ressemblent – dans une société d'ailleurs fort différente – aux habitants de la cité idéale rêvée par le grand artiste socialiste. [...] Le rêve de William Morris laisse en lui un sentiment de courage. De même l'impression que j'ai gardée de mon séjour aux îles d'Utopie situées de l'autre côté de la terre, rend très optimiste ma vision de l'avenir de notre Europe ; le souvenir du Japon précise mon espérance d'une meilleure humanité⁹⁴.

93 On se reportera à William Morris, *Nouvelles de nulle part, ou une ère de repos. Roman d'utopie*, trad. Pierre Georget La Chesnais, Paris, G. Bellais, 1902. (Titre original : *News from Nowhere or An Epoch of Rest*, 1890.)

94 Félicien Challaye, *Au Japon et en Extrême-Orient*, op. cit., p. 10, 36-37.

Pour ce journaliste militant, proche de Charles Péguy (1873-1914), l'absence de mobilier et de richesse dans l'architecture domestique nipponne se fait le reflet de l'espoir socialiste porté par la nouvelle de William Morris. En 1915, ce qui intéresse Challaye dans la monumentalité japonaise est l'éphémère qu'avait perçu Lafcadio Hearn⁹⁵ (1850-1904), valeur anticapitaliste par essence, mais que l'auteur trouve digne d'une pensée socialiste. Et pour donner corps à ses propos, le chroniqueur cite la nouvelle du romancier intitulée *Kokoro, au cœur de la vie japonaise* parue en français en 1906 : « Les Européens construisent en vue de la durée, les Japonais, en vue de l'impermanence⁹⁶. »

Une particularité de l'ouvrage de Challaye, qui fut d'abord publié sous la forme de fascicules par la librairie Larousse à partir de 1914, est de ne pas être le fruit d'une réflexion conduite uniquement à partir de l'observation de la société, mais une synthèse, avec de nombreuses mises à jour, de ce qui avait été publié sur le Japon jusqu'alors. Or Challaye sélectionne ses références avec soin et son travail bibliographique, par des choix habiles, reflète son engagement politique, celui d'un socialiste pacifiste⁹⁷.

95 Challaye a livré une étude de l'œuvre de Lafcadio Hearn dans son ouvrage de 1905 (*Au Japon et en Extrême-Orient*, *op. cit.*)

96 F. Challaye, *Le Japon illustré*, *op. cit.*, p. 12, d'après Lafcadio Hearn, *Kokoro. Au cœur de la vie japonaise* [1896], trad. Mme Léon Raynal, Paris, Dujarric, 1906, p. 25.

97 Challaye a publié une vingtaine d'ouvrages assez divers, parmi lesquels se trouvent un essai philosophique traitant de *L'Art et la beauté* (Paris, Fernand Nathan, 1929), une biographie, celle de Péguy bien sûr, intitulée *Péguy socialiste* (Paris, Amiot-Dumont, 1954), ou encore des pamphlets philosophico-politiques comme

Ainsi, Okakura et ses disciples sont les grands absents de cet ouvrage et à n'en pas douter cette censure est politique. Challaye ne fera explicitement référence à Okakura qu'en 1929 dans son ouvrage *L'Art et la beauté*. Dans ce cours de philosophie, qui prend la forme d'un livre, il aborde des questions relatives à la théorie de l'art en synthétisant les pensées d'auteurs européens – John Ruskin, William Morris, Paul Léon (1874-1962), Jean Jaurès (1859-1914), Richard Wagner (1813-1883), mais aussi Kant, Goethe, Hegel, et enfin Benedetto Croce (1866-1952), qu'il admire beaucoup –, mais il cite également des Japonais pour souligner sa passion persistante pour ce pays. Ne pouvant décemment ignorer Okakura, il le décrit comme « un penseur japonais de la seconde moitié du dix-neuvième siècle » et les citations qu'il retient de son œuvre sont politiquement inoffensives bien qu'idéalistes – « Le grand art est celui pour lequel on désire mourir⁹⁸ » –, voire côtoient le socialisme : « Enchaîné au service de l'éthique, l'art devient inévitablement industriel⁹⁹ ». Challaye ne mentionne aucune phrase militante, ni aucun slogan du type « *Asia is one* », qui pourrait refléter la pensée impérialiste d'Okakura. Il n'associe pas non plus le conservateur japonais à son auteur fétiche, William Morris, à l'instar de Margaret Noble (1867-1911) qui préface *Le Livre du thé* et écrit :

La Philosophie du pacifisme. Aussi, cinq de ses ouvrages sont-ils consacrés au Japon : *Au Japon et en Extrême-Orient*, Paris, Armand Colin, 1905 ; *Le Japon illustré*, Paris, Larousse, 1915 ; *Le Mouvement ouvrier au Japon*, Paris, Librairie du Parti Socialiste et de l'Humanité, 1921 ; *Le Cœur japonais*, Paris, Payot, 1927 ; *Contes et légendes du Japon*, Paris, Fernand Nathan, 1931.

98 F. Challaye, *L'Art et la beauté*, *op. cit.*, p. 135.

99 *Ibid.*, p. 143.

« Monsieur Okakura est en quelque sorte le William Morris de son pays, et le *Nippon Bijutsu-in* une espèce de Merton Abbey japonaise¹⁰⁰. »

Dans l'appréhension de l'art ou de l'architecture, *Le Japon illustré* de Challaye n'est en rien comparable à l'*Histoire de l'art du Japon* ou à *Japanese Temples and Their Treasures*. En revanche, il vient bouleverser l'ordre établi en abordant l'architecture non pas au prisme de son historicité, mais à partir de son implantation géographique et de ses fonctions. Loin des traditions historiographiques de l'histoire de l'art, Challaye propose au fil des pages une histoire sociale de l'architecture, dans sa diversité religieuse, militaire, industrielle, domestique et paysagère.

Ce fil directeur explique pourquoi la rubrique « Architecture » se contente de dresser une liste très sommaire de monuments historiques, illustrée par une huitaine de clichés photographiques seulement. Quant à la rubrique « L'art des jardins », elle permet surtout à l'auteur de saluer le japonisme de ses mentors en l'illustrant de trois photographies du jardin japonais d'Albert Kahn (fig. 18). Pour Challaye, l'architecture et les paysages nippons représentent un ailleurs qui se raccroche à Thomas More (1478-1535) et *L'Île d'Utopie*. Le japonisme de Challaye magnifie l'altérité japonaise dans un but précis : faire du Japon le support d'un espoir et d'une propagande socialistes.

¹⁰⁰ « If we say that Mr. Okakura is in some sense the William Morris of his country, we may also be permitted to explain that the *Nippon Bijutsuin* is a sort of Japanese Merton Abbey. » La traduction citée est celle de Gabriel Mourey, voir Okakura Kakuro [Kakuzō], *Le Livre du thé*, op. cit., Le *Nippon Bijutsu-in* 日本美術院 est l'école d'art d'Ueno à Tōkyō fondée en 1898 par Okakura.



18. Auguste Léon, « Vu des abords du pavillon ouest du jardin japonais d'Albert Kahn », 1915, autochrome.
Cet autochrome est reproduit en noir et blanc dans l'ouvrage de Félicien Challaye, *Le Japon illustré*, Paris, Larousse, 1915.