

Christophe Marquet

Le Japon moderne face à son patrimoine artistique¹

Article publié dans *Cipango. Cahiers d'études japonaises*, numéro hors-série « Mutations de la conscience dans le Japon moderne », printemps 2002, p. 243-305.

C'est l'entrée dans la période de Meiji qui permit paradoxalement au Japon de faire un retour sur son passé et de mener un état des lieux de son patrimoine. Le recensement, la protection et l'étude du « patrimoine artistique » furent étroitement liés au développement d'une nation moderne. Il est significatif à cet égard que ce soit au début des années 1890, au moment où le Japon se dota des outils politiques et juridiques d'un Etat moderne — la constitution de Meiji, le parlement impérial ou le code civil — que furent prises les mesures patrimoniales les plus décisives.

Mais c'est d'abord le concept même de « patrimoine national », et de son corollaire, le musée public, qui va se former peu à peu à l'époque de Meiji. Pour éclairer ce processus de prise de conscience de l'héritage artistique, nous examinerons en premier lieu quel a pu être le rapport à ce « patrimoine » à l'époque ancienne et en particulier au cours de la période d'Edo. Nous verrons ensuite comment se mit en place dans les années 1870

¹ Cet article est issu d'une communication faite le 8 juin 1998 au Sénat (Palais du Luxembourg), dans le cadre du colloque « La naissance de la modernité au Japon », organisé par le Centre d'études japonaises de l'INALCO.

une politique patrimoniale fondée sur la protection des « antiquités » au sens large, qui conduira à mener un inventaire de l'héritage artistique en privilégiant la valeur documentaire des objets. Parallèlement s'organisa, en s'inspirant en partie d'exemples occidentaux, un réseau de musées qui posa la question essentielle de l'« intérêt public » du patrimoine et de la transformation de sa dimension religieuse. Ce problème est au cœur du combat mené à la fin des années 1890 par le critique Takayama Chogyû pour défendre le caractère public de l'œuvre d'art.

1. Quel fut le rapport au patrimoine artistique à l'époque ancienne ?

Il convient de rappeler que depuis l'époque ancienne, une attention continue fut accordée à ce que nous appelons aujourd'hui le « patrimoine artistique »², aussi bien du point de vue de sa conservation que de son étude. Cet intérêt pour le passé dans sa dimension matérielle se renforça encore à l'époque d'Edo — qui vit aussi les premières fouilles archéologiques visant

² Pour une approche lexicale des notions de « patrimoine » et de « monument » en japonais, et des différences avec les acceptions occidentales de ces termes, nous renvoyons à l'étude de Nicolas Fiévé : « Architecture et patrimoine au Japon : les mots du monument historique », *L'abus monumental. Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard - Editions du patrimoine, 1999, pp. 325-328.

à vérifier le contenu de documents écrits³ — et connut son apogée à la fin du XVIIIe siècle, dans le sillage des « études nationales », avec le début des grands recensements du patrimoine.

Il exista dès l'époque de Nara des magasins attenants aux temples, dont les principaux étaient appelés *shôsô* 正倉, destinés, à l'instar des magasins publics, à entreposer les produits issus de la taxe foncière en riz et des taxes en nature prélevées sur leurs domaines, ainsi que des objets précieux. Le seul qui ait été conservé jusqu'à ce jour, le célèbre Shôsô-in, est l'un des nombreux magasins situés à l'origine sur le domaine du Tôdai-ji de Nara. Il renfermait plus de neuf mille pièces japonaises et continentales, datant pour la plupart des VII et VIIIe siècles, ce qui fit écrire en 1899 au directeur du Musée impérial que le Japon se trouvait être le « dépositaire des trésors de l'Asie orientale » (*Tôyô no hôko* 東洋ノ宝庫)⁴. Ce magasin avait cependant pour unique fonction la conservation, et il était placé à cet effet pour partie sous « scellé impérial » (*chokufû* 勅封) et pour partie sous « scellé de l'autorité ecclésiastique » (*gôfû* 綱封). Cela excluait en principe de sortir ou

³ François Macé a ainsi montré comment furent entreprises à la fin du XVIIe siècle, à l'initiative de Tokugawa Mitsukuni, les premières fouilles archéologiques motivées par la vérification du contenu d'un texte, suivies d'une enquête sur les tombes impériales, qui témoignent d'un intérêt nouveau pour les vestiges de l'Antiquité à cette époque. Cf. François Macé, « De l'inscription de l'histoire nationale dans le sol : à la recherche des tombes impériales à partir de la seconde moitié d'Edo », *Japon Pluriel 3. Actes du troisième colloque de la Société française des études japonaises*, Arles, Picquier, 1999, pp. 173-179.

⁴ Préface de Kuki Ryûichi 九鬼隆一 (1852-1931) à *Nihon teikoku bijutsu ryakushi kô* 日本帝国美術略史稿, Teikoku hakubutsu-kan (éd.), Tôkyô, Nôshômu-shô, 1901.

de montrer les objets qui y étaient conservés, en dehors des rares occasions où les pièces étaient « exposées à l'air libre » (*bakuryô* 曝涼), ce qui permettait alors de les inspecter.

Les sanctuaires shintô jouèrent également un rôle important au point de vue de la transmission et de la présentation publique du patrimoine, en conservant par exemple, comme c'est le cas pour l'Ôyamazumi jinja 大山祇神社, des armes et des armures reçues en offrande⁵ ou, plus couramment, des peintures votives sur tablettes de bois, dites *ema* 絵馬. A partir de l'époque de Muromachi, ces dernières furent réalisées dans des formats de plus en plus monumentaux, jusqu'à constituer de véritables panneaux décoratifs nécessitant d'être exposés dans des bâtiments prévus à cet effet, les *ema-dô* 絵馬堂. Ces édifices, apparus à l'époque de Momoyama, firent en quelque sorte office de « galerie de peintures ». Le plus ancien exemple conservé, construit en 1608, se trouve au Kitano Tenman-gû 北野天満宮 à Kyôto. Le Kotohira-gû 金刀比羅宮 dans le département de Kagawa, au nord de Shikoku, en possède deux exemples, datant du milieu et de la fin XVIIIe siècle, qui conservent quelque deux cents peintures votives parmi les plus remarquables. Les peintures votives furent offertes également aux temples, comme en témoigne par exemple l'importante collection du Kiyomizu-dera à Kyôto. L'accès à ces *ema-dô*, qui renfermaient pour certains des œuvres

⁵ L'Ôyamazumi jinja, situé à Ômishima dans le département d'Ehime, conserve les trois quarts des armures anciennes classées « ouvrages majeurs du patrimoine », ainsi qu'une importante collection de miroirs en bronze, chinois et japonais, d'environ 110 pièces.

commandées à des artistes réputés, était en principe totalement libre. Un recueil illustré des sites célèbres de l'île d'Itsukushima et des « trésors » (*hômotsu*) de son sanctuaire, le *Geishû Itsukushima zue* 芸州巖島図会 (1842), où est représenté un groupe d'hommes et de femmes qui admirent des peintures votives, atteste d'une telle pratique contemplative, qui connut son apogée à l'époque d'Edo [fig. 1]. La publication de recueils d'*ema* des sanctuaires et des temples les plus célèbres, comme le *Hengaku kihan* 扁額軌範 (1819-21) pour Kyôto ou l'*Itsukushima ema kagami* 巖島絵馬鑑 (1832) pour le sanctuaire d'Itsukushima, suggère en outre l'attention accordée à ce genre de production artistique à la fin de l'époque d'Edo et sa large diffusion grâce à la reproduction livresque.

D'autre part, dès l'époque ancienne, la volonté de conserver les œuvres fut accompagnée du souci de les inventorier. On peut citer, pour la période médiévale, les listes d'œuvres possédées par les temples, tel que le *Butsunichi-an kumotsu mokuroku* 仏日庵公物目録 (1363), catalogue des biens artistiques (peintures, calligraphies, céramiques) importés de Chine et conservés au temple Engaku-ji de Kamakura. Il existe également des inventaires des collections shôgunales, tels que le *Gyomotsu on.e mokuroku* 御物御画目録 (c. milieu du XVe siècle) et le *Kundaikan sô chôki* 君台観左右帳記 (1476), compilés par Nôami, peintre et membre du cercle des « conseillers artistiques » (*dôbô-shû*) du *shôgun* Ashikaga Yoshimasa. Ces documents concernent encore exclusivement des peintures chinoises, mais le second fournit déjà un certain nombre de données critiques et biographiques

sur les peintres, même si l'on ne peut parler véritablement d'histoire de l'art au sens moderne⁶.

De même, la pratique appelée *kaichô* 開帳 (littéralement « ouverture du rideau »), qui consiste à présenter publiquement à une période donnée ou lors d'une fête commémorative (*ennichi*), le trésor ou les statues d'un temple, peut être considérée comme la forme lointaine des expositions artistiques, même si elle avait naturellement à l'origine un sens surtout religieux. Ces manifestations, qui remontent à l'époque de Kamakura, devinrent beaucoup plus fréquentes à l'époque d'Edo et leur caractère de spectacle et de fête prit finalement le pas sur leur signification religieuse. On estime qu'au cours des deux siècles qui précèdent la Restauration de Meiji, plus de 1500 de ces *kaichô* furent organisés dans les temples d'Edo, certains se déroulant pendant quelques jours, tandis que d'autres, les plus nombreux, pouvaient se poursuivre pendant huit à neuf semaines. Les occasions de découvrir le patrimoine religieux n'étaient donc pas rares, en particulier dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, où se tenait près d'une quinzaine de *kaichô* chaque année rien qu'à Edo⁷. L'*Edo meisho zue* 江戸名所図会 (1836) illustre l'une de ces « expositions », organisée au temple Ekô-in dans le quartier de Ryôgoku, en bordure de la Sumida, qui fut l'un des hauts lieux de ces manifestations [fig. 2]. Elle montre le caractère extraordinairement vivant des *kaichô*, qui à

⁶ Cf. Vera Linhartová, *Sur un fond blanc. Ecrits japonais sur la peinture du IXe au XIXe siècle*, Paris, Gallimard-Le Promeneur, 1996. pp. 163-165.

⁷ D'après Hiruma Hisashi, *Edo no kaichô*, Tôkyô, Yoshikawa kôbun-kan, 1980 et *Hakuran toshi. Edo Tôkyô*, Tôkyô, Tôkyô-to Edo Tôkyô hakubutsu-kan, 1993, pp. 17-25.

cette époque étaient devenus de véritables « foires » comportant des échoppes diverses, donnant lieu à des spectacles populaires et à des expositions de curiosités.

La moitié de ces manifestations recensées à Edo étaient des *degaichô* 出開帳, à savoir des présentations de trésors venus d'autres temples, souvent afin de réunir des fonds pour leur réfection. C'est le cas par exemple des deux expositions des trésors du Hôryû-ji qui furent organisées au temple Ekô-in à Edo en 1694 et en 1842. A l'occasion de la seconde exposition, d'une ampleur sans égale avec ses quelque 200 objets, fut réalisé pour la première fois un catalogue illustré des principaux trésors — le *Go-hômotsu zue* 御宝物図会 [fig. 3], suivi du *Go-hômotsu zue tsuihen* 御宝物図会追編 —, marquant une étape supplémentaire dans la volonté de diffuser la connaissance de ce patrimoine. Ce document, qui semble avoir continué de circuler grâce à des réimpressions à la suite de l'exposition, était suffisamment précis pour servir de référence lors de l'inventaire du Hôryû-ji entrepris au début de Meiji et pour déterminer les pièces qui allaient être cédées à la Maison impériale en 1878.

Par ailleurs, au terme de cette exposition, un peintre officiel du *bakufu*, Kanô Seisen.in Osanobu 狩野晴川院養信 (1796-1846), à la tête du plus important atelier de l'école Kanô à Edo, le Kobiki-chô 木挽町, fut chargé avec ses disciples de réaliser des copies d'une partie des pièces. Cette initiative sans précédent et le souci de rigueur dans la représentation des objets, manifestent le désir nouveau à cette époque de disposer

d'informations précises sur le patrimoine. Le *bakufu* avait d'ailleurs un projet de plus grande envergure encore dans ce domaine. Il confia ainsi en 1842 aux mêmes artistes le soin de réaliser des copies des trésors conservés par les grands monastères et les sanctuaires du pays, demandant finalement, devant l'ampleur de cette tâche, d'envoyer directement les objets à Edo, ce que firent plusieurs « monastères principaux » (*sô-honzan*), comme le Chion-in de Kyôto, le Kongôbu-ji du mont Kôya ou le Shôjôkô-ji de Fujisawa⁸. Au total, plus de 500 copies furent ainsi réalisées par Kanô Seisen.in, et plusieurs milliers par son atelier. Elles sont aujourd'hui conservées au Musée national de Tôkyô. L'intérêt de l'artiste se porta en particulier sur les rouleaux à peintures anciens (*ko-emaki*) des époques de Heian, de Kamakura et de Muromachi, dont il exécuta près de 150 reproductions⁹.

Ce travail d'étude et de reproduction du patrimoine artistique avait connu plusieurs antécédents depuis la fin du XVIIIe siècle, à l'initiative des autorités. En 1793, le *bakufu* avait ainsi commandé à Shibano Ritsuzan 柴野栗山 (1736-1807), lettré chargé de l'enseignement officiel du néo-confucianisme au Centre d'études de Shôheizaka (Shôheizaka gakumon-jo),

⁸ Kaneko Hiroaki 金子啓明, « Hôryû-ji kennô hômotsu no yurai to Shôtoku taishi shinkô. Tenpô jûsan-nen no Hôryû-ji Edo degaichô wo chûshin ni » 法隆寺献納宝物の由来と聖徳太子信仰 — 天保十三年の法隆寺江戸出開帳を中心に, *Hôryû-ji kennô hômotsu*, Tôkyô, Tôkyô kokuritsu hakubutsu-kan, 1996, pp. 7-18.

