

Christophe MARQUET

Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national

publié dans *La nation en marche*, sous la direction de Claude Hamon et Jean-Jacques Tschudin, Arles, Editions P. Picquier, 1999, p. 143-162.

C'est à partir de la fin des années 1880 qu'ont été engagées les premières tentatives pour écrire une histoire générale de l'art national. Cette entreprise s'est appuyée sur le recensement du patrimoine artistique, mené sous la direction du ministère de la Maison impériale (Kunaishô). Les enjeux de la création artistique furent également liés à ces recherches patrimoniales. En témoignent, d'une part, la collaboration entre le Musée impérial (Teikoku hakubutsukan) et l'Ecole des Beaux-Arts de Tôkyô (Tôkyô bijutsu gakkô) — deux établissements fondés en 1889 — et, d'autre part, les orientations de *Kokka*, l'une des toutes premières revues de vulgarisation de l'histoire de l'art, ainsi que l'enseignement de l'histoire de l'art dispensé aux élèves de l'Ecole des Beaux-Arts.

Se distinguent deux méthodes et deux approches de l'histoire de l'art : celle d'Okakura Tenshin (1863-1913), promoteur des réformes de la politique artistique dans les années 1880-1890, qui fut au tournant du siècle le mentor de la nouvelle génération de peintres de l'école traditionnelle, et celle issue de l'école des “études nationales” (*kokugaku*), incarnée par l'historien Kurokawa Mayori (1829-1906). Leurs travaux servirent de base à l'élaboration de la première histoire de l'art “officielle”, publiée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 à Paris.

1. Le recensement du patrimoine artistique national

A l'arrière-plan de ce nouveau courant d'étude de l'histoire de l'art se trouvent les premiers grands recensements systématiques du patrimoine, menés par l'Etat à l'échelle nationale. De mai à septembre 1888, une grande enquête est entreprise dans l'ouest du Japon (départements de Kyôto, d'Ôsaka, de Nara et de Wakayama). Au cours de ces quatre mois, 430 sites sont visités et 36 200 oeuvres répertoriées par une équipe d'une dizaine de spécialistes. Ils sont accompagnés par le photographe Ogawa Kazumasa et plusieurs journalistes chargés de rendre compte de leurs travaux dans la presse. Okakura Tenshin et l'Américain Ernest Fenollosa (1853-1908) — qui avaient déjà effectué deux enquêtes officielles sur les sites artistiques de Nara et de Kyôto en 1884 et en 1886 —, ainsi que William S. Bigelow (1850-1926) [note 1], prirent également part à cette mission.

Alors que ce recensement se poursuit, est mis en place le 27 septembre 1888 par le ministère de la Maison impériale, le Bureau d'enquête provisoire sur les trésors du pays (Rinji zenkoku hômotsu torishirabe-kyoku). Sa direction est confiée à Kuki Ryûichi (1852-1931), haut fonctionnaire qui avait été envoyé dix ans plus tôt à l'Exposition universelle de Paris, menant à cette occasion une enquête sur l'éducation et les arts dans plusieurs pays d'Europe, avant de s'illustrer par sa défense des arts traditionnels [note 2]. Ce Bureau recense et classe en huit catégories, selon leur valeur, 21 5091 oeuvres (archives, peintures, sculptures, objets d'art, calligraphies) relevant principalement du patrimoine conservé par les monastères bouddhiques et les temples shintô. Ce travail conduit, pour la première fois, à un classement des oeuvres d'art selon une échelle de valeurs fixée par l'Etat. Cette vaste entreprise dure une dizaine d'années, de 1888 à 1897, jusqu'à la promulgation de la Loi sur la sauvegarde des anciens temples et monastères (Koshaji hozon-hô), qui institue la catégorie des "trésors nationaux" (*kokuhô*). Cette mesure juridique intervient seulement dix ans après qu'a été votée en France, en 1887, la

première loi sur la protection des monuments historiques, assurant un cadre légal aux interventions de l'Etat.

L'idée générale de la mission de ce Bureau, telle qu'elle est définie en 1888 par son directeur Kuki Ryûichi, est de signifier que ce patrimoine artistique appartient à la famille impériale et que sa sauvegarde, comme l'encouragement des arts, relèvent de celle-ci. Cette politique de protection du patrimoine vise essentiellement à renforcer le prestige de la Maison impériale et à éveiller l'ardeur patriotique et le sentiment de fidélité envers l'empereur (Takagi 1997 : 264-307). D'autre part, en prenant exemple sur la situation qui prévalait alors dans plusieurs pays européens, Kuki Ryûichi défendit le caractère public du patrimoine artistique — en particulier celui qui relevait des monastères —, et il tenta de le situer dans un contexte culturel et non plus religieux.

Les rédacteurs des premières histoires de l'art — qui étaient pour la plupart impliqués dans les travaux de ce Bureau ou de la Commission de contrôle des trésors (Hômotsu kansa-bu) du Musée impérial qui lui succéda — purent, grâce à ces enquêtes, établir des chronologies et des filiations d'artistes plus justes et déterminer les "oeuvres types" pour chaque époque.

2. La création et le rôle des musées impériaux

En mai 1889, au moment où débute ce grand recensement, un autre élément favorisa la sauvegarde et l'étude du patrimoine sous l'égide de la Maison impériale. C'est la décision d'ouvrir deux nouveaux musées, à Nara et à Kyôto, et de réorganiser celui de la capitale, qui prit le nom de Musée impérial (Teikoku hakubutsukan).

Dès 1880, Ôkuma Shigenobu, figure influente du monde politique, avait rédigé un projet visant à confier à la Maison impériale un rôle dans la promotion des

sciences et des arts (KKHHS : 56). De même, Fukuzawa Yukichi, dans *Teishitsu-ron* (De la Maison impériale, 1882), doutait que le ministère de l'Instruction publique ou le gouvernement puisse sauver les arts traditionnels en péril. Il proposait de confier cette tâche à la Maison impériale, qui deviendrait un organe situé à l'écart du monde politique, centrée sur les formes raffinées du savoir, et protégeant les arts traditionnels (Fukuzawa : 61-62).

Ces idées commencèrent à être mises en pratique à partir de 1886, lorsque le Museum [fig. 1] fut placé sous la responsabilité du ministère de la Maison impériale. Il fut pour un temps rattaché au Bureau des archives de ce ministère (Kunaishô zusho-ryô), dont la mission était de “compiler les chroniques relatives à la généalogie et à la famille impériale, de conserver les ouvrages, antiquités et peintures du Japon et de l'étranger, et de se charger des choses en rapport avec les arts” (KKHHS : 56). Ainsi, au cours des années 1880, le Museum cessa d'organiser des expositions de promotion industrielle — il dépendait alors du ministère de l'Agriculture et du Commerce —, pour se consacrer exclusivement à la conservation et à l'étude du patrimoine artistique, considéré comme propriété de la Maison impériale.

