



**HAL**  
open science

# La diffusion et l'exportation des objets de l'artisanat d'art japonais de la fin de l'époque d'Edo à l'ère Meiji (1853-1890)

Akane Nishii

► **To cite this version:**

Akane Nishii. La diffusion et l'exportation des objets de l'artisanat d'art japonais de la fin de l'époque d'Edo à l'ère Meiji (1853-1890). Histoire. EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2024). Français. NNT: . tel-04621782

**HAL Id: tel-04621782**

**<https://hal.science/tel-04621782v1>**

Submitted on 24 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Ecole doctorale de l'EHESS 286

UMR 8173 Chine Corée Japon - Centre de recherches sur le Japon

Doctorat en Science Sociales

Discipline : Histoire et Civilisations

**NISHII Akane**

**La diffusion et l'exportation des objets de l'artisanat d'art  
japonais de la fin de l'époque d'Edo à l'ère Meiji  
(1853-1890)**

*Enjeux politiques, économiques et sociaux pour le Japon*

**Thèse dirigée par Guillaume CARRÉ**

**Date de soutenance : le 12 janvier 2024**

Rapporteurs 1 William G. CLARENCE-SMITH, University of London  
2 Midori HIROSE, Université Paris Cité

Jury 1 Estelle BAUER, Professeure, INALCO  
2 William G. CLARENCE-SMITH, Professeur émérite, University of London  
3 Midori HIROSE, Maître de conférences, Université Paris Cité  
4 Christophe MARQUET, Directeur d'études, EFEO  
5 Guillaume CARRÉ, Directeur d'études, EHESS



## REMERCIEMENTS

*La réalisation de cette thèse a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.*

*Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance au directeur de cette thèse, Monsieur Guillaume CARRÉ, pour sa patience, sa disponibilité, et surtout ses judicieux avis, qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Ma profonde reconnaissance s'adresse aussi à Monsieur Patrick BEILLEVAIRE, premier directeur qui a accepté ce sujet de thèse.*

*Je désire remercier Madame Estelle BAUER, professeure de l'INALCO, et le Monsieur Christophe MARQUET, directeur d'études de l'EFEO, tous deux membres de mon comité de thèse, pour leurs précieux conseils sur la conduite de ma recherche.*

*J'adresse également ma reconnaissance à la directrice du Centre de la Recherche sur le Japon de l'époque, Mme Aleksandra KOBILJSKI, pour son encadrement académique. Elle m'a offert plusieurs occasions de présenter mes résultats au cours de ma recherche, qui se sont avérées indispensables pour développement de mon sujet.*

*Je tiens à témoigner une reconnaissance toute particulière aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de cette thèse :*

*Monsieur Masato IZUMI, spécialiste de la lecture des documents japonais écrit en écriture cursive. Sans son aide, la compréhension des archives japonaises, notamment des Gaikoku-jin kaimono (Achats faits par les étrangers) n'aurait pas été possible.*

*Monsieur Reiji IWABUCHI, professeur de Gakushuin Women's College pour ses conseils scientifiques dans la lecture des archives.*

*Monsieur Jean-Claude LEFEVRE, Monsieur Laurent CHOUTEAU et mon mari Frédéric DELBECQ qui ont corrigé le français du manuscrit de cette thèse avec grande patience.*

*Madame Danielle ELISSEFF, Madame Geneviève AIKTEN, Madame Isabelle HOSTEIN, qui ont toujours été là pour moi. Leur soutien inconditionnel et leurs encouragements m'ont été d'une aide inestimable.*

*Mes parents, pour leur soutien constant. Sans l'envoi des documents que mon père a cherché dans les bibliothèques au Japon, cette thèse n'aurait jamais été achevée.*

## RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

### *Résumé*

Les envois d'objets de l'artisanat d'art japonais tels que les céramiques et les laques vers l'Europe étaient solidement établis déjà au 17<sup>e</sup> siècle. Mais leur circulation s'intensifie après une série de traités mis en place depuis 1854 qui ouvre l'archipel aux principaux pays occidentaux. Ces objets étaient avant tout, à l'origine, destinés à un usage pratique, ce qui n'excluait cependant pas une sensibilité artistique lors de leur fabrication. On connaît l'attraction de ces objets surtout comme source d'inspiration artistique en Europe et aux Etats-Unis. Or, l'artisanat d'art japonais n'était pas seulement le déclencheur d'une vogue japonaise en Occident, il joua également un rôle-clef dans la prise de conscience, par les Japonais eux-mêmes, du potentiel artistique et commercial de leur production comme un atout d'intégration à la communauté internationale.

Cette thèse porte sur le processus de ce changement de regard des Japonais vis-à-vis de leur production artistique par la découverte du regard extérieur durant une période transitoire, de la fin de l'époque d'Edo jusqu'au milieu de l'ère Meiji, tout en s'intéressant à la nature des objets. Il sera démontré par l'étude de cas détaillée au travers de plusieurs mécanismes de leur diffusion, basée sur la documentation japonaise peu exploitée. La transaction des objets décoratifs dans la station de ravitaillement aux navires étrangers à Shimoda, ou encore l'enregistrement des *Achats faits par les étrangers (Gaikokuji kaimono)* », conservé à la bibliothèque de la Diète à Tokyo, établi par l'autorité en collaboration avec les citoyens d'Edo, montrent le rôle primordial du charme de ces objets servie au shōgunat coïncé entre son désir de préserver un régime isolationniste et la conscience de devoir s'aligner à la revendication internationale. Les préparatifs minutieux des objets envoyés à l'Exposition universelle de 1867 sont réalisés en réponse aux demandes de l'ambassadeur de France Léon Roches. Le journal *Quotidien de Yokohama* (Yokohama Mainichi Shinbun) dévoile les acteurs des transactions de l'artisanat d'art dans l'intérieur de la concession étrangère et leur croissance des années 1870, ce qui concorde au même enthousiasme politique du gouvernement Meiji. Cet engouement économique fait naître un mouvement de la promotion de l'artisanat d'art au Japon, qui s'inscrira dans la philosophie sur la création artistique à partir des années 1880. La seconde partie de cette thèse examine le cheminement de ce mouvement par le biais des activités des membres de la Ryūchikai, la première association japonaise pour l'encouragement de la production artistique, fondée en 1879. Ce travail permet de mieux comprendre comment les transferts commerciaux ont permis une réflexion sur une identité artistique propre au Japon. Elle aboutira à une première étape de l'institutionnalisation de l'art au Japon.

### *Mots clés*

*Artisanat d'art japonais, Commerce, Exportation, Exposition universelle, Concession étrangère de Yokohama, Politique du gouvernement Meiji, Institutionnalisation de l'art*

## ABSTRACT AND KEYWORDS

### *Abstract*

Shipments of Japanese artistic crafts such as ceramics and lacquerware to Europe were already firmly established in the 17th century. But their circulation is intensifying after a series of treaties put in place since 1854 which opened the archipelago to the main Western countries. These objects were above all, originally, intended for practical use, which however did not exclude an artistic sensitivity during their manufacture. We know the attraction of these objects especially as a source of artistic inspiration in Europe and the United States. However, Japanese artistic craftsmanship was not only the trigger of a Japanese vogue in the West, it also played a key role in the awareness, by the Japanese themselves, of the artistic and commercial potential of their production as an asset for integration into the international community.

This thesis focuses on the process of this change in the Japanese outlook on their artistic production through the discovery of the outside perspective during a transitional period, from the end of the Edo period to the middle of the Meiji era, while being interested in objects. It will be demonstrated by the detailed case study through several mechanisms of their diffusion, based on little-exploited Japanese documentation. The transaction of decorative objects in the refueling station for foreign ships in Shimoda, or the record of *Purchases made by foreigners (Gaikokuji kaimono)*, kept in the National Diet library in Tokyo, established by the authority in collaboration with the townspeople of Edo, show the primordial role of the charm of these objects served to the shogunate stuck between its desire to preserve an isolationist regime and the awareness of having to align itself with international demands. The careful preparations of the objects sent to the Universal Exhibition of 1867 were carried out in response to requests from the French ambassador Léon Roches. *The Yokohama Daily (Yokohama Mainichi Shinbun)* newspaper reveals the players in the craft transactions inside the foreign concession and their growth in the 1870s, which is consistent with the same political enthusiasm of the Meiji government. This economic craze gave rise to a movement to promote artistic crafts in Japan, which was part of the philosophy of artistic creation from the 1880s. The second part of this thesis examines the progress of this movement through the activities of members of the Ryūchi-kai, the first Japanese association for the encouragement of artistic production, founded in 1879. This work allows us to better understand how commercial transfers allowed reflection on an artistic identity specific to Japan. It will lead to a first stage in the institutionalization of art in Japan.

### *Keywords*

*Japanese art crafts, Trade, Export, World's Fair, Yokohama Foreign Concession, Meiji government policy, Institutionalization of art*

# TABLE DES MATIÈRES

Remerciement.....	p.3
Resume et mots clés.....	p.4
Abstract and keywords.....	p.5
Table des matières.....	p.6
Note sur la transcription du japonais.....	p.10
Liste des abréviations.....	p.11
Introduction.....	p.12

## Chapitre 1. Le bazar de Shimoda : une nouvelle approche concernant la place des objets décoratifs avant 1858

Introduction.....	p.38
1. Le bazar de Shimoda d’après les récits de voyage des diplomates .....	p.41
2. Installation de la station de ravitaillement, <i>ketsubō-sho</i> , en 1855.....	p.48
2-1. Définition .....	p.48
2-2. De l’arrivée de Perry en 1854 jusqu’à la construction du <i>ketsubō-sho</i> .....	p.49
3. La polémique sur le <i>ketsubō-sho</i> et son contexte diplomatique .....	p.56
3-1. Le <i>ketsubō-sho</i> et le bazar, deux images contradictoires.....	p.56
3-2. Dilemme des autorités de Shimoda.....	p.57
3-3. Revendications américaines et évolution des délibérations au sein du bakufu.....	p.59
3-4. Le <i>ketsubō-sho</i> dans les négociations entre le Japon et les États-Unis.....	p.64
4. Nature des objets traités.....	p.66
4-1. Produits prohibés à Shimoda.....	p.66
4-2. Organisation du <i>ketsubō-sho</i> .....	p.71
4-3. Les fournisseurs des <i>ketsubō-hin</i> .....	p.74
4-4. Les fournisseurs d'objets décoratifs.....	p.77
5. Un exemple européen : la collection du baron de Chassiron au musée d'art et d'histoire de La Rochelle .....	p.85
Conclusion .....	p.89

## Chapitre 2. Une archive et son contexte : les Achats faits par les étrangers à Edo (1859-1861)

Introduction.....	p.91
1. Nature du <i>Gaikoku-jin kaïmono</i> ( <i>Achats faits par les étrangers</i> ) .....	p.93
2. Installation des légations des nations occidentales en 1859 (Ansei 6) .....	p.97
3. Obligation de déclarer les achats faits par les étrangers.....	p.104
3-1. Décret du 11e jour, 6e mois, Ansei 6 .....	p.104
3-2. Rédaction et remise des rapports .....	p.104
3-3. Rôle des chefs des quartiers .....	p.107
4. Produits prohibés à Edo .....	p.109
4-1. Décret du 29e jour, 5e mois, Ansei 6.....	p.109
4-2. Règles imposées aux citadins lors de la visite de Harris à Edo en 1857 (Ansei 4) .....	p.112
4-3. Interdiction de la vente du cuivre .....	p.114
4-4. Surveillance, précautions et sollicitude.....	p.116
5. Analyse des données 1 : Méthode d’analyse basée sur les chiffres des rapports.....	p.117
6. Analyse des données 2 : Système monétaire et mode de transaction à Edo.....	p.121
6-1. Procédure de paiement des achats par les diplomates étrangers à Edo .....	p.121
6-2. Comparatif entre les achats selon les nations .....	p.131
7. Aperçu général des quartiers visités et de la nature des marchandises achetées par les étrangers à Edo : L’attrait de la zone de Shiba-Shinmei .....	p.133
Conclusion .....	p.145

## Chapitre 3. Les achats des étrangers à Edo au début des années 1860 : le cas de l’artisanat d’art

Introduction.....	p.146
1. Les Britanniques.....	p.146

2. Les Français.....	p.156
3. Les Américains.....	p.171
4. Les Allemands.....	p.180
5. Les Russes.....	p.210
6. Les Portugais, Hollandais, Chinois.....	p.212
7. Relations entre les étrangers, les bushis et les citadins roturiers d'après un chef de quartier de Mita.....	p.215
Conclusion.....	p.217

#### Chapitre 4. Une première pour le Japon : la participation à l'Exposition universelle de Paris en 1867

Introduction.....	p.221
1. Importance des expositions universelles.....	p.225
1-1. Rappel : l'Exposition de 1862 à Londres.....	p.225
1-2. L'Exposition Universelle d'Art et d'Industrie de Paris de 1867 .....	p.229
2. Processus .....	p.236
2-1. Demande française.....	p.236
2-2. Desseins du bakufu.....	p.241
3. Préparatifs de l'Exposition.....	p.242
3-1. Collecte d'informations sur l'Exposition universelle.....	p.242
3-2. Liste définitive et collecte des objets.....	p.244
3-3. Implication des citoyens.....	p.246
4. Comment furent rassemblés les objets à exposer.....	p.248
4-1. Collaboration des commerçants.....	p.248
4-2. Rôles des organes du bakufu .....	p.254
4-3. L'Institut pour le développement des sciences (Kaisei-jo) .....	p.254
4-4. L'Atelier d'artisanat d'art du Shōgunat (Osai-jo) .....	p.257
5. Remarques sur deux inventaires : le Registre des prix d'acquisition des œuvres présentées à l'Exposition ( <i>Hakuranki shuppin Motone-chō</i> ) et l'Inventaire des objets exposés à l'Exposition ( <i>Hakurankai shuppin Mokuroku-sho</i> ).....	p.263
6. Participation des fiefs : Satsuma et Saga .....	p.265
7. Classification des produits japonais exposés.....	p.271
8. Vente après l'Exposition .....	p.277
Conclusion .....	p.289

#### Chapitre 5. Le gouvernement de Meiji et la promotion des objets artisanaux

Introduction.....	p.291
1. Introduction de nouveaux concepts : le terme musée « hakubutsu-kan » et celui d'exposition « hakuran-kai » .....	p.294
2. Organisation du « rassemblement des produits (bussan-kai) » de la Direction des produits de l'Université-Sud (Daigaku nankō bussan-kyoku).....	p.295
3. Création du Bureau muséographique (Hakubutsu-kyoku) .....	p.301
3-1. L'intégration du Bureau muséographique au sein du ministère de l'Instruction publique Monbu-shō.....	p.301
3-2. Projet d'une institution pour la sauvegarde des objets anciens.....	p.302
4. Exposition universelle de Vienne de 1873.....	p.307
4-1. Collaboration entre le Bureau muséographique et le Secrétariat de l'Exposition.....	p.307
4-2. Objectifs de la participation.....	p.309
4-3. Collecte des objets .....	p.312
4-4. Résultats de l'Exposition.....	p.317
5. Fondation de la Société pour l'avènement de l'industrie et du commerce, Kiryū Kōshō Kaisha .....	p.320
6. Création du Musée du Secrétariat de l'Exposition au sein du ministère Des Affaires Suprêmes.....	p.323
7. Transfert du Musée à la Direction pour la promotion des industries ( <i>Kangyō-ryō</i> ) du ministère de l'Intérieur.....	p.325
8. Politique du Bureau pour la promotion du Commerce ( <i>Kanshō-kyoku</i> ) .....	p.330
9. Mesures en vue des exportations des objets artisanaux.....	p.334



Conclusion.....	p.339
Chapitre 6. Une nouvelle source : la relecture du Quotidien de Yokohama de la période des années 1870	
Introduction.....	p.341
1. Données statistiques.....	p.347
2. Rappel sur la situation du port de Yokohama à la fin de l'époque d'Edo.....	p.352
3. Nouvelle analyse approfondie des sources sur le commerce des objets décoratifs :	
les articles du quotidien Yokohama Mainichi Shinbun 1873-1879.....	p.359
3-1. Commerce dans la concession étrangère.....	p.359
3-2. Interprétation des données.....	p.364
3-3. Types de transaction ( <i>urikomi</i> 売込 ) .....	p.369
4. Nature des objets .....	p.374
4-1. Fabrication régionale.....	p.375
4-2. Formes, techniques et usages.....	p.377
4-3. Antiquités ( <i>kobutsu</i> 古物) et armes blanches ( <i>tōken</i> 刀剣) .....	p.389
5. Évolution des marchands japonais ( <i>urikomi-shō</i> )	
dans le domaine d'objets de l'artisanat d'art et leurs profils .....	p.396
5.1 Évolution du nombre général.....	p.396
5-2. Ceux qui s'engagent dans la vente par lots.....	p.398
5-3. Origines sociales de quelques marchands de curiosité : deux exemples.....	p.403
5-4. Artisans et commissionnaires ( <i>shokuhin-ka</i> ) .....	p.408
5-5. Des commissionnaires aux exportateurs directs.....	p.412
6. Établissements étrangers et acheteurs d'objets d'art japonais.....	p.415
6-1. Identifications .....	p.416
Conclusion.....	p.428
Chapitre 7. Évolution des pensées collectives : De la promotion industrielle à la mise en valeur de l'art japonais	
Introduction.....	p.433
1.Regard porté par la presse japonaise des années 1870 sur la valeur des objets artisanaux :	
le cas du quotidien <i>Yokohama Mainichi Shinbun</i> .....	p.434
1-1.Critiques sur les peintures envoyées à l'étranger.....	p.438
1-2.Commentaires sur les œuvres exposées à l'Exposition de Kyoto en 1873 (Meiji 6) .....	p.439
1-3.Un éditorial de Koizuka Ryū sur l'Exposition universelle publié le 21 mars 1876.....	p.447
2. Apparition du terme bijutsu « Beaux-Arts/ Art » dans la presse japonaise.....	p.450
3. Rôle joué par la Ryūchi-kai dans la conceptualisation d'un « art japonais » .....	p.453
3-1. Première Exposition de l'Industrie nationale en 1877 et naissance de la Ryūchi-kai.....	p.453
3-2. Kawase Hideharu, un acteur en coulisses de l'institutionnalisation de l'art japonais.....	p.460
3-3. Diffusion des idées de la Ryūchi-kai après sa première publication en 1880 : le <i>Kōgeisōdan</i> ....	p.464
3-4. Définition de la catégorie de bijutsu approuvée par la Ryūchi-kai :	
une recherche en Beaux-Arts uniques et propres au Japon, en vue de l'exportation.....	p.465
3-5. Consolidation de la position sociale de la Ryūchi-kai.....	p.473
3-6. Un Président d'honneur issu de la famille impériale .....	p.475
Conclusion .....	p.477
Chapitre 8. La mutation de l'art japonais : une prise de conscience de l'originalité japonaise effectuée dans le cadre de l'exportation	
Introduction.....	p.479
1. Réalisation des Salons annuels des peintres japonais à Paris en 1883 et 1884.....	p.480
1-1. Relation créée entre la Ryūchi-kai et l'Union Centrale des Arts Décoratifs de Paris.....	p.480
1-2. Insuccès du premier Salon annuel des peintres japonais annoncée par Hayashi Tadamasu.....	p.490
1-3. Échec du deuxième Salon annuel des peintres japonais à Paris en 1884	
et scission de la Ryūchi-kai.....	p.492
2. Causes du déclin des produits d'artisanat d'exportation vues par les Japonais .....	p.503
2-1. Le Concours de cinq produits (Gohin kyōshin-kai) du 1 avril au 20 juin 1885.....	p.503
2-2. La question de la notion de « l'Art ».....	p.508
2-3. Questions socio- économiques .....	p.513
2-4. Apparition du terme « Art appliqué » Ōyō bijutsu.....	p.516

3. Idées pour la promotion des « objets artisanaux d'exportation <i>yushutsu kōgei</i> » dans l'institutionnalisation de l'art au Japon.....	p.518
3-1. L'École des Beaux-Arts de Tokyo.....	p.519
3-2. Création du titre d' « Artiste de la Maison impériale ».....	p.521
Conclusion.....	p.524
Conclusion générale.....	p.526
Bibliographie.....	p.535
Table des illustrations.....	p.559

## NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DU JAPONAIS

1. La transcription du japonais suit les principes du système Hepburn modifié, avec indication des voyelles longues par l'adjonction d'un macron. Toutefois pour « shôgun », « shintô » et les mots qui en dérivent, nous utilisons l'accent circonflexe car ces mot s'écrivent ainsi dans le dictionnaire français.
2. Le nom d'une personne japonaise est indiqué conformément à l'usage du pays : le nom de famille ensuite le prénom.
3. Dans la notation alphabétique des titres des documents en langue japonaise, les mots d'origine étrangère ainsi que les noms propres, tels que les noms des personnes étrangères et les noms de lieux, sont conservés dans leur forme alphabétique originale et n'ont pas été alphabétisés sur la base de la prononciation japonaise.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Certains documents sont indiqués par les abréviations suivantes à partir de leur deuxième apparition dans les notes de bas de page.

BnF : Bibliothèque national de France

BGKM : *Dainihon komonjo Bakumatsu Gaikoku Kankei Monjo*『大日本古文書 幕末外国関係文書』 (*Archives relatives aux pays étrangers de la fin du régime des Tokugawa*)

DHJ : *Dictionnaire historique du Japon*, Maison franco-japonaise, Tokyo, Librairie KINOKUNIYA

DNBS : *Dai Nippon bijutsu shinpō* 『大日本美術新報』(*Revue des beaux-arts du grand Japon*)

EMBS : *Edo Machibure Shūsei*『江戸町触集成』(*Recueil des décrets publiés dans la ville d'Edo*)

GJK : *Gaikoku-jin kaimono*『外国人買物』(*Achats faits par les étrangers*)

KDJ : *Kokushi Dai-Jiten*『国史大辞典』(*Encyclopédie de l'histoire nationale*)

Mhbm : *Meiji-ki bankoku hakuran-kai bijutsu-hin syuppin mokurokuka*『明治期万国博覧会美術品出品目録』(*Catalogue des œuvres d'art exposées lors des expositions universelles de la période Meiji*)

NDL : National Diet Library Japan (Bibliothèque de la Diète du Japon)

NKDJ : *Nihon Kokugo Daijiten*『日本国語大辞典』(*Grand Dictionnaire japonais*)

NRDJ : *Nihon Rekishi Daijiten*『日本歴史大事典』(*Encyclopédie de l'Histoire du Japon*)

SKD : Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

TAT : *Tokugawa Akitake taiō kiroku*『徳川昭武滞欧記録』(*Le document relatif au séjour en Europe de Tokugawa Minbudayū Akitake*)

TKHH : *Tokyo kokuritsu hakubutsukan hyakunen-shi* 『東京国立博物館百年史』 (*100 ans d'histoire du Musée national de Tokyo*)

ZTZR H : *Zoku Tsūshin zenran hennnen no bu*『続通信全覧 編年之部』(*Suite de la liste complète de correspondances diplomatiques : la chronologie*)

# INTRODUCTION

## 1. Définition du sujet

Cette thèse examinera le mécanisme de diffusion et d'exportation des objets artisanaux japonais à destination des pays occidentaux au cours de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, durant une période transitoire allant de la fin de l'époque d'Edo (1603-1867) jusqu'à l'ère Meiji (1868-1912), processus qui coïncida avec une vogue japonaise en Occident connue sous le nom de « Japonisme ». Quelle part prirent les Japonais dans ce phénomène ? En nous intéressant à des productions artisanales, nous comptons, dans la mesure du possible, mettre au premier plan le rôle de leurs fabricants et de leurs commerçants, autrement dit de ces acteurs d'envergure et d'assises sociales diverses, mais issus du peuple de l'archipel, sans borner nos investigations à ses seules élites dirigeantes. Quant aux produits en question, il s'agit de céramiques, laques, orfèvrerie, étoffes, broderies, paravents, vannerie, éventails, mais aussi d'estampes ou encore de livres illustrés. Quels qu'aient été les progrès de la division du travail à l'époque d'Edo, permettant notamment de développer des volumes de productions de plus en plus importants, tous ces articles, avant l'introduction du machinisme et des technologies occidentales, étaient confectionnés grâce au savoir-faire d'artisans (職人 *shokunin*) spécialisés, formés dans les traditions de leur métier par un apprentissage auprès d'un patron, au sein d'organisations professionnelles reconnues par les autorités guerrières.

Ces objets étaient avant tout, à l'origine, destinés à un usage pratique, y compris pour les loisirs, ce qui n'excluait cependant pas une intention ou une sensibilité artistiques lors de leur fabrication, qui s'ajoutaient à leur valeur d'usage et les rendaient plus attrayants pour la clientèle. Parfois même, la virtuosité de la composition de l'objet, manifestation de la maîtrise de l'artisan, allait jusqu'à lui faire perdre tout ou partie de ses aspects pratiques originels, pour lui conférer surtout un caractère ornemental ou une valeur artistique. La qualité des articles japonais acquis par les Occidentaux pendant la période traitée par cette thèse, est de fait très variable : certains objets peuvent être des ouvrages uniques produits par des artisans au service d'un seigneur de l'époque d'Edo, et d'autres être issus d'une production en série, alors en plein essor. Mais presque tous ont en commun d'avoir piqué la curiosité, et retenu l'attention, des voyageurs, des marchands ou des collectionneurs d'Europe ou d'Amérique du Nord, grâce à leurs qualités esthétiques, intérêt amplifié naturellement par leur caractère rare et exotique.

En langue japonaise, de nos jours, on peut classer ces objets parmi ceux relevant du terme *kōgei* 工芸, un néologisme de l'ère Meiji qui englobe l'artisanat<sup>1</sup>. À l'époque d'Edo, la notion d'artiste n'était pas encore solidement établie<sup>2</sup>, et la frontière avec l'artisan toujours ambiguë. Le caractère chinois *kō* 工, dont la signification originelle se rapporte à la « confection » ou au travail de l'« artisan », désigne l'ouvrier qualifié de chaque technique artistique, comme par exemple *gakō* 画工 (artisan de la peinture ou du dessin) ; associé avec *gei* 芸 signifiant la « technique » au sens large, proche de celui du mot grec *technè*, soit les connaissances nécessaires à la maîtrise d'un art productif ou performatif, les deux caractères chinois forment le terme *kōgei* 工芸, qui désigne le savoir-faire des artisans et la production qui en résulte<sup>3</sup>.

Des Occidentaux découvrirent et acquirent donc ces produits artisanaux, et les intégrèrent parfois dans leurs collections en leur reconnaissant une certaine valeur, à différents degrés. Mais ces objets japonais devinrent surtout une source d'inspiration artistique importante en Europe et aux Etats-Unis, alors que s'y déployaient des débats sur la relation entre art et industrie. Dans le cas de la France, avec la fondation de la Société du progrès de l'art industriel en 1845, cette tendance déboucha sur la notion de « beaux-arts appliqués à l'industrie », assimilée à « l'art décoratif » vers 1882 avec la fondation de l'Union Centrale des Arts Décoratifs<sup>4</sup>. Le Japon noua plus tard un lien étroit avec ce courant, et de ce fait, il est possible de considérer que ces objets japonais prisés en Occident relèvent en langue française de « l'art décoratif », même si c'est à partir de l'ère Meiji on peut aussi estimer qu'il s'agit d'art industriel. Mais dans ce travail, en

---

<sup>1</sup> SATŌ, Dōshin 佐藤道信, *Nihon bijutsu tanjō : Kindai Nihon no kotoba to senryaku* 『<日本美術>誕生 : 近代日本の「ことば」と戦略』, Tokyo, Kodansha, 1996, pp.54-58.

Ce travail est fondamental pour la question des néologismes japonais dans le domaine de l'art.

<sup>2</sup> Sur la place de l'art à l'époque d'Edo, voir MARQUET, Christophe, « L'accès aux collections artistiques au Japon à l'époque d'Edo (1600-1868) », dans KERLAN-STEPHENS, Anne et PIRAZZOLI-T'SERTEVENS, Michèle (dir.), *Autour des collections d'art en Chine au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, Ecole pratique des hautes études, sciences historiques et philologiques, coll. « Hautes études orientales. Extrême-Orient », vol. 44, 2008, pp. 43-58.

<sup>3</sup> SATŌ, op.cit, 1996, p.56 : le terme s'installe dans la société japonaise vers 1889, avec la mise en place d'une section nommée *bijutsu kōgei ka* 美術工芸科 à l'École des Beaux-arts de Tokyo (*Tōkyō bijutsu gakkō* 東京美術学校) qui venait d'être fondée. Satō Dōshin affirme qu'il ne s'agit pas ici de « la section de l'artisanat et des beaux-arts », mais de « la section de l'artisanat relevant des beaux-arts ». Nous aborderons ultérieurement cette question.

<sup>4</sup> BRUNHAMMER, Yvonne, *Le beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992, p.53 : à l'initiative de la Société du progrès de l'art industriel, une exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie se tient en 1861. La Société du progrès de l'art industriel a fusionné par la suite avec la société du musée des arts décoratifs. Cette fusion donne naissance à une nouvelle société qui prend le nom d'Union Centrale des Arts décoratifs, reconnue d'utilité publique par décret du 15 mai 1882. Antonin Proust, le directeur de l'Union Centrale a pour slogan : « l'art est nécessairement, forcément décoratif ».

dépité de ce que nous venons d'écrire sur le flou qui régnait toujours à l'époque d'Edo entre les statuts d'« artisan » et d'« artiste », nous emploierons plutôt l'expression d'« artisanat d'art » pour désigner globalement cette production, et la distinguer d'objets purement fonctionnels, sans ambition esthétique ou décorative particulière.

Cependant ces articles ne furent pas seulement le déclencheur d'une vogue japonaise en Occident : ils jouèrent également un rôle-clé dans la prise de conscience par les Japonais eux-mêmes du potentiel artistique et commercial de leur propre production artisanale. Dans le contexte entièrement nouveau d'une confrontation directe avec les puissances occidentales, les Japonais constatèrent la popularité de leurs objets artisanaux et comprirent les bénéfices qui pouvaient en découler. Cette compréhension, plutôt rapide, de l'atout économique et culturel que représentait cette production, entraîna donc son intégration dans les politiques de développement économique dès les débuts de l'ère Meiji, en tant qu'« objets artisanaux d'exportation » 輸出工芸 *yushutsu kōgei*, destinés aux marchés étrangers.

Nous devons par conséquent élargir le champ de notre étude à ce changement de regard des Japonais vis-à-vis des objets en question. S'ils perçurent clairement à l'ère Meiji tout le profit qu'ils pouvaient tirer de ces « objets artisanaux d'exportation », tant pour l'économie du pays que pour son prestige auprès des nations développées que le Japon ambitionnait de rattraper, qu'en était-il à l'époque d'Edo ? En raison de l'arbitraire inévitable de toute périodisation, de la pesanteur des découpages chronologiques, et des traditions historiographiques et académiques, l'histoire du Japon de Meiji est encore trop souvent perçue comme une rupture radicale avec la période précédente d'Edo : quelques démiurges se seraient alors appuyés sur l'importation massive de la civilisation occidentale pour faire table rase du passé et construire un pays entièrement nouveau, depuis ses institutions jusqu'à ses mœurs et ses valeurs, en passant par son économie. Les recherches des historiens sur la fin du Shōgunat ont pourtant fait, depuis bien longtemps déjà, un sort à cette fable promue, il faut le dire, d'abord par les dirigeants et élites de Meiji eux-mêmes, à des fins de propagande. Mais nous-mêmes, dans ce travail, souhaiterions plutôt souligner les nombreux éléments de continuité et les héritages entre les années 1850-1860 et les décennies 1870-1880, période qui marque le début de la quête par les Japonais d'une identité nationale susceptible de s'incarner dans des objets artisanaux assimilables et assimilés à des œuvres dignes des beaux-arts. Car cette thèse ambitionne *in fine*, de dévoiler un arrière-plan japonais tout à fait actif et conscient de cette vogue japoniste en Occident, y compris sous la forme d'une dialectique entre ces deux mondes : ce phénomène de mode, d'abord occidental, a

en effet conduit les Japonais à une nouvelle prise de conscience artistique, qui permit de répondre à la demande de « japonaiseries », en Europe et ailleurs.

## 2. Études précédentes

### *Détails de la situation avant le 19<sup>e</sup> siècle*

Avant d'aborder notre sujet, nous devons donner un bref aperçu de la situation précédant la période couverte par notre étude. Il est clair que l'exportation des produits de l'artisanat d'art japonais vers l'Occident était déjà bien développée avant la conclusion des traités de l'ère Ansei de 1858, qui ouvraient le Japon au commerce international des puissances occidentales. Il s'agissait surtout de céramique et de laque. Un chercheur hollandais, Tijs Volker, réalisa en 1954 une première analyse des documents de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (Vereenigde Oostindische Compagnie ou VOC) et donna un aperçu général sur l'exportation des porcelaines japonaises à partir de l'île de Dejima à Nagasaki vers l'Europe au cours du 17<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Son travail fut traduit en japonais et connu par les chercheurs japonais, dont Nishida Hiroko (Nishida 1976)<sup>6</sup>. Depuis, les travaux se sont basés sur des analyses comparatives entre des documents japonais et ceux de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, et leurs conclusions ont été étayés par des objets provenant de fouilles archéologiques d'anciens fours dans l'île de Kyūshū<sup>7</sup>.

La porcelaine japonaise, fabriquée principalement dans la région de Hizen, un territoire du fief de Saga dans l'île de Kyūshū, fut exportée vers l'Europe des années 1660 jusqu'au milieu du 18<sup>e</sup> siècle. La première commande du gouverneur général de Batavia à la VOC est enregistrée dans un document du Conseil des Dix-Sept en Hollande en 1657 (Vialle 2000)<sup>8</sup>. La période de prospérité de ce commerce a donc commencé par une grosse commande à Arita en 1659 (Impei

---

<sup>5</sup> VOLKER, Tijs, *Porcelain and the Dutch East India Company, as recorded in the Dagh-registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima, and other contemporary papers, 1602-1682*, Leiden, E. J. Brill, 1954.

<sup>6</sup> NISHIDA, Hiroko 西田宏子, « Gaisetsu Koimari, Kenrantaru jiki no Sekai 「概説古伊万里 絢爛たる磁器の世界」 », *Nihon tōjiki zenshū 23 Koimari* 『日本陶磁全集 23 古伊万里』, Tokyo, Chūōkōron-sha, 1976.

<sup>7</sup> YAMAMOTO, Iwao 山本盤男, « Kinse Hizen jiki yushutsu ni kansuru keizaishi kenkyū no seika to kadai - hōbun bunken o chūshin ni 「近世肥前磁器輸出に関する経済史研究の成果と課題--邦語文献を中心に」 », *Journal of the Kakiemon-style Ceramic Art Research Center, Kyushu Sangyo University* (2) 2006, pp.263-274.

<sup>8</sup> VIALLE, Cynthia シンシア・フィアレ (trad. KAWASE, Ayano 河瀬綾乃訳), « Holland muke Nihon jiki : Holland higashi indo gaisha no kiroku 「オランダ向け日本磁器:オランダ東インド会社の記録」 » in *The voyage of Old-Imari porcelains* 『古伊万里の道』, Saga, The Kyushu Ceramic Museum, 2000.



1994, traduit par Nishida)<sup>9</sup>. Cependant il n'était pas monopolisé par les Néerlandais : le rôle important des marchands chinois pour la revente en Europe est également souligné (Yamawaki 1988)<sup>10</sup>.

Après la dernière exportation vers la Hollande en 1683, la VOC ne montra plus un intérêt officiel pour les porcelaines japonaises (Vialle 2000). La raison est liée à l'augmentation de la fabrication de porcelaines à Jingdezhen en Chine, qui rendait le prix de la production japonaise moins concurrentiel. Le commerce privé prit la place de celui de la VOC, et l'exportation de porcelaines en grande quantité continua dans ce cadre jusqu'au milieu du 18<sup>e</sup> siècle (Yamawaki 1988).

La plupart de ces porcelaines d'exportation étaient destinées à une clientèle fortunée d'aristocrates européens et finirent dans des collections princières, comme celles qui figurent dans les cabinets de porcelaines apparus dans les cours européennes du 17<sup>e</sup> siècle. Pour certains personnages, comme Frédéric Ier de Prusse ou encore Auguste le Fort de Saxe, qui soutint la mise au point de la première méthode de production de porcelaine en Europe, la possession de ces objets manifestaient une volonté d'affirmation de leur puissance politique (Whittwer, 2009)<sup>11</sup>.

La préciosité de la porcelaine était en effet associée à celle de la laque, comme le prouve la présence de porcelaine laquée (Sakuraba 2000)<sup>12</sup>. Ainsi les objets en laque et laqués figurent aussi parmi les articles exportés et appréciés en Europe à partir de la fin 16<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Aux commandes des Portugais et des Espagnols, notamment celles des missionnaires jésuites, succèdent celles de la VOC<sup>14</sup>. Selon Yoshimura Motoo<sup>15</sup>, Volker en 1957 emploie pour la

---

<sup>9</sup> IMPEY, Oliver (trad., NISHIDA, Hiroko 西田宏子訳), « Nihon jiki no bōeki 「日本磁器の貿易」 » in *Kyūtei no tōjiki-Yōroppa o miryō shita nihon no geijutsu* 『宮廷の陶磁器 - ヨーロッパを魅了した日本の芸術』, Kyoto, Dōhōsha, 1994.

<sup>10</sup> YAMAWAKI, Teijiro 山脇悌二郎, « Bōeki hen - Tō-Ransen no Imari yaki yushutsu 「貿易編-唐・蘭船の伊万里焼輸出」 », in *Arita chō shi shōgyō hen I* 『有田町史・商業編 I』, Arita chō kyōiku iinkai, 1988, pp.265-409.

<sup>11</sup> WITTWER, Samuel, « Fragile splendor and political representation – baroque porcelain rooms in Prussia and Saxony as meaningful treasures », *Journal of the Kakiemon-style Ceramic Art Research Center, Kyushu Sangyo University*, vol.5, 2009.3, pp.59-69.

<sup>12</sup> SAKURABA, Misaki 櫻庭美咲, « Hizen export porcelain modeled on "Japan" black lacquer 「“ジャパン” 漆黒を表象する輸出磁器」 », *Ethno-arts*, vol.27, 2011, pp.92-100.

<sup>13</sup> IMPEY, Oliver ; JÖRG, Christiaan J.A., *Japanese export lacquer: 1580-1850*, Amsterdam , Hotei, 2005.

<sup>14</sup> Conférence du Professeur Claire-Akiko BRISSET intitulée « Le Japon vu d'Europe : si lointain, si proche » Colloque : *La fascination du Japon* le 15 octobre 2021, Musée Ariana.

<sup>15</sup> YOSHIMURA, Motoo 吉村元雄, « Datable Japanese Export Lacquers of the Edo Period (Part I) 「江戸時代輸出漆器基礎資料集(第一編)」(Edo jidai yushutsu sikki kiso siryō shū) », *The journal of the Literary Association of Kwansai Gakuin University*, No. 26 (2, 3), 1976, p.12.

première fois l'expression de « laque japonaise d'exportation »<sup>16</sup>, suivi par Boyer dans son ouvrage de 1959<sup>17</sup>, puis par de nombreux autres chercheurs. En 1607, un ordre du Conseil des Dix-Sept, le conseil d'administration de la VOC, prescrit de rapporter les premières laques, qui le seront aux Pays-Bas en 1610 (Jörg, 1993)<sup>18</sup>. La demande augmenta après 1634, même si le nombre de laques importées était faible par rapport aux porcelaines. La plupart étaient fabriquées à Kyoto. Les commandes étaient certainement passées à l'occasion de la visite annuelle à Edo du directeur général de la VOC. Le coffre du cardinal Mazarin, commandé par François Caron et retrouvé en 2013 en Touraine, est une œuvre représentative de ces importations<sup>19</sup> : proche du Shōgun Togugawa Iemitsu, Caron, un huguenot français devenu directeur général de la VOC, passa en effet une commande somptuaire aux meilleurs ateliers de laqueurs de Kyoto vers 1639-1640 (Nagashima 2008)<sup>20</sup>.

Toutefois ces produits de luxe n'apportaient pas de bénéfices suffisants à la VOC. La laque était considérée comme un produit secondaire pour la Compagnie. En parallèle à la diminution de la fréquence des visites officielles du directeur général de la VOC à Edo, à partir de 1790, le lieu principal de fabrication se déplaça de Kyoto à Nagasaki (Oka 1994)<sup>21</sup>. La fabrication de cette époque est caractérisée par des motifs inspirés de la gravure européenne, ou encore par des décors en nacre qui couvrent une grande surface de l'objet, dit *Aogaki* 青貝. Lorsque les Pays-Bas recouvrent leur indépendance en 1817, les importations depuis le Japon reprennent, et le commerce des laques japonais devient florissant (Oka 1994)<sup>22</sup>. La production japonaise pour

---

<sup>16</sup> VOLKER, Tijs, « Japanese Export Lacquer », *Oriental Art*, vol. 3, 1957.

<sup>17</sup> BOYER, Martha, *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*, Copenhagen, the National Museum of Denmark, 1959.

<sup>18</sup> JÖRG, Christiaan J.A., « Holland muke no Nihon shikki ni tsuite 「オランダ向けの日本製漆器について」 » in *Glorious past of the Netherlands and Japan* 『栄光のオランダ絵画と日本: 日本にいちばん近かった西洋』 ( *Eikō no Oranda kaiga to Nihon : Nihon ni ichiban chikakatta seiyō* ), Asahi Shimbun Cultural Projects Division Osaka Dept., 1993.

<sup>19</sup> [https://www.rouillac.com/fr/Cheverny/Cheverny\\_2013/IMPORTANT\\_COFFRE\\_EN\\_CDRE\\_DU\\_JAPON\\_DCOR\\_DE\\_LAQUE/387-FR-Historique\\_des\\_Coffres\\_de\\_Mazarin](https://www.rouillac.com/fr/Cheverny/Cheverny_2013/IMPORTANT_COFFRE_EN_CDRE_DU_JAPON_DCOR_DE_LAQUE/387-FR-Historique_des_Coffres_de_Mazarin)

<sup>20</sup> NAGASHIMA, Meiko, 永島明子 (dir.), *Japan Export Lacquer: Reflection of the West on Black and Gold Makie*, 『Japan 蒔絵 : 宮殿を飾る東洋の燦めき』 ( *Japan makie : kyūden o kazaru Tōyō no kirameki* ), Kyoto, Musée national de Kyoto, 2008, p. 308.

<sup>21</sup> OKA, Yashimasa 岡泰正, « Edo jidai koki no Nagasaki sei yushutsu shikki ni tsuite 「江戸時代後期の長崎製輸出漆器について」 », *Bijutsushi*, 43(1) 1994, p121.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp.130-131.

l'exportation est alors dominée par les articles de petite taille et d'usage quotidien. On connaît les noms de quelques fournisseurs japonais tels que Sasaya et Aogaiya (Katsumori 2000, 2002<sup>23</sup>)

Par ailleurs il faut noter aussi l'importance des paravents dans ce commerce, mais surtout comme cadeaux diplomatiques auprès de la Chine, de la Corée et des souverains d'Europe (Sakakibara 2003, 2010)<sup>24</sup>. On peut citer, comme premier exemple envoyé en Europe, le paravent représentant le château d'Azuchi réalisée par Kanō Etoku sur l'ordre d'Oda Nobunaga, et offert au pape par l'ambassade de l'ère Tenshō en 1585.

Ainsi, déjà bien avant le 19<sup>e</sup> siècle, les envois d'objets d'art japonais vers l'Europe étaient solidement établis. Mais l'exportation qui s'installe après les traités de 1858 diffère complètement de la situation antérieure sur les points suivants : le Japon est désormais accessible aux principaux pays occidentaux ; le commerce international échappe au monopole shōgunal, permettant une diversification des acteurs commerciaux à l'intérieur du Japon ; de grands changements sociaux liés aux révolutions politiques et à la révolution industrielle, qui soutiennent l'essor des États-Nations, bouleversent le Japon, comme l'Occident. Les familles royales et les aristocrates, principaux acheteurs des objets japonais à l'époque précédente, sont remplacés par des citoyens riches, car la bourgeoisie est devenue la locomotive de l'économie au 19<sup>e</sup> siècle ; et au Japon, les populations bientôt affranchies (après 1871) du système féodal, exercent leurs activités économiques de manière autonome.

### ***La situation après le 19<sup>e</sup> siècle***

« On parle beaucoup de l'influence de l'art japonais sur l'art occidental, mais on ne sait pas vraiment qui a apporté ces objets sources d'inspiration en Occident et par quel moyen. Regardez

---

<sup>23</sup> KATSUMORI, Noriko 勝盛典子, « Kinsei Nagasaki ni okeru shikki seisaku to yushutsu ni tsuite 「近世長崎における漆器製作と輸出について」 » in *Kinsei yushutsu kōgeihin no hozon to shūfuku* 近世輸出工芸品の保存と修復, Tokyo, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 2000.

KATSUMORI, Noriko 勝盛典子, « 19 seiki no yushutsu shikki 「19世紀の輸出漆器」 », *Kinsei yushutsu kōgeihin no hozon to shūfuku* 『近世輸出工芸品の保存と修復』, vol.2, Tokyo, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 2002.

<sup>24</sup> SAKAKIBARA, Satoru 榊原悟, *Zōtei byōbu no kenkyū* 『贈呈屏風の研究』, Thèse de doctorat : Waseda University, 2003.

SAKAKIBARA, Satoru 榊原悟, « Folding screen that crossed the seas 「海を渡った屏風たち」 (*Umi o watatta byōbu tachi*) », *Kagu dōgu shitsunai shi* 『家具道具室内史』, no. 2, 2010, pp.44-58.

la situation du côté japonais » comme le signalait Geneviève Lacambre, pionnière de l'étude du Japonisme<sup>25</sup>.

On peut dire que ce sont des chercheurs spécialisés dans le domaine du Japonisme qui ont commencé à se poser la question de la disponibilité des objets japonais en Occident du 19<sup>e</sup> siècle, ainsi que celle de leur provenance, à l'origine pour identifier les sources d'inspirations de nombreux artistes. Tout d'abord, les chercheurs se sont particulièrement intéressés aux estampes « *ukiyo-e* », très prisées à partir de la seconde moitié du 19<sup>e</sup>, notamment des impressionnistes. D'après Toshio Watanabe, qui retrace méticuleusement l'évolution de l'étude du Japonisme dans son ouvrage incontournable *High Victorian Japonisme*, publié en 1991<sup>26</sup>, l'article de Léonce Bénédite de 1905 sur l'acquisition des *Hokusai manga* par Félix Bracquemond, peintre et céramiste, est le premier sur un objet japonais ayant inspiré un artiste<sup>27</sup>. Cette histoire, devenue presque un mythe récurrent, fut longtemps le seul cas concrètement exposé.

Au cours des années 1960 et 1970, ce domaine d'études a connu un développement remarquable avec une série d'expositions traitant pour la première fois du Japonisme en tant que tel en Allemagne ou encore aux États-Unis<sup>28</sup>. C'est à cette époque qu'Yvonne Thiron, Geneviève Lacambre et Gabriel P. Weisberg ont attiré l'attention sur la présence des magasins de curiosités fréquentés par les premiers « japonisants » de Paris<sup>29</sup>. Ils ont notamment examiné *l'Annuaire du commerce Didot-Bottin* et découvert qu'il existait plusieurs boutiques de curiosités d'art japonais

---

<sup>25</sup> Communication orale à l'occasion d'une conférence donnée par Madame Lacambre.

<sup>26</sup> WATANABE, Toshio, *High Victorian Japonisme*, Swiss Asian Studies Research Studies, Vol.10, Bern, 1991, pp.17- 52: Survey of 20th Century Japonisme Scholarship in the West.

<sup>27</sup> Ibid., pp.83-84: BÉNÉDITE, Léonce, « Felix Bracquemond l'animalier », *Art et Décoration*, février, 1905.

<sup>28</sup> *Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts*: Ausstellung veranstaltet von den Staatlichen Museen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz im Haus am Waldsee, Berlin, 26. September-31. Oktober 1965.

*Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery, Walters Art Gallery, 1975-1976.

Il faut noter que le précurseur de ces expositions est *Orient-Occident, Rencontre et Influences durant cinquante siècles d'art* tenue au Musée Cernuschi à Paris de novembre 1958 au février de 1959, même si cette exposition ne comporte pas le terme « Japonisme » dans son titre. Cf. WATANABE, op.cit., p.23.

<sup>29</sup> THIRION, Yvonne, « Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'AIEF*, 1961, vol.13.

Le terme « Japonisant » qui désigne le collectionneur-connaisseur de l'art japonais, est utilisé très souvent par les intéressés eux-mêmes à l'époque. Il ne s'agit donc pas des locuteurs de japonais, comme à l'heure actuelle.

LACAMBRE (ALLEMAND), Geneviève, *Le rôle du Japon dans l'évolution de l'habitation et de son décor en France dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle*, thèse de l'École du Louvre, 1964.

WEISBERG, Gabriel P., « Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882 » in *Japonisme: Japanese influence on French art 1854-1910*, The Cleveland Museum of Art (CMA), 1975.

dans le centre de Paris, et ce dès le début des années 1860. Pour la première fois, on a relevé les noms de distributeurs d'objets artistiques japonais tels que Desoye, *La Porte chinoise* ou *Au Céleste Empire*, fréquentés par des artistes, écrivains et critiques d'art, et on suggéra qu'il avait existé très tôt un réseau d'importation d'objets d'art du Japon vers l'Occident. Et plus tard, en 1989, Geneviève Lacambre a découvert que les estampes *ukiyo-e* achetées par Gustave Moreau dans la boutique de Mme Desoye, avaient été envoyées pour l'Exposition universelle de Paris de 1867<sup>30</sup>.

Par ailleurs Anne Floyd a remarqué l'importance des objets d'art japonais lors des ventes aux enchères publiques en Occident dans sa thèse de doctorat sur le Japonisme soutenue à l'Université du Michigan en 1983<sup>31</sup>. Ses recherches montrent de manière convaincante que des objets d'art japonais étaient disponibles dans des ventes aux enchères bien avant 1862. Plus tard Manuela Moscatiello a traité indépendamment du même sujet. Son article publié en 2011, montre que depuis 1861 le nombre des ventes aux enchères d'objets japonais et chinois à Paris est passé à plus de deux fois par jour, créant ainsi un grand marché pour l'art japonais<sup>32</sup>.

D'autre part Toshio Watanabe fait une remarque importante sur les recherches réalisées par les Japonais. Selon Ikegami Chūji, le premier Japonais à aborder le sujet du Japonisme fut l'écrivain Nagai Kafū (1875-1959)<sup>33</sup>. Ce dernier a publié en 1920 son livre *Edo geijutsu ron* (*Théorie de l'art d'Edo*), lequel contient des articles sur le Japonisme, dont la plupart datent de 1913 et 1914, et il y signale le travail de Hayashi Tadamasu, le célèbre marchand des principaux japonisants de Paris, tels que Philippe Burty, Edmond de Goncourt, Louis Gonse, Charles Haviland, Henri Rivière ou encore Claude Monet<sup>34</sup>. Dans sa tentative, très originale à l'époque, de réévaluer l'art populaire d'Edo, déprécié assez unanimement dans son propre pays, Nagai Kafū a mis en lumière Hayashi Tadamasu, reconnu aujourd'hui comme le marchand d'art qui a introduit l'art japonais authentique auprès des japonisants. Il existe de nombreuses études ultérieures sur les activités ainsi que sur la vie de ce marchand d'art, notamment la publication en 2003 d'un recueil de lettres adressées à Hayashi Tadamasu, qui a révélé le large éventail de ses activités et

---

<sup>30</sup> LACAMBRE, Geneviève, « Gustave Moreau et le Japon », *Revue de l'Art*, vol. 85, 1989, pp.64-75.

<sup>31</sup> WATANABE, op.cit, pp.34-35, 83.

<sup>32</sup> MOSCATIELLO, Manuela, « A craze for auctions Japanese art on sale in 19th century Paris », *Andon*, 90, June 2011, pp.22- 45.

<sup>33</sup> WATANABE, op.cit, p.39.

<sup>34</sup> KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Le Japon à Paris : Japonais et Japonisants de l'ère Meiji aux années 1930*, Lyon, Nouvelles Éditions Scala, 2018, pp.49-71.

son réseau international dans le monde de l'art<sup>35</sup>. Par ailleurs, l'importance du travail de Kikuchi Hideo, publié en 1958, est également soulignée par Toshio Watanabe dans *High Victorian Japonisme*<sup>36</sup>. Kikuchi a fait connaître des documents officiels du gouvernement des Tokugawa actuellement conservés à la Bibliothèque nationale de la Diète du Japon, qui concernent la préparation des images d'*ukiyo-e* destinées à être envoyées à l'Exposition universelle de Paris de 1867.

Enfin, en 1988, l'exposition *Le Japonisme*, au Musée national d'Art occidental de Tokyo, a révélé au public japonais la diversité des domaines artistiques influencés par l'art japonais. Cette exposition, préparée avec des équipes de chercheurs français et présentée auparavant aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, fut l'évènement-phare pour l'étude du Japonisme<sup>37</sup>. Son catalogue est devenu un réel repère pour les chercheurs de nos jours<sup>38</sup>. Dans un de ses articles, intitulé « Source du Japonisme au XIXe siècle », Geneviève Lacambre propose un aperçu exhaustif de la disponibilité des sources japonaises en Occident, suivant un ordre chronologique. Même si ses travaux sont principalement fondés sur la documentation et des collections d'œuvres japonaises conservées dans le monde occidental, on y trouve déjà des mentions sur les Japonais qui ont joué un rôle pour la diffusion de l'art japonais, comme le marchand d'art Wakai Kanesaburō aux côtés de Hayashi Tadamasu, ainsi que la compagnie Kiryū Kōshō Kaisha.

Toshio Watanabe lui aussi a abordé la question de la disponibilité de l'art japonais en Occident au 19<sup>e</sup> siècle, et en donne un aperçu complet, avec une description plus détaillée de la situation selon les périodes. Son approche particulière repose sur l'utilisation des documents japonais en plus de ceux des occidentaux. Par exemple, concernant la boutique de Mme Desoye, il s'appuie non seulement sur les témoignages de clients tels que Rossetti, mais aussi sur les récits de témoins japonais figurant dans le journal de la mission diplomatique du Shōgunat.

Après les années 1990, des recherches toujours plus nombreuses abordèrent la question de la disponibilité des œuvres japonaises en Occident durant notre période d'étude. Nous pouvons

---

<sup>35</sup> KIGI, Yasuko (dir.) 木々康子編 ; TAKATŌ, Mako (trad) 高頭麻子訳, *Hayashi Tadamasu ate shokan shiryōshū* 『林忠正宛書簡・資料集』, Tokyo, Shinzansha Publisher, 2003.

<sup>36</sup> KIKUCHI, Hideo 菊池秀雄, « Dainikai Paris bankokuhaku shuppin ukiyo-e kankei shiryō 「第二回パリ万国博出品浮世絵関係資料」 » (1), (2), (3), *Museum*, vol. 89, vol.90, vol.91, 1958.

<sup>37</sup> WATANABE, op.cit, p. 38.

<sup>38</sup> D'après Sophie Basch qui le confirme lors du colloque international qui s'est tenu en février 2021 pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de la Société pour l'étude du japonisme.

considérer, comme approches principales l'attention portée : 1) aux marchands d'art ; 2) aux collectionneurs ; 3) aux collections de musées ; 4) aux expositions universelles.

### *Les marchands d'art*

En ce qui concerne les marchands d'art, Max Put a étudié le récit de voyage de Philippe Sichel, marchand d'art français qui s'est rendu au Japon en 1874. C'est sans doute le témoignage le plus précoce laissé par un marchand d'art occidental, décrivant la fourniture des œuvres d'art sur place<sup>39</sup>. Quant à Mme Desoye, Elizabeth Emery a décrit son profil personnel sur la base d'archives<sup>40</sup>. Siegfried Bing, le plus important marchand d'art du milieu japonisant, avec son rival Hayashi Tadamasu, a fait l'objet de nombreuses recherches depuis que Gabriel P. Weisberg a attiré l'attention sur lui, en 1969<sup>41</sup>. Brigitte Koyama-Richard, par exemple, a étudié les relations entre Edmond Goncourt, Hayashi et Bing au sein de cercles japonisants de Paris<sup>42</sup>. De 2004 à 2006, *Les Origines de l'Art nouveau, la Maison Bing*, une exposition organisée sous la direction de Weisberg, a retracé ses réseaux solides avec le Japon, notamment grâce à son beau-frère Michel Martin Bear, collaborateur d'Heinrich Ahrens dans la lucrative maison de commerce de Yokohama Ahrens & Co<sup>43</sup>. Imai Yuko, pour sa part, s'est intéressée au rôle joué par la compagnie Ahrens dans la diffusion des céramiques japonaises en France<sup>44</sup>.

En dehors de celles de Hayashi Tadamasu, les activités d'autres marchands d'art japonais de l'ère Meiji ont également été redécouvertes. Il existait en effet au Japon des marchands d'art qui ciblaient la clientèle étrangère à partir des années 1880, à la suite de la popularité croissante de l'art japonais en Occident. On peut citer le travail de Hida Toyojirō, sur les profits de

---

<sup>39</sup> PUT, Max, *Plunder and Pleasure, Japanese Art in the West, 1860-1930*, Leiden, Hotei Pub., 2000.

<sup>40</sup> EMERY, Elizabeth, « Madame Desoye, “First Woman Importer” of Japanese Art in Nineteenth Century Paris », *Journal of Japonisme*, vol.5, 2020, pp.1-46.

<sup>41</sup> WEISBERG, G.P., « Samuel Bing ; patron of Art Nouveau », *The Connoisseur*, octobre, décembre 1969, janvier 1970.

<sup>42</sup> KOYAMA-RICHARD, Brigitte, op.cit, 2018 ; KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Japon Rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001.

<sup>43</sup> WEISBERG, Gabriel P, BECKER, Edwin ; POSSEME, Evelyne, *Les Origines de l'Art nouveau, la maison Bing*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Anvers, Les Arts décoratifs, Paris et Fonds Mercator, 2004.

<sup>44</sup> IMAI, Yūko 今井祐子, « Japonizumu ryūkōka no Furansu ni okeru Nihon toki no juyō to Ahrens shōkai 「ジャポニスム流行下のフランスにおける日本陶器の需要とアーレンス商会」 », *The Kajima Foundation for the Arts annual report*, no. 21, 2003 ; IMAI, Yūko 今井祐子, *Japonisme dans la céramique 『陶芸のジャポニスム』 (Tōgei no Japonizumu)*, Nagoya, The University of Nagoya Press, 2016.

Marunaka Magobei, marchand d'art de Kanazawa<sup>45</sup>. De nombreuses études ont été consacrées aussi à la famille Yamanaka, puissant antiquaire ouvrant des succursales aux Etats-Unis et en Angleterre et dont la prospérité commerciale a continué au 20<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Yamamoto Masako a réalisé des études approfondies sur l'évolution des activités de ces marchands jusqu'à leur internationalisation, avec l'exemple de la famille Yamanaka, mais aussi avec d'autres comme Ikeda Seisuke<sup>47</sup>. Il existe également quelques travaux sur Nomura Yōzō, fondateur de la société Samurai Shōkai<sup>48</sup>. Des chercheurs se sont penchés également sur d'autres réseaux de distribution : Monika Bincsik a ainsi étudié les collectionneurs européens et les marchands japonais de laque à l'ère Meiji<sup>49</sup>, et Ōta Tomoki a éclairci la situation du commerce de l'artisanat d'art pour les étrangers visitant Kyoto à la même époque<sup>50</sup>. Ces sujets ont connu des développements s'étendant aux réseaux du commerce international. Suga Yasuko a mis en lumière les réseaux de distribution de "produits manufacturés d'art" japonais en Europe par des

---

<sup>45</sup> HIDA, Toyojirō 樋田豊次郎, « Exportaters of Meiji Decorative Arts 「明治の工芸を輸出したひとたち」 (Meiji no kōgei o yusyutushita hitotachi) » in IMPEY, Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション：海を渡った日本の美術』 Vol.1, Kyoto, Dōhōsha, 1995, pp.70-95.

PROST, Lucie et VALLUY, Chantal, *Adolphe Philippe d'Ennery, Collectionneur, 1811-1899*, mémoire de l'École du Louvre, 1975.

<sup>46</sup> D'après une conférence passionnante donnée par Madame Helen Loveday, conservatrice du Musée Bauer à Genève, le collaborateur japonais d'Alfred Bauer pour la constitution de sa collection, Tomita Kumasaku 富田熊作 était employé de la succursale de Yamanaka à New York. Cf. LOVEDAY, Helen, « Alfred Bauer et sa collection de céramiques japonaises », Colloque : *La fascination du Japon* le 15 octobre 2021, Musée Ariana.

<sup>47</sup> YAMAMOTO, Masako 山本真紗子, « Yamanaka & Company : outline of ventures before overseas activities 「美術商山中商会 - 海外進出以前の活動をめぐって - 」 (Bijutsu shō Yamanaka shōkai -kaigai shinsyutsu izen no katsudō o megutte-) », *Core ethics*, vol. 4, 2006, pp. 371-382.

YAMAMOTO, Masako 山本真紗子, *Kyō karamonoya kara bijutsushō e : Kyoto ni okeru bijutsu shijō o chūshin ni* 『京唐物屋から美術商へ：京都における美術市場を中心に』, Kyoto, Kōyō shobō, 2010.

YAMAMOTO, Masako 山本真紗子, « Japanese Art Dealers in the United States in the 1870s-1930s 「明治期から日米開戦前期のアメリカの日本人美術商の活動」 (Meiji ki kara nibeikai senki no Amerika no Nihonjin bijutsu shō no katsudō) », *Lotus*, vol. 33, 2013, pp. 69-51.

<sup>48</sup> KAWAZOE, Yū 川添裕, « Yokohama ga uru "Nippon" : Samurai shōkai o chūshin ni 「横浜が売る「ニッポン」：サムライ商会を中心に」 », *Bungaku*, vol.16, no. 6, 2015, pp.135-155.

<sup>49</sup> BINCSIK, Monika, « European collectors, and Japanese merchants of lacquer in "Old Japan": Collecting Japanese lacquer art in the Meiji period (1868-1912) », *Journal of the History of Collections*, No.20 (2), November 2008, pp.217-236.

<sup>50</sup> OTA, Tomoki 太田智己, « The "export" of artistic crafts to foreigners visiting Kyoto in the modern period 「近代京都における美術工芸品の「来京外国人向け」輸出 (Kindai Kyoto ni okeru bijutsu kōgeihin no raikyō Gaikokujin muke yushutsu) », *Bijutsushi*, vol. 59, no.2, 2010, pp.407- 423.



sociétés commerciales britanniques qui s’installaient au Japon<sup>51</sup>. Signalons aussi la recherche en cours menée par le Professeur William G. Clarence-Smith, Professeur émérite d’histoire à SOAS de l’Université de Londres, sur les activités des marchands juifs installés au Japon dans le commerce des objets d’art, tels que M Samuel & Co ou encore Pohl Frères. Le Professeur d’histoire de l’Art Hans Bjarne Thomsen, de l’Université de Zurich, s’intéresse pour sa part aux activités de la société suisse Bavier dans le cadre d’une recherche sur les premiers collectionneurs suisses<sup>52</sup>.

### *Les collectionneurs*

Si les marchands d’art sont, apparemment, les premiers bénéficiaires au sens pécuniaire, de cette attirance pour les objets japonais, ce sont les collectionneurs qui génèrent la valeur de ces objets, et parfois répandent le goût de l’art japonais auprès du grand public. Si l’on cite seulement quelques collections-phares constituées au cours du 19<sup>e</sup> siècle en donnant l’année du retour au pays de chacun de ceux qui les ont constituées, celles des résidents au Japon tels que Philipp Franz von Siebold (1823), William Anderson (1873), Edoardo Chiossone (1875), Erwin von Bälz (1876), Edward Sylvester Morse (1877), Ernest Fenollosa (1878), William Sturgis Bigelow (1882), et celles de voyageurs tels que Henri Cernuschi (1871) et Emile Guimet (1876), on constate que ces collections sont conservées actuellement dans des musées, ce qui prouve la qualité des œuvres rassemblées. C’est grâce à leur statut social, à leur œil avisé et à leur sensibilité scientifique ou esthétique, qualités qui leur ont permis de nouer des relations avec les Japonais et d’approfondir leur compréhension de leur culture, que ces collectionneurs ont pu réunir des œuvres authentiques sur place, en faisant montre d’un jugement qui dépassait un simple phénomène de vogue. C’est pourquoi leurs collections personnelles, étudiées indépendamment, font l’objet d’un domaine de recherche à part.

Cependant ces visiteurs n’étaient pas les seuls qui purent collectionner des objets japonais. La collection Adolphe Philippe et Clémence d’Ennery, constituée pendant les années 1880-1890 et conservée au Musée d’Ennery, est un exemple intéressant d’acquisitions uniquement effectuées à Paris. L’étude de Chantal Valluy et Lucie Prost a révélé les noms de leurs fournisseurs : non pas seulement les bien connus Sichel, Hayashi, Bing, C Langweill, les frères

---

<sup>51</sup> SUGA, Yasuko 菅靖子, « British Trading Companies Dealing with Japanese “Art Manufactures” 「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」 (Nihon no “bijutsu seizō hin” o toriatsukatta Igrisu kei shōsha) », *Bulletin of Japanese Society for the Science of Design*, vol.51(3), 2004, pp. 11-20.

<sup>52</sup> TOMSEN, Hans Bjarne, « Sailing the Seas : Early Swiss Collectors of Japan Art », Colloque : *La fascination du Japon* le 15 octobre 2021, Musée Ariana.

Pohl ou *La Porte chinoise*, mais aussi des magasins plus éclectiques, tels le grand magasin *Le Bon Marché*<sup>53</sup>, ce qui montre l'expansion de la distribution commerciale des objets d'art japonais dans la capitale française à l'époque.

En dehors de ces exemples fameux, il existe en réalité de nombreuses collections d'objets japonais ayant chacune leur propre histoire d'acquisition. Même si la qualité des œuvres peut être moindre, l'existence de ces collectionneurs moins connus n'en demeure pas moins importante, car elle dévoile d'autres aspects de l'accessibilité de tels objets sur les marchés, et d'autres conditions d'acquisitions. C'est le cas de la collection d'Alfred Gérard, l'un des premiers Français à s'établir au Japon (1863 -1878), conservée au musée de Saint Remi à Reims, par exemple<sup>54</sup>. Mais de nombreuses autres collections restent encore méconnues. C'est pourquoi un projet tel que celui du Dr Josef Kreiner, avec le soutien de la fondation Toyota, nous semble d'une grande importance : grâce aux résultats des enquêtes de son équipe, des collections japonaises, y compris celles concernant les artefacts Aïnou, ont été recensées dans 196 musées sur 975 sondés dans toute l'Europe. Le résultat de cet immense travail a été publié en 2005, puis en 2011 dans un rapport complet en 2 volumes qui contient une analyse générale sur la constitution des collections japonaises en Europe du 16<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle, et une analyse régionale avec la présentation de chaque musée conservant des objets japonais<sup>55</sup>.

### ***Les expositions universelles***

En ce qui concerne la participation japonaise aux expositions universelles, dont l'importance n'est pas négligeable en matière de diffusion des objets japonais, il existe de nombreux travaux et ouvrages publiés, parmi lesquels nous voudrions signaler une découverte importante de Mori Hitoshi : la photo d'une salle présentant des peintures à l'huile réalisées par des Japonais et présentées à l'Exposition universelle de Paris de 1867<sup>56</sup>. Du point de vue du Japonisme, les recherches les plus récentes sont celles de Teramoto Noriko, sur les expositions

---

<sup>53</sup> PROST et VALLUY, op.cit., 1975.

<sup>54</sup> Musée Saint-Rémi, *Le goût du Japon: Voyage dans la collection du musée Saint-Rémi*, Somogy, Musée Saint-Rémi, 2019.

<sup>55</sup> KREINER, Josef (ed.), *Japanese Collections in European Museum* vol. I & II, Japan Archiv, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005 et 2011.

<sup>56</sup> MORI, Hitoshi 森仁史, « 1867 nen bankoku hakuran-kai ni okeru "nihon"-nihon shuppin o megutte 「1867年万国博覧会における「日本」日本出品をめぐる」 », *Tojōronsō* 『戸定論叢』, No.3, Matsudoshi kyōiku iinkai, 1993, pp.2-5.

de Paris de 1867 et 1878<sup>57</sup>. Par ailleurs, il ne faut pas oublier le travail primordial réalisé à l'occasion de l'Exposition universelle d'Aichi en 2005, lequel a identifié les œuvres japonaises exposées lors d'événements mondiaux de ce genre organisés entre 1855 et 1900 et qui sont actuellement conservées dans des musées. Grâce à ce travail nous pouvons nous faire une idée de ce qu'étaient ces œuvres présentées aux publics occidentaux à ces occasions<sup>58</sup>.

### ***La diffusion des objets japonais considérée du point de vue de l'institutionnalisation de l'art au Japon***

Il faut rappeler que le développement de l'étude du Japonisme fait suite à la période de croissance économique exceptionnelle qu'a connu le Japon après la guerre. Lorsque ce domaine eut conquis une place importante au Japon, avec deux expositions pionnières<sup>59</sup> et la fondation de la Society for the Study of Japonaiserie ( actuellement la Society for the Study of Japonism) à l'initiative des chercheurs de l'Université de Tokyo en 1980<sup>60</sup>, le pays entra dans une décennie marquée par le gonflement d'une bulle spéculative qui engendra un boom de la construction de musées et l'augmentation du nombre des expositions, propulsant le Japon sur le devant de la scène internationale. En 1988, l'exposition *Le Japonisme*, au musée national d'Art occidental de Tokyo, tenue conjointement avec les Galeries nationales du Grand Palais à Paris, marque une première apogée. Il est donc assez significatif que l'on voie, à la fin des années 1980, apparaître une réflexion au sein des chercheurs japonais sur la réaction de leurs compatriotes vis-à-vis de cette vogue japonaise en Occident. Cette introspection s'est approfondie au cours des années 1990, marquées par la récession économique qui n'empêcha pas pourtant la culture japonaise de gagner toujours plus d'influence dans le monde entier.

---

<sup>57</sup> TERAMOTO, Noriko 寺本敬子, *Les Expositions universelles de Paris et la naissance du Japonisme* 『パリ万国博覧会とジャポニスムの誕生』 (*Paris bankoku hakuran-kai to Japonisme no tanjō*), Kyoto, Shibunkaku, 2017.

<sup>58</sup> Tokyo National Museum et al., *Commemorating The 2005 World Exposition, Aichi, Japan, Arts of east and west from World Expositions 1855-1900: Paris Vienna and Chicago*, 『2005年日本国際博覧会開催記念展世紀の祭典万国博覧会の美術』 (*2005 nen Nihon kokusai hakuran-kai kaisai kinen ten Seiki no saiten bankoku hakuran-kai no bijutsu*), Tokyo, NHK, 2004.

<sup>59</sup> *Ukiyo-e et les impressionnistes* au Sunshine Museum d'Ikebukuro 1979-1980, accompagnée d'un colloque international sur *Lautrec et Utamaro* au Isetan Museum de Shinjuku en 1980.

<sup>60</sup> INAGA, Shigemi 稲賀繁美, « Ōshima Seiji cho *Japonisme inshō-ha to ukiyo-e no shūhen* 「大島清次著『ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺』」 », *Studies of comparative literature*, Society of Comparative Literature, The University of Tokyo, no.39, 1981 avril.

Qualifié par Satō Dōshin, professeur à l'Université des Arts de Tokyo, de « paysage historique jamais vu auparavant »<sup>61</sup>, l'ouvrage de Kitazawa Noriaki publié en 1989 : *Me no shinden -bijutsu juyō shi nōte*『眼の神殿 - 美術受容史ノート』(*Temple de l'œil - Notes sur l'histoire de la réception de l'art*) donna la véritable impulsion japonaise à ce nouveau courant postmoderniste de l'histoire de l'art<sup>62</sup>. Kitazawa exhume en effet ce fait, alors quasi oublié, que le concept actuel d'« art » avait été transplanté au Japon depuis l'Occident au début de la période Meiji, avec sa traduction par le terme *bijutsu*, et que diverses institutions artistiques de cette époque étaient alors ancrées dans un système d'État, et entretenaient des liens étroits avec le développement de l'industrialisation et du nationalisme.

Satō Dōshin, l'un des trois premiers chercheurs inspirés par le travail de Kitazawa Noriaki sur l'institutionnalisation de l'art au Japon<sup>63</sup>, a affirmé en 1995 que la diffusion des objets japonais était à la fois la cause et la conséquence du Japonisme<sup>64</sup>. A la base de cette diffusion, il voit non seulement le goût des Occidentaux, mais aussi le développement des relations politiques et économiques entre le Japon et l'Occident en cette seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle marqué par le développement du capitalisme. Faisant remarquer parallèlement que l'histoire officielle de l'art japonais telle que publiée par la Commission Impériale du Japon en 1900, avait complètement

---

<sup>61</sup> SATŌ, Dōshin, « Bijutsuhi no avant-garde, Kitazawa Noriaki cho, *Me no shinden : "bijutsu" juyō shi nōto kaisetsu* 「美術史」のヴァンギャルド北澤憲昭著『眼の神殿「美術」受容史ノート』解説 », Chikuma Web (Chikumashobo Ltd. Site web 15, 12, 2020) <https://www.webchikuma.jp/articles/-/2228> consulté le 7 avril 2023.

<sup>62</sup> KITAZAWA, Noriaki 北澤憲明, *Me no shinden : "bijutsu" juyō shi nōto : teihon* 『眼の神殿 : 「美術」受容史ノート』, Tokyo, Bijutsu shuppan sha, 1989.

<sup>63</sup> SATŌ, Dōshin, Art of the Meiji Period and Its Administration, *The journal of art studies*, No. 350, 1991, pp.152-165.

KINOSHITA, Naoyuki 木下直之, *Bijutsu toiu misemono* 『美術という見世物』, Tokyo, Heibonsha, 1993.

TAKAGI, Hiroshi 高木博志, *Kindai tennō sei no bunkashiteki kenkyū* 『近代天皇制の文化史的研究』, Tokyo, Azekura shobo, 1997.

Cf. ADACHI, Gen 足立元, « Kaisetsu Rasen no avant-garde bijutsu juyō shi no juyō shi » 解説 螺旋のヴァンギャルド美術受容史の受容史, in KITAZAWA., Noriaki 北澤憲明, *Me no shinden : "bijutsu" juyō shi note : teihon* 『眼の神殿 : 「美術」受容史ノート : 定本』, Brucke, Tokyo, 2010 (réédition de 1989), pp.361-389.

<sup>64</sup> SATŌ, Dōshin 佐藤道信, « The Policies of the Meiji Government for the Promotion of the Craft Industries and the Export Trade 「明治の殖産興業政策と欧米の日本美術コレクション」 (Meiji no shokusan kogyō seisaku to ōbei no nihon bijutsu collection) » in IMPEY., Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション : 海を渡った日本の美術』 (*Nasser D Khalili korekushon : umi o watatta Nihon no bijutsu*) Vol.1, Kyoto, Dōhōsha, 1995-a, pp.57-70.

SATŌ, Dōshin 佐藤道信, « Japonisme no keizaigaku 「ジャポニスムの経済学」 », *Kindaigsetsu* 『近代画説』, No.4, 1995-b, pp.25-41.

omis la dimension de l'artisanat d'art de l'ère Meiji dont l'exportation avait pourtant été soutenue intensivement par les gouvernements successifs des décennies précédentes, Satō Dōshin suggère qu'il y a la nécessité de procéder à une relecture de l'histoire de l'art japonais de cette période.

Depuis que ces historiens de l'art avant-gardistes ont ouvert des brèches afin de réexaminer les thèses établies, la politique d'encouragement systématique de l'exportation de l'artisanat d'art par le gouvernement de Meiji est devenue un fait bien établi dans l'histoire de l'art japonais, considéré comme le pendant et ce reflet du Japonisme au Japon.