⁹ Voir le catalogue de l'exposition *Kanô Seisen.in Osanobu no zenbô*, Tôkyô, Itabashi kuritsu bijutsu-kan, 1996. Seisen.in a laissé également un ensemble de copies, connu sous le nom de *Kozu shôshutsu* 古図抄出 (« Extraits de peintures anciennes », 8 rouleaux, Tôkyô geijutsu daigaku), destiné à servir de référence aux artistes, qui est conçu sur le modèle du *Koga ruiju* de Matsudaira Sadanobu.

ainsi qu'à Sumiyoshi Hiroyuki 住吉広行 (1755-1811), artiste attaché au Bureau des peintures (Edokoro) du *bakufu*, connu pour ses qualités d'expert, de faire des relevés des « trésors » des sanctuaires et des temples dans les provinces de Yamashiro et de Yamato. On a d'ailleurs découvert récemment que les comptes rendus de ces enquêtes (*Shaji hōmotsu ten.etsu mokuroku* 社寺宝物展覧目録) servirent de référence à Kanō Seisen.in, un demi-siècle plus tard, lorsqu'il entreprit ses propres investigations¹⁰.

A la même époque, un vaste recensement du patrimoine artistique fut commandé par Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1758-1829), chef du fief de Shirakawa, versé dans les arts et les lettres, qui occupa les fonctions suprêmes de premier conseiller du *shōgun* et de membre du conseil des anciens (*rōjū*). L'idée lui en serait venue à la suite de l'incendie qui ravagea Kyōto en 1788 (*Tenmei no taika*), détruisant notamment une partie du château de Nijō et le palais impérial. Sadanobu, qui dirigea les reconstructions de ce dernier édifice, s'entoura alors notamment de Shibano Ritsuzan et d'Uramatsu Mitsuyo 裏松光世 (1736-1804) érudit spécialisé dans l'étude des « coutumes protocolaires et des usages consacrés » (*yūsoku kojitsu-ka*), dont les recherches documentaires permirent de rebâtir deux ans plus tard le palais selon les plans anciens de l'époque de Heian¹¹. C'est à cette occasion qu'il aurait prit conscience de l'importance, pour leur

¹⁰ Cf. Matsubara Shigeru, « Kanō Seisen.in no gyōseki », *ibid*, pp. 96-97.

¹¹ Il réunit ses travaux dans le *Daidairi-zu kōshō* 大内裏図考証 (1797), recueil de plans et de textes anciens qui demeure la référence pour l'étude du palais impérial.

sauvegarde, de la copie des documents, des objets et des peintures du passé. Après son retrait des affaires en 1793, Sadanobu entreprit ainsi de faire réaliser par une demi-dizaine d'artistes, dont le moine peintre Hakuun 白雲 et le peintre de l'école des lettrés Tani Bunchô 谷文晁 (1763-1840), un inventaire du patrimoine qui ne se limitait plus à une unique collection, mais s'étendait à l'ensemble du pays¹². Il donna naissance au *Shûko jisshu* 集古十種 (« Recueil de dix sortes d'antiquités »), édité entre 1800 et le début de l'ère Bunka (1804-1818)¹³. Ce catalogue, constitué de 85 fascicules xylographiés, reproduit à échelle réduite, directement d'après les originaux ou d'après des copies et des estampages, près de 2000 pièces classées en dix catégories : « anciens portraits », « épigraphes d'ex-voto », « matériel de calligraphie », « peintures et calligraphies diverses », « inscriptions sur des stèles », « inscriptions sur des cloches », « objets en bronzes », « armes et armures », « instruments de musique » et « sceaux ». On notera que, quantitativement, les deux tiers des pièces reproduites sont des armes et des armures (25 fascicules) et des épigraphes (30 fascicules). Une partie des peintures, comme les portraits de personnages célèbres, ont été sélectionnées pour leur valeur documentaire ou historique, plutôt que selon des critères purement artistiques. Il s'y trouve aussi une dizaine d'artistes chinois

¹² Cf. le catalogue de l'exposition *Sadanobu to gasô Hakuun*. *Shûko jisshu no tabi to fûkei*, Shirakawa, Shirakawa-shi rekishi minzoku shiryô-kan, 1998.

¹³ La Bibliothèque interuniversitaire des Langues Orientales possède deux exemplaires de l'édition originale (cotes JAP AF 451 et JAP AF 6), ainsi que les rééditions au « format réduit » (*shukusha*) de 1902-04 (par Tôyô-dô) et de 1908 (par Kokusho kankô-kai).

appréciés au Japon depuis l'époque de Muromachi — tels que Wang Wei, Liang Kai [fig. 4] ou Mu Qi — dont les œuvres, conservées dans quelques grands monastères de Kyôto (Daitoku-ji, Nanzen-ji), influencèrent les moines peintres des écoles *zen* et la peinture au lavis d'encre¹⁴. Cet ouvrage d'une grande fiabilité, qui fut régulièrement réédité entre la fin de Meiji et le début de Taishô (1899, 1902-04, 1903-05, 1908, 1913), servit pendant plus d'un siècle comme source documentaire pour la création artistique, les études historiques et l'expertise.

Il faut souligner que l'édition du *Shûko jisshu* n'aurait probablement pas été possible sans les travaux préliminaires entrepris par des érudits considérés comme les pionniers des « études d'antiquités », tel que Tô Teikan 藤貞幹 (1732-1797), spécialiste de l'épigraphie dont les relevés furent utilisés pour le volume sur les sceaux. L'œuvre de Teikan porta essentiellement sur l'étude des textes anciens et des « inscriptions » (*kinseki-bun*) dans l'optique de la critique des sources — il remit ainsi en cause la date du règne de l'empereur Jinmu citée dans le *Nihon shoki*, ce qui lui attira les foudres de Motoori Norinaga —, mais son originalité fut surtout de prendre en compte pour l'étude du passé les vestiges et les objets antiques,

¹⁴ Sont rassemblées dans la catégorie « peintures et calligraphies diverses » des œuvres de natures variées : « Calligraphies de Kôbô daishi du nom des sept patriarches du Shingon » (*Kôbô daishi shinseki shichiso san* 弘法大師真蹟七祖贊), « Anciennes peintures célèbres » (*Meibutsu koga* 名物古画), « Peintures des Huit paysages par Mu Qi et Yujian » (*Mokkei Gyokukan hakkei* 牧溪玉澗八景), d'après les copies de Sesson de 1563 et 1564, et « De cent poètes un poème, calligraphiés à Ogura par Teika sur des papiers de couleurs » (*Hôjô Teika-kyô shinseki Ogura shikishi* 法帖定家卿真蹟小倉色紙).

voire protohistoriques, issus de fouilles¹⁵. Son dernier ouvrage, le *Kôko nichiroku* 好古日録 (« Mémorial d'un amateur d'antiquités », 1797), reproduit et commente ainsi plus d'une centaine d'épigraphes (sceaux, cachets, tuiles), de pièces anciennes (tissus, céramiques) et plusieurs objets archéologiques [fig. 5] dont les plus anciens pourraient remonter au Jômon postérieur.

Matsudaira Sadanobu entreprit également — parallèlement au *Shûko jisshu* et avec la collaboration du même peintre Tani Bunchô — la compilation d'un « Recueil de peintures anciennes » (*Koga ruiju* 古画類聚) qui, bien que poursuivie pendant plus de trente ans (de 1795 à la mort de Sadanobu en 1829), resta inachevée. Les quelque 400 œuvres retenues, comme l'explique Sadanobu lui-même dans l'introduction, ne furent pas choisies en fonction de critères de goût ou dans la perspective de proposer un panorama de l'histoire de la peinture, mais bien pour leur valeur documentaire : pour « servir, à ceux qui se passionnent pour les choses anciennes, de matériaux en vue d'une réflexion historique »¹⁶. L'ouvrage était fondamentalement destiné à illustrer, par des exemples pris dans la peinture ancienne, les « coutumes protocolaires et les usages consacrés » (*yûsoku kojitsu*).

¹⁵ Teikan (Fujiwara Sadamoto 藤原貞幹 de son vrai nom), qui fut aussi l'élève du confucianiste Shibano Ritsuzan, assista Uramatsu Mitsuyo dans ses recherches pour la reconstruction du palais impérial et collabora également à l'entreprise de compilation historique du Shôkôkan de Mito. Il a laissé une centaine d'ouvrages portant sur l'histoire, l'épigraphie, les antiquités, la numismatique, les temples et les sanctuaires, les tombes impériales ou les « coutumes protocolaires et les usages consacrés ».

¹⁶ D'après la traduction de Vera Linhartová, *op. cit.*, p. 331.

Malgré ces précédents, ce n'est qu'avec l'apparition d'un Etat moderne et centralisé, à l'époque de Meiji, que put être mené à bien, à l'échelle du pays tout entier, le recensement et la conservation du patrimoine artistique. Ce mouvement entraîna naturellement le développement des recherches sur l'histoire de l'art et le souci de présenter publiquement les chefs-d'œuvre de la nation¹⁷.

2. La découverte de l'Occident et la réaction au « vandalisme »

L'idée de conserver le patrimoine et de l'exposer au public dans un but didactique fut en partie révélée aux Japonais grâce aux délégations dépêchées aux Etats-Unis et en Europe à l'époque de *bakumatsu*. Ainsi, la toute première mission diplomatique japonaise envoyée à l'étranger (*Man.en gannen kenbei shisetsu* 万延元年遣米使節), qui se rendit à Washington en 1860 pour procéder à l'échange des ratifications du Traité d'amitié et de commerce nippo-américain, visita le Patent Office et la toute récente Smithsonian Institution. C'est dans le journal de l'un des interprètes¹⁸ de cette délégation que serait apparu pour la première fois le néologisme *hakubutsu-kan* 博物館, pour désigner le musée attenant à la première de ces institutions, en donnant une signification nouvelle à un ancien mot sino-

¹⁷ Nous renvoyons sur ce point à notre article « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », *La nation en marche. Etudes sur le Japon impérial de Meiji*, Arles, Editions P. Picquier, 1999, pp. 143-162.

¹⁸ Namura Gohachirô 名村五八郎, *Akô nikki* 亜行日記. D'après Shiina Noritaka, *Meiji hakubutsu-kan kotohajime*, Kyôto, Shibunkaku shuppan, 1989, pp. 21-30.

japonais, *hakubutsu*, synonyme de savoir « encyclopédique » ou « universel ».

L'ambassade dirigée par Takeuchi Yasunori (*Takeuchi Yasunori shisetsu-dan* 竹内保徳使節団), envoyée en Europe deux ans plus tard par le *bakufu* pour négocier le report de l'ouverture de plusieurs ports et villes du Japon — à laquelle le jeune Fukuzawa Yukichi prit part comme interprète —, visita notamment le Muséum d'histoire naturelle à Paris, le British Museum et l'Exposition universelle de Londres, ainsi que de nombreux autres musées aux Pays-Bas, en Prusse et en Russie. Elle utilisa elle aussi dans ses rapports, comme un équivalent du mot « museum », le terme *hakubutsu-kan*, concurremment avec d'autres expressions, telle que *kobutsu-yû no kan* 古物有之館, qui ne connurent pas la même fortune¹⁹. Fukuzawa lui-même, dans le célèbre ouvrage *Seiyô jijô* 西洋事情 (« Situation de l'Occident », première partie, 1866) qu'il publia après son retour, décrivit ce type d'institution qu'il considérait — de pair avec la presse, les bibliothèques

¹⁹ Dans les rapports de l'ambassade de 1862, le mot *tenkan-ba* 展観場 est encore utilisé prioritairement pour désigner les expositions. Le terme, toujours en usage, de *hakuran-kai* aurait été forgé au cours de l'ère Genji (1864-65) par un fonctionnaire du Bakufu qui allait jouer un rôle majeur dans les relations franco-japonaises, Kurimoto Joun 栗本鋤雲 (1822-1897), pour traduire le mot français « exposition » qui lui était soumis par Mermet de Cachon (1828-1871) — l'interprète des premières missions diplomatiques françaises au Japon —, au cours d'un entretien avec le ministre de la France, Léon Roches, qui sollicitait la participation du Japon à l'Exposition universelle de Paris de 1867. La paternité du terme *hakuran-kai* pourrait également revenir à Fukuzawa Yukichi, qui y consacra un article dans *Seiyô jijô* (1866), évoquant en particulier les expositions universelles. Cf. Kurimoto Joun, « Nôgyô hakuran-kai no shihyô » 農業博覧会の私評, *Hôan ikô*, Tôkyô, Tôkyô daigaku shuppan-kai, 1975 (éd. or. 1900), p. 430-431 ; *ibid.*, Shiina, 1989, p. 29.

ou les écoles —, comme des éléments fondamentaux de la civilisation occidentale moderne. Il en proposa la définition suivante :

博物館は世界中の物産、古物、珍物を集めて人に示し、見聞を博くする為めに設るものなり

« Les muséums sont destinés à réunir des produits naturels, des antiquités et des curiosités du monde entier, afin de les présenter au public et d'enrichir ainsi ses connaissances. »²⁰

Fukuzawa résume de manière extrêmement juste et concise les fonctions principales du musée, telles qu'elles ont été définies en Europe au XIXe siècle : conservation, exposition et formation du public, et ce dans une perspective supra-nationale. Cette phrase révèle sa compréhension de la fonction d'une institution sans égale dans le Japon ancien, l'idée de « présentation au public » étant certainement l'une des plus nouvelles à ses yeux. Cette découverte de la place occupée par le patrimoine dans la société occidentale moderne joua certainement un rôle important dans l'instauration d'une politique patrimoniale. Ce sont cependant les bouleversements internes du Japon, au début de Meiji, qui entraînèrent les premières mesures.

