

L'histoire de la peinture au Japon, depuis qu'on y a peint, depuis la fin du cinquième siècle jusqu'au dix-huitième, elle est dans la succession de trois écoles.

Au commencement, c'est l'École bouddhique, une école sortie des hauts plateaux de l'Asie, de l'Inde savante, et qui apporte avec la religion de Cakya Mouni, sa peinture à la Chine, au Japon, à tout l'Extrême-Orient : peinture représentant l'être humain dans une espèce d'immobilité sacrée, évitant de lui donner la ressemblance, se refusant à en faire un portrait, figurant sa face d'après un rituel d'art, avec des abréviations systématiques, — et de la réalité de sa personne, ne reproduisant que le détail et la richesse de ses vêtements.

De cette peinture religieuse sortent deux écoles profanes.

L'École de Tosa, créée par un membre de l'illustre famille Foujivara, à la fin de grandes guerres civiles, de féroces fièvres militaires, au milieu d'une société constituée, comme notre Europe féodale avec sa vie de château. Une école rendant, en un faire précieux et en un style d'art aristocratique, la vie seigneuriale, et aussi bien la vie de batailles que la vie de retraite amoureuse et artistique dans le *yashiki*, et dont l'illustration du roman d'amour *Gen-zi Mono-gatari*, écrite par la poétesse Mura-saki Siki-bu, est un spécimen révélateur du plus haut intérêt.

L'École de Kano créée par Kano Massanobou, l'école nationale aux yeux des Japonais, l'école des audaces et de la bravoure du *faire*, l'école tantôt aux écrasements du pinceau, tantôt aux ténuités d'un cheveu, l'école aux paraphes du trait, à l'exécution qu'on appelle en japonais, *gouantai* (1), rocheuse, c'est-à-dire heurtée, rude, aux contours anguleux, : une école où il y a un peu un abus du procédé, du *chic* d'atelier japonais, et appartenant encore tout entière à une esthétique aristocratique.

Au fond, ces deux peintres n'étaient, dans

leurs peintures et leurs dessins, que des peintres des classes nobles, ne touchant aux autres classes qu'avec un ennoblissement de leur pinceau. Or il arrivait que dans les dernières années du dix-septième siècle, un transfuge de l'école de Tosa, Moronobou (1) rompant avec les formules classiques, était le précurseur de l'école qu'allait vraiment fonder Outamaro.

Et l'école que fondait Outamaro, était l'école d'un art sortant de la convention, allant au peuple, et apportant la représentation des scènes intimes de la *vie vulgaire*, dans la réalité des poses, des attitudes, des mouvements, enfin, donnant le spectacle, pour ainsi dire, photographique de l'existence intérieure de la femme de l'Empire du Lever du soleil : l'ÉCOLE DE LA VIE, *Ouki-yo-yé* : — *ouki*, signifiant celui qui flotte au dessus, qui surnage ; — *yo* monde, vie, temps contemporain ; — *yé* peinture.

(1) *Les Origines de la Peinture dans l'Histoire*, par M. Bing, dans les livraisons 13 et 14 du JAPON ARTISTIQUE.

XI

Dans les planches consacrées à la femme, il est une série, que dis-je, une série, au moins toute une centaine d'impressions, et qui se nomme la collection des « Grandes Têtes », où la tête de la femme est représentée, presque de grandeur naturelle, avec un peu de son buste. Ces impressions, dont la tête est toujours représentée avec ce hiératisme qui fait toutes les têtes à peu près semblables, mais avec ces fins sourcils arqués, une des beautés de la femme les plus appréciées au Japon, ont pour nous seulement l'intérêt du morceau de robe qui couvre les épaules, la poitrine de ces femmes, l'intérêt de l'éventail ou de l'écran qu'elles tiennent au bout des doigts.

Mais dans cette grandeur, la perfection de l'impression est admirable, et le gaufrage, cette chose si peu artistique chez nous, si artistique

chez eux, mettant le blanc relief d'un chrysanthème ou d'un pétale de cerisier, sur une robe bleue ou mauve, le blanc relief d'un entrelac dans une bordure, joue le trompe-l'œil d'un échantillon d'une robe de là-bas avec le ressaut de sa broderie (1).

Ces impressions des « Grandes-Têtes » exécutées en grande partie, selon Hayashi, vers 1795, sont curieuses non seulement par leur beauté, mais par le renseignement précieux qu'elles nous donnent sur les imitations, les plagiats, les vols de la signature de l'artiste, faits par ses confrères, et où Outamaro, pour mettre en garde le public contre les faux circulant sous son nom, signe ses Grandes-Têtes : *le vrai Outamaro*.

(1) Le gaufrage, cette introduction du relief dans la peinture, les Japonais l'ont essayé même avec une grande délicatesse dans la figure humaine, en le détachement du contour extérieur d'une oreille, de la courbure aquilaine d'un nez, des deux pétales de fleurs avec lesquels ils rendent les lèvres.