Au même moment où apparaissait ce nouveau courant d'étude, deux recueils de dessins, devenus objet de recherches, illustraient l'influence des directives des gouvernements de Meiji sur la fabrication de modèles d'objets décoratifs destinés expressément à l'exportation. Il s'agit de celui de la Compagnie Kiryū Kōshō Kaisha 起立工商会社, fondée à l'initiative du gouvernement Meiji à l'occasion de la participation à l'Exposition universelle de Vienne de 1873, conservé à la bibliothèque de l'Université des Arts de Tokyo, et étudié puis publié sous la direction de Hida Toyojirō en 1987<sup>65</sup>. Ce recueil de dessins était utilisé par les artisans de cette compagnie pour confectionner des objets décoratifs à destination de l'Europe et des États-Unis. Il y a aussi le recueil de dessins conservé au Musée national de Tokyo, qui a été examiné entre 1994 et 1995 dans le cadre d'un programme d'étude. Il s'agit de l'*Onchi Zuroku* 『温知図録』, par lequel les autorités de Meiji, de 1876 à 1885, donnaient des indications aux artisans pour la fabrication des œuvres à présenter aux expositions universelles et de l'industrie nationale, ou destinées à l'exportation. Un rapport de recherche effectué fut publié en 1997 par une équipe comprenant Hida Toyojirō, Satō Dōshin, Kitazawa Noriaki et Mori Hitoshi<sup>66</sup>.

Ces deux études ont révélé qu'il y avait eu des modèles pour produire un artisanat d'art promu par les gouvernements de Meiji, alors que les œuvres de cette époque étaient redécouvertes. La collection Nasser Khalili est probablement l'une des plus importantes et les plus précocement recensées : son catalogue, en japonais et en anglais, a été publié en 1995. On y lit en particulier un article de Hida Toyojirō qui donne les noms de marchands japonais ayant joué un rôle crucial dans l'exportation de produits d'artisanat d'art, comme commanditaires

---

<sup>65</sup> HIDA, Toryojiro 樋田豊次郎 (dir.), *Meiji no yushutsu kōgei zuan : Kyū kōshō gaisya shitazu shū* 『明治の輸出工芸図案 : 起立工商会社工芸下図集』, Kyoto, Kyotoshoin, 1987.

<sup>66</sup> Tokyo kokuritsu hakubutukan (ed.) 東京国立博物館編, *Meiji design no tanjō chōsa kenkyū hōkokusho* « *Onchi zuroku* » 『明治デザインの誕生 : 調査研究報告書「温知図録」』, Tokyo, Kokusho kankōkai 国書刊行会, 1997.

d'artisans. Cette étude révélait pour la première fois l'existence de mécanismes de distribution des arts décoratifs destinés à l'exportation<sup>67</sup>.

Au cours des dernières décennies, les objets de l'artisanat d'art de l'ère Meiji ont attiré l'attention du grand public lors d'expositions, par leur aspect de « super virtuosité »<sup>68</sup>. Le Kiyomizu Sannenzaka Museum a été fondé en 2000 à Kyoto par Murata Masayuki, homme d'affaire, collectionneur passionné par cette virtuosité de l'art japonais de la fin de 19<sup>e</sup> siècle. On connaît désormais les œuvres des artistes célèbres qui s'illustrèrent lors des expositions universelles, tels que Namikawa Sōsuke, Namikawa Yasuyuki, Myōchin, Miyagawa Kōzan ou encore Kinkōzan, parmi de nombreux autres. Par ailleurs des produits considérés alors comme mineurs et destinés à l'exportation, sont désormais eux aussi objets de recherches. Des céramiques de ce genre, notamment, ont fait l'objet d'expositions<sup>69</sup>, et le mobilier destiné à une clientèle étrangère a commencé à être étudié par des chercheurs<sup>70</sup>. La collection de Kaneko Teruhiko est sans aucun doute la première collection spécialisée d'objets de cette catégorie<sup>71</sup>.

### 3. Problématique et principal corpus de recherche

Après cet état des lieux sur les études précédemment réalisées, nous pouvons dresser le constat suivant. Premièrement, on connaît certaines histoires individuelles de collectes d'objets japonais faites par des diplomates, des militaires, des marchands ou encore des voyageurs occidentaux, mais elles nous sont narrées du point de vue ou sous l'influence du regard occidental de ces acquéreurs. L'acquisition est décrite la plupart du temps comme le fruit d'un heureux hasard, lors d'une rencontre avec des indigènes, et c'est l'œil de connaisseur de l'Européen ou de l'Américain qui remarque, et révèle en fait, la dimension artistique latente mais

---

<sup>67</sup> HIDA, op.cit.,1995.

<sup>68</sup> Mitsui Memorial Museum et al., *Kogei-superlative craftsmanship from Meiji Japan (Chōzetsu gikō ! Meiji kōgei no iki)* 『超絶技巧!明治工芸の粋』, Tokyo, Asano kenkyūjo, 2014.

The University Art Museum et al., *Meiji Kogei: Amazing Japanese Art (Odoriki no Meiji kōgei)* 『驚きの明治工芸』, Tokyo, Bijutsu shuppan sha, 2016.

Mitsui Memorial Museum et al., *Amazing craftsmanship! from Meiji kogei to contemporary art (Kyōino chōzetsu gikō Meiji kōgei kara gendai art e)* 『驚異の超絶技巧 明治工芸から現代アートへ』, Tokyo, Asano kenkyūjo, 2017.

<sup>69</sup> Par exemple, *Chrysanthèmes, dragons et samourais, la céramique japonaise du Musée Ariana, l'Ariana sort de ses réserves IV*, au Musée Ariana, Genève, du 11 décembre 2020 au 5 septembre 2021.

<sup>70</sup> *Kagu dōgu shitsunai shi* 『家具道具室内史』 : Tokushū yushutsukagu shitsunai sōshokuhin (特集 輸出家具・室内装飾品), vol.9, 2017.

<sup>71</sup> KANEKO, Teruhiko 金子皓彦, *Seiyō o miryō shita "wamodan" no sekai : Meiji, Taiho Showa ni umareta yushutsu kōgeihin Kaneko Teruhiko collection* 『西洋を魅了した「和モダン」の世界 : 明治・大正・昭和に生まれた輸出家芸品金子皓彦コレクション』, Tokyo, Miki press, 2017.

jusqu'alors ignorée, de l'objet. Or il est temps de faire un sort à une certaine légende dorée du Japonisme qui coure un peu partout, depuis les estampes servant de papier d'emballage pour des expéditions d'articles japonais à Paris, jusqu'à ces acquisitions quasi miraculeuses par des voyageurs, de trésors que des Japonais de l'ère Meiji vendaient à vil prix, trop heureux de se débarrasser de leurs vieilleries et de les remplacer par les merveilles clinquantes de la civilisation occidentale. Toutes ces belles histoires peuvent certes avoir un fond de vérité, et il n'est pas question ici de nier l'impact profondément déstabilisant sur les productions artistiques japonaises, du choc avec la civilisation industrielle et impérialiste occidentale : nous en donnerons d'ailleurs plus d'un exemple. Mais cette vulgate a un peu trop tendance à faire des Occidentaux, non seulement les promoteurs de la modernité dans l'archipel, mais aussi, d'une certaine manière, des initiateurs des Japonais à la valeur de leur propre art.

Cependant, si de nombreuses vicissitudes socio-politiques amenèrent effectivement durant l'ère Meiji, un afflux d'objets d'art sur le marché, c'est aussi que, dès l'époque d'Edo, on leur avait reconnu une valeur esthétique qui en faisaient une réserve patrimoniale, pouvant être cédée lorsque le besoin d'argent se faisait sentir : ce fut le cas pour nombre de bonnes maisons japonaises plongées dans des difficultés financières à cause des bouleversements amenés par le nouveau régime. En outre, puisque les autorités japonaises avaient envoyé des estampes pour représenter la contribution de leur pays aux progrès des arts et de l'industrie dès l'Exposition Universelle de Paris de 1867, on peut supposer qu'à cette date déjà, on accordait dans l'archipel à ces artefacts une valeur artistique qui dépassait celle d'une soi-disant imagerie populaire bon marché. Aussi, peut-on vraiment considérer que les Japonais étaient totalement passifs face aux Occidentaux et à leurs désirs ? En fait, on ne connaît quasiment rien sur l'environnement permettant à ces derniers d'accéder aux objets en question à la fin de l'époque d'Edo, à part l'existence d'un « bazar » à Shimoda. Car si le Traité de Kanagawa de 1854, puis surtout les traités de l'ère Ansei de 1858, ouvrirent de nouveaux ports au commerce aux étrangers, à commencer par Yokohama, et étendirent les possibilités d'accès aux objets artisanaux japonais, nous manquons encore cruellement de descriptions précises des débuts de ce commerce à destination de l'Occident, malgré l'apparition à Paris, bien attestée et documentée, de magasins de curiosités spécialisés en « japoneries » dès le début des années 1860.

Ce flou « artistique » concernant ce versant japonais persiste au début de l'ère Meiji. Car même si, comme on l'a vu, de nombreux travaux ont mis en évidence la forte volonté politique de la part des autorités japonaises de promouvoir l'exportation des produits artisanaux, la réalité des transactions sur le terrain reste assez méconnue. Nos informations se limitent pour l'instant à l'enregistrement des activités de quelques marchands japonais et de quelques sociétés

commerciales étrangères installées au Japon, ainsi qu'aux informations données par de célèbres marchands d'art comme Bing, Hayashi ou encore Yamanaka, mais qui sont tardives puisque la plupart ne deviennent actifs qu'à la fin des années 1870 et durant les années 1880, à la suite de la montée en popularité de « l'art japonais » en Occident. Ainsi, on ignore presque tout de ce qui était la situation au cours des années 1870, qui furent pourtant la période de l'éclosion de cette vogue japonaise. Ainsi se pose la question de comprendre quels acteurs japonais jouèrent un rôle majeur dans l'origine de ce goût occidental pour le Japon, et dans quelles conditions concrètes cette passion prit naissance sur le terrain. C'est qu'il nous manque encore de trop nombreux détails pour comprendre l'ensemble des mécanismes de cette exportation des objets artisanaux à partir du Japon, à l'aube de ce phénomène. D'où le besoin de tenter de construire une vue d'ensemble complète de la circulation de ces objets depuis leur production jusqu'à leur arrivée entre les mains des acquéreurs à Paris, à Londres, ou ailleurs en Europe et en Amérique, afin de comprendre la logique du développement des réseaux de leur distribution.

En deuxième lieu, il nous paraît nécessaire d'élargir le point de vue à partir duquel s'est faite l'analyse. Jusqu'à présent, la question de la diffusion et de l'exportation des objets japonais dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle a été principalement abordée par des historiens de l'art qui se sont intéressés avant tout à l'identification des diffuseurs en Occident de ces objets d'origine japonaise, personnages qui furent donc aussi les vecteurs essentiels de leur consécration artistique, c'est-à-dire surtout des marchands d'art et des collectionneurs. Or, comme les études japonaises ont commencé à le dévoiler, les tenants et les aboutissants de cette question sont aussi largement intriqués dans les domaines politiques et économiques. Ceci signifie que de nombreux autres acteurs, outre les collectionneurs et les marchands d'art, ont été aussi impliqués, avec des visées bien différentes de considérations purement esthétiques. C'est pourquoi l'étude sur l'échange artistique aussi économique à travers les activités industrielles, par exemple celle de Hirose Midori dans le domaine du textile, est prometteuse<sup>72</sup>. Alors notre étude non plus ne se limite pas au seul point de vue artistique, mais doit aussi aborder par une approche plus globale cette introduction des objets artisanaux japonais en dehors de l'archipel : elle doit donc s'étendre aux domaines politiques, commerciaux, voire sociaux.

Bref, notre travail s'attachera essentiellement à dévoiler quels furent les initiatives qui venaient des Japonais eux-mêmes dans la diffusion de leurs objets artisanaux sur le marché international, et pour ce faire nous nous appuierons sur la documentation japonaise en exploitant

---

<sup>72</sup> HIROSE, Midori, *L'influence réciproque entre la France et le Japon dans l'industrie textile pendant l'ère Meiji*, thèse de doctorat soutenue en 2003 à l'Université Paris 7.



des corpus plus ou moins méconnus, en tout cas trop négligés. Nous tenterons de cette manière d'apporter plus de concret à ce champ d'étude, qui manque encore souvent de preuves documentées pour étayer, ou réfuter, certaines assertions, ou encore pour dépasser des généralités trop vagues et la vulgate japoniste. Quatre modes d'acquisition ou de circulation de ces objets à destination des pays occidentaux, ont ainsi été identifiés :

1. Un premier mode concerne les transactions d'objets d'artisanat d'art qui se déroulaient dans la « station de ravitaillement (*ketsubō-sho* en japonais) », établie pour les navires étrangers par les autorités japonaises dans la ville portuaire de Shimoda, conformément au Traité de Kanagawa signé en 1854. Cet établissement est à identifier avec le fameux « bazar merveilleux » de Shimoda, décrit dans plusieurs récits de voyage faits par les délégations européennes. Nous nous appuyons pour aborder le versant japonais sur des documents japonais de l'époque, en particulier sur les deux principales sources que sont : la transcription des archives du gouvernement shōgunal relatif aux *Affaires de Shimoda de l'Ère de Kaei* (1848-1855) (*Kaei Shimoda Torihakari Ikken* 嘉永下田取計一件), éditées par le Comité municipale de l'éducation de la ville de Shimoda et, dont les originaux sont conservés à la bibliothèque de la Diète du Japon<sup>73</sup> ; 2<sup>e</sup> la transcription des *Archives relatives aux pays étrangers de la fin du régime des Tokugawa* (*Bakumatsu gaikoku kankei bunsho* 幕末外国関係文書), éditée par l'Institut historiographique de l'Université de Tokyo dans la série *Dai nippon komonjo*<sup>74</sup>. Les premières archives contiennent une description précise des objets vendus aux étrangers dans la station de ravitaillement. Avec les secondes, nous pouvons retracer le système des transactions à l'intérieur de cette station de ravitaillement, encadré par des règles strictes concernant les objets prohibés et un contrôle des relations entre Japonais et étrangers. Notre étude voudrait mettre en lumière en quoi consistait la stratégie diplomatique du bakufu relative à ces objets et à leur acquisition par des étrangers.
2. Un deuxième mode d'acquisition des objets japonais par des étrangers est décrit dans un document manuscrit de cinq volumes en forme de codex intitulé *Gaikokujin kaimono* 外国人買物 (*Les Achats faits par les étrangers*), une documentation administrative recueillie après la chute du régime shōgunal par les nouvelles autorités, et actuellement conservée à la bibliothèque de la Diète au Japon. Sa version numérique disponible lors de la rédaction de ce travail, consistait en un ensemble de photographies de documents manuscrits en écriture cursive qui n'avaient jamais été le sujet d'aucune étude jusqu'à aujourd'hui<sup>75</sup>. Il s'agit de registres faisant figurer les achats des étrangers effectués à Edo, et couvrant la période comprise entre 1859 et 1861, avec environ 1570 pages au total.

---

<sup>73</sup> Shimoda shi kyōiku iinkai 下田市教育委員会, *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol. 1-3) 『嘉永下田取計一件 (一卷～三卷)』, Shimoda, 1979.

Shimoda shi kyōiku iinkai 下田市教育委員会, *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol. 6-8) 『嘉永下田取計一件 (六卷～八卷)』, Shimoda, 1980.

<sup>74</sup> Historiographical Institute The University of Tokyo (ed.) 東京大学資料編纂所編, *Dainihon komonjo Bakumatsu Gaikoku Kankei Monjo* 大日本古文書 『幕末外国関係文書』 (*BGKM: Archives relatives aux pays étrangers de la fin du régime des Tokugawa*), Tokyo, Tokyo daigaku shuppankai, 1913-

<sup>75</sup> L'original (23cm×16.5cm) est conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète. Sa version numérique est disponible sur le site de la bibliothèque : <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606975>

Ces cinq volumes contiennent des informations fournies par les commerçants et sont méticuleusement annotés : y figurent les noms des marchands, leurs adresses, la nature des marchandises vendues, leurs quantités, les prix, le nombre et la nationalité des acheteurs, la date et l'heure de l'acte d'achat, ainsi que la description de la situation qui a donné lieu à la transaction. La transcription de la quasi-totalité de ces manuscrits a été réalisée. Grâce à ce document d'archives, nous pouvons étudier quel furent les premiers achats libres effectués par des étrangers au sein de la capitale shōgunale, Edo, à la suite de la conclusion du traité Harris puis des traités d'Ansei avec quatre autres nations en 1858. Cette étude dévoile le grand intérêt porté par les autorités shōgunales aux objets artisanaux vendus à des diplomates de chacune des nations en poste à Edo, et permet d'identifier leur nature concrète et leurs principaux fournisseurs.

3. L'étude d'un troisième mode de circulation-acquisition de ces objets d'artisanat s'appuie sur l'examen d'une source administrative du gouvernement d'Edo. Pour mieux éclairer le processus de la collecte et comprendre la nature des milliers d'objets présentés à l'Exposition universelle de Paris de 1867, et qui seront laissés en France dans un but lucratif, nous proposons en effet une relecture du *Tokugawa Akitake taiō kiroku* 徳川昭武滞欧記録 ( *Le document relatif au séjour en Europe de Tokugawa Minbudayū Akitake*), un recueil de documents administratifs concernant Tokugawa Minbudayū Akitake (1853-1910), le frère cadet du Shōgun Tokugawa Yoshinobu, qui fut envoyé par son frère en tant que représentant du Shōgunat à l'Exposition universelle<sup>76</sup>. Ce document, édité en 3 volumes en 1932, a été compilé sous la direction d' Ōtsuka Takematsu 大塚武松, archiviste spécialisé dans les documents relatifs à la restauration de Meiji au ministère de l'Éducation. Il contient les circulaires internes du gouvernement shōgunal concernant la préparation de l'exposition de 1867, et des listes détaillées d'objets collectés et destinés à l'exposition. Bien que ce document soit connu depuis longtemps par les chercheurs, et actuellement accessible en ligne sur le site de la bibliothèque de la Diète, son exploitation restait partielle et d'ailleurs il restait quasi inconnu en France. Cette relecture apportera quelques éclaircissements sur la nature des intentions japonaises à l'arrière-plan de l'Exposition de 1867, juste avant la révolution de Meiji. Elle nous permettra de contextualiser politiquement le début de la constitution de collections japonaises par des amateurs d'art japonais en Europe, même si le sort de la plupart des œuvres japonaises exposées à cette occasion demeure un mystère, encore aujourd'hui.
4. Enfin, le quatrième mode de circulation-acquisition de nos objets d'art artisanal concerne les transactions menées dans la concession étrangère de Yokohama, enregistrées et publiées par le *Yokohama Mainichi Shinbun* 横浜毎日新聞 ( *Le Quotidien de Yokohama*), dans ses rubriques intitulées respectivement *Hikitori* 引取 « acquisitions », *Urikomi* 売込 « vente » et *Zeikan yushutsu* 税関輸出 « exportations passant par la douane ». Ce journal, fondé à la fin de 1871 (Meiji 3) par Iseki Moritome 井関盛良 (1833-1890), cinquième gouverneur de la préfecture de Kanagawa, est le premier quotidien de type occidental au Japon. Il a été réédité de nos jours dans son intégralité par Fuji Publishing, à partir du premier numéro qui date de 1870 (8<sup>e</sup> jour, 12<sup>e</sup> mois, Meiji 3), dans une série

---

<sup>76</sup> ŌTSUKA, Takamatsu (ed.) 大塚武松編, *Tokugawa Akitake Taiōkiroku* 『徳川昭武滞欧記録』, 3 volumes, Tokyo, Nihon shiseki kyōkai, 1932 (*TAT : Le document relatif au séjour en Europe de Tokugawa Minbudayū Akitake*)

de 149 volumes<sup>77</sup>. Le commerce des objets d'artisanat d'art japonais y est enregistré entre 1873 et 1879. Nous en proposons une étude inédite, basée sur une analyse quantitative et qualitative de l'ensemble des données qui nous concernent. On essaiera de donner pour la première fois une esquisse de l'ensemble des réseaux de distribution commerciale à partir de Yokohama, et un descriptif des objets exportés. Outre l'analyse de ces données, nous exploiterons certains articles de ce journal pour comprendre quels idées sur l'exportation de l'artisanat d'art japonais en Occident étaient partagés par la population.

Ces quatre études qui constitueront nos chapitres 1, 2, 3, 4 et 6 seront intégrées chronologiquement dans leur contexte historique. Nous tenterons ainsi de déterminer s'il y a eu une évolution dans la perception des Japonais à l'égard de la diffusion de ce type d'objets, typique de leur culture nationale, en tentant également de clarifier le processus de développement des politiques étatiques visant à la promotion de ces exportations d'objets artisanaux (le chapitre 5). Nous souhaitons à cet égard mettre en relief les différences entre le Shôgunat d'Edo et le régime de Meiji, dans ce processus d'une prise de conscience des potentiels artistiques et économiques des productions japonaises. Enfin, nous nous demanderons quel fut l'impact réel dans la population japonaise, et en particulier chez les producteurs artisanaux ou industriels, de la politique de promotion de l'exportation de ces objets mise en œuvre par les gouvernements de Meiji. Sans nier les aspects novateurs de ces mesures, nous comptons effectuer une sorte de rééquilibrage en mettant en lumière la poursuite d'un héritage entre les idées de l'époque d'Edo et celles de l'ère Meiji. Kinoshita Naoyuki, qui retrouvait l'esprit des foires et des kermesses de l'époque d'Edo dans les présentations faites par le Japon à l'exposition universelle de Vienne de 1873<sup>78</sup>, et Norota Jun'ichi, en examinant le sens esthétique mais aussi les politiques artistiques de ces deux périodes, ont essayé de démontrer cette continuité. En Europe, la prise de conscience japonaise de la nécessité de protéger le « génie national » japonais en reconsidérant les beaux-arts et le patrimoine, question abordée déjà par Christophe Marquet<sup>79</sup>, a été mise en relation avec une remise en question, telle qu'on la trouve dans les travaux de Pierre-François Souyri par exemple, du paradigme classique de la modernité japonaise qui fait la part trop belle au modèle occidental<sup>80</sup>. Notre travail finalement se positionne également dans ce type d'approche historiographique qui tente de se démarquer d'un « comparatisme eurocentré ».

---

<sup>77</sup> *Yokohama Mainichi shinbun fukkokuban* en réédition 『横浜毎日新聞 復刻版』 (No.1 ; Meiji 3 -No.2689 ; Meiji 12), Tokyo, Fuji-shuppan, 1989-1992.

<sup>78</sup> KINOSHITA, op.cit., 1993.

<sup>79</sup> MARQUET, Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », in HAMON, Claude et TSHUDIN, Jean-Jacques (dir.), *La nation en marche*, Arles, Editions P. Picquier, 1999, p.143-162.

<sup>80</sup> SOUYRI, Pierre-François, *Moderne sans être occidentale. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2016.

Cependant, même si nous insistons dans cette thèse sur un dynamisme précoce, dès la fin du Shōgunat, des acteurs japonais pour répondre à l'intérêt des étrangers pour leurs produits artisanaux, il n'en reste pas moins vrai que le succès de ces « japonaiseries » à l'étranger, influença aussi fortement à l'ère Meiji, le regard que certains Japonais, et en particulier des élites intellectuelles proches des cercles du pouvoir, portèrent sur cette artisanat d'art, et impacta ses productions elles-mêmes. Comme de nombreux chercheurs l'ont déjà souligné, cette prise de conscience a mené les Japonais vers une quête d'identité nationale dans et par l'art<sup>81</sup>. L'un des aspects les plus connus et le mieux documenté par la recherche, est sans doute le mouvement mené par Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzō (dit Tenshin) qui aboutit à la fondation de l'École des Beaux-arts de Tokyo (*Tōkyō bijutsu gakkō*) en 1887<sup>82</sup>. Il nous paraît à présent important de prêter attention et de nous concentrer sur ceux qui auparavant, posèrent les assises de l'action de ces deux personnages emblématiques de la réflexion et de l'éducation esthétiques et artistiques de l'ère Meiji, autrement dit de mettre en lumière quels furent les principaux promoteurs politiques de l'exportation de ces objets artisanaux qui déclenchèrent cette prise de conscience, contrecoup, pour une part, de la vogue du Japonisme. Ainsi dans la seconde partie du présent travail (les chapitres 7 et 8), nous examinons les actions de ces personnages, comme point de départ d'une réflexion sur l'art national du Japon, en nous centrant sur une analyse des activités et des idées des membres de la Ryūchi-kai. Cette première association japonaise pour l'encouragement des activités artistiques, fondée en 1879 en vue du développement économique du pays par Sano Tsunetami et Kawase Hideharu, ainsi que par l'équipe de ce dernier, rassembla des figures primordiales de la politique de promotion de l'exportation des objets artisanaux. Les publications de ses membres, dans des ouvrages et périodiques tels que *Kōgei-sōdan* 『工芸叢談』 (*Recueil des articles sur l'artisanat*), *Ryūchi-kai hōkoku* 『龍池会報告』 (*Bulletin de la Ryūchi-kai*) et *Dai Nippon bijutsu shinpō* 『大日本美術新報』 (*Revue des beaux-arts du grand Japon*) sont des sources de première importance pour comprendre le processus d'évolution de leurs idées. Nous y trouvons les mobiles de la fondation de cette organisation et les objectifs de leurs activités, voire le fondement même de leur quête du Beau et des beaux-arts *bijutsu* 美術

---

<sup>81</sup> En France, Christophe Marquet aborde cette question : MARQUET, op.cit., 1999.

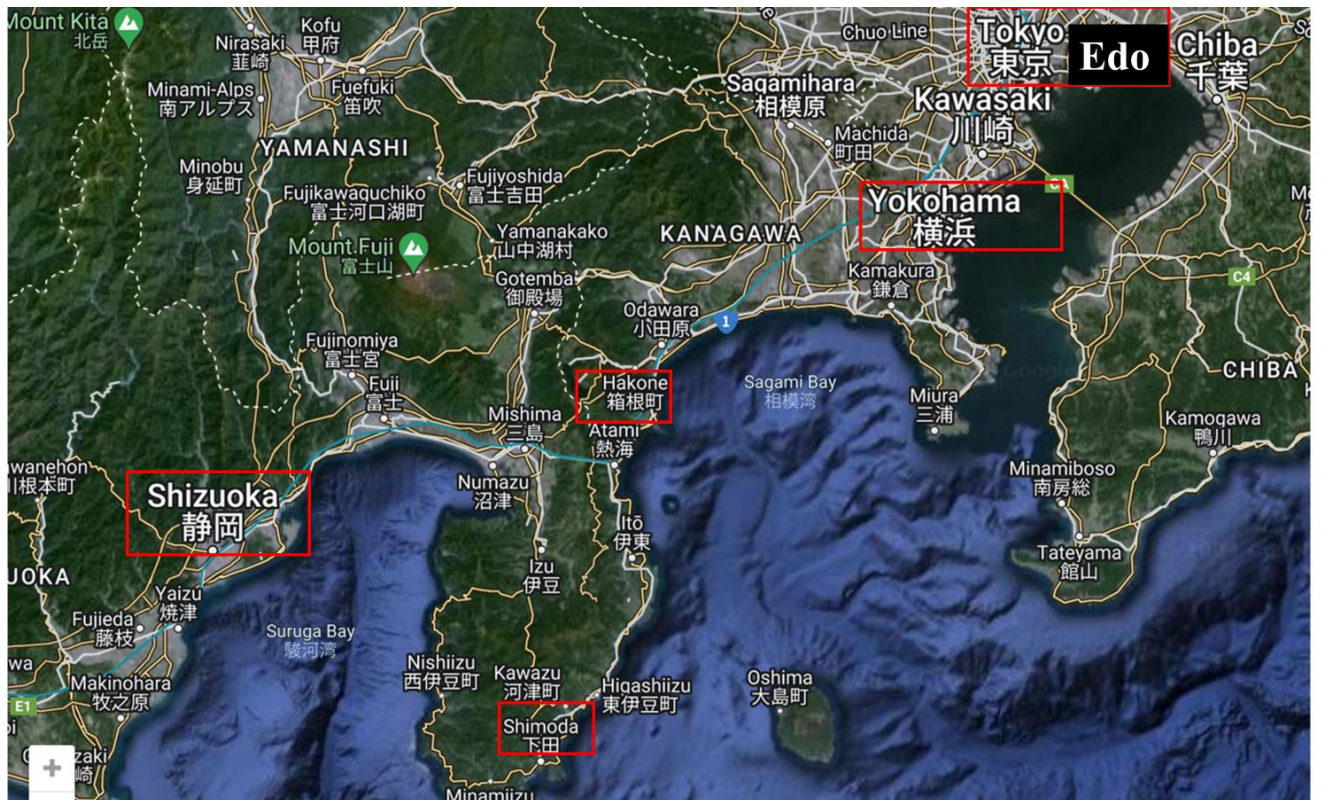
Id., « Défense et illustration de l'art national à la fin du XIXe siècle : la création de la revue Kokka. Benkyō-kai », *Sessions d'étude au CEEJA, 2001-2003*, Presses orientalistes de France, p. 289-314, 2005.

<sup>82</sup> MARQUET, op.cit., 1999.

MITTEAU, Arthur, *Beauté et pluralité chez Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Tenshin (1862-1913). Une application du paradigme esthétique universaliste à l'art japonais ancien et sa mise à l'épreuve*, thèse de doctorat, Institut National des Langues et Civilisation Orientales, 2015.

propres au Japon, assimilés à l'artisanat. Au travers de cette étude, nous redécouvrons l'importance du Salon annuel des Peintres japonais organisé à Paris à l'initiative de la Ryūchi-kai, comme un évènement charnière pour les membres de l'association, en ce qu'il provoqua une remise en cause de ses orientations, donnant l'impulsion décisive à Ernest Fenollosa comme à Okakura Kakuzō pour déterminer leur propre chemin en se séparant de la Ryūchi-kai.

Enfin nous fixons le terme de la période d'étude couverte par cette enquête, à l'année 1890, marquée par la nomination d'Okakura Kakuzō au poste de directeur de l'École des Beaux-arts de Tokyo, ainsi que par l'instauration du statut d' « Artiste de la Maison impériale » (*teishitsu gigei-in* 帝室技芸員), alors qu'était inaugurée la Diète impériale et mise en application la Constitution promulguée l'année précédente : une époque donc, où s'achève l'établissement des institutions du régime de Meiji. Nous concluons ainsi, en soulignant l'influence exercée par la promotion de ces objets artisanaux destinés à l'exportation : elle découlait de la perception par les élites dirigeantes du Shōgunat finissant et du début de Meiji, de leur réception enthousiasme à l'étranger, qui mena à l'aboutissement d'une première phase d'institutionnalisation de l'art en un domaine reconnu, autonome, et propre au Japon.



# CHAPITRE 1

## Le bazar de Shimoda une nouvelle approche concernant la place des objets décoratifs avant 1858

### *Introduction*

Nous fixons le début de notre période d'étude à 1853, l'année de l'arrivée du commodore américain Matthew Calbraith Perry (1794-1858) au large d'Uraga. Avec la conclusion du Traité de Kanagawa, en mars 1854, il obtint l'autorisation de débarquer sur la terre du Japon, chose qui n'était alors permise qu'aux Chinois et aux Hollandais mais, pour ces derniers, seulement dans l'espace exigu de l'île de Dejima, à Nagasaki. En plus de cette ville portuaire déjà vouée sous les Tokugawa au commerce avec les étrangers, le traité de 1854 prévoyait l'ouverture de deux autres ports, Shimoda et Hakodate, pour le ravitaillement des navires américains. Or cet accord incita les autres nations occidentales à entrer à leur tour en contact avec le Japon, dans le but d'obtenir les mêmes avantages que les États-Unis.

Ainsi, dans la deuxième moitié des années 1850, des délégations diplomatiques vont se succéder au Japon. Quelques-uns de ces premiers visiteurs firent le récit de leur voyage, avec parfois un certain émerveillement, et on remarque dans leurs écrits des mentions d'acquisitions d'objets manufacturés dans les ateliers locaux. Comme Toshio Watanabe le signale à propos des « bazars » spécialement ouverts aux étrangers<sup>83</sup>, ces textes font état de l'abondance de « charmantes » laques et céramiques exposées sur les étalages. De telles descriptions indiquent que les objets japonais ont commencé très tôt à attirer le regard de ces Occidentaux qui avaient l'opportunité de pouvoir débarquer parmi les premiers dans ce pays extrême-oriental aussi mystérieux qu'exotique à l'époque.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons plus particulièrement sur le bazar ouvert à Shimoda. Nous disposons du côté japonais de documents du bakufu<sup>84</sup> relatifs à un établissement appelé « *ketsubō-sho* » 欠 乏 所 (littéralement : « lieu pour se procurer des produits manquants (*ketsubō*) »), une sorte de station de ravitaillement au profit des étrangers

---

<sup>83</sup> WATANABE, op.cit, 1991, pp.76-77.

<sup>84</sup> *Bakufu* 幕府 : le sens littéral de ce mot est « gouvernement (*fu* 府) de la tente (*baku* 幕) ». Le mot *bakufu*, désigne aujourd'hui, dans un vocabulaire historique universellement admis, une forme de gouvernement où le pouvoir était exercé par les guerriers (*bushi* 武士), ou encore l'organe central de ce gouvernement. Dans ce travail, « le bakufu » désigne celui d'Edo, Edo bakufu, autrement dit le gouvernement des shōguns Tokugawa, établi à Edo de 1603 à 1868 [Maison franco-japonaise, *Dictionnaire historique du Japon*, Tokyo, Librairie KINOKUNIYA, 1963-2000, désormais *DHJ* : <https://www.persee.fr/collection/dhjap>]

instaurée par les autorités japonaises à Shimoda. D'après le *Shimoda no Shiori* (*Guide de Shimoda*), un guide historique de la ville publié en 1914<sup>85</sup>, « en conséquence du Traité de Kanagawa et du traité de Shimoda<sup>86</sup>, les maisons et les champs du quartier de Dōshin-machi furent démolis afin de construire sur ce site les bâtiments de l'Office des Autorités shōgunales, la résidence des officiers du bakufu, et le bâtiment du *ketsubō-sho*. Ce dernier comportait quatre bâtiments alignés en parallèle et séparés par un passage. À partir du cinquième mois de la première année d'Ansei (1854), il servit à l'approvisionnement en charbon, en eau et en denrées alimentaires. Les étrangers l'ont appelé "Bazar" ». Le *Shimoda no Shiori* explique que, dès que cet établissement, appelé le *ketsubō-sho*, eut été mis en place, des étoffes, laques, papiers, socques et parapluies y furent présentés sur des étalages et que les transactions s'y développèrent au gré des demandes des Américains. Nous sommes persuadés que ce *ketsubō-sho*, avec ses objets artisanaux japonais, était bien le fameux « bazar » si séduisant décrit par les diplomates occidentaux dans leurs récits de voyage. En étudiant le fonctionnement du *ketsubō-sho*, notre but est d'examiner quelles véritables significations diplomatiques étaient attribués par les autorités japonaises aux transactions menées dans cette station de ravitaillement, et quel était le rôle stratégique des objets artisanaux dans ce contexte<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Shimoda Mitori kurabu 下田己酉倶楽部, *Shimoda no Shiori*, 『下田の葉』, Shimoda, 1914, p.14 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/948110>

<sup>86</sup> Il s'agit du *Shimoda tsuika jōyaku* 下田追加条約, le supplément au traité, signé à Shimoda le 17 juin 1854.

<sup>87</sup> Le résultat de l'étude menée dans ce chapitre a été publiée dans *Studies in Japonisme* en 2015 : NISHII, Akane, « Crafts Purchased by Foreigners in Japan after the Opening of Japan: The Shimoda Supply Station and Purchases by Foreigners, 1854-61 », *Studies in Japonisme*, vol.35, 2015, pp.53-76.



缺乏所跡 今の同心町の劇場港座の邊を云ふ、神奈川條約及下  
 田條約の結果、同心町の人家及畑地を取潰して、其跡に御用所  
 (外人應接所あり)幕吏役宅組屋敷等の外に四棟許の缺乏所を  
 兩側に建て中央を通路とし安政元年五月頃より、こゝにて(初め  
 暫くは下田町御用所にて貿易せり)外國船に薪水食料の供給を  
 なせり、外人之をバザール(Bazaar)と云ふ、少くとも向ふ一年間  
 は單に薪水食料のみを供するの規定なりしも、士官等は隨時上  
 陸し、通詞を経て、私用の物品を自由に購入することを認められ  
 居りしかば、公買所開くるや、米人の所望に任せ、織物、漆器、紙、  
 下駄、發類を此所に陳列して貿易を始めたり、但し買賣には官  
 吏必ず之に立會ひ、代金の授受も一々其手を經、且つ異人より代  
 價の代りに受取るべき貨物の如きも、官吏其價格を定めたり、よ  
 りて日米貨換算率も定められ、銀一個に、一分銀一個(後ハリス  
 の時に至り一分銀三個となる)の割合なりき、されど下田町民以  
 外は、勿論町民と雖も特許を得たる者の外は、此缺乏所に出入し  
 て外人と取引するを許されざりしを以て(但し箱根驛、杉本屋彌

14

兵衛のみは特別の許可を得たり)江戸其他各地の商人等は、商品  
 を携へて當地に來り、此等御用所商人に托して外人と貿易をな  
 せり、静岡漆器が海外輸出の端を開けるも、全く此時に初まれる  
 なりと云ふ、此下田貿易の事、忽ち識者の注目を受け、鹿兒島藩  
 主島津齊彬の如き密に人を此地に使はして其狀を搜らしめ、幕  
 府者中も、亦開港の旨を單に薪水食料の供給にある旨を以て、林  
 大學頭等を詰問せしに、林等は條約の規定は今後渡來の商船に  
 關するものにして、ペルリ一行の艦隊を以て律し難きを以て、別に  
 善後處分を施す能はざる旨を答申し、依然貿易は行はれたりき、  
 仍て幕府は十二月に至り外人の遊歩、密賣等取締の爲め節井政  
 憲、川路蕃談、岩瀬忠震を下出表取締掛とせり。

安政二年の下田武鏗に缺乏品賣込人之世話役

長崎屋茂兵衛 土屋半兵衛 木屋平七

大坂屋又助 小澤長兵衛

缺乏品賣込人

綿屋傳七 綿屋吉兵衛 綿屋庄兵衛

橋本屋彌兵衛 綿屋喜兵衛 大坂屋喜兵衛

下田屋市郎衛門 浦賀屋幸助 木綿屋清藏

阿波屋萬大夫 杉本屋彌兵衛 茗荷屋畑右衛門

等の名見えたり。

安政六年、開港場廢せられて横濱に移るや、外人と取引せる當地  
 商人等も亦多く同地に移住し、辨天町五丁目下田長屋と稱す  
 るものを設け、外國貿易に従事し、横濱貿易の開祖となれり、か  
 の貿易視察として、破天荒にも商人より抜擢せられ、幕命により  
 て海外に派遣せられたる橋本屋辨藏(今の町店町橋本辨藏氏の

15

Fig.1  
Shimoda Mitori kurabu, Shimoda no Shiori, Shimoda, 1914.  
©The NDL Digital Collection (Collection numérique de la Bibliothèque de la Diète du Japon)

## 1. Le bazar de Shimoda d'après les récits de voyage des diplomates

---

Avant d'examiner les documents administratifs issus du bakufu, intéressons-nous d'abord aux témoignages sur le bazar de Shimoda trouvés chez quatre auteurs occidentaux : Laurence Oliphant (1829–1888)<sup>88</sup>, membre de la mission britannique dirigée par James Bruce Elgin (1811-1863), plus connu sous le nom de Lord Elgin, et trois membres de la mission française dirigée par Jean-Baptiste Louis Gros (1793–1870) : Charles Gustave Martin de Chassiron (1818–1871)<sup>89</sup> ; Ludovic Joseph Alfred de Moges (1830–1861)<sup>90</sup> ; Eugène Emmanuel Mermet de Cachon (1828-1889).

Ces deux ambassades arrivent au Japon en 1858, après un séjour en Chine destinés à mettre fin à la Seconde guerre de l'opium. L'Angleterre avait pris comme prétexte pour déclarer la guerre à l'Empire chinois la capture et l'emprisonnement des hommes d'équipage du navire *Arrow* en 1856, et la France était intervenue dans le conflit en tant qu'alliée des Britanniques, soi-disant pour venger le meurtre d'Auguste Chapdelaine (1814-1856), un missionnaire injustement mis à mort par le magistrat de « Si-Lin-Hien » au Guangxi<sup>91</sup>. Ces deux nations, après avoir remporté la victoire, conclurent avec les Qing le 26 juin 1858 le Traité de Tianjin, et leurs délégations en profitèrent pour gagner le Japon et prendre contact à leur tour avec son gouvernement, afin d'en obtenir au moins les mêmes avantages que ceux qui venaient d'être concédés aux Etats-Unis.

La mission britannique arrive en premier. Sur les instructions de George Villiers, 4<sup>e</sup> comte de Clarendon (1800-1870), alors ministre des Affaires étrangères d'Angleterre, Lord d'Elgin se

---

<sup>88</sup> OLIPHANT, Laurence, *Narrative of the Earl of Elgin's Mission to China and Japan*, Edinburgh, W. Blackwood, 1860. Le récit a été tout de suite traduit en français par François Guizot (1787-1874), historien et homme politique sous la monarchie de Juillet et publié la même année chez Michel-Lévy frères à Paris : OLIPHANT, Laurence, (trad. GUIZOT François), *La Chine et le Japon, mission du comte d'Elgin, pendant les années 1857, 1858 et 1859 racontée par Laurence Oliphant ; traduction nouvelle précédée d'une introduction par M. Guizot*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1860.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5808699m.texteImage>

Le texte a fait l'objet d'une réédition par le même éditeur en 1875 : OLIPHANT, Laurence, (trad. GUIZOT François), *Le Japon raconté par Laurence Oliphant* traduction publiée par M. Guizot, Paris, Michel-Lévy frères, Librairie nouvelle, 1875 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65803138.texteImage>

<sup>89</sup> CHASSIRON, Charles de, *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde, 1858.-1859.-1860*, Paris, E. Dentu, Ch. Reinwald, 1860 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581832n.texteImage>

<sup>90</sup> MOGES, Alfred de, *Souvenirs d'une ambassade en Chine et au Japon en 1857 et 1858*, Paris, L. Hachette, 1860. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580319r.texteImage>

<sup>91</sup> Ibid., pp.2-3.

rend au Japon pour y conclure un traité de commerce. Quittant Shanghai le 31 juillet 1858, la flotte britannique mouille à Nagasaki le 3 août. Ensuite, sur la route d'Edo, la délégation fait escale à Shimoda le 10 août, dans le but d'avoir un entretien avec Townsend Harris, marchand de New York devenu premier Consul Général américain au Japon, qui vient de conclure à Edo le Traité d'Amitié et de Commerce avec le Japon, dit Traité Harris<sup>92</sup>. Lors de l'entretien, Lord Elgin reçoit une copie du texte, à la lumière duquel il rédige le sien. Cette mission diplomatique importante se termine avec succès par la signature d'un Traité d'Amitié et de Commerce anglo-japonais. Le séjour à Shimoda de la délégation anglaise, des officiers et des marins anglais, dura deux jours, durant lesquels ils purent pleinement apprécier les objets décoratifs du bazar qui les impressionnèrent fort.

Dans le 4<sup>e</sup> chapitre de son récit, Oliphant nous donne de nombreuses informations sur l'aspect intérieur du bazar, qui se trouvait dans la ville même de Shimoda. Il affirme qu'il a été créé à l'intention des étrangers. Il fait des réflexions sur la qualité des produits et il relate les procédures d'achat.

« Les bazars sont parmi les endroits du monde les plus séduisants. On y voit tant de choses, et tout est si nouveau et si tentant, qu'on se promène au milieu de ces rangées de brillantes nouveautés d'un air abasourdi et avec le sentiment d'une responsabilité écrasante. Si quelqu'un voulait venir nous dire ce qu'il faut choisir et ce qui sera le plus admiré au retour ? Hélas ! Tout le monde achète avec fureur, personne ne semble avoir un doute ; on achète sous votre nez ce qu'il y a de plus joli, et vous restez là confondu et troublé, ce qui vous amène enfin à acheter à tort et à travers jusqu'à ce que vos poches soient vides<sup>93</sup>».

Cette description si vivante donne au lecteur le sentiment d'être sur place. Elle est due au talent de Laurence Oliphant, qui avait déjà acquis un certain renom comme écrivain-voyageur depuis le succès de *A journey to Katmandu* en 1851 et de *The Russian Shores of the Black Sea*

---

<sup>92</sup> HARRIS, Townsend タウンゼント・ハリス (trad. SAKATA Seiichi 坂田精一), *Harisu Nihon taizaiki ge* (vol.3) 『ハリス日本滞在記』下, Tokyo, Iwanami shoten, 1954, pp.204-205. (traduction japonaise de HARRIS, Townsend, (ed. COSENZA, Marion Emlio), *The complete journal of Townsend Harris: First American consul general and minister to Japan*, Garden City, New York, Doran & Co, 1930.

Le traité fut conclu le 29 juillet 1858. Les autorités japonaises avaient été mises en garde par Harris vis-à-vis de l'Angleterre et de la France. D'après lui, les deux nations européennes victorieuses de la Chine lors de la Seconde guerre de l'opium, sauteraient sur l'occasion pour venir réclamer l'ouverture du Japon au commerce international avec les mêmes conditions imposées à l'empire Qing. Le consul américain réussit ainsi habilement à convaincre le bakufu de signer avant l'arrivée des deux pays européens, en expliquant que le contenu du traité américain était fondé sur des principes pro-japonais, à la différence des ambitions colonialistes des deux autres puissances.

<sup>93</sup> OLIPHANT, (trad. GUIZOT François), 1875, p.60.

*in the autumn of 1852* (1853). Avec sa grande pertinence d' «*observateur impartial et sagace*<sup>94</sup> », Oliphant n'a pas manqué de s'aviser d'une différence dans la qualité des produits selon leur destination dans le circuit de distribution. Par une comparaison avec le bazar de Nagasaki, d'une part il constate que le bazar de Shimoda contient des laques d'une qualité supérieure<sup>95</sup>, et d'autre part il note que celles de Nagasaki ont des formes et des dessins inspirés par des objets hollandais avec d'abondantes incrustations en nacre de perle, qu'elles sont destinées au marché européen, et qu'elles sont en règle générale d'une qualité inférieure à celles qui se trouvent sur le marché domestique, pour des consommateurs Japonais. Ces remarques suggèrent que le bazar de Shimoda était connecté avec les circuits de vente des produits domestiques, à la différence de celui de Nagasaki, déjà ouvert depuis longtemps au commerce avec la Chine et la Hollande, et fourni en articles produits spécialement pour les étrangers.

L'auteur aborde ensuite les modes de transaction systématisés au bazar de Shimoda :

« Dès qu'on a choisi un objet, le marchand japonais vous tend un morceau de papier et un pinceau très-fin, et le trempe dans l'encre ; vous écrivez votre nom et le prix, après quoi vous prononcez votre nom au Japonais le plus simplement que vous pouvez, et il écrit dans sa langue quelque chose qui se rapproche le plus possible du son étrange qu'il a retenu. À la fin de la journée, vous vous rendez dans une espèce de bureau où toutes les emplettes sont entassées, dûment étiquetées, avec leurs prix ; les employés chargés de ce soin font l'addition et reçoivent au poids l'argent étranger qu'on leur offre<sup>96</sup>. »

Oliphant émet une opinion favorable sur cette manière de réaliser les transactions car « on ne marchandait pas au premier abord, on ne se dispute pas ensuite, tout est conduit avec un ordre et une régularité parfaite<sup>97</sup> ». L'intérieur du bazar était réservé à l'appréciation et au choix des produits, tandis que le paiement et la réception des marchandises se faisait dans un autre endroit. Nous remarquons donc qu'un système de transaction a été instauré par les autorités japonaises, qui ne permet pas aux acheteurs le paiement direct aux marchands.

Comme son allié britannique, la France espérait trouver au Japon un possible substitut commercial à la Chine, alors plongée dans le chaos par la rébellion Taiping. Jean-Baptiste Louis Gros (1793-1870), désigné par Napoléon III comme chef de la délégation, en tant que commissaire extraordinaire et plénipotentiaire, reçut donc pour instruction après son passage en

---

<sup>94</sup> OLIPHANT, (trad. GUIZOT François), 1860, p. XXXXI. C'est ainsi cela que François Guizot, traducteur en français du récit, qualifie Laurence Oliphant.

<sup>95</sup> OLIPHANT, op, cit., 1875, p.40.

<sup>96</sup> Ibid., pp.60-61.

<sup>97</sup> Ibid., p.62.

Chine, d'engager des négociations avec le Japon en attendant la poursuite de l'application du traité avec les Qing. Avant la France, les États-Unis, la Russie, l'Angleterre et la Hollande avaient déjà chacun conclu des traités depuis plusieurs années avec ce pays extrême-oriental pour y ravitailler leurs navires, et il était temps que le Second Empire rattrape son retard<sup>98</sup>.

La flotte française quitta Shanghai le 6 septembre en 1858, croisant Lord Elgin de retour de sa mission à Edo. La corvette *Laplace* arriva à Shimoda le 13 septembre, un mois après les Britanniques. Leur séjour à Shimoda ne dura qu'une semaine, jusqu'au 19 septembre. Le premier débarquement officiel des Français sur la terre japonaise eut lieu ainsi quatre ans après l'ouverture du port<sup>99</sup>. Ils ne manquèrent pas de visiter le bazar et les témoignages écrits montrent qu'ils furent tout aussi éblouis que les Anglais.

« Tout le monde trouvait le séjour de Shimoda ravissant. Un immense bazar élevé pour les étrangers nous offrit les deux plus beaux produits de l'industrie japonaise : les laques et les porcelaines, qui sont sans rivales dans le monde. Ce bazar est tellement beau que le voyageur y vide volontiers sa bourse. Les prix sont assez élevés. Comme les achats sont entièrement contrôlés par les officiers du gouvernement, le marchand doit sans doute compter avec eux, et ne peut oublier dans la vente le tribut qu'il payera à tous ces singuliers douaniers.<sup>100</sup>»

---

<sup>98</sup> SEIZELET, Eric, « Le traité d'Edo entre la France et le Japon : acteurs et enjeux », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152<sup>e</sup> année, N° 2, 2008. pp. 747-774.

<sup>99</sup> Shimodashi kyōiki iinkai 下田市教育委員会, *Ansei 2 udoshi ichiban shogoyō nikki, Bunkazai shirīzu* 『安政二卯年一番諸御用日記 文化財シリーズ』, No.7, Shimoda, 1977, pp.5-6.

D'après Monsieur Ogata, du Musée de Shimoda Kaikoku Hakubutsukan, des documents conservés dans la ville de Shimoda relatent qu'en 1854, un baleinier français, le *Napoléon* amena au port de Shimoda deux naufragés japonais sauvés du navire *Eikyūmaru*, mais les autorités refusèrent de les recueillir en arguant du fait que la France n'était pas un pays signataire d'un traité avec le Japon. Un navire américain dut donc les prendre en charge pour les confier aux préfets de Shimoda. Le 4<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois de 2<sup>e</sup> année d'Ansei (1855), le navire français *Constantine* entra dans le port de Shimoda afin de poursuivre le navire russe la *Diana* (les deux pays étaient alors en guerre), mais le *Constantine* se vit refuser le débarquement toujours pour la même raison. Le même mois, le *Colbert* arriva à Shimoda à la suite du *Constantine*, et en repartit deux jours après.

Selon Chassiron, « Depuis quelques années, des bâtiments français, entre autres le *Constantine* et la *Sybylle*, avaient fait des reconnaissances sur les côtes du Japon. Ils s'étaient présentés devant Shimoda, mais n'avaient pas pu obtenir d'y débarquer ; leurs rapports avec la terre s'étaient bornés à quelques politesses échangées entre les autorités et les commandants librement sur cette terre, jusqu'alors interdite aux étrangers. » (CHASSIRON, op.cit., p.5) Toutefois, Donker Curtius raconte que le commandant du *Colbert*, de Bandeam, gardait deux ou trois articles en laque et des pipes japonaises à bord. De Bandeam disait les avoir achetées à Shimoda. Ainsi il aurait donc débarqué dans ce port (DONKER, Curtius ドンケル・クルチウス, trad. et ed. VOS., Myako フォス美弥子編訳, *Bakumatsu Dejima mikōkai monjo: Donker Curtius Oboegaki* 『幕末出島未公開文書:ドンケルニクルチウス覚え書』, Tokyo, Shin jinbutsu ōrai sha, 1992, p.137).

<sup>100</sup> DEBROAS, L, *Les missions du Japon*, Tours, Maison Alfred Mame et fils, 1902, p.66-67.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62082671.texteImage>

Ces phrases ont été écrites par le missionnaire Eugène Emmanuel Mermet de Cachon (1828-1871), qui participa à l'ambassade en tant qu'interprète, dans une lettre adressée à son ami Napoléon François Libois (1805-1872). Comme pour Oliphant, le bazar pour étrangers parut assez remarquable à l'abbé Mermet, fraîchement débarqué dans l'île principale du pays :

« À midi, heure indiquée hier par le gouverneur, nous sommes arrivés chez lui. Il a reçu l'Ambassadeur dans une habitation attenante à un bazar ouvert aux étrangers de passage à Shimoda, et où ont été réunis, paraît-il, des laques, des ouvrages de marqueterie et de bambous travaillés, c'est-à-dire les plus élégants produits de l'industrie japonaise. »

Comme le baron de Chassiron le note dans son *Notes* le 14 septembre 1858, les voyageurs remarquent l'existence du bazar dès le lendemain de leur arrivée au port de Shimoda<sup>101</sup>. L'invitation de la délégation française au déjeuner officiel organisé par le gouverneur de Shimoda, prend place dans « une habitation attenante à un bazar ouvert aux étrangers de passage à Shimoda ». Cette « habitation » du gouverneur est sans aucun doute l'Office des Autorités shōgunales « *goyō-sho* » 御用所, équipé d'une salle de réception pour les étrangers, d'après le *Shimoda no Shiori*. Les diplomates français devaient être si dévorés par la curiosité qu'ils se précipitent au bazar dès que le déjeuner est terminé, comme l'écrit le marquis de Moges<sup>102</sup>. Il affirme que le bazar est « un immense hangar » « dans lequel tous les produits du pays pouvaient exciter la curiosité des étrangers<sup>103</sup> », et qui a été établi intentionnellement par les autorités japonaises afin d'accueillir les navires des nations signataires d'un traité avec le Japon. Le marquis de Moges ne manque pas non plus de rappeler l'interdiction faite au peuple japonais, sous peine de mort, de vendre quoi que ce soit aux étrangers jusqu'à ce jour. Il y a vu que la laque du Japon était utilisée sous toutes ses formes dans « de longues avenues d'écritoires, de boîtes, de bahuts, de tables de toutes grandeurs et de toutes couleurs ». Comme Oliphant, le marquis de Moges prête attention au système d'achat en vigueur dans le bazar. Il relate que le prix fixe de chaque objet affiché en « *itchibous* » (一分 : 1 *bu*)<sup>104</sup> était écrit en chiffres arabes. Les objets sont emballés à peine achetés, et expédiés à bord.

---

<sup>101</sup> CHASSIRON, op.cit., p.39.

<sup>102</sup> MOGES, op.cit., p.287.

<sup>103</sup> Ibid., p.288.

<sup>104</sup> *ichibou* = *ichi-bu* 一分 = 1 *bu*. Il s'agit de la valeur nominale d'une pièce de monnaie d'un *bu* 分 c'est-à-dire du quart d'un *ryō* 両 d'or.

« Quels cris d'enthousiasme n'auraient pas poussés nos belles dames de Paris à la vue de tant de merveilles de bon goût et d'élégance !<sup>105</sup>». Cette haute estime à l'égard des produits des métiers d'art trouvés à l'intérieur du bazar paraît donc communément partagée par tous les auteurs. Comme l'écrit le marquis de Moges, « l'ambassadeur, ses secrétaires attachés, les officiers, les simples matelots, pensèrent de même. » Ces produits semblaient donc posséder un charme égal aux yeux d'Occidentaux de diverses classes. Dans la journée, un seul bac pesamment chargé faisait la liaison entre la terre et les navires. Au bout de cinq jours, on calcula que les trois bâtiments avaient laissé pour près de trois mille francs en achats de laques à Shimoda<sup>106</sup>.

Il est incontestable qu'aller au bazar était un divertissement irrésistible pour la délégation<sup>107</sup>. Le baron de Chassiron y est retourné après sa visite personnelle chez Harris. Henry Conrad Joannes Heusken (1832-1861), l'interprète du consul américain, offrit aimablement ses services au baron français pour faciliter la communication. Chassiron ne cherche pas à dissimuler le plaisir procuré par un simple achat au bazar à Shimoda, et ces propos presque futiles contrastent avec ses profondes réflexions sur la stratégie diplomatique française en Asie, à la ligne précédente de ses *Notes*. Il avoue sans détour sa frénésie d'achats : « J'étais ébloui et il m'a pris une véritable fièvre d'achats, en face de toutes les choses jolies, nouvelles, pleines d'art, qu'on avait étalées à notre intention ; aussi je me suis déjà ruiné, et, prodigue endurci, je compte bien me ruiner encore à Yeddo. » Pour lui, de telles dépenses en valent la peine, car il reconnaît la qualité de l'artisanat japonais et le talent artistique de ce peuple si mal connu. Nous pouvons voir là des idées apparues au cours d'un XIX<sup>e</sup> siècle marqué par les progrès de la consommation, mais également une manière d'évaluer le niveau culturel d'une nation selon la qualité de sa production ; ainsi Chassiron avoue : « Une autre de mes remarques, mais celle-là complètement admirative, c'est le degré qu'ont atteint ici les arts et certaines branches de l'industrie<sup>108</sup> ». Tout comme l'abbé Mermet, le baron de Chassiron exprime un grand intérêt pour ces objets japonais, en assimilant leurs qualités artistiques à « l'industrie » qui commence juste à se mettre en place au monde occidental. De ce point de vue, il compare crûment le Japon et la Chine à partir de leur artisanat :

---

<sup>105</sup> MOGES, op.cit., p.288.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> CHASSIRON, op.cit., p.57.

<sup>108</sup> Ibid., p.116.

« L'artiste japonais non-seulement est merveilleux à reproduire la forme, don qu'il partage, il faut le reconnaître, avec l'artiste chinois, mais il est infiniment supérieur sous une autre face, que je définis ainsi : c'est que l'un dessine la pensée sans jamais négliger la forme, et que l'autre ne dessine que la forme ; encore ne la prend-il le plus souvent que sous ses aspects ou disgracieux ou grotesques. La comparaison entre les deux ne peut se soutenir qu'en fait de fleurs ou d'animaux : aussi, dans la plupart des compositions japonaises, dans celles surtout qui reproduisent des légendes ou des souvenirs historiques, il règne un sentiment de mysticisme et d'élégance élevée qui rendent indiscutable sa supériorité sur les compositions chinoises en général<sup>109</sup>. »

Chassiron mentionne les bronzes, la composition de leur matière, leur finesse et leur éclat, et il y voit comme une autre preuve de la supériorité de l'art japonais sur l'art chinois de la même époque. Ce jugement esthétique personnel de Chassiron pourrait cependant aussi refléter son regard sur la situation géopolitique du moment. Le baron remarque aussi les applications de métaux précieux sur la laque et le bois, « dont la clef est encore inconnue en Europe » d'après lui. Ces techniques méritent d'être étudiées et analysées selon Chassiron, pour le plus grand profit du progrès des artisans français, mais, « pour arriver à cette étude et à cette analyse, il leur faudrait avant tout des spécimens ». Par ailleurs, concernant les produits japonais apportés par la Compagnie des Indes au siècle précédent, Chassiron en tant que témoin sur place, prétend que « les objets qui en ont été importés en Europe ne sont que des objets d'usage ordinaire, et, au point de vue de l'art, d'un ordre secondaire », et que jusqu' alors les Occidentaux n'en ont eu pour ainsi dire que « des échantillons inférieurs ». Selon lui, ces importations n'ont donc pas illustré le niveau le plus élevé des objets d'art japonais. Il découvre « des choses belles, artistiques et utiles à la fois » au Japon, une conception qui nous paraît correspondre aux canons de l'art industriel régnant alors au sein des opinions publiques européennes<sup>110</sup>. Cette appréciation louangeuse du niveau des métiers d'art japonais n'est sans doute pas dénuée d'une certaine cuistrerie, courante alors chez ces voyageurs européens qui non contents de poser en découvreurs, jouaient déjà volontiers les connaisseurs, mais toujours est-il qu'elle sera partagée par nombreux de ses compatriotes au cours des décennies suivantes.

---

<sup>109</sup> Ibid., p.117.

<sup>110</sup> LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Les arts et l'industrie au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, vol.55, 1987, pp.67-78.

FROISSART PEZONE, Rossella, *L'art dans tout : Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2005.



## 2. Installation de la station de ravitaillement, *ketsubō-sho*, en 1855

---

### 2-1. Définition

Par contraste avec les beaux souvenirs de voyage qui émerveillent les Occidentaux et son aspect de « bazar » éblouissant, l'appellation japonaise de l'établissement, « *ketsubō-sho* » paraît bien insipide. Elle désigne littéralement un « lieu » (*sho* 所) destiné à combler des « manques » (*ketsubō* 欠乏)<sup>111</sup>. En effet, cette notion de « *ketsubō* = manque », apparaît dans l'article II du Traité de Kanagawa (1853) dans sa version japonaise sous le terme de « *ketsubō-hin* 欠乏品 = produits manquants » : « Le port de Shimoda et celui de Hakodate sont ouverts au profit des navires américains pour les approvisionner en bois, en eau, en denrées alimentaires, en charbon et en produits manquants (*ketsubō-hin*) ». La clause est rédigée en réponse à l'une des trois revendications des États-Unis énoncées dans la lettre de Millard Fillmore (1800-1874), le treizième Président des États-Unis, adressée à l'empereur du Japon et apportée par Perry. Elle sollicitait la désignation d'un port sur la côte australe du Japon comme port d'escale pour le ravitaillement des navires américains en charbon et en denrées alimentaires<sup>112</sup>. Quant à la traduction anglaise du traité, elle décrit les *ketsubō-hin* comme ces « autres articles nécessaires qu'ils (les Américains) peuvent demander tant que les Japonais en disposent ». On relève donc une légère discordance entre la phrase japonaise et celle anglaise du Traité.

[Extrait de l'article II du Traité de Kanagawa 1854 (Ansei I)]

日米和親条約

第二條

一 伊豆下田、松前地箱館の両港は、日本政府に於て、亜墨利加船薪水、食料、石炭、欠乏の品を日本人に而調候丈は給候為め、渡来の儀差免し候。尤下田港は約条書面調印之上即時相開き、箱館は来年三月より相始候事。

一 給すへき品物直段書之儀は、日本役人より相渡可申、右代料は金銀錢を以可相弁候事。

Convention of Kanagawa

Article II. (traduction du texte original ci-dessus)

The Port of Shimoda in the principality of Idzu, and the Port of Hakodate, in the principality of Matsmai, are granted by the Japanese as ports for the reception of American Ships, where they can be supplied with Wood, Water, provisions, and Coal, **and other Articles their necessities may require as far as the Japanese have them.** The time for opening the first named Port is immediately

---

<sup>111</sup> Plusieurs appellations similaires existaient qui varient selon les documents : *ketsubōhin toriatsukai goyō-sho* 欠乏品取扱御用所 (bureau de traitement de produits manquants) ; *ketsubō-kaisho* 欠乏会所 (hôtel de produits manquants), etc.

<sup>112</sup> ISHII, Takashi 石井孝, *Nihon kaikoku shi* 『日本開国史』, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 2010, p.52 : Dans la lettre, trois revendications étaient présentées.

on signing this Treaty; the last-named Port is to be opened immediately after the same day in the ensuing Japanese Year.

Note : A tariff of prices shall be given by the Japanese Officers of the things which they can furnish, payment for which shall be made in Gold and Silver Coin.

Un an plus tard, dans une ébauche du décret public promulgué à Shimoda et relatif au *ketsubō-sho*, on trouve une définition des articles concernés<sup>113</sup> : il s'agissait de produits dont la pénurie entravait une navigation normale. Devait être fourni par les Japonais, dans la mesure de leur disponibilité, tout ce qui était nécessaire à la vie des marins et à la survie de naufragés étrangers (*hyōmin bujutsu* 漂民撫恤)<sup>114</sup>, et dans un esprit d'assistance et de compassion, l'article II du Traité de Kanagawa affirmait que la transaction s'effectuerait par un paiement en monnaies d'or et d'argent, mais jamais avec l'objectif de faire de quelconques bénéfices d'après cette ébauche de l'avis à la population de Shimoda<sup>115</sup>. La consigne diffusée publiquement auprès des commerçants concernés leur enjoignait d'ailleurs de ne pas oublier ces principes non lucratifs pour céder à la tentation d'un quelconque profit personnel. Cependant ce terme de *ketsubō-hin*, soit des produits de première nécessité indispensables pour la navigation, est devenu une appellation générique pour tous les produits fournis aux navires étrangers ravitaillés à Shimoda.

## 2-2. De l'arrivée de Perry en 1854 jusqu'à la construction du *ketsubō-sho*

Lors de la première phase de l'ouverture de Shimoda, après la conclusion du Traité de Kanagawa, soit du 31 mars 1854 jusqu'au printemps 1855, il n'exista pas encore pendant environ un an, de lieu indépendant désigné comme *ketsubō-sho*<sup>116</sup>. La délibération sur la mise en œuvre des clauses du traité avait conduit Perry et les autorités japonaises à se mettre d'accord sur l'ouverture immédiate du port de Shimoda mais un sursis de 10 mois était accordé pour la mise

---

<sup>113</sup> Annexe 1, pp.9-10 : Historiographical Institute The University of Tokyo (ed.) 東京大学資料編纂所編, *Dainihon komonjo Bakumatsu Gaikoku Kankei Monjo*『大日本古文書 幕末外国関係文書』vol.11, Tokyo, Tokyo daigaku shuppankai, 1985 (désormais *BGKM*), No.162, p.476 : (*Ansei 2 nen 1855*) 5 *gatsu* (?) *Shimoda omote torishimarisuji ni tsuki shofure shotakafuda narabi shosadame an* « *ketsubō-yakusho sadame an* » 一六二 (安政二年)五月(?) 下田表取締筋につき諸觸諸高札并諸定案「欠乏役所定案」: 御国地之利潤に拘り相渡候儀には無之、漂民撫恤、航海来往之節差支候品々之内、所有合を以て渡遣わし候事に付、品々取扱候商人共迄利欲に流れ深き御趣意之程取失はさふ様可致事

<sup>114</sup> ISHII, op.cit.,2010, p.91.

<sup>115</sup> Ibid., p.104.

<sup>116</sup> Annexe 1, pp.6-7 : *BGKM*, vol. 11, No.160, p.453 : (*Ansei 2 nen*) « 5 *gatsu Shimoda torishimarikakari narabi Shimoda bugyō jōshinsho rōjū e Ketsubō hin watashikata tō no gi ni tsuki ichidō danpan torikime sōrō omomuki mōshiage sōrō kakitsuke* » 一六〇「五月下田取締掛并下田奉行上申書 老中へ 欠乏品渡方の件 欠乏品渡方等之儀二付一同談判取極候趣申上候書付」

à disposition des *ketsubō-hin*<sup>117</sup>. Pour obtenir la signature du Traité, Perry était entré le 18 mars 1854, dans le havre de Shimoda avec pas moins de 7 navires, presque le double de la flottille qui l'escortait lors de sa précédente venue de l'été 1853. Leur séjour dans la ville portuaire dura plus de 70 jours, jusqu'au mois de juin. Le temple Ryōsen-ji 了仙寺 fut alloué à la délégation américaine, et les 13 clauses complémentaires du Traité de Kanagawa, dites « Supplément au traité de Shimoda (*Shimoda tsuika jōyaku* 下田追加条約) », y furent élaborées et signées.

---

<sup>117</sup> ISHII, op.cit., 2010, p.97.



Fig.2

« Exercise of Troops in Temple Grounds Shimoda Japan »

HEINE, Wilhelm

dans *The Japan Expedition under Commodore Perry*, New York: E. Brown, Jr., 1855-1856

© University of Virginia Library Online Exhibits, accès le 13 janvier 2023<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> <https://explore.lib.virginia.edu/items/show/2502>

Malgré le sursis susmentionné, pendant ce premier séjour des Américains à Shimoda, la fourniture des *ketsubō-hin* fut assez rapidement mise en œuvre, de manière provisoire au sein du temple Ryōsen-ji, par des visites de commerçants. Mais si les Américains avaient le droit de se promener dans un rayon déterminé et d'y déclarer un engagement d'acquisition<sup>119</sup>, l'achat direct sur place n'était cependant pas autorisé : ils devaient laisser leurs noms aux boutiques et aller récupérer leurs emplettes qui devaient être déposées dans un bâtiment anciennement utilisé comme office administratif par le Préfet d'Uruga, *urakata goyō-sho* 浦賀御用所<sup>120</sup>. Le paiement était également effectué seulement à ce moment-là. Ce fut vers le 8<sup>e</sup> mois de l'année que les travaux de préparation d'un terrain ont semble-t-il commencé près du port, à Kurohana, pour un lieu désigné comme devant être « l'office shōgunal chargé des produits manquants » (*ketsubō-hin toriatsukai sōrō goyōsho* 欠乏品取扱候御用所)<sup>121</sup>. Toutefois le sort ne permit pas son achèvement. À la fin de l'automne 1854, la ville de Shimoda était dévastée par un raz de marée, lié au grand séisme de l'ère Ansei, et le *ketsubō-sho* en cours de construction fut alors détruit.

---

<sup>119</sup> Dans un rayon de 28 km à partir de l'île Inubashiri située dans la baie de Shimoda.

<sup>120</sup> MORI, Yoshio 森義男, *Poutiatine to Shimoda* 『ブチャーチンと下田』, Shimoda, 1977, p.265.

<sup>121</sup> Annexe 1, p.4 : *BGKM*, vol. 11, No.109, p.344 : (*Ansei 2 nen*) 5 *gatsu kokonoka Shimoda torishimariakari narabi Shimoda bugyō jōshinsho rōjū e Shimoda omote torishimarisuji no ken* « *Ōsetsujo obobi Ketsubōhin toriatsukai goyōsho* » 一〇九 (安政二年) 五月九日下田取締掛并下田奉行上申書 老中へ 下田表取締筋の件「應接所及ビ欠乏品取扱御用所」

MORI, op.cit., 1977, p.266.



Fig.3  
Le *Diana* (à l'extrême droite) fatalement endommagé  
Alexandre Fiodorovitch Mojaïski (1825-1890)  
Central Naval Museum, Saint-Pétersbourg,  
Source : Site web de The Nippon Foudation Library consulté le 8 avril 2023<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> <https://nippon.zaidan.info/seikabutsu/2004/00561/contents/0009.htm>

Cette calamité se produisit au moment du séjour de l'ambassadeur russe Ievfimy Vassilievitch Poutiatine (1804-1883), venu à Shimoda depuis le mois de novembre pour la négociation du traité d'amitié russo-japonais. Son vaisseau, le *Diana*, qui était au mouillage, fut sévèrement endommagé par les vagues et devait couler peu après. Avec le capitaine américain H. A. Adams qui revint en janvier de l'année suivante pour l'échange des ratifications du Traité de Kanagawa, Poutiatine se retrouva donc bloqué à Uruga, et ce fut vraisemblablement le temple Fukusen-ji 福泉寺 qui fit office de *ketsubō-sho* provisoire pour subvenir aux besoins des Russes et des Américains<sup>123</sup>.

Quant au bâtiment censé devenir le *ketsubō-sho* mais détruit par le raz de marée, il fut provisoirement reconstruit avec des bois d'épaves. Cependant, débordés par l'arrivée des navires russes et américains et pas le nombre important des débarquements, les autorités de Shimoda ne pouvaient plus ignorer la difficulté que posait le maintien d'un service efficace dans un endroit aussi exigu. Un nouveau *ketsubō-sho* fut donc construit sur un site administratif aménagé dans l'enceinte de la ville, sur des parcelles du quartier Dōshinmachi 同心町. On y trouvait également une nouvelle résidence pour les officiers envoyés par le bakufu, les *bakuri-yakunin* 幕吏役人, ainsi qu'un nouvel office administratif doté d'une salle de réception pour les étrangers, dont le plan correspond assez bien avec les observations du récit de Chassiron. L'inauguration officielle du *ketsubō-sho* fut décidée pour le 6<sup>e</sup> mois de la deuxième année d'Ansei (1855)<sup>124</sup>, mais il était probablement déjà en fonction un mois auparavant. Son démarrage, selon une nouvelle réglementation, est attesté par plusieurs rapports des autorités de Shimoda aux conseillers shōgunaux d'Edo dès le 5<sup>e</sup> mois de l'année<sup>125</sup>. Ces documents nous seront désormais essentiels pour comprendre véritablement la fonction de ce *ketsubō-sho* désormais définitivement établi.

---

<sup>123</sup> Ibid., p.113.

<sup>124</sup> Ibid., p.274.

<sup>125</sup> Ces rapports sont recueillis dans *BGKM*, vols 11 et 12.