Dans son numéro de janvier 1896, la revue *Waseda bungaku* proposait ainsi une histoire de l'évolution du « monde artistique » depuis les premières années de Meiji, en adoptant une division en trois périodes empruntée à Okakura Tenshin. Etaient ainsi distinguées la « période de destruction » (*hakai jidai* 破壊時代), de 1868 à 1875, la « période de conservation

²⁰ Fukuzawa Yukichi, *Fukuzawa Yukichi zenshû*, vol. 1, Tôkyô, Iwanami shoten, 1958, p. 311.

» (*hozon jidai* 保存時代), de 1877 à 1887, puis la « période d'épanouissement » (*kaihatsu jidai* 開発時代)²¹. Cet article, qui révèle une perception très claire des transformations intervenues au cours des trente premières décennies de l'ère Meiji, présente quatre causes principales qui expliquent « la liquidation des antiquités et des œuvres d'art anciennes, ainsi que la destruction sans discernement des objets rares et précieux » lors de la « période sombre » des premières années de Meiji ; à savoir : l'admiration sans bornes de l'Occident, l'abolition du système des pensions qui obligea la classe supérieure à se séparer de ses biens et à cesser ses commandes aux artistes, l'état de confusion entraîné par les bouleversements de la société et, enfin, le goût pour une peinture des lettrés « simpliste et confuse », dû à l'influence de l'éducation confucéenne et au manque de sens artistique des hommes au pouvoir.

L'idée de protéger le patrimoine naquit en effet — pour reprendre un terme né de la Révolution française — en réaction au « vandalisme » des premières années de Meiji, issu du mouvement de « rejet du bouddhisme » connu sous le nom de *haibutsu kishaku* 廃仏毀釈 qui, notons le, s'était déjà manifesté à l'époque d'Edo, mais à une moindre échelle²². On sait en effet que la promulgation par le ministère des Affaires suprêmes (Dajōkan), entre

²¹ « Bijutsu-kai », *Waseda bungaku*, 15 janvier 1896, pp. 14-18.

²² L'une des plus remarquables manifestations de cette idéologie de rejet du bouddhisme à l'époque d'Edo, qui se répandit assez largement dans la population et connut d'innombrables défenseurs, furent les mesures prises en 1666 par les seigneurs des fiefs d'Aizu, de Mito et d'Okayama, qui entraînèrent la destruction d'environ la moitié des temples sur leurs domaines.

le 3^e et le 4^e mois intercalaire de 1868, d'une série d'ordonnances sur la séparation du shintô et du bouddhisme (*Shinbutsu bunri-rei* 神仏分離令) avait conduit dans tout le pays, au non de l'abandon du syncrétisme, à la nationalisation des domaines appartenant aux monastères, à la destruction des édifices, à l'autodafé pur et simple ou, dans le meilleur des cas, à la dispersion auprès de personnes privées d'une large partie du patrimoine bouddhique (meubles religieux, cloches, peintures bouddhiques, rouleaux enluminés, statues, *sûtra* et livres), de nombreux moines ayant été en outre contraints de revenir à la vie séculière. Cet iconoclasme officiel fut plus violent et plus radical dans les fiefs où les *daimyô* étaient acquis aux idées « anti-bouddhiques », comme ceux de Satsuma, de Tsuwano, de Toyama, de Naegi ou de Matsumoto, conduisant parfois à l'abandon presque total des temples, sur l'ordre des autorités locales²³. Ce mouvement faiblit à partir de 1872 avec la mise en place du ministère des Enseignements (Kyôbu-shô 教部省), qui reconnut le droit aux différentes écoles bouddhiques de faire à

²³ Tamamuro Fumio 圭室文雄 rapporte ainsi qu'en 1869, 1060 temples du fief de Satsuma furent supprimés, qu'en 1870, dans le fief de Toyama seuls 6 des 1635 temples furent maintenus — selon le principe d'un seul temple par secte —, tandis que l'année suivante, la totalité des 15 temples du fief de Naegi (département de Gifu) furent détruits. Par ailleurs, sur le domaine dépendant du sanctuaire d'Ise, les 196 temples furent tous abandonnés avant la visite que fit l'empereur le 3^e mois de 1869. Cf. « Shinbutsu bunri-rei », « Haibutsu kishaku », *Kokushi dai-jiten*, Tôkyô, Yoshikawa Kôbun-kan, vol. 7, 1986, p. 920, vol. 11, 1990, pp. 467-468 ; « Haibutsu kishaku », *Bukkyô dai-jiten*, Tôkyô, Shôgaku-kan, 1988, p. 784. Les destructions furent également importantes sur l'île de Sado, où dès 1868 les autorités ordonnèrent la limitation des quelque 500 temples à 80 (puis à 55 deux ans plus tard), ainsi que dans la province de Tosa, où 439 des 615 temples existants furent également fermés. Cf. « Haibutsu kishaku », *Mochizuki bukkyô dai-jiten*, Tôkyô, Sekai seiten kankô kyôkai, 1974 (éd. or. 1933), pp. 4179-4180.

nouveau du prosélytisme. Malgré l'absence de données fiables pour l'ensemble du pays, on estime qu'au cours des années 1868-1876, près de la moitié des édifices bouddhiques auraient ainsi disparu. Certains chercheurs, comme Tamamuro Fumio, pensent que le nombre de temples détruits ou abandonnés (*haiji*) au cours de cette période est plusieurs fois supérieur aux quelque 70 000 édifices bouddhiques recensés au Japon en 1986²⁴.

A l'inverse, ce mouvement « anti-bouddhique » favorisa la circulation des œuvres d'art. Ainsi, de nombreux temples furent contraints pour des raisons financières de vendre une partie de leur patrimoine. Okakura Tenshin notait ainsi dans *The Ideals of the East* en 1903 : « La décadence des monastères bouddhiques et la dispersion des trésors des daimios, causées par cette indifférence envers l'art considéré comme un luxe fatal au moment des suprêmes sacrifices patriotiques, révéla à l'esprit artistique une forme inconnue jusqu'ici de l'art ancien, d'une façon assez semblable à celle dont les chefs-d'œuvre gréco-romains furent révélés aux premiers Italiens de la Renaissance. »²⁵

Il est certain d'autre part que, de la même manière qu'à la fin de l'Ancien régime en France, ce sont ces actes de destruction du patrimoine, religieux en particulier, qui entraînèrent une prise de conscience par l'Etat. Elle se manifesta par une première campagne de recensement, avant que ne se mette en place une véritable politique de protection et de valorisation du

²⁴ Tamamuro Fumio, *Bukkyô dai-jiten*, *ibid.*, p. 784.

²⁵ D'après la traduction française : Okakura Kakuzo, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, Paris, Librairie Payot, 1917, p. 198.

patrimoine.

3. La mise en place d'une politique patrimoniale

3.1. Les premières mesures pour l'inventaire du patrimoine

Les premières mesures allant dans le sens de la protection du patrimoine reviennent à Machida Hisanari 町田久成 (1838-1897), haut fonctionnaire originaire de la province de Satsuma²⁶, et à Tanaka Yoshio 田中芳男 (1838-1916), brillant naturaliste, qui avaient pu tous les deux séjourner en Europe dès la fin des années 1860, prenant ainsi conscience de la place accordée au patrimoine en Occident et découvrant le fonctionnement de grandes institutions patrimoniales. Le 25^e jour du 4^e mois de 1871, Machida et Tanaka rédigèrent au nom de la toute jeune « Université » (Daigaku nankô 大学南校)²⁷ dont dépendait ce dernier, un

²⁶ Fils d'un petit seigneur de la famille des *daimyô* de Satsuma, Machida fut envoyé à Edo pour étudier au Shôheizaka gakumon-jo, avant d'être nommé en 1864 à la direction du nouvel institut d'études occidentales (Kaisei-jo 開成所) créé à Kagoshima par le fief du même nom. L'année suivante, il fut chargé d'encadrer un groupe de seize « étudiants » envoyés en Angleterre par le même fief. Au cours de son séjour, il assista à l'Exposition universelle de 1867, en compagnie des membres de la délégation de Satsuma. A son retour, il fut nommé par le nouveau gouvernement à des postes importants au ministère des Affaires étrangères puis, en 1871, au ministère de l'Instruction publique, où il s'occupa de la politique patrimoniale et en particulier des musées et des expositions.

²⁷ Cette école fut créée le 12^e mois de 1869 à Hitotsubashi (Kanda), sur le site de l'ancien Kaisei-jo, institut officiel des études occidentales fondé dès 1856 par le *bakufu* sous le nom de Bansho shirabesho. Elle sera à l'origine des facultés de droit, de science et de littérature de l'Université de Tôkyô.

« Avis » adressé au ministère des Affaires suprêmes, pour la création d'un Musée des antiquités (Shûko-kan 集古館). Ils entendaient ainsi lutter contre la destruction du patrimoine, conséquence, selon leurs termes, de « l'intérêt porté exclusivement aux découvertes nouvelles qu'avait entraîné le courant réformateur et civilisateur venu des pays étrangers »²⁸.

Dans ce texte, il n'est pas directement question d'« art » au sens contemporain. D'ailleurs, le néologisme *bijutsu* ne sera créé qu'à la fin de l'année 1871, au moment de la participation du Japon à l'Exposition universelle de Vienne, c'est-à-dire lorsque ce pays, se trouvant pour la première fois confronté aux catégories artistiques occidentales, devra en définir dans sa langue le découpage net et hiérarchique²⁹. Il n'apparaît pas non plus de terme générique et abstrait — tels que *bunkazai* (« bien culturel ») ou *bunka isan* (« patrimoine culturel »)³⁰ en usage aujourd'hui — pour désigner l'ensemble de l'héritage matériel d'une civilisation, mais plusieurs

²⁸ « Daigaku kengen » 大学献言, TKHHS, pp. 37-38.

²⁹ Ce terme est un « néologisme officiel » (*kansei yakugo* 官製訳語) qui apparut pour la première fois dans la traduction de l'allemand, du règlement concernant les sections, joint à l'avis pour la participation à l'Exposition universelle de Vienne, diffusé le 1er mois de 1872 par le ministère des Affaires suprêmes. Cf. Kitazawa Noriaki, *Me no shinden*. « *Bijutsu* » *juyô-shi nôto*, Tôkyô, Bijutsu shuppan-sha, 1989, pp. 139-145.

³⁰ Ce mot *bunkazai*, traduction de *cultural properties*, fut proposé par l'écrivain Yamamoto Yûzô 山本有三 (1887-1974), le principal rédacteur de la Loi sur la protection du patrimoine (*Bunkazai hogo-hô*) de 1950. Notons que dans sa définition juridique, il englobe non seulement le patrimoine matériel (*yûkei bunkazai* 有形文化財), mais aussi le patrimoine vivant (*mukei bunkazai* 無形文化財), les lieux de mémoire historiques, pittoresques et naturels (*shiseki meisho, tennen kinen-butsu* 史跡名勝・天然記念物), le patrimoine ethnologique (*minzoku bunkazai* 民俗文化財), ainsi que les ensembles architecturaux traditionnels (*dentô-teki kenzô-butsu gun* 伝統的建造物群).

expressions plus concrètes, composées de deux termes accolés, comme *koki kyûbutsu* 古器旧物 (« objets antiques et choses anciennes »), *hōki chinjū* 宝器珍什 (« trésors précieux et objets rares ») ou encore *koki hōmotsu* 古器宝物 (« objets antiques et trésors »). Ces dernières insistent avant tout sur le caractère ancien et précieux d'un certain nombre d'objets, sans prendre en considération le patrimoine architectural lui-même, comme les sanctuaires et les temples. C'est l'indice d'une conception de la nature de l'objet patrimonial radicalement différente de celle qui prévaut de manière générale en Occident à la même époque, beaucoup plus centrée sur l'antiquité architecturale³¹.

Parmi les raisons invoquées pour la conservation de ces « trésors », on note la disparition d'objets pouvant servir de « témoignage pour l'étude du passé » (*kōko no chōkyō* 考古の徴拠) et l'existence, dans les différents pays d'Occident, de musées d'antiquités, qui permettent de « fournir des éléments pour connaître l'évolution historique, ainsi que les institutions et la civilisation matérielle des temps anciens » (*kokon jisei no enkaku wa mochiron ōseki no seido bunbutsu wo kōshō shi-sōrō* 古今時勢の沿革は勿論往昔の制度文物を考証仕候). On voit ainsi combien pour Machida et Tanaka, qui adressent ce texte au nom de l'Université, le musée est conçu avant tout comme un lieu d'étude, le patrimoine étant moins perçu pour ses qualités artistiques propres que pour sa valeur historique. La première mesure qu'ils suggèrent consiste à nommer des responsables chargés de réaliser des

³¹ Nicolas Fiévé a d'ailleurs montré que dans Japon ancien l'objet architectural ne s'est jamais vu attribué une valeur d'antiquité et que jusqu'à la fin du XIXe siècle, l'architecture fut exclue du domaine du savoir. *Op. cit.*, Nicolas Fiévé, p. 330.

copies des objets et d'en constituer des catalogues.