Le Musée impérial de Nara (Teikoku Nara hakubutsukan) ouvrit en 1895, avec pour objectif de faire l'inventaire et de recueillir les oeuvres conservées dans les monastères de l'ancienne capitale impériale, ainsi que de préserver les trésors du Shôsô-in, le magasin de la cour offert au monastère Tôdai-ji après la mort de l'empereur Shômu (701-756). Cependant, il semble que dans un premier temps la majeure partie des collections ait été composée d'oeuvres prêtées par des anciennes familles de nobles et des collectionneurs particuliers, car les monastères n'entendaient pas se séparer de leurs trésors. En 1902, les oeuvres confiées en dépôt par les monastères de Nara représenteront à peine un tiers des 1000 pièces du musée.

D'après Kuki Ryûichi, qui fut nommé directeur de ces trois institutions, l'ouverture du Musée impérial de Kyôto (Teikoku Kyôto hakubutsukan) en 1897

répondait à une double ambition : protéger les oeuvres majeures du patrimoine, considérées comme des documents pour la connaissance du passé, et présenter au public celles qui avaient valeur de modèle pour le présent. Cette ambition de rassembler des chefs-d'oeuvre, avec l'idée de “former ou réformer le goût des contemporains” est commune à la philosophie muséale qui se développa en Europe au XVIIIe siècle (Chastel : 420).

D'autre part, dès l'origine, l'idée de créer un Musée impérial avait été associée à l'éducation artistique. L'un des membres de la mission de 1888, l'historien d'art Imaizumi Yûsaku (1850-1931), avait ainsi déclaré : “Rassembler des oeuvres de l'antiquité et les montrer à des artistes et des décorateurs pour les former au dessin, nécessite la création d'un musée et d'une école des beaux-arts qui y soit rattachée” (KKHHS : 58).

Concrètement, les relations entre le musée et les artistes se manifestèrent de la manière suivante. En septembre 1890, Kuki Ryûichi, qui ressentait les insuffisances des collections du Musée impérial, lança une grande campagne de copies, sur cinq années, afin de pouvoir “exposer les chefs-d'oeuvre des grands maîtres d'autrefois et les proposer comme modèle pour les beaux-arts, tout en montrant leur développement à travers l'histoire” (TGDHS : 181-188). L'augmentation du prix des oeuvres d'art et surtout le fait que les “plus exemplaires” se trouvaient dans les grands monastères et les collections particulières des nobles, rendaient en effet impossible leur acquisition par le Musée. Cette mission fut confiée à l'Ecole des Beaux-Arts et son jeune directeur, Okakura Tenshin — qui était en même temps responsable des collections artistiques du Musée impérial —, y vit le moyen d'établir une symbiose entre la création artistique contemporaine et le patrimoine national [fig. 2] [note 3].

3. La revue *Kokka* et la vulgarisation de l'histoire de l'art

La diffusion des recherches sur l'histoire de l'art auprès du public cultivé se fit également en dehors du cadre institutionnel, notamment grâce à la première grande revue d'art, *Kokka*. En octobre 1889 parut le premier numéro de ce mensuel lancé par Okakura Tenshin et l'homme de presse Takahashi Kenzô (1855-1898). Notons que la plupart des collaborateurs réguliers étaient aussi les membres du Bureau d'enquête provisoire sur les trésors du pays, mis en place l'année précédente.

L'éditorial du premier numéro, attribué à Tenshin, fixe les grandes orientations de la revue (Okakura 1979 : 42-48). *Kokka* se donne pour ambition d'"exposer des opinions sur la promotion, la conservation, le contrôle et l'enseignement des beaux-arts" et d'"indiquer les orientations pour la préservation et le développement de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et des arts décoratifs". Elle entend clairement, au-delà de l'étude de l'histoire de l'art, jouer un rôle moteur dans la politique artistique nationale. Plusieurs propositions sont ainsi avancées, comme la création — à la manière du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en France ou en Italie — d'un organe unique pour gérer les affaires artistiques et fixer les orientations de la politique patrimoniale. On rappelle en effet qu'au Japon, à cette époque, le recensement des oeuvres d'art dépend du ministère de la Maison impériale, la protection des monastères et des temples du ministère de l'Intérieur, l'enseignement artistique du ministère de l'Instruction publique et les expositions artistiques du ministère de l'Agriculture et du Commerce.

Puis est abordé le problème de la création picturale. Il faut, lit-on, "recourir aux nouvelles connaissances de Meiji". En effet, "maintenir les caractéristiques du passé" ne signifie pas "rester prisonnier du style des anciens", mais "progresser en cultivant l'esprit propre à la peinture japonaise et en suivant le courant général du monde". Il est toutefois hors de question de "copier la peinture occidentale", comme d'aucuns le proposent. La peinture d'histoire (*rekishi-ga*), en particulier, est

considérée comme en retard, et ceci pour deux raisons : le système féodal, qui n'a pas fait germer le “concept de nation” (*kokka-teki kannen*), ainsi que l'isolement du pays et l'absence de contact avec l'étranger, qui n'ont pas fait naître une “pensée propre à la nation” (*kokutai no shisô*).

L'auteur passe ensuite en revue la sculpture, l'architecture, les arts décoratifs, puis l'histoire de l'art, constatant que celle des pays d'Orient reste à écrire. Il souhaite que l'on “analyse la fusion de propriétés artistiques provenant des échanges entre le Japon antique, la Corée, la Chine et les différents pays d'Asie centrale, et [que l'on] en retrace en détail l'histoire”. Il faut, dit-il, composer un ouvrage sur l'art japonais qui permette au plus grand nombre d'en apprécier sa valeur et puisse être montré à l'étranger.

Le manifeste se termine par cette profession de foi : “L'art de demain sera un art national. La revue *Kokka* n'aura de cesse de prôner au peuple la nécessité de préserver l'art de son propre pays”.

Il est significatif à cet égard de trouver dans ce premier numéro un article sur le Shôsô-in, dont les “trésors” (quelque 9000 pièces japonaises et d'Asie continentale datant principalement des VII^e et VIII^e siècles) sont considérés comme le “modèle suprême” de l'art national. Son auteur, Kurokawa Mayori, avait participé en 1882 au classement des trésors impériaux de ce magasin, proposant notamment d'en exposer une partie au public. Cette idée sera finalement mise en application en 1940 — dans le contexte particulier du nationalisme exacerbé par la guerre —, puis régulièrement à partir de 1946, sous la forme d'une exposition temporaire chaque automne.