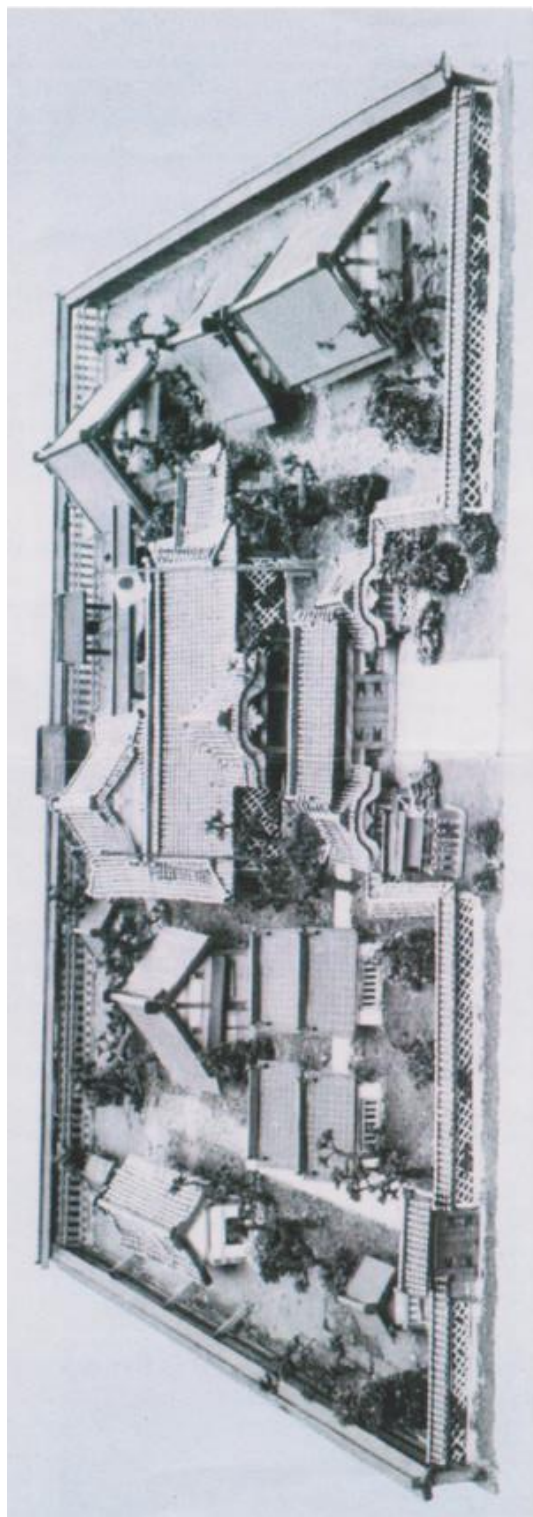


Fig.4  
Maquette du *ketsubō-sho*, conservée chez Hiranoya à Shimoda  
© OGATA Masami (Musée de l'Histoire de Shimoda)



### 3. La polémique sur le *ketsubō-sho* et son contexte diplomatique

---

#### 3-1. Le *ketsubō-sho* et le bazar, deux images contradictoires

On a vu que le *ketsubō-sho*, conçu à l'origine en 1854 comme une simple station d'approvisionnement en produits indispensables à la navigation des étrangers, un commerce de première nécessité en somme, est assez éloigné dans ses objectifs affichés de l'image du « bazar » éblouissant que les auteurs Occidentaux nous décrivent en 1858. Or cette mise en vente de produits « décoratifs » décrite par les récits des voyageurs, n'était pas non plus une conséquence directe du traité de commerce conclu par Harris juste avant l'arrivée de ces diplomates européens : en réalité, bien avant la conclusion des négociations avec le consul américain, cette situation était déjà solidement établie. Aussitôt après le séisme fatal, dans son journal à la date du deuxième mois de la première année d'Ansei (1854), Kawaji Toshiakira 川路聖謨, chargé des affaires de Shimoda et de la négociation avec le diplomate russe Poutiatine, écrit peu après son affectation :

« Quand j'ai visité le lieu de Shimoda où l'on vend des produits manquants aux bateaux des étrangers, j'ai trouvé exposés de nombreux *maki-e*<sup>126</sup> et des céramiques. Un homme à longue tresse parlait la langue de Nankin. Les Américains y viennent. Un homme de grande taille est entré en se disant "Russe" et il a tiré son chapeau à Saëmon ĩ Yosaburō<sup>127</sup>. »

Il s'agit peut-être du temple Fukusen-ji dont nous avons déjà parlé, ou de chez Ishimata 石又, un commerce situé devant le temple Kaizen-ji 海善寺 qui a servi aux achats des russes<sup>128</sup>. Dans tous les cas, cette observation de Kawaji Toshiakira juste après le tsunami, alors que l'approvisionnement en marchandises de toutes sortes devait être extrêmement difficile, confirme que des produits de luxe étaient pourtant bien exposés sur les étagères du *ketsubō-sho* provisoire. De plus, dans le nouveau *ketsubō-sho* inauguré en 1855, cette offre de produits « décoratifs » paraît s'être encore enrichie et diversifiée. Townsend Harris, en arrivant à Shimoda en 1856, mentionne plusieurs fois ce lieu. Dans son journal, à la date du 23 septembre 1856, il

---

<sup>126</sup> *maki-e* 蒔絵, « peinture parsemée », ou « image saupoudrée » est une technique décorative de luxe pour des objets laqués. Elle consiste à dessiner un motif ou une lettre sur la surface d'un objet en laque, et à « saupoudrer » cette surface de poudre métallique, en particulier de l'or ou de l'argent, avant qu'elle ne sèche.

<sup>127</sup> KAWAJI, Toshiakira 川路聖謨, *Nagasaki nikki/Shimoda nikki* 『長崎日記・下田日記』, Tokyo, Heibonsha, 1968, p.299.

<sup>128</sup> MORI, op.cit., 1977, p.271.

écrit qu'un violent orage matinal a touché le bazar : « At Shimoda, the bazaar (bazar) part of the Goyoshi (*goyō-sho*) is totally destroyed, and a large amount of beautiful lacquer and inlaid were lost. One hundred houses blown down and twenty lives lost<sup>129</sup> ». Ce fut la cause de la disparition de nombreux objets splendides en laque et en incrustations. Le 12 novembre 1856, souhaitant voir les Russes, qui étaient alors en entretien avec des officiels japonais, Harris alla examiner les articles exposés pour les Russes. Il y trouva des produits nouveaux, par exemple d'excellents articles en rotin, exposés en plus grand nombre que la dernière fois qu'il était passé. À l'occasion de cette visite, Harris conseilla d'ailleurs au personnel de l'office administratif, qu'il appelle « *Goyoshi* (*goyō sho* 御用所) », office ouvert dans un temple situé juste derrière celui du Ryōsen-ji 了仙寺<sup>130</sup>, de préparer quelques bronzes, céramiques de qualité supérieure, ainsi que des jouets japonais, en prévision de l'arrivée d'un navire américain : il donne comme raison que ce genre de produits plaira aux officiers. Le 11 mai 1857, il note même avoir lui-même rendu visite au *ketsubō-sho* afin d'y faire des achats pour la femme de Daniel N. Spooner, consul adjoint des États-Unis au Guangdong, avec les 75 \$ qu'il lui avait confiés<sup>131</sup>.

### 3-2. Dilemme des autorités de Shimoda

Si le *ketsubō-sho* fournit de très nombreux bibelots dès la première phase de l'ouverture du port, les autorités de Shimoda, le *shimoda bugyō*, considèrent néanmoins cette situation comme anormale. Leur désarroi, clairement exprimé dans l'un des rapports adressés aux conseillers shōgunaux le 5<sup>e</sup> mois de la deuxième année d'Ansei (1855), était en réalité la conséquence d'une orientation diplomatique prise par le bakufu, qui enfermait les autorités de Shimoda dans un dilemme.

---

<sup>129</sup> HARRIS, op.cit., (1930), Tuesday, November 12, 1856 ; HARRIS (trad. SAKATA), op.cit., chū 中, 1954, p.74.

<sup>130</sup> HARRIS, op.cit., (1930), p.265; HARRIS (trad. SAKATA), op.cit., chū, 1954, pp.110-111.

<sup>131</sup> Idem., Monday, May 11, 1857, Harris écrit cependant qu'il n'a pas été satisfait des articles qui lui ont été proposés. Selon lui, les Occidentaux auraient surestimé l'aptitude des Japonais à fabriquer des articles fins et élaborés de toutes sortes. Il suppose que le gouvernement japonais interdit tout exercice d'ingéniosité dans la production d'articles de luxe. Il conclut que des lois somptuaires imposent de manière stricte forme, couleur, matière et moment de changement de la tenue vestimentaire pour tous ; c'est pour cette raison, estime-t-il, que le luxe du mobilier est chose inconnue au Japon. En réalité, les lois somptuaires japonaises, comme celles promulguées dans la France d'Ancien Régime, n'avaient que très peu d'effets sur la consommation, et encore moins sur la production. Sur les lois somptuaires françaises, voir ROCHE Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1989.

Ce rapport fait le bilan de l'approvisionnement du *kestubō-sho* depuis la première arrivée des Américains à Shimoda<sup>132</sup>. Tout d'abord les autorités de Shimoda y dénoncent la perte de sens de la définition initiale de « produits manquants », un an à peine après la mise en place de la station de ravitaillement conformément au Traité de Kanagawa :

« Arès enquête sur la manière de fournir des produits manquants (*kestubō-hin* 欠乏品) aux bateaux étrangers depuis l'année dernière, il s'avère finalement que se sont des rouleaux de tissus, des objets en laque, des porcelaines, du papier, des estampes *nishiki-e*, des articles en pierre et en palmier et des jouets d'enfants<sup>133</sup> qu'ils (les Américains) se sont procurés, à leur gré. Ainsi, même des jouets d'enfants y étaient inclus ! Ici, le terme de « *kestubō* (manquant) » perd sa signification originelle : ce ne sont plus des produits indispensables sur un bateau, mais également des articles qui relèvent de l'artisanat d'art et des jouets, choses qui ne sont pas censées être mises à disposition, mais qui dans ce cas, leur sont quand même fournis. Car, quand l'Amérique exigeait l'ouverture du commerce durant l'année du Tigre, elle manifestait son intention de recourir le cas échéant à la guerre si sa revendication n'était pas satisfaite. C'est pourquoi nous avons pris la liberté de leur fournir aussi les articles décrits ci-dessus en prenant la notion de « produit manquant » au sens large, afin de calmer leurs demandes et en même temps, d'agir légitimement suivant notre intention. Ainsi, dès le début l'appellation et la réalité n'ont pas correspondu, et qui plus est les barbares en désiraient toujours davantage. Nous nous sommes donc contentés de continuer [comme auparavant] en laissant inchangée la situation, jusqu'à aujourd'hui. Si à présent nous nous mettions à corriger la situation, en imposant le vrai sens du terme « *kestubō* 欠乏 », nous pourrions fâcher les Américains et causer une guerre pour des choses insignifiantes. C'est pourquoi il vaut mieux continuer à leur fournir comme [nous l'avons fait] jusqu'aujourd'hui, des produits qui ne risquent pas de causer de réel problème. Cependant, il reste aussi vrai que leurs demandes sont franchement excessives. C'est pourquoi nous, autorités de Shimoda, vous avons demandé votre avis, le 8<sup>e</sup> mois dernier, notre intention étant alors de clarifier la nature des produits à leur procurer. Mais vu que vous ne nous avez pas encore donné d'ordre, nous avons établi, après concertation entre nous, une liste des produits à leur procurer et à ne pas leur procurer, comme ci-dessous. »

Ici, le sujet de la discussion est le décalage entre la définition de *kestubō-hin*, censé à l'origine désigner des produits essentiels pour la navigation, et le contenu réel des transactions. Cependant, ce passage du rapport : « c'est pourquoi nous avons pris la liberté de leur fournir aussi les articles décrits ci-dessus en prenant la notion de "produit manquant" au sens large afin

---

<sup>132</sup>Annexe 1, pp.2-3 : *BGKM*, vol.11, No.88, pp.286-290 : (Ansei ninen) gogatsu mikka Shimoda torishimari kakari narabi Shimodabugyō jōshinjo, rōjū e, ikokusen e watasubeki *kestubō hin no ken* 八八.(安政二年) 五月三日下田取締掛并下田奉行上申書 老中へ 異国船へ渡すべき欠乏品の件 ; MORI, op.cit, pp.291-293.

<sup>133</sup> *Idem* : 反物、塗物、瀬戸物、紙類、錦絵、椀櫃木石糸細工物、小兒玩物等

de calmer leurs demandes en même temps d’agir légitimement suivant notre intention<sup>134</sup> », nous indique aussi que cette ambiguïté dans l’interprétation du terme “ *ketsubō-hin* ” avait été intentionnellement créée par les autorités japonaises elles-mêmes. Rappelons que le Traité de Kanagawa n’avait pas encore accordé l’établissement de relations commerciales, à cause du refus ferme du bakufu exprimé au cours des négociations avec Perry. Le bakufu avait donc fait prévaloir son avis dans un premier temps, mais la question n’était pas close pour autant. C’est pourquoi l’autorité shōgunale fit quelques concessions aux étrangers afin de maintenir le statu-quo. Les autorités de Shimoda fermèrent les yeux sur la variété des achats possibles, couverte par le flou de l’expression de « produits manquants », mais cette extension du domaine des transactions finit par se développer bien au-delà des prévisions des Japonais<sup>135</sup>. Aux yeux des autorités de Shimoda, il devenait alors urgent de reprendre le contrôle la situation en identifiant clairement quels devaient produits rester prohibés parmi tous ceux qui pouvaient susciter la curiosité des étrangers.

C’est alors que le bakufu prit une mesure palliative, dans la ligne de leur stratégie dite de *burakashi* ぶらかし (temporisation) que les dirigeants d’Edo mettaient en place face aux étrangers<sup>136</sup>.

### **3-3. Revendications américaines et évolution des délibérations au sein du bakufu**

Pour comprendre cette évolution du *kestubō-sho*, et le problème qu’il était rapidement devenu pour les autorités shōgunales, il faut savoir que cette situation était le fruit des ambiguïtés de la politique étrangère japonaise poursuivie depuis l’ouverture du pays et la signature de la Convention de Kanagawa en 1854.

Ayant refusé d’accorder aux Américains l’ouverture du commerce que ceux-ci leur avaient réclamé, avec l’appui de canonnières l’année précédente, les dirigeants shōgunaux,

---

<sup>134</sup> 彼ノ氣先を和らけ、此方之御趣意を貫き候之様に与之含を以、欠乏品之内江ゆるみを付ヶ、右等之品をも相渡

<sup>135</sup>MASUDA, Tadashi 増田正, « Shimoda no ketsubōsho bōeki ni tsuite 「下田の欠乏所貿易について」 », *Rekishi kyōiku* 『歴史教育』, vol.14, no.1, 1966, p.69 : La valeur totale de ces transactions, qui était de 350 dollars (87,5 *ryō d’or*) à l’arrivée de Perry, augmenta jusqu’à atteindre 2.556 *mommés* d’argent (639 *ryō*) selon un rapport daté du 16<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de 1854 (Kaei 7). Les transactions faites avec le marchand américain Reed au cours du quatrième mois de 1855 (Ansei2) atteignaient à elles seules 5 200 \$ (1 300 *ryō*).

<sup>136</sup>ISHII, op.cit, 2010, p.77.

impressionnés par ce déploiement de force, et instruits par l'issue fatale pour la Chine de la guerre de l'opium, avaient cherché à gagner du temps tout en amadouant leurs interlocuteurs avec la signature du Traité de Kanagawa, en concédant l'accès de quelques ports pour l'assistance des équipages étrangers. Mais dès le départ il était évident pour les dirigeants de l'archipel que les Américains n'en resteraient pas là et ne se contenteraient pas de cette ouverture restreinte à des besoins vitaux. Nous devons remonter dans le temps pour retracer toute l'histoire.

Pour les Etats-Unis, ouvrir le Japon marquait en quelque sorte l'entrée par un coup d'éclat de cette jeune nation sur la scène internationale. Rappelons que l'intérêt des USA pour l'archipel était motivé par plusieurs facteurs : la pêche à la baleine dans le Pacifique, qui constituait une activité majeure des ports de la Nouvelle-Angleterre ; le développement, grâce au commerce transpacifique, du port de San-Francisco, acquis avec la Californie après la guerre américano-mexicaine de 1848 ; et aussi le souhait de trouver en Extrême-Orient de nouveaux débouchés pour leur industrie et sur leur production cotonnière, en plein essor. Or dans les années 1850, le cœur de la pénétration économique des Occidentaux dans cette partie du monde se trouvait avant tout en Chine, et la conquête de ce marché avait polarisé et polarisait encore les efforts de l'Angleterre, qui exportait elle aussi ses produits cotonniers, et se taillait la part du lion dans les échanges avec l'empire Qing. En revanche le Japon, toujours fermé n'avait guère l'attention des Britanniques, trop occupés à consolider leurs positions dans le sud de la Chine<sup>137</sup>. En outre, d'après les informations collectées par les Anglais, le commerce mené par la Hollande à Nagasaki, en diminution constante, ne laissait pas augurer de profits aussi intéressants que dans l'empire Qing. Par conséquent, avec le Japon, une opportunité s'offrait pour les Etats-Unis, qui ne la laissèrent pas s'échapper.

La mission du commodore Perry devait donc permettre aux Etats-Unis de s'affirmer sur la scène internationale, dans une région convoitée par les puissances européennes, en renforçant leurs avantages stratégiques dans le Pacifique et en Chine par l'obtention de nouvelles escales, mais elle visait aussi clairement l'ouverture du Japon lui-même aux échanges économiques. C'est ce qui ressort explicitement de la lettre du président des États-Unis, Millard Fillmore, portée aux autorités japonaises par Perry en juillet 1853, et qui exprimait les trois exigences suivantes<sup>138</sup> :

---

<sup>137</sup> BEASLEY, William G, *Great Britain and the Opening of Japan*, London, Lusac & Co.,1951, pp.195-196; ISHII, op.cit, 2010, pp.4-13.

<sup>138</sup> ISHII, op.cit., 2010, p.33.

1. Autorisation du libre-échange bilatéral.
2. Traitement correct des marins naufragés américains et protection de leurs biens.
3. Désignation d'un port sur la côte australe du Japon en tant qu'escale permettant aux navires américains de se ravitailler en charbon et en denrées alimentaires.

Les revendications relatives au libre-échange motivaient donc bien la mission de Perry, mais elles étaient plutôt modérées. Fillmore proposait dans sa lettre 5 à 10 ans de période d'essai, et même la possibilité d'un retour à l'état initial si le commerce ne s'avérait pas rentable. Dans une lettre datée du 5 novembre 1852 adressée à John P. Kennedy (1795-1870) secrétaire à la Marine, par Charles Magill Conrad (1804 –1878), secrétaire à la guerre, celui-ci détaille les instructions données à Perry et détermine les objectifs de la négociation avec le Japon : l'ouverture du commerce s'y place seulement au troisième rang, ce qui confirme que les États-Unis visaient bien en priorité à assurer la sécurité des marins américains et l'installation d'un port d'escale pour leur ravitaillement<sup>139</sup>. En outre la lettre souligne l'importance d'une attitude polie et conciliante, tout en faisant preuve de fermeté si nécessaire : dès le départ, la volonté est patente de se distinguer de la brutalité militaire et mercantile dont les Britanniques avaient fait preuve vis-à-vis de la Chine lors de la première guerre de l'opium, tout en comptant cependant sur la menace de ce précédent pour forcer l'ouverture du Japon. Le 14 novembre 1853, James Cochrane Dobbin (1814-1857), successeur de Kennedy au secrétariat à la Marine, donnait d'ailleurs des instructions à Perry confirmant que sa mission de négociation devait être pacifique et il interdisait l'utilisation de la force militaire en dehors de la légitime défense<sup>140</sup>. Il affirmait également que la compétence pour déclarer la guerre relevait uniquement du Congrès des États-Unis, pas d'un commodore. Cependant, Perry était bien déterminé à obtenir cette ouverture du Japon, qui devait constituer le couronnement de sa carrière<sup>141</sup>, même s'il lui fallait pour cela se montrer intransigeant et recourir à la force militaire. Il n'hésita donc pas à intimider le bakufu. Pour le gouvernement shôgunal, parmi les revendications américaines exprimées dans la lettre présidentielle, rien n'était plus perturbant que cette demande d'ouvrir des relations commerciales. En effet, depuis 1639 et l'établissement de sa politique d'isolement, le Japon interdisait les contacts avec l'étranger mis à part quatre pays autorisés : la Hollande, la Chine, la Corée, le Royaume des Ryūkyū, même si les deux premiers n'entretenaient pas de relations diplomatiques

---

<sup>139</sup> Ibid., pp.32-33 et note 6.

<sup>140</sup> Ibid., p.66 et note 4.

<sup>141</sup> Ibid., pp.61-64 et note 1.

d'État à État avec le Shōgunat<sup>142</sup>. Comme l'a souligné le grand historien japonais des relations extérieures à la fin du régime des Tokugawa, Ishii Takashi, cette attitude était entrée dans les mœurs comme une loi ancestrale (*sohō* 祖法) et inviolable, devenue pour ainsi dire, un fondement du régime. Par ailleurs, le néo-confucianisme, qui devint la référence idéologique dominante au cours du 17<sup>e</sup> siècle, se méfiait des dangers et de la « futilité » du commerce international, conçu comme une dilapidation de richesse pour satisfaire des envies de luxe pernicieuses, et aussi une brèche pour des influences étrangères plus funestes encore<sup>143</sup>.

Pour conjurer les périls de la situation inédite causée par l'arrivée des Américains, et pour débattre de la réponse à leur apporter en leur présentant un front uni, Abe Masahiro (1819-1857), le chef du conseil shōgunal des *rōjū*, fit appel à Tokugawa Nariaki (1800-1860), le seigneur de la principauté de Mito, au sein du conseil. Nariaki, chef de l'une des trois maisons apanagées (*go-sanke* 御三家<sup>144</sup>) du clan Tokugawa, était une personnalité influente et respectée, l'un des défenseurs les plus influents de l'idée de « la futilité du commerce » et d'une politique xénophobe qui rejetait toute idée d'ouverture du pays<sup>145</sup>. Sa participation à la politique en tant que conseiller à la défense maritime, à partir de l'été 1853, pesa puissamment sur la volonté du bakufu de maintenir autant que possible la fermeture du pays.

Le 3<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année de Kaei (1853), Tokugawa Nariaki présenta le *Kaibō guzon* 海防愚存 (*Mon opinion sur la défense côtière*) autrement appelé *Jūgoji no kengi* 十五事之建議 (*Les quinze éléments de discussion*), soit dix raisons pour refuser toute attitude conciliante avec les étrangers, et cinq contre-mesures à prendre. Son idée était de faire la démonstration auprès du peuple de la ferme volonté des autorités de chasser les étrangers, afin de remonter son moral, mais tout en continuant, en sous-main, de tout faire pour éviter une guerre, car Nariaki était bien conscient de l'infériorité militaire de son pays<sup>146</sup>. Mais même si pour lui, toute tentative téméraire de provoquer les étrangers était par conséquent un acte insensé, il restait

---

<sup>142</sup> Le royaume vassalisé des Ryūkyū et la Corée entretenaient des relations diplomatiques avec le Japon, mais les échanges avec les Hollandais s'effectuaient par l'intermédiaire de la compagnie des Indes orientales (VOC), et non directement avec la république puis le royaume de Hollande ; quant aux Chinois, il s'agissait d'un commerce privé, n'impliquant pas de reconnaissance diplomatique mutuelle.

<sup>143</sup> ISHII, Takashi 石井孝, *Bakumatsu kaikōki keizaishi kenkyū* 『幕末開港期經濟史研究』, Tokyo, Yūrindō, 1987, p.228, note.4.

<sup>144</sup> *Go-sanke* 御三家 : les trois branches cadettes du clan Tokugawa (maisons Owari, Kii et Mito), qui descendaient de trois fils du fondateur du bakufu Tokugawa Ieyasu. Elles étaient susceptibles de fournir un successeur au shogun en cas de défaillance de la branche aînée.

<sup>145</sup> ISHII, op.cit., 1987, pp.244-245.

<sup>146</sup> ISHII, op.cit., 2010, pp.78-79.

malgré tout hors de question d'accepter telle quelle une ouverture du commerce en succombant à la peur de la puissance militaire américaine.

D'un autre côté, il existait aussi des opinions plus flexibles au sein du bakufu. Le 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année de Kaei, en 1853, Tsutsui Masanori (1778-1859) et Kawaji Toshiakira, tous deux en charge de la défense maritime et hommes de confiance d'Abe Masahiro, formulèrent des objections à l'idée de chasser les Américains<sup>147</sup>. Les États-Unis était un pays particulièrement puissant et selon eux, en cas de guerre, le Japon pourrait subir une défaite déshonorante : l'humiliation de la Chine lors de la Première guerre de l'opium était dans tous les esprits. Aussi proposaient-ils d'adopter une stratégie de temporisation en concédant aux États-Unis l'équivalent de la moitié des droits commerciaux accordés aux Hollandais. Leur idée était qu' « en faisant traîner les négociations avec les Américains pendant 5 à 10 ans, sans rien leur signer ni leur donner aucun accord officiel, le Japon pourrait avoir le temps de renforcer sa défense maritime. Une fois prêts, nous pourrions alors définitivement rejeter les demandes américaines ». Gagner du temps par des palabres diplomatiques à n'en plus finir, en lâchant sur l'accessoire sans rien céder sur l'essentiel : c'était précisément l'idée de la stratégie appelée *burakashi*, autrement dit du double-jeu, stratégie qui allait inspirer le Shôgunat pendant de nombreuses années. Nariaki approuva ces tactiques dilatoires, tout en repoussant fermement l'idée de donner la moitié des droits de commerce néerlandais aux Américains.

La plupart des grandes maisons guerrières consultées elles aussi par Abe Masahiro, souhaitaient également éviter la guerre, et certaines se montrèrent même favorables à une autorisation conditionnelle de commerce avec les Etats-Unis, y compris quelques conseillers shôgunaux, en considérant l'ouverture du commerce comme bénéfique pour le pays<sup>148</sup>. Au retour de Perry, en janvier 1854, quand la flotte américaine fit mine de faire voile vers Edo, cette attitude à la fois intransigeante et évasive de Tokugawa Nariaki perdit toute signification. Elle fut rejetée par plusieurs seigneurs régionaux, au premier rang desquels Ii Naosuke, influent vassal shôgunal et seigneur du fief de Hikone. C'était un partisan de l'ouverture du pays et il assumera le rôle de *tairô*, c'est-à-dire de chef suprême du conseil shôgunal, quatre ans plus tard en 1858, au moment de la conclusion du Traité de Commerce avec Harris<sup>149</sup>. Selon lui, l'heure n'était plus aux

---

<sup>147</sup> Ibid., p.77.

<sup>148</sup> ISHII, op.cit. 2010, p. 83. C'était l'avis, par exemple, de Mukôyama Gendayû 向山源太夫, Katsu Rintarô 勝麟太郎, Takashima Kihei 高島喜平.

<sup>149</sup> Ibid., p.86.



tergiversations : il fallait donner une réponse claire à Perry, et pour le bakufu, qui se savait dans l'incapacité de défendre efficacement sa capitale, la conclusion s'imposait d'elle-même.

Face à l'urgence de la situation, Abe Masahiro se résolut finalement à n'accepter que deux revendications des Etats-Unis : le sauvetage des naufragés américains et l'installation d'une réserve de charbon de ravitaillement, choses qui pouvaient être jugées être recevables par tous au nom de principes humanitaires et de la morale. Mais, bien qu'à titre personnel il ait plutôt penché pour l'ouverture du commerce, il décida pourtant de maintenir un refus sur ce point, de peur de s'aliéner Tokugawa Nariaki et ses partisans<sup>150</sup>.

### **3-4. Le *Ketsubō-sho* dans les négociations entre le Japon et les États-Unis**

Le 8 mars 1854, Hayashi Fukusai 林復齋, chef des négociateurs japonais, donna à la délégation américaine la réponse officielle du Shōgunat<sup>151</sup>. Pour rejeter la demande d'ouverture du commerce, présentée par Perry comme étant la base du développement des nations, Hayashi répondit alors que le Japon assurait déjà son autosuffisance et n'avait besoin de rien<sup>152</sup>. Il ajouta que le commerce recherchait le profit, un but qui n'avait rien à voir avec les mesures humanitaires d'assistance aux équipages que les Etats-Unis avaient mises en avant et que le Japon avait décidé d'accepter. Perry accepta cet argument, en affirmant que le but principal des États-Unis était bien d'assurer la survie des marins américains. Le principe du maintien de la fermeture du commerce fut donc entériné, provisoirement.

Durant les négociations qui aboutirent à la signature du traité, le 31 mars 1854, Hayashi et Perry abordèrent le sujet du *ketsubō-sho*. Les représentants se mirent d'accord sur l'idée que la fourniture en « produits manquants » consistait à remédier à des pénuries à bord des navires, et qu'il ne s'agissait pas d'échanges commerciaux. Perry n'objecta pas aux conditions demandées par le Japon : intervention impérative d'agents administratifs japonais lors de cette vente des produits manquants, interdiction des transactions individuelles et sanction des contrevenants<sup>153</sup>. À l'article 2 du traité, deux conditions furent encore ajoutées : la distribution d'une table des prix des produits par l'officier japonais en charge, et l'obligation d'un paiement en monnaies d'or et

---

<sup>150</sup> Ibid., p.87.

<sup>151</sup> Ibid., p.90.

<sup>152</sup> Ibid., p.91.

<sup>153</sup> Ibid., p.98.

d'argent<sup>154</sup>. La première condition visait à minimiser la communication entre commerçant et clientèle, afin d'empêcher toute forme de transaction individualisée. Cette absence de relation directe résolvait aussi la question difficile de l'assistance d'un service d'interprétariat pour la clientèle américaine. La deuxième condition interdisait l'usage du troc, qui était le mode de commerce employé à Nagasaki avec les Hollandais : aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'obligation de transactions en monnaie semblait aux Japonais pouvoir éviter que les fournitures de matériel à Shimoda n'évoquent des échanges commerciaux de marchandises, comme cela s'était pratiqué jusqu'alors à Nagasaki. Le bakufu fit même une objection à propos de l'utilisation du terme « marchandise », qui évoquait un commerce, dans l'article 6 du texte en anglais et ses alinéas ; le terme fit donc remplacé par « goods » ou « articles »<sup>155</sup>.

Toutefois, le traité renfermait encore des ambiguïtés et même des contradictions intrinsèques. En dépit de ces tentatives persistantes par les Japonais de restreindre tout ce qui ressemblait de près ou de loin à du commerce, l'article 6 autorisait quand même la fourniture de produits autres qu'essentiels à la survie ou même à la navigation. Autrement dit, cet article permettait, en pratique, des transactions sur des produits de toutes catégories. La raison, selon les explications de Hayashi Fukusai, en était « de laisser un peu de marge de manœuvre pour mettre à disposition les produits indispensables et d'autres encore<sup>156</sup> », ceci dans l'idée que si l'on permettait aux Américains d'acquérir des produits qu'ils désiraient dans le cadre du Traité de Kanagawa, ils seraient moins enclins à imposer un commerce formalisé dans de futures négociations. C'est ce à quoi se référaient les autorités de Shimoda avec cette curieuse expression de « notion de produit manquant entendue au sens large ».

En outre, l'article 7 permettait aux navires américains de payer non seulement en monnaies d'or et d'argent, mais aussi éventuellement d'échanger des cargaisons, en contradiction formelle avec l'article 2 qui limitait le mode de paiement aux monnaies en métaux précieux. L'article 7 prévoyait cependant que « de telles transactions (exceptionnelles) seraient effectuées pendant quelque temps sur la base des règles provisoirement définies par le Japon ».

L'expression « pendant quelque temps », *tōbun* 当分 en version japonaise et « temporarily » dans le texte anglais, fut interprétée du côté américain comme un signe que « cet article suggérait un futur accord que le gouvernement japonais ne concluait pas dès

---

<sup>154</sup> ISHII, op.cit. 2010, p.100.

<sup>155</sup> Ibid., pp.103-104.

<sup>156</sup> Ibid., note 12: ISHII cite *BGKM*, vol.5, p.465.

maintenant <sup>157</sup> ». La délégation américaine a par conséquent alors considéré le Traité de Kanagawa comme une étape préparatoire importante pour obtenir une autorisation ultérieure de commercer avec le Japon, et de mettre fin à son isolationnisme<sup>158</sup>.

## 4. Nature des objets traités

---

### 4-1. Produits prohibés à Shimoda

Ainsi les contradictions inhérentes à la formulation du Traité de Kanagawa exposaient inévitablement les autorités de Shimoda à une multiplication de transactions sur des articles très divers et pas forcément indispensables à la navigation. Mais quels étaient donc les produits à ne pas vendre aux étrangers définis par les autorités japonaises ? Une longue liste d'articles, fut publiée dès 1855 par les préfets de Shimoda, sans attendre les instructions définitives du gouvernement central, qui tardaient à venir<sup>159</sup>.

#### Produits à mettre à la disposition (des étrangers)

- Tissus de soie, crêpe, satin
- Articles confectionnés en fil, sacs
- Objets en laque

(mais ceux avec un décor *maki-e* à motif de château, de personnage de la cour ou de guerrier ne doivent pas être mis à disposition)

- Céramiques, verres
- Parapluies, huile de *vernica cordata*<sup>160</sup>, articles en palmier, pèlerines de paille *mino*, chapeaux *kasa*<sup>161</sup>

(Mais les parapluies et huile de *vernica cordata* influencent les cours du marché intérieur. Ils ne doivent donc pas être mis à disposition en quantité importante)

---

<sup>157</sup> ISHII, op.cit., 2020, p.105, note 15.

<sup>158</sup> Idem.

<sup>159</sup> Annexe 1, pp.2-3 : *BGKM*, vol.11, No.88, op.cit, pp.287-290 : Les autorités de Shimoda anticipèrent la possibilité de cas exceptionnels nécessitant des amendements à la liste. Et, comme cette question concernait aussi Nagasaki et Hakodate, également ouverts aux étrangers par le Traité de Kanagawa, ils précisèrent bien qu'il s'agissait d'une liste propre à Shimoda.

<sup>160</sup> *kiriabura* 桐油 : huile végétale extraite des graines de l'*Aleurites fordii* (*Hemssley*) *Airy Shaw*. Elle est employée notamment comme huile siccatrice en peinture ou comme traitement de surface du bois. Les appellations françaises sont « l'huile de tung » ou « huile de bois de Chine » ou encore « huile d'abrasin ».

<sup>161</sup> *kasa* 笠 : terme générique pour désigner un chapeau japonais traditionnel, en général de forme circulaire. Il est fabriqué en cyprès du Japon, bambou, jonc ou carex, quelquefois laqué.

- Objets artisanaux en bois et en pierre, articles en papier collé-coupé<sup>162</sup>, lanternes
- Pinceaux, encre de Chine, écritaires en pierre *suzuri*, éventails ronds en papier avec manche
- Peintures d'oiseaux, d'animaux et de végétaux
- Objets artisanaux en bambou ou paille de blé
- Plantes

(mais les plantes en pot de grande valeur ne doivent pas être mises à disposition)

- Oiseaux et autres animaux

(mais les oiseaux et animaux de grande valeur ne doivent pas être mis à disposition).

**Produits à ne pas mettre à disposition (des étrangers):**

- Articles avec armoiries<sup>163</sup> ;
- Tissus pour costumes officiels ;
- Armes et équipement militaire ;
- Monnaies courantes en or, argent ;
- Or, argent, cuivre, fer

(mais sont autorisés les objets en cuivre et en laiton comportant une quantité de métal peu considérable, et d'autres produits qui ne posent pas de problème : casserole, marmite, bouilloire, pipe, peuvent être mis à disposition et sont réservés à l'usage dans le bateau)

- Sabres, épées, outils agricoles, de charpentier ou d'autres métiers, outils tranchants d'usage quotidien

(mais pour les outils de charpentier ou les couteaux, si ces objets sont réellement indispensables, (事實差支有之候), ils peuvent être exceptionnellement mis à disposition à condition d'être réservés à un usage à bord)

- Huile, bougies

(mais si ces objets sont réellement indispensables, ils peuvent être exceptionnellement mis à disposition à condition d'être réservés à un usage à bord)

- Laques
- Livres
- Cartes, images de châteaux, de personnages de la cour, de guerriers et images obscènes
- Papier

(mais si ces objets sont réellement indispensables, ils peuvent être exceptionnellement mis à disposition à condition d'être réservés à un usage à bord) ;

- Coton, lin

(mêmes conditions)

---

<sup>162</sup> *harinukigimi-saiku* 張抜紙細工 : sans doute des objets en papier mâché.

<sup>163</sup> *gomon* 御紋 : le *mon* est un insigne héraldique initialement utilisé par les clans guerriers. Le préfixe honorifique *go* 御 indique dans ce contexte qu'il s'agit du blason des Tokugawa, qui était aussi celui du shôgun.

Le contenu de ces règlements pour Shimoda montre des similitudes avec celui de concernant Nagasaki. Par exemple, d'après les recherches d'Itazawa Takeo, le 6<sup>e</sup> volume du *Recueil de rumeurs sur la ville d'échanges avec les étrangers* (*Kabankōshi-kōbunki* 花蛮交市 洽聞記) publié la 7<sup>e</sup> année de Kansei (1795), mentionne les cartes du Japon 日本絵図 parmi les nombreux objets prohibés tels que l'argent, le soufre, l'alcool, l'huile, les armes blanches, certains textiles (soie, coton, lin), ou des images représentant des samurai et un chantier naval<sup>164</sup>. Et selon Nakanishi Akira, *les Notes sur les prohibitions* (*Gokinsei no oboe* 御制禁の覚) contenues dans *le Rapport d'activité de la porte de Dejima* (*Dejima omote mon tsutomegaki* 出島表門勤書), listent les objets prohibés à la vente aux étrangers, tels que des armes et équipements militaires, objets en or et en argent, images représentant des guerriers, y compris celles dessinées sur des éventails, laques *maki-e* à motif de château, costume de cour (*sokutai* 束帯), étoffes avec blason de la maison shōgunale, miroirs, ciseaux, coutellerie, *shamisen* 三味線 (instrument traditionnels de musique à trois cordes) décoré d'or et d'argent, ceintures brodées portées par les courtisanes (*yūjo kintai* 遊女錦帯), corail et sandales pour femmes<sup>165</sup>. Et dans le *Journal du comptoir hollandais de Dejima* (*Dejima rankan nisshi* 出島蘭館日誌) rédigé par les responsables du comptoir de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales à Nagasaki, à la date du 14 août 1641, Maximiliaan le Maire énumère les articles interdits à l'exportation, parmi lesquels on trouve déjà les articles en laque et les paravents avec motifs de villes, de châteaux, de personnes utilisant des armes<sup>166</sup>. Selon lui, les contrevenants étaient passibles de la décapitation. De fait, c'est sur une telle réglementation que se fondait l'accusation portée contre

<sup>164</sup> ITAZAWA, Takeo 板沢武雄, *Nichiran bunka kōshō shi no kenkyū* 『日蘭文化交渉史の研究』, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 1959, pp.500-503.

<sup>165</sup> NAKANISHI, Akira 中西啓, « Siebold jiken o megutte 「シーボルト事件を巡って」 », *Annals of the Society for the History of Western Learning in Japan*, vol.5, 1996, p.182-183.

<sup>166</sup> Traduction du journal de Maximiliaan le Maire par Murakami Naojiro :

MURAKAMI, Naojiro (trad.) 村上直次郎訳, *Dejima Rankan Nisshi jō* 『出島蘭館日誌』上, Tokyo, Bunmei kyōkai, 1938, pp.82-83 : le 14 août 1641.

En se fondant sur ce document, ARAKAWA Hirokazu et NISHIDA Hiroko considèrent que les coffres en laque à *maki-e* incrusté de nacre représentant des motifs de villes, de châteaux, de temples et de personnages que l'on trouve en Occident, comme le coffre doré en laque du cardinal Mazarin conservé au Victoria and Albert Museum, sont des œuvres antérieures à 1641. Cf. ARAKAWA, Hirokazu 荒川浩和, « Nanban shitsugei shiryō no nis an ni tsuie (1) 「南蛮漆芸資料の二、三について(一)」 », *Museum*, No.250, 1972, pp.21-24 ; NISHIDA, Hiroko 西田宏子, « Victoria & Albert hakkubutsukan shozō shitsugei hin (2) Mazarin kōshaku ke no hitsu 「ビクトリア・アルバート博物館所蔵漆芸品(2)マザラン公爵家の櫃」 », *Museum*, No.263, 1973, pp.19-23.

Philipp Franz Balthasar von Siebold (1796-1866) en 1828 d'avoir acquis frauduleusement des cartes japonaises et d'autres objets interdits<sup>167</sup>.

À Shimoda, les autorités renforcent la prohibition des représentations iconographique, telles qu'articles avec armoiries, dessins de châteaux, de personnages de la cour, de guerriers et images obscènes. Les laques sont listées parmi les produits autorisés, sauf les *maki-e* aux dessins de châteaux, guerriers, personnages de la cour. D'après Fusaaki Maehira, certaines prohibitions étaient sans doute liées à des questions de défense nationale<sup>168</sup>. Par exemple, une compréhension de la structure du châteaux japonais aurait pu servir à l'élaboration de plans d'attaque par les Occidentaux. Il faut savoir qu'une partie de ces interdictions reflétait la nature des informations recueillie sur la Chine par le bakufu. Au 18<sup>e</sup> siècle les relations diplomatiques officielles entre les deux pays restaient interrompues à cause de la défense faite aux Japonais de sortir de leur pays, et la Chine interdisait rigoureusement l'exportation d'armes ainsi que la divulgation d'informations militaires vers des pays étrangers. Le bakufu montrait cependant un grand intérêt pour la politique intérieure de la dynastie Qing et pour ses actions militaires vis-à-vis de Taiwan et de l'Asie centrale. Pour obtenir des informations, il avait alors recours au royaume de Ryūkyū, qui était sous le contrôle de la principauté de Satsuma tout en gardant une relation tributaire avec la dynastie Qing. La 4<sup>e</sup> année de Kyōhō (1719), une alliance secrète entre le Japon et le royaume de Ryūkyū fût établie, grâce à laquelle le bakufu projetait de récolter des informations sur la situation intérieure de la dynastie Qing. En 1722, le bakufu ordonna ainsi à la principauté de Satsuma de faire collecter par les Ryūkyū des données sur les costumes officiels et civils, les armures et armes de la Chine<sup>169</sup>. Voici le résumé de ses demandes :

- Collecter des livres illustrés, des armes de la dynastie Qing comme le *Kinmōzui* 訓蒙圖彙 déjà publié au Japon ;
- En cas d'absence de tels livres, expliquer par des illustrations (*ezu* 絵図), les costumes de la dynastie Qing, avec les rangs correspondants, tels qu'ils sont observés à Pékin ;
- Confectionner des illustrations (*ezu* 絵図) fidèles des procédés de fabrication des

---

<sup>167</sup> Philipp Franz Balthasar von Siebold (1796-1866) : diplômé en médecine en 1820, il entre au service de la Compagnie hollandaise des Indes orientales en 1822, et arrive au Japon l'année suivante. Il vint à Dejima en se faisant passer pour un Hollandais afin de s'y installer, de 1823 à 1829. Il est autorisé à ouvrir à Dejima l'école Narutaki où il forme de nombreux étudiants en études occidentales. Suspect d'avoir cherché à collecter des informations sensibles, Siebold fut forcé de quitter le Japon en 1828, et la répression frappa plusieurs de ses contacts japonais dans le milieu des études occidentales.

<sup>168</sup> MAEHIRA, Fusaaki 真栄平房昭, « Kinse Nihon ni okeru kaigaijōhō to Ryūkyū no ichi 「近世日本における海外情報と琉球の位置」 », *Shisō* 『思想』, No.796, 1990, pp.67-89.

<sup>169</sup> Ibid., pp.74-75 ; Résumé fait par MAEHIRA Fusaaki à partir du *Kagoshima ken shiryō*, *Kyūkizatsuroku tsuiroku* 3 鹿児島県資料『旧記雑録』追録三, No.1485.

- armures, lances, sabres et de l'apparence des Chinois en équipement militaire ;
- Réaliser des illustrations (*ezu* 絵図) des costumes civils, outre les costumes officiels (de la dynastie Qing).

Le *Kinmozui* 訓蒙圖彙, est une célèbre encyclopédie illustrée en 20 volumes publiée en 1666<sup>170</sup>. Le bakufu portait un grand intérêt aux illustrations de costumes officiels, de personnages de la cour et de guerriers, qui lui permettaient d'analyser l'organisation de la classe dirigeante chinoise. Il craignait forcément que les Occidentaux fassent de même envers le Japon. La vigilance était même renforcée au point de surveiller non seulement les images, peintes ou imprimées, mais jusqu'aux motifs figuratifs des laques.

Nul doute que l'interdiction portant sur les images obscènes touchait à la réputation du pays : le Japon devait absolument éviter de devenir un objet de mépris. D'une manière générale, il était hors de question d'exposer aux yeux des Occidentaux quoi que ce soit révélant des aspects de la société japonaise jugés déshonorants. C'est inspiré par de telles préoccupations que les autorités admonestèrent les habitants de Shimoda :

« Les étrangers marchent désormais librement et débarquent sur la terre ferme : par conséquent les observations qu'ils diffuseront dans les pays outre-mer montreront si le Japon est noble ou vulgaire, faible ou puissant. Cela concerne le prestige du pays. Chaque personne doit le graver dans son cœur et nourrir le patriotisme (*hōkoku no kokorozashi* 報国之志), respecter la morale et la politesse. Toutefois, des apprêts trop luxueux et inconvenants (*kabifūryū fusōnaru kekkō o kazarisōrōtemo* 花美風流不相応なる結構を飾り候而も) nuiraient tout autant à la réputation du pays<sup>171</sup>. »

On remarquera la précision de la liste concernant les produits mis à la disposition des étrangers. Il s'agit principalement d'art décoratif : par exemple les peintures d'oiseaux, d'animaux et de végétaux sont expressément citées. Ou encore nous voyons que la pipe est autorisée comme une exception à l'interdiction des métaux précieux, du cuivre et du fer. C'est

<sup>170</sup> La première édition du *Kinmōzui* 訓蒙圖彙 est de 1666 (6<sup>e</sup> année de Kanbun). Par la suite, plusieurs éditions revues et augmentées ont été publiées : *Kashiragaki zōho kinmō zui* 『頭書増補訓蒙圖彙』 en 1695 (8<sup>e</sup> année de Genroku) et *Kashiragaki zōho kinmō zui taisei* 『頭書増補訓蒙圖彙大成』 en 1789 (寬政元年).

<sup>171</sup> Annexe 1, p.8: *BGKM*, vol.11, No.162, pp.459-460: (*Ansei 2 nen*) 5 *gatsu* (?) *Shimoda omote torishimarisuji nitsuki shofure shotakafuda narabi shosadame an (shugaki)* « *Ijin yūho no setsu zaisho kokoroekata no gi, furegaki an* » 一六二 (安政二年)五月(?)下田表取締筋につき諸觸諸高札并諸定案 (朱書)「異人遊歩之節在所心得方之儀」御觸案

certainement parce qu'elles avaient remarqué que de tels objets attiraient particulièrement les étrangers que les autorités japonaises les ont inclus dans la liste. Ce type d'articles, qui n'avait pourtant aucun caractère vital pour les équipages, mais qui ne menaçaient pas l'autosuffisance ni la sécurité nationale, pouvaient être laissée entre les mains des étrangers en quête de souvenirs exotiques ou de cadeaux pittoresques. On pourrait y voir un signe que les autorités shōgunales se montraient déjà attentives à ce qui plaisait à la clientèle du bazar.

Notons que le « bazar » de Shimoda n'était pas unique en son genre. S'agissant d'installations destinées théoriquement au ravitaillement des équipages, il en existait dans tous les ports ouverts aux navires étrangers. On trouvait donc un autre *ketsubō-sho* à Hakodate, déjà étudié par Honjō Eijirō<sup>172</sup>. Là-bas aussi, des mesures de prohibition concernant les ventes aux étrangers avaient été mises en place, mais avec des prescriptions moins détaillées : il s'agissait de l'or, de l'argent et des articles fabriqués avec ces métaux précieux, des armes et équipements militaires, de certaines images et de livres<sup>173</sup>. Mais, comme à Shimoda, à Hakodate, une fourniture de produits d'artisanat d'art, sous couvert de « produits manquants », est aussi constatée, et notamment de laques<sup>174</sup>.

## 4-2. Organisation du *ketsubō-sho*

Au même moment où ils tentaient de clarifier quels étaient les types de produits prohibés ou autorisés, les Préfets de Shimoda (*Shimoda bugyō*) réglementaient également les modes de transaction dans le *ketsubō-sho* à la suite d'une concertation avec les différents acteurs. Les résultats en furent transmis au conseil shōgunal le 5<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année d'Ansei (1855)<sup>175</sup>. Ensuite, probablement le même mois, les Préfets de Shimoda proposèrent à Edo une ébauche de réglementation à publier en chaque endroit concerné de la ville, en y ajoutant quelques

---

<sup>172</sup> HONJŌ, Eijirō 本庄 榮治郎, « Hakodate ni okeru ketsubō-hin bōeki 「箱館に於ける缺乏品貿易」 », *Keizai ronsō* 『経済論叢』, vol.46 (No. 6), 1938, pp.815-831.

<sup>173</sup> Ibid., p.827.

<sup>174</sup> Ibid., p.823 et 827.

<sup>175</sup> Annexe 1, p.6 : *BGKM*, vol.11, No.160, pp.452-456 : *Gogatsu Shimoda torishimari-kakari narabi simoda bugyō jōshinsho rōjū e ketsubō-hin watashikata no ken* 一六〇 五月下田取締掛并下田奉行上申書 老中へ 缺乏品渡方の件



instructions sur le comportement à adopter envers les étrangers, texte qui fut rédigé trois mois avant, le 2<sup>e</sup> mois de cette même année<sup>176</sup>.

Grâce à la mise en place de règles et grâce aux efforts des Préfets pour veiller à leur application, et aussi grâce à la surveillance des trafics clandestins, les difficultés disparurent quasiment<sup>177</sup>. Si les modes de transactions imposées par les autorités dans l'ébauche des règlements à publier à chaque endroit concerné de la ville, reflétaient les principes définis dans le Traité de Kanagawa, les instructions concernant le comportement vis-à-vis des étrangers mettaient en garde, avant tout, contre le christianisme<sup>178</sup>. Le texte réaffirme, selon les principes du traité, que la fourniture des produits manquants est exclusivement destinée aux besoins des navigateurs étrangers ainsi qu'au sauvetage des naufragés. Faire des profits excessifs serait par conséquent une honte nationale<sup>179</sup>. Les marchands et même les officiels concernés devaient bien en prendre conscience et ne jamais agir de manière impolie pour ne pas s'attirer le mépris des étrangers<sup>180</sup>.

Les horaires d'ouverture du *ketsubō-sho* étaient fixés à la cinquième heure du matin jusqu'à la septième heure du soir (de 8h00 à 16h00), conformément aux horaires de libre circulation autorisés aux étrangers, entre l'heure du dragon jusqu'à l'heure du coq (de 8h00 à 18h00)<sup>181</sup>. Les étrangers recevaient un permis sur le quai, sans lequel ils ne pouvaient pas faire d'achat en ville, et les marchands eux non plus n'avaient pas le droit de vendre à des étrangers non munis de ce permis. Lorsqu'on trouvait un étranger sans permis ni compagnon, il fallait l'arrêter et le

---

<sup>176</sup> Annexe 1, pp.8-10 : *BGKM*, vol.11, No.162, pp.459-479. Les textes définitifs n'ont pas été trouvés : on ne sait donc pas s'ils ont vraiment fait l'objet d'un avis à la population.

<sup>177</sup> Annexe 1, p.7: *BGKM*, vol. 11, No.160.

<sup>178</sup> Par exemple Annexe 1, p.8: *BGKM*, vol.11, No.162, pp. 459-460 : *sono 3* « *Ijin yūho no setsu zaisho kokoroe kata no gi* » 其三「異人遊歩之節在所心得方之儀」: 御觸案耶蘇宗門は前々より御制禁に候條、此上別而厚く相心得、異人江親しみ、御不審を受さな様可致

<sup>179</sup> Annexe 1, p. 9: *BGKM*, vol.11, No.162, p.475: *sono 14* « *Ketsubō-sho uriwatashisōrō ichi mise no sadame* » 其十四「欠乏所賈渡し候市店之定」: 商人共賣徳を得候は勿論に而、諸品は時々之相場も可有之候得共、日々多分之相違をなし、利潤法外之取引いたし候而は、御国辱に候條、心得違ひ有之間敷、尤品々之價正札附置可申事

<sup>180</sup> Annexe 1, pp.8-9 : *BGKM*, vol.11, No.162, p.471-472 : *sono 11* « *Ijin kyūsokujo no Yakunin tsumesyo no sadame* » 其十一「異人休息所之内役人詰所之定」: 當所江相詰、又は見廻相勤候者、行儀作法并取計方により、御威光に拘り、異人共侮りを招き候基に付、専ら其心掛可有之、且掛役々之外、決而為立入申間敷事

<sup>181</sup> Annexe 1, pp. 6-7: *BGKM*, vol.11, No.160, op.cit.

déclarer aux autorités<sup>182</sup>. Dans le « bazar », où des agents restaient constamment en service<sup>183</sup>, la négociation des prix et les transactions étaient faites uniquement par l'intermédiaire d'officiers-interprètes. Cependant, pour prévenir un possible manque d'effectifs dans le cas d'une trop grande affluence de clients étrangers, l'étiquette de son prix devait être préalablement collée sur chaque marchandise, écrite en alphabet occidental et en chiffres arabes grâce aux interprètes<sup>184</sup>. Il était naturellement défendu de vendre des produits non autorisés et de recevoir des commandes spéciales des étrangers, sauf si cela concernait des produits de première nécessité ou des éléments indispensables à la navigation. Les objets jugés d'une forme anormale ou grotesque (*igyō no shina* 異形之品) étaient également interdits à la vente<sup>185</sup>.

Les marchands payaient une taxe (*myōgakin* 冥加金) de 30% sur le bénéfice de leur vente<sup>186</sup>. Il semble que ces revenus fiscaux n'aient pas été perçus par les organes centraux du bakufu, pour éviter des polémiques avec les opposants à l'ouverture des ports, qui auraient pu accuser les autorités shōgunales de visées bassement mercantiles<sup>187</sup>. Les sommes ainsi collectées étaient en principe utilisées au profit de la ville de Shimoda (pour le renforcement de la surveillance, les frais de fonctionnement des services administratifs, l'aide aux zones rurales environnantes, les

---

<sup>182</sup> MORI, op.cit., pp.283-285.

Annexe 1, pp.9-10: *BGKM*, vol.11, No.162, op.cit., pp.475-478: *sono 15* « *Ketsubō yakusho no sadame* » 其十五「欠乏役所之定」: 波止場番所之鑑札所持不致もの江、諸品相渡さるは勿論之儀、同行之ものも無之候は、召捕置可申立事

<sup>183</sup> Annexe 1, p.7 : *BGKM*, vol.11, No.160, p.455: *Shimoda bugyō shihaimuki* 下田奉行支配向, ashigaru 足輕

<sup>184</sup> Annexe 1, p.6 : *BGKM*, vol.11, p.454 : 右品一品毎に直段相記し、通詞ともに横文字をも為記置、正札賣にいたし、直段押引等無之様に取極置申候

<sup>185</sup> Annexe 1, p.10 : *BGKM*, vol.11, p.475 : 異形之品は勿論都而誂ものいたし候而も、其意に任せましく

<sup>186</sup> Annexe 1, p.6: *BGKM*, vol. 11, No.160, p.454-455: 欠乏諸品直段之儀は、市中商人とも方賣徳相當之冥加金差上度旨、兼而願出も有之候に付き、此度上納之歩合相尋候處、去寅十二月方當卯三月十四日迄賣込内下々金有之候分は、賣高之三分冥加差出し、當卯二月朔日方賣込いたし、下々金無之分、并向後賣込候分とも、賣高之三分割差上度旨申出候間、商人共願之通上納為致候積り、尤右割増金之儀御蔵入に相成候様にては、一體之御趣意に戻り、且世評も不穩義に付、御益金之分は、下田表備向御役所御用所市中入用、御預所村々御救助御圍穀、道橋堤川除普請、掛り役人御手當筋之御出方に相成可然哉与奉存候得共、追而仕法勘辨之上可申上候

<sup>187</sup> MASUDA, op.cit., pp.66-67. Nous savons que ce paiement d'une commission sur les transactions a pris modèle sur le commerce à Nagasaki. A la différence de ce qui se passait dans ce port ouvert depuis le XVII<sup>e</sup> siècle aux Hollandais et aux Chinois, où il s'agissait d'une sorte de taxe douanière utilisée pour la gestion de la ville, il était théoriquement impossible de taxer les ventes aux étrangers à Shimoda, puisque le commerce n'y était pas officiellement autorisé. C'est la raison pour laquelle le paiement imposé aux marchands de Shimoda portait le nom de « commission ».

travaux publics et l'indemnisation des officiers de service (*kakari yakunin on teate* 掛り役人御手當).

Les achats se déroulant lors de la circulation des étrangers dans la ville étaient également contrôlés. La réception des marchandises sur place était strictement interdite. Les étrangers devaient laisser leur nom, et les marchands leur apporteraient ensuite leurs produits à l'office des Autorités Shôgunales pour recevoir leurs paiements par l'intermédiaire des agents. Dans ce cas également, le commerçant devait payer 30% de taxe sur les ventes, comme pour un achat au *ketsubō-sho*.

### 4-3. Les fournisseurs des *ketsubō-hin*

Au *ketsubō-sho*, seuls des marchands agréés étaient autorisés à fournir des produits. Ils étaient appelés « *ketsubō-nin* 欠乏人 » (les hommes des produits manquants). Une liste conservée au temple Gyokusen-ji 玉泉寺 identifie les 12 marchands agréés suivants<sup>188</sup> :

綿屋伝七(Wataya Denshichi), 綿屋喜兵衛(Wataya Kihei), 綿屋庄兵衛(Wataya Shōbei), 橋本屋弥兵衛(Hashimotoya Shōbei), 綿屋善兵衛(Wataya Zenbei), 大阪屋善兵衛(Wataya Zenbei), 下田屋市左衛門(Shimodaya Ichizaemon), 浦賀屋幸助(Uragaya Kōsuke), 木綿屋清蔵 (Momen'ya Seizō), 阿波屋万太夫(Awaya Mandayū), 杉本屋弥兵衛(Sugimotoya Yahei), 茗荷屋畑右衛門(Myōgaya Hatauemon)

Nous y trouvons également 4 noms d'intermédiaires agréés, appelés *urikomnin sewayaku* 売込人世話役:

長崎屋茂兵衛(Nagasakiya Mohei), 土屋半兵衛(Tsuchiya Hanbei), 木屋伝七(Kiya Denshichi), 大阪屋又助(Osakaya Matasuke), 小沢長兵衛(Ozawa Chōbei)

Ce statut d'intermédiaires agréés (*urikomnin sewayaku*) semble avoir été créé un an après l'ouverture du port<sup>189</sup>. Malgré les étiquettes des prix en chiffres arabes sur chaque article imposées depuis l'ouverture du *ketsubō-sho*, l'insuffisance du nombre des officiers-interprètes

<sup>188</sup>MASUDA, op.cit., pp.65-66.

Mori produit d'autres documents qui montrent les noms des marchands : *Ansei ni nen Shimodamachi shogoyō nikki 6<sup>e</sup> jour 5<sup>e</sup> mois* 安政二年下田町諸御用日記五月六日 et *Ansei yō nen Shimoda bugyō Nakamura yashiki yakunin meiki* 安政四年下田奉行中村屋敷役人名記. En outre, *Shimoda no shiori* 『下田の栞』 cite une autre archive : *Ansei ni nen Shimoda bukan* 『安政二年下田武鑑』

<sup>189</sup> Annexe 1, p11 : *BGKM*, vol.13, pp.169-171, No.83 : 八三 (*Ansei 2 nen*) *II gatsu Shimoda bugyō ukagai rōjū he ketsubō-hin toriatsukaijo sewayaku no ken* (安政二年)十一月下田奉行伺 老中へ 欠乏品取扱所 世話役の件

entraîna inévitablement des transactions directes, bien qu'interdites, entre les étrangers et les marchands, lorsque les visiteurs étaient nombreux. Afin de résoudre ce problème, on désigna des tierces personnes comme des sortes de représentants chargés de réaliser la transaction à la place des marchands agréés auxquels fut désormais interdite l'entrée du *ketsubō-sho*. Cinq personnes de confiance furent élues parmi les membres du comité des îles de la province d'Izumi<sup>190</sup>. Pour s'assurer de leur loyauté, les autorités décidèrent de leur verser une indemnité. On proposa une somme de 15 *ryō* d'or pour la première année, augmentée selon l'ancienneté jusqu'à 24 *ryō*. Pour pouvoir payer cette somme, assez importante, les commissaires proposèrent d'utiliser une partie de la recette des taxes sur les ventes au *ketsubō-sho*. Le conseil shôgunal donna son accord, en enjoignant d'« effectuer un contrôle efficace »<sup>191</sup>.

Ces marchands agréés étaient certainement des acteurs de l'économie importants à l'échelle nationale, basés à Shimoda ou dans ses alentours<sup>192</sup>. Originellement, Shimoda était l'une des principales villes portuaires de la baie d'Edo, nœud de la route maritime méridionale reliant Osaka à la capitale shôgunale. Une barrière d'octroi maritime et un bureau administratif y avaient été établis autrefois, avec un pendant terrestre à Hakone. Même après le transfert du bureau administratif à Uraga, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les marchands de Shimoda continuèrent à jouir de la prospérité du trafic maritime. Prenons le cas de Wataya Kichibei 綿屋吉兵衛, l'un des marchands agréé du *ketsubō-sho*. Armateur de navires de commerce entre Osaka et Edo, et intermédiaire avec les autres commerçants, ce marchand de Shimoda remplissait plusieurs services, allant de la transaction sur les produits, leur manutention, leur déchargement et leur stockage dans des entrepôts, jusqu'à servir d'intermédiaire pour la douane. Avec ses 11 navires de commerce, de 700 à 1000 *koku* 石<sup>193</sup>, il transportait du riz fiscal provenant d'Osaka et de Kuwana, ainsi que des pierres de taille, du bois et du charbon en provenance d'Izu jusqu'à Edo. Il était également chargé du transport du bois pour la principauté de Mito. Il avait un privilège pour l'achat d'algues rouges, ingrédient de l'agar-agar, et d'abalones (ormeaux) au large d'Izu. Notons que ces abalones étaient un produit d'exportation de haute valeur destiné à la Chine, qui garantissait un énorme bénéfice au grossiste.

---

<sup>190</sup> Ibid., p.170 :伊豆國附島々会所

<sup>191</sup> Ibid.. p.171: 伺之通相心得、取締向格別行届候様可被致候事

<sup>192</sup> WASHIZAKI, Shuntaro, « Merchant Migration at the Opening of the Ports: A Case Study of the Shimoda Merchants in Yokohama 1854-1867 », *The Historical Geography*, vol.208 (44-2), 2002, pp.5-24.

<sup>193</sup> 1 *koku* [一石] : 0,278m<sup>3</sup>

Certains marchands géraient des auberges pour les navires officiels. Au large d'Izu le naufrage de navires était fréquent, et les autorités centrales comme provinciales confiaient à ces marchands les missions de sauvetage ou de ramassage des épaves. Ce dénommé Awaya 阿波屋, qu'on trouve parmi la liste des marchands agréés du *ketsubō-sho*, était un représentant de ces gérants d'auberge. Durant la négociation du Traité d'amitié entre la Russie et le Japon, il fut ainsi désigné pour héberger des officiers du bakufu<sup>194</sup>.

Il est certain que pour les autorités confrontées à l'ouverture soudaine du port, ces marchands locaux apparaissaient comme les personnes les plus aptes à accomplir des transactions avec les étrangers. Elles remplissaient les conditions indispensables : un solide statut local permettant de contrebalancer une ambiance de méfiance de la communauté à l'égard des étrangers, une bonne et étroite relation instaurée de longue date avec les autorités, et aussi une expérience et une connaissance des réseaux de distribution des marchandises.

---

<sup>194</sup> WASHIZAKI, op.cit., pp.8-9.

#### 4-4. Les fournisseurs d'objets décoratifs

Mais quelle était donc la provenance de ces objets décoratifs ? Les marchands agréés de Shimoda, parmi lesquels ne semble figurer aucun producteur artisanal, devaient s'approvisionner auprès de marchands extérieurs<sup>195</sup>. Quelques documents administratifs de Shimoda nous montrent que lors du premier séjour de Perry, entre le 18 mars et le 1<sup>er</sup> juin 1854, les fournitures furent d'abord commandées directement aux marchands d'Edo par les autorités. Une lettre officielle, datée du 11<sup>e</sup> mois de la septième année de Kaei (1854), relate l'attribution d'une récompense aux chefs de quartiers d'Edo<sup>196</sup> pour leur contribution efficace à la collecte rapide des marchandises destinés aux Américains mouillant à Shimoda<sup>197</sup>.

Nous pouvons savoir quel était le contenu réel des approvisionnements en produits manquants grâce à une lettre écrite par le premier responsable de l'accueil des Américains à Shimoda, Kurokawa Kahei, un des préfets de Shimoda, le 5<sup>e</sup> mois de la 7<sup>e</sup> année de Kaei (1854)<sup>198</sup>. Dans ce document, il ordonne aux chefs de quartiers, et aux « Anciens », *machidoshiyori*, c'est-à-dire aux officiers bourgeois les plus importants de la ville de Shimoda, de réceptionner les produits manquants livrés depuis Edo à la quatrième heure (10h00) le lendemain, et de les garder à l'Office des Autorités Shôgunales. Cette lettre est accompagnée d'une liste constituée de 66 articles numérotés et qualifiés de « produits manquants ». On y relève un grand récipient en céramique compartimenté à décor de caractères *fuku* 福 (bonheur) et *kotobuki* 寿 (longue vie) avec couvercle (*fukujuwarie ôfuta mono* 福寿割絵大蓋物), une grande tasse à thé à décor paysager (*shoku no sansui ôyunomi* 蜀之山水大湯呑), un vase à fleur en céladon (*seiji maru hanairi* 青磁丸花入), un vase à fleur en céramique à décor bleu et blanc en relief de pivoine (*sometsuke botan ukiage hanairi* 染付牡丹浮上花入), un grand récipient en céramique à décor de vol de grues avec couvercle (*senbazuru ôfuta mono* 千羽鶴大蓋物), etc., surtout des articles en céramique et en laque.

D'autre part, un autre document, qui contient une facture des achats faits par les Américains pendant les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> mois de la 7<sup>e</sup> année de Kaei (1854), montre plus en détail la nature des objets

---

<sup>195</sup> *Shimoda no Shiori*, op.cit., p.15.

<sup>196</sup> *Machi-nanushi* 町名主 : ils assumaient le rôle de gestionnaires administratifs des communautés de quartier sous le contrôle de l'autorité des Préfets (*machi bugyô*) d'Edo.

<sup>197</sup> Annexe 1, p.33 : Shimoda shi kyôiku iinkai 下田市教育委員会, *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol.6-8) 『嘉永下田取計一件(六卷～八卷)』, Shimoda, 1980, p.53.

<sup>198</sup> Annexe 1, pp.30-31 : Ibid., pp.20-22. 下田表江相廻置候欠乏品受取町役人江尚預々遣し候書付

achetés et les noms des fournisseurs<sup>199</sup>. On sait que des navires américains *Susquehanna*, *Southampton* et *Mississippi*, mouillèrent dans le port pendant cette période. Parmi les onze marchands cités dans cette lettre, neuf sont inscrits dans les répertoires des grossistes d'Edo, *Shodon'ya namaechō*<sup>200</sup>. Le gouvernement a donc chargé de l'envoi de produits à Shimoda, de puissantes maisons de grossistes d'Edo installées dans le quartier de Nihonbashi, le fameux centre d'affaires et de commerce d'Edo.

Par exemple, les deux marchands qu'on trouve sur cette facture, Toyotaya Kyūsaburō 豊田屋九三郎 et Imariya Kiyozemon 今利屋清左衛門, sont répertoriés dans la catégorie « céramique (*setomono* 瀬戸物) »<sup>201</sup>. Nous constatons qu'ils ont vendu aux Américains des céramiques d'usage courant, par exemple soixante bols à riz avec couvercle (*narajawan* 奈良茶碗), cent tasses à infusion pour le thé en céramique avec soucoupe en cuivre à décor de lion et de pivoine (*dōban shishi botan sencha chawan* 銅板獅子牡丹煎ちゃ茶わん), une paire de vases carrés en céramique à décor de fleurs et d'oiseaux (*kachōe kaku hanaike* 花鳥絵角花生), ou encore cent assiettes à décor de fleurs (*hanawakimi chūzara hyakunin mae* 花脇見中皿百人前) : la quantité vendue pour chaque article est assez impressionnante. Regardons le reste de la liste. De nombreux articles de métiers d'art, tels des objets façonnés en fil (*ito zaiku* 糸細工)<sup>202</sup>, des étuis à cigarette en coton de Hakata, des articles de maroquinerie fabriqués selon la technique

---

<sup>199</sup> Annexe 1, pp. 14-29 : Shimoda shi kyōiku iinkai 下田市教育委員会, *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol. 1-3) 『嘉永下田取計一件(一卷～三巻)』, Shimoda, 1979, pp.43-58.

<sup>200</sup> *Shodon'ya Namaechō* 『諸問屋名前帳』 (58 volumes au total) ne contient pas de liste exhaustive des grossistes d'Edo. Il s'agit d'un répertoire établi en 1851. C'est donc un document contemporain du *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* 『嘉永下田取計一件』

<sup>201</sup> *Shodon'ya Namaechō* 52 『諸問屋名前帳』五十二

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2548773>

Dans l'est du Japon, Seto (la ville de Seto) est devenu un terme générique pour la céramique et la porcelaine, d'où le nom de *seto-mono*. Mais dans certaines régions de l'ouest du Japon, le terme « *karatsu* » est utilisé pour désigner la céramique en général, en raison de l'influence du *Karatsu-yaki* fabriqué dans la ville de Karatsu. Au XVIIIe siècle, il existait déjà des boutiques de *seto-mono* à Kyoto, Osaka et Edo. Au XVIIIe siècle, des magasins de vente en gros sont apparus à Osaka et à Edo. Au XVIIIe siècle, des grossistes en *seto-mono* à Osaka et Edo établissent un système de distribution dans lequel non seulement les céramiques de Seto mais aussi divers autres types de poteries étaient collectés auprès des potiers du pays entier (cf. *Encyclopedia Nipponica* (Shogakukan), article *setomono-ya* 瀬戸物屋). Par ailleurs, à partir du milieu du XVIIIe siècle, alors que les finances des fiefs sont de plus en plus mal en point, certaines principautés seigneuriales instaurent des régies sur le commerce des céramiques produites dans leurs territoires pour les distribuer sur les marchés centraux. Un système de monopole a été établi dans les années 1840 par le fief de Saga pour les céramiques d'Arita, et par le fief d'Owarai pour celles de Seto et Mino. Cf. YAMAGATA, Mariko 山形万里子, *Hantōki senbaisei to chuosijō* 『藩陶器専売制と中央市場』, Tokyo, Nihon keizai hyoronsha, 2008.

<sup>202</sup> Sans doute les articles comme le *kumihimo* « corde tressée ».

*inden* 印伝 ont, pour une somme de 140 *mon 2bu 5 ri* (140 文 2 分 5 厘) en argent, été fournis par Kagaya Kitchibei 加賀屋吉兵衛 et Nakaya Kinbei 中屋金兵衛, membres de la corporation des négociants d'objets de mercerie (*komamono* 小間物) du quartier Tōrimachi d'Edo. Kiya Kyūbei 木屋九兵衛, qui avait sa boutique à Muromachi 2 chōmé<sup>203</sup>, faisait partie de la même corporation. Les principaux produits qu'il vendit aux Américains sont une trentaine de jouets pour enfants. Il est difficile d'identifier la nature de ces objets à partir de leur appellation : « 舟車 *funaguruma* (bateau-véhicule) », « すめ *suzume* (moineaux) », « すわり人形 *suwari ningyo* (poupée assise) », etc. Il n'y a pas d'explication sur les matériaux, mais c'étaient sûrement des jouets couramment vendus à Edo.

Le plus gros vendeur mentionné sur cette facture est Fujikiya Kihei 藤木屋喜兵衛, lui aussi propriétaire d'une boutique dans le quartier de Nihonbashi, à Edo. La 2<sup>e</sup> année de l'ère d'Ansei, il devint membre de la corporation des dix principaux négociants en laques d'Edo, qui dominait le marché des laques de la capitale à la suite de la réinstauration des corporations monopolistiques en 1851. Il a vendu plus de deux cents laques et vingt articles en bambou, d'après cette facture. Nous y trouvons divers objets, comme des coffrets à lettres, ou en forme d'armoire pour gâteaux, des bureaux, des plateaux, des écrivoires etc<sup>204</sup>. Ils étaient décorés de motifs naturalistes : bambou, prunier, roche et eau ; pivoine et papillon ; myriades de grues, grue et vagues, chrysanthème et grue ; camélia et oiseaux, paysage d'Ōmi 近江, mont Fuji, etc. On trouve aussi des motifs d'éventail et des incrustations de nacre d'ormeau ou de coquillages *turbo* (*aogai*, nacre bleu). Fujikiya Kihei, l'un des plus grands négociants de laques d'Edo, devait se procurer ces produits dans les principales régions de production comme les provinces d'Aizu et de Kuroe<sup>205</sup>.

<sup>203</sup> Cette maison était à l'origine fournisseuse de produits pharmaceutiques pour le clan Toyotomi. Un des frères de la maison fut appelé par Tokugawa Ieyasu à Edo après l'élimination définitive des Toyotomi en 1615. Depuis son installation à Edo, cette maison avait une clientèle de classe élevée, comme la famille shogunale et les gouverneurs de provinces. Elle s'est subdivisée en plusieurs affaires sous la même enseigne « Kiya », mais avec à chaque fois une spécialisation bien définie. Kiya Kyūbei était la maison-mère de cette enseigne avec une boutique dans le quartier de Nihonbashi spécialisée en laques et en objets de fantaisie d'usage quotidien. Il faisait également partie de la corporation des négociants en laques d'Edo.

<sup>204</sup> Annexe 1, pp. 22-27 : *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol. 1-3), op.cit., pp.51-56: 料紙硯、文箱、長文箱、文台、小広台、硯蓋、酒分、書棚、手筆筒、休息、花台、机、吸物膳、吸物碗、重箱、手さげ、菓子たんす、肴入、鼻紙台、硯箱、大平、茶ぼん、絵具はこ、大丸盆、大広蓋

<sup>205</sup> HANDA, Ichitarō 半田市太郎, *Kinsei shikki kōgyō no kenkyū* 『近世漆器工業の研究』, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1970.

Aizu se trouve dans le département actuel de Fukushima ; Kuroe, dans celui de Wakayama.



Il faut citer également Echigoya Hachirobei 越後屋八郎兵衛, connu plutôt comme le gérant du fameux grand magasin d'habillement Mitsui. Le nom d'une branche de cette maison, Echigoya Kisaemon 越後屋喜左衛門, se trouve aussi dans cette même facture. Le premier vendait des tissus en soie, et le deuxième, des cordons décoratifs pour les coffrets. Enfin, nous notons le nom de Kaiya Shinzō 貝屋新藏, le seul à fournir des objets artisanaux en *turbo marmoratus* (*yakōgai*<sup>206</sup>). Les cuillères, coupes, objets décoratifs issus de ce coquillage nacré semblent avoir été populaires dans le Japon de cette époque, pourtant nous ne trouvons pas le nom de Kaiya dans l'annuaire des marchands d'Edo. Il est possible qu'il s'agisse d'un marchand régional établi sur la côte.

Dans cette facture, les demandeurs regroupent leurs produits vendus par catégories, en mettant par exemple ensemble les céramiques, ou encore les laques. Ce regroupement est accompagné de notes dans lesquelles les marchands déclarent que ces produits sont d'une qualité digne de la réputation du pays, et ils assurent les autorités : de l'absence d'objets d'allure dissolue ou obscène ; et de l'absence sur les tissus de motifs représentant les mœurs actuelles ou traditionnelles du Japon, qui pourraient permettre aux Occidentaux de comprendre la société japonaise<sup>207</sup> : la défense et le prestige national étaient donc bien en jeu dans ces ventes de souvenirs au « bazar », et les marchands se montraient soucieux de respecter les règles qui leur étaient imposées. À travers cette déclaration, on constate que, dès la première phase des transactions faites sous le régime des premiers traités d'assistance avec les nations occidentales, l'autorité shōgunale et les marchands collaboraient en bonne intelligence pour faire face au défi de la présence étrangère, et que les négociants d'Edo, sans doute sollicités par le bakufu, surent répondre au désir de celui-ci de fournir aussi des objets à valeur décorative au titre de « produits manquants », pour les utiliser comme un outil diplomatique facilitant les relations avec les nouveaux venus. On relèvera cependant que les objets vendus ici ne sont tout de même pas véritablement représentatifs de la production de luxe destinée à la haute aristocratie : il s'agissait certainement d'objets d'usage quotidien de bonne qualité appréciés des classes sociales aisées du Japon en général, et de la capitale shōgunale en particulier.

Parmi les fournisseurs agréés de Shimoda, nous ne trouvons qu'un seul marchand qui était lui-même grossiste d'articles en laque et marqueterie. Selon l'étude de Washizaki Shuntarō,

---

<sup>206</sup> *yakōgai* 夜光貝 [*Turbo marmoratus*] : un gastéropode marin à coquille dont la forme évoque celle des escargots terrestres. C'est une coquillage du genre *turbo* vert. Sa coquille nacrée est utilisée pour des techniques d'incrustation.

<sup>207</sup> Annexe 1, pp.14-15 : *Kaei Shimoda Torihakari Ikken*, vol. 1-3, op.cit., pp.43-44.