Le ministère des Affaires suprêmes ne tarda pas à réagir et rédigea, le 23^e jour du 5^e mois de 1871, une Ordonnance sur la préservation des objets antiques et des choses anciennes (*Koki kyûbutsu hozon kata* 古器旧物保存方) qui fixa les premières mesures de protection du patrimoine. Il fut ainsi établi une liste de trente et une catégories d'objets anciens qui devaient être recensés dans toutes les provinces du pays : objets cultuels shintô, pierres anciennes et précieuses, armes en pierre, anciens miroirs et cloches, bronzes, tuiles anciennes, armes, anciennes peintures, livres et *sûtra* anciens, tablettes votives, instruments de musique, épigraphes de cloches et de stèles et recueils d'inscriptions calligraphiées, sceaux, matériel de calligraphie, outils agricoles, outils de charpentier, palanquins, mobilier, tissus, vêtements, objets en cuir, pièces de monnaie, objets en métal, céramiques, laques, étalons, instruments pour la cérémonie du thé, brûle-parfums et vases, jeux de société, poupées et marionnettes, statues et objets cultuels bouddhiques anciens, et fossiles.

Ces objets, fut-il précisé dans l'ordonnance, pouvaient dater de l'« époque des dieux » (*jindai*) jusqu'à l'époque moderne (*kinsei*), le principal critère à retenir pour leur conservation devant être leur valeur historique et non leur qualité artistique. La première phrase du texte, qui reprend assez fidèlement la formulation de l'« Avis » de Machida et de Tanaka, précise ainsi que : « Les objets antiques et les choses anciennes sont d'une grande utilité pour fournir des éléments permettant d'apprécier les transformations

des époques ancienne et moderne, ainsi que l'évolution des institutions et des mœurs » (*koki kyûbutsu no rui wa kokon jisei no henshen seido fûzoku no enkaku wo kôshô shi-sôrô tame sono hieki sukunakarazu sôrô* 古器旧物之類ハ古今時勢之變遷制度風俗之沿革ヲ考証シ候為メ其裨益不少候). L'objet est relégué au rang de document pour l'étude de l'histoire, de l'interprétation du passé, à l'égal des textes examinés selon les procédés philologiques de la « vérification et des preuves » (*kôshô*). On notera que cette conception du patrimoine avant tout comme une « preuve historique » marque encore par ailleurs des aspects la politique patrimoniale actuelle au Japon.

On remarque en outre que cette classification est commune à certains ouvrages encyclopédiques de l'époque d'Edo — tel que le *Wakan sansai zue* 和漢三才図会 (« Encyclopédie illustrée du Japon et de la Chine », c. 1712) de Terajima Ryôan 寺島良安 — et surtout, comme nous l'avons vu, au *Shûko jissu* de Matsudaira Sadanobu. Elle montre combien ces premières mesures, limitées au recensement, s'inscrivent dans le prolongement des recherches patrimoniales entreprises dès l'époque d'Edo à l'initiative du *bakufu*, par des érudits et des connaisseurs.

Cette première disposition juridique consista donc principalement à exiger la déclaration du patrimoine (description de la nature des pièces et mention de leur propriétaire) auprès de l'administration. Elle sera accompagnée, dans le domaine strictement religieux, par les mesures prises par le ministère des Enseignements mis en place en 1872, qui obligera les sanctuaires et les temples à établir la liste de leur mobilier et interdira les

desservants ou les moines d'en disposer librement, sans en référer à leur autorité de tutelle. Cependant, l'objectif sera moins de protéger ce patrimoine que de placer les temples bouddhiques et les sanctuaires shintô sous la coupe de l'Etat et d'établir entre eux une hiérarchie.

En ce qui concerne la protection du patrimoine religieux immobilier proprement dit, il fallut attendre les premières mesures budgétaires prises en 1879 par le ministère de l'Intérieur, suite à un rapport d'Ôkuma Shigenobu sur le délabrement du Enryaku-ji, le monastère principal de la secte Tendai, et le début d'une enquête en 1880, après qu'ait été fixé un Règlement sur les anciens sanctuaires et temples (*Shaji hozon naiki* 社寺保存内規). L'effet concret de cette politique fut cependant relativement limité et ce n'est qu'en 1895 que ce ministère ordonnera aux autorités départementales de réaliser une véritable enquête sur les édifices religieux (*Koshaji chôsa*)³².

3. 2. Exposer publiquement le patrimoine

L'organisation de la première exposition publique reposa également sur l'esprit de l'ordonnance de 1871. Le 9e mois de la même année fut mis en place au sein du ministère de l'Instruction publique (Monbu-shô) nouvellement créé, un Bureau muséographique (Hakubutsu-kyoku 博物館),

³² Cf. Haga Shôji, *Meiji ishin to shûkyô*, Tôkyô, Chikuma shobô, 1994, pp. 392-396.

dont la responsabilité fut confiée au naturaliste Tanaka Yoshio³³. Le mois suivant, le pavillon Taisen-den du sanctuaire Yushima seidô 湯島聖堂大成殿 — qui abritait depuis la fin du XVIIIe siècle le centre officiel des études confucianistes du *bakufu* (Shôheizaka gakumon-jo 昌平坂学問所) — fut choisi comme lieu d'exposition.

Une manifestation publique d'un genre nouveau, appelée *Hakuran-kai* 博覧会, allait y être organisée du 10e au 30e jour du 3e mois de 1872, après un premier échec cinq mois plus tôt. Les annonces précisait qu'elle serait ouverte aux hommes comme aux femmes, contre le simple paiement d'un droit d'entrée. Le ministère de l'Instruction publique précisa ainsi ses intentions dans un document officiel sollicitant le prêt d'objets auprès de particuliers :

展覧会ノ旨趣ハ天造人工ノ別ナク宇内ノ産物ヲ蒐集シテ其名称ヲ正シ其用方ヲ辨シ人ノ知見ヲ広ムルニ在リ就中古器旧物ニ至テハ時勢ノ推遷制度の沿革ヲ追徴ス可キ要物ナルニ因リ嚮者御布告ノ意ニ原キ周ク之ヲ羅列シテ世人の放観ニ供セント欲ス

« L'objectif de l'exposition est de rassembler des produits du monde entier, naturels ou créés par l'homme, d'en préciser l'appellation et d'en distinguer l'usage, afin d'élargir les connaissances des hommes. Les objets

³³ Spécialiste de l'étude des plantes médicinales, Tanaka Yoshio était entré en 1862 au Département des « sciences naturelles » de l'Institut des études occidentales (Bansho shirabesho bussan-kyoku 蕃書調所物産局), où il s'occupa de l'étude et de la culture des espèces végétales étrangères. Il avait préparé la présentation d'échantillons d'insectes à l'Exposition universelle de 1867 à Paris et fut envoyé à cette occasion en mission en France. Fondateur du premier institut d'agronomie (1874), il deviendra, à sa création en 1882, le directeur du Muséum d'Ueno.

antiques et les choses anciennes étant particulièrement importants pour appréhender l'évolution historique et le développement des institutions, on s'efforcera, conformément aux intentions de l'ordonnance officielle, de les présenter le plus largement possible afin que les gens puissent librement les contempler »³⁴.

Dans le principe, priorité fut donc accordée à la fonction didactique sur la fonction contemplative, conformément à l'esprit des premières mesures patrimoniales. Ce texte s'inspire d'ailleurs très fortement dans sa formulation de celui rédigé l'année précédente pour une exposition de « produits naturels » présentant des minéraux, des plantes et des animaux, organisée du 14 au 21 du 5e mois de 1871 par l'« Université » (Daigaku nankô) au sanctuaire Shôkon-sha 招魂社 (le futur Yasukuni jinja) nouvellement créé par l'empereur³⁵.

Dans ce texte, l'Etat avouait ne posséder dans ses réserves que très peu d'« objets rares et précieux » et faisait donc appel à la nation pour réunir

³⁴ Avis intitulé *Hakuran-kai*, daté du 1er mois de l'année de l'ainé de l'Eau et du Singe (1872) et signé par le Muséum du ministère de l'Instruction publique (Monbushô hakubutsu-kan), TKHHS, p. 45.

³⁵ L'annonce de cette précédente manifestation (qui prit finalement le nom de *bussan-kai*) débute ainsi : « L'objectif de l'exposition est de réunir sur un même site des produits naturels du monde entier, d'en préciser l'appellation et d'en distinguer l'usage, afin de contribuer à la connaissance universelle » (*hakuran-kai no shui wa udai no sanbutsu wo ichijô ni shûshû shite sono meishô wo tadashi sono yûyô wo ben-shi arui wa hakushi no shi wo nashi* 博覧会ノ主意ハ宇内ノ産物ヲ一場ニ蒐集シテ其名称ヲ正シ其有用ヲ辨シ或ハ博識ノ資ヲナシ).

« des objets antiques, des produits naturels curieux et des créations importées de Chine ou d'Occident ». Il pensait en priorité puiser dans les « trésors conservés dans les sanctuaires et les temples ». Ce sont en définitive quelque 620 objets qui purent être réunis en un mois et demi. Un petit nombre appartenait à la famille impériale et à la famille Tokugawa de Mito, d'autres provenaient de l'Université et des collections personnelles des organisateurs, mais la majorité avait été rassemblée auprès de quelque 150 particuliers à travers toutes les provinces. Cet ensemble d'objets devait également constituer le noyau de l'envoi officiel fait l'année suivante à l'Exposition universelle de Vienne. Il fut en outre envisagé dès l'origine de garder certains de ces objets afin de les présenter dans un futur « muséum permanent » (*eikyû hakubutsu-kan* 永久博物館).

La définition des objets à exposer n'étant pas claire — car le concept même de patrimoine n'était pas encore totalement formé — la présentation de cette exposition s'apparenta plutôt à celle d'un « cabinet de curiosités », comme on le voit sur une estampe en triptyque justement intitulée *Kokon chinbutsu shûran moto Shôheizaka seidô ni oite* 古今珍物集覧 元昌平坂聖堂に於て (« Exposition d'objets insolites de jadis et d'aujourd'hui, dans l'ancien sanctuaire de Shôheizaka ») [fig. 6]. Sur la droite apparaissent essentiellement des objets relevant des sciences naturelles — animaux, poissons et oiseaux empaillés, squelette humain — surmontés d'objets divers : un rouleau du *sûtra* du lotus, des raquettes de nouvel an (*hagoita*), un petit paravent à écritoire (*kenbyô*), une antique figurine de démon en terre cuite,

des cruchons à *sake* ou une coiffe traditionnelle (*eboshi*). Certains objets symbolisent la modernité occidentale — comme des peintures à l'huile fraîchement rapportées d'Europe, et notamment de France —, ou le savoir scientifique, telle une mappemonde. La partie centrale est consacrée à des peintures anciennes, comme ces portraits de guerriers célèbres de l'époque d'Azuchi-Momoyama (Oda Nobunaga et son fils Nobutada, Katô Kiyomasa), de hauts personnages de l'administration shôgunale (Ninagawa Chikamoto) ou de lettrés, ainsi qu'à des peintures animalières. Un paysage du plus grand maître de la peinture au lavis d'encre de l'époque de Muromachi, Sesshû — l'un des rares artistes dont le nom soit cité explicitement — y côtoie un morceau de corail, des perles et d'anciennes pièces de monnaie. Sur la gauche, on distingue des objets dont certains sont plus fonctionnels, mais qui appartiennent à un Japon révolu : instruments de musique, armes et armures, vêtements, bibelots, masques, céramiques et objets d'art, figurines en cire, au milieu desquels une calligraphie de la main de Toyotomi Hideyoshi. Ils sont disposés dans un certain désordre, comme à la devanture d'un brocanteur. Sur le devant, enfin, trône un immense *shachihoko* doré, ce poisson fabuleux à tête de dragon qui orne les extrémités du faîte des toitures, provenant du château de Nagoya. A côté, une salamandre nage dans un bac.

Une autre gravure intitulée *Hakuran-kai zushiki* 博覧会図式 (« Descriptif de l'Exposition ») [fig. 7], qui faisait office de prospectus, montre mieux encore comment on a tenté tant bien que mal d'organiser cet

ensemble d'objets hétéroclites par domaines dont les frontières ne sont pas encore nettes. Cette dernière gravure mentionne en outre, au-dessus de la reproduction de leurs œuvres, le nom de plusieurs artistes vivants, dont ceux de Hattori Sessai 服部雪斎 (c.1807-?), spécialisé dans l'illustration d'albums sur la faune et la flore, et de Takahashi Yuichi 高橋由一 (1828-1894), le pionnier de la peinture à la manière occidentale, preuve que l'on considérait l'« art contemporain », même dans ses formes les plus nouvelles, comme faisant partie intégrante de cet ensemble patrimonial.

Cette exposition présenta à un extrême des objets archéologiques qui témoignent d'un passé lointain que le Japon était en train de découvrir (comme des fossiles ou des *magatama*, ces bijoux en forme de crocs dont les plus anciens remontent à la période Jômon) et de l'autre les technologies les plus récentes de la communication, comme le télégraphe (pas moins de 11 modèles furent exposés) ou l'impression typographique des journaux, dont l'usage allait bientôt s'imposer dans ce pays.

Il était prévu à l'origine que l'exposition dure 20 jours et accueille un millier de personnes quotidiennement, mais face à un succès inattendu — jusqu'à 4000 visiteurs se pressaient chaque jour —, elle dut être prolongée d'un mois et aurait reçu en définitive un total de 190 000 visiteurs, chiffre tout à fait considérable pour l'époque. Cette foule avide de curiosités, exprimant sa surprise et son amusement face aux objets, n'a pas échappé aux dessinateurs d'estampes qui l'ont fort adroitement représentée, avec beaucoup d'humour, dans les nombreuses gravures célébrant cet événement

[fig. 8 et 9].

