

XXX

Le portrait, tel que nous l'exécutons en Europe, le portrait représentant les traits exacts, les linéaments rigoureux, les particularités d'une figure, ne se fait point au Japon, — sauf peut-être, tout à fait exceptionnellement, le portrait de quelque prêtre ou quelque bonze. Il n'y a donc pas à s'attendre à rencontrer un portrait, gravé ou dessiné, d'un visage d'artiste japonais. Heureusement que les peintres de là-bas ont eu, parfois, la fantaisie de laisser d'eux, non une image de leur visage, mais une silhouette de leur personne. C'est ainsi que la tradition fait de deux ou trois planches d'Hokousai, des figurations du maître.

Pour la représentation d'Outamaro, nous avons mieux que des planches problématiques, nous avons la douzième impression de la série des TABLEAUX DE QUARANTE-SEPT RONINS représen-

tés par les plus belles femmes, qui nous montre, dans la nuit d'un jardin du Yoshiwara, un homme au milieu de courtisanes, rendant une tasse de saké vide, à une femme penchée au-dessus de lui. Et sur le pilastre, au pied duquel l'homme est assis, est gravé : « *Sur une demande, Outamaro a peint lui-même son élégant visage.* »

L'inscription ne ment pas. Si ce n'est pas le visage, dont le dessin a toujours le hiératisme des figures d'album, c'est l'homme qui est élégant, et tout plein d'une recherche coquette dans le soin de sa chevelure, si bien relevée sur le haut de la tête, si bien peignée sur les faces, en l'attitude théâtrale avec laquelle il semble poser à terre, dans la distinction sobre de son costume, de sa robe de dessus, cette robe noire, toute semée de petits pois blancs, qui la font ressembler au plumage d'une pintade, — et au haut de la poitrine, se lisent dans deux petits ronds de soie jaune, d'un côté, *Outa*, et de l'autre, *Maro*.

Ici parlons d'une planche tirée de ce livre érotique intitulé : LE POÈME DE L'OREILLER (1788) qui montre, Outamaro, passé du jardin dans la maison, et dans une intimité beaucoup plus grande avec une créature de l'endroit.

C'est une grande composition en largeur, dans laquelle, au-devant d'une baie ouverte de terrasse, où monte la tige verte d'un arbuste, est couché sur un banc, un homme dont la figure qui fait face, est cachée par une femme vue de dos, l'embrassant sur la bouche, et ne laissant voir du visage de l'homme qu'un peu de joue, et un morceau de menton, que sa main a pris, et autour duquel elle tourne dans un empoignement passionné.

En cette composition érotique, il y a dans l'arrangement, le dessin, le coloris, comme un art amoureux de la reproduction de la femme, de son abondante chevelure, de sa nuque frêle, de sa robe à la couleur foncée, semée de petits bouquets clairs, faits de hachures entrecroisées, et aussi comme un art amoureux de la reproduction de l'homme, de sa pose molle, de sa sensualité élégante, de sa paresse voluptueuse, de l'interruption de l'allée et venue de son éventail, portant la petite poésie allusive à la situation de l'artiste, comparée au bec de la grue, que l'on voit souvent dans les netzkés, pris dans une coquille bivalve : « *Le bec fortement pincé par l'amajouri (coquille), l'oiseau ne peut plus s'envoler,* » — et un éventail gris comme sa robe, la robe à l'imi-

tation d'un plumage de pintade, qu'il porte déjà, dans son portrait authentique, en le dernier des TABLEAUX DES QUARANTE-SEPT RONINS, *formées par les plus belles femmes*, et qui me le fait tout à fait reconnaître.