Myōgaya Hataemon 茗荷屋畑右衛門 fut admis comme fournisseur de produits manquants au 7<sup>e</sup> mois de 1857. Le 8<sup>e</sup> mois de la même année, il vendait un *maki-e* à Harris<sup>208</sup>. Myōgaya Hataemon était un grand propriétaire de la région de Hakone, cité riche en sources thermales et située sur la route principale reliant les régions de l'est et de l'ouest du Japon, le Tōkaidō. Il gérait à Hakone une auberge pour le service des agents de bakufu, ainsi que pour les seigneurs régionaux qui empruntaient cette route.

Il en profitait pour vendre également à ses clients prestigieux de la marqueterie de Yumoto et des articles en laque. Dès la fin de l'époque d'Edo, la fabrication d'articles en bois était devenue une spécialité à ne pas manquer de la région de Hakone. La liste des ventes de Myōgaya à Shimoda en 1854 nous livre une description détaillée de diverses sortes de marqueteries, comme celle à motif à damier, ou la marqueterie de bois rouge avec incrustation de nacre<sup>209</sup>.

Des marchands extérieurs approvisionnaient donc ceux agréés à Shimoda pour la fourniture de « produits manquants », et ce n'étaient pas seulement des négociants d'Edo, mais aussi d'autres régions. Le *Shimoda no Shiori (Guide de Shimoda)* indique ainsi : « Les marchands d'Edo et d'autres régions se rendaient dans notre ville avec leurs marchandises. Ils les confiaient aux marchands agréés de Shimoda afin de commercer avec les étrangers. C'est justement à ce moment-là que les articles en laque de Shizuoka ont ouvert la porte aux exportations vers l'étranger<sup>210</sup>. » D'après la tradition orale, l'industrie des articles en laque de Shizuoka, dite laque de Sunpu, tire son origine de la construction du sanctuaire shintoïste Sunpu Asama par le troisième shōgun, Tokugawa Iemitsu, la 11<sup>e</sup> année de Kan'ei (1634). Les meilleurs artisans d'Edo et de tout le Japon furent alors mobilisés. Le trafic maritime de Shizuoka passait par le port de Shimizu, pour rejoindre celui de Shimoda, et la région était ainsi la plus favorisée géographiquement pour approvisionner en laques le *ketsubō-sho*. D'après un récit historique de la région, les marchands de Shizuoka furent stimulés par l'histoire d'un marchand de Hakone, qui avait vendu des spécialités régionales au port de Shimoda, et y avait fait d'énormes profits<sup>211</sup>. Ils apportèrent eux aussi leurs produits de laque à Shimoda et cela leur permit des gains exceptionnels. La réglementation du bakufu interdisait de répondre à des commandes, mais il paraît impossible qu'il ait pu contrôler toutes les discussions, au cours desquelles les marchands

---

<sup>208</sup> WASHIZAKI, op.cit., p.21, note 43.

<sup>209</sup> Annexe 1, p.32: *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* vol.6-8, op.cit., p.23.

<sup>210</sup> *Shimoda no shiori*, op.cit, p.15 : 江戸其他各地の商人等は、商品を携へて當地に來り、此等御用商人に托して外人と貿易をなせり、静岡漆器が海外輸出の端を開けるも、全く此時に初まれるなりと云う。

<sup>211</sup> ITŌ, Ben 伊藤勉, *Shizuoka kiurushi sangyōshi* 『静岡木漆産業史』, Shizuoka, Shizuoka kiurushi kyōdō shokugyō kunrenjo, 1960.

japonais et les étrangers pouvaient échanger des informations. Un marchand de Shizuoka a ainsi appris par un client américain qu'un cabinet de laque répondrait à ses goûts<sup>212</sup>. Selon les recherches d'Itō Ben sur les types de meuble qui pouvaient être fabriqués sur commande, il s'agissait de cabinets d'environ 60 cm sur 150 cm avec une porte à deux battants<sup>213</sup>. Elles étaient préparées selon la technique du *kijironuri* 生地呂, qui consiste à passer une laque transparente, comme un vernis, grâce à laquelle la beauté des veines du bois demeure visible. L'extérieur du cabinet fut recouvert de taches noires dessinées à l'encre de chine et imitant l'aspect de la peau du kaki (fruit).

Quelques-uns de ces objets était recouvert, à la finition, d'une laque noire, avec des dessins de montagnes et d'eau, à l'or. Ces produits étaient appréciés par des Américains, et les artisans japonais ont commencé à en fabriquer beaucoup : la tradition orale nous a transmis le nom d'un certain Tosaya Kyūshichi 土佐屋久七, marchand de Shizuoka, qui a apporté plusieurs fois au port de Shimoda à l'époque du *ketsubō-sho* des produits de première qualité destinés à l'origine aux *daimyō*, dans le but d'élargir son commerce en les vendant aux étrangers<sup>214</sup>. Lors de l'ouverture de Yokohama, en 1858, ces marchands de laque de Shizuoka furent parmi les premiers à s'installer dans le quartier japonais à côté de la concession étrangère. L'expérience acquise dans le *ketsubō-sho* a sans doute incité ce corps de métier à s'engager résolument dans le commerce international.

---

<sup>212</sup> Ibid., p.57.

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> Idem.



Fig.5

Sculpture en terre cuite peinte  
 (en forme de moineau *suzume* すずめ?)  
 acquis par Chassiron vers 1858 au Japon  
 © Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron



Fig.6

*Hakone sur la route de Tokaido*  
 (Tokaido Hakone hata)

Utagawa Yoshitora

1863

37cm×24.1cm

Hakone, Hakone chōritu kyōdo siryōkan

© NII Powered by GETA, The Agency for Cultural Affairs, Cultural Heritage Online

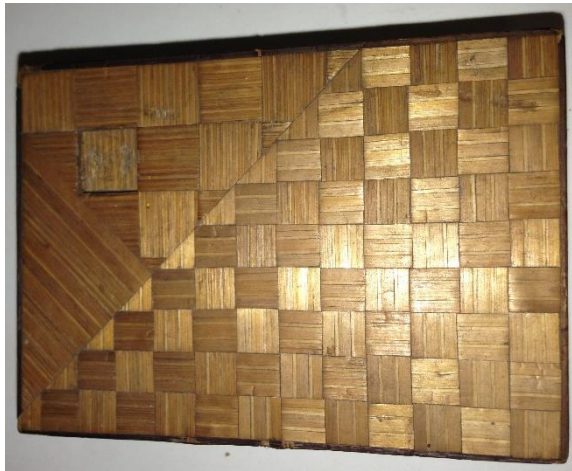


Fig.7  
Boîte en marqueterie (de Yumoto?)  
acquis par Chassiron vers 1858 au Japon  
© Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, collection Chassiron



Fig.8  
Écritoire en laque (du type *kijironuri* ?)  
H. 9cm; L. 19,7cm;l. 13,7cm  
Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron  
©2015 MAHLR/Max Roy

## 5. Un exemple européen : la collection du baron de Chassiron au Musée d'Art et d'Histoire de La Rochelle

---

La collection du Baron Charles-Gustave de Chassiron, issu d'une famille de Charente-Maritime, a été donnée en partie, puis léguée, à la ville de La Rochelle, en 1869 et 1871, pour son Musée des Beaux-Arts, où elle est conservée actuellement<sup>215</sup>. Nous avons évoqué précédemment son récit de voyage, et ces objets pourraient nous donner une idée du genre d'articles achetés au *ketsubō-sho*, si malheureusement, lors des divers transferts et aménagements, certains objets n'avaient pas disparu, et si l'inventaire en était plus clair<sup>216</sup>. Pour l'instant, environ 250 objets ont été identifiés comme appartenant à la collection Chassiron.

Toutefois Chassiron a également fait des courses à Edo, sur lesquelles il est plus précis, tandis que sa description de ses achats à Shimoda ne nous permet pas l'identification des objets acquis dans la ville portuaire. Nous lisons qu'à Edo, il s'attachait à la chasse aux ivoires anciens et aux vieux bois sculptés (sans aucun doute des *netsuke* 根付<sup>217</sup>). Il y a acheté aussi une liasse d'estampes coloriées, de gravures et de cartes « presque en luttant avec l'un de mes officiers japonais »<sup>218</sup>. Autrement dit, pour tout le reste des objets, à part ceux décrits comme achetés à Edo, la probabilité est grande qu'ils aient été acquis au *ketsubō-sho* de Shimoda. Nous trouvons donc dans cette collection Chassiron plusieurs articles en laque, un petit objet en terre cuite colorée en forme de moineau, des coupes et cruchon à *saké* enrobés de fibre de bambou tressée, etc., qui nous rappellent les articles décrits dans la liste de la vente faite aux Américains pendant les 7<sup>e</sup> mois et 8<sup>e</sup> mois de la septième année de Kaei (1854).

Parmi les pièces de la collection, un éventail a été certainement acquis à Shimoda. En effet, des éventails blancs ont été offerts comme cadeaux par les autorités de Shimoda à chaque membre de la délégation, lors du déjeuner officiel. Il est très amusant de voir que sur celui de Chassiron sont inscrites de nombreuses phrases japonaises utiles au séjour. Nous trouvons même la phrase “*Cono china icoura ?*” (= *kono shina ikura* en transcription contemporaine) à côté de

---

<sup>215</sup> LEFRANCOIS., Thierry (ed.), *Le Baron de Chassiron et l'Asie extrême-orientale au dix-neuvième siècle*, La Rochelle, Musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle, 1999, p.32.

<sup>216</sup> Quelques objets ont été à nouveau présentés lors de l'exposition *À l'aube du Japonisme, premiers contacts entre la France et le Japon au XIX<sup>e</sup> siècle* organisée à la Maison de la Culture du Japon à Paris sous la direction de Geneviève Lacambre en 2017.

<sup>217</sup> CHASSIRON, op.cit., pp.98,108.

<sup>218</sup> Ibid., p.114.

la traduction en français “*Combien coûte cet objet ?*”. La phrase nous confirme les grandes curiosité et attentes de Chassiron de pouvoir faire des achats sur place.

On ne peut pas déterminer l’influence que cette collection du baron de Chassiron a pu exercer sur le développement du goût pour l’art japonais en France. Selon Theodore Duret, lors de son voyage en quête d’art japonais avec Cernuschi en 1871 et 1872, cet art était presque inconnu en Europe. Il cite seulement deux occasions d’initiation à l’art japonais antérieures à leur voyage : l’exposition universelle de 1867 et les gravures reproduites dans le récit de Chassiron. Or, nous dit Theodore Duret, « le premier voyageur, M. de Chassiron, qui dans un récit publié en 1861, eut donné quelques reproductions de gravures japonaises prises à l’œuvre d’Hokusai, ne s’était pas imaginé d’y voir des œuvres d’art ; il les reproduisait, dans son livre, sous le titre d’Histoire naturelle, caricatures, mœurs de la campagne et d’ailleurs cette reproduction avait passé inaperçue<sup>219</sup>. »

La documentation du musée ne donne pas de date précise pour la première présentation au public de la collection. Un article d’un magazine français illustré, le *Magasin Pittoresque*, est le premier qui mentionne en 1874 les collections japonaises du Musée de La Rochelle<sup>220</sup>. En revanche, on peut lire dans l’inventaire de la collection fait après le décès du baron, le 25 août 1871 à Paris, que ces objets étaient visibles de son vivant dans son appartement parisien : « De l’inventaire des meubles, objets et effets mobiliers, habits, linge, hardes, bijoux, titres, papiers et renseignements dépendant de la succession de Mr. Le Baron Ch. De Chassiron, ci-après nommé, et se trouvant dans les dépendances d’une maison située à Paris, 9<sup>e</sup> arrondissement, rue de Douai ». Avant la liste des objets, on peut lire : « Dans un salon éclairé par une croisée sur la rue de Douai, et portant le nom de “Petit salon rouge” ». Il est également indiqué que les objets étaient exposés dans une vitrine. Ainsi, bien que loin du grand public, ces pièces exotiques étaient probablement connues de son entourage. À l’aube de l’ouverture du Japon, si la diffusion du goût pour l’art japonais était certainement limitée, elle n’en existait cependant pas moins dans les cercles amicaux de quelques voyageurs qui avaient pu se rendre sur place.

---

<sup>219</sup> DURET, Théodore, *Livres et albums illustrés du Japon*, Paris, Ernest Leroux, 1900, p.I.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6292299m.texteImage>.

<sup>220</sup> *Le Magasin pittoresque*, 1874, pp.300-302, 371-373. Il s’agit probablement du Muséum d’Histoire naturelle de La Rochelle : le musée d’Orbigny-Bernon a ouvert en 1921 et les collections extrême-orientales, jusque-là conservées au muséum, y ont été transférées en 1936.

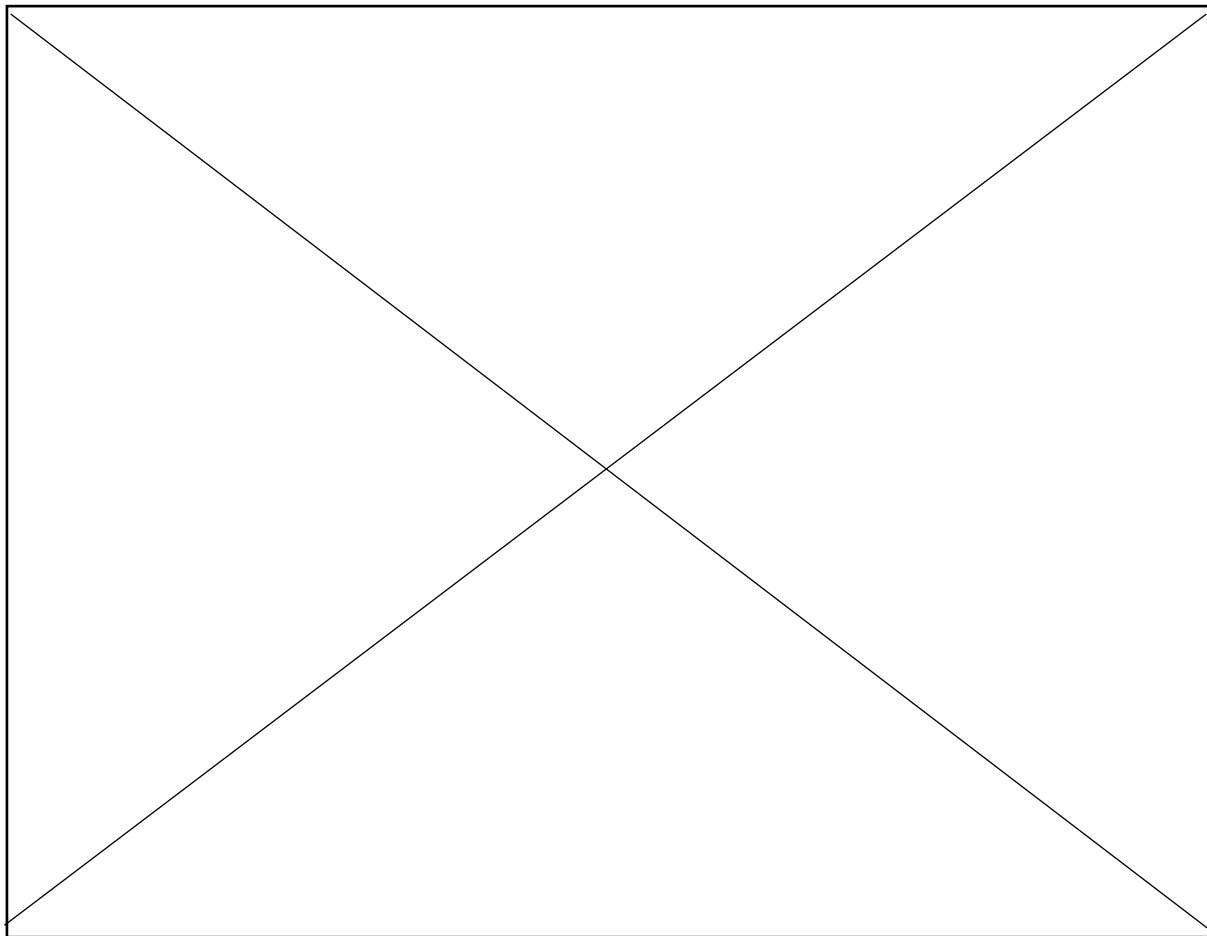


Fig.9  
Éventail  
H. 25cm ; L. 42,5cm  
acquis par Chassiron en 1858 au Japon  
Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron, Inv. MAH.1871.6.196  
©2015 MAHLR/Max Roy



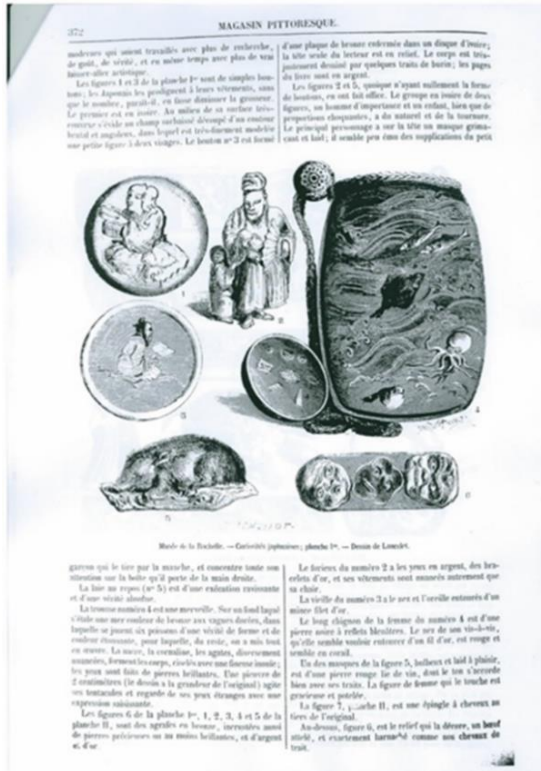


Fig.10  
*Le Magasin pittoresque*, 1874  
 Paris, BnF  
 © gallica.bnf.fr / BnF



Fig.11  
 Bouton  
 ivoire  
 H. 1,7; D. 4,2cm  
 Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron, Inv. MAH.1871.6.51  
 ©2015 MAHLR

## *Conclusion*

Nous pouvons donc dire que la station de ravitaillement appelée *ketsubō-sho* et ouverte conformément au Traité de Kanagawa conclu en 1854, sous couvert d'assistance technique et humanitaire, était en réalité un espace servant aux autorités japonaises à canaliser les frénésies d'achats des étrangers, ceci pour éviter qu'elles ne dérivent en échanges commerciaux de plus grande ampleur, et que les objets de métiers d'art y ont joué un rôle crucial. La mise à disposition de divers articles décoratifs sous le nom de « produits manquants » (*ketsubō-hin*), laques, céramiques, pipes, jouets ou encore estampes, reposait en fait sur des ambiguïtés délibérées dans la rédaction et donc l'interprétation du texte des premiers traités. C'était là le cœur de la stratégie temporisatrice d'un bakufu indécis et perplexe quant à sa propre politique et aux mesures à prendre, coincé qu'il était entre son désir de préserver son régime isolationniste, et des concessions nécessaires pour éviter la guerre. Les autorités japonaises ont donc tenté de faire traîner les négociations diplomatiques mais de satisfaire en même temps les étrangers, en les laissant acquérir quelques bibelots sous leur contrôle, tout ceci afin de pouvoir gagner du temps en jouant la comédie d'une bonne volonté.

Autrement dit, les autorités du bakufu considéraient ces objets décoratifs comme plutôt inoffensifs, en tout cas secondaires, et sans impact important pour l'économie, la sécurité et la stabilité du pays. Cette vision contraste avec celle de l'ère Meiji, où les responsables politiques japonais se montreront très vite pleinement conscients des valeurs artistique et marchande de ces objets si appréciés à l'étranger. Pour le Shōgunat, la priorité était donnée au maintien du prestige du pays et à la sécurité nationale, comme le montrent les listes des articles prohibés, et à des mesures pouvant freiner l'expansion de ce commerce. Soumis à cette rigidité du bakufu, les marchands paraissent cependant avoir fait montre de plus de souplesse, désireux qu'ils étaient de s'adapter à leur nouvelle clientèle. Tout en étant respectueux des règles émises par l'autorité, ils saisirent cette nouvelle opportunité économique avec dynamisme, et en prêtant attention aux goûts des Occidentaux, qui, pour leur part, se réjouissaient de pouvoir trouver dans le merveilleux « bazar » de Shimoda des objets à l'exotisme « authentique », c'est-à-dire différents de ceux fabriqués exprès pour eux depuis des siècles et expédiés de Nagasaki.

Depuis la signature du Traité de Kanagawa, avec toutes ses contradictions, le bakufu était en réalité, malgré lui, déjà en route vers l'ouverture du commerce, et l'idée que celle-ci serait inéluctable à plus ou moins brève échéance faisait son chemin chez les dirigeants<sup>221</sup>. Dès 1856

---

<sup>221</sup> ISHII, op.cit, 2010, pp.117-118.

une équipe chargée d'étudier quelles pourraient être les conditions d'insertion du pays dans le commerce international fut constituée par le bakufu, afin de rechercher les exportations susceptibles d'être une source de profit pour le Japon<sup>222</sup>. Dans une certaine mesure, les *ketsubō-sho* fonctionnèrent donc comme des sites d'initiation, et peut-être même d'expérimentation, pour l'exercice du commerce avec les Occidentaux. Le port de Shimoda fonctionna pendant environ cinq ans, jusqu'à sa fermeture et son remplacement par Yokohama le 31 décembre 1859, tandis que Hakodate poursuivait son développement de place de commerce internationale. Mais c'est bien ce *ketsubō-sho* de Shimoda appelé « bazar » par les Occidentaux qui a constitué le véritable point de départ de la diffusion des objets décoratifs japonais vers le monde extérieur. Et les expériences qu'y acquirent les Japonais du goût des étrangers, commencèrent à être capitalisées pour déboucher bientôt sur de véritables activités commerciales à Yokohama.

---

<sup>222</sup> SHIMAMURA, Motohiro 嶋村元宏, « Bakumatsu tsūshō gaikō seisaku no tankan 「幕末通商外交政策の転換」 », *Kanagawa kenritsu Hakubutsukan kenkyū hōkoku* 『神奈川県立博物館研究報告』, vol.20, 1994, p. 38.

## **CHAPITRE 2**

### **Une archive et son contexte**

#### ***les Achats faits par les étrangers à Edo (1859-1861)***

### ***Introduction***

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné quelle était la place occupée par les objets d'art artisanal dans la politique diplomatique toute en finesse et hésitations du bakufu à la suite de la conclusion du Traité de Kanagawa en 1854, alors que celui-ci n'avait pas encore autorisé l'ouverture du Japon au commerce étranger. Nous examinerons maintenant la situation qui résulta de la conclusion du Traité d'amitié et de Commerce entre les États-Unis et le Japon, appelé également « Traité Harris », du nom de Townsend Harris, le consul américain chargé de le négocier. Il fut signé précipitamment le 29 juillet 1858 à bord de l'*USS Powhatan*, sur décision d'Ii Nasosuke, chef du conseil shôgunal, informé par Harris de la défaite de la Chine devant les expéditions militaires britannique et française, et de la teneur du traité de Tientsin imposé aux Qing un mois auparavant, en juin 1858. Le bakufu chercha dès lors à éviter absolument d'avoir à négocier en position défavorable avec les alliés franco-britanniques, qui ne manqueraient pas de gagner le Japon par la suite.

Le traité Harris est ainsi devenu le premier des « traités de l'ère Ansei » signés par cinq puissances occidentales, et il a servi en fait de référence pour ceux conclus par le Second Empire français, le Royaume-Uni, l'Empire russe et les Pays-Bas dans les trois mois qui suivirent. Des échanges commerciaux furent ainsi institués entre le Japon et les pays signataires, mais en se passant de l'accord formel de l'Empereur. L'article premier des traités reconnaissait l'installation de représentations diplomatiques des pays signataires à Edo ; en conséquence, un groupe d'étrangers résida par la suite au sein de la capitale shôgunale pour la première fois dans l'histoire du Japon. Dans ce chapitre, nous nous attacherons à un examen de cette présence de diplomates occidentaux à Edo afin d'étudier la nature de leurs acquisitions en ville.

On ne peut toutefois affirmer qu'aucun étranger n'avait séjourné à Edo avant 1858. Au début du 17<sup>e</sup> siècle, William Adams, un navigateur anglais, et le hollandais Jan Joosten ont vécu

à Edo<sup>223</sup>. Par ailleurs, malgré un strict contrôle sous sa politique dite de « fermeture du pays » (*sakoku* 鎖国), le bakufu maintenait des échanges diplomatiques réguliers avec les pays voisins. Les délégations coréennes séjournèrent au temple Asakusa Higashi Hongan-ji 浅草東本願寺<sup>224</sup> et celles du royaume des Ryūkyū à la résidence du fief de Satsuma dans le quartier de Shiba, au sud du château d'Edo<sup>225</sup>, lors de leurs visites diplomatiques officielles. De même le directeur du Comptoir hollandais de Nagasaki, succursale de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (VOC), avait-il obligation de rendre une visite régulière à Edo pour renouveler formellement son autorisation de commercer<sup>226</sup>. La maison Nagasakiya Gen'uemon 長崎屋源右衛門, grossiste en pharmacie, qui se trouvait dans le quartier Nihonbashi, avait été désignée pour l'hébergement des Hollandais pendant leur séjour à Edo<sup>227</sup>. Même si l'on sait qu'encore au cours du 18<sup>e</sup> siècle les membres de la délégation hollandaise ont joui au début d'une certaine liberté pour se rendre à pied à partir du château d'Edo jusqu'à leur logement<sup>228</sup>, ou procéder à des achats d'objets japonais par l'intermédiaire de marchands qui leur rendaient visite, et qu'ils échangeaient aussi avec des érudits japonais, cette liberté fut restreinte sous la surveillance serrée des agents du bakufu<sup>229</sup>. Pour que les choses évoluent, il fallut donc attendre l'arrivée de Harris à Shimoda, et

---

<sup>223</sup> Arrivé au Japon en 1600 par suite d'une avarie du navire hollandais dont il était le pilote, un navigateur anglais, William Adams, a gagné la faveur du Shōgun Tokugawa Ieyasu et est devenu son conseiller diplomatique. Il a habité dans une résidence du quartier Nihonbashi à Edo pendant vingt ans.

<sup>224</sup> La Corée, en tant que « pays autorisé pour correspondance diplomatique », envoyait une délégation au Japon pour célébrer chaque changement de Shōgun. Cf. *Kokushi Dai Jiten* 『国史大辞典』 (désormais *KDJ*), Yoshikawa kōbunkan, Tokyo : « tsūshin-shi 通信使 » ; NAKAMURA, Hidetaka 中村栄孝, *Nissen kankei-shi no kenkyū ge* 『日鮮関係史の研究』下, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1969 ; MIYAKE, Hidetoshi 三宅英利, *Kinse Nicchō kankei-shi no kenkyū* 『近世日朝関係史の研究』, Tokyo, Bunken shuppan, 1986.

<sup>225</sup> Le royaume des Ryūkyū, était devenu au début du 17<sup>e</sup> siècle une sorte de protectorat placé sous l'autorité administrative du fief de Satsuma et tenu d'envoyer des délégations à Edo, tout en continuant d'entretenir des relations tributaires avec la Chine. Il envoyait une délégation pour rendre hommage au Shōgun dès son entrée en fonction, et une autre au titre de reconnaissance et de vassalité, à l'occasion de l'accession au trône du nouveau roi des Ryūkyū. Cf. *KDJ*, voir « onsha-shi/keiga-shi 恩謝使・慶賀使 » ; HIGA, Shunchō 比嘉春潮, *Shinkō Okinawa no rekishi* 『新稿沖縄の歴史』, Tokyo, San-ichi shobō, 1970 ; SHIMOMURA, Fujio 下村富士男, « “Ryūkyū ōkoku” ron 「琉球王国」論 », *Nihon rekishi*, No.176, 1963.

<sup>226</sup> La Hollande n'était pas officiellement un pays autorisé pour la correspondance diplomatique : les relations avec le Japon concernaient seulement la VOC.

<sup>227</sup> À l'emplacement actuel du quartier de Hongoku-chō 3 chōme 本石町三丁目. Cf. *KDJ* : « Oranda shōkanchō Edo sanpu オランダ商館長江戸参府 »

<sup>228</sup> NAGAZUMI, Yokō 永積洋子, « Audiences of Dutch Factory Directors Before the Tokugawa Shogunate and Dutch Learning in the Capital of Edo 「オランダ商館長の参府と江戸の蘭学」(Oranda shokanchō no sanpu to Edo no rangaku) », *Tōyō Gakuhō* 『東洋学報』, vol.76 (3·4), 1995, pp.375-376.

<sup>229</sup> SANO, Mayuko 佐野真由子, « Toward Sustainable Diplomacy: Western Diplomat Audiences with the Shogun in the Bakumatsu Period », *International Research Center for Japanese Studies*, vol.48, 2013, p.105.

sa volonté d'introduire au Japon un droit plus conforme à l'ordre international<sup>230</sup>. En se pliant à cette nouvelle notion, le bakufu dut désormais assurer aux diplomates étrangers résidant à Edo des « libertés », comme celle de circuler sur le territoire du Japon<sup>231</sup>. Cette situation nouvelle permettait désormais aux Occidentaux d'acheter de leur propre initiative les produits diffusés sur le marché intérieur. En ce début des années 1860, à la veille du japonisme, qu'acquéraient donc ces étrangers au sein de la capitale shōgunale, dans cette ville qui jouissait depuis plus de 200 ans d'une stabilité sociale et d'un formidable développement économique et culturel ? Quelle était la place des objets d'art artisanal dans leurs acquisitions ? Enfin, l'autorité japonaise fut-elle amenée à prendre des mesures spécifiques face à cette situation inédite ?

## 1. Nature du *Gaikoku-jin kaimono* (Achats faits par les étrangers)

---

Il existe des documents d'archives où sont consignées des informations permettant de répondre à ces questions. De nombreux documents administratifs ont été dispersés et perdus lors de la chute du bakufu d'Edo, mais ceux des *machibugyō-sho* 町奉行所 (bureaux des préfets chargés de l'administration municipale d'Edo, ci-après, préfets d'Edo) du sud et du nord, ont été transmis au nouveau gouvernement de Meiji grâce à Sakuma Osahiro 佐久間長敬 (1839-1923), fonctionnaire subalterne des préfectures. Transmis au tribunal des administrations municipales (*shisei-saibansho* 市政裁判所), et ensuite à la préfecture de Tokyo, l'ensemble de ces documents transférés et nommés *Kyū-bakufu hikitsugi-syo* 旧幕府引継書 (*Archives recueillies de l'ancien bakufu*) est entré dans la bibliothèque impériale, à Ueno en 1894<sup>232</sup>. Il est actuellement conservé à la bibliothèque de la Diète du Japon. Dans le fond *Gaikoku jikensho* 外国事件書 (*Documents relatifs aux pays étrangers*), se trouve un document composé de cinq volumes en forme de codex

---

<sup>230</sup> GUSHIMA, Kanezaburō 具島兼三郎, *Bakumatsu gaikō-shi yowa* 『幕末外交史余話』, Tokyo, Hyōronsha, 1974, pp.72-81.

<sup>231</sup> Au début, le bakufu avait voulu placer la résidence des légations entre Kawasaki et Kanagawa, mais pas dans Edo. Il n'accordait pas non plus la libre circulation des diplomates sur le territoire japonais, sauf pour des missions indispensables. Selon le bakufu, la résidence des légations dans l'archipel risquait de provoquer une vive opposition, et d'ailleurs pour voyager dans le Japon en traversant les fiefs, il fallait obtenir l'autorisation des seigneurs de chaque région. Toutefois les conditions réclamées par Harris furent finalement acceptées. HARRIS, op., cit, 1954, vol.3(ge), pp.119, 123, 174-179.

<sup>232</sup> MINAMI, Kazuo 南和夫, *Edo no shakai kōzō, fuhen : Kyū bakufu hikitsugisho mokuroku* 『江戸の社会構造』付編 旧幕府引継書目録, Tokyo, Hanawashobo, 1969, pp.343-405.

qui sont intitulés *Gaikoku-jin kaimono* 外国人買物 (*Les Achats faits par les étrangers*)<sup>233</sup>. Il s'agit de registres enregistrant les achats effectués par les étrangers à Edo, sur la base d'informations fournies par les commerçants eux-mêmes, pendant la période du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei, l'année du mouton 未 (1859), le 3<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année de Man'en, l'année du coq 酉 (1861), avec environ 1570 pages au total. Ces cinq volumes contiennent des informations méticuleusement notées : les noms des commerçants, leurs adresses, la nature des marchandises vendues, leurs quantités, les prix, le nombre et la nationalité des acheteurs, la date et l'heure de l'acte d'achat, ainsi que la description de la situation qui a donné lieu à la transaction.

La première date qui apparaît dans *Les Achats faits par les étrangers* est le 1<sup>er</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859). Elle correspond à la date du débarquement des membres de la légation britannique à Edo, la première représentation étrangère installée dans la capitale shôgunale. En revanche, on ne peut pas identifier la raison pour laquelle il n'existe pas de pages postérieures au 3<sup>e</sup> mois lunaire de 1861. Dans son commentaire au *Catalogue des Archives remises par l'ancien bakufu* (*Kyū bakufu hikitsugi syo sōsetsu* 旧幕府引継書 総説), Minami Kazuo ne mentionne pas une perte lors du transfert des documents au gouvernement de Meiji<sup>234</sup>. La première hypothèse serait que l'absence de rapports sur *Les Achats faits par les étrangers* après 1861 pourrait être liée aux troubles sociaux dus à une agitation xénophobe qui se développe au cours des années 1860. L'année qui suivit la signature des traités, le 29 janvier 1860 (1<sup>er</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois, Ansei 7), un interprète japonais employé par la légation britannique fut en effet tué par des activistes ; et le 24 mars 1860 (3<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois, Ansei 7) des opposants radicaux à la politique d'Ii Naosuke l'assassinèrent devant la porte Sakurada du château d'Edo. C'est à partir de cette date que les attentats contre les étrangers, organisés par les partisans du mouvement nationaliste xénophobe, vont s'intensifier à Edo. Le 30 octobre (17<sup>e</sup> jour, 9<sup>e</sup> mois, Man'en 1), Natal, le gardien du pavillon de la légation de France, est agressé et blessé ; Henry Conrad Joannes Heusken, interprète officiel de Harris, est assassiné le 15 janvier 1861 (5<sup>e</sup> jour, 1<sup>er</sup> mois, Man'en 2). Cette affaire Heusken eut de graves répercussions diplomatiques : onze jours après l'événement, le 26 janvier, les représentants de la France, de la Grande-Bretagne et de la Hollande, à savoir Gustave Duchesne de Bellecourt, Rutherford Alcock et Jean Karel de Witt, décidèrent de quitter Edo avec leur légation pour manifester leur indignation contre un bakufu incapable d'assurer la sécurité

---

<sup>233</sup> Il est conservé à la Bibliothèque nationale de la Diète, où l'original (23cm×16.5cm) est consultable. Sa version numérique est disponible sur le site de la bibliothèque : <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2606975>

<sup>234</sup> MINAMI, Kazuo 南和夫, *Kyū-bakufu hikitsugi-sho dai 1shū dai 4shū kaisetsu* 『旧幕府引継書第一集第四集解説』, Tokyo, Nihon maikuro shashin, 1970.

des diplomates étrangers, et ils allèrent s'installer à Yokohama<sup>235</sup>. Par la suite, même si les diplomates revinrent à Edo, au 3<sup>e</sup> mois de l'année, le mouvement xénophobe prit toujours plus d'ampleur. Le temple Tōzen-ji, attribué à la légation britannique, devint alors la cible des assaillants. Une première attaque eut lieu le 5 juillet 1861 (28<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois, Bunkyū 1) et une deuxième le 26 juin 1862 (29<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois, Bunkyū 2). Le 14 septembre 1862 (21<sup>e</sup> jour, 8<sup>e</sup> mois, Bunkyū 2), l'incident de Namamugi, entre des hommes du fief de Satsuma et des ressortissants britanniques, entraîna la Guerre Anglo-Satsuma et le bombardement de Kagoshima. Enfin le 25 juin 1863 (10<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois, Bunkyū 3), à la demande de l'Empereur Kōmei, le Shōgun Iemochi, son beau-frère, promit d'expulser les étrangers, sans que cela soit d'ailleurs suivi d'effet. Ces troubles poussèrent le bakufu à dissuader les diplomates étrangers de circuler dans la ville, tandis que ces derniers ressentaient de la défiance vis-à-vis d'un bakufu incapable de régler ce genre de problèmes de sécurité civile. Il est possible que la circulation des étrangers pour des achats dans la ville d'Edo ait été alors suspendue par mesure de précaution.

Toutefois, aucun document ne prouve que des rapports n'aient pas été rédigés après 1861. Il en a existé en fait d'autres, qui n'ont pas été intégrés dans *Les Achats faits par les étrangers*<sup>236</sup>. Cependant, malgré la courte période de son enregistrement, d'un an et demi, cette archive primaire composée d'environ 790 rapports est à présent l'unique source d'informations concrètes disponibles répertoriant les achats faits par les étrangers dans la capitale shōgunale. Elle est la seule qui nous permette d'identifier les marchandises auxquelles s'intéressaient les diplomates occidentaux juste après leur installation à Edo, et sa lecture détaillée nous donne une vision globale sur la totalité des achats. Ce document présente leurs acquisitions personnelles hors de la fourniture des produits nécessaires à la vie quotidienne de la légation, comme l'alimentation. Par ailleurs, à la différence de ce qui est enregistré dans le document relatif au commerce de Nagasaki<sup>237</sup> et vu la quantité d'achats, nous pensons qu'il ne s'agit pas de fournitures acquises dans un but commercial pour les revendre ensuite sur des marchés extérieurs. Cependant, il ne

---

<sup>235</sup> ALCOCK, Rutherford オールコック (trad. YAMAGUCHI, Kōsaku 山口光朔), *Taikun no miyako*, chū 『大君の都』中, Tokyo, Iwanami shoten, 1962, pp.293-310 : Seul Harris resta à Edo. Le consul américain défendit le bakufu devant les ambassadeurs des autres nations. Il craignait qu'une fois partis d'Edo, les diplomates n'aient plus la possibilité d'y revenir.

<sup>236</sup> Annexe 1, pp.38 et 39 : Kinsei shiryō kenkyū-kai (ed.) 近世史料研究会編, *Edo machibure shūsei* 『江戸町触集成』 (*Recueil des décrets publiés dans la ville d'Edo*), Tokyo, Hanawa shobo, 2006 (désormais *EMBS*), vo.17, p.375,16307 ; p.381, 16318.

<sup>237</sup> Il existe de nombreuses recherches sur ce sujet réalisées avec une approche quantitative, à partir de documents en japonais et en hollandais. On peut citer quelques noms de chercheurs, ainsi Tijs VOLKER, Cynthia VIALLE, YAMAWAKI Teijiro 山脇 悌二郎, ISHIDA Chihiro 石田千尋, YAO Keisuke 八百啓介.



s'agit pas non plus seulement d'achats répondant au seul goût ou à l'usage individuels de chaque acquéreur. Car transparait aussi un autre aspect de ces transactions : la collecte d'informations. Une étude de marché faite « chez le marchand » était certainement la meilleure méthode pour comprendre la société du pays où le diplomate était affecté, avec pour mission de prospector pour défendre les intérêts de son propre pays.



Fig. 12  
*Gaikoku-jin kaimono (Achats faits par les étrangers) jō ansei (vol.1), 1860*  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

## 2. Installation des légations des nations occidentales en 1859 (Ansei 6)

---

Toutes les légations étrangères de l'époque furent installées dans des temples situés au sud du château d'Edo, à proximité de la baie. Cette zone est couverte par l'actuel arrondissement de Minato (Carte.1). Mis à part les terrains alloués aux établissements religieux (temples bouddhiques et sanctuaires shintô), deux types principaux d'espaces constituaient la ville d'Edo : tout d'abord les zones composées des trois zones résidentielles, celle de la classe des *bushi*, celle des vassaux directs du Shôgun et celle des maisons des seigneurs régionaux qui avaient une obligation de demeurer alternativement dans leur fief et à Edo, ce qui représentait 70 % de la surface de la ville<sup>238</sup> ; et les zones occupées par la classe des citadins roturiers exerçant les métiers d'artisan ou de commerçant, avec aussi une importante population d'employés, de domestiques, de couches sociales vivant de petits métiers, voire de la mendicité, le tout représentant 15 % de la superficie de la cité, avec une densité de population très élevée de 600 personnes environ par hectare de terrain<sup>239</sup>. Les zones des artisans et des marchands s'étaient surtout développées à l'est et au nord-est du château, où se trouvait la zone commerciale la plus importante autour du pont Nihonbashi, point de départ des cinq routes majeures partant de la capitale vers les provinces, à proximité de la zone portuaire et de l'embouchure du fleuve Sumida. En revanche, au sud du château, où les légations étrangères furent installées, les résidences des *bushi* et les temples prédominaient, bien que des quartiers marchands y fussent aussi insérés çà et là.

Les premiers arrivés furent les Anglais. Le 1<sup>er</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) Sir Rutherford Alcock, ambassadeur du Royaume-Unis au Japon, débarqua à Edo. Il envoya aux conseillers shôgunaux une lettre pour annoncer sa décision de choisir pour son installation le temple Tōzen-ji 東禅寺, situé sur le plateau de Takanawa et donnant sur la baie d'Edo. Ensuite, le 8<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de l'année, Harris installa sa légation américaine au Zenpuku-ji 善福寺 du mont Azabu. Le 21<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois, Iossif Goskevitch, consul russe installé à Hakodate, fit une visite à Edo avec Nikolaï Nikolaïevitch Mouraviov, gouverneur général d'Irkoutsk et Ienisseïsk, en Sibérie orientale. Ils débarquèrent au quartier Shiba Tamachi et entrèrent au Tengyōin 天暁

---

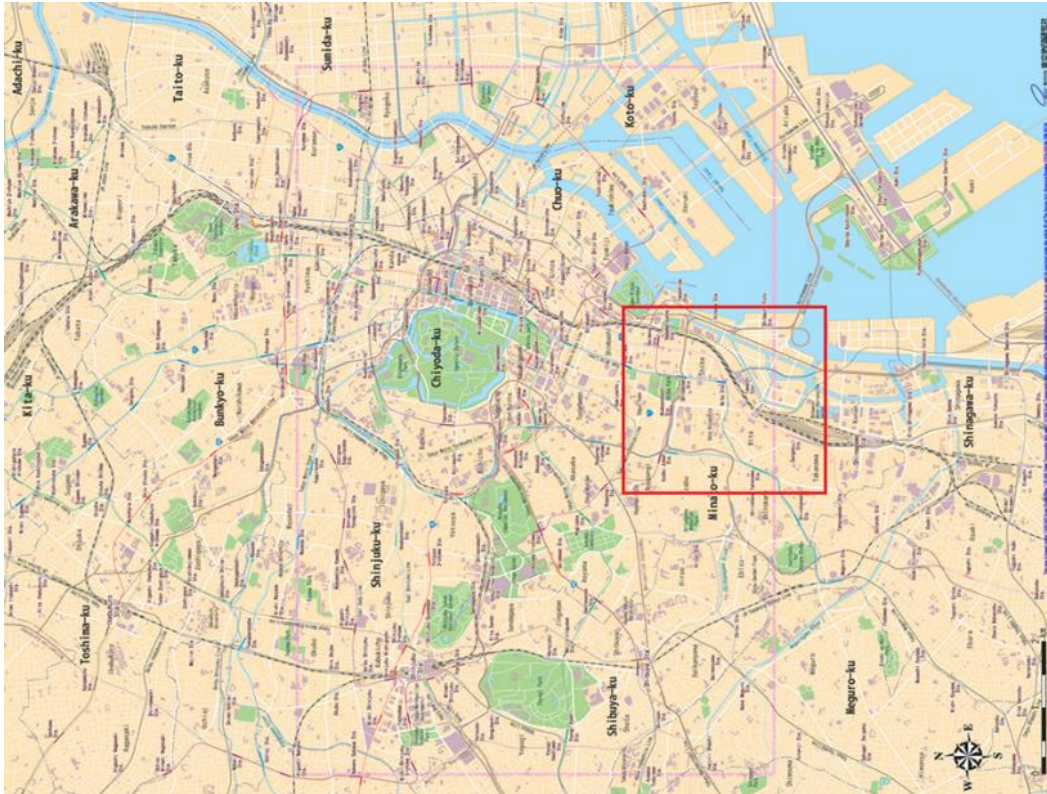
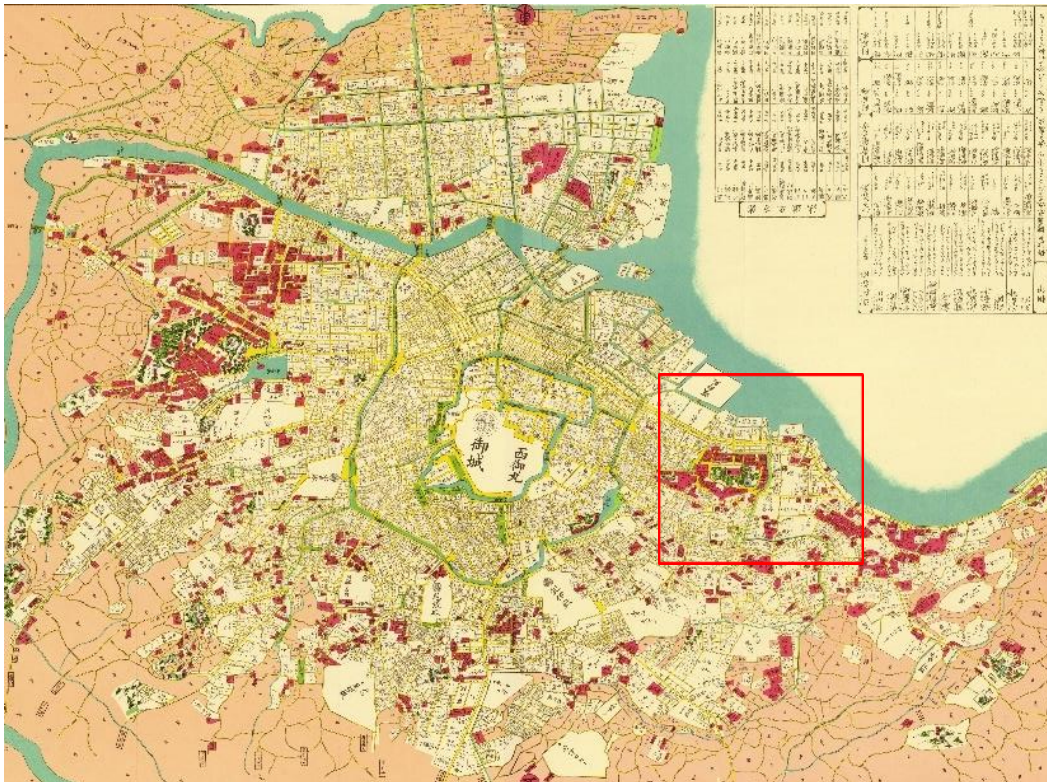
<sup>238</sup> ISHIDA, Yorifusa, « Achievements and Problems of Japanese Urban Planning: Ever Recurring Urban Dual Structures », *Comprehensive urban studies* (43), 1991-09, pp.5-19.

<sup>239</sup> Idem.

院, hébergement religieux à Edo du temple Daichū-ji 大忠寺<sup>240</sup>. Le 10<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, Gustave Duchesne de Bellecourt, consul de France au Japon, prit ses quartiers au Saikai-ji 濟海寺 de Mita. Quant aux Hollandais, leur légation resta sur l'île de Dejima à Nagasaki et ils ne montèrent qu'occasionnellement à Edo pour des missions officielles. Certains documents montrent que le 29<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859), des officiers du bakufu furent envoyés au temple Chōō-ji 長応寺 à Takanawa pour assurer la garde

---

<sup>240</sup> Minatoku Minato kyōdo shiryō-kan (ed.)港区立港郷土資料館編, *Edo no gaikokou kōshi-kan*『江戸の外国公使館』, Tokyo, 2005, p.60 : le consul russe siégeait à Hakodate et il n'y eut pas de légation résidant à Edo avant la restauration de Meiji.



Carte.1

La zone des légations étrangères

À gauche : *Ansei edo zu* 安政江戸絵図, Ansei 4, Suharaya Mohei zōban

À droite : la carte actuelle de Tokyo établie par Tokyo Map Research Inc

須原屋茂兵衛藏板

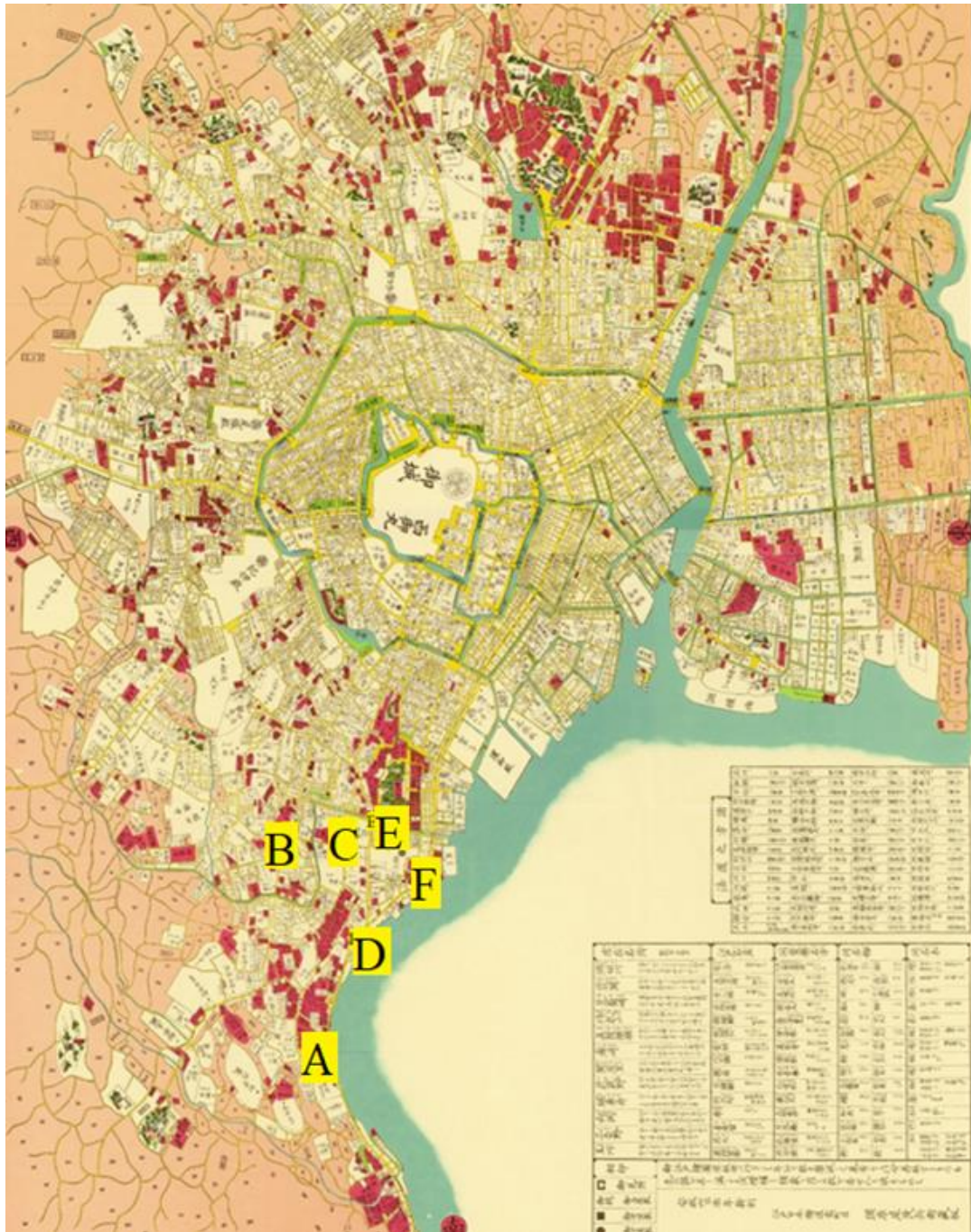
des Hollandais. Ils se retirèrent le 3<sup>e</sup> jour du 1<sup>er</sup> mois de l'année suivante, la 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860)<sup>241</sup>.

En parallèle de l'installation des légations dans les temples, le 3<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859), le bakufu choisit l'ancien terrain du site d'entraînement militaire de Shiba Akabane, afin d'y bâtir de quoi loger les étrangers lors de leurs visites diplomatiques. Cet établissement, construit le 8<sup>e</sup> mois de l'année, fut appelé « Akabane setsugūsho » 赤羽接遇所 (Hôtel de réception d'Akabane), et il n'était pas doté seulement d'un espace d'hébergement, mais aussi d'un poste de garde et d'agents du bakufu. Il fut tout d'abord utilisé pour accueillir la mission russe de Goskevitch au 2<sup>e</sup> mois de la 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860). Ensuite à partir du 7<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860)<sup>242</sup>, il fut habité par les membres de la mission dirigée par le Comte Friedrich Albrecht zu Eulenburg, au service de la Prusse, la principale puissance de la Confédération germanique à cette époque. La délégation y séjourna jusqu'à la signature du traité de commerce entre la Prusse et le Japon, le 14<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois de l'année. C'est devant cet établissement que Heusken, interprète officiel de Harris, servant occasionnellement Eulenburg pour la négociation avec le bakufu, fut mortellement blessé sur le chemin de l'Hôtel de réception d'Akabane pour son service quotidien, et mourut à son retour à la légation américaine du Zempuku-ji.

---

<sup>241</sup> Ibid., p.147.

<sup>242</sup> La 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860) se termine le 18<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois. Ce jour-là commence la 1<sup>ère</sup> année de l'ère Man'en.



Carte. 2

Emplacement des temples alloués aux légations étrangères et Hôtel des réceptions d'Akabane (*Ansei edo* : Ansei 4, Suharaya Mohei zōban 須原屋茂兵衛藏板)

- A. Tōzen-ji 東禪寺 (4 juin 1859 - : légation anglaise avec Rutherford Alcock )
- B. Zenpuku-ji 善福寺(8 juin 1859 - : légation américaine avec Townsend Harris)
- C. Daichū-ji 大忠寺(21 juillet 1859 - : légation russe avec Iossif Geskevitch)
- D. Saikai-ji 濟海寺(10 août 1859 - : légation française avec Gustave Duchesne de Bellecourt )
- E. Hôtel des réceptions d'Akabane 赤羽接遇所  
( 7 juillet – 18 décembre 1860 : légation allemande avec Friedrich Albercht Eulenburg )
- F. Saiō-ji 西応寺 (légation hollandaise )

Plusieurs hypothèses peuvent être émises pour expliquer le choix de l'actuel arrondissement de Minato pour accueillir les légations étrangères. 1) Le quartier se situait à l'extrémité sud de la ville d'Edo, donnant sur la baie et proche d'un débarcadère, donc il était adapté à l'arrivée des étrangers. 2) Il comprenait de nombreux grands édifices religieux bouddhiques, souvent les temples familiaux de seigneurs régionaux à Edo. Ces temples possédaient des espaces importants, qui n'étaient pas seulement des lieux sacrés, mais aussi des espaces à usage collectifs pour la réunion des fidèles, l'organisation de kermesses, etc., et ils étaient donc susceptibles d'être équipés afin d'accueillir de nombreuses personnes<sup>243</sup>. La fermeture par une clôture qui caractérisait ce genre d'édifices facilitait également leur mise en sécurité, tout en limitant les contacts directs avec la société citadine environnante.

Ainsi pour comprendre le choix de temples comme résidence pour les diplomates étrangers, il nous faut tenir compte de l'aspect fonctionnel mais aussi symbolique de ces éléments architecturaux. Le bakufu semblait placer le temple, certainement du fait de sa nature religieuse, en position élevée dans la hiérarchie architecturale et comme tel digne de la haute fonction attribuée à la légation étrangère<sup>244</sup>. Mais leur nature religieuse, qui leur conférait un statut à part, pour ainsi dire neutre et en dehors du débat politique, a dû inciter à ce choix. Par ailleurs les institutions religieuses étaient complètement inféodées à l'autorité shôgunale : réquisitionner leurs résidences n'entraînait pas les mêmes risques politiques que de tenter la même chose sur des terrains alloués à des maisons guerrières.

La situation de ces temples est toutefois devenue difficile avec l'installation de légations occidentales, comme le montre l'histoire du Tōzen-ji par exemple 東禅寺. Ce temple fut effet décrié, car considéré comme impur à cause de la présence de ces diplomates occidentaux, même si c'était sur ordre des autorités. Les seigneurs régionaux lui retirèrent donc leur patronage en tant que fidèles, et le temple, abandonné, tomba dans une grave situation financière<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> YOSHIZAKI, Masaki 吉崎雅規, « Bakumatsu Edo no gaikokou kōshi kan「幕末江戸の外国公使館」 », in *Edo no gaikokou kōshi-kan*, op.cit., p.125.

<sup>244</sup> *BGKM*, vol.19, p.198, p.453 ; YOSHIZAKI, Ibid. : Au 3<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année d'Ansei, Jan Hendrik Donker Curtius, dernier directeur du Comptoir hollandais de commerce à Nagasaki monta à Edo pour négocier un traité de commerce. Le préfet de Nagasaki donna son opinion sur le logement de Curtius à Edo. Selon lui, comme Curtius avait cette fois-ci le titre de consul général et non plus celui de directeur de Comptoir, la maison de Nagasakiya, qui accueillait habituellement les Hollandais, n'était plus appropriée : il valait mieux le loger dans un temple à la hauteur de sa fonction. Pourtant du point de vue de la sécurité, la maison Nagasaki-ya avait une structure facile à surveiller ; ainsi il ne s'agissait pas là d'un problème fonctionnel. On peut interpréter son argument comme référant à l'aspect symbolique du bâtiment, non à son architecture matérielle.

<sup>245</sup> D'après une affiche explicative installée au temple Tozenji, intitulée *Tōzenji yuisho* 東禅寺由緒 (Histoire du Tozenji).

Rutherford Alcock raconte dans un récit quelle fut la procédure de désignation du Tōzen-ji au profit de la légation anglaise : tout d'abord le bakufu proposa plusieurs candidats, parmi lesquels l'un devait être choisi par le diplomate de la nation occidentale<sup>246</sup>. Quand les Anglais débarquèrent à Edo, ils visitèrent d'abord le Shinpuku-ji que devait utiliser par la suite la délégation française dirigée par Jean-Baptiste Louis Gros à l'été 1858. Mais ils le trouvèrent trop petit pour l'accueil des nombreuses personnes au service de la légation. Ils visitèrent donc le Tōzen-ji, où Lord Elgin avait séjourné avec sa délégation anglaise. Selon Alcock, c'est sur l'ardent conseil d'un agent japonais qu'on décida de s'y installer<sup>247</sup>. Cependant, les Anglais obtinrent très difficilement l'accord du propriétaire. Mécontents à l'idée que des Occidentaux pénétrèrent dans leurs lieux sacrés, les moines protestèrent auprès des autorités contre cette intrusion. Ils acceptèrent avec réticence la somme qu'Alcock leur proposa pour payer la caution de la réalisation des travaux d'agrandissement<sup>248</sup>.

Dans *Les Achats faits par les étrangers*, on trouve des mentions des Tōzen-ji, Zenpuku-ji, Saikai-ji, Daichū-ji, sur l'Hôtel des réceptions d'Akabane, et aussi les Saiō-ji et Daizō-ji. En revanche le nom du Chōō-ji n'est pas répertorié. Les Tōzen-ji, Saikai-ji, Daichū-ji, Saiō-ji sont près du littoral et de la route Tōkaidō qui est, rappelons-le, la plus importante des routes assurant la liaison entre Edo et Kyoto. Proches du premier relais de l'itinéraire, Shinagawa, ils se situaient à l'entrée de la ville d'Edo, à 8 km de distance par rapport au centre commercial de Nihonbashi, tandis que le Zenpuku-ji et l'Hôtel des réceptions d'Akabane se trouvaient plus à l'intérieur des terres, à l'ouest.

---

<sup>246</sup> ALCOCK, (trad. YAMAGUCHI.) jō, op.cit., 1962, pp.175-176.

<sup>247</sup> Ibid., pp.181-182

<sup>248</sup> *Edo no gaikokou kōshi-kan*, op.cit., p.55 : d'après le *Gaikoku sho negaidome* 『外国書願留』 conservé au temple Saikaiji dont le bâtiment était devenu la légation de France. On sait que ce temple était en contact avec le temple Tozen-ji pour demander ensemble l'allocation aux autorités. Un autre document conservé au temple Saikaiji montre que l'intérieur a été redécoré dans un style occidental.



### 3. Obligation de déclarer les achats faits par les étrangers

---

#### 3-1. Décret du 11<sup>e</sup> jour, 6<sup>e</sup> mois, Ansei 6

Pourquoi a-t-il existé ce document archivé intitulé *Les Achats faits par les étrangers* ? La raison en est donnée par le décret daté du 11<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859), publié juste après l'installation des Anglais<sup>249</sup>. Le chef de quartier en charge ce mois (*tsukiban sewa gakari nanushi* 月番世話掛名主), a fait circuler auprès des chefs des autres quartiers une annonce issue des *yoriki* 与力, les gendarmes à cheval des préfets d'Edo :

« Les étrangers circulent désormais partout dans la ville [d'Edo], parfois même sans être accompagnés par nos officiers. De ce fait, s'ils font des achats chez des commerçants ou font halte dans un salon de thé de votre quartier, il faut noter les marchandises et leur prix avec le nom du commerçant et le quartier. Ces notes doivent être rapportées le même jour aux *onmitsu mawari-kata* 隠密廻り方 (informateurs secrets) des bureaux des préfets d'Edo du Sud et du Nord. »

Par ailleurs, le lendemain de la promulgation de ce décret, un autre fut produit par le *machidoshiyori yakusho* 町年寄役所 (Bureau des Anciens des quartiers), l'organisme qui chapeautait les chefs de quartiers. Il annonçait la publication de copies des traités signés avec les cinq Puissances afin de faire connaître leur contenu partout dans Edo, sans oublier les propriétaires des lieux religieux<sup>250</sup>. Le bakufu se souciait donc de faire connaître à tous les habitants d'Edo la nouvelle situation entraînée par l'arrivée des étrangers, particulièrement à la classe roturière des artisans et marchands. Les dirigeants ont certainement considéré que, puisque les achats devaient être la principale cause de contact direct entre les étrangers et les citadins, dont une bonne part s'adonnait au commerce, alors la déclaration de ces petits événements par les acteurs de terrain pouvait être le moyen le plus efficace pour saisir le comportement des étrangers dans la ville<sup>251</sup>. Les conseillers shôgunaux par ailleurs projetaient dès 1856 d'étudier quels étaient les produits nationaux les plus adaptés au commerce international dans le but de se

---

<sup>249</sup> Annex 1, p.37: *EMBS*, vol.17, p.350, No.16264.

<sup>250</sup> Annexe 1, p. 37: *EMBS*, vol.17, p.351, No.16266.

Le texte japonais du Traité des Cinq pays, *Gokakoku jôyaku narabi zeisoku* 『五ヶ国条約并税則』 a été publié en 1859 (Ansei 6), car chaque organisation du shôgunat avait besoin de connaître le contenu exact du traité. Ce texte japonais fut imprimé et distribué. Il est actuellement conservé dans les Archives nationales du Japon, Kokuritsu kôbunsho kan 国立公文書館.

<sup>251</sup> Annexe 1, p. 37: *EMBS*, vol.17, p.353, no.16268.

préparer à la signature des traités<sup>252</sup>. On conçoit donc que, juste après la conclusion des traités, les autorités japonaises aient nourri un grand intérêt pour savoir quelles marchandises intéressaient les étrangers.

### **3-2. Rédaction et remise des rapports**

Les rapports qu'on peut lire dans *Les Achats faits par les étrangers* sont rédigés d'une façon uniforme. Chaque marchand décrit d'abord le contenu de l'achat : caractérisation des marchandises, quantité achetée, prix unitaire de chaque marchandise, somme totale de l'achat, somme payée, et monnaie rendue. Il décrit ensuite la situation de l'achat : sa date et son heure, la nationalité des acheteurs, la description de la situation de la transaction. On finit par la date du dépôt du rapport et la signature du chef du quartier concerné (son nom personnel, ou bien seulement le nom du quartier). Souvent les rapports de plusieurs marchands sont alignés et ils portent le nom du chef du quartier concerné avec une seule date à la fin. Dans ce cas tous ces rapports rassemblés sont écrits de la même écriture, certainement celle de ce chef de quartier qui les a collectés.

En comparant la date de déclaration à celle de l'évènement, on voit que le rapport était déposé le jour même de l'achat, ou un à deux jours plus tard maximum, dans plus de 80% des cas. Certaines exceptions montrent cependant des déclarations faites plus de deux semaines après l'évènement. Par exemple, Kuroeya, grand commerçant spécialisé dans les objets de laque, qui se trouvait dans le quartier Nihonbashi, déclarait les achats faits par les étrangers sur une durée d'un à deux mois en tout.

---

<sup>252</sup> SHIMAMURA, Motohiro 嶋村元宏, « Bakumatsu tsūshō gaikō seisaku no tenkan「幕末通商外交政策の転換」 », *Bulletin of the Kanagawa Prefectural Museum*, vol.20,1994, p.32.

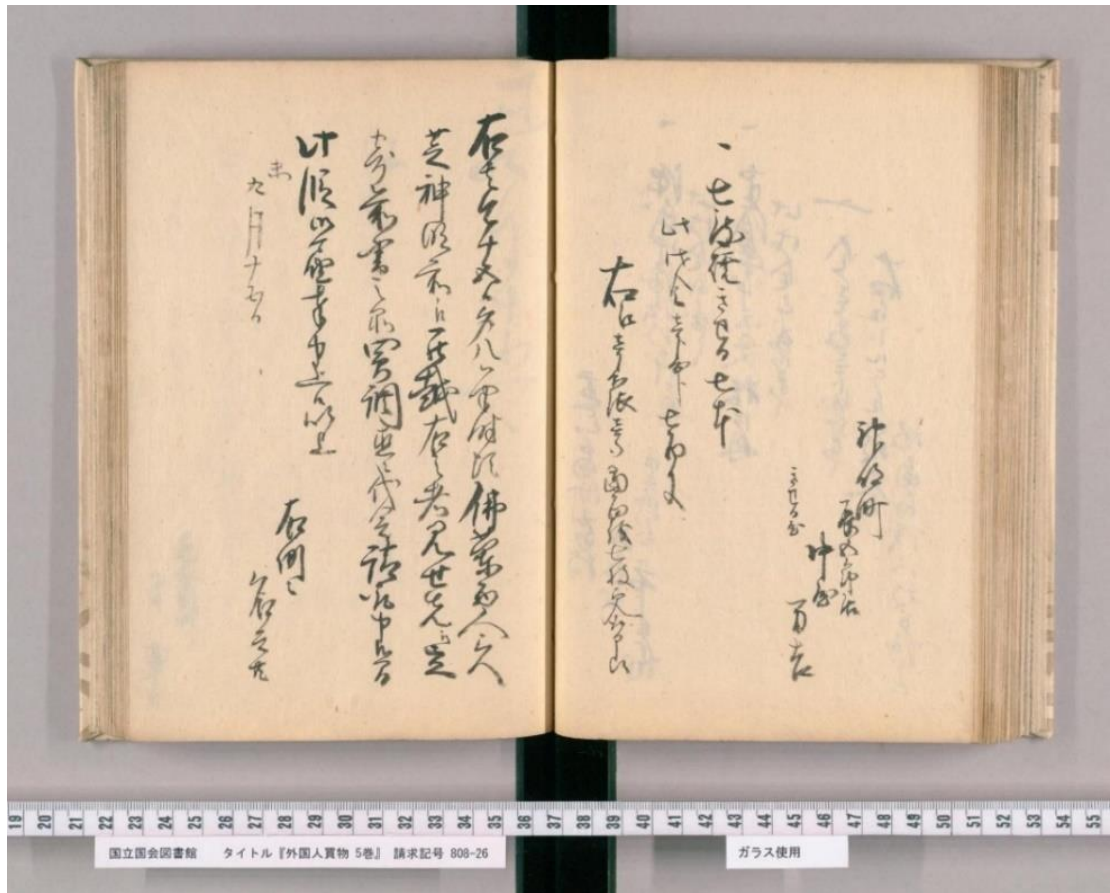


Fig. 13  
 Example de page, *Gaikoku-jin kaimono* (*Achats faits par les étrangers*) *jō asnei* (vol.1), 1860  
 Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
 © NDL digital collections

### 3-3. Rôle des chefs des quartiers

L'obligation de déclarer les achats faits par les étrangers, promulguée par les préfets d'Edo, a circulé jusqu'aux quatre coins de la capitale par le biais des chefs des quartiers. Ces derniers avaient la responsabilité de bien faire connaître le contenu de cette déclaration aux habitants. Nous constatons ici une caractéristique du régime de l'administration civile d'Edo, fondée sur une organisation encadrée par des *machi yakunin* 町役人 (citadins officiers de quartiers).

Cette organisation, établie au cours de l'époque d'Edo, était constituée de chefs de quartier qui n'appartenaient pas à la classe dirigeante des guerriers, les *bushi*. Il s'agissait de citadins roturiers, issus de la population qui s'occupait des activités économiques urbaines. C'est par une responsabilisation de ces chefs de quartiers que les préfets d'Edo tentaient de rendre efficace leur fonction administrative. Environ deux cents agents travaillaient dans les bureaux des préfets, alors que la ville d'Edo comptait 500.000 habitants à l'époque. Cette collaboration des chefs de quartier, qui jouaient le rôle de médiateurs et d'interface entre les citadins roturiers et les autorités, était indispensable pour veiller au bon déroulement de toutes les activités de gestion de la vie de la capitale<sup>253</sup>.

Un chef pouvait s'occuper de deux, trois, voire jusqu'à une dizaine de quartiers<sup>254</sup>. On en comptait plus de 200 dans la ville d'Edo, en principe un poste héréditaire, et qui étaient dirigés par trois *machi doshiyori* (Anciens de la Cité) dont la fonction était elle aussi héréditaire<sup>255</sup>. Les

---

<sup>253</sup> YOSHIWARA, Kenichirō 吉原健一郎, in NISHIYAMA, Matsunosuke (ed.) 西山松之助編 *Edo chō-nin no kenkyū* 『江戸町人の研究』 vol.4, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1975, p.68 ; *EMBS*, vol.1, pp.53-54 ; Edo-Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu (ed.) 東京都江戸東京博物館都市歴史研究室編, *Edo no machi nanushi* 『江戸の町名主』, Tokyo-to Edo Tokyo Hakubutsukan chōsa hōkokusho, no.25, 2012, p.34 :

Le décret du 9<sup>e</sup> jour, 12<sup>e</sup> mois, Meireki 2 (1656) ordonne de désigner un chef dans chaque quartier.

Le Grand incendie de Meireki, en 1657, a transformé la structure urbaine de la ville d'Edo et a élargi la responsabilité des préfets d'Edo en agrandissant la zone sur laquelle ils veillaient. Le 4<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année de Kyōhō (1719) la fonction de préfet de Honjo (*Honjo-bugyō*), chargé du développement des quartiers Honjo et Fukagawa, est abolie. Ces deux quartiers furent alors entièrement intégrés sous la responsabilité des Préfets d'Edo. D'après le *Bansei Edo machi kagami* 『万世江戸町鑑』(Répertoire des quartiers de dix mille mondes) publié le 4<sup>e</sup> mois de la 14<sup>e</sup> année de Kyōhō (1729), il n'y avait alors que 27 quartiers qui n'avaient pas de chef de quartier.

<sup>254</sup> MIZUE, Renko 水江漣子, « Machi nanushi 「町名主」 » in *Edo chō-nin no kenkyū*, vol.4, op.cit, 1875, p.372 : Probablement leur fonction est apparue et s'est constituée au fur et à mesure à partir des activités coutumières de la vie des citadins, telles que celles du groupe des cinq voisinages : *gonin-gumi* 五人組 (l'organisation de voisinage institutionnalisé par le gouvernement shōgunal des Tokugawa dans les campagnes mais aussi dans les villes)

<sup>255</sup> *KDJ*, *machi doshiyori* 町年寄; YOSHIWARA, op.cit. : à savoir Taruya 樽屋, Naraya 奈良屋 et Kitamura 北村. En tant que représentants des habitants d'Edo, les *machi-doshiyori* jouissaient d'un grand prestige et ils étaient même autorisés à porter des épées. Leur position et leurs activités étaient complètement intégrées à

Anciens de la cité transmettaient les directives de l'autorité préfectorale aux chefs de quartiers qui veillaient à la mise en œuvre des mesures sur le terrain. Une organisation pyramidale de citoyens officiers de quartiers existait ainsi sous la direction des préfets d'Edo. Au cours des années 1780, les bureaux des préfets d'Edo ont commencé à communiquer directement avec les chefs de quartier sans passer par l'intermédiaire des Anciens, et cela devient très courant au 19<sup>e</sup> siècle<sup>256</sup>.

Avec les réformes de l'ère de Tempo (1831-1845), le bakufu exploita cette organisation encore plus qu'aux périodes précédentes<sup>257</sup>. Il attribua aux chefs de quartier des rôles spécifiques qui les impliquèrent dans la réalisation des réformes. Par exemple, ceux qui étaient chargés du contrôle « des prix des produits » (*shoshiki gakari* 諸色掛), étudiaient en équipe les cours des marchandises sur le marché afin de contribuer à la politique de baisse de prix. Les chefs de quartier en charge des livres illustrés (*ezōshi gakari* 絵草子掛), en fonction depuis l'ère de Kyōhō (1716-1736), étaient désormais chargés de la censure des estampes depuis l'abolition des confréries de grossistes *tonya nakama* 問屋仲間. Parmi ces *ezōshi gakari* trois étaient nommés en charge des livres, les *shomotsu gakari* 書物掛 et ils jouaient un rôle important dans le monde de l'édition. D'autres fonctions spécialisées, dont le nom comportait - *kakari* (en charge de) ont également existé<sup>258</sup>. Toutefois toutes ces fonctions furent soudainement abolies le 12<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année d'Ansei (1858) probablement à cause des abus de pouvoir de ces *gakari* devenus intolérables aux yeux des autorités<sup>259</sup>.

---

l'administration d'Edo du shōgunat. Après la restauration de Meiji, leur statut a été utilisé par le gouvernement de Meiji comme un mécanisme de contrôle de la ville, mais il a été aboli en 1869.

<sup>256</sup> KATŌ, Takashi 加藤貴, « Nanushi yoriai to machikata no gōikeisei 「名主寄合と町方の合意形成」 » in Edo-Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu(ed.), *Edo no machi nanushi, op., cit.*, p.39.

<sup>257</sup> KŌDA, Shigetomo 幸田成友, « Edo no shisei 「江戸の市制」 » in Kokushi kenkyūkai (ed.) 国史研究会編 *Iwanami kōza Nihon rekishi*, vol.6 (kinsei 1) 岩波講座日本歴史第6 (近世 1), Tokyo, Iwanami shoten, 1933 : Trois réformes de l'époque d'Edo, c'est-à-dire celles de l'ère de Kyōhō (1716-1736), de Kansei(1787-1793) et de Tempo (1830-1843), remanient l'organisation des fonctionnaires de quartiers.

<sup>258</sup> Par exemple le chef de quartier chargé du contrôle de la ville, le *shichū-torishimari-gakari* 市中取締掛, avait pour missions d'assurer la diffusion des instructions municipales, de prendre les mesures de prévention contre les incendies, ou encore de reconnaître les bons citoyens exemplaires, en particulier en matière de piété filiale.