Au terme de l'exposition, les œuvres qui appartenaient à l'Etat continuèrent d'être présentées au public six jours par mois (les 1er, 6, 11, 16, 21 et 26), c'est-à-dire les jours de congé des fonctionnaires. C'est la raison pour laquelle d'aucuns voient dans cette initiative la naissance d'une première forme de musée public. Il est évident cependant que cette manifestation s'inscrit encore nettement dans l'esprit des *bussan-kai* 物産会, ces expositions de « produits naturels » (minerais, roches, plantes, coquillages, etc.) qui furent organisées à Edo, à Kyôto, à Ôsaka et dans plusieurs autres grandes villes à partir du milieu du XVIIIe siècle, occasionnant pour certaines la publication de véritables catalogues classifiés, comme le célèbre *Butsurui hinshitsu* 物類品騭 (1763) de l'érudit Hiraga Gennai 平賀源内 (1728-1779)³⁶. Ces réunions, organisées par des spécialistes de l'étude des plantes médicinales (*honzô-gaku*) et des sciences naturelles, étaient certes destinées à compléter l'érudition livresque, mais elles répondaient aussi, comme le rappelle Hubert Maës, « à un goût, plus général, des raretés, des bizarreries, où certains chroniqueurs voient un trait de mœurs caractéristique de l'époque Tanuma »³⁷. A côté des « produits naturels », on y trouvait parfois aussi des objets archéologiques et des curiosités, venus de Chine ou même d'Europe. On assista d'ailleurs dans les

³⁶ Cf. TKHHS, pp. 4-5 ; Hubert Maës, *Hiraga Gennai et son temps*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1970, pp. 48-52 ; Haga Tôru, *Hiraga Gennai*, Tôkyô, Asahi shinbun-sha, 1989.

³⁷ Hubert Maës, *ibid.*, p. 50.

dernières années du *bakufu* à une évolution de ces réunions vers des sortes de « foires ».

Le succès de l'exposition de 1872 — qui se tint dans le lieu même où fut organisée en 1757 la première grande « exposition de produits médicaux » (*yakuhin-kai* 薬品会) par le médecin Tamura Ransui et son disciple Hiraga Gennai — serait donc peut-être aussi à aller chercher du côté de ce goût du peuple d'Edo pour les *misemono* 見世物, ces attractions foraines mettant en scène toutes sortes de « performances », aussi bien physiques qu'artistiques, et dont une grande partie recouraient à des supports visuels, comme les « boîtes d'optique » (*nozoki megane* 覗眼鏡), les « images projetées » (*kage-e* 影絵) ou les « montages figuratifs » (*saiku misemono* 細工見世物) représentant des personnages, des animaux ou des paysages réalisés dans des matériaux divers comme la vannerie, la céramique ou le bambou³⁸.

La conception du musée à cette époque, par l'absence de réflexion sur un classement historique et par le mélange des genres, évoque celle qui prévaut encore en France au début de l'époque révolutionnaire, lorsque, rappelle Roland Recht, « le musée est encore fortement contaminé par

³⁸ On se reportera sur ce point à l'étude d'Hubert Maës, « Attractions foraines au Japon sous les Tokugawa », *Histoire Galante de Shidôken*, Paris, L'Asiathèque, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Japonaises, 1979, pp. 93-124, ainsi qu'à l'ouvrage de Kinoshita Naoyuki, *Bijutsu to iu misemono*, Tôkyô, Heibon-sha, 1993. Dans son récent ouvrage *Edo no misemono* (Iwanami shoten, 2000), Kawazoe Yû montre à partir de l'analyse de 248 *misemono* organisés sur plus d'un siècle, entre 1758 et l'ère Keiô (1865-68), que les « montages figuratifs » (*saiku*) représentaient jusqu'à 46% de ces manifestations.

l'ambition encyclopédique du cabinet de curiosités » et que l'on y préconise, selon les mots de Kersaint, « la réunion de tout ce que la nature et l'art ont produit de plus rare et de plus précieux »³⁹.

3. 3. L'enquête sur le patrimoine de 1872

Parallèlement, l'Etat entreprit un premier inventaire. Du 5^e au 10^e mois de l'an 1872, trois hauts fonctionnaires — Machida Hisanari, Ninagawa Noritane 蜷川式胤 (1835-1882)⁴⁰ et Uchida Masao 内田正雄 (1838-1876)⁴¹ —, dont les deux premiers travaillaient pour le Bureau muséographique, furent chargés par ordre de l'empereur de mener une première enquête dans le Kansai, connue sous le nom de *Jinshin kensa* 壬申

³⁹ Roland Recht, « La naissance du musée et le statut de l'œuvre d'art », *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1998, p. 27.

⁴⁰ Issu d'une famille au service du temple Tô-ji de Kyôto, Ninagawa, versé dans l'étude des rites, fut appelé en 1869 à entrer dans l'administration du nouveau gouvernement pour mener, au sein du Bureau de la législation (Seido-kyoku 制度局), des recherches historiques sur les systèmes législatifs et les cérémonies du palais. Il travailla ensuite pour le Bureau muséographique, où il joua un rôle essentiel pour la mise en place du Muséum.

⁴¹ Assistant à l'Ecole navale de Tsukiji, Uchida avait été envoyé aux Pays-Bas de 1863 à 1866 pour y étudier la construction des navires militaires, mais il s'intéressa aussi à l'art occidental et rapporta une importante collection de peintures et de photographies qui compta parmi les tout premiers documents artistiques occidentaux rapportés directement par des japonais. Après son retour, il quitta rapidement la Marine pour travailler au Bureau des publications, puis enseigner les « sciences hollandaises » à l'Université (Daigaku nankô) (1869-73). Il participa aussi à la préparation du décret sur l'éducation (*gakusei*). Son *Yochi shiryaku* 輿地誌略 (1870-77), ouvrage sur la géographie des pays étrangers, fut très largement utilisé comme manuel scolaire.

検査 (« Enquête de l'année de l'aîné de l'Eau et du Singe »). Dans l'instruction qui fixa les objectifs de cette mission, on relève les points suivants :

- La constitution d'un inventaire, afin d'éviter la dispersion des « antiquités » (*kokibutsu*) conservées par les sanctuaires et les temples.
- La sauvegarde des œuvres — dans la mesure du possible sur le site même — et le dépôt des doubles au Muséum, afin de les exposer périodiquement et de réaliser des copies.
- L'examen des œuvres possédées par les « anciennes familles » (*kyûka*) et l'invitation à prévenir le Muséum en cas de vente de celles qui seraient susceptibles d'apporter des éléments pour comprendre l'histoire du pays⁴².

Un autre point consistait à reconnaître le caractère « instructif » (*yûeki* 有益) des muséums pour le peuple, d'où la nécessité d'en ouvrir à Kyôto et à Ôsaka, dans un avenir proche, en complément de celui de la capitale.

La construction d'une institution patrimoniale à vocation moins générale, appelée « Musée des antiquités » (*Kobutsu-kan* 古物館), devait être également envisagée à Nara.

Pour ce qui est des « objets enfouis » (*maizô-bustu*) il faudra attendre que l'archéologie moderne prenne véritablement naissance — notamment avec les travaux d'Edward S. Morse sur l'amas préhistorique de coquillages (*kaizuka*) d'Ômori —, pour qu'un règlement sur les découvertes

⁴² « Instruction à l'intention de la mission d'inspection » (*Junkô no mono shutchô kokoroe-kata* 巡行ノ者出張心得方) émanant du Monbushô, TKHHS, p. 75.

archéologiques (1877) prévoit l'acquisition par l'Etat et l'exposition des objets exhumés fortuitement ou à l'occasion de fouilles et susceptibles d'« apporter des preuves sur l'histoire de l'antiquité » (*kodai no enkaku wo chôsuru mono* 古代ノ沿革ヲ徴スルモノ)⁴³. Le terme de *kôko-gaku* 考古学 (littéralement « discipline de la réflexion sur le passé »), qui s'imposera ensuite dans l'usage pour l'archéologie, apparaîtra d'ailleurs pour la première fois la même année dans un texte officiel faisant état des découvertes de Morse⁴⁴.

L'enquête de 1872 porta elle exclusivement sur les bâtiments et les biens artistiques des sanctuaires, des temples et de l'ancien palais impérial, ainsi que sur le patrimoine des familles de la « noblesse » (*kazoku*), nom donné depuis 1869 aux anciens nobles de cour et chefs de fiefs. D'une durée de quatre mois, elle passa par Ise, Nagoya, Kyôto, Ôsaka et Nara. Elle comporta notamment la consultation de plus de quatre cents objets conservés

⁴³ *Op. cit.* Shiina, 1989, pp. 174-180. On notera cependant que dès 1874, le ministère des Affaires suprêmes, qui entendait superviser les recherches archéologiques, avait interdit les fouilles des *kofun* et des sites présumés des tombes impériales, et enjoignait à signaler au ministère des Enseignements toute découverte fortuite d'objet archéologique.

⁴⁴ Ce texte du vice-ministre de l'Education, Tanaka Fujimaro, *Ômori-mura kobutsu hakken no gaiiki* 大森村古物発見ノ概記, accompagnait un avis adressé en décembre 1877 au ministre des Affaires suprêmes, demandant que les pièces découvertes par Morse soient exposées au public, ce qui fut fait à partir de 1878 au tout nouveau Musée éducatif (Kyôiku hakubutsu-kan) à Ueno. En 1877 était également publié à l'initiative du ministère de l'Education, sous le titre *Kobutsu-gaku* 古物学, la traduction du premier manuel d'archéologie.

au Shôsô-in, qui n'avait pas été ouvert depuis près de quarante ans⁴⁵. L'un des résultats de cette enquête fut l'établissement d'un premier inventaire fiable. Il se présente sous la forme d'un catalogue en cinq volumes, le *Jinshin kensa kokibutsu mokuroku* 壬申検査古器物目録 (Musée national de Tôkyô), qui mentionne les objets examinés, leurs matériaux, dimensions, poids et inscriptions. Dans le cas du Shôsô-in, les données recueillies furent en outre confrontées, pour les objets du magasin nord (*hokusô* 北倉), avec les mentions des *Kenmotsu-chô* 献物帳, les premiers registres établis en 756 et 758 lors du don des objets ayant appartenu à l'empereur Shômu.

Fort de la légitimité que leur conférait cette mission commandée par l'Etat, ces fonctionnaires parvinrent en effet à se faire montrer des pièces que les temples gardaient jusqu'alors jalousement à l'abri du regard des laïques. L'un d'entre eux, Ninagawa Noritane a laissé un carnet de route, *Nara no sujimichi* 奈良之筋道 (« Le chemin vers Nara ») [fig. 10], qui permet de retracer avec précision les étapes de cette enquête. Il est illustré de photographies dues à Yokoyama Matsusaburô 横山松三郎 (1838-1884), peintre à la manière occidentale et surtout pionnier de l'art photographique, qui avait ouvert en 1868 l'un des tout premiers studios à Edo. Ninagawa avait sollicité sa collaboration dès 1871 pour réaliser des vues de l'ancien

⁴⁵ A l'occasion de l'ouverture exceptionnelle du Shôsô-in pour réfection, de 1833 à 1837, Hoida Tadatomo 穂井田忠友 (1791-1847), lettré de l'école des « études nationales », avait examiné des objets et entrepris surtout, pour la première fois, un classement des quelque dix mille « Documents du Shôsô-in » (*Shôsô-in monjo* 正倉院文書), dont il réalisa la copie. Ce travail permit de faire connaître ces archives, qui constituent la quasi-totalité des documents de l'époque de Nara conservés jusqu'à nos jours.

château d'Edo, alors très délabré, et des principaux édifices de la capitale, conscient de la valeur historique de ces bâtiments et des transformations irrémédiables du paysage urbain en train de se produire⁴⁶. Il fut ainsi l'un des premiers au Japon à recourir à la photographie dans une perspective documentaire. Yokoyama réalisa à l'occasion de la mission de 1872 un très grand nombre de prises de vues, dont un demi-millier ont été conservées, et parmi lesquelles on compte une majorité de vues stéréoscopiques (350) des bâtiments visités et des œuvres inspectées [fig. 11]⁴⁷. Certaines furent présentées l'année suivante par le gouvernement à l'Exposition universelle de Vienne, comme autant de témoignages sur le patrimoine artistique japonais, à un moment où ce pays entendait affirmer son identité, en terme historique, au sein de la communauté internationale. Ces photographies constituent de très précieux documents sur cette enquête et furent en partie réunies dans trois albums inédits : *Saikyô narnabi ni Nantô* 西京並南都 (« La capitale de

⁴⁶ Le musée national de Tôkyô conserve un album (*Kyû Edo-jô shashin-chô* 旧江戸城写真帖) de 64 photographies tirées sur papier albuminé, rehaussées de couleurs par Takahashi Yuichi, daté de 1871. Celles-ci furent réutilisées pour le second volume du *Kanko zusetsu* 観古図説 (avec un titre en français : « Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais »), ouvrage illustré consacré à la céramique (*Tôki no bu* 陶器之部) et à l'ancien château d'Edo (*Jôkaku no bu* 城郭之部), que Ninagawa fit éditer entre 1876 et 1878 afin de faire connaître le patrimoine artistique du Japon dans son pays et à l'étranger.