Kokka est certes une revue d'histoire de l'art, mais elle s'adresse aussi aux artistes contemporains et elle entend tout au moins soulever le problème des liens entre le patrimoine, la tradition et la création artistique. Dans le troisième numéro (décembre 1899), on peut ainsi lire un texte de Kawase Hideji (1839-1928), homme

d'affaires et défenseur des arts traditionnels, portant sur le rôle de la Maison impériale dans l'encouragement des arts [note 4]. L'auteur, qui avait étudié le commerce en Occident, propose notamment de s'inspirer de l'exemple des anciennes manufactures royales d'Europe, pour permettre la sauvegarde et le développement des arts appliqués. Ses idées sont bientôt mises en pratique, avec l'attribution en octobre 1890 du titre d'“artiste de la Maison impériale” (*Teishitsu gigei-in*) à un premier groupe de dix peintres, sculpteurs et décorateurs, en vue de protéger les arts traditionnels vivants [note 5]. En plus de commandes passées par la Maison impériale, ces artistes se verront attribuer une pension. Ce système sera aboli après la Seconde guerre mondiale, puis remplacé en 1955 par celui des Trésors nationaux vivants (*Ningen kokuhô*) [note 6].

4. Les premières histoires générales de l'art japonais

C'est dans ce contexte de recensement, de sauvegarde et de vulgarisation du patrimoine artistique qu'apparaissent les premières études générales sur l'histoire de l'art japonais. On voit d'une part se mettre en place des enseignements d'histoire de l'art — même si de véritables chaires universitaires ne sont pas encore créées — et d'autre part se publier les premières grandes compilations historiques.

4.1 Le cours d'Okakura Tenshin à l'Ecole des beaux-arts de Tôkyô

A partir de septembre 1890, Okakura Tenshin assura l'un des tout premiers cours d'“histoire de l'art” (*bijutsu-shi*), à la nouvelle Ecole des Beaux-Arts de Tôkyô (Okakura 1980 : 3-167). Cependant, son objectif initial n'était pas d'inciter à mener des recherches historiques, mais de fournir aux élèves des données et des références qui puissent leur permettre d'élaborer leurs propres oeuvres. Ainsi

Tenshin déclare-t-il, en introduction, que les recherches en histoire de l'art ne sauraient viser seulement à “écrire le passé”, mais qu'elles doivent aussi “constituer une base pour la création de l'art de demain”. A ses yeux, l'histoire n'est pas une “chose morte”, mais au contraire un élément vivant en chacun et dont il est l'héritier. D'autre part, si connaître le passé est indispensable à l'artiste pour progresser, cette connaissance ne peut se résumer à un historique dans les grandes lignes. Il faut aussi étudier l'“esprit de l'époque”, la “conjoncture”, les relations avec la littérature et les religions ou encore les rapports de maître à disciple. Or, pour Tenshin, l'histoire de l'art a jusqu'alors évacué ce type d'approche. Il existe bien des ouvrages comme le célèbre *Honchô gashi* (Histoire de la peinture dans notre pays, 1678) de Kanô Einô, le plus ancien dictionnaire de peintres japonais, mais ils se contentent de juxtaposer des biographies tirées de sources écrites anciennes, sans décrire les relations entre les artistes. De même les “généalogies” (*keizu*) de peintres ou de sculpteurs ne fournissent que des noms, sans rien dire de l'existence réelle de ces artistes. Tenshin évoque en outre la nécessité de ne pas se fier sans réserve aux attributions traditionnelles, reposant sur les dires des “connaisseurs”. Le seul moyen est à son avis de s'en remettre à son propre regard.

Ce refus d'une étude exclusivement philologique et cette méfiance à l'égard des traditions établies constituent la principale nouveauté de l'approche de Tenshin. Ce dernier entend revenir aux sources et à la consultation des oeuvres, comme il l'avait entrepris depuis plusieurs années par ses enquêtes sur le terrain — en 1884, en 1886 et en 1888 —, et dont témoignent ses carnets (Okakura 1981).

Cette prise de distance avec la tradition biographique est aussi une constante des premières histoires de la peinture rédigées au début du siècle. Dans l'introduction de son livre *Nihon kaiga-shi* (Histoire de la peinture japonaise, 1901), Yokoi Tokifuyu (1859-1906) note lui aussi que les ouvrages parus depuis le *Honchô gashi* sont “tous des biographies et [qu'] aucun n'a exposé le développement de la

peinture dans un style historique”. De même dans *Kinsei kaiga-shi* (Histoire de la peinture des temps modernes, 1903), Fujioka Sakutarô (1867-1907) — qui fut l'un des auditeurs du cours de Tenshin en 1894 — distingue deux approches dans l'étude de l'histoire de la peinture : celle qui repose sur les recherches biographiques et celle qui passe par l'observation des oeuvres. Il affirme sans détour que l'histoire de la peinture consiste à “étudier l'évolution de la pensée et des techniques qui apparaît dans les oeuvres”.

Tenshin fait preuve dans son cours d'une vision synthétique de l'histoire de l'art, exprimée de manière didactique sous la forme de graphiques et de courbes d'évolution. Il détermine trois grandes périodes, qui ne correspondent pas cependant au découpage historique actuel : l'époque ancienne (*kodai*), qui est circonscrite à la période de Nara, le Moyen Âge (*chûsei*), qui commence avec le retour de Chine du moine Kûkai (en 806) et s'étend jusqu'à la fin de l'époque de Kamakura, et l'époque moderne (*kindai*), dont le début est marqué par l'introduction de la pensée Zen, et qui s'étend des Ashikaga aux Tokugawa. Il tente ensuite de définir, pour chacune d'elles, un caractère particulier, à l'aide de mots-clés. La première, ou époque de Nara, sera ainsi “idéaliste” (*risô-teki*) et “splendide” (*sôrei*). Celle des Fujiwara est considérée comme “émotionnelle” (*kanjô-teki*) et “puissante” (*gôken*) pour ce qui concerne l'école Kose et “gracieuse” (*yûbi*) d'un autre côté, pour cette lignée d'artistes allant de Fujiwara no Motomitsu à Fujiwara no Takachika. La période des Ashikaga, enfin, est jugée “subjective” (*jikaku-teki*) et “dépouillée” (*kôtan*).

Pour Tenshin, qui cherche pour chaque époque à déterminer les “causes du développement artistique”, les facteurs religieux et l'influence étrangère constituent les principaux moteurs de la dynamique de l'histoire de l'art. Il est attentif aux phénomènes d'évolution et de décadence des grands mouvements artistiques et prête une attention particulière aux enchaînements entre les époques.

4.2 La conception de l'histoire de l'art du point de vue des “études nationales” : Kurokawa Mayori

A l'opposé de cette attitude et de cette conception de l'histoire de l'art, se situe un historien formé à l'école des “études nationales”, Kurokawa Mayori. Kurokawa fut professeur d'histoire et de littérature dès la création de l'Université (Daigakkô, actuelle Université de Tôkyô) en 1869. Il fut surtout, de par sa position au Museum [note 7], l'un des premiers à l'époque de Meiji à étudier l'histoire des beaux-arts et des arts décoratifs, et certains de ses ouvrages constituent encore aujourd'hui des documents de référence sur les sources de la peinture ancienne.