<sup>259</sup> KOBAYASHI, Shinya 小林信也, « Kinsei makki ni okeru nanushi no kanryō-ka 「近世末期における名主の官僚化」 » in Edo Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu (ed.), *Edo no machi nanushi, op., cit.*, pp.60-63 : le 29<sup>e</sup> jour, 12<sup>e</sup> mois de 4<sup>e</sup> année d'Ansei (1857), trois *machi nanushi* parmi lesquels Kumai Risaemon 熊井理佐衛門 sont arrêtés pour suspicion de corruption. Deux d'entre eux meurent pendant l'interrogatoire et le dernier est condamné au bannissement. En même temps que leur arrestation, la plupart des *kakari minanushi* sont soudainement abolis. On peut suggérer que les préfets d'Edo visaient à punir les leaders de la ville et détruire l'organisation même des *machi nanushi*.

Les chefs de quartier mentionnés dans *Les Achats faits par les étrangers* en tant que dépositaires des rapports, sont sans doute tout simplement les chefs des quartiers où les achats ont été effectués. Nous y voyons des mentions d'un « chef du quartier XXX (nom de quartier) » sans fonction spécifique, ce qui n'est pas étonnant puisque la rédaction des *Achats faits par les étrangers* est postérieure à l'abolition des fonctions spécialisés attribuées aux chefs de quartier. Nous remarquons également dans ce document l'absence totale des Anciens de la cité : les chefs de chaque quartier concerné déposaient directement leurs rapports aux bureaux des Préfets, désignés ici sous leur nom courant d'*Obansho-sama* 大番所様.

Une centaine de noms de quartiers apparaissent dans les rapports : de Takanawadai le plus au sud, à Asakusa le plus au nord, de Sendagaya à l'est à Kamedo à l'ouest, qui sont identifiés sur la carte (voir Annexes 2-1, 2-2). L'exhaustivité des déclarations n'est pas vérifiable. Cependant le contenu, méticuleusement rédigé, semble prouver une application des chefs de quartier à assumer leur tâche. C'est cette particularité du régime civil de l'époque d'Edo, la collaboration organisée entre citoyens officiers de quartier et bureaux des préfets d'Edo, qui nous permet donc d'examiner la nature des achats faits par les étrangers grâce à la mobilisation des habitants de la capitale.

## 4. Produits prohibés à Edo

---

### 4-1. Décret du 29<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois, Ansei 6

En plus du décret sur l'obligation de déclarer les achats faits par les étrangers, l'administration des Anciens des quartiers (*machi doshiyori yakusho*), publia un décret relatif aux « marchandises prohibées à la vente aux étrangers », le 29<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) :

La vente des objets portant des armoiries a toujours été interdite. Toutefois des cartes illustrées de la ville d'Edo gravée avec des armoiries avaient été récemment publiées. Leur vente est désormais interdite. Voici une liste des types d'illustrations défendues :

- Les costumes officiels
- Les livres prohibés, *Munjō Meikan Bukan*, et autres livres mentionnant les personnages de hauts titres et rangs.
- Les livres de tactique militaire et les copies des livres dont la matrice en bois pour xylographie n'existe plus
- Les illustrations de château, des formations de bataille
- Les armures, sabres, épées et leurs accessoires

- Le cuivre

Les produits décrits à droite (= ci-dessus) sont interdits pour la vente aux étrangers. Celui qui commettra la faute de les vendre sera sanctionné et les autres membres du groupe des cinq voisins auquel il appartient, feront aussi objet de sanctions.

5<sup>e</sup> mois

Le décret est annoncé et écrit comme ceci. À faire circuler sans faute dans la ville

29<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois, bureau des *machi-doshiyori* <sup>260</sup>

On voit que le contenu de ce texte est presque identique à ce qui était déjà appliqué à Nagasaki et à Shimoda. Il énumère les produits prohibés, tels que les costumes officiels, les livres conventionnellement interdits, *Unjō Meikan* 雲上明鑑<sup>261</sup>, *Bukan* 武鑑 et les autres livres mentionnant des personnages de haut rang etc : on y retrouve le même souci de ne pas divulguer des informations jugées sensibles concernant la société guerrière, l'ordre politique, l'organisation militaire.

Cependant la particularité de ce décret est l'accent mis sur tout ce qui touche les cartes illustrées de la ville d'Edo avec les gravures des armoiries. Le terme *go-mon* 御紋 (les précieuses armoiries) utilisé dans ce décret, indique plus précisément celles de la famille des Shōgun Tokugawa, ce qui est prouvé par une lettre qu'adresse Mizuno Chikugo no kami Tadanori, le *gaikoku bugyō* (Préfet des Affaires étrangères) aux conseillers shōgunaux, le 10<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859). La lettre est intitulée : *L'affaire de la carte illustrée d'Edo gravée de l'aoi*

<sup>260</sup> *EMBS*, vol.17, p.348, no.16257.

御紋付之品々売買之儀、兼而御制禁之處、近来江戸絵図等江御紋彫刻出板致候分有之候得共、向後は不相成事

一、官服之類

一、御法度之儀認候書籍并雲上明鑑武鑑其外官位高等相記し候書籍

一、兵学書并板本二無之写本之類

一、城郭陣列之図

一、甲冑刀劍并都而附屬之小道具

一、銅

右之品々相對二而外国之者共江売渡候義不相成、若心得違二而売渡候もの有之候ハ、其当人は勿論、五人組迄可被処罪科候

五月

右之通可相触候

右之通御書付出候間、町中不洩様可相触候

五月廿九日 町年寄役所

<sup>261</sup> *KDJ*, *Unjō meikan* 雲上明鑑 : un répertoire des nobles de la cour. Son titre intérieur est *Shinkan Unjō Meikan* 『新刊雲上明鑑』. Le titre indiqué sur la couverture est (*Shinkan zōho*) *Mansei Unjō Meikan* 『(新刊増補)万世雲上明鑑』. Il est composé de deux volumes, et a été rédigé par Hayami Fusatsune 速水房常. Sa publication remonte à 1758, mais la révision et la réédition de cet ouvrage se sont poursuivies jusqu'à la fin du shōgunat.

*no go-mon* 葵御紋 (l'armoirie *aoi* mise à la disposition du ministre américain)<sup>262</sup>. Il s'agit ici de l'insigne héraldique de la famille shôgunale représentant trois feuilles d'*aoi* (*asarum caulescens*). Au cours du règne des Shôguns Tokugawa, 124 éditeurs publièrent environ 1200 sortes de cartes illustrées d'Edo<sup>263</sup>. Durant la période allant de l'ère Kaei (1848-1854) à l'ère Ansei (1854-1860) on constate la parution de modèles qui indiquent l'emplacement du château d'Edo avec l'armoirie *aoi*, et les résidences des seigneurs régionaux avec les blasons de chacun de leur maison seigneuriale.

Ce modèle semble bien avoir été présent sur le marché d'Edo, comme il est mentionné dans le décret, malgré l'interdiction de la vente d'objets portant le *go-mon* en vigueur. Il n'est pas difficile d'imaginer le souci qu'avait le bakufu quant à la trop grande visibilité de ces cartes aux étrangers. Le décret impose donc l'interdiction de la vente aux étrangers de cartes illustrées de la ville d'Edo accompagnées d'armoiries.

Le blason shôgunal était un symbole intouchable pour tous les Japonais à l'intérieur du pays. Son utilisation était strictement interdite à toutes les classes sociales, du haut jusqu'en bas de la société. Plusieurs proclamations furent publiées à ce sujet : dans la 8<sup>e</sup> année de Kyôhō (1723), Yamana Sanai fut condamné à mort à cause de la confection d'habits armoriés avec l'*aoi*. La 5<sup>e</sup> année de Meiwa (1768) fut promulguée l'interdiction de l'utilisation quotidienne d'objets portant le blason shôgunal et dédiés à des temples, et la 2<sup>e</sup> année de Bunsei (1819) celle de l'utilisation par des citoyens roturiers, de lanternes portables armoriées par l'*aoi*<sup>264</sup>. Nous pouvons supposer que ces rappels à l'ordre avaient pour but le maintien du prestige du Shôgun. On interdisait une banalisation du blason shôgunal qui aurait risqué d'abaisser l'autorité attribuée aux Tokugawa, et de tout ce que ce blason symbolisait. Il est probable que ces armoiries ne devaient pas être souillées par des « Barbares » dans l'idée des Japonais. Ou alors, du point de vue de la défense nationale, il fallait aussi peut-être éviter d'exposer aux yeux des étrangers l'emplacement sur une carte, de la demeure du Shôgun et de celles de ses vassaux.

---

<sup>262</sup> Annexe 1, pp.12-13 : *BGKM*, vol.29, pp.106-109, no.59 : 五九 *Jûgatsu gaikoku-bugyô narabi gunkan-bugyô Mizuno chikugonokami Tadanori ukagai sho rôjû e beikoku kôshi e aoi-mon chôkoku no ezu watashikata no ken* (安政六年)十月外国奉行并軍艦奉行水野筑後守忠徳伺書 老中へ 米国公使へ葵紋彫刻の絵図渡方の件(voir l'Annexe 1).

<sup>263</sup> Minato-ku Minato kyôdoshiryôkan (ed.)港区立港郷土資料館編, *Edo zu no sekai* 『江戸図の世界』, Tokyo, 2010.

<sup>264</sup> Shihô daijin kanbô shomu ka (ed.)司法大臣官房庶務課編 *Tokugawa kinrei kôgoshû*, vol.1『徳川禁令考後聚』第1帙, Tokyo, Yoshikawa kôbunkan, 1931, pp.266-270.



Ce décret rappelle aussi la responsabilité solidaire, en cas de désobéissance à l'interdiction, du groupe des « cinq voisins (*goningumi* 五人組) »<sup>265</sup>. Son contenu fut confirmé par un autre décret postérieur (18<sup>e</sup> jour, 8<sup>e</sup> mois, Ansei 6 : 1859)<sup>266</sup>: les étrangers étaient autorisés à faire des achats à leur gré non seulement dans les temples désignés pour leurs hébergements, mais aussi dans la ville d'Edo. Les commerçants étaient ainsi obligés de répondre désormais à leurs demandes d'achats sans l'intervention des autorités. De ce fait, ces citoyens Japonais devaient faire eux-mêmes attention à ne pas vendre des produits prohibés. L'auteur d'une vente clandestine ferait l'objet d'une lourde sanction.

Il faut noter que ces décrets de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei ne sont pas les premières instructions concernant des produits interdits aux étrangers à Edo. Le premier consul américain Harris est monté à Edo dès l'automne 1857 avec l'objectif de négocier le premier traité de commerce. L'année suivante, les autres délégations occidentales visitèrent la capitale shôgunale dans le même but. Cette circulation occasionnelle de ces étrangers entraîna la publication de plusieurs décrets. A ces moments-là, ce n'est pas seulement l'interdiction de produits à la vente, mais aussi le comportement des citoyens vis-à-vis des étrangers qui étaient concernés par ces décrets. Remontons un peu dans le temps afin de repérer chronologiquement ces instructions.

#### **4-2. Règles imposées aux citoyens lors de la visite de Harris à Edo en 1857 (Ansei 4)**

En premier lieu, le 8<sup>e</sup> jour du 10<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année d'Ansei (1857), soit 6 jours avant l'arrivée de Harris à Edo, un décret assura le maintien des activités commerciales sur le chemin du Consul des Etats-Unis, mais avec de nombreuses conditions. Il confirmait l'interdiction du marchandage des prix et l'intervention obligatoire des fonctionnaires des quartiers au moment de la transaction. Plusieurs sortes de marchandises étaient interdites à l'exposition : les livres et les cartes, particulièrement les cartes régionales illustrées, les livres en langue occidentale, les illustrations obscènes, ensuite toutes les sortes d'armes blanches et, en matière de produits alimentaires, les volailles et autres gibiers à poil, considérés comme des visions désagréables. On ordonna aussi l'élimination des enseignes jugées « laides ou vulgaires (*migurushiki bun* 見苦敷分) ». Nous trouvons également dans ce décret l'interdiction faite aux clients des bains

---

<sup>265</sup> *Goningumi* 五人組: organisation de voisinage institutionnalisée par le gouvernement shôgunal des Tokugawa dans les campagnes mais aussi dans les villes. L'objectif est de développer l'idée d'une responsabilité collective dans le paiement des redevances et dans le maintien de l'ordre public (*DHJ*)

<sup>266</sup> Annexe 1, pp.38-39 : *EMBS*, vol.17, pp.374-378, no.16307.

publics de rester la peau nue devant le bâtiment ou à côté de la fenêtre, ou encore celle de comportements impolis, comme de montrer du doigt ou de rire aux éclats. Les chefs des quartiers situés sur le passage de Harris furent désignés comme responsables de la surveillance<sup>267</sup>. Quant aux vendeurs de rue du quartier Nihonbashi, on leur interdit d'exercer leur commerce le jour du passage de Harris. On leur ordonna même de « nettoyer soigneusement la rue ».

Deuxièmement, le 13<sup>e</sup> jour du 10<sup>e</sup> mois de la même année, les chefs de quartier en charge des livres illustrés, *ezōshi gakari*, ainsi que ceux chargés des livres (*shomotsu gakari*) transmettent une circulaire qui interdit la vente des publications relevant des genres suivants<sup>268</sup>: cartes illustrées des provinces, livres géographiques sur les provinces, livres sur l'armée et sur la stratégie militaire, livres et illustrations d'histoires de revenants, livres et illustrations érotiques, livres illustrés de divertissement (*kusa zōshi* 草双紙), illustrations représentant des étrangers, illustrations de séismes<sup>269</sup>, et toutes autres sortes de livres et de peintures ayant un caractère particulier. Bref, presque toutes les sortes de publications illustrées ont alors été soigneusement éloignées des yeux de Harris. Le bakufu ordonne aux chefs de quartier de s'assurer de la mise en vigueur de cette prohibition auprès des grossistes et des détaillants des livres, sans oublier les vendeurs de rue, qui exerçaient leur métier en plein air sur les grands-places et sur les ponts.

La même déclaration d'interdiction est répétée dans d'autres décrets<sup>270</sup>, mais celui du 18<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année d'Ansei (1858) attire plus particulièrement notre attention<sup>271</sup>. Il annonce le programme des achats de Harris prévus le lendemain et ordonne d'éliminer de l'étalage tous les grands articles en cuivre, surtout les cloches, les céramiques à peinture décorative à motifs « vulgaires » (*midari gamashiki* 猥々間敷), et tous les articles représentant les mœurs du pays. Ces instructions sont adressées aux neuf grands commerçants sur l'itinéraire prévu de l'Américain et aux autres marchands spécialisés dans les objets en fonte et en céramique. À Nagasaki et à Shimoda, nous avons déjà relevé l'interdiction iconographique pour certains

---

<sup>267</sup> Annexe 1, pp. 34-35 : *EMBS*, vol.17, pp.204-206, No.15993 et No.15994.

<sup>268</sup> Annexe 1, p. 35 : *EMBS*, vol.17, pp.213-214, No.15998.

<sup>269</sup> MURAMATSU, Ayano 村松彩乃, « Namazu-e kenkyū 「鯰絵研究」 », *Tetsukakukaishi* 『哲学会誌』, no. 32, 2008, pp.135-162 : il s'agit probablement des dessins de poissons-chats dits « *namazu-e* 鯰絵 » publiées en nombre à Edo et dans d'autres régions du Japon après le grand tremblement de terre d'Ansei. À la suite de ce séisme, qui eut lieu le 10<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année d'Ansei (1855), les « *namazu-e* » ont envahi la ville d'Edo pendant environ trois mois. Ces estampes ne portent pas de cachet du chef de quartier : c'étaient donc des publications clandestines et non autorisées. Vu l'interdiction de publication des estampes *nishiki-e* au contenu satirique ou d'actualité, les « *namazu-e* » contenant des expressions idéologiques revendiquant une réforme sociale furent donc censurés.

<sup>270</sup> *EMBS*, vol.17, p. 215, No.16002.

<sup>271</sup> Annexe 1, pp.35-36 : *EMBS*, vol.17, p.250, No.16086.

motifs d'objets en laque. Ici, à Edo, la vigilance porte également sur les décors des céramiques. Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, le bakufu se souciait de la qualité des marchandises mises à la disposition des étrangers. Nous ignorons ce que signifie exactement « vulgaires » à l'époque, mais, à l'évidence, toutes les représentations reflétant la société japonaise qui auraient pu provoquer la moindre dérision chez les étrangers devaient être cachées. Pour le bakufu, obligé de rester sur ses gardes face aux puissances occidentales en ces moments diplomatiques cruciaux, le maintien de la dignité du pays devait être extrêmement important. Afin d'éviter le mépris des étrangers, le bakufu essayait de surveiller non seulement les comportements triviaux de ses citoyens, mais aussi d'ôter de la vue les objets qui circulaient dans la cité et qui reflétaient l'esprit parfois leste des citoyens qui y vivaient.

Dans un décret publié le 7<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année d'Ansei (1858), au moment du séjour de Lord Elgin à Edo, une interdiction contient la phrase « *shikkirui jidai-mono tsukurimono no shina* 漆器類時代もの作物之品 »<sup>272</sup>. Elle concerne plus spécifiquement les objets en laque (*shikkirui*). Si nous pouvons littéralement interpréter l'expression *jidai-mono* 時代もの, avec le sens de « ce qui a vécu une longue période » ou de « vieux objets, antiquités »<sup>273</sup>, *tsukurimono* 作物, « ce qui est fabriqué par le maître » ou encore « chef-d'œuvre », il semble bien alors que le bakufu était conscient d'un risque de fuite vers l'étranger de précieuses œuvres d'art japonaises en laque.

### 4-3. Interdiction de la vente du cuivre

La vente de cuivre était prohibée à Edo. Mais c'était aussi le cas à Nagasaki, ainsi que dans les *ketsubō-sho* à Shimoda et Hakodate. Rappelons que les principaux produits d'exportation à l'époque d'Edo furent longtemps des métaux, plus précisément l'argent et le cuivre. À la suite de son apogée pendant les ères Keichō (1596-1615) et Gen'na (1615-1624), la production de l'argent a commencé à diminuer vers l'ère Kan'ei (1625-1645), et le cuivre l'a alors remplacé dans les exportations<sup>274</sup>. Ce dernier métal est ainsi devenu le plus important produit d'exportation dans le commerce à Nagasaki, monopolisé par le bakufu via sa politique isolationniste. Toutefois

---

<sup>272</sup> Annexe 1, p.36 : *EMBS*, vol.17, p.263-264, No.16118.

<sup>273</sup> Selon le *Nihon Kokugo Daijiten* 日本国語大辞典 (*Grand dictionnaire de la langue japonaise* Shōgakukan, Tokyo desormais *NKDJ*), « *jidai maki-e* » signifie *maki-e* d'un certain âge, et surtout à l'époque d'Edo, cela désignait généralement des *maki-e* du milieu de l'époque Muromachi (période Higashiyama 1436-1490). Cependant, nous ne pouvons pas ignorer le fait que « *jidaimono* » peut également être interprété comme « choses de l'époque », c'est-à-dire « choses contemporaines qui étaient populaires ».

<sup>274</sup> ISHII, op.cit, 1987, p.227.

la production de cuivre commença également à baisser vers l'ère Genroku (1688-1704) à cause de problèmes techniques autant que politiques<sup>275</sup>. Le bakufu fournit dès lors de plus en plus difficilement une quantité suffisante pour l'exportation

L'arrivée du Commodore Perry en 1853 incita les dirigeants à mettre en avant la nécessité de l'exploitation du cuivre à des fins nationales pour fabriquer des armes à feu<sup>276</sup>. Au moment où le cuivre devenait ainsi une matière première indispensable à la défense nationale, sa production pour l'exportation devait donc diminuer sérieusement. Ce déséquilibre entre l'offre et la demande obligea inévitablement les autorités japonaises à prendre des mesures pour endiguer la fuite du cuivre en dehors du pays. Le 3<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année d'Ansei (1855), un décret annonça la confiscation des cloches des temples au profit de la fabrication de canons et de fusils, sauf pour les chefs-d'œuvre reconnus pour leur valeur historique, ainsi que des cloches servant à indiquer les heures. Un autre décret interdit les nouvelles fontes de cuivre et de fer pour la fabrication de statues bouddhiques ou d'autres objets religieux<sup>277</sup>, obligeant à se contenter de bois ou de céramique. Mais ce sacrifice des cloches au profit de la fabrication d'armes à feu fut contesté unanimement par les moines, surtout ceux du mont Hiei<sup>278</sup>. En fin de compte, cette tentative du bakufu de confisquer les cloches tomba à l'eau à cause du grand séisme d'Ansei à Edo (2<sup>e</sup> jour, 10<sup>e</sup> mois, Ansei 2 : 1855) qui bouleversa la société tout entière. L'interdiction de la fabrication de nouveaux objets en cuivre fut certainement abandonnée un temps. Un décret postérieur (6<sup>e</sup> jour, 9<sup>e</sup> mois, Ansei 6 : 1859) interdit à nouveau la vente d'articles en cuivre, bronze et laiton ainsi que la fabrication de nouveaux objets avec ces métaux<sup>279</sup>. Ayant en tête l'idée que le cuivre serait certainement l'un des produits le plus recherchés par les Occidentaux signataires des traités, les dirigeants bakufu se préoccupa d'empêcher l'exportation privée de cette matière stratégique. C'est pourquoi les traités de commerce n'autorisaient pas les transactions sur le

---

<sup>275</sup> Ibid., pp.231-235.

Après que le Shōgunat eut substitué le cuivre à l'argent afin d'empêcher la fuite à l'étranger de ce dernier métal, la majorité de la production nationale de cuivre fut destinée à l'exportation.

<sup>276</sup> Ibid., p.243.

Dès l'ère Kansei, des avertissements concernant l'approche de puissances étrangères, en particulier au nord, avaient fait naître l'idée d'une défense maritime : en 1804, Aoki Okikatsu 青木興勝(1762-1812) demanda que le commerce avec les Pays-Bas soit suspendu pendant 50 ans, et que le cuivre exporté chaque année soit utilisé pour couler des canons. Pendant la période Tenpō, Sakuma Shōzan 佐久間象山 (1811-1864) déclara également que l'exportation de cuivre vers les Pays-Bas devait être suspendue pendant un certain temps, et qu'il fallait utiliser le cuivre pour couler des canons inspirés de l'Occident.

<sup>277</sup> Annexe 1. p.1 : *BGKM*, vol.9, pp.486-488.

<sup>278</sup> ISHII, op.cit, 1987, p.250 et note 16.

<sup>279</sup> Ibid., p.250, note 17.

cuivre comme matière première ; cependant les objets fabriqués en cuivre n'étaient alors pas concernés. Il en résulta une fuite de cuivre sous forme d'articles façonnés au début des années 1860. Le bakufu se mit alors interdire d'urgence l'exportation de tels objets. Il signifia aux pays signataires que l'autorisation d'achat d'articles en cuivre était désormais limitée à l'usage quotidien des ressortissants étrangers au Japon ainsi qu'aux pièces de rechange pour leurs navires, à la condition de le déclarer aux autorités japonaises<sup>280</sup>. Mais les représentants occidentaux contestèrent cette mesure qui contredisait le contenu des traités, et cela entraîna une crise diplomatique<sup>281</sup>.

#### **4-4. Surveillance, précautions et sollicitude**

Nous pouvons donc dire que l'obligation de déclarer les achats faits par les étrangers servait aussi à surveiller l'interdiction de la vente de certains produits<sup>282</sup>. Mais en même temps, le bakufu était très soucieux de ne pas vexer les étrangers dans la mise en œuvre de ces mesures de surveillance. Ceci apparaît de toute évidence dans le décret publié le 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859)<sup>283</sup>. D'après les chefs de quartier convoqués au bureau du préfet d'Edo du sud, l'explication des autorités fut la suivante : il était malséant de débarrasser les étals des marchandises prohibées ou de fermer soudainement la porte de la boutique avant la visite d'étrangers, car de tels comportements pouvaient froisser ces derniers. Or un déplacement des Français dans les quartiers de Shiba était prévu pour le 8<sup>e</sup> jour du mois. On pensait qu'ils s'intéresseraient certainement aux armes blanches et à leurs accessoires. Par conséquent, il fallait préalablement enfermer les articles de premier ordre ou fabriqués par des maîtres reconnus, et ne pas laisser visibles de trop nombreuses marchandises dans la boutique.

Certes rendre invisibles les produits est une mesure préventive des plus efficaces pour empêcher un achat non-désiré, mais le bakufu semblait surtout soucieux de ne pas indisposer les étrangers. En effet, aucune clause des traités ne limitait leurs achats dans la capitale. Dorénavant placé sous la contrainte du droit international, le bakufu se savait donc plus ou moins en tort de restreindre ainsi les objets mis en vente par une réglementation unilatérale. Il en était lui-même bien conscient et il pouvait seulement surveiller les commerçants japonais sur lesquels il avait pleine autorité.

---

<sup>280</sup> Ibid., p.256.

<sup>281</sup> Ibid., p.263-264.

<sup>282</sup> Annexe 1, p.37: *EMBS*, vol.17, p.353, no.16268.

<sup>283</sup> Annexe 1, p.39: *EMBS*, vol.17, p.383, no.16325.

*Les Achats faits par les étrangers* nous montrent plusieurs exemples de compromis que le bakufu dut accepter face aux désirs d'achats des produits prohibés par les diplomates occidentaux. Les autorités locales essayaient de trouver la meilleure solution pour satisfaire les diplomates tout en se souciant du respect des interdictions. Le contenu des rapports que nous allons examiner nous montre ce vif souci du gouvernement shôgunal, qui dut statuer sur des situations délicates.

## **5. Analyse des données 1 : Méthode d'analyse basée sur les chiffres des rapports**

---

Nous allons entamer l'analyse du contenu des *Achats des étrangers*. Nous visons ainsi, après cette analyse, à une synthèse des informations obtenues par la lecture de l'archive. Ces informations, quantitativement considérables, sont classées comme données dans un fichier Excel (Annexe 3). Nous y repérons trois valeurs chiffrées, qui vont nous servir de base pour l'analyse : le nombre des rapports faits par chaque commerçant ; le nombre des descriptions des marchandises achetées ; le montant des achats. Les définitions et méthodes de comptage de chaque valeur sont les suivantes.

### **Nombre de rapports par commerçant :**

*Les Achats faits par les étrangers* contiennent environ 790 rapports pour la période du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) au 3<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année de Man'en (1861). Ce chiffre est obtenu en repérant chaque rapport commençant par le nom d'un commerçant, suivi par son adresse. Dans la plupart des cas, un chef de quartier a rassemblé les rapports de plusieurs commerçants et a déclaré l'ensemble de ces rapports, et on a alors décomposé cet ensemble en unités concernant chacune un commerçant. Il faut cependant préciser que :

- Quand un commerçant rapporte en bloc des transactions s'étendant sur plusieurs dates, on compte le nombre des dates de ces transactions pour obtenir le nombre de rapports.
- Si un rapport concerne une transaction précédemment rapportée mais qu'il donne des informations complémentaires, on le compte comme un nouveau rapport.
- Si les contenus de 2 rapports sont identiques et qu'il est évident que l'un est une simple copie de l'autre, on ne compte qu'un rapport.

- *Les Achats faits par les étrangers* contiennent quelques rapports qui ne concernent pas des achats faits par des étrangers mais qui ont un contenu anecdotique, voire social. On a compté également ce genre de rapport avec ceux concernant des achats.

En définitive ce chiffre de 790 ne reflète pas la quantité des marchandises achetées. Il représente simplement le nombre total des rapports rendus par tous les commerçants sur les achats ainsi que trois autres événements liés aux étrangers. Ce chiffre nous permet de saisir une position prédominante de certains quartiers par rapport à d'autres en matière de fréquentation. Il nous permet également de faire une comparaison entre les nations figurant dans *Les Achats faits par les étrangers*.

### **Descriptions des marchandises achetées :**

À l'aide du tableau Excel, nous avons fait un décompte des descriptions des marchandises énumérées dans chaque rapport d'un commerçant. Une catégorisation des descriptions faite selon la nature de la marchandise nous permet d'avoir une vision globale de la nature des marchandises achetées. Notre but est d'obtenir la proportion de chaque catégorie par rapport à la totalité, afin de déterminer quelle est la nature des marchandises plus présentes que les autres. L'analyse a été faite d'abord selon les nations, en espérant trouver certaines particularités pour chaque pays, concernant le choix des marchandises.

### **Montant des achats :**

Les deux valeurs de référence que nous venons de déterminer ci-dessus ne reflètent pas le volume réel des transactions, puisqu'un seul rapport peut contenir des informations sur plusieurs marchandises et que la description d'un objet ne concerne pas nécessairement la vente d'une seule unité. Par exemple la description : « 20 *kiseru* 煙管 (l'étui à pipe) en laiton » ou : « un brûle-parfum rond en cuivre ancien », sont toutes deux comptées comme une seule description de marchandise, alors qu'il s'agit de la vente de 20 unités dans le premier cas, et d'une seule dans le second. C'est pourquoi il importe de porter son attention sur le montant de l'achat. Mais pour le calcul, nous devons parallèlement clarifier une particularité du système monétaire de l'époque d'Edo, qui fut à l'origine de polémiques diplomatiques.

### **Nationalités des acheteurs :**

Dans *Les Achats faits par les étrangers*, nous trouvons les nationalités d'acheteurs suivantes : Anglais, Français, Américains, Russes, Hollandais, Portugais, Allemands et Chinois.

Ce sont des employés des légations. S'y ajoute la mention « étranger » sans précision de la nationalité, ou même cette mention est parfois omise. Quelquefois la mention « étranger » est accompagnée du nom du temple, ce qui nous permet d'identifier la nationalité de la légation concernée. Par exemple « étranger du temple Zenpuku-ji » signifie que l'acheteur fait partie de la légation américaine. Pour les Chinois, qui n'étaient pas ressortissants d'un pays signataire d'un traité avec le Japon et séjournèrent donc au Japon en tant que personnel amené par les Occidentaux, nous pouvons identifier leur employeur, dans certains cas, grâce à la mention du temple. Enfin il est tout à fait exceptionnel qu'on trouve le nom de l'individu. Nous trouvons seulement deux noms, des membres de la légation française.

Nous avons compté le nombre d'occurrences pour chaque nationalité dans les rapports de chaque commerçant et obtenu les proportions suivantes (Graphique 1) : Anglais (10.2 %), Français (9.9 %) et Américains (10.6 %), soit un pourcentage presque similaire. Les Russes, les Hollandais et les Portugais sont tous en dessous de 1%. Les employés chinois des légations représentent 3 %. Et 6% des rapports ne comportent pas de mention permettant d'identifier une nationalité. En revanche, les rapports concernant des Prussiens représentent 59% de l'ensemble. Ces Prussiens sont des membres de la délégation de Prusse, dirigée par Friedrich Albrecht Graf zu Eulenburg ; c'était la première mission officielle envoyée par la Prusse pour représenter la Confédération de l'Allemagne du Nord, dans le but de conclure un traité de commerce et d'amitié avec le Japon.

À la différence des autres nations qui avaient déjà signé chacune son traité et s'étaient installées à Edo, le séjour des Prussiens était temporaire. Très curieux à l'égard du Japon, qu'ils visitaient pour la première fois, faire des achats dans la ville devait être pour eux un des meilleurs moyens de collecter des informations sur le pays en une durée limitée. Nous pouvons supposer que c'est la raison principale du si grand nombre de rapports les concernant dans notre document. À la suite du départ de la mission Eulenburg, Philippe Franz Balthasar von Siebold entra à l'Hôtel des réceptions d'Akabane avec son fils, Alexandre, le 18 juin 1861, en tant qu'invité officiel du bakufu. Enfin libéré du bannissement auquel il avait été condamné en 1828, Siebold avait saisi l'opportunité d'un second séjour au Japon<sup>284</sup>. Mais des mentions concernant leur séjour ne

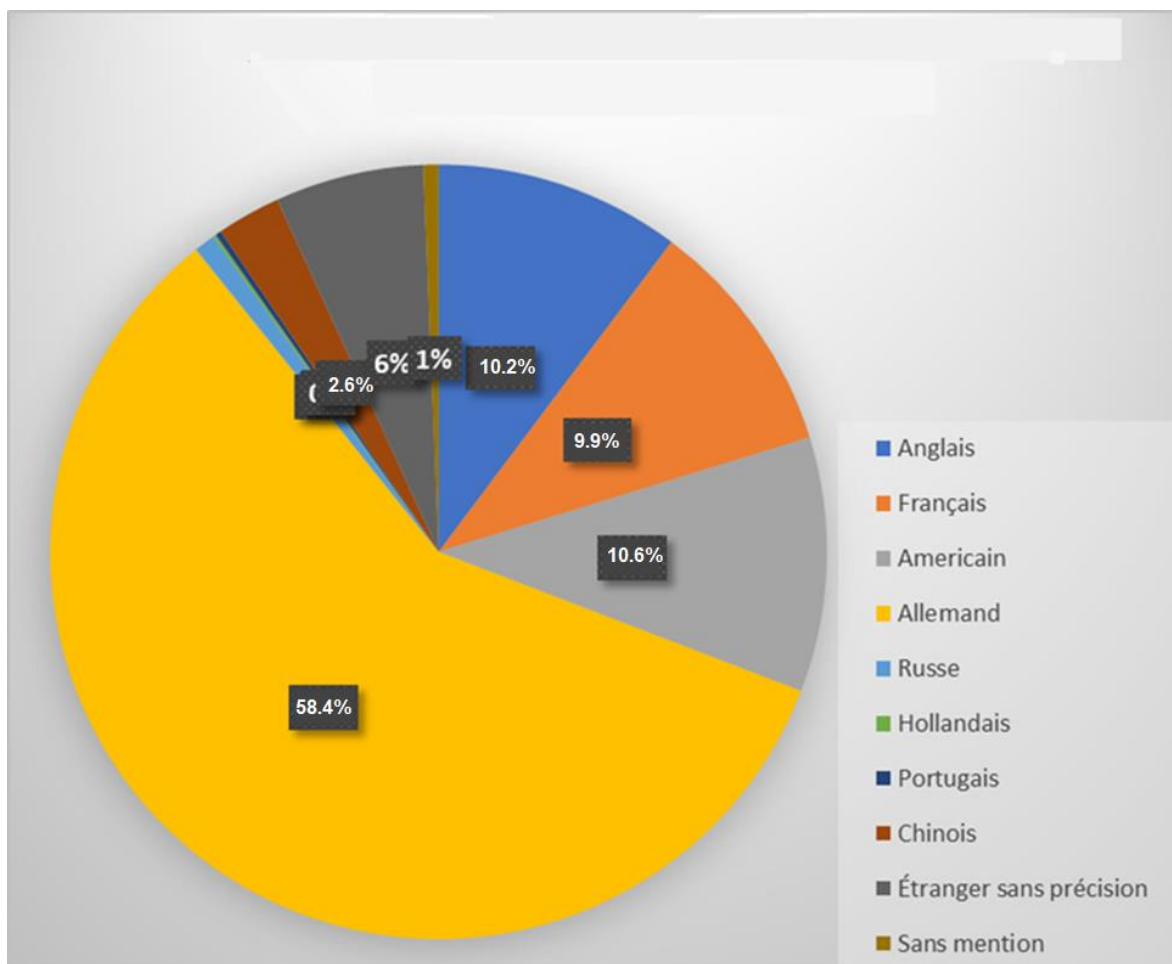
---

<sup>284</sup> YASUDA, Kōichi 保田孝一, « Bunkyū gannen (1861) no tairō gaikō to Siebold 「文久元(1861)年の対露外交とシーボルト」 », in *Shin Siebold kenkyū* 『新・シーボルト研究』, Tokyo, Yasaka shobō, 2003, pp.228-230: après 33 ans d'interdiction de séjour en raison de sa tentative d'expédier en Europe des objets interdits, notamment des cartes détaillées du Japon, il vint d'abord à Nagasaki, lors de son deuxième séjour au Japon, au titre de conseiller de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, et il fut ensuite convoqué à Edo pour devenir conseiller du bakufu.



figurent pas dans *Les Achats faits par les étrangers*, dont l'enregistrement se termine début 1861.

Graphique 1. *Les Achats faits par les étrangers* : Répartition par nationalités



Mention sur la nationalité	Nombre de mention	% sur la totalité
Anglais	81	10.2%
Français	79	9.9%
Américain	84	10.6%
Allemand	462	58.4%
Russe	7	1% <
Hollandais	1	1% <
Portugais	2	1% <
Chinois	21	2.6%
Étranger sans précision	49	6.1%
Sans mention	5	1% <
Total	791	100%

## 6. Analyse des données 2 : Système monétaire et mode de transaction à Edo

### 6-1. Procédure de paiement des achats par les diplomates étrangers à Edo

Comment les étrangers procédaient-ils au paiement de leurs achats à Edo ? Dans la plupart des cas, celui-ci était immédiatement effectué lors de l'achat, sur place. Prenons comme exemple celui fait par des Américains chez Tōkichi, fripier situé à Azabu Sakashita-chō, rapporté le 13<sup>e</sup> jour du 9<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) par le chef du quartier<sup>285</sup>.

[Exemple 1]

九月十一日

一 黒絹羽織式ツ

一 黒織袴羽織袴ツ

一 黒料子単羽織袴ツ

ノ四品

見世先にて代金 壹兩貳分貳朱で売渡し、  
壹分銀 7ツ付二朱金壹ツ釣

11<sup>e</sup> jour 9<sup>e</sup> mois

2 *haori* en soie noir

1 *haori* en soie noir avec doublure

1 *haori* noir sans doublure

Au total 4 marchandises

Vendus au prix de **1ryō 2bu 2 shu** à la boutique, payé par  
**7 pièces de *ichi bu gin***, la monnaie rendue **1 pièce de *ni syu kin***

La somme totale pour l'achat de quatre *haori* 羽織 (veste portée au-dessus du kimono) est de 1 *ryō 2 bu 2 shu*. Le client a payé avec 7 pièces d'*ichibugin* (1 *bu* d'argent). Le marchand a rendu à l'acheteur américain la monnaie d'1 pièce de *ni-shu-kin* (2 *shu* d'or). Cet exemple montre que les prix des marchandises sont mentionnés en trois unités monétaires d'or : *ryō*, *bu*, *shu*. Rappelons que, sur la base du système monétaire trimétallique (*sanka seido* 三貨制度) d'or, argent et cuivre<sup>286</sup>, alors en vigueur, deux étalons monétaires coexistaient au Japon dans deux zones monétaires distinctes à l'époque d'Edo : l'une basée sur l'étalon or, à l'Est, et l'autre sur l'étalon argent, à l'Ouest. Les monnaies d'or circulaient principalement dans la région est, autour de la capitale Edo, tandis que l'argent dominait essentiellement dans la région ouest, autour d'Osaka et de Kyoto<sup>287</sup>. La quasi-totalité des rapports *Achats faits par les étrangers* sont libellés

<sup>285</sup> GKM [1], image 51.

<sup>286</sup> *kin* 金, *gin* 銀, *zeni* 錢. Le *zeni* 錢 est une pièce de cuivre.

<sup>287</sup> ONO, Takeo (ed.) 小野武雄編 *Edo bukka jiten* 『江戸物価事典』, Tenbōsha, Tokyo, 1992, p.79. Avant l'avènement du régime des Tokugawa, à Edo, dans une province de l'est éloignée d'Osaka et de Kyoto, dépourvue de mines d'argent, le *zeni* (sapèque) en cuivre était la principale monnaie utilisée. Tous les prix étaient basés sur le *zeni* de 1 *mon*. Devenu la capitale avec l'installation du bakufu des Tokugawa, Edo absorba l'or de la famille Toyotomi ramené du château d'Osaka. De plus, l'or issu de plusieurs mines désormais sous le contrôle des Tokugawa entra au château d'Edo. Edo devint alors le centre de la zone économique fondée sur le monnayage de l'or, tout en conservant l'usage monétaire du cuivre, tandis que dans la région de Kyoto et d'Osaka, cœur de l'activité économique depuis la fin du gouvernement des Ashikaga (1338-1588), les

en unité d'or : *ryō*, *bu*, *shu*, ce qui est normal pour des achats faits à Edo. Ces trois unités d'or fondées sur une numération quaternaire :  $1 \text{ ryō} = 4 \text{ bu} = 16 \text{ shu}$  sont à la base de nos calculs du montant des achats. Revenons à ceux fait par ces Américains chez Tōkichi le fripier pour donner un exemple de calcul.

[Exemple 1 : Calcul]

Tout d'abord on doit tenir compte de la numérotation quaternaire. On réalise la conversion en *shu* de la somme nécessaire à l'achat de 4 *haori*, qui valaient donc :

$$1 \text{ ryō} + 2 \text{ bu} + 2 \text{ shu} = 6 \text{ bu} + 2 \text{ shu} = 6 \times 4 \text{ shu} + 2 \text{ shu} = 26 \text{ shu}$$

La somme versée par le client était effectivement  $7 \text{ bu} = 7 \times 4 \text{ shu} = 28 \text{ shu}$

Donc le marchand lui a rendu la somme de  $28 - 26 \text{ shu} = 2 \text{ shu}$

Cette parfaite concordance de l'équation nous fait souligner un détail mais extrêmement important : le paiement est effectué par l'acheteur américain avec des pièces *ichibugin* 一分銀 signifiant « 1 *bu* d'argent », donc en réalité avec une monnaie d'argent. Mais la monnaie est rendue avec des pièces *ni shu kin* 二朱金 « 2 *shu* d'or ». C'est-à-dire que la pièce d'argent *ichibugin* « 1 *bu* d'argent » équivaut à une pièce de même valeur *ichi-bu* « 1 *bu* d'or » : c'était une monnaie fondue en argent, mais qui circulait avec la valeur faciale de l'or : ce type de monnaie circulait au Japon depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

Rappelons que les pièces d'or, la monnaie courante à Edo, étaient une monnaie à valeur faciale. C'est avec le nombre de pièces d'or que l'on calculait le paiement pour une valeur donnée. Tandis que l'argent, monnaie courante dans la région ouest avant même le régime des Tokugawa, était une monnaie pesée : c'est par son poids que l'on payait une valeur donnée. En réalité l'unité *monme* 匁 utilisée pour l'argent est à la base une unité de poids avant d'être une unité monétaire. Lors de la fondation du bakufu à Edo, vu l'influence importante de la région ouest sur l'économie, les dirigeants préservèrent les deux systèmes en or et en argent, mais ils visèrent toujours à un contrôle par l'étalon or, courant dans leur capitale<sup>288</sup>.

---

transactions étaient basées sur l'argent et le cuivre, sous l'influence de la Chine ; c'était aussi le cas dans l'ouest de l'archipel.

<sup>288</sup> ONO, op.cit., p.98; MIKAMI, Ryūzō 三上隆三 *Edo no kaehi monogatari* 『江戸の貨幣物語』, Tokyo, Tōyōkeizai shinpōsha, 1996.

Entre la 7<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup> année de Meiwa (1770-1771), une série de catastrophes naturelles et de grands incendies greva les finances nationales. Le bakufu tenta d'augmenter ses ressources financières par un nouveau monnayage qui pourrait produire un gain par la récupération du seigneurage sur la refonte des monnaies, un procédé habituel pour combler un déficit<sup>289</sup>. La nouvelle pièce en argent, le *meiwa nanryō ni-shu* émise en 1772<sup>290</sup>, portait sur sa face l'indication « 8 pièces sont échangeables avec 1 ryō » : ainsi apparut la première pièce d'argent à valeur faciale d'une pièce d'or<sup>291</sup>. Malgré la résistance des marchands de la région ouest, le bakufu réussit à répandre assez rapidement cette pièce *meiwa nanryō ni-shu* grâce à plusieurs mesures politiques, telles que le crédit sans intérêt ni garantie par cette monnaie<sup>292</sup>. Enfin, en 1837, la pièce *tenpō ichi-bu gin* fut émise, c'est-à-dire une pièce en argent à valeur faciale d'une pièce d'un *bu* en or. Cette pièce d'argent est finalement devenue plus populaire encore que son homologue en or, et s'est répandue partout dans la société japonaise. C'est ainsi que l'argent fut intégré dans un système monétaire dominé par l'or, et que le bakufu réalisa son dessein<sup>293</sup>. Or c'est précisément cette complexité du système monétaire japonais qui devint la cause de polémiques débouchant sur une crise monétaire lors de l'ouverture du pays.

Lorsque le Commodore Perry revint au Japon, en 1854, il discuta avec les autorités shōgunales de l'utilisation des monnaies occidentales dans l'archipel, et ils tombèrent d'accord pour fixer un taux de change entre les monnaies d'argent, à savoir le dollar pour les USA, et l'*ichi bu-gin*, la pièce de « 1 *bu* en argent » pour le Japon<sup>294</sup>. Voilà pourquoi dans *Les Achats faits par les étrangers* figurent principalement des paiements effectués avec la pièce *ichibugin*, soit environ dans 330 cas. Lors de la négociation de 1854, le bakufu proposa un taux de 1 dollar = 1

---

<sup>289</sup> CARRÉ, Guillaume, « Stratagèmes monétaires : les crises du numéraire en métal précieux dans le Japon du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *La monnaie dévoilée par ses crises, vol. 1 : Crises monétaires d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Bruno Théret. Paris, Éditions de l'EHESS, 2008, pp. 233-264.

<sup>290</sup> Ibid. et ONO, op.cit., p.97; *KDJ* : Meiwa nanryō nishuban 明和南鑛二朱判. L'argent utilisé pour cette monnaie était pur à 98 %. Elle fut frappée et distribuée pour la première fois en 1772 à la suite de l'échec du *gomonme gin* 五匁銀 dont la teneur en argent était faible.

<sup>291</sup> ONO, op.cit., p. 99.

<sup>292</sup> MIKAMI, op.cit., pp.226-229.

<sup>293</sup> Ibid., pp.230-246.

<sup>294</sup> Le terme japonais, *yōgin* « argent occidental » serait plus approprié que « dollar ». Car il faut noter que le dollar qui avait cours aux Etats-Unis jusqu'en 1857 était souvent la pièce d'argent mexicaine d'un peso (huit réaux) frappée par les Espagnols, puis par la république du Mexique. Cette monnaie, connue aussi en français sous le nom de piastre, était la version espagnole de la monnaie d'argent des Habsbourg, le thaler, mot à l'origine de l'appellation « dollar ». Ces « dollars mexicains » devinrent la monnaie la plus largement utilisée dans le commerce en Asie, et c'est ainsi qu'ils furent introduits massivement au Japon.

*bu-gin*, taux qui se fondait sur la comparaison de la valeur de l'argent intrinsèque contenu dans les deux pièces<sup>295</sup>. Même si ce taux fut provisoirement accepté par William Speiden et J.C. Eldridge, à qui Perry avait confié la négociation, les Américains s'étaient bien rendu compte qu'au Japon la valeur au poids de l'argent en tant que matière première, était différente de sa valeur en tant que monnaie, comme c'était aussi le cas dans les pays occidentaux. Les deux négociateurs américains rapportèrent à leur gouvernement que le calcul fait par le gouvernement japonais pour estimer les monnaies occidentales était apparemment basé sur le prix du lingot d'argent vendu à la fonderie japonaise, soit son prix d'achat aux mines de l'archipel<sup>296</sup>. Une fois le métal fondu en monnaie circulant avec une valeur faciale de pièce d'or, il triplait donc de valeur. Cela fit que le taux de change proposé par le bakufu : 1 dollar = 1 *bu-gin* ne paraissait pas juste aux yeux des Américains. C'est pourquoi Harris entama la révision de ce taux dès son affectation en tant que premier Consul américain au Japon, en 1856. Il proposa un autre principe pour définir le taux de change. La pièce de 1 *bu-gin* pesait 2.3 *monme* tandis que le poids d'une pièce d'un dollar était de 7.2 *monme*<sup>297</sup>, soit le triple de la monnaie japonaise : il réclama par conséquent un nouveau taux de 1 dollar = 3 pièces de 1 *bu gin* ; autrement dit la pièce d'argent américaine, qui contenait trois fois plus d'argent que la pièce d'argent d'un *bu*, devait valoir trois fois plus. Le problème était qu'une telle équivalence faisait du dollar une pièce d'argent valant aussi trois monnaies d'or d'un *bu* (puisque telle était la valeur faciale de la pièce d'argent d'un *bu*).

<sup>295</sup> MIKAMI, op.cit., p.258-259; ISHII, op.cit., 1987, p.11.

Ce taux était basé sur l'évaluation du shōgunat, selon laquelle une pièce d'argent d'un dollar valait 16 *monme*. L'unité *monme* est à la fois l'unité de poids et celle de la valeur de monnaie. À l'époque au Japon, 10 *monme* d'argent en poids valait 26 *monme* en tant que monnaie. Cela signifie que 1 *monme* d'argent en poids = 2,25 *monme* de valeur en monnaie d'argent (à cause des dégradations monétaires). Un dollar pesait 7,2 *monme*, et par conséquent on peut calculer que 1 dollar = 2,25 *monme* (valeur en tant que monnaie) x 7,2 *monme* = 16 *monme* (valeur en tant que monnaie). D'autre part, selon le taux officiel du shōgunat, 1 ryō = 60 *monme* d'argent, et 1 ryō = 4 *bu*, donc 1 *bu* = 15 *monme*. Comme mentionné précédemment, la teneur en argent de 16 *monme* d'une pièce d'argent de 1 dollar correspond approximativement à la teneur en argent de 15 *monme* d'une pièce de 1 *bu-gin*, donc on peut penser que l'équivalence 1 dollar = 1 pièce d'argent de 1 *bu* est valide.

<sup>296</sup> ISHII, op.cit., 1987, p.12 et p.14 :

Ishii cite *Correspondence relative to the Naval Expedition to Japan* (33b Congress, 2b Session, Senate Executive Document. No.34). p.163.

La fonderie d'argent, *Ginza*, était un établissement public du bakufu mais géré héréditairement par des artisans, comme la fonderie d'or, *Kinza*. Cf. ŌNUKI, Mari 大貫摩里, « Edo jidai no kahei chūzō kikan (kinza, ginza, zeniza) no soshiki to yakuwari – kinza o chūshin to shite 「江戸時代の貨幣鑄造機関(金座、銀座、銭座)の組織と役割—金座を中心として」 », *kinyū kenkyū*『金融研究』1999. 9, p.62.

<sup>297</sup> Nous avons vu que l'unité de compte de l'argent *monme* avait d'abord été une unité de poids.

L'idée du bakufu était par contre que la monnaie étrangère devait être traitée comme un simple lingot : elle devait être évaluée selon sa teneur en métal précieux, traduite par la valeur de sa matière première. Néanmoins, cette conception ne tenait pas compte de cette particularité monétaire du Japon que des monnaies d'argent y circulaient avec la valeur de l'or, et le bakufu ne fut pas en mesure d'expliquer et de défendre sa position face à l'Américain. Le taux proposé par Harris, soit une pièce de 1 dollar pour trois pièces *ichibugin*, fut ainsi approuvé dans le traité de 1858. Après l'échec d'une tentative du bakufu d'émettre une nouvelle monnaie, *Ansei-ni-shu-gin*, pour éviter l'application du taux de Harris<sup>298</sup>, ces taux devinrent définitifs et causèrent une grave crise monétaire au Japon<sup>299</sup>. *Les Achats faits par les étrangers* montrent non seulement plus de 300 cas de paiements effectués par pièce de *ichibugin*, mais aussi 30 cas de paiement faits en dollars, les 8<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> mois de 1859 et les 3<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> mois de 1860<sup>300</sup>, soit 5 cas pour les Américains, 1 pour les Britanniques, 23 pour les Français et 1 cas pour les Portugais. Le dollar est mentionné dans notre archive comme *doruraru* ドルラル « dollar », ou *yōgin* 洋銀 « argent occidental ». Ces cas prouvent l'application du taux Harris à Edo. En voici deux exemples.

Premièrement, voyons un achat fait par des Français chez Yoshikawaya, marchand de céramiques dans le quartier Shinmei-chō, rapporté le 23<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859)<sup>301</sup> :

[Exemple 2]

神明町辰五郎地借  
 吉川屋 瀬戸物屋 与兵衛  
 一 瀬戸物猪口三ツ入 六箱  
 一 同断セツ入 三箱  
 一 同三ツ組粉色絵盃 三拾壺箱  
 一 同煎茶茶碗ニツ入 壺箱  
 此代金八両三分  
 右ドルラル銀拾壺枚壺分銀貳ツ請受申候

Shinmei chō, locataire du terrain de Tatsugorō  
 Yoshikawaya, marchand de céramiques, Yohei  
 6 coffrets contenant 3 *choko* en céramique  
 3 coffrets contenant 7 *choko* en céramique  
 31 coffrets contenant 3 *sakazuki* en céramique au décor peint multicolore  
 1 coffret contenant 2 tasses de thé *sencha*  
 Le prix total en or est **8 ryō 8 bu**  
 Reçu **11 pièces de 1 dollar en argent et 2 pièces d'*ichibugin***

<sup>298</sup> Il tente ainsi de revenir au taux initial 1 dollar = 1 *bu* proposé lors de l'ouverture du port de Yokohama. Une pièce d'*Ansei nishugin* pèse 3,6 *monme*, ce qui signifie que le poids de 2 pièces d'*Ansei nishugin*, qui est de 7,2 *monme*, équivaut au poids d'une pièce de 1 dollar. Mais la circulation de cette nouvelle pièce *nishugin* était réservée exclusivement au commerce avec l'étranger tandis que la pièce *ichi-bu gin* restait courante sur le marché national. Le pouvoir d'achat en dollar diminuait ainsi d'un tiers. Cette manœuvre trop apparente du bakufu fut vigoureusement contestée par les délégations diplomatiques qu'Alcock venait de rejoindre. Cette monnaie disparut donc 20 jours seulement après son émission.

<sup>299</sup> Cf. infra.

<sup>300</sup> ドルラル, ドル銀

<sup>301</sup> *GJK* [3], Ansei Man'en 1, image 8.

Les Français ont acheté au total 42 coffrets de céramiques pour la somme de 8 *ryō* 3 *bu*. Ils se sont procuré de nombreux *choko* 猪口 (coupe à saké) et *sakazuki* 盃 (coupe à saké à pied) au décor peint multicolore<sup>302</sup>. Le paiement est effectué avec 11 pièces de 1 dollar en argent et 2 pièces d'*ichi-bu gin*. Le calcul s'établit comme suit :

[Exemple 2 : Calcul]

Toujours en partant de la même base de calcul.

En principe, 1 *ryō* = 4 *bu*. Donc, 8 *ryō* + 3 *bu* = 35 *bu*, qui est le prix total des marchandises.

Si 1 dollar = 3 *bu*, alors 11 dollars = 33 *bu*.

2 pièces d'*ichi-bu gin* ont été également versées, donc

33 *bu* + 2 *bu* = 35 *bu*, qui est la somme totale payée.

Le prix total des marchandises correspond à la somme due.

Prenons également un cas plus tardif. Un achat fait par huit Britanniques chez Sōkichi, facteur d'arcs dans le quartier Shiba kata-monzen 1 chōmé, est rapporté le 21<sup>e</sup> jour du 11<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860)<sup>303</sup>

[Exemple 3]

芝片門前巷丁目  
吉兵衛店 弓師 惣吉  
一 白木大弓壹挺  
一 的矢拾本  
一 塗木半弓三挺  
一 同矢拾式本  
み代金貳兩貳分  
右洋銀三枚方一分銀一ツ交請受申候  
Shiba Kata monzen 1 chōmé

À la boutique de Kichibei, facteur d'arc, Sōkichi  
1 grand arc en bois blanc  
10 flèches pour tir sur cible  
3 demi-arcs en laque  
12 flèches laquées sur cible  
Le prix total en or est 2 *ryō* 2 *bu*  
Reçu 3 pièces de 1 dollar en argent et 1 pièces  
d'*ichibugin*

Les Britanniques ont acheté pour la somme de 2 *ryō* 2 *bu* des arcs et flèches pour tir sur cible. Ils ont effectué le paiement avec 3 pièces de 1 dollar en argent et 1 pièce d'*ichi-bu gin*. Le calcul s'établit comme suit :

<sup>302</sup> *irodori* 粉色

<sup>303</sup> *GJK* [5] Ansei Man'en 3, image 137.

Dans ce cas, il y a une légère différence par rapport au taux de change que nous avons supposé dans ce chapitre : 1 *ryō* = 6680 *mon*.

Si 1 *shu* = 400 *mon*, alors 1 *ryō* = 6400 *mon*.

[Exemple 3 : Calcul]

En reprenant le même principe de calcul,  $1 ryō = 4 bu$ . Donc  $2 ryō + 2 bu = 10 bu$ , qui est le prix total des marchandises.

Comme 1 dollar = 3 bu, alors 3 dollars = 9 bu

1 bu a été également payé, donc :  $9 bu + 1 bu = 10 bu$ , qui est la somme totale payée.

Le prix total des marchandises correspond à la somme payée.

Nous pouvons ainsi vérifier la concordance avec le taux de 1 dollar = 3 bu dans les cas enregistrés des *Achats faits par les étrangers*, sauf pour les cas qui comportent le calcul avec l'unité *mon*, la monnaie en cuivre basée sur le système décimal. Dans ces derniers cas, nous ne pouvons pas obtenir un calcul exact de la somme qui concorde avec le taux de Harris, comme c'est le cas de l'achat fait par cinq Français daté du 23<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de 1<sup>er</sup> année de Man'en :

[Exemple 4]

神明町興助店 文玉堂  
筆墨屋 久次郎  
唐銅象眼入水入売ッ  
同断筆洗売ッ  
同断登龍模様筆立売ッ  
同断水入売ッ  
同断六角形水入式ッ  
同断墨台取合四ッ  
墨拾挺  
此代金四両錢七百文  
右ドルラル銀五枚一分銀売ッ錢貳百文請受申候

Shinmei chō, dans la boutique de Yosuke, Bungyokudō  
Marchand de pinceaux et d'encre, Hisajirō  
1 verseuse en bronze au décor d'incrustation,  
1 pot à laver les pinceaux de la même matière  
1 pot à pinceau au décor de dragon ascendant de même  
matière  
1 verseuse de même matière  
1 verseuse hexagonale de même matière  
4 poses à l'encre de même matière  
10 bâtons en encre.  
Le prix total en or est de 4 ryō et 700 mon en cuivre  
Reçu 5 pièces de 1 dollar en argent, 1 pièces  
d'ichibugin et 200 mon en cuivre

Ces cinq Français ont acheté pour la somme de 4 ryō 700 mon plusieurs articles de calligraphie et des bâtons d'encre de Chine. Ils ont effectué le paiement avec 5 pièces de 1 dollar en argent, 1 pièce d'ichibugin et 200 mon. Le calcul s'établit comme suit :

[Exemple 4 : Calcul]

En principe,  $1 ryō = 4 bu$ . Donc  $4 ryō + 700 mon = 16 bu + 700 mon$  qui est le prix total des marchandises.

Si on considère que 1 dollar = 3 bu, alors 5 dollars = 15 bu

1 bu + 200 mon ont été également payés, donc :  $15 bu + 1 bu + 200 mon = 16 bu + 200 mon$ , qui est la somme totale payée.



Le prix total des marchandises,  $16 bu + 700 mon$ , ne correspond pas à la somme payée,  $16 bu + 200 mon$ . Il manque  $500 mon$ .

Si  $4000 mon$  en cuivre équivalaient à  $1 ryō$  d'après le taux officiel fixé par le bakufu en 1700, cependant le cours du *mon* était en réalité fluctuant, ce qui brouille notre calcul. Il nous faut donc un repère qui puisse indiquer le rapport entre la monnaie de cuivre et la monnaie d'or. Pour cela, le cas de l'achat des Français rapporté le 15<sup>e</sup> jours du 9<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) nous fait entrevoir un début de solution<sup>304</sup> :

[Exemple 5 ]

芝三嶋町 家持 絵草子問屋 和泉屋市兵衛  
 一 源氏中錦折本 1冊 此代金 2歩  
 半紙画本取交 14冊 此代金 3歩 2朱  
 め金 1両 1分 1朱  
 右ドルラル式枚受取  
 釣銭百銭八枚請受申候

Izumiya Ichibei, propriétaire et grossiste en livres illustrés à Shiba-Mishima-chō,  
 1 livre plié de taille moyenne du *Genji*, prix  $2 bu$  en or  
 14 livres illustrés de taille d'*hanshi* (24cm×16cm)  
 Total **1 ryō 1 bu 1 shu en or**  
**2 pièces de 1 dollar** reçues  
**La monnaie rendue est de 8 pièces de 100 sen (= 100 mon)**

Ces Français ont acheté chez Izumiya Ichibei, grossiste en livres du quartier Shiba Mishima, un volume d'estampes multicolores prenant pour sujet *Le dit de Genji* et 14 volumes d'albums illustrés. Le prix total des marchandises,  $1 ryō 1 bu 1shu$ , est payé par 2 pièces de 1 dollar. La monnaie rendue était  $800 mon$ . Le calcul s'établit comme suit.

[Exemple 5 : Calcul]

Si on considère que  $2 \text{ dollars} - (1 ryō + 1 bu + 2 shu) = 800 mon$

alors  $2 \text{ dollars} = 1 ryō + 1 bu + 2 shu + 800 mon$

$$= 5 bu + 2 shu + 800 mon = 22 shu + 800 mon$$

Et comme  $1 \text{ dollar} = 3 bu = 11 shu + 400 mon$ , donc

$$3 bu = 11 shu + 400 mon = 12 shu$$

En principe  $1 bu = 4 shu$ , donc  $1 shu = 400 mon$

L'obtention de cette référence :  $1 shu = 400 mon$ , nous permet de calculer le taux de change entre le dollar et l'*ichi-bu gin* dans les cas où la somme contient l'unité *mon*. Les résultats obtenus sont les suivants<sup>305</sup> :

<sup>304</sup> GJK [1] Ansei jō, image 67.

<sup>305</sup> GJK [3] Ansei Man'en 1, images 9, 10, 13, 14, 24, 26, 42, 100, 106, 128.

En principe, 1 *shu* = 400 *mon*

23 <sup>e</sup> jour 8 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 3 <i>bu</i> 100 <i>mon</i>
23 <sup>e</sup> jous 8 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 3 <i>bu</i>
24 <sup>e</sup> jour 8 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 2 <i>bu</i> 3 <i>shu</i> 200 <i>mon</i>
24 <sup>e</sup> jour 8 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 3 <i>bu</i>
8 <sup>e</sup> jour 9 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 3 <i>bu</i> 100 <i>mon</i>
11 <sup>e</sup> jous 9 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 3 <i>bu</i> 100 <i>mon</i>
? 9 <sup>e</sup> mois Ansei 6	1 dollar = 3 <i>bu</i> 370 <i>mon</i>
11 <sup>e</sup> jour 3 <sup>e</sup> mois Ansei 7	1 dollar = 3 <i>bu</i> 208 <i>mon</i>
? 3 <sup>e</sup> mois Man'en 1	1 dollar = 3 <i>bu</i> 100 <i>mon</i>
9 <sup>e</sup> jous 6 <sup>e</sup> mois Man'en 1	1 dollar = 2 <i>bu</i> 1 <i>shu</i> 156 <i>mon</i>

Le taux oscille donc entre 2 *bu* 3 *shu* 200 *mon* et 3 *bu* 370 *mon* autour du taux de Harris, 1 dollar = 3 *bu* officiellement publié par le bakufu. Nous constatons même une variation pour une même date. Le taux du 9<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en est particulièrement bas. Ce que signifient ces irrégularités n'est malheureusement pas élucidé. Nous pouvons cependant faire remarquer que la somme calculée avec l'unité de monnaie de cuivre *mon* compliquait le calcul de conversion par rapport au dollar, et donc la vie des marchands japonais. Au début de la 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860), quatre étrangers, sans mention de leur nationalité, s'arrêtent à un restaurant de nouilles situé dans le quartier Tōri 2 chōmé. Ils commandent 3 bols de nouilles au sarrasin. Lors du paiement, avec une pièce de 1 dollar, le gérant du restaurant refuse ce paiement de peur qu'il ne puisse pas calculer la monnaie à rendre. L'irrégularité du taux que nous signalons est peut-être liée tout simplement à des erreurs de calcul sur la valeur du *mon*, la plus petite unité monétaire, basée sur le système décimal. Il est fort probable que si l'on relève si peu d'utilisations de dollars dans *Les Achats faits par les étrangers*, c'est que les marchands japonais étaient réticents à accepter cette devise, qui ne faisait que leur compliquer la vie.

Bref, notre document prouve la mise en application des stipulations définies dans l'article V du traité Harris : 1 dollar en argent = 3 *bu* en argent, dans les transactions (les *ichibugin* utilisés à Edo devaient être également obtenus selon ce taux) ; et il montre aussi l'utilisation de dollars, même si les marchands japonais avaient probablement du mal à l'accepter. En outre, le traité stipulait la libre exportation de la monnaie japonaise, une clause dont l'acceptation par le bakufu avait surpris Harris<sup>306</sup>. Toutes les conditions étaient alors réunies pour entraîner la fameuse fuite de l'or du Japon à la fin du Shōgunat.

---

<sup>306</sup> HARRIS, Townsend, (trad. SAKATA), op.cit, vol.3 (ge),1954, p.152 : Harris exprime sa surprise dans son journal, à la date du mercredi 3 février 1858.

Rappelons que la pièce d'argent *ichibugin* fonctionnait en fait comme une monnaie d'or. Autrement dit, elle avait la même valeur, faciale, que la pièce d'or *ichibukin*. Lorsque le taux était de 1 dollar = 1 *bu* en argent, c'est-à-dire la valeur fixée avec Perry, pour obtenir 3 *ryō*, c'est-à-dire 12 *bu* en or, il fallait 12 dollars en argent (1 *ryō* = 4 *bu*, donc 3 *ryō* = 12 *bu*. 12 *bu* = 12 dollars). En revanche, sous le taux 1 dollar = 3 *bu* établie par le traité Harris, on obtient 3 *ryō* avec 4 dollars (1 *ryō* = 4 *bu*, donc 3 *ryō* = 12 *bu*. 12 *bu* ÷ 3 *bu* (soit 1 dollar) = 4 dollars. Par conséquent la somme en dollars d'argent nécessaire pour obtenir de l'or japonais diminue alors d'un tiers. Les spécialistes en économie partagent pratiquement tous l'idée que le rapport international du prix de l'or par rapport à l'argent était de 15 pour 1 dans les années 1850-60. De nombreux chercheurs ont produit plusieurs hypothèses et calculs quant à ce décalage entre le rapport international et celui au Japon pour les prix de l'or et de l'argent. Sans entrer dans trop de complexités mathématiques, nous pouvons cependant affirmer que, sous le taux Harris, les étrangers pouvaient obtenir de l'or avec de l'argent à un tiers de la valeur de référence ayant cours dans le reste du monde à ce moment-là.

Dès l'ouverture du port de Yokohama, l'esprit de spéculation des marchands étrangers s'enflamma donc et il se traduisit par des achats massifs d'or<sup>307</sup>. Cette conséquence finit par inquiéter même les représentants occidentaux qui souhaitaient une conduite saine du commerce international, et l'ajustement du ratio des prix d'or et d'argent du Japon au ratio international devint une question prioritaire. Sur le conseil des diplomates occidentaux, le bakufu décida d'augmenter la valeur de la pièce d'or d'un *ryō* par rapport à l'argent *ichibugin* soit 1 pour 13.5 dès le 1<sup>er</sup> jour du 2<sup>e</sup> mois de la 1<sup>er</sup> année de Man'en (1860)<sup>308</sup>. La fuite de l'or fut alors maîtrisée ;

---

ISHII, op.cit., 1987, p.26 : Ishii note que le bakufu pensait corriger la situation dans un futur proche en émettant une nouvelle monnaie d'argent, qui s'ajusterait à la valeur du dollar.

<sup>307</sup> Ibid., p.71-73, février 1860.

Dans un premier temps, cette fuite de l'or fut provoquée par l'exigence des marchands étrangers que le paiement par les Japonais des produits importés au Japon soit fait avec des pièces d'or : ils refusaient par conséquent les pièces d'*ichibugin* au moment du paiement. Le décret promulgué à Edo au 6<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois, d'Ansei 6, interdit aux marchands d'Edo d'apporter des pièces d'or à Yokohama car les étrangers ne les réclamaient que dans le but de les faire sortir du Japon. Cependant, à partir de la fin du mois du 8<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année de l'ère d'Ansei, la quantité d'argent occidental échangé contre des pièces d'*ichibugin* augmenta ; par conséquent, les pièces d'*ichibugin* étant devenues plus facilement disponibles, les marchands étrangers commencèrent à échanger leur « argent occidental » contre des pièces d'*ichibugin*, qu'ils utilisaient ensuite pour acheter des pièces d'or *koban*. Ce commerce de l'or était extrêmement lucratif, non seulement pour les marchands étrangers mais aussi pour les marchands japonais, et malgré les mesures prises par le shogunat, il entraîna une sortie importante et illégale d'or.

<sup>308</sup> ISHII, Ibid., p.106 et p.114 : le taux de change des pièces d'or et d'argent s'est progressivement rapproché du taux de change international. Par conséquent, les bénéfices des exportateurs d'or qui profitaient de la différence des taux ont diminué. On suppose que la fuite des pièces d'or a cessé au 1<sup>er</sup> mois de la première

toutefois l'inflation était inévitable. Ces décisions pesèrent lourdement sur la vie de la classe des *bushis* subalternes, comme Alcock le relate. Leur mécontentement et leur colère se tournèrent alors vers les étrangers considérés comme responsables de la situation<sup>309</sup>.

## 6-2. Comparatif entre les achats selon les nations

À partir de l'enregistrement de tous ces paiements dans notre document d'archive, essayons d'obtenir les montants totaux des achats effectués par chaque nation, pour les comparer. Quelques précisions tout d'abord : les prix sont mentionnés en *monme* 匁, unité monétaire en argent, dans quelques cas accompagnés du prix converti en or. Mais quand il n'y a que la mention en unités d'argent, le calcul sera basé sur le taux officiel du change de l'or et de l'argent publié la 13<sup>e</sup> année de Genroku (1700), soit 1 *ryō* d'or = 60 *monme* d'argent. Pour la conversion du cuivre en or, nous adoptons la référence que nous avons précédemment obtenue à partir du cas français, soit 1 *shu* = 400 *mon*<sup>310</sup>. Nous obtenons les résultats suivants, en monnaie d'or japonaise :

Britanniques :	1831 <i>ryō</i> 3 <i>bu</i> 2 <i>shu</i> 60 <i>mon</i>
Allemands :	1026 <i>ryō</i> 3 <i>bu</i> 3 <i>shu</i> 380 <i>mon</i> + 17 <i>monme</i>
Américains :	483 <i>ryō</i> 1 <i>bu</i> 1 <i>shu</i> 345 <i>mon</i>
Français :	423 <i>ryō</i> 2 <i>shu</i> 186 <i>mon</i>
Portugais :	42 <i>ryō</i> 3 <i>bu</i>
Russes :	22 <i>ryō</i> 2 <i>bu</i> + 23 <i>monme</i>
Hollandais :	2 <i>bu</i>

Le montant des achats faits par les Britanniques distance celui des autres nationalités : ils ont dépensé plus de 1831 *ryō*. Les Allemands viennent ensuite, avec une dépense de 1026 *ryō*. Afin de nous faire une idée de la valeur de ces sommes, comparons-les avec les salaires annuels des hauts fonctionnaires du bakufu, de la 3<sup>e</sup> année de Keiō (1867)<sup>311</sup> : le plus haut dignitaire, un

---

année de l'ère Man'en (1860), avant même la publication de l'augmentation des taux de change des pièces d'or du 1<sup>er</sup> du 2<sup>e</sup> mois.

<sup>309</sup> ALCOCK, Rutherford, *The Capital of the Tycoon : A Narrative of a three years' residence in Japan* vol II, New York, 1863, p.359 ; ISHII, op.cit, 1987, p.113 : selon Alcock, les seigneurs féodaux auraient pu apaiser le mécontentement de leurs vassaux en augmentant leur rétribution, mais ils ne le firent pas. Il estime que les seigneurs féodaux ont préféré profiter de la situation pour nourrir le ressentiment de leurs vassaux envers les étrangers. Mais en réalité la plus grande partie des principautés étaient plongées depuis des décennies dans des déficits chroniques qui rendaient impossibles de telles mesures.

<sup>310</sup> ONO, op.cit., p.79.

<sup>311</sup> Ibid., p.115 : D'après Ono Takeo, le taux de change moyen de l'ère d'Ansei, était de 1 *ryō* d'or = 6680 *mon* de cuivre. Toutefois dans cette thèse, nous utilisons la référence obtenue à partir des *Achats des étrangers* afin de maintenir une cohérence des prix.

*rōjū* 老中 (conseiller shōgunal) recevait 10000 *ryō* comme salaire. Ensuite, le *rōjū-kaku* 老中格 (rang de conseiller shōgunal) 5000 *ryō*, le *Nagasaki-bugyō* 長崎奉行 (préfet de Nagasaki) 4000 *ryō*, le *Edo machi-bugyō* 町奉行 (préfet d'Edo) 2500 *ryō*, un *gaikoku-bugyō* 外国奉行 (préfet des affaires étrangères) 2000 *ryō*, un *ōmetsuké* 大目付 (grand inspecteur) 1000 *ryō*, etc. Le montant de la dépense des Britanniques est donc proche du salaire annuel du *gaikoku-bugyō* chargé des négociations avec l'étranger dont le poste avait créé en 1858. La dépense des Allemands correspond au salaire annuel d'un *ōmetsuke*, ou grand inspecteur. Quant aux dépenses des Français et des Américains, leurs montants sont proches du salaire du *hohei kashira kaku* 歩兵頭格 (chef des fantassins) et de celui du médecin du Shōgun<sup>312</sup>. Certes, ces comparaisons peuvent nous donner l'impression que les dépenses réalisées par ces diplomates occidentaux ne sont pas extrêmement élevées pour des achats en ville, d'autant plus qu'elles ne sont pas faites en une seule fois, ni par une seule personne. Cependant il faut ici noter que, d'après Kurihara Ryūan 栗原柳庵 (1794-1870) dans son livre *Bunsei nenkan manroku* 『文政年間漫録』 (*Chroniques amusantes de l'ère Bunsei*), le coût annuel de la vie d'un foyer citadin ordinaire, par exemple, celui d'un charpentier avec une famille de 3 personnes, soit un couple et un enfant, était de 1514 *monme*, soit environ 25 *ryō*<sup>313</sup>.

---

<sup>312</sup> Ibid., p.116.

Kyōdoshiryōkan 郷土資料館, « Edo jidai no shomin no okane et zeni » 江戸時代の庶民のお金 銭, *Kōhō Mishima* 広報みしま, no.110, 1 juillet 1997(Heisei 9).

<https://www.city.mishima.shizuoka.jp/ipn000131.html>

En 1853, KATSUMATA Kagaku 勝俣花岳, personnage originaire d'Izu, a effectué une grande tournée dans les régions de Kinki et de Setouchi, incluant des visites à Ise et Konpira. Il a noté ses dépenses en détail dans son journal de voyage. Il dépensait en moyenne 200 *mon* pour le logement, 50 *mon* pour le déjeuner, et parfois 16 *mon* pour un déjeuner composé uniquement de nouilles de sarrasin *soba*.

<sup>313</sup> ONO, op.cit., p.210.