Oui, la planche n'est pas signée, ne porte rien qui indique la personnalité de l'artiste, et cependant ce quelque chose d'intuitif, de révélateur, ce quelque chose d'inexplicable, éprouvé à la première vue de cette estampe, et dont on ne peut donner l'explication par des mots ou des phrases, me dit que : c'est peint par Outamaro lui-même, un second portrait d'Outamaro, en conversation intime avec une courtisane aimée du Yoshiwara, peut-être la femme si souvent reproduite par son pinceau, la belle Kise-gawa — et tout me confirme dans cette présomption, même l'anonymat, en cette planche indiscrète, de la figure de l'artiste, dissimulée par un baiser de femme.

XXXI

Outamaro mort, sa veuve se remaria avec un de ses élèves, Koikawa-Shuntiô, qui prit le nom d'Outamaro, et qui continua, sous ce nom, à exécuter les commandes faites au défunt. De là, dans l'Œuvre d'Outamaro, bon nombre d'impressions portant la signature du Maître, à la composition banale, aux têtes sans expression, aux colorations inharmoniques.

Et l'on n'a pas à compter seulement avec les impressions du mari de la veuve, pas à compter seulement encore avec les faux qui se produisirent au milieu de la grande popularité de l'artiste, et le forcèrent, un moment, comme je l'ai déjà dit, à signer ses planches : *le vrai Outamaro*, mais il faut rejeter encore, je le crois bien, un certain nombre de ses planches, faites dans son atelier par ses élèves Kikumaro,

Hidémaro, Takimaro, et autres, qu'il leur laissa signer de son nom.

Il arrive même que cet artiste d'un talent tout personnel, au commencement de sa carrière, permit à Kiyonaga d'exercer une telle domination sur son œuvre, et vers la fin de sa carrière, se laissa aller parfois à tellement ressembler à Toyokouni, parfois à tellement ressembler à Yeishi, que les collectionneurs, en cette dissemblance et cette infériorité d'un certain nombre d'impressions, où ils ne retrouvent pas la belle maturité de la puissante jeunesse, l'original *faire* bien portant de l'artiste, se demandent aux jours de scepticisme qu'ont parfois les collectionneurs, s'il n'y a pas eu plusieurs Outamaro.

D'après quelques kakemonos (en japonais : *la chose qu'on accroche*), parvenus en Europe, d'après l'aquarellage d'une dizaine de bandes de papier ou de gaze, la seule peinture connue au Japon, nous pouvons apprécier, nous pouvons juger la peinture d'Outamaro.

Cette peinture, elle a la douce clarté, l'harmonie des tons délavés de ses impressions, en même temps que la hardiessé d'une touche de premier coup tout à fait remarquable, et que ne nous donne qu'incomplètement l'impression en couleur.

Dans ma collection, il est une Japonaise, vue de dos, représentée avec ce mouvement dans la marche, du ventre en avant, mouvement habituel à la femme de là-bas, et soutenant d'une main qu'on ne voit pas, la lourde retombée de sa robe et de sa ceinture relevées.

Une pochade à l'encre de Chine, sur un papier qui boit, et exécutée avec la furie, l'emportement, qu'un artiste européen met seulement parfois à son fusinage. De noirs écrasés de pinceaux mêlés, à deux ou trois balafres de vermillon, ressemblant à des dessous de sanguine, et où s'entrevoit, dans le barbouillage artiste, en bas de la queue de la robe, des toits de temples couronnant des tiges de cryptomérias, et en haut, une frêle nuque de femme aux petits cheveux tortillonnés, au-dessus de laquelle s'étale une coiffure, ayant l'air d'un grand papillon, les ailes ouvertes.

Un autre kakemono de la même famille, et d'un *faire* semblable, est un kakemono appartenant à M. Hayashi. C'est une danseuse mimant une danse de caractère, une ancienne danse noble, sous le vêtement archaïque de cette danse.

Elle est coiffée du petit bonnet en forme d'ourson, *yeboshi* attaché sur ses cheveux répandus sur ses épaules, par un cordonnet noué sous le menton, et la danseuse se mouvant et se développant dans l'ample robe, tient de ses deux mains, rabaisé contre sa hanche, l'éventail *uchiwa*.