⁴⁷ Cf. le catalogue de l'exposition *Bakumatsu Meiji no Tôkyô. Yokoyama Matsusaburô wo chûshin ni*, Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsu-kan, 1991, pp. 128-129, et Ikeda Atsushi 池田厚史, « Meiji no bunkazai kiroku : Yokoyama Matsusaburô, Ogawa Kazuma » 明治の文化財記録 横山松三郎・小川一真, *Nihon shashin zenshû*, vol. 9, Tôkyô, Shôgaku-kan, 1987, pp. 149-152.

l'ouest et la capitale du sud », 51 clichés), *Saikyô shashin* 西京写真 (« Photographies de la capitale de l'ouest », 24 clichés), *Kinchû shashin* 禁中写真 (« Photographies du palais impérial », 28 clichés). Le choix de ce format de la vue stéréoscopique, considéré à l'époque comme le plus « scientifique », révèle le parti pris avant tout documentaire de Yokoyama. Certaines de ces photographies montrent en effet sans détour la dégradation d'une partie des bâtiments et des trésors, révélant l'incurie forcée des temples. Ainsi d'une vue de l'intérieur du pavillon Hokke-dô du Tôdai-ji à Nara, où l'on distingue la célèbre statue du « Porteur de *Vajra* » (*Kongô rikishi ryûzô* 金剛力士立像), gravement endommagée. Ce chef-d'œuvre de la sculpture de l'époque Tenpyô sera finalement classé « trésor national » en 1952. D'autres clichés montrent la pagode à cinq étages du Kôfuku-ji laissée à l'abandon après avoir été vendue à un particulier pour être démolie, ou le triste état de délabrement du pavillon Denbô-in de l'enceinte orientale du Hôryû-ji.

Des artistes avaient par ailleurs été conviés à accompagner cette mission — tels que le peintre Takahashi Yuichi, le décorateur Kishi Mitsukage 岸光景 ou encore Morikawa Toen 森川杜園, sculpteur de figurines en bois (*ittôbori*) recruté sur place à Nara — dans l'intention de laisser non seulement des témoignages strictement objectifs du travail d'inventaire, comme les photographies, mais aussi de solliciter la création de copies qui pourraient contribuer à la connaissance de ce patrimoine auprès d'un public plus large.

Cette enquête de 1872 marque une étape décisive dans la définition de la notion du patrimoine artistique. Ainsi, après une période au cours de laquelle ses frontières étaient relativement floues, se dessinèrent bientôt de nouveaux contours : seront désormais considérés comme constituant le patrimoine national essentiellement l'art religieux — c'est-à-dire les objets cultuels, peintures et statues conservés dans les sanctuaires et les temples — et l'art de la classe dominante, issu des collections des anciens *kuge* et *daimyô*, les formes artistiques « populaires » ou les arts à caractère utilitaire — que redécouvrira un Yanagi Sôetsu un demi-siècle plus tard — étant ignorés ou relégués au second plan.

4. La consolidation de la politique patrimoniale

4. 1. Du muséum au musée d'art

En 1873, au terme de cette première enquête, l'un des membres de la mission, Ninagawa Noritane, fit un rapport qui insiste en premier lieu sur la dispersion des trésors et la réaction suscitée par les étrangers : « Les étrangers eux-même expliquent qu'aujourd'hui les Japonais se disputent les nouveautés et n'éprouvent plus aucun attachement pour leurs antiquités ; dans quelques années, il ne restera plus une œuvre qui permette d'attester des traces du passé de ce pays, ce qui est des plus regrettable ». Pour remédier à cette situation, Ninagawa fit un ensemble de propositions qui révèlent bien

l'esprit dans lequel furent prises les premières mesures de protection du patrimoine. Ninagawa suggéra l'envoi de peintres sur les sites pour réaliser des copies d'œuvres, qui seraient ensuite éditées et pourraient servir de « documents pour la réflexion historique » (*enkaku no kôshô* 沿革之考証). Il voyait dans ce travail un autre mérite : rendre service aux artisans, en les encourageant à créer de nouveaux modèles, et favoriser ainsi la production nationale. La seconde proposition était le dépôt d'œuvres dans des musées ouverts au public, dans les « trois capitales » et en pays de Yamato, afin d'élargir les connaissances de la population⁴⁸. Il fallut cependant attendre plus d'une vingtaine d'années pour que ce dernier projet se réalisa.

Le Muséum, issu de l'exposition de 1872, passa sous la tutelle successive du ministère des Affaires suprêmes (1873-75), du ministère de l'Intérieur (1875-81), puis du ministère de l'Agriculture et du Commerce (1881-86), preuve que les orientations que l'on entendait donner à cette institution furent soumises à de nombreux aléas. Son emplacement même fut modifié à deux reprises. Le Yushima seidô étant finalement occupé par l'Ecole normale, le 3e mois de 1873, le Muséum fut déplacé à Uchiyamashita-chô (en bordure de l'actuel parc de Hibiya), sur le terrain d'anciennes résidences de fief où allait être bâti dix ans plus tard le célèbre Rokumei-kan. En 1882, au terme d'une longue enquête sur les musées européens, le Muséum fut finalement installé dans un imposant bâtiment en briques de style néo-byzantin, commandé à l'architecte anglais Josiah

⁴⁸ Cf. TKHHS, p. 77.

Conder, dans le parc d'Ueno, c'est-à-dire à son emplacement actuel [fig. 12].

Restait le problème crucial de constituer une collection permanente. Bien qu'au cours des années 1870 et au début des années 1880 le Muséum reçut un certain nombre d'œuvres provenant du Tôdai-ji (en 1875) ou du Hôryû-ji (en 1882) et fit des acquisitions de pièces artistiques importantes, sa vocation s'apparentait plus à celle d'un musée d'histoire et d'histoire naturelle, qu'à celle d'un véritable musée d'art. En 1877, il comportait ainsi huit bâtiments, consacrés respectivement aux chroniques historiques, à l'éducation, aux religions, à l'armée de terre et à la marine et aux arts (bâtiment 1), aux animaux (bâtiment 2), aux plantes (bâtiment 3), à l'agriculture et à la sylviculture (bâtiment 4), aux minéraux (bâtiment 5), aux machines (bâtiments 6 et 7), et aux œuvres d'art offertes par le British Museum (bâtiment 8). Après la réorganisation de 1890, qui le fit accéder au statut de Musée impérial (Teikoku hakubutsu-kan), il comportait encore sept salles pour les produits naturels (*tensan-bu* 天産部), six pour l'industrie (*kôgei-bu* 工芸部) et huit pour l'histoire (*rekishi-bu* 歴史部), contre seulement cinq salles pour les arts (*bijutsu-bu* 美術部) et trois pour les arts décoratifs (*bijutsu kôgei-bu* 美術工芸部). Ce n'est qu'en 1902 que furent finalement transférés au ministère de l'Agriculture et du Commerce les objets concernant l'agriculture, la sylviculture et la pêche⁴⁹.

4.2. L'inventaire du patrimoine artistique national

⁴⁹ Cf. TKHHS, p. 181 et p. 266.

L'ambitieux projet d'inventaire des sanctuaires et des temples, lancé par le directeur du Bureau muséographique, Machida Hisanri, ne put être mis en œuvre immédiatement, pour des raisons essentiellement financières. Ce n'est qu'à la fin des années 1880 qu'une véritable politique patrimoniale se mit en place, sous l'égide cette fois de la Maison impériale. D'aucuns y voient l'application des idées de Fukuzawa Yukichi, développées dans son essai *Teishitsu-ron* 帝室論 (« De la Maison impériale », 1882). Ce dernier était en effet partisan d'accorder à la Maison impériale un rôle de protecteur des arts traditionnels, qu'il considérait alors comme étant en grave péril. Ainsi, en 1886, le Muséum fut tout d'abord rattaché au ministère de la Maison impériale. Ce choix aurait principalement visé à constituer rapidement un patrimoine à la famille impériale et à utiliser l'empereur comme figure unificatrice de la nation.

Deux ans plus tard, le 27 septembre 1888, fut mis en place par le même ministère le Bureau provisoire pour l'inventaire des trésors du pays (Rinji zenkoku hōmotsu torishirabe-kyoku 臨時全国宝物取調局), qui deviendra l'organe central pour le recensement du patrimoine. Son travail, qui se poursuivra pendant une dizaine d'années, conduira pour la première fois à un classement des œuvres d'art selon une échelle de valeurs fixée par l'Etat. On notera, à titre de comparaison, qu'en France, ce n'est qu'en 1834 que fut créée à l'initiative du ministre Guizot une commission pour faire l'inventaire des monuments, suivie en 1837 par la Commission des

monuments historiques, qui procéda au classement méthodique, à la protection et à la restauration de ces derniers, mais que l'Angleterre ne se dota d'un service analogue qu'en 1882⁵⁰.

Puis, en 1897, une Loi sur la protection des anciens sanctuaires et temples (*Koshaji hozon-hô* 古社寺保存法) prendra véritablement en compte l'édifice architectural et définira pour la première fois juridiquement le statut des « trésors nationaux » (*kokuhô* 国宝). 3704 œuvres ainsi que 845 bâtiments seront classés dans cette dernière catégorie entre 1897 et 1929⁵¹. L'art deviendra alors le bien culturel de la nation toute entière, et il se verra placé définitivement sous la protection de l'Etat. Le sixième article de cette loi prévoyait ainsi que le ministre de l'Intérieur pouvait ordonner au sanctuaire ou au temple qui la possède, que l'œuvre classée soit exposée dans un musée. Cependant, à cette époque, c'est uniquement le patrimoine religieux qui fut pris en compte : les œuvres pouvant être proposées au classement étaient uniquement « les bâtiments et les trésors des sanctuaires et des temples » (*shaji no kenzô-butsumo oyobi hômotsu-rui* 社寺の建造物及宝物

⁵⁰ Cf. Germain Bazin, « Naissance de l'archéologie nationale et du goût pour les primitifs dans le nord de l'Europe », *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, pp. 123-133.

⁵¹ Ces chiffres sont à mettre en rapport avec les 170 000 sanctuaires et temples recensés au moment de la présentation de la proposition de loi par Konoe Atsumaro à la Chambre des Pairs le 1er février 1896, dont 118 000 furent alors considérés comme valant tout à fait la peine d'être entretenus. Cf. « L'Instruction publique et les Beaux-Arts à la Chambre des Pairs », *Revue française du Japon*, nouvelle série, 14e livraison, février 1896, pp. 80-82.

類)⁵².

Ce n'est qu'à partir de la promulgation de la loi de 1929 (*Kokuhô hozon-hô* 国宝保存法) que le classement au titre de « trésor national » s'appliquera également aux œuvres possédées par des particuliers, notamment pour enrayer la fuite des œuvres d'art à l'étranger en cette période de crise économique. Les trésors nationaux furent classés en trois catégories : les œuvres « remarquables par leur facture » (*seisaku no yûshû naru mono* 製作ノ優秀ナルモノ) — elles-mêmes divisées en quatre classes —, les œuvres « singulières par leur origine » (*yuisho no tokushu naru mono* 由緒ノ特殊ナルモノ) et celles qui « constituent des documents historiques » (*rekishi no shôchô to naru mono* 歴史ノ証徴トナルモノ). Le critère artistique n'était donc pas, de loin, le seul pris en compte dans la définition d'un « trésor national », orientation qui sera maintenue jusque dans le système actuel de protection du patrimoine⁵³.

4. 2. Les revers de la politique patrimoniale

La nouveauté de cette politique apparaît non seulement dans l'appareil de mesures juridiques et dans la mise en place d'institutions chargées de

⁵² Cf. Matsuyama Iwao, « "Kokuhô" to iu monogatari », *Kokuhô*, Tôkyô, Shinchôsha, 1993, p. 184.

⁵³ Voir à ce propos les « critères de classement des trésors nationaux et des ouvrages majeurs du patrimoine » (*Kokuhô oyobi jûyô bunkazai shitei kijun*) définis en 1951, *Kokuhô dai-jiten*, vol. 1, Tôkyô, Kôdan-sha, 1985, pp. 14-16.

recenser, d'étudier ou de préserver le patrimoine artistique. Elle est présente d'abord dans l'apparition même de la notion d'« œuvre d'art », c'est-à-dire le passage de l'objet à caractère culturel au statut d'objet artistique.

On notera à ce propos que la première commission de recensement, qui œuvra de 1888 à 1897, rencontra certaines résistances du côté des sanctuaires et des temples. Kuki Ryûichi, le directeur des musées impériaux, dut ainsi expliquer et défendre avec beaucoup de fermeté la dimension d'« intérêt public » (*kôeki* 公益) du patrimoine, comme en atteste une lettre adressée en juillet 1889 aux préfets de Kyôto et de Nara⁵⁴. Il y déclarait être du devoir des institutions religieuses, les principales dépositaires du patrimoine artistique, de confier leurs œuvres à ses musées, car celles-ci pouvaient servir de « référence historique, de modèle pour l'art et d'exemple pour les arts industriels ».

Le cas du musée de Nara, qui a fêté son centenaire en 1997 par une grande exposition, révèle bien les difficultés rencontrées par la mise en œuvre de cette ambitieuse politique⁵⁵.

Comme nous l'avons vu, l'idée de créer des musées à Nara et à Kyôto — régions où est logiquement concentrée une grande partie du patrimoine artistique —, remontait à la première enquête de 1872. Mais, pendant un quart de siècle, rien ne fut fait en ce sens. Comme un palliatif, des expositions à caractère industriel, en partie seulement dédiées au patrimoine

⁵⁴ Cf. Haga Shôji, *op. cit.*, p. 396.

⁵⁵ Cf. *Nara kokuritsu hakubutsu-kan no meihô. Isseiki no kiseki*, Nara, Nara kokuritsu hakubutsu-kan, 1997.

artistique, furent organisées presque chaque année à Nara (Nara hakuran-kai 奈良博覧会) entre 1875 et 1890, afin de faire découvrir au « grand public » une partie des trésors des temples du Kansai. La première manifestation, qui se tint dans le Pavillon du grand buddha du Tôdai-ji, comportait notamment une sélection de plus de 200 pièces (soit plus de 1700 objets) provenant du Shôsô-in, ainsi qu'une maquette du bâtiment lui-même exécutée à l'aide de bois anciens [fig. 13]. De nombreuses « répliques d'objets antiques » (*kobutsu-utsushi* 古物写) exposés furent en outre réalisées à cette occasion et vinrent plus tard enrichir les collections du musée de Nara.