## 7. Aperçu général des quartiers visités et de la nature des marchandises achetées par les étrangers à Edo : l'attrait de la zone de Shiba-Shinmei

---

Que reflètent les montants de ces achats ? Nous allons maintenant examiner la nature des marchandises achetées. Une catégorisation des 790 rapports nous donne la répartition suivante :

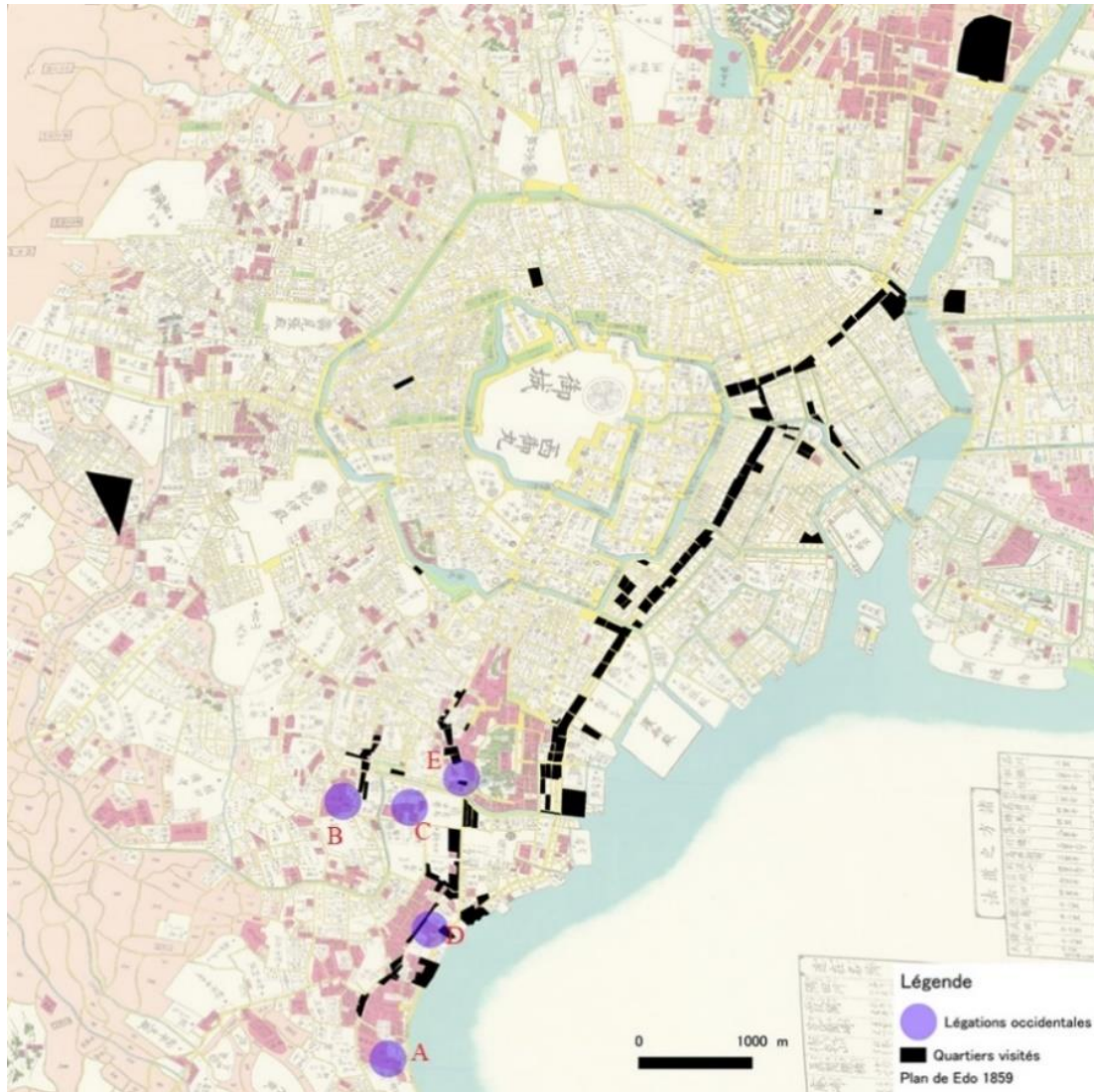
- ✓ 41 rapports concernent une consommation alimentaire dans un salon du thé ou un restaurant (5%)
- ✓ 17 rapports concernent l'achat de produits comestibles en boutique, tels que des œufs, des gâteaux, ou bien du saké (2%)
- ✓ 16 rapports pour l'achat de papiers (2%)
- ✓ 8 rapports, l'achat de bétail : volailles et chevaux (1%)
- ✓ 8 rapports se font état d'une visite à un spectacle (1%)
- ✓ 7 rapports concernent des événements autres que l'achat d'articles manufacturés, ainsi l'utilisation d'un service de transport, la demande d'un dessin, etc. (0.08%)
- ✓ 5 rapports concernent l'achat de tabac (0.06%)

Enfin les 86% des rapports qui restent, soit l'écrasante majorité, concernent l'achat d'objets de l'artisanat d'art divers et variés à savoir laques, céramiques, objets métalliques, armes blanches, textiles (tissus et kimonos), arts graphiques, y compris livres et matériel de calligraphie, pochettes à tabacs et leurs accessoires, parures de cheveux, etc. Nous examinerons plus loin le détail de ces achats pour chaque nation.

Ces rapports proviennent d'environ 100 quartiers (Annexe 2-1). Leur répartition sur la carte trace une bande qui traverse la ville d'Edo du sud au nord. Nous trouvons, au sud du château d'Edo, les quartiers Azabu, Takanawa, Mita où les légations étaient situées. Les Occidentaux se déplacent à partir de leur quartier le long de la route du Tōkaidō, dans la direction du nord, vers Nihonbashi, en passant le long du temple bouddhique Shiba Zōjōji 芝増上寺, temple funéraire du clan Tokugawa. Les traces de leur passage le plus au nord les mentionnent dans le quartier Asakusa.

Très logiquement, le premier constat que l'on peut faire est celui du nombre important de rapports provenant des alentours de chacune des légations. Mais nous remarquons aussi l'existence d'une zone qui est fréquentée par les membres de toutes les légations occidentales. Il s'agit du secteur de Shiba Shimeï, qui s'était développé autour du sanctuaire shintoïste qui porte

ce nom (Carte 4 et 5). Il englobe Shiba-Mishima-chō, Shinmei-chō, Udagawa-chō et Shiba Shinmei Monzen-chō comme principaux quartiers. Les légations à l'exception des Britanniques, donc les membres des légations américaine, française et allemande, y font le plus grand nombre de leurs achats. Et même pour les Britanniques, Shiba-Mishima-chō est le deuxième quartier le plus représenté dans les rapports, après Tōri 1chōmé à Nihonbashi.



- A Britanniques à Tōzenji 東禅寺
- B Américains à Zenpukuji 善福寺
- C Russes à Daichūji 大忠寺
- D Français à Saikaiji 濟海寺
- E Prusses à Akahane setsugūsho 赤羽接遇所

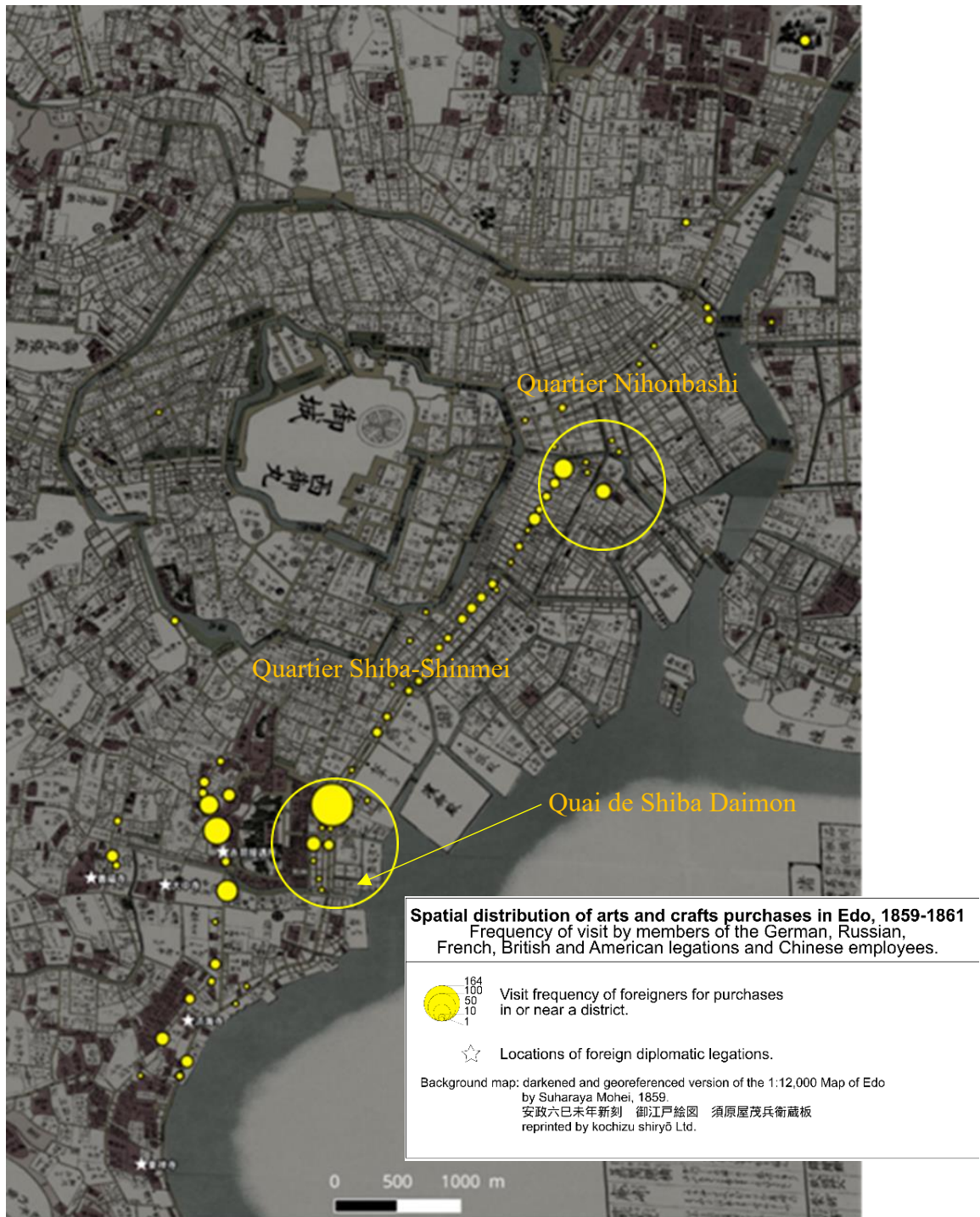
Carte.3 Quartiers visités par les étrangers mentionnés dans *Les Achats faits par les étrangers* (établie par Akane NISHII avec QGIS)



Le développement de la zone Shiba Shimei remonte à l'aménagement du Zōjō-ji, qui avait été désigné comme temple familial par les Tokugawa en 1598. Le sanctuaire shintoïste Shiba Shinmei y fut transféré au cours de l'ère de Keichō (1596-1615), et par la suite le site intérieur du sanctuaire ainsi que la place devant son portail constituèrent un espace de loisirs. Plusieurs spectacles étaient organisés sur le site, tels que des expositions exceptionnelles d'objets de culte, des pièces de théâtre, des compétitions de tir à l'arc, des tombolas etc. De nombreuses échoppes de toutes sortes s'y serraient les unes contre les autres. Grâce à son emplacement, près de la route du Tōkaidō, l'affluence des visiteurs y était permanente, et ce temple était devenu un des plus célèbres lieux de divertissement de toute la capitale shōgunale. C'était un endroit à la vérité fort attirant, et on allait jusqu'à dire que « si on y amène un enfant, on ne peut plus bouger d'un pas <sup>314</sup> ». La zone Shiba Shimei est située à 4 km au nord du Tōzen-ji, à 2,5 km de Saikai-ji, à 2,4 km à l'est du Zenpuku-ji, et à 1,4 km de l'Hôtel des réceptions d'Akabane : elle était donc facilement accessible pour toutes les légations, et elle devait attirer fortement les diplomates séjournant à Edo, ce que confirment les rapports d'achats.

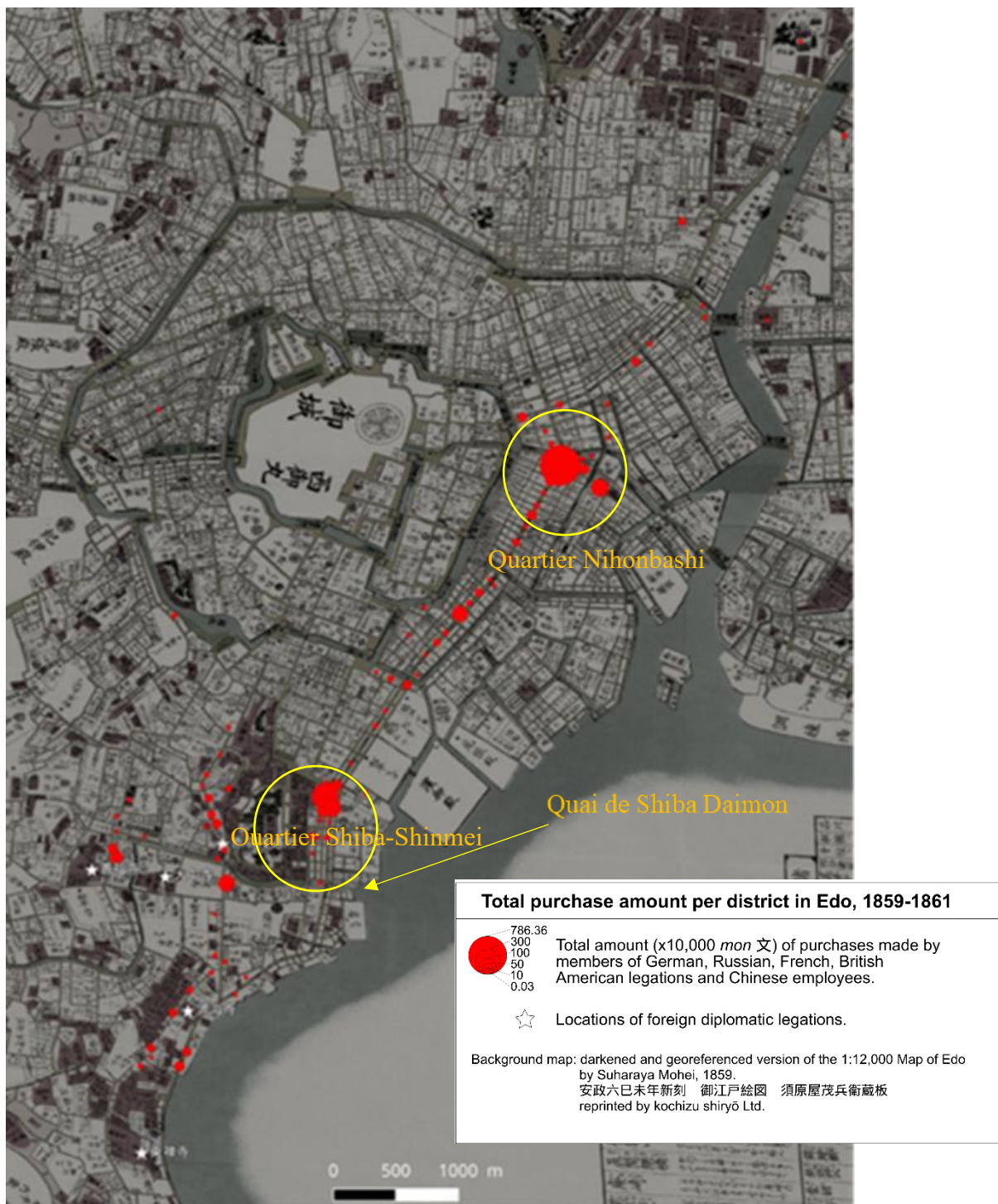
---

<sup>314</sup> Edo-Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu (ed.), 東京都江戸東京博物館都市歴史研究室編, *Shiba chiiki o kangaeru : Atago-yama, Zōjō-ji, Shiba-Shinmei* 『芝地域を考える—愛宕山・増上寺・芝神明』, *Tōkyō-to Edo Tokyo hakubutsukan chōsa hōkokusho* 東京都江戸東京博物館調査報告書, no.27, 2012.



Carte. 4

La répartition spatiale des quartiers selon leur fréquentation par les membres de chaque légation étrangère (carte établie par M. Bertrand Duménieu, membre de l'équipe de la plateforme géomatique de l'EHESS)



Carte. 5  
 La répartition spatiale des quartiers selon les sommes dépensées  
 (carte établie par M. Bertrand Duménieu, membre de l'équipe de la plateforme géomatique de l'EHESS)

Tableau 1. Les grossistes et détaillants en estampes et les libraires fréquentés par les étrangers répertoriés dans *Les Achats faits par les étrangers*

Quartier mentionné	Métier mentionné	Nom mentionné	Nom officiel supposée	Grossiste et imprimeur 問屋版元	Visité par		
					Allemand	American Français	Russes
浅草寺地中 Sensō-ji jichū	本屋 (Hon-ya) libraire	太吉 Takichi		○			
浅草寺地中 Sensō-ji jichū	手邊屋 (Té asobi-ya) marchand de jouet	留吉 Tomekichi		○			
尾張町一丁目 Owari-chō 1chômé	手邊屋 (Té asobi-ya) marchand de jouet	嘉兵衛 Kabei		○			
小舟町三丁目 Kofune-chō 3 chômé		患比壽屋住七 Ebisaya Shōshichi		●		○	
竹川町 Takakawa-chō		省藏 Shōzō		○			
南伝馬町一丁目 Minami denma-chō 1chômé		吉藏 Kichizō		○			
二番町 Niban-chō	古本屋 (Furukon-ya) bouquiniste	平藏 Heizō		○			
芝口三丁目 Shibakuchi 3chômé	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	長四郎 Chōshirō		○			
宇田川横町 Udagawayoko-chō		吉五郎 Kichigorō		○			
宇田川町 Udagawa-chō	絵双紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	有田屋清右衛門 Ariyaya Seiemon	有田屋清右衛門 Ariyaya Seiemon	●	○		○
宇田川町 Udagawa-chō	絵双紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	三河屋重兵衛 Mikawaya Jūbei	三河屋重兵衛 Mikawaya Jūbei	○	○		○
宇田川町 Udagawa-chō	古本屋 (Furukon-ya) bouquiniste	庄次郎 Shōjirō		○			
宇田川町 Udagawa-chō	書物問屋 (Shomotsu-donya) grossiste de livre	和泉屋吉兵衛 Izumiya Kichibei	和泉屋吉兵衛 Izumiya Kichibei	●	○		○
宇田川町 Udagawa-chō	朝屋 (Ōg-ya) marchand d'éventail	万助 Mansuke		○			
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	絵双紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	甚八 Jimpachi	丸屋甚八 Maruya Jimpachi	●	○		
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	絵草子問屋 (Ezōshi-donya) grossiste de livre illustré	和泉屋市兵衛 Izumiya Ichibei	和泉屋市兵衛 Izumiya Ichibei	●	○		○
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	與市 Yoichi	若狭屋與市 Wakasaya Yoichi	●	○		
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	喜兵衛 Kibei	佐野屋喜兵衛 Sanoya Kibei	●	○		
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	小問物渡世 (Koamono tosei) mercerie	銀次郎 Ginjirō	増田屋銀次郎 Masudaya Ginjirō	●	○		
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	鬮子渡世 (Seisū-tosei) marchand d'éventail	龜之助 Kamenosuke		○			
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	喜兵衛 Kibei		○			
芝三崎町 Shi ba-Mishima-chō	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	喜兵衛 Jnbei		○			
芝神明門前 Shi ba-Shimeimonzen	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	萬屋吉兵衛 Yorozya Kichibei	萬屋吉兵衛 Yorozya Kichibei	●	○		○
神明町 Shinmei-chō	書物問屋 (Shomotsu-donya) grossiste de livre	岡田屋嘉七 Okadaya Kashichi	岡田屋嘉七 Okadaya Kashichi	●	○		
神明町 Shinmei-chō	本屋 (Hon-ya) libraire	新八 Shirpachi					○
飯倉町五丁目 Igura-machi 5 chômé	古本屋 (Furukon-ya) bouquiniste	作治郎 Sakajirō		○			
飯倉町五丁目 Igura-machi 5 chômé	古本屋 (Furukon-ya) bouquiniste	忠藏 Chūzō		○			
飯倉町三丁目 Igura-machi 3 chômé	絵草紙屋 (Ezōshi-ya) marchand de livre illustré	伝右衛門 Dememon		○			
飯倉町三丁目 Igura-machi 3 chômé	古本屋 (Furukon-ya) bouquiniste	龜次郎 Kamejirō		○			
芝田町八丁目 Shibata-machi 8 chômé		太右衛門 Tauemon					○

La zone est surtout remarquable par la présence de plusieurs boutiques spécialisées en estampes multicolores, dites *nishiki-e*, l'un des souvenirs d'Edo les plus populaires auprès des voyageurs. À l'ère Ansei, le nom de Shiba-Shinmei est même couramment associé avec le terme *nishiki-e* dans la poésie comique de style *kyōka* ("poésie folle")<sup>315</sup> : c'était alors un centre reconnu du commerce des estampes. On ne s'étonnera donc pas que d'après *Les Achats faits par les étrangers*, les diplomates occidentaux y aient fait de nombreux achats d'estampes et de livres illustrés. Des grossistes et des détaillants en estampes, ainsi que des libraires, de cette zone Shiba Shinmei sont répertoriés dans notre document d'archives : 9 pour Shiba-Mishima-chō, 3 pour Shiba-Shinmei monzen-chō et Shinmei-chō, 6 pour Udagawa-chō et Udagawa yoko-chō. S'y ajoutent d'autres magasins du même genre, qui se trouvent à Īkura-chō, à Asakusa et à Nihonbashi. On repère des achats d'arts graphiques dans 30 magasins à Edo, dont 16 se trouvent dans la zone Shiba-Shinmei, parmi lesquels 8 sont également connus comme éditeurs (Tableau 1).

En particulier, Izumiya Ichibei 和泉屋市兵衛, grossiste en estampes installé dans le quartier Shiba-Mishima-chō, est connu comme un éditeur d'estampes très représentatif de son époque. Les Allemands, Français et Britanniques visitent sa boutique et y achètent de gros volumes d'estampes multicolores, ou bien des illustrations de lieux célèbres : *meisho-zue*. Un autre éditeur d'estampes, Aritaya Seiemon 有田屋清右衛門, installé à Udagawa-chō, est beaucoup fréquenté par les Allemands et les Français. Quant à Ginjirō, qui apparaît de très nombreuses fois en tant que *komamonoya* (marchand en mercerie) à Shiba-Mishima-chō, il s'agit probablement de Masudaya Ginjirō 増田屋銀次郎, bien connu également comme éditeur d'estampes. Les Prussiens reviennent de chez lui avec plusieurs dizaines d'estampes multicolores, en plus de nombreuses armes blanches et des coupes à saké au décor peint. Or on connaît une série d'œuvre, un triptyque d'Utagawa Kunisada II qui illustre la devanture de Masudaya Ginjirō, *ezōshi-ya* (marchand d'estampe) où sont exposées des estampes à côté de coupes à saké<sup>316</sup>. Certains marchands d'estampes vendaient donc également d'autres articles, comme on le comprend grâce aux notes des *Achats faits par les étrangers*. Mais seuls les

---

<sup>315</sup> SUZUKI, Toshiyuki 鈴木俊幸, « E wa Shinmeimae – Shiba no ezōshiya-「絵は神明前-芝の絵草子屋-」» in *Edo-Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu* (ed.), op.cit, 2012, pp.13-28.

<sup>316</sup> ŌKUBO, Junichi 大久保純一, « Futokoro ni tamaru morokuzu kara miru Edo no ezōshiya「『懐溜諸屑』から見る江戸の絵双紙屋」», *Center for Comparative Japanese Studies Annual Bulletin*, no.13, 2016.

Prussiens se sont procuré des estampes chez Ginjirō, très fréquenté également par les Américains et les Britanniques, mais qui y ont acheté surtout des armes blanches.

Okadaya Kashichi 岡田屋嘉七, installé à Shinmei-chō, grossiste en livres, était également éditeur, mais pas d'estampes. Il rapporte de nombreuses transactions avec les étrangers. Il se distingue des autres marchands par la vente d'une énorme quantité de livres à des Allemands, et par la commande particulière de cartes illustrées de la ville d'Edo que lui font les Américains. Okadaya était l'un des plus importants éditeurs de l'époque d'Edo, avec de nombreuses publications. Même après la restauration de Meiji, il réussit à maintenir sa position dans le monde de l'édition. C'était également un disciple de Fukuzawa Yukichi, le célèbre penseur visionnaire partisan de la modernisation et de l'occidentalisation du Japon, et son premier ouvrage *Seiyō jijō* 『西洋事情』 (*Situation de l'Occident*) fut d'ailleurs publié par cet éditeur<sup>317</sup>. D'après Suzuki Toshiyuki<sup>318</sup>, Kōriki Enkōan 高力猿猴庵 (1756-1831) dans un compte-rendu de voyage, l'*Edo Kanran-ki* 『江戸循覧記』 (*La visite d'Edo*) (1828), raconte son séjour dans la capitale shōgunale. Il décrit le quartier Shiba-Mishima-chō<sup>319</sup> de la manière suivante : « Ce quartier se trouve aux alentours du sanctuaire de Shiba Shinmei. C'est un quartier prospère. Les magasins d'*Edo-e* (« illustration d'Edo »), ce qui est synonyme de *nisiki-e* (« estampe multicolore ») et d'*e-zōshi* (« livre illustré ») s'alignent sur les deux côtés du passage [...] dans ces magasins, on ne trouve que de jolies employées féminines, jamais des hommes ». Selon le témoignage de l'auteur de ce livre, ces « jolies filles » à la devanture des magasins d'estampes étaient censées éviter les querelles en amadouant les clients grossiers, originaires de la province. Rivalisant avec Naka-chō, au coin de l'étang de Shinobazu à Ueno, Shiba-Mishima-chō était un centre pour les arts graphiques, la mercerie et les magasins de jouets, où se croisaient des gens d'origines très variées venus y acheter des souvenir d'Edo. Parmi les visiteurs on trouvait aussi des vassaux

---

<sup>317</sup> ISHIKAWA, Mikiaki 石河幹明, *Fukuzawa Yukichi den vol.2* 『福沢諭吉伝 第二巻』, Tokyo, Iwanami shoten, 1981, pp.3-5.

<sup>318</sup> SUZUKI, op.cit., p.15.

<sup>319</sup> KŌRIKI, Enkōan 高力猿猴庵, *Edo Kanran-ki* 『江戸循覧記』, 11<sup>e</sup> année de Bunsei (1828)

芝 三嶋町

此町は芝神明の辺にして繁昌の地なり。両がわの家毎に江戸絵草双帑を商ふ。此店には艶なる娘を出して男は出ず。これ端出にする為ばかりにあらず。もとめに來る人々には、諸国の入込地なるがゆへに、強氣にかれこれとりきみ、口論などする輩もあり。されば女とは、からかひなどすれば世の笑艸と思ひて、おのづから過言を言はず。とかく店に事なき様にする由なり。江戸広しといへど此ごとく見事なるさまは、不忍の池の端なる中町と当所のみにして他にはなし。絵本紅絵而已ならず、小間物或いはもちあそびほしひものだらけなれば、三嶋町へ子供をつれては一足も動けぬと里諺にさへ言へり。実尤ぞかし。

subalternes des seigneurs régionaux affectés à Edo. Ils fréquentaient ces quartiers pas seulement pour acheter des souvenirs, mais plutôt pour assurer la fourniture des produits commandés par les gens de leur région natale<sup>320</sup>. De séduisantes marchandises exposées pour des consommateurs issus des différentes classes sociales de la ville d'Edo et pour les voyageurs venus de province, faisaient ainsi miroiter à présent leurs attraits aux yeux des Occidentaux eux aussi.

---

<sup>320</sup> IWABUCHI, Reiji, « Hachinohe Samurai on Duty in Edo: Work, Play, and Daily Ritual », *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, vol. 138, 2007, pp.89-91.

IWABUCHI, Reiji, « Un guerrier dans la ville : Obligations de service et sorties d'un samouraï en poste à Edo au XIX<sup>e</sup> siècle », *Histoire urbaine*, no.29, 2010, pp.27-66.



Fig. 14  
*Edo Kanran-ki*『江戸循覧記』(Visite de quartiers d'Edo), 1828  
 KÖRIKI Enkōan  
 ©Tokyo, Tōyōbunko



Fig. 15  
*Bakumatsu fūzokuzukan Shiba no ichimise ni ijin no gazō o kau no zu* 幕末風俗図巻：芝ノ市店ニ異人ノ画像ヲ買之圖 (Rouleaux d'images des mœurs de la fin de l'époque d'Edo : Image d'un étranger qui achète des images dans un boutique de Shiba)  
 Auteur inconnu, milieu du 19<sup>e</sup>  
 ©Kobe City Museum





Fig. 16

*Le Marché au gingembre de Shiba shinmei*

Série : *les 36 évènements qui font la fierté d'Edo*

(*Edo jiman sanjūrokkyō Shiba shimei shōga ichi* 江戸自慢三十六興 芝神明 生姜市)

UTAGAWA Toyokuni III / UTAGAWA Hiroshige II

1864

Xylographie

Tokyo, Bibliothèque de la Diète

© NDL digital collection

## ***Conclusion***

La signature des traités de l'ère Ansei avec les cinq puissances occidentales n'a pas seulement amené le Japon à ouvrir son commerce, mais aussi à s'aligner sur un droit international qui assurait une certaine liberté de mouvement aux diplomates occidentaux sur le territoire japonais. Toutefois, les autorités du bakufu demeuraient au fond profondément méfiantes et réticentes vis-à-vis de cette présence étrangère imposée et, dans le but de reprendre la main et le contrôle de la situation, elles diffusèrent auprès des citoyens d'Edo une réglementation sur les achats que feraient les étrangers. Pour la faire respecter, elles s'appuyèrent sur l'organisation hiérarchisée des citoyens fonctionnaires des quartiers. Si le bakufu a pu vouloir saisir la nature des achats faits par les étrangers à Edo, c'était afin de surveiller la mise en œuvre de sa politique de prohibition de certains produits, mais aussi sans aucun doute, afin d'anticiper les tendances des achats des étrangers en prévision d'un accroissement des échanges internationaux, et c'est aussi parce qu'il savait pouvoir compter sur la collaboration de chefs de quartiers capables de mobiliser les habitants de la capitale. Dans les études sur le Japonisme, l'expression « fuite des objets japonais 流出 *ryūshutsu* » est quelque fois utilisée dans le contexte tumultueux d'une période de transition historique où se succèdent les bouleversements réglementaires, période propice à tous les trafics. Néanmoins cette expression n'est pas tout à fait exacte car elle pourrait laisser penser que les autorités japonaises seraient restées passives, et comme impuissantes, devant les acquisitions des Occidentaux. Or, c'était en fait tout le contraire : le bakufu de la fin de l'époque d'Edo ne voulait pas être dans l'ignorance de ce qui était acheté par ces étrangers, et les informations pertinentes furent alors méticuleusement collectées, au moins au début des années 1860, comme le démontrent *Les Achats faits par les étrangers*.

# CHAPITRE 3

## Les achats des étrangers à Edo au début des années 1860

### Le cas de l'artisanat d'art

#### *Introduction*

Nous nous concentrons sur l'observation des achats d'objets de l'artisanat d'art. Les *Achats faits par les étrangers* montre les deux situations les plus courantes lors des achats effectuées par le personnel des légations occidentales : soit dans un magasin, au cours de leurs déplacements libres ; soit lors de visites de marchands dans les légations. Lors de leurs déplacements libres, des officiers du bakufu escortaient les étrangers, dans la plupart des cas. Les horaires de leurs visites se situaient entre la 4<sup>e</sup> heure du matin et la 8<sup>e</sup> heure du soir (de 8 heures à 17 heures). Passons à présent à l'examen en détail des achats faits par chacune des nations.

#### **1. Les Britanniques**

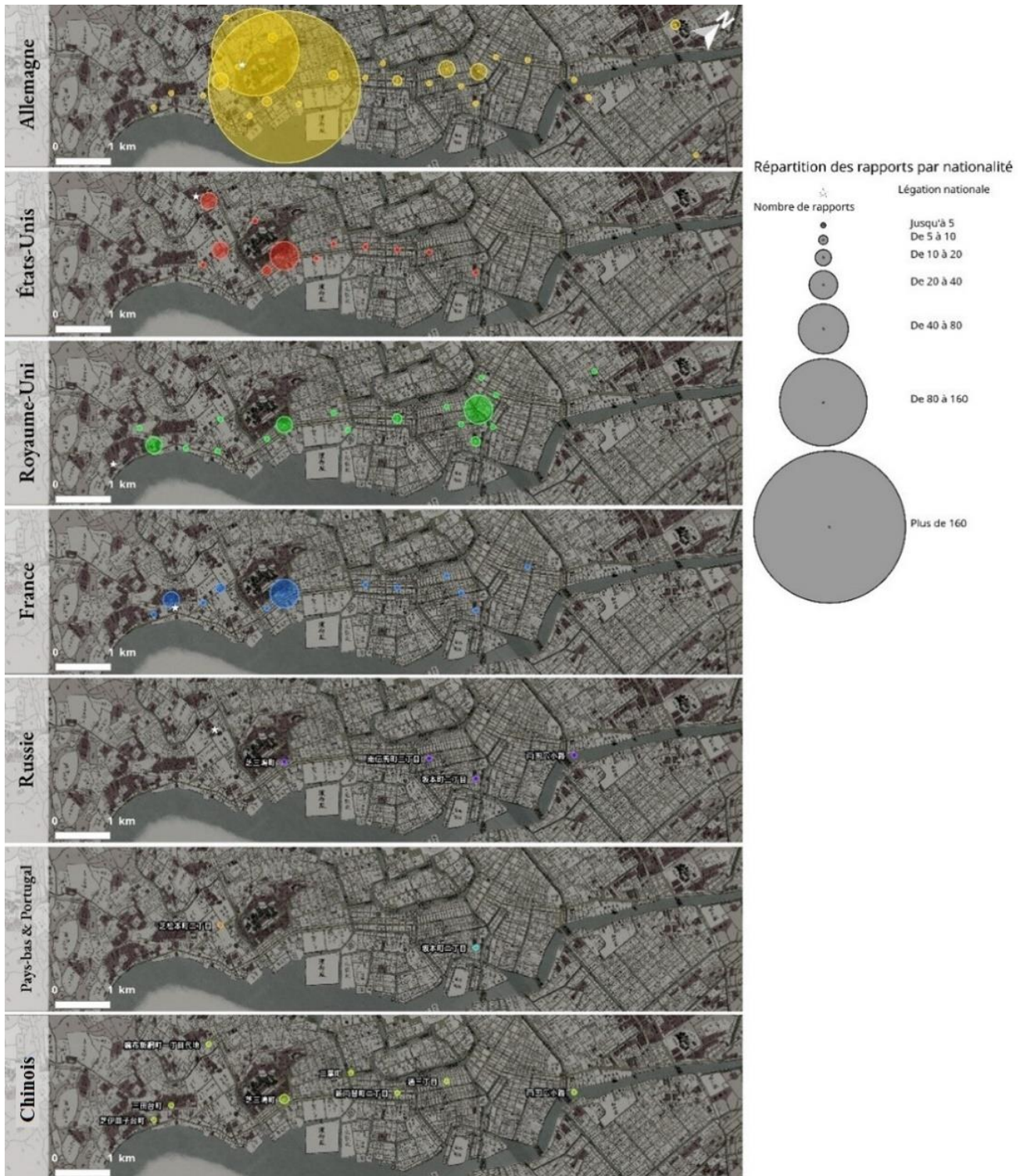
---

Nous comptons 81 rapports concernant les Britanniques, provenant de 28 quartiers. Le premier est daté du 1<sup>er</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année de l'ère Ansei (1859), le jour même où Alcock envoie sa lettre aux conseillers shōgunaux pour les informer de son installation au Tōzen-ji 東禅寺.

La première page de ce rapport est rédigée au nom de plusieurs officiers des préfets d'Edo. Selon eux, à la 4<sup>e</sup> heure de la journée (9h du matin), 14 Britanniques ont débarqué au quai de Shiba Daimon, pas loin de la zone Shiba Shinmei, accostant depuis leur navire au mouillage au large de Shinagawa, puis ils ont marché librement dans la ville. Ils sont d'abord passés par le quartier Shiba Hamamatsu-chō, sont allés ensuite jusqu'à Tōri Nihonbashi hon-chō, du quartier Nihonbashi, puis ont tourné vers le sud pour arriver aux alentours du siège de leur légation, le Tōzen-ji. Les officiers japonais ont veillé tout le long de l'itinéraire des Britanniques, et aucune anomalie n'a été observée<sup>321</sup>. Les Britanniques ont fait des achats chez treize marchands ce jour-là. Les pages suivantes détaillent ces achats, tels que rapportés par chaque marchand.

---

<sup>321</sup> GJK [1] Ansei jō, image 8 : Annexe 3, No de l'image 1008.



Carte. 6  
 La répartition spatiale du nombre des rapports, par nationalité  
 (réalisée par M. Bertrand Duménieu, membre de l'équipe de la plateforme géomatique de l'EHESS)

Les Britanniques achètent ainsi d’abord 4 parapluies, sans doute à double usage, comme ombrelle aussi (*shirobari gasa* 白張傘 et *ryōten gasa* 兩天傘), chez Ōsakaya, situé à Ginza 3 chōmé. Ils ont ensuite acheté une quantité considérable d’objets de laque dans les quartiers de Nihonbashi, chez Fujikiya 藤木屋, à Tōri 2 chōmé, chez Kuroeya 黒江屋, à Tōri 1 chōmé, et chez Aizuya 会津屋, à Aomono-chō, qui comptaient parmi les plus influents marchands de laques, membres de la confrérie des 10 groupes des grossistes d’Edo (*Edo jukkumi ton-ya nakama* 江戸十組問屋仲間), qui avaient le monopole de la distribution des objets en laque dans la capitale<sup>322</sup>. Les acquisitions des Anglais consistaient en : une assiette à trois compartiments en bois veiné, type *jorin* 如輪, d’une taille de 7 *sun* (*jorin nanasun mitsuwari sakanairi* 如輪七寸三ツ割肴入)<sup>323</sup>, plus 16 autres objets, pour un montant de 102 *ryō 2 bu 2 shu*, chez Fujikiya ; chez Kuroeya, un cabinet à l’aspect veiné de couleur rouge et d’une taille de 9 *sun* (*kurenai jorin kiji kyūsun tansu* 紅如輪木地九寸箆筥)<sup>324</sup>, plus 10 autres marchandises pour le montant de 37 *ryō* ; chez Aizuya, un écritoire en bois avec motif de *shibagaki* 柴垣 (haie de broussailles) à décor de pivoines et de paon (*shibagaki kiji botan ni kujaku sendai suzuri* 柴垣木地牡丹二孔雀千台硯), et 6 autres objets, pour le montant de 54 *ryō*. La somme dépensée par les Britanniques, relativement élevée, suggère que ces objets de laque étaient des produits de luxe : d’ailleurs ils figurent parmi les objets mis à l’index par les lois somptuaires de Tenpō, et la 14<sup>e</sup> année de l’ère Tenpō (1843), le gérant de Kuroeya, Tahei, et celle de Fujikiya, Mumé, durent déclarer leur stock aux autorités<sup>325</sup>.

Les Britanniques ont ensuite traversé le pont d’Edobashi en direction du quartier Kofunehō 3 chōmé, où ils ont acheté : chez Ebisuya, 201 estampes avec pour sujet une femme dans un paysage (*keshiki onna-e* 景色女絵), et une série illustrant 53 relais de poste (五拾三次絵一組 *gojūsantsugi-é hitokumi*), ainsi que 5 éventails ronds à manche<sup>326</sup>. Ebisuya Shōshichi 恵比須屋

<sup>322</sup> HANDA, op.cit pp.584-594.

<sup>323</sup> 7 *sun* : environ 21 cm

*jorin* 如輪 (*jorin mokume* 如輪杳目) peut aussi être écrit 如鱗, ce qui signifie alors le grain de bois ressemblant à des écailles de poisson.

<sup>324</sup> 9 *sun* : environ 27 cm

<sup>325</sup> Historiographical Institute The University of Tokyo (ed.) 東京大学資料編纂所編, *Dainippon kinsei shiryō: Shichū torishimari ruishū* 22 『大日本近世史料市中取締類集市中取締類集 22』, Tokyo, Tokyo daigaku shuppankai, 1996, pp.201-206.

<sup>326</sup> GJK [1] Ansei jō, image 17 : Annexe 3, No de l’image 1017.

庄七, visité par les Britanniques, était en effet connu comme l'éditeur des estampes des « beautés » (*bijin-ga* 美人画) de Hiroshige et des portraits d'acteurs de Toyokuni III, sous le nom de maison Kinshōdō 錦昇堂<sup>327</sup>. La série de relais de poste achetée par les Britanniques pourrait bien être celle, si fameuse, des 53 relais du Tōkaidō, d'Andō Hiroshige.

Au total, ces 201 estampes représentant des femmes dans un paysage coûtaient 10 050 *mon*, pour un prix unitaire de 50 *mon* en moyenne. La série d'estampes illustrant les 53 relais coûtait 1000 *mon*, soit, si elle était complète, 19 *mon* en moyenne par estampe. Rappelons que lors des réformes de Tenpō, le bakufu avait imposé un plafond de 16 *mon* au prix d'une estampe, mais visiblement il n'était plus respecté<sup>328</sup>. Entre 1860 et 1865, Ebisuya publia de grands portraits d'acteurs avec Toyokuni III, une série exceptionnelle à l'époque, utilisant des techniques d'impression xylographique de pointe, ce qui se traduisait par un prix unitaire hors du commun : 100 *mon* pour un exemplaire<sup>329</sup>. Même si le prix unitaire de l'illustration achetée par les Britanniques était de 50 *mon* (10050÷201), ce n'étaient pas des œuvres bon marché<sup>330</sup>. Selon *Les Achat faits par les étrangers* les Britanniques ont acheté des œuvres graphiques chez trois marchands : en plus d'Ebisuya Shōshichi, chez Izumiya Ichibei 和泉屋市兵衛, à Shiba-Mishima, 2 cartes illustrées de la ville d'Edo en grand format (*Edo ezu ōgata* 江戸絵図大形) avec 1 *bu* 600 *mon* ; chez Daiuemon de Tamachi 8 chōmé, 3 *nishiki-e* de jeux de l'oie (*nishiki-e dai sugoroku* 錦絵大双六) à 9 *monme* prix total<sup>331</sup>.

Les Britanniques passèrent ensuite dans Koami-chō, à côté de Kofune-chō, où ils achetèrent chez Chōjirō 5 netsukés en ivoire et en bois, assez coûteux : 1 *ryō* 1 *bu* en or pour une pièce<sup>332</sup>. Ensuite, en arrivant à Tōri Saruya-chō près d'Asakusa, ils acquirent chez Ichiemon, marchand spécialisé en *kiriyu* 桐油 (huile de vernicia), quelques pièces réalisées avec cette curieuse

---

<sup>327</sup> YOSHIDA, Susugu 吉田 漱, *Ukiyo-e no kisochishiki* 『浮世絵の基礎知識』, Tokyo, Yuzankaku, 1974, p.145.

<sup>328</sup> KOBAYASHI, Tadashi 小林 忠 ; ŌKUBO, Junichi 大久保 純一, *Ukiyoe kanshō kisochishiki* 『浮世絵鑑賞基礎知識』, Tokyo, Shibundō, p.217.

<sup>329</sup> Idem.

<sup>330</sup> Kanagawa kenritsu kindai bijutsukan 神奈川県立近代美術館, *Kanagawa-ken bijutsu fūdo-ki : bakumatsu meiji hen* 『神奈川県美術風土記 幕末明治初期篇』, Kamakura, 1969, pp.5-6.

Selon certains, le prix était de 24 à 36 *mon* pour une pièce de qualité supérieure, de 16 *mon* pour une pièce à bas prix et de 8 *mon* pour une pièce de mauvaise qualité.

<sup>331</sup> GJK [3] Ansei Man'en 1, image 71 : Annexe 3, No de l'image 3071.

<sup>332</sup> GJK [1] Ansei jō, image 39 : Annexe 3, No de l'image 1039.

matière. Le *kiryū*, ici, désigne sans aucun doute le papier huilé de vernicia, très résistant et imperméable<sup>333</sup>, ou alors un manteau de pluie, une sorte d'imperméable fabriqué avec ce papier. Les Britanniques achetèrent 2 sortes d'articles en *kiryū*, l'un en laque bleue (*ao-urushi kiriyū* 青漆桐油) et l'autre en laque noire (*kuro-urushi kiriyū* 黒漆桐油)<sup>334</sup>.

Toujours dans le même quartier, ils acquirent de nombreux *fukusa* (pochettes en tissu) chez Daimaruya Shōbei<sup>335</sup>. Des descriptions telles que « *fukusa* azuré aux motifs de pin et de bambou en peinture à l'encre de Chine (*sumi-e shōchiku kon no fukusa* 墨絵松竹紺之ふくさ) », « *fukusa* de brocart de couleur bleu ciel (*sora iro tsuzure ori fukusa* 空色綴織ふくさ) », « satin noir aux motifs de vagues et de carpe (*kuro shusu nami to koi* 黒濡子浪と鯉) », évoquent de beaux tissus peints ou brodés avec des motifs naturalistes. Le prix d'une pièce allait de 1 à 4 *ryō* et la somme totale payée pour ces textiles fut 21 *ryō* 1 *bu* 2 *shu*.

Chez Sumiyoshiya Kyūbei, situé du côté est de Shibaguchi 1 chōmé, près du Tōzen-ji, les Britanniques ont fait l'acquisition de nombreuses céramiques, numérotées en lots de 1 jusqu'à 20<sup>336</sup>. La plupart des produits étaient des porcelaines de Kutani à peinture rouge *aka-e*. Par exemple, le numéro 7 est une caisse contenant 30 coupes plates à pied de Kutani *aka-e* à décor doré, de la taille de 4 *sun* (*kinmonsa akae yonsun hira sakazuki* 金紋砂赤絵四寸平盃)<sup>337</sup>. Nous trouvons également d'autres mentions : *tokkuri* 徳利 (cruchon à saké), *kyūsu* 急須 (théière à manche pour le thé japonais), *san-sun sakazuki* 三寸盃 (coupe à saké de la taille de 3 *sun*) etc. Au total 40 caisses ont été achetées, pour une somme de 36 *ryō* et 1 *bu*.

---

<sup>333</sup> Dans un premier temps, on applique un extrait de plaquemine *kakishibu*, sur du papier japonais épais puis on laisse sécher. Ensuite on applique l'huile de vernicia ou de l'huile de pérille (*Perilla frutescens*) par-dessus en plusieurs couches et on sèche.

<sup>334</sup> Sans doute, chaque surface y est recouverte de laque bleue ou bien noire. La laque bleue (*ao-urushi* 青漆) est un type de laque de couleur verdâtre, obtenue en ajoutant de la cire d'indigo ou en mélangeant de la laque noire avec de la laque jaune. La laque noire (*kuro-urushi* 黒漆) est un type de laque qui devient noire lorsque le fer qu'elle contient s'oxyde. Elle était fabriquée en mélangeant de la laque transparente *suki-urushi* 透漆 avec du plasma de fer dit *ohaguro* utilisé par certaines femmes majeures pour colorer leurs dents en noir.

<sup>335</sup> GJK [1] Ansei jō, image 33 et 34 : Annexe 3, No de l'image 1033 et 1034.

<sup>336</sup> GJK [1] Ansei jō, image 21-26 : Annexe 3, No de l'image 1021-1026.

<sup>337</sup> 4 *sun* : environ 12 cm 金紋砂赤絵四寸平盃

Un des rapports pique notre curiosité. Les Britanniques ont commandé des toupies chez Heisaku, propriétaire d'un magasin situé à Shinagawa-chō, près de Nihonbashi<sup>338</sup>. Or ce marchand avait déjà reçu auparavant une commande de toupies par des Américains et par des Hollandais, certainement l'année précédant la signature des traités, et pour l'honorer, Heisaku avait fait venir 63 toupies, qui, selon toujours le même rapport, lui étaient finalement restées sur les bras. Est-ce l'effet du hasard ? Les diplomates se sont-ils consultés préalablement ? Ou bien, ne seraient-ce pas les officiers japonais qui auraient amené ces Britanniques chez Heisaku ?

La quantité d'achats faits par les Britanniques dans ce premier rapport est déjà considérable. Le montant total payé pour cette seule journée est de 270 *ryō*, soit 15 % de la totalité de leurs achats à Edo. Les principaux produits sont ceux issus des métiers d'art, et vu leur prix, d'une excellente qualité.

Après cette date et jusqu'à la fin de l'année, on ne trouve plus trace que de quelques achats effectués par les Britanniques. Et l'année suivante, le nombre enregistré est très faible jusqu'au 11<sup>e</sup> mois. En effet, les Britanniques effectuent de manière générale assez rarement leurs achats dans des boutiques de marchands sur place, mais nous constatons que de nombreuses transactions sont effectués lors de visites de marchands à la légation logée au Tōzen-ji. Dans un contexte d'insécurité causé par les activistes xénophobes, il est possible que l'équipe britannique, encadrée par Alcock toujours vigilant, se soit abstenue de promenades dans la ville.

Le nombre des rapports est presque identiques pour les Britanniques, les Français et les Américains, mais il est nettement inférieur aux Allemands, même si le montant des achats faits par les Britanniques est beaucoup plus élevé, comme par rapport à ceux des autres nations. Quelle en est la raison ? Notre question pourra être élucidée par les quatre premières catégories de produits les plus achetés par les Britanniques, soit, dans l'ordre : objets en laque, textiles, céramiques, armes blanches (sabres), pour des montants respectivement de 1205 *ryō*, 112 *ryō*, 130 *ryō*, 200 *ryō*. Le montant payé pour les objets de laque représente ainsi à lui seul 65 % du total, et c'est la raison pour laquelle les Britanniques devancent les autres nationalités en matière de dépenses. À la suite de leurs premiers achats d'articles en laque effectués chez Fujikiya, Aizuya et Kuroeya le jour de leur débarquement à Edo, on compte 13 autres rapports d'achats

---

<sup>338</sup> *GJK* [1] Ansei jō, image 37 : Annexe 3, No de l'image 1037.



de laques, tous effectués chez Kuroeya<sup>339</sup>. Rappelons que parmi les 28 quartiers et les 40 magasins répertoriés pour les achats des Britanniques, les trois quartiers les plus représentés sont Nihonbashi Tōri 1 chōmé, Shiba-Mishima-chō, Shiba- Tamachi 8 chōmé. Le magasin de Kuroeya se trouvait à Nihonbashi Tōri 1 chōmé. Toutefois, la plupart de ces achats furent réalisés au Tōzen-ji, lors de visites à domicile du personnel de ce marchand de laques. Kuroeya, avec sa maison-mère à Kyoto et une succursale à Osaka, membre de la corporation des dix groupes des grossistes d'Edo, devait contrôler un vaste réseau, s'étendant sur de nombreuses régions<sup>340</sup>. Fournisseur attiré de plusieurs maisons seigneuriales, et même de l'*Ōoku* (le gynécée du Shōgun), puis de la Maison impériale après la restauration de Meiji, ce marchand procurait certainement à Edo des objets en laque de la meilleure qualité<sup>341</sup>.

Kuroeya a vendu en tout à la légation britannique pour 988 *ryō* d'articles dont les descriptions évoquent de magnifiques objets : cabinet à décor *maki-e* en marqueterie (*yosegi maki-e dansu* 寄木蒔絵箆笥), chandelier à décor *maki-e* (*maki-é shokudai* 蒔絵燭臺), écritoire à 5 étages en *tsuishu*<sup>342</sup> (*tsuishu gojū suzuri* 堆朱五重硯) ou alors laque incrusté de nacre (*yakōgai* 夜光貝 : turban vert [*Turbo marmoratus*]), etc. Les Britanniques avaient peut-être choisi Kuroeya comme fournisseur attiré en laque, afin d'être certains de n'acquérir que des produits de qualité supérieure.

En ce qui concerne les céramiques, mis à part le premier achat effectué chez Sumiyoshiya Kyūbei, les huit autres achats ont tous été faits chez Toyotaya Kyūsaburō, à Sakamono-chō 2 chōmé, près de Nihonbashi. Répertoire dans le *Livre des noms de magasins de gros* (*Sho-donya namaechō* 『諸問屋名前帳』), c'était un grossiste important de céramiques d'Edo, qui envoyait également des produits au *ketsubō-sho* de Shimoda. Il vendait principalement des céramiques à décor peint polychrome. Concernant les achats de textile, sept marchands sont concernés : Jihei 治平 (Shiba-Shinami-chō daichi), Matsuzakaya Jōshichi 松坂屋常七 (Shibaguchi 1 chōme),

---

<sup>339</sup> Annexe 1, p.39 : *EMBS*, vol.17, p.381, No.16318. Cependant, selon un rapport déposé par un certain Shin'emon, chef du quartier Minami denma chō, le 5<sup>e</sup> jour, 9<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei, mais qui n'est pas inclus dans le *Gaikokujin kaimono*, 14 Britanniques sont montés à bord d'un bateau japonais à Edobashi après avoir fait des courses à Kuroeya le 26<sup>e</sup> jours, 8<sup>e</sup> mois. C'est un rapport intéressant montrant que le déplacement pour faire des courses se faisait non seulement par voie terrestre mais aussi par bateau.

<sup>340</sup> HANDA, op.cit., p.604 : à savoir Aizu, Nikko, Suruga, Kiso, Shinshū, Kōsyū, Nagoya.

<sup>341</sup> Selon la présentation du magasin actuel Kuroe-ya à Nihonbashi.

<sup>342</sup> *tsuishu* 堆朱 : décor profond gravé dans la laque de cinabre.

Daimaruya Shōbei 大丸屋正兵衛 (Tōri Saruya-chō), et le fameux Echigoya Hachirōemon 越後屋八郎右衛門 (Honchō 1 chōmé), à l'origine de la compagnie Mitsui et du grand magasin Mitsukoshi après la restauration Meiji.

À ce moment-là, Londres se préparait à sa 2<sup>e</sup> Exposition Universelle (la 3<sup>e</sup> de l'histoire), prévue pour l'année 1862. En mai 1861, Alcock reçoit une lettre de la Commission royale envoyée aux représentants britanniques à l'étranger, qui leur donne mission d'inciter les nations où ils sont affectés à participer à cette exposition<sup>343</sup>. Alcock envoie à Londres un accusé de réception daté du 27 mai, et s'adressant à son ministre des Affaires étrangères<sup>344</sup>, il y annonce qu'ayant devancé cette instruction, il collecte déjà des objets japonais dignes d'être présentés à cette exposition si importante : « Ce sont les meilleurs objets, qui démontrent un progrès réel chez les Japonais en matière d'art et d'industrie », affirme-t-il. Selon lui, les Japonais peuvent rivaliser avec la meilleure production européenne dans trois domaines : la céramique, le bronze et la laque, et 15 caisses remplies d'objets sont déjà prêtes à être expédiées à Londres. Il annonce également sa décision de ne pas collecter d'armures, harnais et paravents, puisqu'il sera plus judicieux pour ces articles de présenter les œuvres offertes à la Reine Victoria par le Shōgun. Lorsqu'il a rédigé cette lettre, Alcock était à Nagasaki et sur le chemin de retour à Edo après une mission à Hong Kong. Par la suite, il prit un mois pour parcourir le territoire japonais de Nagasaki jusqu'à Edo. On sait que plusieurs objets achetés sur son itinéraire furent effectivement présentés à l'exposition universelle de Londres en 1862<sup>345</sup>. Nous imaginons naturellement qu'Alcock a également envoyé à Londres des articles déjà achetés à Edo avant cette excursion et enregistrés

---

<sup>343</sup> SANO, Mayuko 佐野真由子, « Bankoku no hito, Rutherford Alcock -1851, 1862, 1878, 1888 » 「万博の人、ラザフォード・オールコック—1851、1862、1878、1888」 in *Bankoku hakurankai to ningen no rekishi* 『万国博覧会と人間の歴史』, Kyoto, Shibunukaku shuppan, 2015, p.31.

<sup>344</sup> Idem.

<sup>345</sup> SANO, op.cit., 2015, p.32.

ALCOCK, Rutherford, *International Exhibition, 1862: Catalogue of works of industry and art, sent from Japan*, London: Wiliam Clowes and Sons, 1862.

SANO, Mayuko 佐野真由子, « London banpaku e tsuzuku michi - 1861(Bunkyu I) nen no Alcock no tabi to Nihon no "kaikoku" 「ロンドン万博へ続く道—1861(文久元)年のオールコックの旅と日本の「開国」 », *Meiji Shōtoku kine gakkai kiyō* 『明治聖徳記念学会紀要』, vol.48, 2011, pp.91-100.

Dans le catalogue de l'Exposition universelle rédigé par Alcock lui-même, on trouve la description d'une belle lanterne suspendue en bronze, trouvée à Osaka, d'un échantillon de tissu d'été japonais, acheté à Arimatsu 有松, et aussi d'un tissu fabriqué avec les fibres de la plante *Pueraria montana var. lobata* (*kuzu* 葛), acheté à Kakegawa 掛川.

dans les *Achats faits par les étrangers*, d'autant plus que de nombreux objets en laque ont été exposés en 1862<sup>346</sup>.

Un rapport, qui concerne l'achat fait par les Britanniques d'une paire de sabres, attire notre attention. Nous avons vu que le décret publié le 5<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) interdisait de vendre aux étrangers des armures, des armes blanches, et leurs accessoires. Toutefois *Les Achats faits par les étrangers* rapportent l'acquisition d'environ 40 armes blanches (*katana* 刀, *tatchi* 太刀, *wakizasji* 脇差 et *aikuchi* 合口) par les Britanniques. Elles ont été achetées dans des magasins d'accessoires (*kodōguya* 小道具屋) à Shinryōgae-chō, ou alors dans des magasins de mercerie (*komamonoya* 小間物屋) à Shiba-Mishima-chō, parmi lesquels se trouve le magasin de Ginjirō précédemment mentionné. L'achat d'armes blanches par les Britanniques débute le 11<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859). C'est ce même mois que les conseillers shōgunaux venaient d'informer les trois préfets (de Kanagawa, de Nagasaki, de Hakodate) que la vente de sabres, lances, hallebardes, harnais et autres accessoires était désormais autorisée aux étrangers, à condition qu'il s'agisse d'un usage strictement personnel<sup>347</sup>. Peut-être les étrangers avaient-ils argué de la nécessité de pouvoir se défendre face à la menace des mouvements xénophobes<sup>348</sup> ? En tout cas, ce même mois, une instruction est publiée par le bureau des anciens des quartiers pour informer que les sabres, lances et dagues sont désormais autorisées à la vente aux étrangers<sup>349</sup>.

---

<sup>346</sup> WARIN, John Burley, *Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862*, London, Day & son, 1863.

<sup>347</sup> Annexe 1, p. 13 : *BGKM*, vol.30, pp.377-378, No.152.

<sup>348</sup> Annexe 1, p. 12 : *BGKM*, vol.29, pp.47- 48, No.27 : le 28<sup>e</sup> jour, 10<sup>e</sup> mois (Ansei 6), *Zenpuku-ji zume machibugyō shihai gaikoku gakari shitayaku kara machibugyō e beijin wakizashi kaiage no ken* (安政六年)

十月二十八日善福寺詰町奉行支配外国掛下役から町奉行へ 米人脇差買上の件

一、甲冑刀剣并都而附属小道具

右之品々、相對二而外国人江売渡申間敷旨、当五月中相触書置候処、右品之内、刀剣槍長刀之儀は外国人江直売御差許相成候二付、勝手次第売渡不苦候、其余之品々は弥以最前触面之趣相守、外国人江決而売渡申間敷候

右之趣町中不洩様可触知者也

十一月

右之通從町御奉行所被仰渡候間、其筋渡世之者は勿論、末々迄不洩様入念早々可相触候

十一月廿七日 町年寄役

<sup>349</sup> Annexe 1, p.39 : *EMBS*, vol.17, pp.394-395, No.16349.

Ainsi l'achat de sabres par les Britanniques et les autres étrangers n'était dorénavant plus sujet à une interdiction. Mais un autre décret, publié le mois suivant, le 1<sup>er</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois, mérite lui aussi d'être remarqué. Selon ce texte, malgré l'autorisation de la vente d'armes du mois précédent, leur exposition en devanture est interdite et il est précisé que la cession de *tsukuri-mono* 作物 (œuvres de maîtres) et d'œuvres anciennes, ainsi que d'accessoires d'or et d'argent sont interdites<sup>350</sup>. Les contrevenants étaient passibles d'enquêtes rigoureuses<sup>351</sup>. Le bakufu cherchait donc à empêcher la sortie de chefs-d'œuvre.

D'après le rapport de Torakichi de chez Zenkichi (Sin-ryōgae-chō 4 chōmé), déposé le 27<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de 1<sup>e</sup> année de Man'en (1860)<sup>352</sup>, une commande a été passée par Iseya Heisaku, le 23<sup>e</sup> jour du même mois, pour la livraison d'une paire de sabres de type *tachi*<sup>353</sup>, un grand et un petit, à 100 *ryō*, un prix extravagant en comparaison avec celui d'autres sabres achetés par des diplomates occidentaux et dont le prix ne dépassait pas 9 *ryō*. Selon la description qui en est faite, il s'agissait de sabres avec un décor en *shakudō* 赤銅 (alliage d'or, de cuivre et d'argent) à motif de nuages. Leurs fourreaux étaient en laque et le *menuki* 目貫 (deux ornements disposés de chaque côté de la poignée pour faciliter la prise) était décoré de *shakudō* ciselé à motif de dragon<sup>354</sup>. La poignée est faite de galuchat (*same gawa* 白鮫皮), du cuir de poisson blanc et bandé de fil azuré (*sameshiro gawa e ito kon* 鮫白柄糸紺). Ils portent chacun une signature de maître : 肥前国助長 *Hizen koku Sukenaga* (Sukenaga, du pays de Hizen) pour le grand sabre<sup>355</sup>, 同国助定 *dōkoku Sukesada* (Sukesada, du même pays) pour le petit. S'agit-il d'œuvres fabriquées par des maîtres connus ? Iseya Heisaku 伊勢屋平作, qui avait procuré ces sabres, était fort probablement le même Heisaku 平作 qui avait vendu des toupies aux Britanniques. Ce marchand paraît avoir joui d'une certaine confiance auprès de la légation, ou alors il était peut-

---

<sup>350</sup> Annexe 1, p.40 : *EMBS*, vol.17, p.396, No.16352.

<sup>351</sup> Annexe 1, p.14 : *BGKM*, vol.30, pp.392-393 : La proposition a été soumise au 11<sup>e</sup> mois par les préfets d'Edo, Ikeda Harima no kami et Ishitani Inaba no kami.

<sup>352</sup> *GKM* [2], image.58 ; Annexe 3, No de l'image 2058.

<sup>353</sup> *tachi* 太刀 : un sabre possédant une lame courbe d'environ 70 cm.

<sup>354</sup> *menuki* 目貫 : ce sont des ornements sur la poignée destinés à l'origine à cacher le *mekugi*, les clous permettant la fixation de la lame à la poignée.

*shakudō* 赤銅 : Un alliage de cuivre contenant typiquement 3 à 7% d'or.

<sup>355</sup> Lors de l'inscription sur le rapport, il y a peut-être eu confusion avec 備前国助長 *Bizen no kuni Sukenaga* (Sukenaga du pays de Bizen).

être marchand officiellement désigné pour traiter avec elle<sup>356</sup>. Cet achat devait être préalablement autorisé par le préfet d'Edo, même si aucune mention à ce sujet ne se trouve dans le document.

Dans une lettre, datée du 3<sup>e</sup> jour de 10<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859), adressée par le consul adjoint britannique R. Eusdens au préfet japonais des Affaires étrangères et intitulée *A propos de l'achat de sabres japonais et de soie*<sup>357</sup>, il est écrit que le Consul général, donc Alcock, a fait venir des tissus de soie pour la confection d'habits féminins ainsi que des sabres, pour faire des cadeaux à son ami, un Consul britannique en poste en Inde. Malheureusement tout était de mauvaise qualité. C'est la raison pour laquelle R. Eusdens demande au préfet d'ordonner aux marchands japonais de fournir des articles convenables afin de satisfaire le souhait du Consul général d'acheter un sabre japonais de renom. Le préfet répond en l'assurant de sa collaboration, dans une lettre signée de toutes les autorités concernées<sup>358</sup>. Si, avant cette lettre les sabres procurés à Alcock étaient tous « de mauvaise qualité », comme le constate Eusdens, c'était peut-être la conséquence des instructions du bakufu. Il n'est pas difficile d'imaginer que les diplomates occidentaux étaient à la recherche d'œuvres japonaises de valeur, toutefois ils rencontraient une évidente difficulté, bien compréhensible, elle aussi pour s'en procurer dans les boutiques d'Edo sans collaborateur japonais. De ce point de vue, le mode d'achat des Britanniques reposant sur une sélection des commerçants reconnus en laque et en céramique, était remarquablement efficace, pour se procurer des objets de qualité supérieure, d'autant plus que ces grands marchands jouissaient d'un crédit solide auprès du bakufu.

## 2. Les Français

---

On compte 79 rapports concernant les Français, provenant de 20 quartiers. Les quartiers les plus mentionnés sont, dans l'ordre : Shiba-Mishima-chō, Shinmei-chō, et Mitadai-machi 1 chōmé. Les deux premiers font partie de la zone Shiba-Shinmei et le troisième se trouve aux

---

<sup>356</sup> Le nom du marchand officiellement affecté au bureau d'accueil d'Akabane, où Eulenburg a séjourné, était également Iseya 伊勢屋. On ne peut déterminer avec certitude si cet Iseya et Iseya Heisaku 伊勢屋平作 sont le même marchand.

<sup>357</sup> Annexe 1, p.11 : *BGKM*, vol.28, pp.16-17, no.11 : 10 gatsu mikka Edo zaikin Eikoku ryōji dairi Yūsuden shokan gaikoku bugyō e nihontō narabi kinu kaiire no ken (安政六年)十月三日江戸在勤英国副領事代理ユースデン書翰外国奉行へ 日本刀并絹買入の件

<sup>358</sup> Annexe 1, p.12 : *BGKM*, vol.28, pp.17-19, no.12 : 10 gatsu mikka goro gaikoku bugyō shokan Edo zaikin Eikoku ryōji dairi Yūsuden e nihontō narabi kinu kaiire no ken (安政六年)十月三日頃外国奉行書翰 江戸在勤英国副領事代理ユースデンへ 日本刀并絹買入の件

alentours de la légation française. Si on y ajoute Shinmei monzen-chō et Udagawa-chō, le nombre des mentions de la zone de Shiba-Shinmei s'élève à 40 rapports, soit la moitié du total. Dans les quartiers de Shiba-Shinmei, les Français ont visité les *ezōshiya* 絵草子屋 ou 絵双子屋 (marchands de livres illustrés), *fukuromonoya* 袋物屋 (marchands de sac), *fudesumiya* 筆墨屋 (marchand de pinceau et encre), éventailistes, céramistes et vendeurs de verreries, chez qui ils ont acheté des produits divers tels que livres illustrés, pipes, nétsukés, pochette à tabacs, ou encore des coupes à saké en verre, en petite quantité. Il s'agit principalement d'achats sur le chemin d'un déplacement libre, donnant l'impression que les Français se divertissaient en visitant les boutiques, chacun au gré de son intérêt personnel.

Malgré le peu de différence quant au nombre de rapports, comparé à celui pour les Britanniques, la somme des dépenses des Français représente seulement un quart de celles de leurs homologues. Les raisons sont une quantité d'achats moins importante, et surtout un prix unitaire des achats relativement bas. Les quatre premiers produits les plus mentionnés dans les rapports français sont, dans l'ordre décroissant : les arts graphiques, les laques, les céramiques et les textiles. Cependant, c'est pour les laques que les Français dépensent le plus, soit 111 *ryō*. Cela représente 25% de leur montant total d'achats, mais seulement 1/10<sup>e</sup> de la dépense des Britanniques pour la même catégorie de produit. Comme les Britanniques pourtant, les Français achètent de nombreux produits en laques chez Fujikiya et Kuroeya à Nihonbashi. Chez Kuroeya, ils dépensent environ 63 *ryō* le 11<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860) pour un cabinet à épingles à cheveux en argent, des boîtes de service à tabac à décor *maki-e* et à long manche, des couvercles d'écritaires à décor *maki-e*, etc<sup>359</sup>. En effet, à cette époque, Kuroeya allait vendre de nombreux objets en laque non seulement chez la légation française, mais aussi dans les légations britanniques et allemandes sur plusieurs jours consécutifs. Il est fort probable que les Occidentaux demandaient à ce marchand une visite commune pour la vente. Néanmoins, il ne faut pas ignorer que les Français ne limitent pas leurs achats d'objets en laque aux grands marchands, à la différence des Britanniques. Ils n'hésitent pas à se les procurer chez des brocanteurs, à Mita 1 chōmé et à Mitadai-machi 1 chōmé, près de leur légation, logée au Saikai-ji, ainsi que chez un marchand de *jin-gasa* 陣笠 (chapeau en laque), à Shiba-Shinmei monzen-chō.

---

<sup>359</sup> *GJK* [5], image 177 : Annexe 3, No de l'image 5177.

Gustave Duchesne de Bellecour est arrivé pour prendre son poste de consul à Edo le 10<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d’Ansei (1859), selon les archives du bakufu. Le premier rapport concernant des achats faits par des Français est daté du 23<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de cette même année<sup>360</sup> : cinq d’entre eux ont fait des achats au cours d’une promenade, dans les magasins situés devant le portail du sanctuaire de Shiba-Shinmei, à 2 km de leur résidence du Saikai-ji. Ce jour-là, ils ont visité 8 magasins dans 3 quartiers de la même zone : Shinmei-chō, Shiba-Mishima-chō et Udagawa-chō. Chez Yoshikawaya, spécialisé en céramique, ils ont acquis 42 caisses : *choko* 猪口 (coupes à saké), *sakazuki* 盃 (coupes à saké à pied) peints multicolores<sup>361</sup>, tasses à thé de petite taille : *sencha jawan* 煎茶茶碗. Le montant était de 8 *ryō* 3 *bu*. Chez Bungyokudō, une boutique spécialisée en pinceaux et encres, ils se sont procuré de nombreux ustensiles de calligraphie, particulièrement ceux en bronze, qu’on appelle *karakane* 唐金 (cuivre de Chine)<sup>362</sup> : par exemple, une verseuse à décor d’incrustation, un pot à pinceau à décor de dragon ascendant (*karakane zōganiri misuire* 唐銅象眼入水入) et des pots pour laver le pinceau (*karakane tōryū mōyō fudetate* 唐銅登龍模様筆立). Ils achètent aussi une pierre d’encre et une dizaine de bâtons d’encre. A Hamamatsu-chō 2 chōmé, ils ont acheté des châtaignes : même des achats de nourriture sont donc rapportés à l’occasion.

De chez Hanabishiya Taichirō à Shiba-Mishima-chō, ils rapportent 4 caisses de coupes à saké, et de chez Nakamatsuya Kasuke, marchand de sac (*fukuromonoya* 袋物屋), 4 pochettes à tabacs en papier ficelées avec un accessoire métallique (*kami tabako ire tadashi kanamono himodai tomo* 紙煙草入但金物紐代共).

Ce jour-là, les Français sont aussi passés chez trois marchands d’estampes : chez Izumiya Ichibei, ils ont acheté 4 exemplaires d’un *Genji orihon* 源氏折本 (livre plié en accordéon du *Dit de Genji*), et 22 livres illustrés de taille 24 cm × 16 cm pour la somme de 1 *bu* 800 *mon*. Chez Aritaya Seiemon, 8 grandes estampes multicolores à 400 *mon*, et chez Mikawaya Jūbei, un exemplaire de *Yokohama suri-ézu* 横浜摺絵図 (estampes de paysages de Yokohama)<sup>363</sup>, à 100

<sup>360</sup> GJK [3], image 8-11 : Annexe 3, No de l’image 3008-3011.

<sup>361</sup> 粉色

<sup>362</sup> *karakane* 唐金 (cuivre de Chine) : D’après la terminologie de la cérémonie du thé, *karakane* signifie un alliage de cuivre, d’étain et de zinc, de couleur marron au début mais qui noircit avec le temps.

<sup>363</sup> YOSHIDA op.cit, 1974, p.40 : de l’ouverture du port de Yokohama, en 1859 jusqu’au début de la période Meiji, ce genre d’estampe traitant des coutumes exotiques de la concession de Yokohama a dès le début suscité un grand intérêt et curiosité des gens. À l’exception de quelques éditeurs tels que Morookaya 師岡屋 et Iseshige 伊勢茂, la plupart des œuvres étaient imprimées par des éditeurs d’Edo, non de Yokohama.

mon. Enfin, selon *Les Achats faits par les étrangers*, les Français se sont fournis en arts graphiques chez les quatre marchands suivants : Izumiya Ichibei 和泉屋市兵衛, à Shiba-Mishima-chō, Mikawaya Jūbei 三河屋重兵衛, à Udagawa-chō, Aritaya Seiémon 有田屋清右衛門, à Udagawa-chō, et Yorozyu Kichibei 萬屋吉兵衛, à Shiba-Shinmei monzen-chō<sup>364</sup>. Tous se trouvent dans la zone de Shiba-Shinmei.

Les Français ont surtout apprécié Izumiya Ichibei, chez qui nous repérons au total 5 visites. Cet Izumiya Ichibei, plus connu sous le nom de son magasin Kansendō 甘泉堂, ou par abréviation Izumi-ichi 和泉市, n'était pas un simple grossiste mais un éditeur d'estampes représentatif de son époque. Au total 8 générations d'imprimeur d'estampes se sont succédé depuis l'ère Tenmei (1781-1789) jusqu'au début de Meiji<sup>365</sup>. Izumiya Ichibei est connu comme le promoteur d'auteurs et artistes issus de la zone de Shiba<sup>366</sup>, comme Utagawa Toyokuni I, par exemple, originaire du quartier : plusieurs de ses œuvres du début de sa carrière furent imprimées et publiées par cette maison d'édition. La série *Yakusha butai no sugata-e* 役者舞台之姿絵 (portraits d'acteurs en scène), publiée par Izumiya entre la 6<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup> années de Kansei (1794-1796) a en particulier rendu célèbre cet artiste. On dit que l'éditeur publiait également de nombreuses estampes spécifiques, telles que des *uki-e* 浮絵 (image en relief), caractérisées par l'utilisation de la technique de la perspective à l'occidentale, ou encore des *omocha-e* おもちゃ絵 (images-jouets) que l'on peut s'amuser à découper (Fig.17 et 18). La maison a survécu à la restauration de Meiji et a joui d'une certaine prospérité jusqu'au début des années 1880<sup>367</sup>.

---

<sup>364</sup> Cependant, selon l'*EMBS* (vol. 17 p.375:16308, p.381:16318), il existe un enregistrement d'un achat de 61 tirages de *nishiki-é* pour 2 bu à Minamidenmachō 2-chōmé le 19<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, et de 6 tirages *nishiki-e* pour 300 mon le 5<sup>e</sup> jour du 9<sup>e</sup> mois.

<sup>365</sup> Minatoku Minato kyōdo shiryōkan 港区立港郷土資料館, l'exposition temporaire, *Ukiyo-e : meisho to hanmoto* 『Ukiyo-e : 名所と版元』, Tokyo, 2006.

<sup>366</sup> TOBACCO & SALT MUSEUM, l'exposition temporaire, *Hanmoto no sekai : Edo no shuppanshikake-nin pt.2* 『版元の世界 : 江戸の出版仕掛人 pt.2』, Tokyo, 1997.

<sup>367</sup> SORIMACHI., Shigeo (ed.) 反町茂雄編, *Shimi no mukashi gatari Meiji Taishō hen* 『紙魚の昔がたり 明治大正篇』, Tokyo, Yagi shoten, 1990, p.65 : cette maison était en charge des publications gouvernementales, *Dajōkan-nisshi* (*Le journal du Ministère des Affaires Suprêmes*) jusqu'en 1877.