Encore une pochade enlevée à l'encre de Chine, sur un papier un peu foncé, où il y a

seulement une teinte rougeâtre sur la robe, et le carmin de l'attache de son bonnet et des glands de sa ceinture.

Un kakemono tout à fait supérieur, c'est celui d'Outamaro, que M. Bing a exposé aux Beaux-Arts.

Il représente, dans un gracieux contournement du corps, une femme attachant, de ses deux bras levés en l'air, une moustiquaire, au-dessus d'un enfant, étendu le dos à terre, les jambes en l'air : Sur le joli ton gris du papier de Chine de la composition, se détache le vert de la moustiquaire, un rien de rouge du tablier de l'enfant nu, le noir puissant de la ceinture de la femme, une ceinture laquée, où s'enlèvent des branches de fougère brillantes sur le mat du fond de l'étoffe. C'est d'un effet extraordinaire, cette opposition de trois tons dans cette grisaille.

Une autre kakemono de ma collection vous montre une japonaise déroulant une poésie. Elle a cette figure gouachée de blanc, qui donne à presque toutes les femmes des kakemonos, l'aspect pierrot, et est habillée d'une robe couleur rouille, au bas de laquelle se dressent des tiges d'iris aux fleurs blanches, et une ceinture noire, traversée de bandes d'oisillons,

du jaune rouge de la robe. Toujours comme dans le kakemono de M. Bing, l'opposition d'un noir de laque avec des teintes délavées à grande eau.

Enfin, mon travail terminé, on me fait voir, chez Bing, un immense kakémono, un kakémono de trois mètres 50 centimètres de largeur sur deux mètres, 40 centimètres de hauteur, un kakémono remplissant tout un panneau d'une pièce, et sur lequel est représentée une composition, où l'on compte vingt-six femmes. C'est la vue perspective d'un tournant de la galerie intérieure d'une « Maison Verte » au-dessus d'un jardin aux arbustes couverts de neige, où sont groupées et joliment étagées en de paresseux arrêts, où en des montées rapides d'escaliers, ces courtisanes, aux pieds nus, sous leurs somptueuses robes : des femmes jouant avec un petit chien, des femmes portant une collation, des femmes se parlant du haut en bas de l'escalier, penchées sur les rampes avec d'éloquents gestes des mains, des femmes la pensée distraite, un bras entourant le pilastre de bois contre lequel elles sont appuyées debout, des femmes faisant de la musique, des femmes, frioleusement accroupies autour d'un brasero, sur lequel bout une théière, — et dans le fond, une

femme qui passe, portant sur son dos, dans un sac vert, des objets de literie.

Une composition où se retrouvent les types, les attitudes, la grâce des gestes d'Outamaro, mais dans un faire rapide, un peu grossièrement décoratif, sans limpidité dans l'aquarellage ; une composition non signée, mais qui par la provenance serait incontestablement du maître, et dont voici quelle serait l'histoire. Sous le coup d'une des nombreuses appréhensions d'emprisonnement, qu'aurait éprouvées Outamaro, à la suite de la publication d'une planche satirique, l'artiste se serait caché pendant quelque temps chez un ami, dans une province éloignée, et cet immense kakémono aurait été le remerciement de l'hospitalité qu'il avait reçue.

XXXIII

Outamaro, nous l'avons vu, de son vivant, avoir un grand nombre d'imitateurs de sa manière, qu'ils se soient formés à son école ou ailleurs ; après sa mort c'est un plus grand nombre encore, et parmi lesquels figure en première ligne le nouveau mari de la femme du défunt. Mais ce sont des bas imitateurs, des plagiaires, Outamaro n'a au fond qu'un élève qui l'ait continué avec des qualités personnelles. Cet élève est Shikimaro.