Son oeuvre majeure dans ce domaine fut l'édition du *Kôko gafu* (Répertoire de la peinture ancienne), ouvrage encyclopédique entrepris par son père adoptif, Kurokawa Harumura (1799-1866), spécialiste des “études nationales” appartenant à l'école critique (*kôshô-ha*) d'Edo [note 8]. Ce livre, qui parut en douze livraisons de 1882 à 1901, recense 2385 oeuvres picturales antérieures à Meiji, classées selon l'ordre du syllabaire, dont 89 sont reproduites en xylogravure (Kurokawa 1910, vol. 1-2) [fig. 3]. Il s'agit essentiellement d'un travail philologique, consistant à confronter pour chaque oeuvre les sources anciennes (ouvrages littéraires, encyclopédies, dictionnaires), depuis le *Kokon chomonjû* (Recueil d'histoires fameuses de jadis et de maintenant, 1254) de Tachibana Narisue jusqu'au *Honchô gazu hinmoku* (Catalogue des peintures de notre pays, 1834) de Môri Baien, en passant par le *Shûko jisshu* (Encyclopédie des choses anciennes, 1789-1804) de Matsudaira Sadanobu.

Cette conception érudite de l'histoire de l'art, basée sur la compilation des sources écrites et leur examen critique, est très éloignée de celle de Tenshin, qui avait essentiellement une approche intuitive et comparatiste, basée sur la consultation des oeuvres, et qui chercha à définir les grandes caractéristiques de l'art japonais au cours de son développement historique.

Une autre différence majeure tient à l'interprétation "idéologique" du passé. Dans un texte intitulé "Hypothèses sur l'histoire de la peinture japonaise" (*Honpô kaiga enkaku-setsu*), paru dans *Kokka* de 1896 à 1898, Kurokawa retrace ainsi l'histoire de la peinture, de ses origines à l'époque de Heian, à travers les chroniques, les textes législatifs et littéraires de l'époque ancienne (Kurokawa 1910, vol. 3 : 29-88). Il cherche par exemple à prouver, à partir d'une mention du *Izumo fudoki* (733), que la peinture remonte aux temps mythiques et qu'elle est à la base de tous les arts. Kurokawa étudie ensuite les formes primitives de la peinture de l'époque ancienne (*jôko kaiga*), c'est-à-dire depuis le premier empereur mythique, Jimmu, jusqu'à l'époque de Nara. La présence de ce long développement sur les temps anciens — négligés par Tenshin — est caractéristique de l'approche philologique de Kurokawa, qui s'inscrit dans le courant des auteurs qui, depuis Kanô Einô à la fin du XVIIe siècle, s'intéressaient aux origines de la peinture japonaise à travers l'étude de la littérature nationale.

Certains textes de Kurokawa, comme "La nature de l'art japonais" (*Nihon bijutsu seishitsu*) (Kurokawa 1910, vol. 3 : 1-15), dépassent le travail d'érudition pure et dévoilent une approche très idéologique et une conception de l'histoire dominée par la figure impériale [note 9]. Dans cet essai, rédigé une dizaine d'années après sa participation à la grande enquête sur les trésors des monastères et des temples, Kurokawa distingue un art à vocation d'"offrande" (*shinken bijutsu*) — dans lequel il voit l'origine même de l'art japonais — et un art de "divertissement" (*kôzu bijutsu*) [note 10]. Il entend par "art d'offrande", en se référant au premier livre du *Nihon shoki*, les productions du type miroir, joyau, épée, tissus, etc., offertes aux dieux en témoignage de piété. Cette pratique ayant été, selon son interprétation, complétée après l'introduction du bouddhisme par les offrandes aux buddha, qui atteignirent leur apogée à l'époque de Nara, mais qui ne furent qu'une "déviations" de la première pratique. Puis, à partir du règne de l'empereur Kanmu (781-806) —

marqué par le transfert de la capitale sur le site de Kyôto et l'entrée dans l'époque de Heian — apparut un art “ludique” et les deux tendances coexistèrent jusqu'à Meiji. En conclusion, Kurokawa exprime ses vœux quant à l'avenir de l'art japonais : il le conçoit bien évidemment comme un art d'offrande destiné à montrer sa révérence aux *kami* et aux buddha, ainsi qu'à exprimer son respect envers la cour impériale.

5. L'écriture “officielle” de l'histoire de l'art japonais

Dans le prolongement de l'enseignement de Tenshin et des travaux philologiques de Kurokawa, le Musée impérial de Tôkyô va entreprendre dans les années 1890 la compilation d'une histoire générale de l'art national.

Le 20 février 1891, le directeur de ce musée, Kuki Ryûichi, adresse au ministre de la Maison impériale une lettre sollicitant son avis sur la compilation et l'édition d'une histoire de l'art au sein de son institution [note 11].

Ce document est précieux, car il nous livre les arguments en faveur d'une telle entreprise et les principes méthodologiques qui seront mis en oeuvre. L'idée première est qu'un tel travail ne saurait être mené dans le domaine privé. En second lieu, on relève l'absence d'un ouvrage illustré qui “présenterait l'évolution historique et mettrait en lumière les facteurs de développement” des arts. On entend en effet ne pas se limiter à établir des “biographies d'artistes”, comme a pu le faire par exemple Asaoka Okisada, l'auteur du grand dictionnaire de peintres *Koga bikô* (Dictionnaire de référence de la peinture ancienne, 1845-1850). Le projet est de produire un texte à caractère “scientifique”, sur la base d'enquêtes dans les monastères et les collections des nobles, tout en prenant en compte l'influence sur l'art japonais de la Chine, de l'Inde, de la Perse, de la Corée et des pays d'Asie centrale. L'ouvrage

s'inscrit donc dans le prolongement du recensement entrepris depuis 1888 par le Bureau d'enquête provisoire sur les trésors du pays.

Le texte comporte ensuite une présentation détaillée des points qui seront développés, mais qui ne portent à ce stade que sur l'antiquité et la période ancienne, bien que le plan d'ensemble s'étende jusqu'à l'époque d'Edo. De manière générale, la volonté est affirmée de fournir les renseignements les plus exacts possibles, d'établir les faits à partir de la critique des textes pour toutes les périodes, afin de constituer une base pour les recherches futures sur l'histoire de l'art. La rédaction d'une chronologie et d'un résumé de l'histoire de l'art sont également envisagés. Il est prévu à ce stade de publier un ouvrage en deux volumes, tiré à 500 exemplaires, illustré de gravures sur bois et de photographies [fig. 4].