Fig. 17  
 Lanterne mobile en papier avec motif du dieu du tonnerre (*Kumiage mawari dōrō kaminari* 組上廻ど  
 うろふ雷)

Utagawa Toyohisa II

Éditeur : Izumiya Ichibei vers 1830-1844

Collection privée

Source : TOBACCO & SALT MUSEUM<sup>368</sup>

Il s'agit d'un exemple d'image-jouet (*omocha-é*) publié par Izumiya Ichibei de Shiba Shinmei



Fig. 18

*Jikkan Eto no uchi Hei* 十千兄弟ノ内 丙

UTAGAWA Toyokuni III

vers 1844-1848

Collection privée

Source : TOBACCO & SALT MUSEUM

Il s'agit d'une image qui représente un lanterne mobile  
 en papier avec motif du dieu du tonnerre monté

<sup>368</sup> <https://www.tabashio.jp/exhibition/2020/2009sep/index.html>

Dans le *Tokaidō meisho-zue* 東海道名所図会 (*Illustrations de lieux célèbres sur le Tokaidō*) est dessinée la devanture d'Izumiya Ichibei comme un exemple des marchands d'estampes qui s'alignent devant le portail du sanctuaire Shiba-Shinmei (Fig.19). Cette devanture d'Izumiya Ichibei, qui se distingue parmi les nombreux autres magasins de Shiba-Mishima-chō, dut naturellement attirer l'attention des Français<sup>369</sup>.

Le livre illustré *Genji orihon*, que les Français ont acheté chez Izumiya Ichibei, était probablement une œuvre rassemblant de nombreux artistes de l'école d'Utagawa, dont Kunisada, inspirés par le *Nise Murasaki inaka Genji* (*Le Genji de province par la pseudo-Murasaki*), une parodie du *Dit de Genji*, écrite par Ryūtei Tanehiko (1783-1842). Nous trouvons également le *Gojūsantsugi gahon* 五十三次画本, sans doute un album sur les 53 relais de Tokaidō d'Andō Hiroshige, et aussi le *shokoku meisho-zue* 諸国名所図会 (l'illustration de *Lieux célèbres de chaque province*), dont le nom de l'auteur n'est pas mentionné. Les Français ont acheté d'autres estampes, mais principalement dans des albums de plusieurs feuilles reliées.

Hormis les illustrations, les Français achètent aussi des livres<sup>370</sup>. Tous ont pour sujet la calligraphie : au 6<sup>e</sup> mois du 1<sup>er</sup> de Man'en (1860), dans l'après-midi, l'un d'entre eux passe chez un libraire à Shinmei-chō et y achète plusieurs rouleaux de modèles de calligraphie *Oie-ryū téhon* 御家流手本 (*Le Modèle de l'école Oie*), *Tōkō-sensei hitsu* 東江先生筆 (*L'Écriture par maître Tōkō*), *Sekimon kodō hitsu* 石門楷堂筆 (*L'Écriture par Sekimon Kudō*), *Tōsai-ryū téhon* 董斎流手本 (*Les modèles de l'école Tōsai*), *Kaisho senji mon* 楷書千字文 (*Les Mille caractères en style kaisho*), *Son'en hyakuya ōrai* 尊円百也往来 (*Le recueil du prince Son'en aux cent « ya »*), pour la somme de 67 monme 5000 mon.

L'École Oie (*Oie-ryū*) est une école de calligraphie fondée par Son'en 尊円 (1298-1356), le sixième fils de l'empereur Fushimi. Son style d'écriture était très largement apprécié jusqu'à être utilisé dans les documents officiels de la cour, du bakufu et des administrations des seigneurs régionaux. Son style était enseigné aussi dans les écoles primaires pour les enfants du peuple. Le

---

<sup>369</sup> Les Français ont acheté chez cet éditeur renommé les livres illustrés et les estampes suivants : 源氏中錦折本, 半紙画本, 北斎画本, 花鳥図絵画本, 女掛物, 半紙形諸国名所画本, 五十三次画本, 大錦絵取交閉本, 大錦絵諸国名所厚本, 半紙形取交画本, 大錦絵名所閉本

<sup>370</sup> Dans cette étude, mais Christoph Marquet a réalisé des études approfondies sur les livres japonais anciens conservés en France et il existe de nombreuses articles.

Par exemple, MARQUET, Christophe, « Les collections de livres japonais anciens en France : leur histoire et leur redécouverte » (en japonais), *Nichifutsu toshokan jōhō kenkyū / Bulletin de la Société franco-japonaise des bibliothécaires et des documentalistes*, n° 39, 2014 (parution mars 2015), pp. 13-29.

*Son'en hyakuya ōrai*, autrement appelé *Zatsu-hitsu-ōrai* 雑筆往来, est un recueil des poèmes écrits par ce prince au fil de ses lettres, où apparaît très souvent le caractère *ya* (lu aussi *nari*) 也, ce qui explique ce titre.



Fig.19  
 « Shiba Shinmei no ezō-shiya (Marchands d'estampes à Shiba Shinmei) »  
*Tokaido meisho zue* (9<sup>e</sup> année de Kansei :1797)『東海道名所図絵』(寛政九年)  
 Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
 © NDL digital collections

Une autre particularité des achats des Français est leur intérêt porté aux brocanteurs (*furu-dōguya* 古道具屋). Dans les alentours de leur légation<sup>371</sup>, il semble y avoir existé plusieurs magasins vendant de vieux objets qui attirèrent leur curiosité. Mais ils ont visité aussi des brocanteurs plus éloignés de leur domicile, lors de promenades dans les quartiers d'Iigura situés au nord-ouest de leur résidence de Mita. Ils se sont arrêtés chez cinq brocanteurs à plusieurs reprises, et y ont acheté un vase à fleurs de bronze et un objet décoratif en forme de grue, en bronze, à 1 *bu* 1 *shu* chez Hējirō, d'Iigura-machi<sup>372</sup>, et une boîte alimentaire à 5 étages de laque noir à décor de *maki-é* de motifs de cerisier et d'oiseaux (*kuronuri maki-e sakura ni kotori no godanjūbako hitokumi* 黒塗蒔絵桜に小鳥の五段重箱壺組) à 3 *ryō* payé par 4 pièces de 1 dollar en argent, à Mita 2 chōmé<sup>373</sup>. Dans un magasin situé juste à côté du Saikai-ji, ils achetèrent aussi des meubles miniatures en laque, à décor *maki-e* probablement destinés à la décoration pour la fête des poupées pour les filles (Fête des fleurs de pêcher)<sup>374</sup>. Ayant peut-être appris l'utilité de ces objets délicats, ils revisitent le même magasin 9 jours après pour acheter quelques poupées à exposer pendant la fête : le couple impérial (1 *ryō* 1 *bu*) et deux ministres de la cour (1 *bu*)<sup>375</sup>. La taille de ces poupées était d'environ 30 cm. Ils achètent aussi un coffre en laque miniature d'environ 24 cm × 9 cm de largeur (1 *bu*) pour le même usage. Chez un autre brocanteur, ils se procurent un autel bouddhique en bois couvert de feuilles de laiton (*kiji butsudan tadashi shinchū haku* 木地佛壇 但真鍮箔 H.151cm, L.73cm, P.60cm), pour 5 *ryō* 2 *bu*, ainsi qu'une peinture sur soie de type *kakemono*, à motifs à fleurs et oiseaux en couleur, pour 1 *bu* 2 *shu*. En poursuivant cette énumération, nous notons un couvercle d'écritoire en laque, de technique *ijiji* (*ijiji nuri suzuri buta* いちいち塗硯蓋)<sup>376</sup>, de 30 cm<sup>2</sup>, à 2 *shu*, et un bœuf en bronze de 18 cm (*karadō ushi okimono rokusun* 唐銅牛置物六寸)<sup>377</sup>. Le contenu, très varié, de leurs achats laisse

<sup>371</sup> 三田台町一丁目 Mita Daimachi 1 chōme, 三田功運寺門前 Mita Kōunji monzen et 三田二丁目 Mita 2 chōme.

<sup>372</sup> GJK [3], image 34 et 35: Annexe 3, No de l'image 3034 et 3035.

<sup>373</sup> GJK [1], image 18 : Annexe 3, No de l'image 1038.

<sup>374</sup> GJK [3], image 101 et 111 : Annexe 3, No de l'image 3101 et 3111.

<sup>375</sup> Le ministre de gauche, Kishiiwa Madokami 奇磐間戸神, et le ministre de droite, Toyoiwa Modokami 豊岩間戸神, sont les dieux qui « empêchent l'entrée du mal à partir d'ici ».

<sup>376</sup> GJK [3], image 102 et 103 : Annexe 3, No de l'image 3102 et 3103.

L'*Ijiji-nuri* いちいち ou いじいじ est une technique de laquage qui produit un motif ondulé très fin à la surface de la laque. On dit qu'elle a été mis au point par le laqueur de Kyoto Kondō Dōshi 近藤道志.

<sup>377</sup> GJK [3], image 116 : Annexe 3, No de l'image 3116.

imaginer que ces brocanteurs d'Edo regorgeaient d'objets curieux bien propres à attirer l'œil des étrangers.

L'intérêt des Français envers les objets en bronze ne se limite pas à la visite des brocanteurs. À Shiba-Shinmei-chō, chez Kanbei, un commerçant spécialisé en articles métalliques, ils achètent plusieurs objets décoratifs en bronze à motif de crabes et crevettes, ainsi qu'un service de trois objets bouddhiques *Sentoku* 宣徳<sup>378</sup>. *Sentoku* se reflète au cuivre fabriqué à l'ère de Sentoku [Xuāndé] (1426-1435) lors de la dynastie Ming, sur ordonnance impériale chinoise. Vu le prix plutôt raisonnable de 2 *ryō* 3 *bu* 2 *shu* 224 *mon*, il s'agit certainement d'une imitation fabriquée au Japon, avec une couleur similaire à celle de ce fameux cuivre chinois. Et ajoutons ici que, comme nous l'avons mentionné précédemment, les Français ont acquis de nombreux instruments de calligraphie en bronze chez Bungyokudō 文玉堂, à Shinmei-chō, ainsi que chez Kyōshodo 京書堂, à Udagawa-chō.

Une autre spécificité des Français est l'achat par commande particulière. Notre document montre 2 cas. Premièrement la commande d'un sceau chez Ihei, artisan à Sakamoto-chō 2 chōmé, près de Nihonbashi, est rapportée par le chef du quartier le 11<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859)<sup>379</sup>. Au début du 12<sup>e</sup> mois de l'année, le même chef de quartier rapporte que le produit a été livré au Saikai-ji. Nous ne trouvons malheureusement pas le feuillet portant l'empreinte du sceau censé être inséré dans les rapports, comme le chef du quartier l'affirme dans son explication.

Le 2<sup>e</sup> cas est la commande d'un socle d'autel bouddhique, *shumidan* 須弥壇, dont la forme est inspirée du mont Suméru (ou l'Axe du monde de Méru)<sup>380</sup>. C'est un rapport rare en ce qu'y figure le nom d'un individu, fait grâce auquel nous pouvons identifier la personne qui a passé la commande. Ce nom s'écrit en japonais ジラル, sans aucun doute « Girard » en français. Un certain Prudence-Séraphin-Barthélemy Girard (1821-1867) missionnaire des Missions Étrangères de Paris, a vécu au Royaume de Ryūkyū, avec Pierre Mounicou (1825-1871) et Louis Furet (1816-1900)<sup>381</sup>. À la suite de la signature du Traité d'Amitié et de Commerce franco-

---

<sup>378</sup> *GJK* [3], image 18 : Annexe 3, No de l'image 3018.

<sup>379</sup> *GJK* [3], image 61 : Annexe 3, No de l'image 3061.

<sup>380</sup> *GJK* [2] Ansei ge, image 90 ; *GJK* [4] Ansei Man'en 2, image 120, 136 : Annexe 3, No de l'image 2090, 4120 et 4136.

<sup>381</sup> Notices Biographiques des Archives des Mission Étrangères de Paris.

<https://archives.mepasie.org/fr/notices/notices-biographiques/girard-1>

japonais, en 1858, il demeura à Edo en qualité de prêtre catholique et d'interprète du ministre de France, Duchesne de Bellecourt. Le 7<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> de l'année de Man'en (1860), le Père Girard a passé cette commande à un menuisier de Mitadai-machi 1 chōmé, près de sa légation. Un rapport, déposé au 8<sup>e</sup> mois de l'année, annonce l'achèvement du socle, entièrement fabriqué en cyprès du Japon, dans lequel on trouve son dessin (Fig. 19). Sa taille est de 218,5 cm en hauteur, 231,8 cm en largeur et le prix est de 5 ryō.

Le rapport n'explique pas la raison pour laquelle le missionnaire français a commandé un socle qui représente le mont Suméru symbolisant l'axe du monde dans la pensée hindoue et bouddhiste traditionnelle. Peut-être a-t-il voulu l'utiliser en tant qu'autel chrétien ? Ce qui est certain, c'est que le Père Girard avait un goût bien arrêté pour les couleurs. Le socle fut livré le 24<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, mais le missionnaire demanda de le repeindre entièrement en châtain avec 5 ryō de supplément. Il n'y a pas d'information sur la couleur initiale. On peut imaginer qu'il a peut-être voulu accorder ce meuble religieux japonais à son mobilier (chrétien ?) en lui donnant une apparence proche par la couleur.

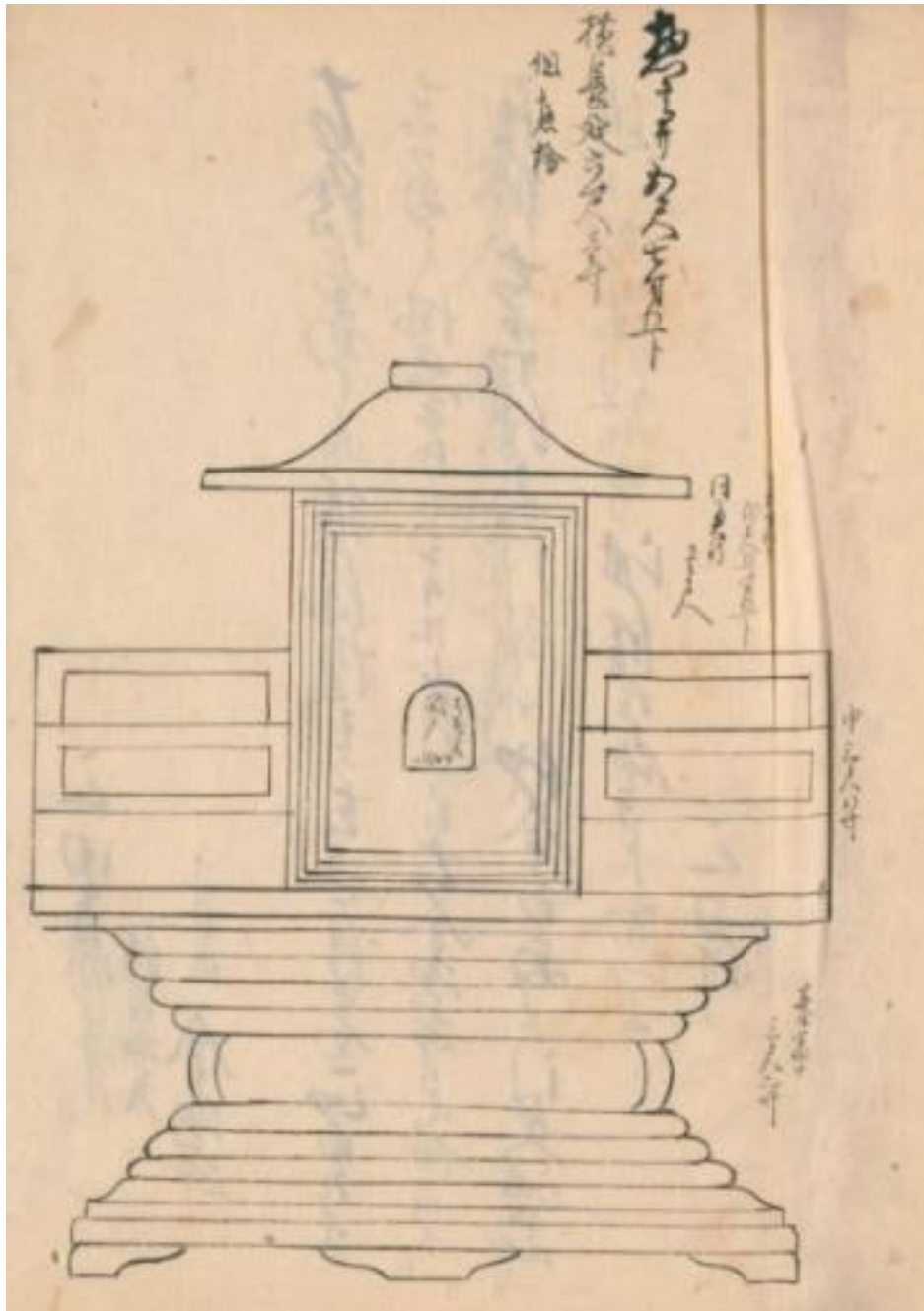


Fig.20  
Le dessin de l'autel bouddhique *shumidan* commandé  
*GJK* [4] Ansei Man'en 2, image 119  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Un rapport qui décrit une situation exceptionnelle d'achat mérite d'être signalé. Le 9<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859), Magouemon, chef du quartier Shiba-Shinmei-chō, déclare l'évènement suivant<sup>382</sup> : le 28<sup>e</sup> jour du mois précédent, deux marchands du quartier ont reçu un message de Kawauchiya Hanbei (sans doute un marchand), par le service de la poste des officiers du préfet des Affaires étrangères affectés au Saikai-ji. Il demandait à Ebisuya Yohei, marchand de céramiques, et à Mongorō, marchand de *jin-gasa* (chapeaux en laque) d'apporter des coupes à saké en céramique, des chapeaux en laque et d'autres objet en laque à un navire français au mouillage dans la baie d'Edo. Le lendemain, le 29<sup>e</sup> jour, les produits demandés leur furent livrés, mais auparavant, après un contrôle par les officiers du bakufu, les marchands se rendirent d'abord en barque jusqu'au navire en question, puis montèrent à bord. Le rapport précise que les marchands étaient accompagnés de subordonnés du préfet des Affaires étrangères, et non des préfets d'Edo. Or la déclaration des Achats effectués par les étrangers dans la capitale, relevait normalement de l'autorité des préfets d'Edo en charge de l'administration des quartiers bourgeois : c'est que dans ce cas, une transaction sur un bateau étranger était considérée comme relevant des affaires diplomatiques. Toujours d'après le rapport, les marchands durent passer une nuit à bord à cause d'un orage survenu pendant l'exposition des marchandises. Le lendemain matin, donc le 1<sup>e</sup> jour du 9<sup>e</sup> mois, ils quittèrent le navire, mais pour y revenir tout de suite, le 2<sup>e</sup> jour, cette fois avec la commande. D'après le rapport, ils ont vendu, au terme de ces deux visites, des coupes à saké en céramique pour la somme de 256 *monme* en argent et 1000 *mon* soit 10 *ryō* 3 *bu* 3 *shu* en or et 180 *mon*, mais aussi que des objets en laque tels que des cabinets à décor *maki-e* et des chapeaux parasols en laque à décor *maki-e* pour la somme de 2561 *monme* en argent, soit 42 *ryō* 2 *bu* 2 *shu* en or et 390 *mon*. Kawauchiya Hanbei, effectua le paiement aux marchands pour le compte de la légation française. Des pièces de 1 dollar étaient incluses dans le paiement.

Tout est raconté, après l'évènement, par les deux marchands concernés au chef du quartier. Ce dernier a vérifié la véracité de leurs dires avant d'envoyer son rapport au bureau des préfets d'Edo. C'est probablement la légation française qui avait dû organiser cette vente sur un bateau ancré au large, en faveur de compatriotes qui ne résidaient pas à Edo.

Pour terminer, nous allons examiner un rapport qui concerne un article prohibé. Juste en face du temple du Saikai-ji, à Mita Kōun-ji monzen, Kosaburō exerçait le métier de rémouleur. Il rendait régulièrement visite à la légation française pour y aiguiser les lames, et selon *Les Achats faits*

---

<sup>382</sup> *GJK* [3], image 39-43 : Annexe 3, No de l'image 3039-3043.



par les étrangers, au 8<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860), il s'y est donc rendu pour y accomplir son service habituel<sup>383</sup>. Mais ce jour-là, Natal, le garde de la légation française, lui demanda de lui fournir un *Bukan* 武鑑 (*Miroir des guerriers*), autrement dit un répertoire des seigneurs régionaux ainsi que des officiers subalternes du bakufu, où figuraient tous leurs noms, les valeurs de leurs fiefs, leurs appointements et leurs blasons. Comme nous l'avons vu précédemment, ce type d'imprimé faisait partie de la liste des objets interdits à la vente aux étrangers. Les diplomates occidentaux portaient vraisemblablement un grand intérêt à cette publication qui leur aurait permis de mieux saisir la structure organisationnelle du pouvoir japonais. Après l'assassinat de Heusken, on a retrouvé dans ses affaires un manuscrit traduit d'un *Bukan*, dit « *Spiegels der Tapferkeit* »<sup>384</sup>. D'ailleurs, Alcock ainsi que Brenwald, diplomate suisse, ont publié chacun une traduction de ce répertoire dans leur ouvrage, d'après Nakai Akio<sup>385</sup>. Les diplomates connaissaient donc l'utilité de cet ouvrage, et surtout ils étaient au courant de l'intention du bakufu de ne pas le laisser entre les mains des étrangers. Nous constatons une forte similitude dans les informations publiées dans *Chinese and Japanese repository* pour le numéro 22 en 1865<sup>386</sup>, si on se réfère à celles trouvées dans *Taisei Bukan* 大成武鑑 (*Miroir des guerriers de Taisei*)<sup>387</sup>. Il s'agit d'une liste complète des daimyos du Japon dans laquelle on trouve même le revenu calculé sur la quantité du riz collecté (Fig. 21 et 22).

<sup>383</sup> GJK [4], image 110 : Annexe 3, No de l'image 4110.

<sup>384</sup> NAKAI, Akio (trad.) 中井晶夫訳 *Shin Ikoku sōsho : Eulenburg Nihon ensei-ki* 新異国叢書『オイレンブルグ日本遠征記』, vol.2 (ge), Tokyo, Yūshōdō shoten, 1969, pp.58-59.

Dirk de Graeff van Polsbroek, consul néerlandais et ami de Hūsken, a placé le manuscrit et ses papiers dans une boîte qu'il l'a emportée, escorté par un fonctionnaire japonais, pour découvrir que le manuscrit avait disparu alors que tout le reste était intact. L'auteur écrit « Il a dû attirer l'attention des Japonais car l'ouvrage porte les armoiries des familles seigneuriales, mais nous avons eu beau exiger sa restitution, il n'est jamais réapparu ». « *Tapferkeit* » (« bravoure »), traduit ici littéralement le caractère 武, qui dans le titre japonais, désigne en fait la condition des *bushi* 武士, les guerriers.

<sup>385</sup> Ibid., note 1 et 2.

Apparemment sa traduction est publiée dans *The Capital of the Tycoon*, d'Alcock, ainsi que dans BRENWALD, C., *Rapport général sur la partie commerciale de la mission de la Suisse au Japon*, Berne, Impr. J.-A. Weingart, 1865.

<sup>386</sup> *The Chinese and Japanese Repository of facts and events in science, history and art, relating to Eastern Asia*, « Complete list of the DAIMIOS of JAPAN By Wal. Dickenn. Exq., & c. », No. XXII, May 1, 1865, pp.224-230.

<sup>387</sup> *Taisei Bukan Ondaimy ōshū kan no iti* 大成武鑑御大名衆卷之一 (Miroir des guerriers de Taisei: volume 1 pour Daimyō), Izumoji Manjiro 出雲寺万次郎, 1<sup>ère</sup> année de Kaei 嘉永元 (1848).

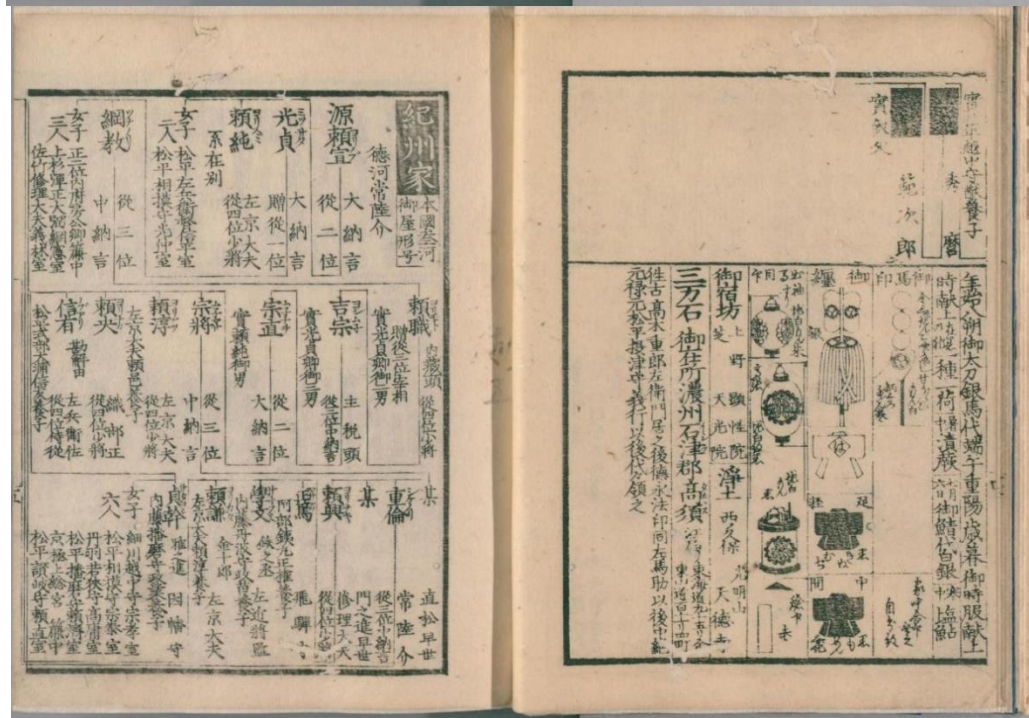
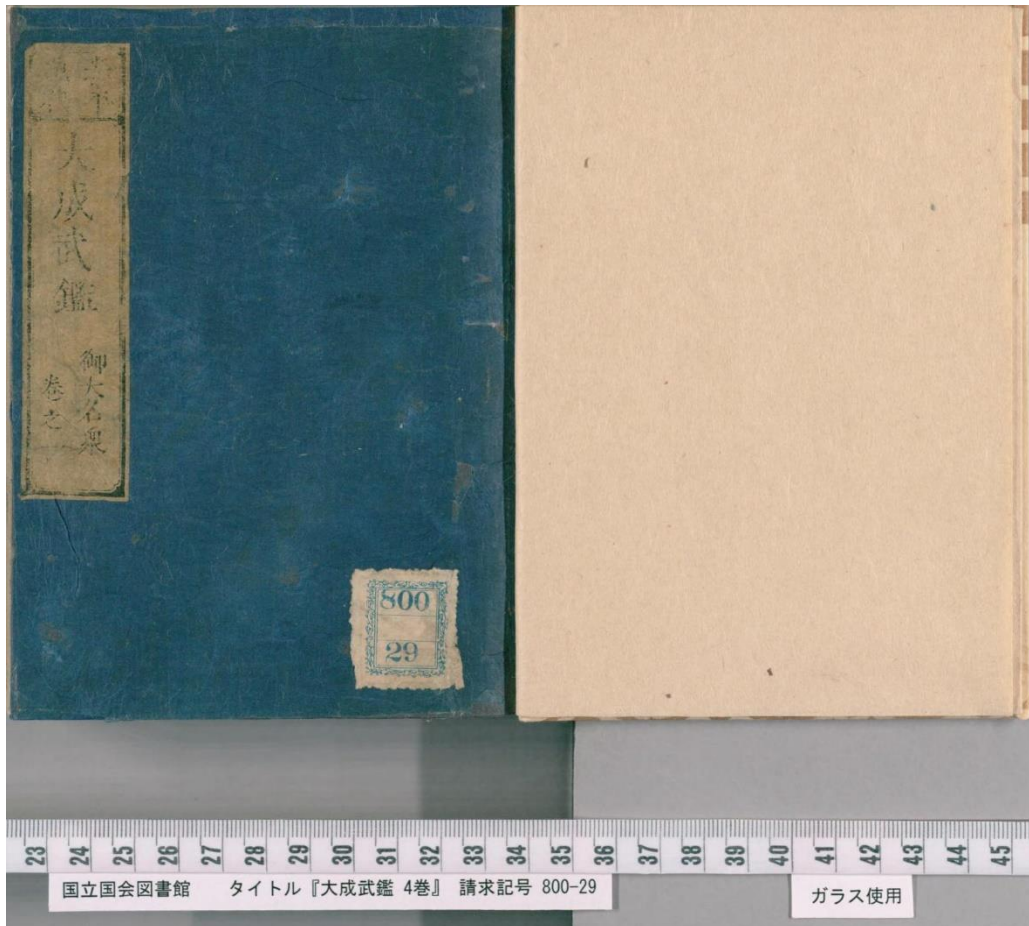


Fig. 21  
*Taisei Bukan Ondaimyōshū kan no Ichi* 大成武鑑御大名衆卷之一 (*Miroir des guerriers de Taisei: volume 1 pour Daimyō*)  
 Editeur : Izumoji Manjirō 出雲寺万次郎, Année d'édition : 1<sup>ère</sup> année de Kaei 嘉永元(1848)  
 Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
 © NDL digital collections

COMPLETE LIST of the DAIMIOS of JAPAN.  
By Wal. Dickson. Esq., &c.

Family Name.	Daimio's Name.	Province.	City.	Class of Daimio.	Revenue in Kokus.
OWARRI ...	Owarri Chiunangoong ...	Owarri ...	Nangoya	Sankay	610,500
Cadet of Owarri	Matz दौरा Setsu no kami	Mino ...	Takass ...	Kamong	30,000
KII ...	Kii jiu san mi no Chiunangoong ...	Kii ...	Wakayama	Sankay	555,000
Cadet of Kii ...	Matz दौरा Sa kioh no daiboo ...	Iyo ...	Seijo ...	Kamong	30,000
" ...	" Sa hioh yay no kami ...	Kowotsuki	Yada ...	" ...	10,000
MITO ...	Mito jiu san mi no Chiunangoong ...	Fitatsi ...	Mito ...	Sankay	350,000
Cadet of Mito	Matz दौरा Sanuki no kami ...	Sanuki ...	Takamatz	Kamong	120,000
" ...	" Dai Kaku no kami ...	Mootz ...	Moriyama	" ...	20,000
" ...	" Harima no kami ...	Fitatsi ...	Footchoo	" ...	20,000
" ...	" Oee no kami	" ...	Sisido ...	" ...	10,000
Gosankay or Sankay, properly called, 1st Owarri, 2nd Kii, 3rd Mito.	The above are of the Sankay or Cadets of the Three Families.				
Etsiken ...	Matz दौरा Mikawa no kami ...	Mimmasaka	Tsuyama	" ...	100,000
" ...	" Etsizen no kami	Etsizen ...	Fookooee	" ...	320,000
" ...	" Jitsu no Skay ...	Etsingo ...	Itoengawa	" ...	10,000
" ...	" Dewa no kami ...	Idsumo ...	Matsuyay	" ...	186,000
" ...	" Sado ...	" ...	Hirossay	" ...	30,000
" ...	" Setsu no Sing ...	" ...	Mori ...	" ...	10,000
" ...	" Yamato no kami	Musasi ...	Kawagoee	" ...	170,000
" ...	" Hio boo no Tayu	Harima ...	Akashi ...	" ...	100,000
" ...	" Higo no kami, Jiusi no Chioojo	Mootz ...	Ardzoo ...	" ...	230,000
" ...	Hoshima Danjo no Chioo Jiu goee ...	Kadsusa ...	Ceno ...	" ...	20,000
MAYEDDA ...	Kanga Jiu san mi Chiunangoong ...	Kanga ...	Kanasawa	Kok'shioo	1,027,700
" ...	Matz दौरा Chomatz ...	Etsjiu ...	Toyama ...	Tozama	100,000
" ...	" Hida no kami Jiusi ...	Kanga ...	Daishojee	" ...	100,000
" ...	Mayedda Tango no kami Jiu goee ...	Kowotsuki	Nanukaitchi	" ...	10,000
SHIMADZOO ...	Matz दौरा Shuri no Daiboo, Jiusi no Shosho ...	Satsuma, Osuma, Fiuga, & Loochoo ...	Kagosima	Kok'shioo	710,000
" ...	Shimadzo Awadsi no kami	Fiuga ...	Sadowerra	Tozama	27,070
DATTE ...	Matz दौरा Mootz "Sendai" Josi Chioojo	Mootz ...	Sendai ...	Kok'shioo	325,600
" ...	Tamura Eewajiro	" ...	Itchinoseki	Tozama	80,000
" ...	Datte Towotomi no kami Jiusi no Jijui ...	Iyo ...	Ooajima	" ...	100,000
" ...	Datte Wakasa no kami Jiu goee ...	" ...	Yoshida ...	" ...	80,000
Hossokawa Kay	Hossokawa Etsjiu no kami Jiusi no Shosho ...	Higo ...	Kumamoto	Kok'shioo	540,000
" ...	Hossokawa Wakasa no kami ...	" ...	Shindeng	Tozama	35,000
" ...	" Shume no Skay	" ...	Oodo ...	" ...	30,000
" ...	" Gengba no kami	Fitatsi ...	Yatabay	" ...	16,300
Kooroda Kay	Matz दौरा Mino " Jiusi no Chioojo ...	Tsikuzen	Fukuoku	Kok'shioo	520,000

Fig.22

*The Chinese and Japanese Repository of facts and events in science, history and art, relating to Eastern Asia,*  
« Complete list of the DAIMIOS of JAPAN By Wal. Dickenn. Exq., & c. »

No. XXII, May 1, 1865, p.224.

conservée en BnF

L'auteur du récit de l'expédition Eulenburg écrit « Bien que ce livre soit accessible au peuple japonais dans les librairies, les officiers japonais le cachaient toujours aux étrangers. Donc nous pouvons nous le procurer seulement par le biais d'un intermédiaire. »<sup>388</sup>. C'est exactement ce qu'a tenté de faire Natal avec le rémouleur. Mais les préfets d'Edo eurent tôt fait de découvrir cette petite intrigue. Nous ignorons comment ils ont obtenu leurs informations, mais le chef du quartier concerné, convoqué par les autorités, soumit Kosaburō à un interrogatoire et finit par obtenir ses aveux. Il lui ordonna avec toute la sévérité requise, de décliner la demande du Français, mais avec suffisamment de doigté pour ne pas produire un incident quelconque. Kosaburō jura alors de ne plus jamais accepter de demande concernant des objets prohibés : ainsi se clôt le rapport du chef du quartier aux bureaux des préfets d'Edo.

Bien que surpris en flagrant délit de tentative de désobéissance aux interdits shōgunaux, Kosaburō ne fut cependant pas soumis à un châtement rigoureux par les préfets d'Edo, et s'en tira avec les remontrances du chef de son quartier. Cette jurisprudence nous montre l'aptitude du bakufu à gérer ce genre de situation délicate avec mesure, sans chercher à faire un exemple par la terreur. Sans doute les autorités japonaises, toujours soucieuses de relations les moins conflictuelles possibles avec les étrangers, ne souhaitaient surtout pas que les Français s'aperçoivent de leur implication dans le refus de Kosaburō, en sanctionnant trop sévèrement ce dernier.

### 3. Les Américains

---

C'est le 8<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) que Harris est entré au Zenpuku-ji. Dans *Les Achats faits par les étrangers*, le rapport daté du 14<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois de l'année, rendu par Sōuemon, loueur de chevaux engagé à Asabu-amishiro-chō, est le premier qui concerne les Américains<sup>389</sup>. Selon ce rapport, le 27<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois et le 6<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois, ces derniers ont acheté 4 chevaux pour 105 *ryō* en présence de Fuchibe Tokuzō 淵辺徳蔵, officier du préfet des Affaires étrangères.

Notre archive compte 84 rapports sur les Américains. Les trois produits les plus mentionnés sont dans l'ordre décroissant : les textiles, les sabres et leurs accessoires, et les céramiques. Les Américains ont pour particularité, au moins les membres de la légation, de s'intéresser peu aux

---

<sup>388</sup> Idem.

<sup>389</sup> *GJK* [3], image 7 et 8 : Annexe 3, No de l'image 3007 et 3008.

objets en laque : un seul rapport en mentionne. Quant aux lieux d'achats, 25 quartiers les concernant sont répertoriés, dont le plus cité est Shiba-Mishima-chō, comme pour les Français. S'y ajoutent Shinmei-chō, Udagawa-chō et Shiba-Shinmei monzen, et donc 35 rapports proviennent de la zone de Shiba-Shinmei, soit 42% du total. Nous trouvons également un nombre important de rapports venant de Shiba-shin-ami-chō-daichi, situé au sud de l'Hôtel des réceptions d'Akabane. Ajoutons-y la présence importante d'Azabu-Sakashita-chō, qui se trouve près de la légation américaine logée au Zenpuku-ji.

Les achats faits à Shiba-Mishima-chō, le quartier le plus mentionné, sont enregistrés uniquement aux 9<sup>e</sup> mois et 10<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860) qui correspondent à l'un des deux pics du nombre de rapports (le premier est le 9<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei :1859). Pendant cette période, les Américains se fournissent à Shiba-Mishima-chō pour des coupes à saké en céramique, des harnais, des pochettes à tabacs ou bien des *inrō*<sup>390</sup> (petites boîtes suspendues) avec leurs accessoires tels que le *netsuke* (taquet bloqueur), l'*o-shime* 緒あし (ficelle décorative ou petit objet qui attache la ficelle), des parures de cheveux en verre, ou bien encore des *sage-o* 下あし緒 (cordelette pour pendre le sabre) : les Américains paraissent avoir apprécié tout particulièrement ce genre d'articles de mercerie décoratifs. Ils visitaient souvent un certain Ginjirō, *komamonoya* (mercier) de son état, qui est certainement le Masuya Ginjirō précédemment cité, connu également comme éditeur d'estampes. Ce marchand traitait réellement une gamme de marchandises très large. L'unique achat d'objets en laque fait par les Américains a d'ailleurs aussi été effectué chez lui : 2 couvercles en laque noir à décor *maki-e* de motifs végétaux pour l'écritoire. Mais les Américains ont surtout acquis chez Ginjirō des sabres japonais. Nous faisons le même constat avec les Français et les Allemands. Les Américains dépensent pour les armes blanches 143 *ryō*, dont 30 % sont payés chez Ginjirō (42 *ryō* 3 *bu* 2 *shu* 4100 *mon*). Donc, 57% de la dépense pour les sabres ont été effectués à Shiba-Mishima-chō, où se trouvaient les magasins de Ginjirō ainsi que celui de Hēuemon. Le prix unitaire des sabres est de 1 à 2 *ryō* en moyenne. Pour le reste des armes blanches, nous répertorions des achats dans des magasins de Shinryōgae-chō et Minamidenma-chō ainsi que chez des brocanteurs à Iiguramachi 4 chōmé. Le prix unitaire moyen est similaire à celui de Shiba-Mishima. Le plus cher était le couteau (*aikuchi* 合あ口) à 5 *ryō* signé *Sukesada* 祐定, ayant un manche recouvert de galuchat

---

<sup>390</sup> L'*inrō* 印籠 est une boîte qui suppléait l'absence de poche sur les kimonos. Elle était suspendue à un cordon bloqué dans la ceinture par un *netsuke* (nétsuké) 根付, petit objet en bois ou en ivoire souvent sculpté.

acheté à Shinryōgae-chō, ou alors un sabre (*wakizashi* 脇差) à 5 *ryō* 2 *bu*, acheté à un brocanteur d' *Iigura-machi* 4 *chōmē*.

En revanche, les membres de la légation américaine ne montrent pas un grand intérêt pour les estampes. Malgré leurs visites dans les quartiers de Shiba-Shinmei, ils y achètent plutôt d'autres objets d'art graphique. À Shiba-Mishima-chō, ils ont trouvé une petite carte illustrée d'Edo chez Wakasaya Yoichi, et des éventails carrés à manche avec motifs en relief (角形打出し模様団扇 *kakugara uchidashi moyō uchiwa*) chez Tokubei<sup>391</sup>. De chez Jūbei d'Udagawa-chō, ils ont rapporté des livres *hauta* [chant court]<sup>392</sup>, et chez Izumiya Ichibei, fameux grossiste-éditeur, ils ont acheté des livres illustrés, y compris de *meisho zue* 名所図絵 (*illustrations de lieux célèbres*)<sup>393</sup>.

Par exemple, le *Shōsanrin Bunbō Zuroku* 小山林文房図録 figurant dans les rapports, est certainement le *Shōsanrindō Shoga Bunbō Zuroku* 小山林堂書画文房図録 (*Catalogue illustré de calligraphie, de peinture et de papeterie de Shōsanrindō*) publié la 7<sup>e</sup> année de Kaei (1854) par Ichikawa Beian 市河米庵, un collectionneur célèbre. Il s'agit d'un recueil illustré de calligraphies, d'estampages, d'antiquités et d'articles de bureau de Chine et du Japon, collectés par l'auteur<sup>394</sup>. Le *Kin Gin Zuroku* 金銀図録 (*Catalogue illustré des pièces d'or et d'argent*) publié la 7<sup>e</sup> année de Bunka (1810), est un catalogue illustré d'anciennes monnaies japonaises, dont l'auteur, Kondō Jūzō, assumait aussi le poste de *shomotzu-bugyō* (préfet des livres). Sous l'appellation *Miyako Rinsen Zue* 都林泉図絵 on trouve sans doute le *Miyako Rinsen Meisho Zue* qui correspond au 都林泉名勝図会, (*Guide des jardins de la capitale*), un guide illustré des jardins célèbres de Kyoto, publié la 11<sup>e</sup> année de Kansei (1799). Par ailleurs, nous trouvons aussi des ouvrages de linguistique comme le *Shisei Kaikan* 四声解環 (*Dictionnaire des quatre tons [du chinois]*) et le *Jogo Shinshō* 助語審象 (*Explication détaillée des particules*).

---

<sup>391</sup> GJK [5], image 40 : Annexe 3, No de l'image 5040.

<sup>392</sup> *Hauta* 端唄 : un genre de chanson développé au cours de la période Edo.

<sup>393</sup> 江戸名所図会前後 20 冊(2 *ryō* 2*bu*), 小山林文房図録 10 冊(金 2 *ryō*), 撰津名所図会 12 冊(1*ryō*), 金銀図録 7 冊(1*ryō*), 伊勢名所図絵 6 冊(3 *bu*), 都林泉図絵 6 冊(2 *bu*), 花鳥図絵前後 8 冊(1*bu*), 日本之図 1 枚(1*bu*), 本 3 冊(2 *bu*), 北蝦夷図説 4 冊(2 *bu*), 四声解環 8 冊(1*bu*), 徒杜字彙 5 冊(1*bu*), 助語審象 3 冊(3 *shu*).

<sup>394</sup> Selon la base de données du National Institute of Japanese Literature, Database of Pre-Modern Japanese Works, le seul détenteur actuel du *Shōsan Rindō Shoga Bunbō Zuroku* 小山林堂書画文房図録 à l'étranger est la Harvard-Yenching Japanese Library.

Shiba-shinami-chō-daichi, le deuxième quartier le plus mentionné, se situe à 1 km à l'est du Zenpuku-ji. Les Américains y passaient uniquement pour visiter Jihei, marchand de textiles. Celui-ci vendait des étoffes de qualité, des spécialités régionales dont la technique de tissage était très élaborée. Nous y trouvons par exemple les étoffes de Hakata et de Koyanagi destinées à la ceinture des *kimono*, de la toile de soie à l'aspect glacé brillant, dite *kaiki* 海気, du satin, du crêpe de la région de Nanbu (*nanbu chirimen* 南部縮緬), du crêpe rayé (*shima chirimen* 縞縮緬) et de l'*itoori shima* 糸織縞<sup>395</sup>. Rappelons que dans *Les Achats faits par les étrangers*, le textile est la catégorie de marchandise la plus mentionnée chez les Américains : ils ont dépensé 128 *ryō* pour en acquérir. La plupart de ces achats a été effectuée chez Jihei jusqu'au début 1860.

Dans le quartier Azabu-Sakashita-chō, en face du Zenpuku-ji, les Américains, un mois après leur installation à Edo, se sont rendus chez des fripiers. Ils y ont acheté des vestes pour kimono (*haori* 羽織) et des sous-vêtements chauds (*dōgi* 胴着), des ceintures de kimono (*obi* 帯) ou encore des couettes (*futon* 布団). Ils y achètent également 23 imperméables chez un marchand de *kiriyu* 桐油 (huile de vernicia). Nous trouvons aussi la commande d'une chaise à porteurs dite *kago* 駕籠 à 30 *ryō* chez Rokurōbei, marchand de véhicules. Sa taille, de 247cm × 83.6cm × 123.5cm, paraît bien plus grande que la taille standard pour ce genre d'objet, certainement adaptée à celle des Américains. Les achats dans ce quartier consistaient donc apparemment en vêtements et véhicules utilitaires.

### ***L'affaire de la commande de cartes illustrées d'Edo pour la légation américaine***

Entre le 11<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) et le 3<sup>e</sup> mois de la 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860), Okadaya Kashichi, grossiste et éditeur de livre, déposa plusieurs rapports intitulés « Affaire de la commande de cartes illustrées d'Edo (*Edo ezū*) »<sup>396</sup>. Il s'agit de la commande de 500 exemplaires d'une carte illustrée d'Edo par la légation américaine, et de sa livraison. C'est un cas tout-à-fait exceptionnel dans l'ensemble des enregistrements des *Achats faits par les étrangers*. Selon cette série de rapports, le 27<sup>e</sup> jour du 11<sup>e</sup> mois, Okadaya reçut un modèle de carte illustrée d'Edo du Bureau des préfets d'Edo avec l'ordre d'en fabriquer 500 exemplaires

---

<sup>395</sup> *itoori* 糸織 : un terme général désignant les tissus utilisant des fils de soie torsadés *yoriiito* 撚糸 à la fois dans la chaîne et dans la trame.

*shima* 縞 : motifs de lignes parallèles ou entrecroisées sur le tissu à l'aide de deux ou plusieurs fils de couleur (parfois des nuances de la même couleur).

<sup>396</sup> *GJK* [3], image 100 : Annexe 3, No de l'image 3100.

du même modèle. La raison pour laquelle l'autorité avait passé cette commande à Okadaya devait être liée au fait que l'*Ansei kaisei Edo ō-ezu* (grande carte d'Edo révisée en Ansei) avait été publiée par Okadaya Kashichi et Izumiya Manjirō la 5<sup>e</sup> année d'Ansei (1858). Pour cette commande gouvernementale, Okadaya demanda du temps, jusqu'au 17<sup>e</sup> jour du mois suivant afin de graver la matrice en bois et d'assurer la livraison. Mais le préfet d'Edo lui ordonna de se dépêcher de les fournir. Mais pour quelle raison le bakufu était-il donc aussi pressé de se procurer 500 exemplaires d'une carte d'Edo ?

Le 10<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei, un mois donc avant le dépôt de ce rapport, une lettre avait été adressée aux conseillers shōgunaux par Mizuno Chikugo no kami Tadanori, préfet des Affaires étrangères et aussi de la Marine de guerre (*gunkan bugyō* 軍艦奉行). Il s'agit de la lettre déjà citée dans le chapitre précédent, et intitulée « l'Affaire de la carte illustrée d'Edo gravée de l'*aoi no go-mon* 葵御紋 (l'armoirie à *aoi*) qui avait été mise à la disposition du ministre américain<sup>397</sup> ». La lettre relatait que le consul américain résidant au Zenpuku-ji, donc Harris, avait sorti une carte illustrée d'Edo et réclamé 500 exemplaires du même modèle. Cette carte d'Edo avait été acquise à Shimoda et elle était bien gravée de l'armoirie à *aoi*, le blason de la famille shōgunale. Dans sa lettre, à laquelle le préfet avait apparemment joint la carte en question<sup>398</sup>, il expliquait aux conseillers shōgunaux qu'« à la différence des cartes d'Edo laissées accessibles aux étrangers, le modèle montré par le ministre américain portait gravées les armoiries (des Tokugawa). Toutefois elle avait bien été obtenue par ce ministre américain lui-même à Shimoda, c'est-à-dire que ce ministre savait que ce genre de carte d'Edo était disponible. On ne pouvait donc pas lui prétendre qu'il était impossible de se la procurer. Dans ce cas, était-on obligé de lui fournir une carte d'Edo exactement semblable au modèle réclamé ? » Mizuno Tadanori en avait par conséquent référé aux conseillers shōgunaux, puisque le décret publié au 5<sup>e</sup> mois de l'année interdisait formellement de vendre aux étrangers des cartes illustrées d'Edo portant le blason shōgunal, bien qu'elles aient été largement diffusées dans la ville.

Le 11<sup>e</sup> mois de l'année, la question de Mizuno Chikugo no kami Tadanori fut examinée au sein de deux organes du bakufu : premièrement au niveau des inspecteurs chargés des Affaires étrangères (*gaikoku kakari ō-metsuke ometsuke* 外国掛大目付御目付) ; et deuxièmement au Bureau des Intendants des finances (*kanjō-sho* 勘定所). Tout d'abord les inspecteurs chargés des Affaires étrangères conclurent comme suit : ils rappelèrent tout d'abord que le décret publié le

---

<sup>397</sup> *BGKM*, vol.29, pp.106-109, No.59, op.cit.

<sup>398</sup> On ne la trouve pas dans le *BGKM*.



5<sup>e</sup> mois interdisait les cartes illustrées d'Edo portant le blason shōgunal. D'un côté, cette interdiction devait donc être respectée, d'autant plus qu'il faudrait pérenniser cette règle à l'avenir. Mais, d'un autre côté, il fallait bien répondre à la demande de l'Américain. Par conséquent, on devait lui fournir une carte illustrée sans les armoiries en cause. Les inspecteurs soumièrent cette décision au Bureau des Intendants des finances, qui approuva l'idée, mais il proposa des mesures encore plus précises. Il s'agissait de sélectionner un modèle aussi similaire que possible à celui montré par Harris au niveau de la taille et de la couleur, parmi les modèles circulant en ville. Si l'Américain insistait alors pour que soit reproduit l'exemplaire avec les armoiries shōgunales, on devrait alors lui expliquer que ce modèle-là n'existait plus sur le marché.

Le 12<sup>e</sup> mois de l'année, Mizuno Tadanori décida d'appliquer les mesures proposées par le Bureau des Intendants des finances. Finalement, le 27<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois, les inspecteurs chargés des Affaires étrangères donnèrent leur accord.

Parallèlement à ces délibérations, le 24<sup>e</sup> jour du 11<sup>e</sup> mois, le Bureau du préfet d'Edo du Sud publia un décret qui interdisait strictement la vente des cartes illustrées d'Edo gravées avec le blason shōgunal *go-mon* 御紋, y compris la vente des anciennes éditions<sup>399</sup>. Les organes du bakufu cherchèrent donc à se coordonner pour tenter d'imposer leur stratégie à tous les citoyens d'Edo. Le rapport d'Okadaya Kashichi fut déposé le 27<sup>e</sup> jour du 11<sup>e</sup> mois, 3 jours après la publication du décret. Pour satisfaire l'exigence de cette livraison accélérée que le préfet d'Edo lui imposait, Okadaya explique qu'il fallait modifier la répartition des couleurs et éliminer toutes les armoiries, tâche pour laquelle il demandait à nouveau aux autorités de lui accorder un délai jusqu'au 17<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois. L'éditeur explique que le modèle est imprimé à partir d'une matrice conçue l'année précédente. Du temps était nécessaire, d'autant plus qu'il existait certaines différences par rapport à la situation actuelle. Mais toutes ces explications ne purent convaincre les autorités, pressées qu'elles étaient de répondre à la demande de Harris au plus vite. D'après le rapport, le Bureau du préfet d'Edo ordonna à l'éditeur de livrer les exemplaires au fur et à mesure de l'impression, quel que soit leur nombre. C'est ainsi que l'éditeur a fourni les 35 premiers exemplaires le 3<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois, et ensuite 115 autres exemplaires le 7<sup>e</sup> jour, 100 exemplaires le 18<sup>e</sup> jour, enfin 250 exemplaires le 21<sup>e</sup> jour du mois, soit au total les 500 exemplaires livrés aux officiers en poste au Zenpuku-ji<sup>400</sup>.

---

<sup>399</sup> Annexe 1, pp.39-40 : *EMBS*, vol.17, p.394, No.16349; p.398-399, No.16360.

<sup>400</sup> *GJK* [3] Ansei Man'en 1, image 74. : Annexe 3, No de l'image 3074.

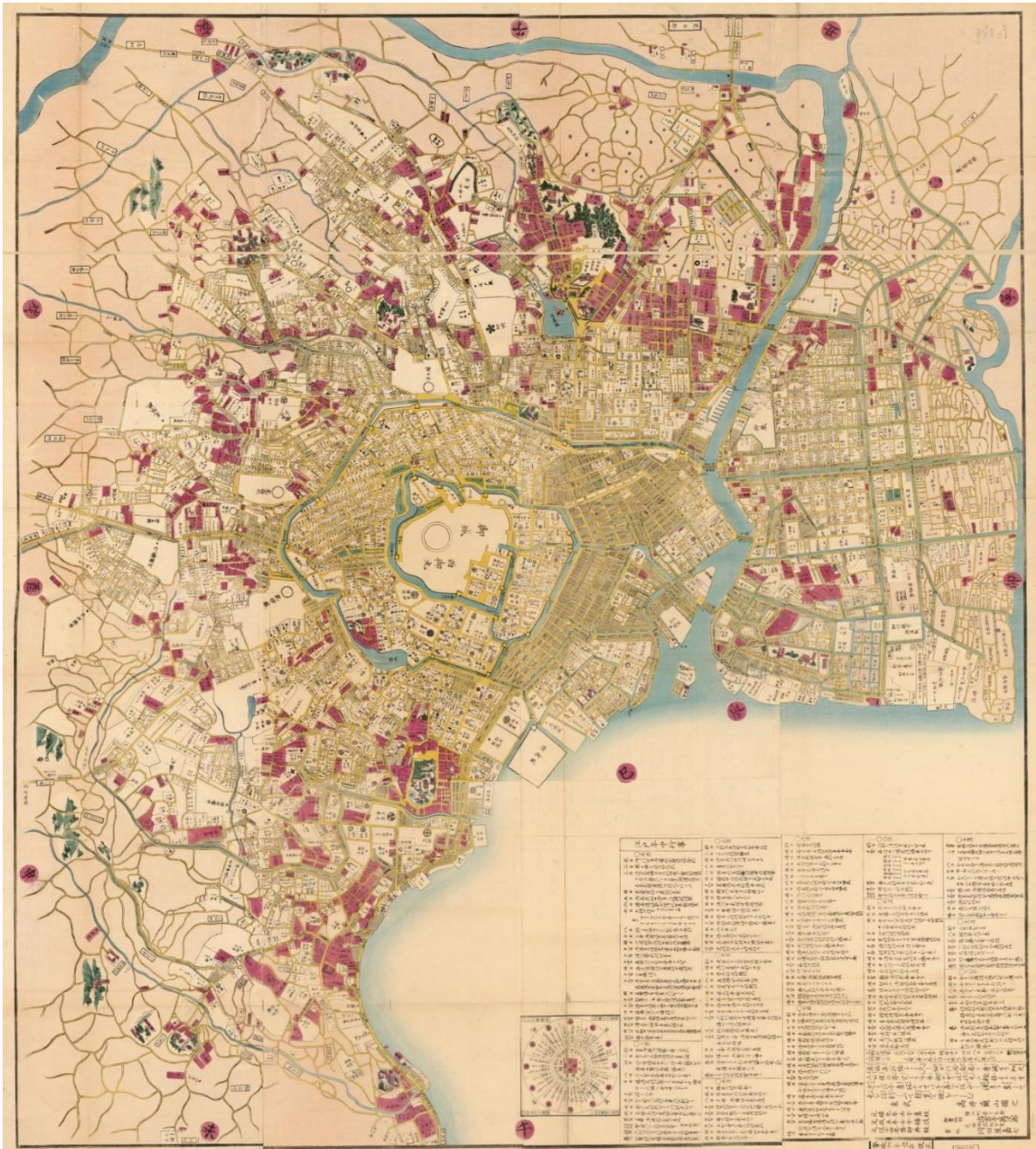


Fig.23

*Ansei kaisei Oedo ōezu* 安政改正御江戸大繪圖

Yokoyama-chō 1-chōmé kado : Izumoji Manjirō : Okadaya Kashichi, Ansei 6 (1859)

117 x 131 cm.

Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C., 20540-4650 USA dcu

Or, cette affaire ne s'arrêta pas là. D'après un rapport du 12<sup>e</sup> jour du 1<sup>er</sup> mois de la 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860), le marchand toujours en attente d'être payé pour la fourniture des 500 exemplaires, fut convoqué au Zenpuku-ji où il reçut une nouvelle commande de 100 autres exemplaires<sup>401</sup>. Comme on lui demandait la date de livraison, il répondit que ce serait au matin du 16<sup>e</sup> jour du mois et il se mit tout de suite à l'impression. Bref, la carte d'Edo nouvellement fabriquée, qui était très similaire au modèle désigné, mais sans les armoiries litigieuses, semble avoir bien plu au ministre américain. En tous cas, dans *Les Achats faits par les étrangers*, nous ne trouvons aucune trace de contestation de la part de la légation américaine quant à l'absence du blason. D'après le rapport du 11<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois de l'année, la commande supplémentaire a atteint finalement 270 exemplaires. À la fin le prix total est indiqué comme étant de 2700 *monme* en argent, réglé en 57 pièces de 1 dollar<sup>402</sup>. Si on se base sur le taux de change 1 dollar = 3 *bu* en argent, 171 *bu* (42 *ryō* 3 *bu*) ont été payés.

Harris ne raconte rien sur cet achat de cartes illustrées d'Edo car son journal se termine avant cet événement<sup>403</sup>. Et dans *Les Achats faits par les étrangers*, aucun autre rapport ne fait part de l'acquisition de si nombreux exemplaires d'une même carte, même si 20 rapports allemands mentionnent l'achat de quelques exemplaires. Mais quelle était donc l'utilité de disposer d'un aussi grand nombre de cartes d'Edo illustrées ? Ont-elles été distribuées au personnel du gouvernement des Etats-Unis ? Est-ce pour une donation aux instituts de recherche et d'éducation ? Ou bien un cadeau à des personnalités importantes ? Une recherche plus approfondie serait ici nécessaire. Il faut juste noter que quelques cartes d'Edo sans armoirie *aoi* éditées par Okadaya en 1859 et 1860 sont actuellement conservées dans Bibliothèque du Congrès des États-Unis(Fig. 23)<sup>404</sup>.

En tout cas, les efforts du bakufu en cette affaire sont tout à fait évidents. Il s'est dépensé sans compter pour répondre à la demande de Harris tout en maintenant absolument la règle qu'il avait instaurée vis-à-vis des citoyens d'Edo, ceci afin de protéger la dignité shôgunale symbolisée

---

<sup>401</sup> Ibid., image 100 : annexe 3, No de l'image 3100.

<sup>402</sup> 1 *monme* d'argent équivaldrait à plus ou moins 1250 yens d'aujourd'hui en pouvoir d'achat. D'après un calcul simple, la somme équivaut à 337 500 yen, soit 2 558 € (1€ = 131.92 yen taux de change février 2022).

<sup>403</sup> HARRIS (trad. SAKATA Seiichi), op.cit, 1954, vol.3 (ge), pp.208-209.

Le journal de Townsend Harris se termine par une écriture fragmentaire le 9 juin 1858. Cette absence de journaux intimes ultérieurs à son séjour à la légation d'Edo est d'ailleurs un mystère pour les chercheurs.

<sup>404</sup> Library of Congress, Geography and Map Division, Washington, D.C. 20540-4650 USA dcu

<https://hdl.loc.gov/loc.gmd/g7964t.ct011892r>  
<https://hdl.loc.gov/loc.gmd/g7964t.ct011892v>

par ses armoiries. En tant que premier consul des Etats-Unis d'Amérique et artisan du premier traité de commerce, Harris était influent auprès des diplomates des autres nations, ainsi qu'auprès des ressortissants étrangers résidant au Japon. Mais surtout, il était la personne la mieux renseignée sur la situation intérieure du bakufu, perçu par ses dirigeants comme une personne plutôt bienveillante envers le Japon, car de hautes personnalités du bakufu lui accordaient le plus haut degré de confiance, d'après certains documents japonais<sup>405</sup>. Lorsque Harris a annoncé son retour au pays pour raisons de santé, les autorités japonaises ont envoyé une lettre au gouvernement américain pour le supplier de bien vouloir prolonger son affectation au Japon<sup>406</sup>. L'attitude du bakufu dans cette affaire de la carte d'Edo n'était donc peut-être pas un simple expédient tortueux dont le bakufu aurait usé pour ne pas vexer l'Américain, mais aussi une étape menant à une relation de confiance réciproque.

Pour finir, examinons une jurisprudence concernant la vente d'une carte d'Edo à des Américains qui ne figure pas dans *Les Achats faits par les étrangers*<sup>407</sup>. D'après un compte-rendu du chef du quartier de Minamidenma-chō, le 8<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de la 6<sup>e</sup> année d'Ansei (1859) à la 9<sup>e</sup> heure du jour, un Américain à cheval venant de Kyōbashi est passé chez Iwazō à Minamidenma-chō 2 chōmé, juste au moment où un client, citadin roturier japonais, était en train d'acheter une petite carte illustrée d'Edo. Lorsque l'Américain souhaita acheter la même chose, Iwazō ne put lui refuser, et il lui en vendit 3 exemplaires, à 200 *mon* au total. La présence d'armoiries n'est pas mentionnée. Bien au courant de l'interdiction de la vente de cartes d'Edo, Iwazō dénonça sa propre infraction au chef de son quartier. Le 17<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, il fut convoqué devant Ishigaya Inaba-no-kami, préfet d'Edo du Nord, et il exposa son cas. À la fin du 9<sup>e</sup> mois, le préfet prononça ce jugement : les circonstances atténuantes sont reconnues en tenant compte de la situation. Iwazō n'avait pas le choix puisque l'Américain avait vu un client japonais acheter la carte en question. Il est aussi tenu compte du fait qu'après l'incident il s'est dénoncé de lui-même aux fonctionnaires des quartiers. Mais l'infraction n'est pas effacée pour autant, et il est condamné à une amende de 3000 *mon*, payée le jour même.

---

<sup>405</sup> Idem.

<sup>406</sup> Ibid., p.208.

NAKAI (trad.), vol.1 (jō), op cit, p.309.

<sup>407</sup> Annexe 1, pp.37-38 : *EMBS*, vol.17, no. 16301, pp.371-372.

## 4. Les Allemands

---

Comme nous l'avons vu précédemment, la mission prussienne dirigée par Friedrich Albrecht Graf zu Eulenburg représente 59 % de tous les rapports (soit 462 sur 790) dans *Les Achats faits par les étrangers*. À la différence des membres des légations des autres nations, dont on ne connaît presque rien, les consuls mis à part, les noms des 13 membres de la mission Eulenburg sont identifiés grâce à la traduction japonaise faite par Nakai Akio de *Die Preussische Expedition nach Ost-Asien nach amtlichen Quellen*<sup>408</sup> : Friedrich Albrecht Graf zu Eulenburg (1815-81) ; Carl Pieschel (?-?) , Max August Scipio von Brandt (1835-1920) ; Theodor von Bunsen (1832-92) ; Graf August zu Eulenburg (?-?) ; Max Ernst Wichura (1817-66), Eduard von Martens (?-?) ; Ferdinand Freiherr von Richthofen (1833-1905) ; Maron ; A. Berg ; Peter Bernhard Wilhelm Hine (1827-1885) ; Bismark ; Schtotmüller ; Grube ; Jakob ; Wolff ; Gustav Spiess (?-?) ; Robert Lucius (1835-?) ; Eduard Karl Emanuel Jachmann (1822-1886) ; Reinhold Werner (1825-1909).

Leur nationalité est mentionnée dans notre archive de deux façons : « Prussien » 李漏生人 *Purosha-jin* et « Deutsch » 独逸人 *Doitsu-jin* donc Allemand. Mais on trouve seulement deux cas de la mention « Prussien », et dans la plupart des cas, le rapport les mentionne comme « les Allemands » et parfois « les étrangers de l'Hôtel des réceptions d'Akabane (*Akabane setsugū-sho*) ». Ces membres envoyés par le gouvernement prussien ayant une forte conscience d'être les représentants du *Deutscher Zollverein*, «l'Union douanière allemande», à une époque où la Prusse se faisait le champion de l'unité allemande, ils s'étaient probablement désignés eux-mêmes comme Allemands.

La corvette *SMS Arcona* était entrée dans la baie d'Edo le 19<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (le 4 septembre 1860), avec pour objectif de signer un accord commercial avec le Japon. Les délégués s'installèrent à l'Hôtel des réceptions d'Akabane le 23<sup>e</sup> jour du mois. Cinq mois plus tard, le 14<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois de la même année (24 janvier 1861), le traité était signé. La délégation quitta l'Hôtel le 18<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois (29 janvier 1861), et le lendemain elle prenait

---

<sup>408</sup> NAKAI(trad.), op.cit vol.1(jō), pp.1-2, pp. 8-10 et vol.2(gé), pp.367-372.

Quinze récits et mémoires différents sur le séjour d'Eulenburg au Japon ont été publiés, dont *Die Preussische Expedition nach Ost-Asien : nach amtlichen Quellen*, Berlin, 1864, traduit en japonais par NAKAI Akio et publié en 1969, notre texte de référence pour le présent travail. L'ouvrage original est basé sur les sources officielles du gouvernement prussien et est considéré comme le plus fiable. Le nom de son auteur n'est pas indiqué, mais on trouve la signature de A. Berg dans la préface du deuxième volume et une mention qui affirme que les croquis des scènes d'Edo sont de l'auteur de ce volume. Ceci prouve qu'au moins le deuxième volume et les suivants ont été écrits par Berg, peintre et membre de l'expédition.

le chemin du retour en quittant la baie d'Edo<sup>409</sup>. Le premier rapport d'un achat allemand est daté du 25<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en, soit 2 jours après leur installation à Akabane, et le dernier est daté du 16<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois de l'année, 2 jours avant leur départ. Les 462 rapports déposés pendant cette période concernent les Allemands, mais le plus grand nombre de rapports, soit 199, date du 8<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en, un mois après leur arrivée.

« Nous avons souvent consulté la carte d'Edo. Elle est vraiment précise et détaillée. Nous pouvions y retracer nos parcours un par un. Nous planifions une nouvelle excursion afin de connaître toutes les directions de cette immense ville. Nous nous racontions alors nos expériences du jour, et nous nous sommes échangés les uns les autres des objets que nous avons achetés, en les comparant. Ces achats nous ont fait comprendre quelle énorme variété de produits il y a dans ce pays, et nous avons gardé un grand intérêt pour faire des acquisitions jusqu'à la fin de notre séjour. Quand quelqu'un nous a montré de beaux articles métalliques façonnés avec art, plusieurs d'entre nous sont allés très loin pour aller au magasin, et nous nous sommes familiarisés de plus en plus avec cette ville en mûrissant nos connaissances sur la géographie du pays<sup>410</sup>. »

Ces phrases tirées de *Die Preussische Expedition nach Ost-Asien : nach amtlichen Quellen*, avouent que pour les membres de l'ambassade de Prusse, faire des achats au sein de la ville était une activité plus qu'importante durant leur séjour à Edo. Cette ardente passion pour la découverte de nouveaux magasins et de nouveaux produits se traduit dans *Les Achats faits par les étrangers* par le nombre des quartiers visités par les Allemands, qui dépasse les 70, soit presque le triple de celui des autres nations. Les quartiers les plus mentionnés sont les suivants, dans l'ordre : Shiba-Mishima-chō, Iigura 5 chōmé, Shiba Shinmei-chō, Udagawa-chō, Iigura 3 chōmé, Shinmei monzen, Tōri 1 chōmé. En particulier 114 rapports (sur les 462 de la totalité concernant les Allemands) issus de Shiba Mishima chō les distancent largement des autres nations. Et surtout, plus de 200 noms de marchands figurent comme vendeurs de produits aux Allemands, dont 21 à Shiba Mishima chō, ce qui souligne encore l'importance de ce quartier. Ce chiffre est de 4 à 5 fois plus important que pour les Britanniques, Français ou Américains.

« Sur le Tokaido et ses embranchements, il y a des centaines d'autres magasins que ceux que l'on a mentionnés jusqu'à présent. Ils sont animés par de nombreux clients et ils fournissent toujours de nouveaux matériaux à notre plaisir et notre

---

<sup>409</sup> Minatoku Minato kyōdo shiryōkan (ed.), *Edo no gaikokou kōshi-kan*, 2005, op cit, p.148.

<sup>410</sup> NAKAI (trad.), op.cit., vol.2 (ge), p.7. Toutes les citations en français de *Die Preussische Expedition nach Ost-Asien : nach amtlichen Quellen*, y compris celle-ci, ont été traduites en français par l'auteur de cette étude à partir de la traduction japonaise de NAKAI Akiko. À notre connaissance, il n'existe pas de version française du récit de cette expédition.

connaissance. Les marchands de plantes pour les botanistes, le marché aux poissons situé de l'autre côté de Nihonbashi pour les zoologistes... Même nos géologues, quand ils allaient dans des magasins, pouvaient y voir des spécimens de roches et de minerais originaires du Japon. Nous pouvions explorer toutes les directions de la ville pour y apprendre le caractère et les coutumes du peuple<sup>411</sup>. »

Ainsi, faire des achats dans la ville d'Edo était pour la délégation allemande, la première étape de leurs enquêtes sur le terrain japonais. L'auteur du récit présente minutieusement, et sur des dizaines de pages, les caractéristiques et les techniques liées aux principaux produits japonais et leur disponibilité dans les magasins<sup>412</sup>. Tissus en soie, armures, épées, arcs et flèches, harnais, matériaux et vêtements contre la pluie, cigarettes, articles pour fumeurs, articles en bronze, encres de Chine, papier japonais, objets en laque, poteries et maintes autres catégories de marchandises comme celles qu'on trouve chez les antiquaires, constituent les principaux produits. Ces articles correspondent justement aux éléments enregistrés dans *Les Achats faits par les étrangers*. En conséquence, il est intéressant de comparer ces deux documents, allemand et japonais.

Ce qui est caractéristique des très nombreux achats prussiens enregistrés dans *Les Achats faits par les étrangers* est avant tout la place qu'y tiennent les dessins et les livres. D'ailleurs, l'auteur de *Die Preussische Expedition nach Ost-Asien : nach amtlichen Quellen* fait spécialement mention de la passion des Japonais pour la lecture et de leur goût pour les illustrations à prix peu élevés. Sur environ 1200 marchandises achetées par les Prussiens d'après *Les Achats faits par les étrangers*, 380 concernent les livres, ce qui représente 31 % de la totalité. 117 descriptions correspondent à des dessins (22 pour des cartes, 44 pour des estampes, 51 pour d'autres dessins spécifiques) et elles représentent 9 % de la totalité. Au total 40% des marchandises concernent les arts graphiques. Après, les catégories de produits les plus représentées sont : les sabres (11%), les matériaux de calligraphie (9%), les céramiques (5%). Du point de vue des dépenses, approximativement 290 ryō ont été consacrés à l'achat de sabres, 275 ryō pour les arts graphiques, 80 ryō pour du matériel de calligraphie, 76 ryō pour des céramiques. Les Prussiens dépensent également une somme importante, de 70 ryō, pour l'achat d'objets en laque, même si cette catégorie représente seulement 3% du nombre total des descriptions. D'ailleurs environ 85% de cette dépense pour des laques furent payées à Kuroeya, le fameux grossiste favori des Britanniques. Ce marchand visite l'Hôtel des réceptions

---

<sup>411</sup> NAKAI (trad.), op.cit., vol.1(jō), p.102.

<sup>412</sup> Ibid., pp.76-102.

d'Akabane le 11<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en, comme il a visité les autres légations pendant la même période.

Examinons les observations faites par l'auteur de *Die Preussische Expedition* :

### 【Céramiques】

« Pour les céramiques trouvées dans des magasins à Edo, il n'y a pas beaucoup de variété quant à leurs formes, mais elles sont très caractéristiques dans leurs motifs, couleurs, dessins. Contrairement à celles stockées depuis longtemps pour le marché européen à l'entrepôt de Nagasaki, elles sont juste destinées à un usage domestique. [...] Celles qui sont vendues à Edo sont moins fines que la céramique « type coquille d'œuf » fabriquée à Kyūshū<sup>413</sup>, mais leur qualité et leur glaçure sont belles et pures. Les motifs et les tons de couleur sont riches. Les motifs dessinés sont surtout des oiseaux, poissons, feuilles, papillons etc., et ils sont tout à fait légers et élégants. Pour certains, leur qualité est incomparable. Les dessins en couleur sont appliqués sur l'émail de la céramique mais on trouve certaines poteries anciennes dessinées sous la glaçure. De nombreuses vieilles poteries japonaises et chinoises sont très attirantes par leurs couleurs justement grâce à leur peinture. La couleur sous l'émail est plus profonde et brillante. Dans les procédés de fabrication européen, on connaît très peu de pigments résistants à une chaleur très élevée après le glaçage<sup>414</sup>. »

Comme on le voit, l'auteur du récit de l'expédition s'intéressait non seulement à la beauté de la céramique japonaise, mais aussi à la technique employée pour créer cette beauté. Selon *Les Achats faits par les étrangers*, les Prussiens achetèrent des céramiques dans 12 magasins. Par exemple, ils trouvèrent un service de plats à motif de *hakké* 八卦 (huit figures de divination<sup>415</sup>) pour 1 *ryō* chez un brocanteur à Gennosuke-chō, un quartier situé le long du Tokaidō au nord de Shiba-Shinmei. En allant plus loin sur la route de Tokaidō, ils acquirent des *choko* 猪口 (coupelle à saké) en porcelaine bleu-et-blanc dans un coffre chez Seibei, à Shinryōgaé-chō 2 chōmé, ainsi que des bols de Kutani 九谷 et des assiettes en porcelaine peinte multicolore de la taille de 3 *sun* (9 cm), chez Toyotaya Kyūsaburō, à Sakamoto-chō. Ce grand marchand de céramiques était un fournisseur du *ketsubō-sho* de Shimoda, et il était très fréquenté également par les autres légations. Chez 10 autres marchands trouvés dans la zone de Shiba-Shinmei et dans celle d'Iigura, au nord de l'Hôtel des réceptions d'Akabane, les Prussiens se procurèrent des assiettes rondes et

---

<sup>413</sup> Il s'agit probablement de la porcelaine dite « coquille d'œuf », *rankaku-de* 卵殻手 qui était fabriquée à Mikawachi Sarayama dans le fief de Hirado.

<sup>414</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), p.91.

<sup>415</sup> *hakke* 八卦 : diagramme octogonal comportant un trigramme différent sur chacun de ses côtés. Les trigrammes sont des symboles divinatoires chinois composés de lignes continues ou brisées.



des coupelles à saké de céramique de Kutani, des *tokkuri* 徳利 (cruchons à saké) de style bleu et blanc, ou encore de petits articles amusants tels que des *sakazuki* (coupe à saké à pied) à décor peint paysager de style *sansui* 山水 (montagne-eau) des lieux célèbres d'Edo, des *sakazuki* plats empilés à décor peint de personnages, avec des oiseaux et des fleurs, et des *sakazuki* empilés en forme de *daruma* 達磨<sup>416</sup>.

Notons la description « céramique de Kōchi de Kishū » 紀州交趾焼 *Kishū Kōchi yaki*, achetée chez Kakubei, à Shinmei-chō. La céramique « trois couleurs » fabriquée depuis la fin de la dynastie Ming avait été transmise au Japon sous le nom de « céramique de Kōchi » 交趾 (Cochinchine) région du Sud-Est asiatique par laquelle elle transita avant d'arriver dans l'archipel. Elle inspira les poteries japonaises fabriquées dans des fours régionaux à la fin de l'époque d'Edo. Tokugawa Harutomi, 10<sup>e</sup> seigneur du fief de Kishū 紀州 (dit aussi province de Kii), invita des céramistes renommés de Kyōto dans un atelier au sein de son château, où fut élaborée la céramique appelée désormais « Kishū Kōchi ». Sa fabrication s'était probablement répandue au dehors du château, et fournissait le marché d'Edo, où elle était devenue disponible pour les clients prussiens.