XII

D'après les biographes, la vie d'Outamaro est assez uniforme : le jour il le passe chez son éditeur Tzutaya Júzabro, où il a un atelier; la nuit, il la passe au Yoshiwara. Et le chemin n'est pas long de l'atelier aux Maisons Vertes, car la maison de son éditeur est contre le portail du Yoshiwara. Ceci explique la connaissance approfondie du *Quartier des Fleurs* par l'artiste.

XIII

Chez ce peintre de la femme des Maisons Vertes, il y a un côté curieux, c'est la tendance de son pinceau à représenter la maternité, à figurer la mère dans l'occupation tendre de son enfant.

Rien de comparable dans les images de l'Europe, aux planches d'Outamaro sur l'allaitement. Ce sont les penchements de tête de notre Vierge sur le divin *bambino*; c'est la contemplation extatique de la mère-nourrice; ce sont les enveloppements amoureux de ses bras, l'enroulement délicat d'une main autour d'une cheville, en même temps que la caresse de l'autre derrière la nuque de l'enfant, suspendu à son sein.

Outamaro nous peint la mère berçant l'enfant; le baignant dans la cuve de bois, la baignoire du pays; lui retroussant, le peigne entre

les dents, sa petite queue; soutenant par une main passée dans sa ceinture lâche, ses premiers pas; l'amusant de mille petits jeux; lui faisant prendre une bille dans sa bouche, lui donnant peur avec, posé sur sa figure, un masque de renard, cet animal légendaire dans les contes de nourrice du pays, et même dans le chapitre des quadrupèdes de l'ENCYCLOPÉDIE JAPONAISE, affirmant que le renard soufflant sur les os d'un cheval qu'il ronge, fait jaillir un feu follet qui l'éclaire et qu'il vit cent ans, et qu'alors il salue la Grande-Ourse, et se métamorphose.

Entre toutes ces planches, une planche merveilleuse de réalité, est celle où une mère japonaise fait faire *pipi* à son enfant, les deux mains de la mère soutenant les mollets des deux jambes écartées du petit, pendant que dans un geste habituel à l'enfance, les deux menottes du bambin jouent distraitement au-dessus de ses yeux.

En ces assemblages, en ces groupements de la mère et de l'enfant, où l'existence des deux êtres n'est, pour ainsi dire, pas encore complètement séparée, et où, des entrailles de la mère, la vie de l'enfant semble être passée sur ses genoux, sur ses épaules, une des planches les plus heureuses est celle-ci :

une mère a son enfant sur son dos, penché en avant par-dessus son épaule, et tous deux se regardent dans l'eau du creux d'un tronc d'arbre, et leurs deux figures paraissent se réunir, se rapprocher, s'embrasser presque, dans le reflet de ce miroir de nature.

Parmi ces impressions consacrées à la maternité, il est une série, où le peintre nous fait voir, gambadant au-dessus de la tête de leurs mères, de gros enfants, aux bras et aux jambes engorgés, avec des plis de graisse aux jarrets et aux poignets, et qui apparaissent dans leur pléthorique nudité, habillés seulement d'un petit tablier, tels qu'on rêverait les enfants de leurs tripotents lutteurs.

Il est encore plusieurs autres séries consacrées à la mise en images, de l'enfance dans les bois, d'un marmot herculéen, à la peau couleur d'acajou, qu'on voit dans le *Yéhon Sosi*, prendre intrépidement par la queue un jeune ourson, et l'attirer avec violence à lui — un héros futur — allaité, nourri, élevé par une femme à la tignasse noire, sauvagement échevelée, et qu'on prendrait pour une Geneviève de Brabant, du temps des Cavernes.

Voici, du reste, l'histoire, pas mal légendaire, de ce marmot, nommé Kintoki. Minamoto-no-

Yorimitsu (mort en 1021) faisait, un jour, une chasse sur la montagne Ashighara, de la province de Saghami ; n'y trouvant aucun gibier rare, il poussait aux endroits les plus reculés de la montagne, et là, il trouvait un enfant à la musculature d'un jeune hercule, à la peau toute rouge, qui jouait avec un ours. Interrogé par Yorimitsu, l'enfant alla chercher sa mère — la femme habillée de feuillage et de sa terrible chevelure noire, qui, en langage noble, en langage de la cour, déclara qu'elle ne voulait pas se faire connaître. Aussi est-elle désignée sous le nom de (*Yama-ouwa* (mère de montagne). Toutefois la mère de montagne accéda au désir de Yorimitsu qui lui demandait à se charger de l'enfant, en lui disant qu'il était le fils d'un grand général de Minamoto, tué dans une guerre contre Taïra, et qu'elle l'élevait dans la montagne, pour en faire un héros.