En 1889, la décision fut finalement prise de créer un véritable musée dans l'ancienne capitale du Sud. Il ouvrit ses portes en avril 1895. Cependant, contrairement aux prévisions initiales, aucun des quelque 250 peintures, sculptures, objets et documents du premier accrochage ne provenait des sanctuaires ou des temples de Nara. Aucun non plus n'appartenait en propre au musée ou n'y avait été mis en dépôt. L'exposition était faite de prêts divers, du musée impérial de Tôkyô ou de collectionneurs privés. Pour pallier ces manques, le musée de Nara fit l'année suivante l'acquisition d'une centaine de reproductions de peintures (œuvres à thème bouddhique, *yamato-e*, peintures à l'encre de Chine, etc.), qui furent exposées par la suite de manière permanente. Ces œuvres avaient été réalisées dans les sanctuaires et les temples du Kansai, entre 1895 et 1897, lors d'une grande campagne de copie menée par une vingtaine de jeunes artistes diplômés de l'École des Beaux-Arts de Tôkyô et quelques-uns de

leurs professeurs⁵⁶. Cette campagne ne concerna pas uniquement l'art pictural, comme on le voit avec les deux peintures de Yokoyama Taikan qui reproduisent une sculpture en bois polychrome de la déesse Kichijō-ten (Śrīmahādevī) du début de l'époque Kamakura, conservée au Jōrūri-ji à Kyōto [fig. 14].

4. 3. La conception de l'œuvre d'art comme patrimoine public

Pour terminer ce tour d'horizon de la politique patrimoniale à l'époque de Meiji, examinons le point de vue du critique Takayama Chogyū 高山樗牛 (1871-1902) — qui fut aussi l'un des tout premiers historiens de l'art japonais⁵⁷ —, dont on ignore généralement qu'il milita, à la fin des années 1890, pour faire prendre conscience à ses contemporains de la nécessité de protéger et de mettre en valeur le patrimoine artistique national. Chogyū passe pour un partisan du *kokusui shugi*, doctrine de la réhabilitation des valeurs « purement nationales », qui se forma dans ces mêmes années. Son discours est en fait essentiellement fondé sur une revendication démocratique : donner au peuple l'accès aux œuvres d'art. Chogyū fut en

⁵⁶ Cf. TGDHS, p. 182.

⁵⁷ Dès décembre 1895, Chogyū, alors âgé seulement de 24 ans, publiait dans *Taiyō* un appel pour la rédaction d'une histoire de l'art du Japon (*Aete Nihon bijutsu-shi no hensan wo unagasu* 敢て日本美術史の編纂を促す), qui lui semblait faire alors cruellement défaut. Il fut chargé en 1901 d'un cours d'histoire de l'art japonais à l'Université de Tôkyō et laissa le manuscrit inachevé d'un vaste et remarquable ouvrage sur le sujet, intégré en 1903 dans ses œuvres complètes posthumes sous le titre *Nihon bijutsu-shi mitei-kō* 日本美術史未定稿.

effet un défenseur acharné du caractère profane et public du patrimoine artistique.

Lorsqu'en 1897 l'Etat adopta la première Loi sur la protection des anciens sanctuaires et temples, Chogyû prit aussitôt part au débat pour définir ce que devaient être les orientations de cette « affaire d'Etat » (*kokka jigyô* 国家事業)⁵⁸. Il voyait en effet dans cette loi un moyen efficace d'éveiller la conscience nationale, grâce au patrimoine historique.

Chogyû se servit de la tribune littéraire que lui offrait la revue *Taiyô* — dont l'audience était d'une importance sans égale à l'époque — pour publier une série d'essais très engagés dans lesquels il milita pour la soutien de l'Etat à la rédaction de l'histoire de l'art, à la protection du patrimoine et à la formation du sens artistique en même temps que de la conscience historique du peuple. Ainsi lança-t-il à plusieurs reprises des appels pour « nationaliser » les œuvres d'art, en créant des musées publics⁵⁹. Il exprima dans plusieurs textes son refus de la mainmise des personnes fortunées sur le patrimoine et développa l'idée du « caractère public des beaux-arts » (*bijutsu no kôkyô-teki seishitsu* 美術の公共的性質)⁶⁰.

Chogyû adopta la même attitude à l'égard du patrimoine religieux. Il

⁵⁸ Takayama Chogyû, « Kobutsu hozon no kahi » 古物保存の可否, *Taiyô*, août 1897, *Chôgyû zenshû*, vol. 1, pp. 425-426.

⁵⁹ Takayama Chogyû, « Ichidai bijutsu-kan wo tateyo » 一大美術館を建てよ, *Taiyô*, février 1899, *op. cit.*, p. 424

⁶⁰ Takayama Chogyû, « Bijutsu to fugô » 美術と富豪, *Taiyô*, août 1899, *op. cit.*, pp. 471-475

entendait lutter contre la « croyance superstitieuse » selon laquelle la statuaire bouddhique constitue la « représentation matérielle de l'esprit saint », croyance dans laquelle il voyait une « ennemie de la connaissance » (*gakumon no teki* 学問の敵). Il s'éleva donc contre l'attitude de fermeture du bouddhisme et le refus de certains temples de montrer leurs œuvres, même aux membres de la commission d'enquête sur le patrimoine. Les sculptures bouddhiques devaient être, selon sa conception, considérées comme des objets d'art et exposées dans les musées. Il cita à l'appui de cette thèse le célèbre exemple du diplomate anglais Lord Elgin, amateur d'archéologie dont les fouilles en Grèce furent parfois qualifiées de « pillages » et soulevèrent notamment l'indignation de Byron⁶¹. La conservation de ces antiquités par le British Museum constituait au contraire à ses yeux une « action glorieuse et inoubliable en faveur de la mémoire de la culture mondiale ». ⁶² Ce débat lancé par Chogyû sur la légitimité et les conditions des acquisitions est encore d'actualité un siècle plus tard, pour bien des œuvres conservées par les grands musées d'Europe.

Chogyû revint par ailleurs plusieurs reprises sur l'idée que la protection du patrimoine — propriété du peuple tout entier, même si de

⁶¹ Lord Elgin, en poste à Constantinople, avait fait démonter entre 1800 et 1801 les sculptures de l'Acropole pour les envoyer en Angleterre. Leur acquisition en 1816 par le Parlement pour le British Museum fut controversée. Dans les années 1890, le débat, dont Chogyû eut peut-être l'écho, était relancé par le poète grec Constantin Cavafy qui réclamait le retour des frises du Parthénon.

⁶² Takayama Chogyû, « Butsuzô chinretsu no kahi ikan » 仏像陳列の可否如何, *Taiyô*, août 1897, *op. cit.*, pp. 426-429

nombreux trésors sont conservés par des temples — incombe à l'Etat et non à des particuliers. Il se félicita en ce sens du travail mené par le Bureau provisoire pour l'inventaire des trésors du pays, mais il regretta que son action se soit limitée au recensement, sans prendre de mesure concrète pour sa protection. Il proposa donc que l'Etat acquiert des œuvres auprès des temples, en les achetant ou en versant une indemnité annuelle correspondant à l'estimation des revenus que ces lieux saints tiraient de la possession de ces œuvres. Seules de telles mesures auraient permis, à ses yeux, la vulgarisation de l'art et le progrès de la science, grâce l'étude directe des documents par les historiens et les historiens d'art⁶³.

Ses idées les plus originales, mais aussi probablement les moins réalistes, concernent la protection et la restauration des édifices. Chogyû distingua trois attitudes possibles : le maintien en l'état (position adoptée à cette époque par l'Etat), la restauration en vue de rétablir un état primitif — que l'on pourrait rapprocher de celle d'un Viollet-le-Duc — et la reconstruction pure et simple, sur le modèle initial. Il opta pour la dernière solution, la plus radicale. Il considérait en effet que l'essentiel n'était pas le monument comme objet matériel, mais la forme architecturale, qu'il convenait de préserver et de transmettre aux générations futures. Il opposa ainsi le « goût de l'antique » (*koshoku* 古色) à la « beauté de la forme » (*keishiki no bi* 形式の美). Cette conception de la restauration est, on le voit, à

⁶³ Takayama Chogyû, « Kojiin no hômotsu » 古寺院の宝物, *Taiyô*, juin 1898, *op. cit.*, pp. 430-434

l'opposé de celle partagée aujourd'hui en Occident, héritée de la charte de Venise de 1964, qui souligne le respect des modifications du monument au cours du temps. Le débat lancé par Chogyû n'est cependant pas clôt au Japon, où l'on posait encore récemment la question de savoir si l'authenticité réside dans la matérialité de l'édifice ou au contraire dans sa forme⁶⁴.

D'autre part, Chogyû prit clairement conscience des limites de la politique de protection du patrimoine menée par le gouvernement. En effet, depuis l'ouverture du Musée de Nara, très peu d'œuvres y avaient été déposées par les temples, preuve de leur absence d'« esprit civique » (*kokumin-teki kôkyôshin* 国民的公共心). Il relança donc l'idée du versement d'une indemnité aux temples⁶⁵. Enfin, en 1899, dans l'un de ses derniers textes sur l'art, Chogyû prôna la création de nouveaux musées en province, pour contribuer à la promotion de l'industrie, en se référant aux exemples anglais — celui du South Kensington Museum notamment — et belge. Il revenait là sur une idée déjà en germe dans les premières années de Meiji⁶⁶.

En un certain sens, on peut estimer que les idées des premiers artisans de la politique patrimoniale et même certaines, plus radicales, de Takayama Chogyû, ont porté leurs fruits et conduit au système de protection actuel, mis

⁶⁴ Cf. Nicolas Fiévé, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁵ Takayama Chogyû, « Koshaji oyobi kobijutsu no hozon ni tsuite » 古社寺及び古美術の保存に就いて, *Taiyô*, mai 1899, *op. cit.*, pp. 435-453.

⁶⁶ Takayama Chogyû, « Hakubutsu-kan ron » 博物館論, avril 1898, *op. cit.*, pp. 485-492.

en œuvre depuis la fin de la Seconde guerre mondiale grâce à la nationalisation des musées impériaux et à la loi de 1950 sur la protection du patrimoine (*Bunkazai hogo-hô* 文化財保護法)⁶⁷. Mais le débat sur le caractère public de l'œuvre d'art, soulevé par Chogyû, est loin d'être clos. Pour preuve, un récent projet de loi adopté en conseil des ministres le 14 avril 1998, qui vise à « favoriser l'accès public aux œuvres d'art » (*Bijutsu-hin kôkai sokushin-hô* 美術品公開促進法案)⁶⁸. Le secrétariat d'Etat à la culture (Bunka-chô) souhaite, par une incitation financière — à savoir essentiellement la prise en charge des frais liés à la conservation —, à persuader les particuliers et les entreprises qui possèdent des œuvres d'art de première qualité, de ne pas les laisser « dormir dans des réserves » (*shizô* 死蔵), mais au contraire de les montrer au public en les déposant dans des musées, tout en en restant propriétaire. On estime que quelque 2600 œuvres classées comme « ouvrages majeurs du patrimoine » (*jûyô bunkazai*) seraient concernées par ce projet et pourraient être ainsi révélées au grand public, renforçant le principe de l'intérêt général qui est à la base de la politique patrimoniale depuis plus d'un siècle.

⁶⁷ A propos du champ d'application de cette loi, nous renvoyons au mémoire de maîtrise d'Estelle Bauer : *L'action du Bunkachô / secrétariat d'Etat à la culture dans la société japonaise contemporaine : protection du patrimoine, création et diffusion de la culture*, sous la direction de Jean-Jacques Origas, Paris, INALCO, 1991.

⁶⁸ Cf. « Bijutsu-hin kôkai hôan », *Mainichi shinbun*, 14 et 15 avril 1998. Un ouvrage récent fait le point sur cette nouvelle loi, adoptée en décembre 1998. Elle est complétée par un amendement au « dispositif spécial sur les droits de succession » qui s'inspire du principe de la dation. Cf. *Bijutsu-hin kôkai sokushi-hô kyû ando ê* 美術品公開促進法 Q&A, Tôkyô, Gyôsei ぎょうせい, 1999.

Bibliographie

Bakumatsu Meiji no Tôkyô. Yokoyama Matsusaburô wo chûshin ni 幕末明治の東京 — 横山松三郎を中心に, catalogue d'exposition, Tôkyô, Tôkyô-to shashin bijutsu-kan 東京都写真美術館, 1991.

BAUER Estelle, *L'action du Bunkachô / secrétariat d'Etat à la culture dans la société japonaise contemporaine : protection du patrimoine, création et diffusion de la culture*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Jacques Origas, Paris, INALCO, 1991.

BAZAIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

FIEVE Nicolas, « Architecture et patrimoine au Japon : les mots du monument historique », *L'abus monumental. Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard - Editions du patrimoine, 1999, pp. 323-343.

FUKUZAWA Yukichi 福澤諭吉, *Fukuzawa Yukichi zenshû* 福澤諭吉全集, vol. 1, Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, 1958.

HAGA Shôji 羽賀祥二, *Meiji ishin to shûkyô* 明治維新と宗教, Tôkyô, Chikuma shobô 筑摩書房, 1994.

HAGA Tôru 芳賀徹, *Hiraga Gennai* 平賀源内, Tôkyô, Asahi shinbun-sha 朝日新聞社, coll. « Asahi sensho » 朝日選書, 1989.

Hakuran toshi. Edo Tôkyô 博覧都市 — 江戸東京, catalogue d'exposition, Tôkyô, Tôkyô-to Edo Tôkyô hakubutsu-kan 東京都江戸東京博物館, 1993.