Certes, dans son livre qui a pour titre : *Zensei Tagû-no-Kurabé*, RÉUNION DE FEMMES EN GRAND ÉPANOUISSEMENT DE BEAUTÉ, les femmes, toutes longues qu'elles sont, dans l'amplitude, l'engoncement, l'ondoisement des robes, dans la somptuosité écrasante des étoffes, dans la surcharge des dessins et des broderies, n'ont plus la distinction élancée des femmes d'Outamaro ;

elles prennent un peu trop de la massivité de l'épithète *portentosa*, donnée par les Latins à leurs matérielles déesses, en même temps que leur grâce est plus tortillée, plus contorsionnée, disons-le, plus théâtrale.

Puis encore, ce n'est plus la discrète harmonie des colorations du maître. Il n'y a plus dans ces impressions, les transparences et les finesses des impressions d'Outamaro et de ses contemporains — c'en est fini enfin de ce je ne sais quoi, qui leur ôte l'apparence de papier peint, que vont avoir les impressions modernes.

XXXIV

Ah! les belles impressions de la fin du dix-huitième siècle et du tout premier commencement du dix-neuvième! Ah! les belles impressions d'Outamaro, qui ont pour les yeux de l'amateur de goût, le charme séducteur du *tirage d'art* (1). Oui, ces impressions qui paraissent

(1) Ici une question. Est-ce que la beauté de ces impressions, on doit la mettre tout entière au compte du peintre, et n'en tenir aucun compte au graveur, ainsi que ça paraît se passer au Japon, où le nom du graveur ne signant pas d'ordinaire, arrive bien rarement au public. Eh bien, je le croirais assez. Là-bas le graveur ne me paraît être absolument que l'ouvrier du peintre, et travailler toujours sous son inspiration, et même n'avoir du talent que sous son œil. Je verrais dans cette surveillance de l'imprimeur, des raisons de l'habitation de toute la vie d'Outamaro chez son éditeur, où se trouvait l'atelier de la gravure. Et en effet la preuve de ce que j'affirme, c'est quand le peintre est mort, ou que vivant, le graveur ne tire plus sous sa surveillance, le tirage ne se ressem-

n'avoir rien perdu à la vulgarisation mécaniquement industrielle qui les popularise, et qui semblent être demeurées, dans leur interprétation par l'imprimeur, des dessins du maître, — des impressions qui ont gardé la clarté, la limpidité, l'aquareux de l'aquarelle!

Oh, quand vous les mettez à côté des impressions modernes, quel contraste entre leurs harmonieux verts, leurs harmonieux bleus, leurs harmonieux rouges, leurs harmonieux jaunes, leurs harmonieux violets, avec les verts qui font mal aux yeux, les bleus durs, les rouges noirs, les jaunes vilainement couleur d'ocre, les violets de cotonnade! Quel contraste entre leur transparence, et le ton mat, sans profondeur, de ces images dont les colorations rapeuses ont l'air faites avec des poudres de couleur à bon marché.

Qu'on regarde chez M. Gonse cette épreuve de la libellule dans les pavots, du livre des INSEC-

ble plus. — Oui, au Japon, le tirage n'est pas le tirage indifféremment mécanique de notre tireur européen; chaque tirage en ce travail non haté de la commande pressée, est la tentative d'une réussite meilleure, l'effort vers l'obtention de quelque chose non obtenu jusqu'alors, la satisfaction que se donne l'ouvrier, de faire sortir de dessous le bois, une image autre que la précédente; une image plus parfaite, une image, pour ainsi dire nouvelle.