Et l'enfant devenu grand, prenait bientôt le nom de Sakata-no-Kintoki, du territoire à lui accordé pour ses mérites par Yorimitsu, qui en avait fait un de ses quatre grands officiers.

C'est alors que dans la montagne de Oyéyama, de la province de Tampa, vivait un grand diable (un brigand) nommé Shûten-dôji, pillant les provinces environnantes, y enlevant sans

vergogne les jeunes femmes, et qui, avec ses diables, battait les soldats des gouverneurs de provinces. Des plaintes arrivèrent à la cour, et Yorimitsu fut chargé de mener une expédition contre le brigand. Mais au lieu d'emmener avec lui un corps d'armée, il se fit seulement accompagner de Kintoki et de ses trois grands officiers, déguisés en pèlerins. Et ayant grisé de saké les brigands, et se mettant à danser avec eux, pendant que Kintoki luttait à la force du poignet avec Shûten-dôji, et lui tenait en riant les mains, Yorimitsu tirant tout à coup son sabre comme un éclair, lui coupait la tête si vite, que, la tête coupée, on dansait encore au bout de la salle, sans se douter de la chose.

Il s'ensuivait une bataille générale, mais les cinq héros, parmi lesquels Kintoki faisait des prodiges de valeur, se rendaient maîtres des diables démoralisés par la mort de leur chef, et brûlaient leur repaire, et ramenaient chez elles les femmes enlevées.

Kintoki est encore le héros d'une autre aventure. Yorimitsu tomba malade d'une blessure faite par une araignée monstre. Et Kintoki avec ses trois camarades parvint à découvrir le nid de cette gigantesque araignée de terre *tsusighumo*, et eut le bonheur de la tuer.

Et ici parlons de Momotaro, de l'autre enfant légendaire qui, avec Kintoki, sont les deux enfants en honneur auprès des petits japonais, et dont les faits et gestes remplissent les albums, destinés à l'enfance de ce pays.

La fable raconte qu'il y avait autrefois un vieil homme et une vieille femme, et pendant que le vieil homme coupait des bûches dans la montagne, la vieille femme lavait du linge à la rivière. Or, pendant qu'elle lavait, elle voyait de loin, de très loin arriver sur l'eau une grosse, une énorme chose rouge, qu'elle reconnut pour une pêche *momo*, mais une pêche bien extraordinaire. Elle attendait son mari pour l'ouvrir. Et grand fut l'étonnement du vieux ménage d'y trouver un bel enfant, qu'ils nommèrent *momotaro* (enfant de la pêche). L'enfant devint bientôt un charmant grand garçon. C'était le temps où les insulaires d'une île dans la mer venaient manger les habitants de la côte. Il partit pour l'île, avec son chien, son singe et son faisan, et accomplit de si charmantes choses à l'aide des trois animaux, que le roi de l'île s'engagea à ne plus venir manger les habitants, et c'est depuis cette promesse, que le Japon est sans inquiétude.

Dans les premières années du siècle présent, le talent d'Outamaro, en sa production incessante, perd son originalité, se fait commun, devient banal. L'artiste vieillit avec l'homme.

Lui, si hostile à la représentation des choses théâtrales, entraîné par le succès de Toyokouni, qui commence à devenir son rival, il se met à traiter des sujets choisis dans les pièces de théâtre, il exécute des *Miti-Yuki* (compagnons amoureux).

Et dans ces compositions ainsi que dans les autres, les longues femmes, les créatures élancées de sa première manière, engraisent, rondissent, s'épaississent, et les contours féminins deviennent chez lui gros, sans avoir le gras de Kiyonaga.

Puis maintenant, dans ses compositions, il introduit auprès de ses femmes, qui remplis-

saient à elles seules les premières imaginations de son pinceau, il introduit des masculins caricaturaux, des masculins comiques, des masculins grotesques(1), à l'effet de contrastes, de repoussoirs.

L'artiste n'a plus l'attention de séduire par cette gentillesse idéale, dont il revêtait la femme, il s'efforce, par la présence de ces « vilains hommes », de flatter le public d'alors, plus amoureux, dans l'image, de la drôlerie que de la beauté réelle, — du public d'alors, dont le goût est comparé par Hayashi, au goût de certains collectionneurs d'ivoires modernes de Yokohama qui, dit-il, « préfèrent la grimace à l'art. »

(1) Il y a chez Outamaro, pendant la belle époque de son talent, une telle résistance à mettre au milieu de ses femmes, un homme, un vilain homme, que dans la planche tryptique de son Grand Pont sur la Soumida, l'homme qui tient un parasol au-dessus de la tête d'une femme, est si habilement dissimulé, que si on ne met pas une grande attention à regarder l'image, on peut croire que ce parasol tient tout seul sur sa tête.