Cependant, pour des raisons mal connues, cet ambitieux projet ne fut pas mené à son terme. Nous conservons seulement un canevas des grandes périodes et des notes sur les artistes et les oeuvres à traiter, dus à Okakura Tenshin, qui réutilisa certains textes écrits par Kurokawa Mamichi (le fils de Kurokawa Mayori) et Kosugi Sugimura (Okakura 1980 : 373-505).

Ce chantier reprend en 1897, lorsque le Bureau provisoire pour l'Exposition universelle commande au Musée impérial un ouvrage sur l'histoire de l'art japonais, en vue de la grande manifestation qui va se tenir à Paris en 1900, et donc cette fois à destination du public français. Il était en effet prévu d'organiser une Exposition rétrospective de l'art japonais — installée dans une réplique du *kondô* (pavillon du “buddha à vénérer”) du monastère Hôryû-ji de Nara, construite dans les jardins du Trocadéro —, comportant près de 800 numéros montrés par roulement pendant six mois, et présentant les grandes étapes de l'art japonais, depuis l'introduction du bouddhisme jusqu'au début du XIXe siècle.

En septembre 1897, Tenshin fut nommé responsable de la publication, secondé par Shugyô Hiromichi et Fukuchi Mataichi (1862-1909) □ [note 12]. Il fut

bientôt remplacé par ce dernier, qui avait enseigné l’histoire de l’art oriental à l’Ecole des Beaux-Arts et rédigé dès 1891, sous le titre *Nihon bijutsu nenkei*, la première chronologie générale de l’art japonais, remettant en cause certaines attributions traditionnelles et refusant la présentation par école à la manière des généalogies de familles d’artistes[[note 13](#)].

La plupart de ceux qui avaient oeuvré depuis les années 1880 — au sein de l’Ecole des Beaux-Arts ou du Museum — pour mettre en place les premiers éléments d’une histoire de l’art japonais, furent donc les collaborateurs de cet ouvrage.

Ce livre, destiné à accompagner la rétrospective de l’art japonais organisée à l’occasion de l’Exposition universelle, parut d’abord à Paris en janvier 1901 dans sa version française, sous le titre *Histoire de l’art du Japon* [[note 14](#)], avant d’être édité en japonais la même année[[note 15](#)].

L’avis aux lecteurs, rédigé par le commissaire Hayashi Tadamasu (octobre 1900), et surtout la préface de Kuki Ryûichi (septembre 1899) ainsi que l’introduction qui lui font suite, sont les parties où se révèlent le mieux les enjeux idéologiques de l’ouvrage[[note 16](#)].

Le premier texte est clairement destiné aux lecteurs français et ne figurera pas dans l’édition japonaise. Hayashi rappelle le travail fourni par les rédacteurs et ses difficultés (établissement de l’état-civil de chaque pièce, campagne de photographie à travers tout le pays, recherche terminologique pour la traduction en français, etc.). Il constate que l’ouvrage est avant tout un “recueil de documents” respectant les textes anciens et les pièces d’archives, ce qui pourrait être l’aveu d’un échec au regard des ambitions affichées par Tenshin. Sa principale nouveauté concernerait les débuts de l’art, période bien évidemment essentielle pour le discours sur l’originalité. Hayashi reconnaît en effet les “emprunts”, mais il rejette, dans tous les domaines (peinture, sculpture, architecture), l’idée d’“imitation littérale”, de soumission à un

“modèle étranger”. Toutes les productions ont à ses yeux un caractère “manifestement japonais”. Reste à le définir, par quelques termes clairs : “simplicité”, “légèreté” et goût pour le “motif isolé”. Hayashi termine en évoquant le laque, “un art dont la gloire revient tout entière au Japon”.

Derrière ce discours se trouvait sans doute la volonté de Hayashi — qui avait passé de longues années en France — de démarquer le Japon, dans cette exposition internationale, des pays colonisés de l’Asie du Sud-Est (il cite le Cambodge et la Malaisie) et de ses voisins chinois et coréen avec lesquels il risquait d’être confondu.

La préface de Kuki Ryûichi, qui fait suite à cet avis, débute par une description des qualités de la nature au Japon, qui en font “le parc public le plus pittoresque et le plus varié de l’univers” où vit un “peuple étroitement uni”. En comparaison, aux yeux de Kuki Ryûichi, les “splendeurs anciennes” de la Chine ou de l’Inde “ne s’attestent que dans des ruines”, résultat de guerres nées d’un “choc entre races opposées”. Le peuple japonais a été épargné par cette destruction grâce à la “bienfaitrice et protectrice influence d’une suite d’empereurs vénérés”. Il se trouve même dans la position de dépositaire des richesses perdues de l’Asie continentale : il est un “trésor où tout ce qui reste de l’ancien art oriental s’est gardé”, comme en attestent le Shôsô-in ou les monastères Tô-ji et Daigo-ji.

Cette constatation conduit à l’idée que l’étude des arts de l’Inde et de la Chine ne pourrait se faire qu’au Japon. Quant à l’art japonais lui-même, s’il possède bien évidemment son caractère propre, il est constitué dans son essence même par la réunion de l’excellence des arts orientaux.

Le texte de Kuki Ryûichi se résume donc à un exposé des facteurs du déterminisme qui ont permis l’assimilation des styles et des techniques artistiques de la Chine et de l’Inde, “sans entamer en rien le caractère particulier, national, des artistes qui ont travaillé, depuis douze siècles, à la constitution de notre patrimoine artistique”. Cet attachement aux données physiques et sociales dans l’interprétation

de l'histoire de l'art conduira à consacrer, en tête de chaque partie, un chapitre au “milieu social” ou encore à l’“état social” du point de vue des beaux-arts (*Tôdai bijutsu ni oyobaseru shakai no jôkyô*). Kuki termine en évoquant les conditions de production de l'ouvrage. Il perçoit le travail de recensement du Bureau d'enquête provisoire sur les trésors du pays comme un moyen d'exalter la gloire nationale, et la rédaction de cet ouvrage comme une première pierre, qui devra être complétée par des recherches sur l'histoire sociale. Enfin — et c'est là un élément très révélateur de l'idée que certains se faisaient déjà de la mission du Japon en Asie —, Kuki envisage la rédaction d'une “encyclopédie des arts orientaux” qui comporterait une histoire de l'Asie, et qu'aucun autre pays, ni l'Inde, ni la Chine, ne serait alors en mesure d'entreprendre.