HAMADA Takashi 濱田隆 (sous la dir. de), *Kokuhô dai-jiten* 国宝大辞典, vol. 1 : *Kaiga* 絵画, Tôkyô, Kôdan-sha 講談社, 1985.

HIRUMA Hisashi 比留間尚, *Edo no kaichô* 江戸の開帳, Tôkyô, Yoshikawa kôbun-kan 吉川弘文館, coll. « Edo sensho » 江戸選書, 1980.

Hôryû-ji kennô hômotsu 法隆寺献納宝物, catalogue d'exposition, Tôkyô, Tôkyô kokuritsu hakubutsu-kan 東京国立博物館, 1996.

Kanô Seisen.in Osanobu no zenbô 狩野晴川院養信の全貌, catalogue d'exposition, Tôkyô, Itabashi kuritsu bijutsukan 板橋区立美術館, 1996.

KAWAZOE Yû 川添裕, *Edo no misemono* 江戸の見世物, Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店, coll. « Iwanami shinsho » 岩波新書, 2000.

KINOSHITA Naoyuki 木下直之, *Bijutsu to iu misemono* 美術という見世物, Tôkyô, Heibon-sha 平凡社, 1993.

KITAZAWA Noriaki 北澤憲昭, *Me no shinden. « Bijutsu » juyô-shi nôto* 眼の神殿 — 「美術」受容史ノート, Tôkyô, Bijutsu shuppan-sha 美術出版社, 1989.

KKHHS :

Kyôto kokuritsu hakubutsu-kan hyakunen-shi 京都国立博物館百年史, Kyôto, Benridô 便利堂, 1997.

KURIMOTO Joun 栗本鋤雲, *Hôan ikô* 匏庵遺稿, Tôkyô, Tôkyô daigaku shuppan-kai 東京大学出版会, 1975 (fac-similé de l'édition originale de 1900).

LINHARTOVA Vera, *Sur un fond blanc. Ecrits japonais sur la peinture du IXe au XIXe siècle*, Paris, Gallimard-Le Promeneur, 1996.

MACE François, « De l'inscription de l'histoire nationale dans le sol : à la recherche des tombes impériales à partir de la seconde moitié d'Edo », *Japon Pluriel 3. Actes du troisième colloque de la Société française des études*

japonaises, Arles, Picquier, 1999, pp. 173-179.

MAËS Hubert, *Hiraga Gennai et son temps*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, Publications de l'Ecole française d'Extrême-Orient, vol. LXXII, 1970.

MAËS Hubert, « Attractions foraines au Japon sous les Tokugawa », *Histoire Galante de Shidôken*, Paris, L'Asiathèque, « Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Japonaises », 1979, pp. 93-124.

MARQUET Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », *La nation en marche. Etudes sur le Japon impérial de Meiji*, Arles, Editions P. Picquier, 1999, pp. 143-162.

MATSUYAMA Iwao 松山巖, « "Kokuhô" to iu monogatari »Au国宝Avという物語, *Kokuhô 国宝*, Tôkyô, Shinchô-sha 新潮社, 1993, pp. 177-192.

Me de miru 120 nen 眼で見る120年, catalogue d'exposition, Tôkyô, Tôkyô kokuritsu hakubutsu-kan 東京国立博物館, 1992.

Nara kokuritsu hakubutsu-kan no meihô. Isseiki no kiseki 奈良国立博物館の名

宝 — 一世紀の奇跡, catalogue d'exposition, Nara, Nara kokuritsu hakubutsu-kan 奈良国立博物館, 1997.

OKAKURA Kakuzo, *Les Idéaux de l'Orient. Le Réveil du Japon*, traduction de Jenny Serruys, Paris, Librairie Payot, 1917.

RECHT Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1998.

Sadanobu to gasô Hakuun. Shûko jissu no tabi to fûkei 定信と画僧白雲 — 集古十種の旅と風景, catalogue d'exposition, Shirakawa (Fukushima-ken), Shirakawa-shi rekishi minzoku shiryô-kan 白河市歴史民俗資料館, 1998.

SCHAER Roland, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard-Réunion des musées nationaux, 1993.

SHIGEMORI Kôen 重森弘淹, TANAKA Masao 田中雅夫 (sous la dir. de), *Nihon shashin zenshû* 日本写真全集, vol. 9 : Minzoku to dentô 民俗と伝統, Tôkyô, Shôgaku-kan 小学館, 1987.

SHIINA Noritaka 椎名仙卓, *Meiji hakubutsu-kan kotohajime* 明治博物館事始

め, Kyôto, Shibunkaku shuppan 思文閣出版, 1989.

SHIINA Noritaka 椎名仙卓, *Zukai hakubutsu-kan shi* 図解 博物館史, Tôkyô, Yûzankaku shuppan 雄山閣出版, 1993.

Shûkan Asahi hyakka. Nihon no kokuhô 週刊朝日百科 — 日本の国宝, vol. 101 : « Kokuhô to bunkazai » 国宝と文化財, Tôkyô, Asahi shinbun-sha 朝日新聞社, février 1999.

Shûko jisshu. Aruku, utsusu, atsumeru. Matsudaira Sadanobu no otakara chôsa 集古十種 — あるく・うつす・あつめる 松平定信の古文化財調査, catalogue d'exposition, Aizu-Wakamatsu, Fukushima kenritsu hakubutsu-kan 福島県立博物館, 2000.

TAKAYAMA Chogyû 高山樗牛, *Chogyû zenshû* 樗牛全集, vol. 1 : « Bigaku oyobi bijutsu-shi » 美学及美術史, Tôkyô, Hakubun-kan 博文館, 1925 (éd. or. 1904).

TGDHS :

YOSHIDA Chizuko 吉田千鶴子, MURATA Tetsurô 村田哲朗, *Tôkyô geijutsu daigaku hyakunen-shi. Tôkyô bijutsu gakkô-hen* 東京芸術大学百年史 — 東京美術学校篇, Tôkyô, Gyôsei ぎょうせい, 1987.

TKHHS :

Tôkyô kokuritsu hakubutsu-kan hyakunen-shi 東京国立博物館百年史, Tôkyô, Daiichi hôki shuppan 第一法規出版, 1973.

URASAKI Eishaku 浦崎永錫, *Nihon kindai bijutsu hattatsu-shi* 日本近代美術
発達史, Tôkyô, Tôkyô bijutsu 東京美術, 1974.

Légendes des illustrations

- fig. 1 : *Ema wo miru zu* 絵馬を見る図 (« Personnages contemplant des peintures votives »). D'après le *Geishû Itsukushima zue* 芸州巖島図会 (Tenpô 13, 1842).

- fig. 2 : *Ekô-in kaichô mairi* 回向院開帳参り (« Visite à l'exposition des trésors au temple Ekô-in »). D'après l'*Edo meisho zue* 江戸名所図会 (Tenpô 7, 1836).

- fig. 3 : « Objets en usage à la cour de l'impératrice Suiko », d'après le *Go-hômotsu zue* 御宝物図会, catalogue de l'exposition des trésors du Hôryû-ji au temple Ekô-in à Edo en 1842.

- fig. 4 : Liang Kai 梁楷, *Hotei* 布袋 (« Budai »), XIIe siècle, Myôshin-ji, Kyôto. D'après le *Shûko jisshu* 集古十種 (« Recueil de dix sortes d'antiquités »), c. 1800-1818.

- fig. 5 : Figurines en pierre découvertes à proximité de la tombe de l'empereur Kinmei. D'après le *Kôko nichiroku* 好古日録 (« Mémorial d'un amateur d'antiquités », 1797) de Tô Teikan.

- fig. 6 : Ichiyôsai Kuniteru 一曜齋国輝, *Kokon chinbutsu shûran. Moto Shôheizaka seidô ni oite* 古今珍物集覧 元昌平坂聖堂に於て (« Exposition d'objets insolites de jadis et d'aujourd'hui, dans l'ancien sanctuaire de Shôheizaka »), triptyque d'estampes polychromes, 1872. Collection du Musée national de Tôkyô.

- fig. 7 : *Hakuran-kai zushiki* 博覧会図式 (« Descriptif de l'Exposition »), estampe monochrome, 1872. Collection du Musée municipal de Kôbe.

- fig. 8 : Shôsai Ikkei 昇齋一景, *Hakuran-kai shojin gunshû no zu. Moto Shôheizaka ni oite* 博覧会諸人群集之図 元昌平坂に於て (« La foule à l'Exposition, dans l'ancien sanctuaire de Shôheizaka »), triptyque d'estampes polychromes, 1872. Collection du Musée municipal de Kôbe.

- fig. 9 : Shôsai Ikkei 昇齋一景, *Moto Shôheizaka hakuran-kai* 元昌平坂博覧

会 (« L'Exposition dans l'ancien sanctuaire de Shôheizaka »), estampe polychrome de la série *Tôkyô meisho sanjûroku gisen* 東京名所三十六戲撰 (« Choix de dessins drolatiques des trente-six lieux célèbres de Tôkyô »), 1872. Collection du Musée historique de l'arrondissement de Bunkyo, Tôkyô.

- fig. 10 : Ninagawa Noritane, *Nara no sujimichi* 奈良之筋道 (« Le chemin vers Nara »), 1872.

- fig. 11 : Yokoyama Matsusaburô, photographies de la mission de 1872. Trésors du Hôryû-ji : *koto*, morceaux bois de santal, cabinet en bambou, statuettes de Maya-bunin (*Mâyâ*) et des trois *tennin*, statuette du *bodhisattva Maitreya* en méditation.

- fig. 12 : Josiah Conder, *Ueno hakubutsu-kan enkei no zu* 上野博物館遠景之図 (« Vue générale du Muséum d'Uneo »). Collection du Musée national de Tôkyô.

- fig. 13 : Aoyama Kikumatsu 青山菊松, *Shôsô-in hôko mokei* 正倉院宝庫模型 (« Maquette du Shôsô-in »), bois, ht. 78,8 cm, c.1875. Collection du Musée national de Nara.

- fig. 14 : Yokoyama Taikan 横山大観, *Kichijô-ten ryûzô mosha* 吉祥天立像模

写 (« Copie de la statue de Kichijô-ten »), couleurs sur papier, 154 x 54 cm
chaque, c. 1895-1896. Collection du Musée national de Nara.

A propos du *Shûko jissu*

La Bibliothèque interuniversitaire des Langues Orientales possède deux exemplaires imprimés à l'aide des bois de gravure originaux dans la première moitié du XIXe siècle, mais qui présentent des états différents

- cet ouvrage était connu par de Rosny au moins depuis 1873, car il en fit une présentation cette année-là au premier Congrès international des orientalistes

JAPAF 6 :

- d'après le registre des acquisitions (cachet bleu Ecole des LLCO Vivantes, numéro manuscrit encre rouge : 3091), entré probablement au début des années 1880 (en tous les cas après 1877), avec un ensemble de livres japonais d'Edo et du tout début de Meiji.

Depuis l'arrêté du 26 février 1872 pris par le créateur de la bibliothèque, Charles Schefer (1820-1898), les acquisitions se faisaient notamment grâce à des « correspondants étrangers de l'Ecole ». Dans le cas du Japon, il s'agissait de « Fukuji Genichiro, secrétaire-interprète du gouvernement japonais à Yédo » et de « Dubousquet, interprète de la Legation de France à Yédo ». La bibliothèque acquies ses propres locaux et son mode de fonctionnement opératoire à partir de janvier 1874. « Les registres de dons et d'acquisitions qui sont encore en usage aujourd'hui ». Cf. Colette Meuvret, *La Bibliothèque de l'Ecole Nationale des Langues Orientales Vivantes. Cent-cinquantième de l'Ecole des Langues orientales*, Paris, Imprimerie Nationale, 1948.

福地桜痴

新聞記者・劇作家。名は源一郎。長崎生れ。1868年(明治1)「江湖新聞」を発刊、「東京日日新聞」主筆。歌舞伎改良に尽力、活歴劇運動の指導者。戯曲「春日局」、著「幕府衰亡論」など。(1841～1906)

- reliure cartonnée rouge et noir avec plats en cuir rouge et gravure des titres de chaque volume en lettres d'or, aigle impérial

- titre gravé *Syou-ko Zyou-syou*

- traduction en français du contenu de chaque volume (inscriptions architecturales, sphragistique, etc.)

- dimension 37,2 cm ht.

- très bonne qualité d'impression et de conservation (similaire au n°6, pp. 96-97, catalogue 2000)

- à la fin de chaque volume, cachet Kuwana zôhan no in 桑名蔵版之印

- édition identique (couverture, cachet) au n° 6, catalogue de l'exposition 2000

- réédition à l'aide des planches originales (*atozuri*), entre 1823 (Bunsei 6) et Bakumatsu.

JAP AF 451 :

- les volumes sont encore dans leurs pochettes (*chitsu*) d'origine.

- motif de couverture légèrement différent du précédent, mais du même type (traits horizontaux orangés sur fonds jaune)

- réédition à l'aide des planches originales (*atozuri*) plus tardive que la

précédente (usure très notable des bois de gravure).

- dimension 37,7 x 25,6 cm

- cachet de Dons n° 3443. Probablement don du gouvernement japonais, en date du 1er février 1891.

rééditions au « format réduit » (*shukusha*) de 1902-04 (par Tôyô-dô) et de 1908 (par Kokusho kankô-kai).

Shûko jisshu. Aruku, utsusu, atsumeru. Matsudaira Sadanobu no otakara chôsa 集古十種 — あるく・うつす・あつめる 松平定信の古文化財調査, catalogue d'exposition, Aizu-Wakamatsu, Fukushima kenritsu hakubutsu-kan 福島県立博物館, 2000.