TES CHOISIS, — non l'épreuve d'un livre qui est déjà très belle dans les éditions anciennes, — mais une épreuve du tout premier tirage, une épreuve d'essai peut-être, ce n'est pas de l'impression, c'est un dessin avec toute la finesse, la légèreté, le côté *main d'homme* d'un vrai dessin, d'une chose non reproduite à plusieurs exemplaires. Qu'à côté, on regarde cette planche représentant deux femmes et une petite fille, à l'entrée d'un pont, ce n'est pas encore vraiment une impression, c'est une aquarelle, une aquarelle, où le relief délicat de la broderie rehaussée d'un peu d'or fait si bien, car du gaufrage, de ce décor chez nous de confiseurs, ils en ont fait un accessoire d'art dans leurs impressions; et qu'on regarde, chez M. Gillot, toutes ces surprenantes épreuves, où il y a un si doux évanouissement de la couleur, une diffusion si tendre des tons, qu'ils vous apparaissent, ainsi que les colorations d'une aquarelle baignant un moment dans l'eau, ou plutôt, ainsi que les colorations moelleusement lumineuses des miniatures d'enfants, jetées à l'état d'esquisse par Fragonard, sur le gras d'une feuille d'ivoire.

Mais dans ce nombre énorme, invraisemblable d'impressions admirables, parlons un moment de ces séries au fond d'argent, avec les

miroirs, devant lesquels les femmes font leur toilette, ces miroirs au cadre, et au petit chevalet, laqués en vraie laque. Parlons de ces impressions, aux mille détails d'une exécution précieuse, au rendu par mille petits traits, de la naissance fourmillante des cheveux, sur les tempes et sur le front, — des cheveux qui ne sont dans les impressions modernes qu'une masse confuse, boueuse (1), de ces impressions, ou dans l'argentement du fond, mettant sur ces images comme un blanc reflet lunaire, les femmes, en leur discrète coloration, ont des chairs rose-thé, et apparaissent dans des robes bleu turquin, rose groseille, jaune d'or vert, enfin habillées de couleurs d'une tendresse, que j'en ai rencontrées sur aucune estampe colorée d'aucun pays.

Du reste, les fonds, ça été toujours une grande préoccupation chez Outamaro. Il n'a jamais consenti à donner à ses femmes, comme fond, la blancheur crue du papier, les enlevant tantôt sur une teinte jaune paille ou orange, dont il brisait l'uniformité par de petits nuages d'une poussière micacée, à la fois noire et brillantée, tantôt sur une teinte grise ayant quelque chose

(1) C'est surtout à la finesse et à la netteté du travail de la gravure en bois dans les cheveux, que se reconnaissent, à première vue, les bonnes épreuves.

dans son travail du piétinement de la mer, sur une plage qu'elle a quittée. Plutôt de les laisser blancs, ses fonds, il les fera traverser de l'ondulation d'une vague violette ou tabac. Parfois, ainsi que dans la série dont nous venons de parler, ses fonds autour des figures montreront comme l'argentement baveux du passage d'un colimaçon, produit par de l'argent ou par du blanc d'argent fait avec de l'ablette. Parfois ses fonds auront une apparence de métal oxydé, en un rappel des fonds de son prédécesseur Shirakou : — fonds bizarres, étranges, surprenants, avec leurs coloriations audacieuses sur le métal, des fonds sur lesquels, on dirait vraiment qu'en ces images de papier, le peintre a voulu la patine multicolore des bronzes japonais. Enfin le croirait-on, cette recherche de ce qui peut accider un fond, a été tellement grande, tellement poussée à l'ingéniosité, chez Outamaro, que dans une épreuve de choix, du « Bain chaud donné par une mère à son enfant », le bas de la planche est artistiquement empoussiéré du charbon pilé, avec lequel on chauffe un bain.

Dans cette étude des belles impressions, la collection de M. Gillot nous offre les éléments de comparaison les plus instructifs, par la réunion de plusieurs états différents de la même compo-

sition. Voici par exemple pour le « NETTOYAGE DU MATIN D'UNE MAISON VERTE, A LA FIN DE L'ANNÉE, » trois états différents de coloration : un premier état, ou dans la linéature des contours les plus fins, c'est un assemblage de teintes délavées, et presque entièrement tenues dans des tons verdâtres, jaunâtres; un deuxième état, où se se perçoit comme l'introduction de soupçons de tons bleus et violets; un troisième état dans ses couleurs naturelles, toujours harmonieuses, mais d'une polychromie moins distinguée.