La longue introduction qui précède l'exposé historique est elle aussi clairement destinée au lecteur occidental. Elle débute par une description des qualités de la nature au Japon, qui sont considérées comme le premier facteur d'influence sur l'évolution des arts□[note 17]. Suit une présentation, en huit points, du caractère particulier de ce peuple, cette “famille Yamato” (*sic, Yamato minzoku*) qui a “fondé l'art au Japon”□[note 18]. Les Japonais sont tout d'abord patriotes et loyaux envers l'empereur, descendant de l'ancêtre divin fondateur de l'Empire. Ils possèdent les vertus de propreté, d'honnêteté, de moralité, d'intégrité. Ils sont à la fois aimables et courtois, sans manquer d'énergie ni de vaillance, ce qui leur a permis de ne jamais subir, au cours de l'histoire, “l'injure d'une invasion de l'ennemi”. Ils ont une méthode d'observation et de perception synthétique. Ils jouissent d'une sensibilité et d'une intelligence très aiguisées. Leur imagination est fertile. Ce dernier point est complété par l'idée que tout élément reçu de l'extérieur est transformé pour, sous l'effet de l'imagination, devenir original, c'est-à-dire entièrement “japonisé”. D'autre part, les Japonais sont capables de percevoir et d'apprécier les beautés de la nature et de les transposer dans l'art. Enfin, ils sont doués d'une extraordinaire habileté

manuelle. Tout ceci visant à démontrer qu'ils possèdent des dons innés et qu'ils ont reçu des influences de leur milieu qui les ont pourvu d'habitudes d'esprit différentes de celles des autres peuples. Ce souci de cerner l'unicité des Japonais n'est pas sans préfigurer cette littérature à caractère ethnocentrique, connue sous le nom de *Nihonjin-ron*, qui fait aujourd'hui encore florès.

La partie historique de l'ouvrage se présente comme un compromis entre l'approche philologique de Kurokawa dans l'optique des études, la méthode déterministe (en particulier dans l'introduction) et les apports de Tenshin et de Fukuchi sur le découpage historique.

Ce livre sera réédité en 1908, avec une nouvelle introduction de Kuki Ryûichi, cette fois-ci destinée aux lecteurs japonais [note 19]. Kuki y définira, plus clairement encore, la mission des recherches sur l'histoire de l'art : “(...) elles doivent contribuer, pour le passé, à élever le prestige de l'histoire nationale, et pour le futur, à développer le devenir de la nation”.

Enfin, une nouvelle version sera publiée en 1938, au tout début de la guerre contre la Chine [note 20]. Dans l'introduction de cette dernière édition, on insiste clairement sur le caractère nationaliste de cette entreprise et sa double vocation. D'une part, “faire comprendre aux étrangers la vérité de l'essence nationale et, par là même, leur faire prendre conscience que l'esprit japonais se manifeste de la même manière dans les exploits guerriers que dans l'édification morale par l'étude”. D'autre part, “faire apprécier au peuple japonais l'essence de l'art à travers les époques, en vue de contribuer à l'édification d'une culture nouvelle”. L'esprit du texte initial est d'ailleurs préservé, en particulier dans le discours déterministe, l'exposé des particularités de l'art japonais des premiers chapitres et le découpage historique.

Ainsi, à deux moments critiques de confrontation avec l'étranger, cette histoire de l'art officielle servit à définir l'identité nationale dans un but politique. Elle fut indéniablement un instrument idéologique.

Les travaux de recensement et de classification du patrimoine entrepris à partir des années 20 de Meiji furent centrés sur les oeuvres conservées par les monastères et les temples. Ils définirent ce qui relevait ou non du patrimoine artistique, en se désintéressant de pans entiers de l'histoire de l'art. Les premières histoires de l'art, celle de Tenshin ou celle du Musée impérial, qui s'appuyaient sur ces enquêtes, forgèrent une image durable de l'art japonais où, souvent, la valeur historique des oeuvres fut privilégiée. L'une des ambitions de ces travaux était en effet de modifier la perception de l'art japonais en Occident, qui était excessivement partielle et centrée sur des aspects considérés comme mineurs, ainsi de la gravure ou des arts décoratifs. Tenshin écrivit ainsi dans *The ideals of the East* en 1903 : "L'école populaire (...) manque de l'idéalisme qui est la base de l'art japonais. (...) Les Inros, les Netsuke, les gardes de sabre, et les ravissants objets en laque de cette époque (...) ne sont pas le produit de cette ferveur nationale dans laquelle réside tout art véritable. Le grand art est celui pour lequel on désire mourir. Mais l'art des derniers Tokugawa ne permit guère aux hommes que de goûter le charme de la fantaisie. C'est parce que la grâce des travaux de cette période fut remarquée d'abord, avant la grandeur et la beauté des chefs-d'oeuvre cachés dans les collections des daïmios et dans les trésors des temples, que l'art japonais n'est pas encore sérieusement estimé en Occident." (Okakura 1907 : 178-179).

L'étude du patrimoine artistique et la naissance de l'histoire de l'art à l'époque de Meiji ne peuvent être examinés en dehors de ce contexte de formation de l'identité nationale et de l'idéologie impériale. Elles sont étroitement liées à la

politique gouvernementale et à l'ambition d'accorder à la Maison impériale une place centrale comme symbole identitaire. Les orientations de la politique artistique eurent également une influence décisive sur l'interprétation du passé.

Après plusieurs tentatives marginales dans les années 1890□[note 21], c'est au début de l'ère Taishô (1912-1925) que l'histoire de l'art commencera à se développer véritablement comme discipline académique, de manière plus indépendante et dégagée peu à peu des présupposés nationalistes. Cependant, les liens entre la recherche, la vulgarisation et la politique patrimoniale resteront très forts. Ainsi, l'historien d'art orientaliste Taki Seiichi (1873-1945), qui occupera à partir de 1914, à l'Université impériale de Tôkyô, la première chaire d'histoire de l'art du Japon et de l'Asie, sera en même temps le directeur de la publication de la revue *Kokka* et conseiller au ministère de l'Instruction publique pour la protection du patrimoine.

Bibliographie

CHASTEL André, 1986, “ La notion de patrimoine” , *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Gallimard : 405-450.

FUKUZAWA Yukichi, 1882, “ Teishitsu-ron” [De la Maison impériale], in *Nihon kôshitsu-ron*, Jiji shinpô, 1931.

M. E. GUTH Christine, 1996-1997, "Kokuhô : From Dynastic to Artistic Treasure", in *Cahiers d'Extrême-Asie*, n° 9 : 312-322.

KINOSHITA Nagahiro, 1997, “ Nihon kindai ni okeru bijutsu-shi kijutsu no kigen, josetsu” [Introduction aux origines de l'écriture de l'histoire de l'art dans le Japon moderne], in *Kindai gasetsu*, n° 6 : 12-20.

KKHHS, 1997

Kyôto kokuritsu hakubutsukan hyakunen-shi [Cent ans d'histoire du Musée national de Kyôto], Kyôto, Benridô.

KUROKAWA Mayori, 1910, *Kurokawa Mayori zenshû* [Oeuvres complètes de Kurokawa Mayori], Kokusho kankô-kai, vol. 1, 2, 3.