Une autre impression des plus curieuses est l'impression de « LA PRINCESSE DESCENDUE DE SON CHARIOT IMPÉRIAL, ET SE PROMENANT DANS LA CAMPAGNE » qui est une impression à l'état ordinaire où domine le violet, et qui dans ce premier état de coloration, semble une tentative essayée par l'imprimeur, pour donner la sensation d'une planche au tirage fait avec de l'or, et où tous les tons sont jaunes ou d'un bistre jaunâtre, au milieu desquels se détachent les beaux noirs des roues laquées du chariot impérial.

Des résultats au fond obtenus par des moyens techniques (1), par l'épaisseur de papiers moel-

(1) On sait que dans la pâte du papier fabriqué avec l'écorce de l'arbrisseau, nommé en japonais *Kozo*,

leurs, ou la coloration n'est pas uniquement à la surface, mais a pénétré, a traversé le papier, en sorte que le gros de la coloration est bu et retenu dans l'intérieur, et qu'il n'apparaît d'elle que la transparence à travers la soie du papier japonais, à l'instar d'un ton sous un glaçage.

Mais ce n'est assez, il existe dans ces impressions, une décomposition de la couleur qui aide encore à l'illusion d'un lavage à l'aquarelle, aux tons rompus par le pinceau, une décomposition non seulement produite par l'air, par le jour, par le soleil, mais une décomposition voulue. C'est là, la conviction de l'habile imprimeur en couleur, M. Gillot, une décomposition préparée à l'avance (1) par des substances mêlées aux couleurs, par des jus d'herbe, par des secrets du métier qu'on ignore, et qui font des roses si pâles, des verts si délicieusement jaunes de vieille mousse, des bleus si languissamment malades des mauves où il y a de la gorge de pigeon : une décomposition qui, dans les aplats, où *joue la*

Broussonetia papifer, est ajoutée une substance laiteuse, préparée avec de la fleur de riz, et une décoction gommeuse du *Hydrangea paniculata* et de la racine de l'*Hibiscus Menichol*.

(1) Bracquemond me disait avoir fait des essais semblables sur des colorations de porcelaine.

couleur, amène des veinages, des marbrures, des agatisations, comme il s'en rencontre dans les malachites, les turquoises, les pierres dures, et prépare ces dessous si extraordinaires, si adorablement nués, presque changeants, et n'ayant plus, si j'ose le dire, l'immobilité d'une teinte plate, sous le décor, sous la richesse de la broderie d'une robe.

Dans la recherche de l'harmonie générale l'imprimeur va encore plus loin : l'épreuve qu'il tire, il la tâche, oui, il y jette des salissures, ressemblant à l'empreinte, qu'aurait pu prendre la planche en couleur dans le frottement d'une planche en noir, encore humide; mais comme ces salissures ne sont repandues que sur les terrains, les boiseries, qu'elles ne touchent jamais aux visages, aux chairs des femmes, il est incontestable que ces salissures sont l'œuvre de l'imprimeur, sur l'indication du peintre.

Maintenant, qu'on le sache bien, les impressions, sorties de dessous ce *trage d'art*, n'étaient pas, comme quelques-uns le disent, des impressions à l'usage du gros public, elles s'adressaient aux amateurs délicats, aux hommes de lettres, vivant autrefois au Japon dans l'intimité des artistes, aux femmes des daimios, et elles demeuraient de luxueuses images, jusqu'au

moment où elles sont devenues, dans les premières années de ce siècle, de la marchandise vulgaire, entre les mains d'éditeurs, désireux de faire de l'argent et s'adressant au goût de la basse classe, et sur du mauvais papier avec des bois mal coupés, remplaçant les colorations discrètes, amorties, harmonieuses des anciennes impressions, par des colorations criardes, canailles : colorations contre la brutalité desquelles, en 1830, le peintre Hiroshighé, lutta en vain pour ramener les colorations du dix-huitième siècle.