MATSUYAMA Iwao, 1993, “ ‘Kokuhô’ to iu monogatari” [La légende des “ Trésors nationaux”], in *Kokuhô*, Shinchô-sha : 177-192.

OKAKURA Kakuzo, 1907, *Les idéaux de l'Orient. Le réveil du Japon*, Librairie Payot.

OKAKURA Tenshin, 1979, “ *Kokka hakkô no kotoba*” [Préface à la publication de *Kokka*], in *Okakura Tenshin zenshû* [Oeuvres complètes d'Okakura Tenshin], vol. 3, Heibon-sha : 42-48.

OKAKURA Tenshin, 1980, “ *Nihon bijutsu-shi*” [Histoire de l'art du Japon], in *ibid*, vol. 8 : 3-167.

OKAKURA Tenshin, 1980, “ *Nihon bijutsu-shi hensan kôyô*” [Données essentielles pour la compilation de l'histoire de l'art du Japon], in *ibid*, vol. 8 : 373-505.

OKAKURA Tenshin, “ *Koshaji chôsa shuroku*” [Notes sur les enquêtes sur les anciens temples et monastères], in *ibid*, vol. 9 : 5-83.

ÔI Kenji, MORITA Yoshiyuki, 1987, “ *Hajimete no Nihon bijutsu nenpyô*. Fukuchi Mataichi *Nihon bijutsu nenkei* [La première chronologie de l'art japonais. Le *Nihon bijutsu nenkei* de Fukuchi Mataichi], in *Ibaraki daigaku Izura bijutsu bunka kenkyûjo-hô*, n° 11 : 37-49.

SATÔ Dôshin, 1993, “ *Kindai shigaku to shite no bijutsu shigaku no seiritsu to tenkai*” [Formation et développement de l'histoire de l'art comme discipline historique moderne], in *Nihon bijutsu-shi no suimyaku*, Perikan-sha : 146-170.

SUZUKI Hiroyuki, "Kokumin kokka ideorogî to Nihon bijutsu-shi" [L'idéologie de l'Etat-nation et l'histoire de l'art japonais], in *Gekkan hyakka*, n° 409, novembre 1996 : 4-11, n° 411, janvier 1997 : 14-20.

TAKAGI Hiroshi, 1995, "Nihon bijutsu-shi no seiritsu, shiron. Kodai bijutsu-shi no jidai kubun no seiritsu" [Essai sur la formation de l'histoire de l'art au Japon. L'adoption des divisions historiques pour l'art du Japon ancien], in *Nihon-shi kenkyû*, n° 400 : 74-98.

TAKAGI Hiroshi, 1997, *Kindai Tennô-sei no bunka-teki kenkyû. Tennô shûnin girei, nenchû gyôji, bunkazai* [Recherches sur les aspects culturels du système impérial à l'époque moderne. Rites d'intronisation de l'empereur, rites saisonniers et patrimoine culturel], Azekura shobô.

TAKAYAMA Chogyû, 1925, *Kaitei chûshaku. Chogyû zenshû* [Oeuvres complètes de Chogyû. Edition révisée et annotée], vol. 1 : "Bigaku oyobi bijutsu-shi" [Esthétique et histoire de l'art], Hakubunkan.

TGDHS, 1987

YOSHIDA Chizuko, MURATA Tetsurô, *Tôkyô geijutsu daigaku hyakunen-shi. Tôkyô bijutsu gakkô-hen* [Cent ans d'histoire de l'Université des Arts de Tôkyô. L'Ecole des Beaux-Arts de Tôkyô], Gyôsei.

TKHHS, 1973

Tôkyô kokuritsu hakubutsukan hyakunen-shi [Cent ans d'histoire du Musée national de Tôkyô], Daiichi hôki shuppan : 291-306.

YOSHIZAWA Chû, 1980, "Okakura Tenshin to sono *Nihon bijutsu-shi*" [Okakura Tenshin et son *Histoire de l'art japonais*], in *Okakura Tenshin zenshû, op. cit.*, vol. 8, Heibon-sha : 508-523.

Notes

1. William Sturgis Bigelow, médecin américain originaire d'une riche famille de Boston, séjourna au Japon de 1881 à 1889. Très lié à Fenollosa et à Tenshin, dont il patronna les recherches, il constitua une importante collection d'oeuvres d'art japonaises, estimée à 26 000 pièces, dont il fit don au Museum of Fine Arts de Boston.

□

2. En 1879, il devint ainsi membre de la Société Ryûchi-kai, fondée pour préserver les formes artistiques traditionnelles. Il fut également président d'honneur de Kanga-kai, cercle de connaisseurs créé en 1884, qui s'attacha à promouvoir la création picturale dans le style traditionnel.

3. A titre de comparaison, furent créés en France, entre la fin du XVIIIe et la fin du XIXe siècle, plusieurs lieux d'exposition permanents de copies d'oeuvres d'art (peintures, sculptures et architectures), destinés en priorité à la formation des artistes : en 1795, le Musée des monuments français (au Couvent des Petits-Augustins), en 1834, le Musée des études (à l'Ecole des Beaux-Arts), en 1873, le Musée des copies (au Palais de l'Industrie) et enfin, en 1882, le Musée de sculpture comparée (au Palais du Trocadéro). Cf. Paul Duro, "Un Livre Ouvert à l'Instruction : Study Museums in Paris in the Nineteenth Century", *The Oxford Art Journal*, vol. 10, n° 1, 1987, p. 44-58.

4. *Teishitsu no hogo wo motte chokusetsu ni bijutsu kôgei wo shôrei suru no hitsuyô wo ron-zu* ("De la nécessité d'encourager directement les arts décoratifs grâce au patronage de la Maison impériale"). Président du cercle de connaisseurs Kanga-kai, Kawase Hideji avait en outre proposé en mars 1886 au Premier ministre Itô Hirobumi de créer un Bureau des beaux-arts (Bijutsu-kyoku) au sein du ministère de l'Instruction publique, afin de faciliter l'exportation des oeuvres d'art et des objets d'art décoratifs (TGDHS : 35-36).

□

5. Lors de la première promotion, en octobre 1890, 10 artistes furent nommés : les peintres Tazaki Sôun, Mori Kansai, Kanô Eitoku, Hashimoto Gahô, Morizumi Tsurana et Shibata Zeshin, les sculpteurs Takamura Kôun et Ishikawa Kômei, et les décorateurs Date Yasuke et Kanô Natsuo. Jusqu'en 1944, 69 autres artistes reçurent ce titre.

6. Le terme officiel est “ Détenteur d’ un patrimoine artistique immatériel important” (*jûyô mukei bunkazai hojisha*). En 1998, ce titre était porté par 99 personnes : 50 dans le domaine des arts du spectacle et 49 dans celui de l’artisanat d’art.

□ □

7. Sous-chef du Bureau des chroniques historiques et des archives du Museum, Kurokawa Mayori fut le responsable de l’envoi des objets d’art décoratif à l’Exposition universelle de 1878. Il rédigea la même année, sous le titre *Kôgei shiryô* (rééd. Heibon-sha, coll. “ Tôyô bunko” , 1976) une “ histoire des origines et du développement des arts décoratifs” , qui se présente comme une liste descriptive d’oeuvres, classées par métiers (tissage, céramique, orfèvrerie, laque, etc.).

□

8. Kurokawa Harumura contribua également à la rédaction de l’un des plus importants dictionnaires de peintres édités au cours de l’ère Meiji, le *Fusô meiga-den*, publié en 1899 sous le nom de Hori Naotada, ancien *daimyô* du fief de Suzaka, et révisé entre autres par Kurokawa Mayori.

□

9. Notons que Kurokawa fut chargé par le ministère de l’Instruction publique de mener des recherches sur la lecture des noms posthumes des empereurs et des ères (1874), qu’il rédigea une généalogie impériale (1877) et qu’il fut responsable de la compilation de la partie concernant l’histoire impériale pour le *Koji ruien* (Encyclopédie méthodique des choses anciennes), ouvrage entrepris à l’initiative du ministère de l’Instruction publique (50 volumes, 1896-1914).

□

10. Ces deux notions sont au coeur de l’analyse de Kurokawa de l’histoire de l’art japonais. Il les aborda également dans “ Les origines de l’art japonais” (*Nihon bijutsu yurai*, décembre 1888-mai 1889, Kurokawa 1910, t. 3 : 8-13) ou encore dans “ Hypothèses sur l’histoire de la peinture japonaise” (1896-1898).

□

11. *Teikoku hakubutsukan ni te bijutsu rekishi wo hensan hakkô suru no gi ni tsuki ukagai*. (Takagi 1995 : 90-97). Takagi émet l’hypothèse que ce document ait été rédigé par Tenshin lui-même.

□

12. Fukuchi Mataichi était entré au Musée impérial en 1889, où il s’occupa notamment des trésors de la famille impériale et du Shôsô-in. Il collabora régulièrement à *Kokka* à partir de 1891. En 1894 il fut nommé professeur à l’Ecole des Beaux-Arts de Tôkyô et enseigna d’abord l’histoire de l’art

de l'Asie, et devint ensuite responsable, en 1896, de la section de dessin d'art décoratif, mais il démissionna l'année suivante (TGDHS : 317, 476-477 ; Ôi, Morita 1987).

□

13. Dans le projet arrêté en 1897, Tenshin était responsable de la première partie, allant de l'Antiquité à Tenpyô et supervisait l'ensemble de l'ouvrage. Après la démission de Tenshin de la direction des collections du Musée impérial, en mars 1898, il fut remplacé par Fukuchi Mataichi, rédacteur de la dernière partie, qui modifia la forme et le plan initial. Notons que Kurokawa Mayori était conseiller pour la rédaction et que le livre fut révisé par plusieurs auteurs, dont Imaizumi Yûsaku et Kosugi Sûgimura.

□

14. Mataitchi Foukouchi, *Histoire de l'art du Japon*, rédigé avec Yoshio Ki, préface du baron Riyuichi Kouki, introduction de Tadamas Hayashi, traduit par Emmanuel Tronquois, publié par la commission impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900. Paris, M. de Brunoff, 1900.

□

15. *Nihon teikoku bijutsu ryakushi kô*, Teikoku hakubutsukan (éd.), Tôkyô, Nôshômushô, 1901, 410 p.

□

16. Nous citons ici la traduction française due à Emmanuel Tronquois (1855-1918), secrétaire et interprète à l'Ambassade de France à Tôkyô, révisée par un critique d'art du *Temps*, Thiébauld-Sisson.

□

17. Ce chapitre, sans titre en français, est intitulé en japonais *Chisei, fûdo* (topographie, milieu naturel).

□

18. Ce second chapitre porte le titre “Dons naturels des Japonais. Leur goût pour les Arts” (*Nihonjin no seishitsu oyobi bijutsu-teki kôshô*).

□

19. *Kôhon Nihon teikoku bijutsu ryakushi*, Teishitsu hakubutsukan (éd.), Tôkyô, Nihon bijutsu-sha, 1908, 358 p. Une troisième édition, augmentée d'une partie sur l'architecture, parut sous le même

titre chez Ryûbunkan à Tôkyô en 1912. Cette dernière édition sert de référence pour la traduction anglaise, publiée en 1913 sous le titre *A History of the Japanese Arts*, Tôkyô, Ryûbunkan, 3 vol.

□

20. *Nihon bijutsu ryakushi*, Teishitsu hakubutsukan (éd.), Tôkyô, Benridô, 1938, 252 p. L'ouvrage connaîtra deux rééditions pendant la guerre, en février 1940 et en novembre 1943.

□

21. Au niveau de l'enseignement universitaire, signalons deux précédents. Tout d'abord, l'historien Matsumoto Aijû dispensa au Tetsugakukan à Tôkyô un cours d'histoire de l'art, édité en 1899 sous le titre *Nihon bijutsu-shi kôgi*, mais qui repose sur des notes prises en 1895. D'autre part, en 1901, l'écrivain et critique Takayama Chogyû (1871-1902) fut chargé, à la faculté des lettres de l'Université de Tôkyô, d'un cours d'histoire de l'art japonais. Il a laissé le manuscrit d'un ouvrage inachevé — qui fut intégré en 1904 dans le premier volume de ses oeuvres complètes sous le titre *Nihon bijutsu-shi mitei kô* (Takayama 1925) — et dont on peut penser qu'il constituait la trame de ses cours.

Illustrations

Fig. 1. Josiah Conder, dessin du Musée d'Ueno (Tôkyô) construit de 1878 à 1881 par l'architecte anglais Josiah Conder (1852-1920).

Fig. 2. Hishida Shunsô (1874-1911), *Monju tokai-zu mosha* [Manjusri franchissant la mer. Copie], 1895. D'après une oeuvre originale de la seconde moitié du XIIIe siècle (Daigo-ji, Kyôto), Trésor national.

Fig. 3. Extrait d'une copie du *Hikohohodemi-no-mikoto ekotoba* [Rouleau peint de Hikohohodemi-no-mikoto], dont l'original est attribué à Tokiwa Mitsunaga, seconde moitié du XIIe siècle. D'après Kurokawa Mayori, *Zôho Kôko gafu* (Répertoire de la peinture ancienne. Edition augmentée), vol. 9, 1889.

Fig. 4. Statue de *Shû-kongô-shin* [*Vajrapani* / Le porteur de foudre], Tôdai-ji (Nara), première moitié du VIII^e siècle. Trésor national (montrée au public un jour par an, le 16 décembre). D'après *Histoire de l'art du Japon*, 1901, pl. XVIII