Nous trouvons aussi une autre description curieuse : « une coupe à saké plate à tortue flottante » 水浮亀平盃 *mizu uki game hirasakazuki* achetée chez Okadaya à Udagawa-chō. Ce qui est décrit ici correspond peut-être au récit de Laurence Oliphant sur la mission britannique de Lord Elgin : « Au fond de certaines tasses, on apercevait une tortue de porcelaine admirablement exécutée qui reposait tranquillement. Mais, lorsqu'on y versait du thé, elle montait à la surface avec la plus grande animation<sup>417</sup> ». L'auteur de l'expédition prussienne observe également : « parmi ceux vendus à Edo, de nombreux produits nous font penser à la Majolique de l'Italie ancienne ou de Palissy ». Ce type d'objet n'existe plus de nos jours, et on ne peut qu'imaginer quelque chose évoquant les plats à reptiles de Bernard Palissy, une céramique ludique avec un dispositif de mouvement : une petite tortue posée au fond d'une coupe qui commence à flotter quand on verse du saké, un genre d'objet amusant bien représentatif d'une certaine recherche d'humour dans la vie quotidienne des Japonais de l'époque<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> *Daruma* 達磨 : forme de figurine de forme arrondie, sans bras ni jambes, modelée d'après Bodhidharma, Daruma en japonais, légendaire fondateur indien de l'école bouddhiste zen, qui aurait perdu ses membres à force de méditation immobile.

<sup>417</sup> OLIPHANT (trad. GUIZOT François), op.cit, 1875, p.118.

<sup>418</sup> *mizu uki game hira sakazuki* ? 水浮亀平盃 : genre de coupe à saké ludique, appelée également *shikake-sakazuki* 仕掛盃, *yōhai* 揺盃, *kiyū-hai* 亀遊盃. Un mince pilier est placé au centre de la coupe, alors que le

## 【Les sabres】

« Dans un magasin d'armes, avec leurs lames, poignées, fourreaux, vous pouvez trouver des grands et petits sabres très variés. Leur forme se base sur un style commun, mais rien n'est identique. Le sabre japonais sera probablement le plus beau dans ce genre d'arme. La poignée est recouverte de peau de raie souvent tressée sur le dessus avec un fil de soie épais. La garde de fer, de forme ovale, et le fourreau en bois, sont incrustés de divers décors et garnitures métalliques. La partie plus décorative est le pommeau et la garde, où on trouve des reliefs et des ciselures artistiques en bois, or, argent et autres alliages, magnifiques, incrustés, qui représentent des motifs combinés de lignes, de feuilles, fleurs, masques, meubles, d'apparence humaine ou animale riches en caractère. [...] Dans le plus petit cadre on trouve une parfaite peinture de genre ou alors même un paysage entier. [...] Le long sabre que le guerrier utilise à deux mains est appelé *katana*. Le court est appelé *wakisasi*. Parce que les deux sont souvent fabriqués comme une paire, leur décor de pommeau, de garde et d'autres parties sont identiques. [...] La plupart des petits sabres ou couteaux ne sont pas équipés d'une garde. Les petites épées portées par les agriculteurs et les marchands privilégiés ressemblent fort à un *wakisasi*. [...] La lame est très solide et son affûtage est remarquable, avec la partie non tranchante en fer doux. La surface de la lame montre l'aspect d'une flamme grâce à laquelle on peut identifier la partie de l'acier appliqué sur le fer. La technologie pour durcir la lame semble être particulièrement délicate. Pour la comprendre, il existe des livres qui expliquent cette technologie en détail avec des illustrations, mais malheureusement nous n'avons pas encore pu nous procurer ces textes<sup>419</sup>. »

Comme indiqué dans ce récit, *Les Achats faits par les étrangers* confirment l'achat par les Allemands de plusieurs variétés d'armes blanches, *tachi*, *katana*, *wakisasi*, petits sabres, couteaux, par les Prussiens. La simple addition des chiffres enregistrés dans notre document d'archive montre l'acquisition de 350 armes blanches, sans distinction de types. Parmi elles, le nombre de *koshirae tsuki wakisashi* 拵付脇差 (court sabre et son équipement complet avec une poignée, une garde et un fourreau) est le plus important. Le prix est d'environ 1 *ryō* ou 2 *ryō* mais, même le plus cher ne coûtait pas plus de 5 *ryō*. Ces armes blanches ont été achetées dans 7 quartiers : Iigura-machi 4 *chōmé* et 5 *chōmé* (près de l'Hôtel des réceptions d'Akabane), Shiba-Mishima-chō et Shinmei-chō (dans la zone de Shiba-Shinmei), Shiba-otamaya-o-sōji-yashiki, Shiba-tamachi 8 *chōmé* et Shinryōgae-chō 4 *chōmé*. Les 11 vendeurs concernés sont des merceries (*komamonoya* 小間物屋), accessoiristes (*kodōguya* 小道具屋) et brocanteurs (*furudōguya* 古道具屋), mais pour 68% de leur somme totale, l'achat des armes blanches a été

---

corps de la tortue est troué au milieu. La pointe du pilier est insérée dans le trou de la tortue. Lorsque le saké est versé la tortue flotte. Mais celle-ci est en fait soutenue par le pilier situé au milieu et elle ne bouge donc jamais de cette position. Étant donné que la tortue doit être légère pour flotter, elle est sans doute fabriquée en porcelaine. Ces informations nous ont été données par Mme Tomoko NAGAHISA, du musée Tokugawa.

<sup>419</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), pp.-76-78.

effectué chez Ginjirō, mercier à Shiba-Mishima-chō, sans aucun doute le même Masudaya Ginjirō qui fournit aussi des estampes avec ces armes blanches. Les membres de la délégation prussienne trouvèrent ces sabres particulièrement beaux. Des descriptions détaillées d'accessoires de sabres sont fréquemment enregistrées dans *Les Achats faits par les étrangers* et elles correspondent exactement aux observations faites par l'auteur du récit de l'expédition. D'ailleurs l'intérêt de ces Allemands pour l'ornement des sabres se manifeste également par l'achat indépendant de pièces ornementales chez un brocanteur à Iigura-machi 5 chōmé, comme des *fuchi-kashira* 縁頭 (les deux extrémités d'une poignée) en *shibuichi* 四分一 ("un quart")<sup>420</sup> à motif de prunier, *fuchi-kashira* en *shakudō* 赤銅 (cuivre rouge)<sup>421</sup> au motif de dragon et de vague, ou *menuki* 目貫 à motif de dragon.

### 【Articles pour fumeurs】

L'auteur du récit exprime son plaisir à visiter des antiquaires et il mentionne des articles et accessoires pour fumeurs parmi ses trouvailles :

« Parmi les nombreux magasins, les plus intéressants sont les antiquaires. Tout comme dans notre pays, il y a d'innombrables magasins d'antiquités de différentes classes à Edo, du plus haut niveau « magasin d'objets d'art et d'antiquité<sup>422</sup> » jusqu'au plus bas, le magasin de ferraille. Il y a tellement de très belles choses là-bas que l'on s'arrête toujours à tout moment en étant ébloui par toutes ces curiosités que l'on veut prendre dans la main, pour voir. Au Japon, il n'y a pas de vitrine qui l'empêche. [...] Dans les magasins d'antiquités il y a des laques anciennes, des objets en bronze et tous les autres meubles, mais encore plus beaux sont les porte-papiers, les ornements métalliques pour la blague à tabac, les boutons pour la fixer sur le corps afin de ne pas la faire tomber<sup>423</sup>. »

Ensuite, il décrit ces articles en détail :

« Les produits de luxe japonais sont très limités. Les premiers sont les articles ornementés pour fumeurs. Lorsque vous allez dans un magasin d'antiquités, vous trouvez d'innombrables articles variés élaborés pour les fumeurs. En particulier on

---

<sup>420</sup> *shibuichi* 四分一 : un alliage de cuivre contenant de l'argent. *Shibuichi*, signifiant "un quart", indique par convention une part d'argent pour trois parts de cuivre, bien qu'en réalité les proportions puissent varier considérablement en fonction de l'effet souhaité.

<sup>421</sup> *shakudō* 赤銅 : Un alliage de cuivre contenant typiquement 3 à 7% d'or.

*fuchi-kashira* 縁頭 : raccord métallique pour l'extrémité de la poignée du sabre.

<sup>422</sup> Ce terme français est utilisé dans le texte original de *Die Preussische Expedition nach Ost Asien nach amtlichen Quellen*.

<sup>423</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1 (jō), p.84-85. « La blague à tabac, les boutons pour la fixer sur le corps afin de ne pas la faire tomber » désignent ici des objets du même type que l'*inrō* avec le *netsuke*.

peut citer l'*inrō* [*Taschen halter* (porte-sac) : l'auteur écrit en allemand]. Il est fabriqué en bois, corne, ivoire ou métal. Les techniques utilisées sont : le relief, la laque, le bosselage, la ciselure, le cloisonné, et ils sculptent un animal, une personne ou un ensemble de ces figures comme des images apparaissant sur une lanterne magique. Tous ces dessins et structures sont d'excellente qualité, surtout quand il s'agit d'un vieil objet. Tantôt esquissés grossièrement, tantôt dessinés avec une technique parfaitement subtile, leur expression humoristique est étonnamment vive et montre une compréhension profonde de la nature. Le décor en orfèvrerie est souvent enchâssé dans un bouton d'ivoire et de bois dur, qui prennent la forme d'un blason rond. L'orfèvrerie sert aussi le système de fermeture du porte-papier ou encore de la pochette à tabac. On utilise divers alliages. Le métal principalement utilisé semble être le cuivre<sup>424</sup>. »

Depuis que le tabac avait été introduit au Japon vers la fin du 16<sup>e</sup> siècle par les Portugais, la méthode pour fumer les feuilles, émincées en fines lamelles, à l'aide d'une pipe, s'était diffusée dans toutes les classes sociales. À l'époque d'Edo, on voit un véritable développement artistique autour des objets destinés à la consommation du tabac. Alors que l'auteur de l'expédition admire le bon goût et le raffinement du travail des Japonais, *Les Achats faits par les étrangers* consignent de nombreuses descriptions d'articles pour fumeur, comme la pipe (*kiseru* 煙管・きせる), l'étui à pipe (*kiseru-zutsu* きせる筒), la pochette à tabac (*tabako ire*), et leurs accessoires tels que le *netsuke*, le *shime-o* 締緒<sup>425</sup>. Dans les achats des Allemands, nous trouvons mentionnée une grande variété de matières et de techniques utilisées pour les pipes : le cloisonné, *shibu-ichi* 四分一, *gin-nagashi* 銀流<sup>426</sup>, divers accessoires tels qu'un fermoir métallique en *shakudō* 赤銅 à motif de dragon et de tigre, *tamoto otoshi* 袂落<sup>427</sup>. Par exemple, le *kinkawa dōran* (金革胴乱) est un sac de cuir ou de tissu de forme carrée pouvant contenir des médicaments, des cachets, etc., attaché aux hanches, fabriqué en cuir doré (*kinkawa* 金革), ou bien peut être en *kin-kara-kami* (imitation en papier du cuir doré)<sup>428</sup>. Un *tō-zaiku ishi-datami*

---

<sup>424</sup> Ibid., p.85.

<sup>425</sup> Lorsque la consommation du tabac s'est répandue dans tout le Japon, de nouveaux types de blague à tabac sont apparues. Elles étaient populaires non seulement parmi les samouraïs, mais aussi parmi les citadins et les femmes, car comme les *inrō*, elles suppléaient l'absence de poches sur les kimonos. Ces objets étaient fabriqués dans une grande variété de matériaux.

<sup>426</sup> *gingagashi* 銀流 : processus consistant à mélanger du mercure avec de la poudre minérale abrasive (*tonoko* 砥粉) et à le frotter sur du cuivre ou d'autres métaux pour leur donner une finition argentée.

<sup>427</sup> *tamoto otoshi* 袂落 : petit sac fait d'un tissu plié pour ranger la blague à tabac, ou bien serviette pour essuyer la sueur.

<sup>428</sup> Imitation en papier d'une tapisserie en cuir importée des Pays-Bas. Voir KUME Yasuo 久米康生, *Washi tayō na yō to bi* 『和紙多彩な用と美』, Tokyo, Tamagawa University Press, 1998 p.73 ; OBATA Tokio 小畑登紀夫, « Tsunagatta kinkarakami no ten to sen hikaku-sei kara kami-sei eno migotona tenkan » 「つなが

*kiseru* (藤細工石畳煙管) est un étui à pipe en « rotin pavé », c'est-à-dire sans doute enrobé de rotin tissé à motif de pavés<sup>429</sup>. Le *moku-chō nozarashi netsuke* (木彫野晒根付) doit être un nétsuké en bois à motif de squelette<sup>430</sup>. Un *Hirado shō inrō* (平戸小印籠) devait être un petit *inrō* fabriqué avec une technique d'orfèvrerie spécifique de Hirado<sup>431</sup>.

Toutes ces descriptions nous montrent la diversité des techniques et la richesse de motifs débordant d'imagination dans les arts et métiers de l'époque d'Edo. Ces articles furent achetés dans 12 quartiers, particulièrement dans la zone Shiba Shinmei, chez 25 commerçants (19 marchands de sacs, 2 merciers, 2 marchands de pipes, 1 brocanteur, 1 sans mention spéciale), dont 10 se trouvaient à Shiba-Mishima-chō. Par exemple, un nétsuké en corne de buffle sculpté avec un personnage (水牛人物彫根付 *sugyū jinbutsu-borinetsuke*), et un autre en corne de cerf de forme carrée (鹿角角形根付 *shika tsuno kakugata netsuke*), furent achetés chez Tokuzamon, marchand de sacs à Shiba-Mishima ; 22 étuis à pipe en *shibu-ichi* et en cloisonné (四分一焼銀煙管七宝焼取煙管取交 *shibutichi yaki gin kiseru sippō yaki kiseru torimaze*) pour 1 *ryō* 3 *bu* 3 *shu* chez Nakaya Mankichi, marchand de pipes à Shinmei-chō ; 3 *oshime* 緒め avec perles en laque *tsuishu* 堆朱 et en céramique d'Eiraku 永楽 (堆朱彫永楽焼トンボウ緒め *tsuishu bori eiraku yaki tonbō oshime*), pour 1 *ryō* 1 *bu* chez Jinbei, marchand de sacs à Tōri 1 chōmé. 3 étuis à pipe façonnés pour 3 *bu* chez Kichizō, brocanteur à Iigura-machi 5 chōmé. 10 nétsukés en ivoire et en bois pour 4 *ryō* 1 *bu* chez Kichibei, marchand de sacs à Iigura-machi 4 chōmé. Le montant total dépensé pour ces articles pour fumeurs s'élève à près de 40 *ryō*.

### 【Matériel de calligraphie】

« Des magasins vendant des encres de Chine se trouvent dans de nombreuses rues<sup>432</sup> » écrit l'auteur du récit de l'expédition prussienne, qui rapporte qu'il existait différents types d'encres, tels que des bâtons d'encre à surface imprimée de motifs ou de lettres dorées ou polychromes,

---

った金唐紙の点と線 皮革製から紙製への見事な転換」, *Kindai Nihon no sōzōshi* 『近代日本の創造史』, No.12, 2011, pp.3-10.

<sup>429</sup> *ishidatami ami* 石畳編 : il s'agit d'un tissu tissé en une série de carrés, comme des pavés (*ishidatami*), particulièrement robuste et solide.

<sup>430</sup> *nozarashi* 野晒 : squelette abandonné dans les champs et blanchi par le temps. Il s'agit probablement d'un *netsuke* avec un motif de crâne.

<sup>431</sup> Motifs dessinés par l'application sur le métal nu, de filaments de métaux comme l'or, l'argent, le cuivre, par brasage.

<sup>432</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), pp.88-89.

ou des produits de luxe aux prix très élevés. Il montre son grand intérêt à l'égard de leurs méthodes de fabrication, encore inconnue des Occidentaux. Selon lui, le sépia corrode le papier, ce qui n'est pas le cas de l'encre de Chine. D'ailleurs les contrefaçons européennes n'ont pas du tout les qualités de la vraie encre de Chine.

Cet intérêt se reflète aussi dans *Les Achats faits par les étrangers*, qui enregistre l'acquisition par les Prussiens d'une grande quantité d'encre de Chine : 423 bâtons d'encre. La relation de voyage raconte que les magasins vendant de l'encre de Chine, proposaient également une grande gamme d'écrivoires en pierre de diverses sortes, de petite et de grande taille, ce qui correspond à l'enregistrement des *Achats faits par les étrangers*. Les Prussiens achetèrent divers instruments de calligraphie, des pinceaux et des écrivoires. Ces articles ont été fournis par 14 marchands, dont 11 marchands spécialisés en encres et pinceaux (*fude-sumiya* 筆墨屋), situés dans la zone de Shiba-Shinmei : Shiba-Mishima-chō, Shinmei-chō, Shiba-Shinmei monzen, à Gensuke-chō et dans la zone de Nihonbashi ; Tōri 1 chōmé et 2 chōmé, à Mitadōbō-chō près de Saikai-ji, et également dans Iigura 3 chōmé et 5 chōmé, à Kamiya-chō, tous situés au nord de l'Hôtel des réceptions d'Akabane. Mais l'auteur du récit de l'expédition fait la mention spéciale d'une boutique « située à Nihonbashi, le plus grand marchand d'encres d'Edo, où un bâton d'encre coûte 4 petites pièces d'or ( 8 thaler ) » : il s'agit sans aucun doute de Kobaien 古梅園, qui se trouvait à Tōri 1 chōmé. Cette vieille maison de fabrication d'encres de Chine fondée par Matsui Dōchin au 16<sup>e</sup> siècle à Nara et qui existe encore de nos jours, était le fournisseur officiel d'encres de Chine, pour le bakufu et il avait une succursale à Edo<sup>433</sup>. D'après *Les Achats faits par les étrangers*, les Prussiens dépensèrent 21 *ryō* chez ce marchand, ce qui représente un quart de leurs dépenses pour des instruments de calligraphie. L'encre vendue à Kobaien coûtait 1 *ryō* pour 2 bâtons selon un rapport. Une comparaison avec le prix des encres vendues chez

---

<sup>433</sup> Cette maison spécialisée dans l'encre de chine est connue pour la fabrication du *konohana sumi* 「紅花墨」 (ce nom provient du fait que l'encre est fabriquée en ajoutant une teinture rouge de carthame [*benibana* 紅花] à de la fumée d'huile de colza de haute qualité), ou encore du *shinsen sumi* 「神仙墨」 (« encre mystique »). La maison est mentionné par Shimizu Seifu 清水清風, l'un des plus éminents hommes de goût de l'ère Meiji, dans son ouvrage *Tōkyō Meibutsu Hyakunin Isshu* 『東京名物百人一首』 (« Anthologie des merveilles de Tokyo »), qui présente les curiosités culturelles et sociales de la nouvelle capitale. On y trouve la mention suivante : « Kobaien, à Nihonbashi-dōri 1-chōme, est un magasin d'encre établi de longue date et l'un des plus célèbres de Tokyo » (日本橋通一丁目の古梅園ハ製墨の老舗にして東京の名物也).

Cf. WAWAMOTO, Tsutomu 川本勉, « Tokyo Meibutsu Hyakunin-issu by Seihu Shimizu : a hundred features of Tokyo at the end of the Meiji era in a parody of Hyakunin-issu (a hundred poems by a hundred poets) », *Reference service and bibliography* (National Diet Library. Reader Services and Collections Department), vol. 69, 2008, p.19. <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/3051598>

Tōshodō Tōbei à Udagawa-chō : 600 *mon* pour 6 bâtons ou alors 2 *bu* 200 *mon* pour 40 bâtons, nous montre à quel point cette maison était chère. Il faut signaler que de nombreux bâtons d'encre gravés au nom de Kobaien 古梅園 sont conservées dans la réserve du Musée d'Ethnologie de Dresde, parmi les objets classés dans la collection de Carl Friedrich Pieschel susmentionnée<sup>434</sup>.

Du matériel de calligraphie de diverses sortes a été acheté : non seulement des pinceaux, mais aussi un écritoire portable en pierre (*kaichū suzuri* 懷中硯), un support de pinceau à motif ajouré de dragon, un presse-papier à motif de tortue sur un rocher, un porte-pinceau en forme de dragon, un repose-encre (*bokudai* 墨台) de fonte en forme de lionceau. Chez un brocanteur, à Shiba-otamaya-o-sōji-yashiki 芝御霊屋御掃除屋敷, les Prussiens ont fait l'acquisition de couvercles d'écritoire en laque, *suzuri-buta* 硯蓋, mais cet article ne semble pas vraiment être un accessoire de calligraphie. Il s'agirait plutôt d'un ustensile de table confectionné avec un couvercle d'écritoire, comme on le faisait à l'époque d'Edo<sup>435</sup>.

Les Prussiens portaient attention en général aux articles de papeterie, comme les bouliers et les règles. Des *yatate* 矢立, instruments d'écriture portables comprenant un pot à encre et un porte-pinceau, furent achetés à plusieurs reprises. Par ailleurs, comme l'auteur du récit de l'expédition le rappelle, « Rembrandt et d'autres graveurs néerlandais anciens ont souvent utilisé

---

<sup>434</sup> À la suite de la lecture d'un article de Lydia Icke-Swalbe qui mentionne la collection de C. Pieschel, « State Museum of Ethnography in Dresden » (in KREINER Josef (ed.), *Japanese Collections in European Museum II*, Japan Archiv, Bier'sche Verlagsanstalt, Bonn 2005, 2011, pp.601-607), j'ai effectué une visite du Musée d'Ethnologie de Dresde, le 13 avril 2016. J'y ai observé de nombreux objets japonais dont un nombre important d'éléments de décors de sabres, ainsi que des objets pour la calligraphie. On y trouvait des bâtons d'encre de Kobaien.

Mme Lydia Icke-Swalbe, que je remercie ici sincèrement, m'a communiqué les informations suivantes par courriel : la plus grande partie des objets japonais et chinois des collections saxonnes de Dresde provient de C. Pieschel, né près de Dresde en 1830 (?). En tant qu'homme d'affaires, il a participé à l'expédition prussienne d'Eulenburg en Asie orientale, commandée par le Norddeutscher Bund. En 1860, il est envoyé à Edo par le roi de Prusse afin de préparer des traités diplomatiques sur le commerce et les routes maritimes. En janvier 1861, le premier traité entre le Japon et la Prusse, ainsi que d'autres royaumes allemands de l'époque, est signé, et Pieschel devient consul en Asie orientale. Après la proclamation du Kaiserreich allemand, en 1871, Pieschel agit en tant que conseiller de l'Empire allemand en Asie orientale, avec différentes résidences en Chine, en Corée et au Japon. En 1875, il revient à Dresde en tant que fonctionnaire retraité. Il offre au roi de Saxe tous les biens qu'il a acquis pendant son long séjour, meubles personnels, cadeaux locaux, objets spéciaux, textiles, vêtements locaux, pour ses collections sur l'Asie orientale. Tout a été acquis par l'intermédiaire du ministère saxon des affaires étrangères avec l'approbation royale (« mit allerhöchster königlicher Genehmigung »), comme il est indiqué dans les archives royales d'État de Dresde. Un autre membre de l'expédition Eulenburg était Wilhelm Heine, né à Radebeul près de Dresde. Il était déjà allé au Japon avec l'expédition américaine de Perry, en tant que photographe. Il recueillit surtout des impressions visuelles, fit beaucoup de dessins et centaines des premières photographies, qu'il publia plus tard dans des volumes monumentaux. (*Japan und seine Bewohner*, Leipzig 1860)

<sup>435</sup> *Sekai daihyakka jiten* 『世界大百科事典』, Tokyo, Heibon sha : すずり蓋(硯蓋)

du papier japonais pour leurs impressions<sup>436</sup> », ce qui expliquait aussi l'intérêt de ces Prussiens. D'après notre pièce d'archive, ils se sont fournis dans des magasins d'Iigura-machi 4 chōmé et de Shiba-Mishima-chō, Shiba Shin-ami-chō daichi, en papiers issus de plusieurs régions et de diverses sortes : papier de Tosa (*Tosa hanshi* 土佐半紙), papier de Nishinouchi (*Nishinouchi gami* 西内紙)<sup>437</sup>, papier en fibre de *Diplomorpha sikokiana* (*ganpi-shi* 雁皮紙), papier de Sugihara (*Sugihara gami* ou *Suibara gami* 杉原紙).

Quand l'auteur du récit de l'expédition écrit qu'une « imitation du papier peint en cuir français a également été fabriquée [qui est] presque comme l'original<sup>438</sup> », il s'agit sans doute de *kin-karakami*. D'après notre document d'archive, les Prussiens avaient acheté des blagues à tabac ou des boîtes à papier fabriquées en papier imitant le cuir.

### 【Arts graphiques】

40% des descriptions de produits achetés par les Prussiens relèvent des arts graphiques. On compte 27 marchands concernés. Regardons d'abord les commentaires dans le récit de l'expédition.

« [...] Bref, bien que ce soit arbitraire, ces images sont fraîches, simples et audacieuses, il n'y a pas de redondance, parfois, elles sont d'une grande beauté. Des pièces vues dans les magasins, vous pouvez les acheter à bas prix et n'importe où. Mais de telles pièces si banales témoignent que le niveau de l'art japonais est élevé ou qu'il l'était, et si ces estampes en témoignent, il doit exister quelque part de magnifiques œuvres d'art. Ces peintures précieuses doivent être cachées dans les musées et chez les hauts personnages. C'est pour cela qu'elles ne peuvent pas tomber sous la main des étrangers. Quelques peintures étaient visibles à nos yeux. Ce sont des portraits, peintures de genre, peintures à l'encre de Chine et des dessins animaliers plus ou moins colorés à l'aquarelle. Tous nous montrent qu'il s'agit du travail de grands maîtres. Le coloris est beau et harmonieux. La représentation du visage était particulièrement excellente (bien que celle des estampes de style croquis soit généralement grossière). De nombreuses peintures sur soie étaient particulièrement belles (les images d'oiseaux et de fleurs ou bien d'insectes qui se

---

<sup>436</sup> NAKAI (trad.), op.cit., vol.1 (jō), p.89.

<sup>437</sup> *Nishinouchi-gami* 西野内紙 : un type de papier fabriqué à partir d'une pâte pure de *kōzo* (*Broussonetia* × *kazinoki*) produit dans le village de Nishinouchi, Kuji-gun, province de Hitachi (actuel département d'Ibaraki). Il était utilisé comme base du papier à l'huile, du papier parapluie et du papier pour livre de comptes dit *daifukuchō* 大福帳.

<sup>438</sup> NAKAI (trad.), op.cit., vol.1 (jō), p.89.



posent entre les feuilles). Parfois, on trouve des peintures décoratives aussi, sur un éventail<sup>439</sup>. »

Cette observation trouvée dans le 1<sup>er</sup> volume de notre source *Die Preussische Expedition*, même si nous ne pouvons pas formellement l'attribuer avec certitude au peintre A. Berg identifié comme l'auteur du 2<sup>e</sup> volume, montre un œil subtil et exercé se penchant sur l'art graphique japonais. Les membres de cette délégation s'intéressaient réellement aux estampes, c'est une évidence vu leurs nombreux achats figurant dans les *Achat des étrangers*. Selon les chiffres enregistrés dans notre document, ce ne sont pas moins de 2507 exemplaires d'estampes qui ont été achetés par les Prussiens. Bien que nous ne puissions pas connaître leur aspect concret, leurs sujets, ni leurs auteurs, la plupart de ces estampes sont de grand format (*ōban* 大判 : 39 cm × 26,5 cm). Pour le reste, les rapports indiquent des petits formats (*koban* 小判 : 1/8 d'un grand format), un album d'estampes (*nishiki-e hon* 錦絵本), des estampes ensachées (*nishiki-e fukuro-iri* 錦絵袋入り). Les fournisseurs sont : 8 marchands de livres illustrés (*ezōshiya* 絵草子屋), un bouquiniste (*furuhon-ya* 古本屋), un libraire (*hon'ya*), un mercier (*komamonoya* 小間物屋), et un marchand sans mention de sa spécialisation. Parmi eux, 5 marchands de livres illustrés se trouvaient à Shiba-Mishima-chō, où 1566 estampes ont été achetées. S'y ajoutent 368 achetées chez Aritaya Seiemon, à Udagawa-chō et 48 achetées chez Kichibei, locataire de Shōzō à Shinmei-chō : en tout 80 % de ces estampes ont donc été acquises dans la zone de Shiba-Shinmei. Notons cependant des achats importants chez Sakujirō, bouquiniste à Iigura-machi 5 chōmé, et chez Kichizō, locataire de Katsugorō à Minami denma chō 1 chōmé. Concernant le bouquiniste Sakujirō, nous trouvons quelques indications sur les estampes avec des descriptions curieuses. Il y est question de *han'ei no zu* 繁栄之図 (image de la prospérité) ; or on connaît quelques œuvres dont le titre contient cette expression, telles que le *Tōto han'ei no zu* 東都繁栄之図 (Image de la prospérité de la capitale d'Est par Hiroshige I), le *Kanjin Ōzumō han'ei no zu* 勧進大相撲繁栄之図 (Image de la prospérité du tournoi de sumō organisé dans le but de solliciter des aumones par Ichiyōsai Kuniteru), le *Ōshibai han'ei no zu* 大芝居繁栄之図 (Image de la prospérité des grands théâtres par Utagawa Toyokuni III). Il est fait aussi mention dans l'archive de *makuri-e* まくり絵 : *makuri* d'oiseau et de fleur sur des motifs d'*unkin* 花鳥雲錦之まくり<sup>440</sup> ou

---

<sup>439</sup> Ibid., p.95.

<sup>440</sup> *unkin* 雲錦 : motif décoratif combiné de fleurs de cerisier en pleine floraison et de feuilles d'érables rougies.

alors *makuri* de *sansui* (la montagne et l'eau) 山水まくり. Le terme *makuri* désigne des feuilletes de calligraphie ou des dessins décollés d'un paravent ou d'une cloison mobile *fusuma*, ou bien des feuilles de ce genre non marouflées<sup>441</sup>. Pour finir, signalons la présence de descriptions qui évoquent des peintures, par exemple un *Aizen butsuga* 愛染佛画 (peinture de la divinité bouddhique tantrique *Rāgarāja*), *butsuga kakemono* 佛画掛物 (peinture bouddhique en *kakemono*), mais aussi des peintures paysagères de *sansui-e* 山水絵. Concernant les *kakemono*, nous constatons qu'un exemplaire de format *ōyokomono*<sup>442</sup> peint par Taizan, 臺山画大横物掛物 *Taizan ga ōyokomono kakemono*, a été vendu pour 1 *ryō* à Takekawa chō. Il s'agirait d'une œuvre de Hirose Taizan 廣瀬臺山, artiste de peinture lettré du 18<sup>e</sup> siècle. On lit chez notre Prussien :

« Des dessins de caricatures merveilleusement humoristiques sont exposés à la devanture des librairies et des magasins d'art. De nos jours, les étrangers à Yokohama deviendront certainement une source d'inspiration.<sup>443</sup> »

Cette observation est pertinente. En effet, grâce à la technique d'impression rapide multicolore portée à sa perfection pendant les ères Tenpō (1831-1845) et Kōka (1845-1848), et grâce à la vitalité financière des éditeurs-grossistes, la production d'estampes prenait de plus en plus un caractère journalistique, et les nouvelles mœurs observées à Yokohama étaient devenues un sujet d'actualité prisé<sup>444</sup>. Les artistes de l'école Utagawa, particulièrement Sadahide, Yoshitora, Yohikazu, Yoshitomi sont connus comme des représentants de ces « images de Yokohama », *Yokohama-e* ou *Yokohama nishiki-e*<sup>445</sup>. On pense que de telles images ont connu un succès foudroyant, et qu'elles représentaient 65 % de la totalité des estampes publiés entre la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860) et la 1<sup>ère</sup> année de Bunkū (1861)<sup>446</sup>. *Les Achats faits par les étrangers* consignent 4 rapports concernant la vente de Yokohama-e aux Prussiens, chez des marchands de livres illustrés d'Udagawa chō, à Shiba-Mishima-chō et à Iigura-machi 3 chōmé. Par exemple,

<sup>441</sup> NKDJ : *makuri* まくり

<sup>442</sup> *ōyokomono* : la largeur d'un *kakemono* de format standard est d'environ 70 cm, au maximum. Une œuvre d'une largeur supérieure à 70 cm est appelée *ōyokomono*.

<sup>443</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1 (jō), p.92.

<sup>444</sup> Kanagawa kenritsu kindai bijutsukan, *Kanagawa-ken bijutsu fūdo-ki : bakumatsu meijiki*, op.cit, p.6.

<sup>445</sup> Ibid., p.20.

<sup>446</sup> Ibid., pp.12-13.

4 exemplaires sont vendus pour 2 *bu* 2 *shu* 800 *mon* chez Den'uemon, à Iigura-machi 3 chōmé, et 3 exemplaires pour 1000 *mon* chez Jūbei, à Udagawa chō. Ils sont relativement plus chers que les autres estampes. Il se peut qu'il y ait d'autres Yokohama-e parmi les descriptions simples de « *nishiki-e* » qui se trouvent dans *Les Achats faits par les étrangers* :

Il paraît qu'ils [les Japonais] ont appris la technique de l'eau-forte et d'autres techniques de gravure sur cuivre par des Hollandais, mais elles sont rarement utilisées. A Edo, nous avons découvert peu d'œuvres d'eaux-fortes, deux ou trois seulement, dont la plupart représentent un paysage, mais certaines d'entre elles étaient excellentes. Il ne fait aucun doute qu'elles ont été fabriquées au Japon. Les lettres qui y sont écrites sont la propre création des Japonais et la manière de saisir la beauté est complètement à la japonaise<sup>447</sup>.

La technique de gravure sur cuivre, transmise en effet au Japon au 16<sup>e</sup> siècle, était la gravure en taille-douce. Quant aux eaux-fortes, c'est en 1784 que Shiba Kōkan réussit à en réaliser et qu'il commença à vendre ces œuvres, tout d'abord comme des *megane-e* (image optique). À l'ère de Tenpō, il y avait à Kyoto, paraît-il, un point de vente de gravures sur cuivre où un imprimé de première qualité coûtait 72 *mon*, tandis que celui de qualité ordinaire coûtait 48 *mon*<sup>448</sup>. Dans *Les Achats faits par les étrangers*, nous trouvons une description de 銅版絵, *dōhan-e* (gravure sur cuivre). Une gravure sur cuivre en coffret et 41 gravures sur cuivre pour 2 *bu* 2 *shu*<sup>449</sup> sont acquises chez Gonbei, *karamonoya* (marchand de chinoiseries)<sup>450</sup> à Edobashi-Kurayashiki près de Nihon-bashi. Il est bien connu que Shiba Kōkan a également étudié les techniques de peinture occidentales à Nagasaki et qu'il a pratiqué la peinture à l'huile. Il utilisait apparemment un mélange de pigments et d'huile de *Perilla frutescens* 荏胡麻 utilisée pour la peinture sur laque. Dans *Les Achats faits par les étrangers*, nous trouvons la description d'une 油絵 *abura-e* (peinture à l'huile). Nous ne pouvons pas confirmer la nature de la technique utilisée pour ces produits mais ils sont distincts des estampes *nishiki-e*. 21 *abura-e* furent vendues pour 1 *ryō* 1 *shu* chez Kichigorō, à Udagawayoko-chō, tandis que chez Kihei, à Shiba-Mishima chō, 10 *abura-e* de *meisho-zu* (illustration des lieux célèbres) sont vendus pour 1 *bu*.

---

<sup>447</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), p.96.

<sup>448</sup> Voir le *KDJ: dōhanga* 銅版画

<sup>449</sup> Il s'agit du prix total avec cinq « *hosuhoru* ホスホル ». Nous ne savons pas ce qu'est un *hosuhoru* ホスホル, mais il pourrait s'agir de « phosphore » (en néerlandais : *fosfor*).

<sup>450</sup> Le terme *karamono* 唐物 désigne à l'origine les articles venus de Chine, ou plus largement du continent (l'étymologie du mot *kara* le rattache à la Corée), mais il comprenait aussi les articles importés, ou leurs imitations.

Les Prussiens se procurent des images du mont Fuji, *Fujisan ezu*, par exemple chez deux bouquinistes d'Iigura-machi 5 chōmé : Sakujirō et Chūzō. Le fameux mont Fuji était, bien sûr, une des sujets préférés des artistes japonais, mais ce qui est décrit ici, ce n'est peut-être pas un simple dessin de ce site célèbre. Dans la collection des objets japonais de Carl Friedrich Pieschel (1821-1906), membre de la mission Eulenburg, actuellement recueillie au Musée d'Ethnologie de Dresde (Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden), une curieuse carte de la montagne est conservée. Il s'agit du mont Fuji mais vu du sommet du volcan, montable comme une figure tridimensionnelle. Cette carte conservée témoigne à la fois de la richesse de l'imagination régnant dans les arts graphiques à l'époque d'Edo et du grand intérêt des Prussiens à l'égard de celle-ci.



Fig. 24  
*Le mont Fuji*  
Dresden, Museum für Völkerkunde,  
Carl Friedrich Pieschel Collection  
Inv 06712  
© SKD Online Collection<sup>451</sup>

<sup>451</sup> <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&q=Pieschel>

D'après notre document, leur curiosité poussa les Prussiens à se procurer d'autres sortes d'articles graphiques. Le *teasobi-e* 手遊び絵 (image à jouer des mains) est certainement une sorte de jouet graphique. L'*ori-kawari-e* 折替絵 doit en être une variante, avec des motifs qui changent selon le pliage. Ils ont acquis des éventails illustrés dont certains sont des *uchiwa* 団扇, des éventails ronds à manche. Un éventail pliant figurant des lieux célèbres (*meisho-e sensu* 名所絵扇子), et un autre illustré de personnages (*jinbutsu etsuki sensu* 人物絵付扇子) pour 1000 *mon* pièce, furent vendus par Kamesuke, éventailleur à Shiba-Mishima chō. Un éventail à 10 brins, illustré probablement de figures d'étrangers (*gaikokujin ni miyako jukken ōgi* 外国人似都十間扇) pour 300 *mon*, et un autre en papier *ganpi* 雁皮 brun à 13 brins de 8 *sun* (24 cm) illustré de personnages sur un fond de paysage de montagnes et eau (*cha ganpi-shi jinbutsu sansuiga jūsanken hassun ōgi* 茶雁皮紙人物山水画十三間八寸扇) pour 1 *ryō*, ont été vendus chez Mansuke, éventailleur à Udagawa-chō. Chez Ginjirō, à Shiba-Mishima-chō, les Prussiens n'achètent pas seulement des armes blanches, mais aussi plusieurs éventails ronds illustrés de dessins de lieux célèbres.

Citons également l'achat de peintures sur cerf-volant, chez Chōjirō, marchand de livres illustrés à Shibaguchi 3 chōmé. Par ailleurs, un marchand de poupées d'Asakusa a même été prié de leur céder « une image d'oiseaux et de fleurs collée sur son enseigne (看板二張置候花鳥絵類壺枚) » pour 100 *hiki* en or (=1 *bu*). Les Prussiens collectaient donc vraiment dans la ville d'Edo tout ce qui attirait leur attention en matière d'arts graphiques.

D'après *Les Achats faits par les étrangers*, les Prussiens se sont procuré 47 exemplaires de cartes d'Edo grâce à un grossiste en livres (*shomotsu-don'ya* 書物問屋), Izumiya Kichibei 和泉屋吉兵衛, un autre en livres illustrés Izumiya Ichibei 和泉屋市兵衛, et 4 bouquinistes : Shōjirō, locataire de Kinbei à Udagawa chō, Sakujirō, locataire de Kanji à Iigura-machi 5 chōmé, Chūzō, locataire de Yoshiuemon à Iigura-machi 5 chōmé, et Kamejirō, à Iigura-machi 3 chōmé. Ils ont acheté non seulement des cartes mais aussi des plans en format codex. Les cartes vendues par Shōjirō à Udagawa chō sont indiquées plus précisément comme *Fugō Edo ezu* 府郷江戸絵図 et *Enju Edo ezu* 延寿江戸絵図. La première pourrait être l'*Ansei kaisei Fugō o Edo ezu* 安政改正府郷御江戸絵図, publiée la 7<sup>ème</sup> année d'Ansei (1860), ou alors *Kaei kaisei Fugō o Edo ezu* 嘉永改正府郷御江戸絵図, publiée la 2<sup>ème</sup> année de Kaei (1849). Quant au *Enju Edo ezu*, une version révisée avait été publiée la 6<sup>ème</sup> année de Kaei (1853) et une autre, de la 5<sup>ème</sup> année

d'Ansei (1858), fut rééditée la 7<sup>ème</sup> année d'Ansei (1860). Un exemplaire de cette dernière impression est conservé à la Bibliothèque d'État de Berlin (Staatsbibliothek zu Berlin)<sup>452</sup>.



Fig. 25

Les éventails illustrés étaient très populaires à l'époque.

*Réfléchissement à Edo*

(*Ryōgoku Edo Ryōgoku yū suzumi no zu* 江戸両国すずみの図)

UTAGAWA Toyokuni I

Éditeur : Yamamoto Kyubei

© NDL digital collections

L'œuvre montre que les éventails ronds à manche illustrés étaient à la mode.

<sup>452</sup> 37616 ROA

[https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN3303599815&PHYSID=PHYS\\_0001&DMDID=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN3303599815&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=)

Comme les Américains, les Prussiens s'intéressaient aussi aux cartes d'Edo :

Dans n'importe quelle librairie, vous trouvez des cartes et des livres sur ce sujet. Il y a des cartes de toutes les parties du Japon. Il existe également une carte de l'Europe en gravure sur bois imprimée sur un fond de motifs. C'est une réplique avec des caractères japonais. Il y a aussi des plans de ville très détaillés, dont une carte d'Edo de 1 m<sup>2</sup>, précis et clair au point que nous avons pu trouver notre chemin immédiatement<sup>453</sup>.

Les bouquinistes Sakujirō et Chuzō ont vendu aux Prussiens des *Bankoku-zu* (万国総図 « carte générale de l'ensemble des pays »). Il s'agit certainement de planisphères. On sait qu'au Japon Hayashi Saemon a publié un *Bankoku-zu* en 1671 en se référant au *Kunyu Wanguo Quantu* (坤輿万国全図 « carte de tous les pays du monde ») imprimé en 1602 par Matteo Ricci<sup>454</sup>. Takahashi Kageyasu a dessiné pour sa part un *Shintei Bankoku zenzu* (新訂万国全図), « Nouvelle carte générale révisée de l'ensemble des pays » sur l'ordre du bakufu en 1807. Le *Bankoku yochihōzu* (万国輿地方図) que Nagai Soku fabriqua en 1846, fut la première carte planisphère en projection de Mercator au Japon.

Le décompte du terme *meisho zue* ( illustrations de lieux célèbres ) dans *Les Achats faits par les étrangers* concernant les Allemands, donne 76 occurrences. Depuis le succès du *Miyako meisho zue* (les lieux célèbres de la capitale) d'Akisa Tōritō, la 9<sup>e</sup> année d'An'en (1780), avec des illustrations de Takehara Shunchōsai, la présentation des sites célèbres et historiques de diverses régions, avec des illustrations de paysages ou d'attractions touristiques, était devenue un genre de publication très populaire. Ce ne sont pas moins de 70 ouvrages environ de *meisho zue* qui ont été publiés entre les ères de Kansei et de Tenpō<sup>455</sup>. D'après *Les Achats faits par les étrangers*, les Prussiens se procurèrent au total 126 volumes de *meisho zue* de diverses régions, chez Izumiya Kichibei 和泉屋吉兵衛, à Udagawa chō, parmi lesquels nous connaissons pour certains les régions concernées : Ise, Kishū, Ōmi, Kompira, Itsukushima, Kashima, Narita, Settsu,

---

<sup>453</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1 (jō), p.96.

<sup>454</sup> Carte du monde en chinois, par le missionnaire jésuite Matteo Ricci.

<sup>455</sup> NKDJ : 日本名所図会 *Nihon meishozue*

Commençant par le succès de *Miyako Meisho Zue* 都名所図会 dessiné par Shunchōsai 春朝齋 et rédigé par Akisato Shunfuku 秋里舜福 publié en 1780, environ 70 types de ce genre d'ouvrage tels que *Yamato Meisho Zue* 大和名所図会 et *Tokaido Meisho Zue* 東海道名所図会 su même auteur, ont été publiés au cours de la période Kansei et Tempō (1789-1845). *Edo Meisho Zue* 江戸名所図会 publié en 1836 est particulièrement célèbre.



Miyako, Bichū, Kiso, et Izumi. 134 volumes de *meisho ehon* (livres illustrés de lieux célèbres), sans mention des noms des régions, ont été achetés chez Izumiya Ichibei 市兵衛, à Shiba-Mishima chō, et 10 illustrations de lieux célèbres, peintes à l'huile ont été achetées pour 1 bu chez Kihei, à Shiba-Mishima chō, comme nous l'avons précédemment signalé. L'auteur du récit écrit aussi :

Dans n'importe quelle librairie, on peut trouver d'innombrables livres illustrés. D'ailleurs il y a même des centaines de livres composés seulement d'illustrations<sup>456</sup>.

Comme on l'a dit ci-dessus, dans ces rapports des achats faits par les étrangers, on relève 380 mentions de livres, ce qui représente 31 % (y compris le titre *meisho zue*) de toutes les descriptions d'achats. À partir de mentions telles que 和歌源氏物語箱入五拾冊 (*Waka Genji monogatari*, « Les poèmes *waka* du *Genji-monogatari* » 50 volumes en coffret), 画本三国志七拾五冊 (*Gahon Sangokushi*, « Les trois royaumes illustrés » en 75 volumes)<sup>457</sup>, nous pouvons obtenir le nombre des volumes achetés, soit 1893. Les Prussiens ont acquis parfois plusieurs exemplaires du même titre en visitant à plusieurs reprises la même boutique, par exemple du *Morokoshi kinmō zui* 唐土訓蒙図彙 (*Explication de la Chine illustrée*) et du *Yamato jinbutsu gafu* 倭人物画譜 (*Album d'illustrations sur les habitants du Yamato*).

---

<sup>456</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), p.93.

<sup>457</sup> *Les trois royaumes* sont un célèbre roman-fleuve chinois qui a fait l'objet de nombreuses traductions et adaptations dans le Japon de l'époque d'Edo.



Fig. 26  
*Explication de la Chine par l'illustration (Morokoshi kinmō zui『唐土訓蒙圖彙』)*  
 Dresden, Museum für Völkerkunde, collection Carl Friedrich Pieschel  
 © SKD Online Collection <sup>458</sup>

<sup>458</sup> <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1689937>

Ainsi, 53% des descriptions comportent les caractères 画, 絵, 図 dans leur titre, ce qui signale un ouvrage illustré, soit 1163 volumes (60%). On constate en particulier l'achat de divers ouvrages sur la peinture. Par exemple des recueils de peintures japonaises comme le *Itchō gafu* 一蝶画譜, un album d'œuvres d'Hanabusa Itchō, peintre de genre réputé au début de la période Edo ; ou *Ōkyo gafu* 応挙画譜, un album d'œuvres de Maruyama Ōkyo, fondateur de l'école Maruyama, qui marqua l'histoire de la peinture japonaise par sa contribution au développement du réalisme<sup>459</sup>. Mais on trouve aussi des ouvrages chinois comme le *Kaishien gaden* 芥子園画伝 (*Catalogue de peinture du Jardin du Grain de Moutarde*) et le *Jitchikusai shogafu* 十竹斎画譜 (*Catalogue de peinture de Jitchikusai*), dont la technique de gravure des illustrations influença l'estampe japonaise. Même si son titre ne s'affiche pas comme un ouvrage en images, le *Kankon Shiryō* (還魂紙料 *Document de l'alchimie des âmes*) publié en 1826, est un ouvrage richement illustré, dont l'auteur, Ryūtei Tanehiko, présente des acteurs, des pièces de théâtre, l'art et les coutumes du début de l'époque d'Edo. Nous pouvons affirmer que la plupart des livres achetés par les Prussiens furent en fait des livres illustrés :

« Parmi les livres illustrés, certains concernent des paysages, des scènes de la vie quotidienne ou alors des détails de la nature. Certains sont des manuels scolaires illustrés, pour l'école élémentaire. Il y a aussi des manuels d'escrime. Les manuels de peinture montrent les concepts de base de la forme par des lignes géométriques parallèlement à des modèles d'œuvres achevées. Ceux qui présentent oiseaux, poissons et insectes, sont particulièrement remarquables (il y a de nombreuses collections). Dans tous ces livres illustrés, il y en a qui montrent des images diverses et incohérentes, disposées de manière désordonnée et fantaisiste sur une page. Ces images sont drôles et fort humoristiques. D'autres volumes montrent de toute évidence leur qualité artistique en tant que carnets de croquis. La plupart des peintures sont excellentes, et quelques-unes sont même supérieures, par leur audace extraordinaire, à toutes les réalisations des écoles européennes. Leurs descriptions sont incroyablement vivantes bien qu'elles présentent toutes des erreurs au niveau du dessin, ce qui prouve la compréhension et le sens des Japonais quant à la signification à la caractéristique d'une forme. Il y a seulement quelques portraits, idolâtres ou mythologiques, qui montrent un sens de la beauté qui soit une approche idéaliste. Les Japonais, peuple réaliste, ont beaucoup d'affinités avec la nature et la vie quotidienne<sup>460</sup>. »

<sup>459</sup> *Britannica kokusai daihyakka jigen* 『ブリタニカ国際大百科事典』, Britannica Japan : MARUYAMA Ōkyo 丸山応挙

<sup>460</sup> NAKAI (trad.), op.cit., vol.1(jō), p.94.

L'observation : « il y en a aussi montrent des images diverses et incohérentes, disposées de manière désordonnée et fantaisiste sur une page » nous rappellent le *Hokusai Manga* bien connu. Selon *Les Achats faits par les étrangers*, 190 volumes ayant pour titre *e tehon* 絵手本 (manuel de dessin) ont été achetés, parmi lesquels se trouve le *Hokusai e tehon* 北斎絵手本 (*Manuel de dessin de Hokusai*). D'ailleurs, nous trouvons environ une quarantaine d'autres volumes de Hokusai achetés par les Prussiens, comme le *Hokusai manga* 北斎漫画, le *Hokusai ryaku-ga haya-oshie* 北斎略画早学 (Apprentissage rapide du croquis par Hokusai), le *Sumidagawa ryōgan ichiran* 隅田川兩岸一覽 (Panorama des rives de la Sumida), le *Shaka goichidaiki zue* 釈迦御一代図絵 (Images de la vie du Bouddha), l'*Ehon Suiko-den* 画本水滸伝 (Au bord de l'eau illustré)<sup>461</sup>, le *Fugaku hyakkei* 富岳百景 (Cent paysages du Fuji), le *Hokusai gafu* 北斎画譜 (Le manuel de dessin d'Hokusai) et le *Hokusai gaden* 北斎画伝 (L'enseignement du dessin par Hokusai).

« La plupart des livres sur les plantes, les animaux, la physique, l'anatomie et la tactique militaire, sont illustrés (ce ne sont pas tous des originaux japonais, mais il y a aussi des traductions d'ouvrages néerlandais). De plus on trouve aussi des livres sur les armes, l'équitation, la chasse, la pêche, l'agriculture, l'horticulture, la foresterie, l'architecture, la sismologie, l'astronomie, la météorologie, des annuaires des officiers du bakufu, des généalogies, des romans, des livres d'histoire, des livres sur des biographies, sur les mythes japonais, les ethnies, l'archéologie...<sup>462</sup> »

Cette phrase résume bien la diversité des livres enregistrés dans *Les Achats faits par les étrangers*. Nous en donnerons seulement quelques exemples. Le *Hōjutsu kotoba zusetu* 炮術言葉図説 (« L'explication illustrée du vocabulaire de l'artillerie » publié en Kaei 7 : 1854), explique la structure et l'utilisation des armes à feu, ainsi que les formations tactiques pour les arquebusiers. Le *Tsukiyama niwa-tsukuri den* 築山庭造伝 (L'enseignement sur la confection des jardins de Tsukiyama), décrit en détail des jardins célèbres et explique l'art de l'aménagement paysager. Le *Bōkasaku zukai* 防火策図解 (« Manuel illustré de la lutte contre le feu » publié en Ansei 3 : 1856) explique les mesures préventives contre les incendies urbains du point de vue architectural et des matériaux. Le *Kohō yakuhin kō* 古方薬品考 (« Traité des anciens remèdes », publié en Tenpō 13 : 1842)

<sup>461</sup> Il s'agit du roman chinois *Au bord de l'eau*.

<sup>462</sup> Ibid., p.93.

contient des illustrations de plantes utilisées en phytothérapie, dessinées par plus d'une centaine de peintres reconnus des écoles de Kyoto. Le « *Kyūseki tsūkō* 求積通考 » est sans aucun doute une abréviation pour *Sanpō kyūseki tsūkō* 算法求積通考 (« Traité des calculs de surface » publié en Tenpō 15 : 1844), c'était un traité de mathématiques japonaises de l'école de Hasegawa, avec des problèmes extrêmement complexes. L'ouvrage fut d'ailleurs présenté à l'exposition universelle de Paris en 1867<sup>463</sup>. Le *Kaitai hatsumō* 解体発蒙 (Comprendre par la dissection) est un livre de sciences médicales illustré (publié en Bunka 10 : 1813). Le *Nōgu benri ron* 農具便利論 (« Discours pratique sur l'outillage agricole » publié en Bunsei 5 : 1822) présente avec des illustrations, une sélection des outils agricoles utilisés dans diverses régions. Le *Hakubutsu shinpen* 博物新編 (« Nouvelle Histoire Naturelle », est un ouvrage d'histoire naturelle qui traite de physique, d'astronomie, de zoologie, rédigé par Benjamin Hobson (1816-1873) missionnaire britannique sous le nom chinois de 合信 (lu en cantonnais *hapseon*), pendant son séjour en Chine. Le *Kita-Ezo zūsetsu* 北蝦夷図説 (« Explications illustrées sur le nord d'Ezo » publié en Ansei 2 : 1855) est le premier ouvrage sur les mœurs des autochtones de l'île de Sakhaline, rédigé par Mamiya Tomomune (Mamiya Rinzō), avec les résultats de son expédition dans ces régions en 1808-1810 (publié en Bunka 5 : 1808). Le *Seiyō senpu* 西洋錢譜 (« Manuel des monnaies occidentales » publié en Tenmei 7 : 1787) est un catalogue des monnaies de pays occidentaux, tels que l'Allemagne et les Pays-Bas, rédigé par Kutsuki Masatsuna, seigneur du fief de Fukuchiyama à Tamba. Le *Geishi* 鯨志 (« Traité sur les baleines » publié en Horeki 10 : 1758) traite des espèces de baleines et de l'utilisation des produits qui en sont tirés, en se basant sur des récits et des observations pratiques, avec des illustrations. Le *Chikyū setsuryaku* 地球説略 (Court enseignement sur la terre) est un ouvrage de Richard Quarterman Way (1819-1895) missionnaire américain connu aussi par la transcription de son nom chinois 禔理哲, publié juste en Man'en 1 : 1860) ; il présente la géographie des pays occidentaux, les trains et des navires à vapeur des Etats-Unis d'Amérique. Nous renvoyons à la liste des ouvrages

---

<sup>463</sup> *Sanpō kyūseki tsūkō* (5 volumes), kaidai/saroku 算法求積通考 5 卷 解題/抄録 conservé dans la Bibliothèque de la Diète.

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/3508477>

achetés par les Prussiens pour montrer l'aperçu général d'environ 270 titres figurant dans *Les Achats faits par les étrangers*.



Fig. 27  
*Court enseignement sur la terre (Chikyū setsuryaku『地球説略』)*  
Chaque volume 25,7 × 17,5 × 1 cm  
Dresden, Museum für Völkerkunde,  
Carl Friedrich Pieschel Collection  
Inv 06697  
© SKD Online Collection<sup>464</sup>

<sup>464</sup> <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1693442>

Il y a peu d'information sur les prix, car le paiement s'effectuait pour l'achat de plusieurs livres dans la plupart des cas. Nous avons néanmoins quelques exemples : 2 volumes de *Hokusai manga* pour 1 *bu* vendus chez le bouquiniste Kamejirō à Iigura-machi 3 chōmé ; 3 volumes d'*Omi meisho zue* pour 2 *bu* et 11 volumes de *Kiso misho zué* pour 3 *bu* vendus chez Izumiya Kichibei à Udagawa chō.

Ces nombreux livres ont été achetés chez 6 bouquinistes, à Iigura-machi 5 chōmé, Iigura-machi 3 chōmé, Niban chō, Udagawa chō, et chez Okadaya Kashichi, de Shimei chō. Ce dernier en particulier a vendu à lui seul aux Prussiens 70% des livres qu'ils se sont procurés, soit 275 rapports pour un total de 1235 volumes. Okadaya leur vend également un rouleau de portraits de *rakan* (saints bouddhistes) 羅漢画像巻物 *rakan gazō emakimono*<sup>465</sup>, un rouleau intitulé *Kenkōji engi* 顯光寺縁起絵巻 (*Illustration du récit de la fondation du temple Kenkōji*), deux volumes de rouleaux de scènes de danse 踊絵巻物 *odori emakimono*. Okadaya Kashichi est cet éminent éditeur-grossiste en livres d'Edo précédemment cité à propos du problème des cartes d'Edo acquises par la légation américaine. Au cours de l'ère Meiji, ce sont plusieurs milliers de livres anciens japonais, collectionnés par Ernest Mason Satow (1843-1929), diplomate britannique, et par Nils Adolf Erik Nordenskiöld (1832-1901), fameux géographe et explorateur suédois d'origine finlandaise, qui ont aussi été achetés eux aussi dans la boutique d'Okadaya Kashichi, réputé pour la pertinence et la richesse de sa sélection de livres nouveaux et anciens, d'occasion donc<sup>466</sup>. Sa librairie à l'époque d'Edo s'occupait aussi d'édition et de distribution, comme grossiste et détaillant, et elle comptait une grande variété non seulement de nouvelles éditions, mais aussi de livres d'occasion et de manuscrits, afin de pouvoir répondre aux exigences des clients<sup>467</sup>. D'après le *Edo hanjō ki*『江戸繁昌記』, ouvrage satirique sur les mœurs de la ville d'Edo, publié en 1831, on trouvait de très nombreuses librairies à Edo, allant des succursales de grands libraires jusqu'aux petits détaillants, organisées en une corporation composée de cinquante vieilles maisons, auxquelles s'ajoutaient encore les marchands ambulants, et des

---

<sup>465</sup> *Rakan* 羅漢 est identique à *arakan* 阿羅漢. Le mot vient d'*arhat* ou *arhant* terme sanskrit du bouddhisme, qui est le nom donné à celui qui a atteint le dernier échelon de la sagesse, et l'Éveil.

<sup>466</sup> SORIMACHI, op.cit, pp.9, 16, 60, 94. Les livres acquis par Ernest Satow sont également conservés au British Museum et dans la collection Aston de l'université de Cambridge. Il y a environ 2000 ouvrages. On suppose que Satow les a collectés entre 1870 et 1879 ou 1880. Quant à Nils Adolf Erik Nordenskiöld, il est venu à Yokohama en septembre 1879.

<sup>467</sup> HASHIGUCHI, Kōnosuke 橋口侯之介, *Edo no honya to honzukuri : wahan nyūmon* 『江戸の本屋と本づくり: 和本入門』, Tokyo, Heibonsha, 2011, pp.9, 27, 29.

stands de plein air<sup>468</sup>. À la différence d'autres catégories de magasins, les librairies laissaient visible leur intérieur aux passants sans mettre de rideau<sup>469</sup>. Parmi toutes ces nombreuses librairies, Okadaya devait sembler à part aux yeux des Prussiens du fait de son ample choix d'ouvrages, mais aussi de sa proximité de l'Hôtel des réceptions d'Akabane à 1,5 km de distance, ce qui devait évidemment faciliter sa fréquentation. Des livres militaires et de nombreux livres géographiques figurent parmi les acquisitions prussiennes, bien que la vente de ces catégories d'ouvrage aux étrangers - on l'a vu- ait été interdite par décret. Vu que cela n'a apparemment causé aucun problème, il semble évident que ces transactions furent permises par les autorités. À ce propos, l'auteur du récit de l'expédition Eulenburg laisse des commentaires intéressants sur le comportement des officiers affectés à la légation « ayant responsabilité de notre sécurité ainsi que de nos actes » :

« Au début, c'était une gêne d'être suivis pas des officiers à chaque sortie. Ils se méfiaient de nous et interféraient dans nos relations avec les habitants de la ville. Lorsque nous entrions dans le magasin pour y faire des achats, le propriétaire jetait un coup d'œil vers les fonctionnaires qui nous accompagnaient, et s'il apercevait un clignement d'œil, il cachait les articles que nous voulions, ou leur mettait un prix exorbitant. Mais la relation avec eux s'est améliorée après un certain temps, quand nous avons commencé à nous connaître. Les clients prussiens ont gagné la confiance des Japonais qui faisaient preuve d'une bonté naturelle, en échangeant amicalement avec eux. Les officiers (probablement avec l'autorisation du shōgunat) ont ensuite fait preuve de beaucoup de serviabilité et d'habileté. Et parfois, cela dut nécessiter pour eux patience et sacrifices, mais ils ont fait du mieux possible pour nous<sup>470</sup>. »

Les Prussiens témoignent donc d'une évolution dans leurs rapports avec les officiers japonais, qui finissent même par les assister dans leurs achats. Quelles qu'aient été les intentions des Japonais, ces échanges à l'occasion des achats engendra donc des sentiments relativement positifs vis-à-vis du Japon, au moins chez les Prussiens. Autre bon souvenir, l'auteur du récit relate le Noël agréable qu'ils ont passé à Edo en 1860, fêté selon la tradition prussienne. Une tombola avait été organisée à la place de l'échange de cadeaux, et une douzaine de petits articles japonais furent distribués : environ 200 pièces, avec des articles en laque, des objets en bronze, des meubles, des objets humoristiques de toutes sortes, qui décorèrent la salle à manger et

---

<sup>468</sup> Ibid., p.27.

<sup>469</sup> Ibid., p.22 : cette analyse de Hashiguchi est basée sur les diagrammes du « Tokaidō Meisho Zue ».

<sup>470</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1 (jō), pp.26-27.



animèrent la soirée<sup>471</sup>. Certes, aucun document ne nous renseigne sur leur provenance, mais il faut noter que *Les Achats faits par les étrangers* enregistre la fourniture de 98 pièces de jouets à Shiba Shimei monzen, le 26<sup>e</sup> jour du 10<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860), qui correspond au 6 décembre 1860 du calendrier grégorien. *Les Achats faits par les étrangers* nous donnent d'ailleurs de nombreuses autres descriptions curieuses de marchandises figurant dans les achats prussiens, qui nourrissent notre imagination : corbeille à pêche de bambou, *giyaman choko* ギヤマン猪口 (coupes à saké en verre), épingle à cheveux cloisonnée, *hora gai* ほら貝 (triton géant), *enmoku kyō / tō mégane* 遠目鏡 (téléscope) et *tengan kyō* 天眼鏡 (loupe), coiffe pour les incendies, cure-oreille, pince à épiler, *shamisen* 三味線 (instrument de musique à trois cordes), arc et flèche jouet, *hina dōgu norimono kago* 雛道具乗物駕籠 (palanquin en meuble miniature pour la fête de Hina), *shikami* 獅噛 en laiton (brasero aux pieds en forme de pattes de lion qui a une tête de lion mordant), *suri-tsukegi* すり附木 (pièce de bois qui fonctionne comme une allumette). Et cela nous montre le penchant encyclopédique et ethnologique des Prussiens qui les poussait à collecter des objets japonais, peut-être en y mêlant un esprit de compétition, dans leur émulation pour trouver des pièces différentes et plus curieuses que celles dénichées par les autres.

---

<sup>471</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.2 (ge), p.14.



Fig. 28  
Stéréoscope, bois, laqué noir, laque dorée peinte  
14,8 × 19,5 × 10 cm  
Dresden, Museum für Völkerkunde  
Collection Carl Friedrich Pieschel  
Inv. 20859  
©SKD Online Collection<sup>472</sup>

<sup>472</sup> <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1690846>

## 5. Les Russes

---

Nous allons encore une fois voir que des officiers du bakufu apportaient plus ou moins leur assistance aux achats des diplomates occidentaux. Sur un total de sept rapports concernant les Russes, le premier, daté du 4<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de la 7<sup>e</sup> année d'Ansei (1860), en montre un exemple intéressant. La date correspond à la période du séjour à Edo de Iosif Goskevitch, consul russe installé à Hakodate, et de Nikolaï Nikolaïevitch Mouraviov, gouverneur général d'Irkoutsk et Ienisseïsk, en Sibérie orientale : tous deux avaient pour mission de définir la frontière entre le Japon et la Russie<sup>473</sup>. Selon le chef du quartier Udagawa chō, qui le rapporte, le même jour que le dépôt du rapport, Izumiya Kichibei qui se trouvait dans ce quartier, a livré aux Russes séjournant au temple Daichū-ji plusieurs livres<sup>474</sup>.

Il est important de noter ici l'existence de la copie d'une lettre jointe à ce rapport de déclaration d'achat fait par les Russes. La lettre est datée du 2<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, 2 jours avant la déclaration. Elle est adressée à Izumiya Kichibei par Fuchibe Tokuzō, que nous avons déjà rencontré précédemment, un subordonné du préfet des Affaires étrangères affecté au Daichū-ji<sup>475</sup>. Nous y trouvons une liste de commandes de livres, livrés 2 jours plus tard, et la demande suivante : « Nous devons remettre aux Russes les livres sur la liste, alors apportez-les-nous. Comme vous le savez, le décret sur les livres interdits à la vente aux étrangers est en vigueur depuis quelque temps. Les livres de cette liste de commandes pourraient contrevenir à cette interdiction, mais puisque vous avez la permission de Shimōsa no kami<sup>476</sup>, il n'y a pas de problème. La permission de vendre ce type de livres aux étrangers n'est pas encore décrétée, mais comme il faut leur fournir vite, livrez-les-nous dès que possible. Nous vous assurons qu'il n'y aura ni mise en cause judiciaire ni dérangement. » Sur la liste des livres commandés, nous trouvons en effet le *Bukan* toujours interdit par le bakufu à la vente aux étrangers<sup>477</sup>. Les ouvrages

---

<sup>473</sup> Minatoku Minato kyōdo shiryōkan (ed.), op.cit., 2005, p.61.

<sup>474</sup> 古訓古事記 3 volumes (15 monme), 古事記 et 舊事記 8 volumes (26 monme), 日本書記 15 volumes (42 monme), 近郷図 1 feuille (3 monme), 袖玉武鑑 1 volume (124 mon), 武蔵図 1 feuille (13 monme), 農家益 7 volumes (13 monme), 日本山海名産図絵 5 volumes (13 monme 5 bu), 農家業事 10 volumes (11 monme 5 bu), 地名便覧 1 volumes (3 monme 5 bu).

<sup>475</sup> Le nom de Fuchibe Tokuzō 淵辺徳蔵 apparaît également dans les registres d'achats de la légation américaine. Il est membre de la première mission du shōgunat en Europe, la mission Bunkyu, qui part en janvier 1862.

<sup>476</sup> Shimōsa no kami 下総守 est Mizuno Tadanori 水野忠徳 qui était intendant des affaires étrangères (*gaikoku bugyō*) de l'époque.

<sup>477</sup> le *Bukan* 武鑑 mentionné à plusieurs reprises dans notre étude, est un répertoire des seigneurs régionaux ainsi que des officiers subalternes du bakufu, où figuraient tous leurs noms, valeurs de leur fief, leurs

figurant sur cette liste auraient été demandés à l'origine par la légation russe. Or deux officiers de Mouraviov venaient d'être assassinés à Yokohama le 27 juillet : dans cette situation délicate, Fuchibe avait certainement tenu à répondre positivement à la demande des diplomates russes, et de toute urgence, pour ne pas envenimer les choses.

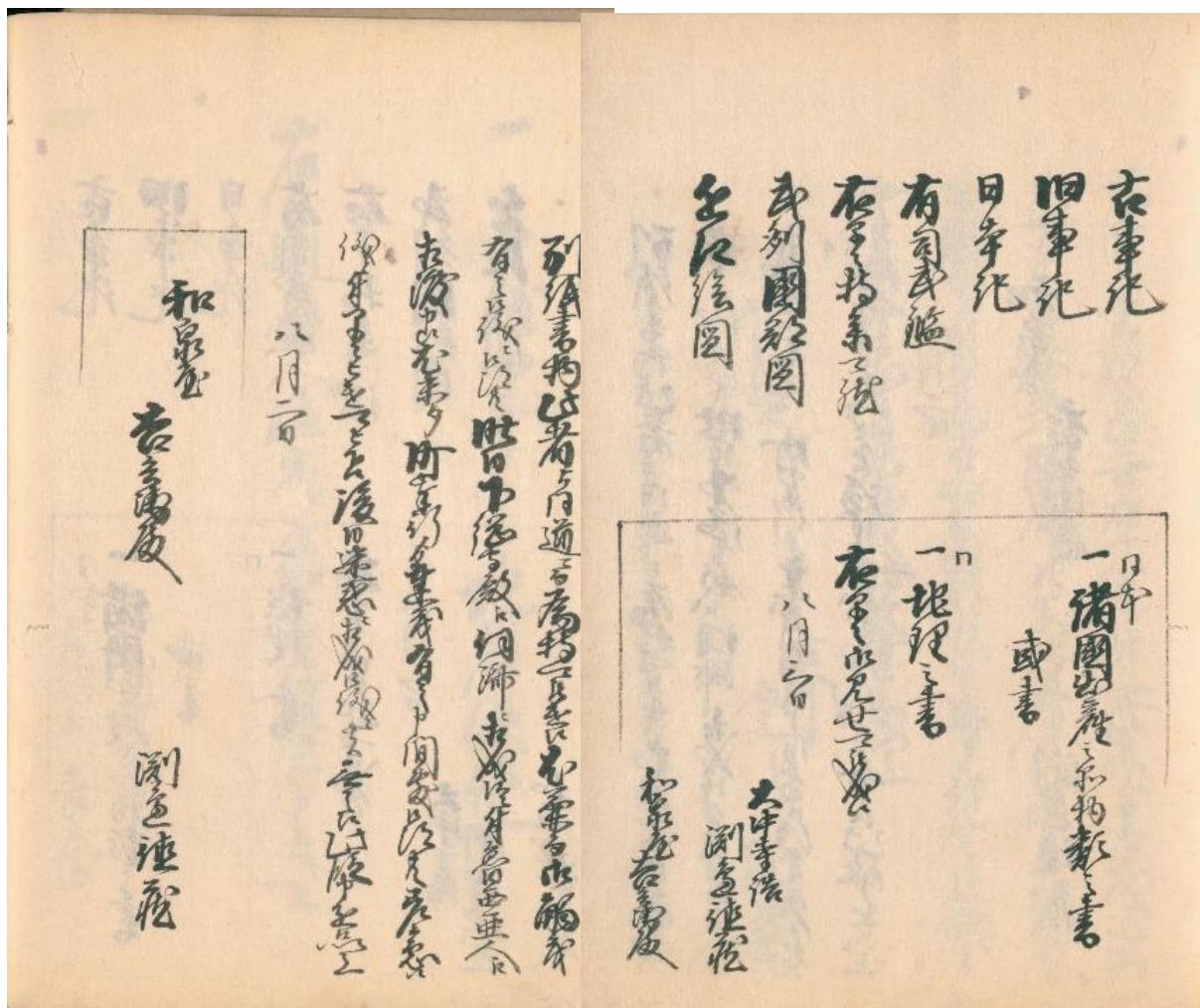


Fig. 29  
 Copie d'une lettre de Fuchibe Tokuzō à Izumiya Kichibei concernant une commande de livres pour les Russes  
 GJK [1] Ansei jō, image 46 et 47  
 © NDL digital collections

appointements et leurs blasons. Ce type d'imprimé faisait partie de la liste des objets strictement interdits à la vente aux étrangers.

*Les Achats faits par les étrangers* contiennent également une petite anecdote concernant la délégation venant de l'Empire russe. Pendant leur séjour durant la 7<sup>e</sup> année d'Ansei(1860), le 14<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, un Russe avait pris une photo du paysage à partir du premier étage d'un salon de thé, situé à Mita-Kubo-chō. Le gérant du salon reçut en remerciement « un mélange de perles d'environ 3 ou 4 *bu*, faites de verre fin, de couleurs bleu, rouge, rose et mercure, dont le nombre total était de 98, enfilés sur du fil de soie chinois blanc<sup>478</sup>».

Les autres rapports furent remis, lors de leur séjour l'année suivante, à l'Hôtel des réceptions d'Akabane. Selon ces registres, les Russes se procurèrent des céramiques à la boutique de Toyotaya Kyūsaburō à Sakamoto-chō 2 chōmé ; des sabres, des objets en laque, des coupes à saké en céramique, des illustrations de lieux célèbres (*meisho zue*) chez Ginjirō à Shiba-Mishima ; un plant de camélia rouge dans un pot de poterie d'Imado chez Kanejirō, jardinier à Sendagaya. Pour ce dernier achat, *Les Achats faits par les étrangers* consignent que « 2 Russes se déplaçaient à cheval, accompagnés de 20 officiers du préfet des Affaires étrangères le 1<sup>er</sup> jour du mois (3<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Bunkyū :1861) vers 8<sup>e</sup> heure au soir. Ils sont passés par le quartier Sendagaya depuis Aoyama et se sont arrêtés pour faire un achat chez Kanejirō. »

## 6. Les Portugais, Hollandais, Chinois

---

Il existe peu de rapports d'achats faits par des Portugais et des Hollandais. Tout d'abord, concernant les Portugais, il y a 2 rapports de la première année de Man'en (1860), qui citent des achats de céramiques. Il s'agit sans aucun doute d'acquisitions effectuées par la légation portugaise qui avait visité Edo pour la conclusion du Traité d'Amitié et de Commerce entre le Portugal et le Japon, signé par Isidoro Francisco Guimarães, gouverneur de Macao, le 17<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (le 3 août 1860). *Les Achats faits par les étrangers* précisent bien que l'envoyé portugais demeurait au Tōzen-ji, normalement affecté à la légation britannique. Toyotaya Kyūsaburō, de Sakamoto-chō 2 chōmé déclara sa visite au Tōzen-ji entre le 28<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois et le 8<sup>e</sup> jour de 6<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en, où il vendit aux Portugais 8 coffrets contenant 2 cruchons à saké en céramique à décor peint multicolore, et 21 autres articles en céramique, pour un montant total de 27 *ryō*, le paiement étant effectué avec 48 pièces de monnaies d'argent occidentales *yōgin* (des dollars). Il a également vendu 2 coffres contenant

---

<sup>478</sup> 硝子薄手二拵ひ候青赤桃色、水銀色、三四分位之玉取交、数九十八、白茶唐糸二而繫有之候

7 coupes à saké de taille 3 *sun* (9 cm) à décor peint multicolore et 12 autres articles à 15 *ryō* 3 *bu*. Le paiement s'effectua cette fois-ci avec des pièces japonaises *ichibugin*.

Le seul rapport concernant les Hollandais consigne leur visite à la boutique de Tōuemon, à Shiba Matsumoto chō 2 chōmé, le 3<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860 : la déclaration est faite le 6<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois). La Hollande avait signé son traité de commerce dès 1858 et Jan Karel De Wit avait commencé à exercer sa tâche en tant que premier consul hollandais depuis février 1860, à Dejima (Nagasaki). *Les Achats faits par les étrangers* décrivent « la visite de 2 Hollandais séjournant au centre d'accueil (*setsugū-sho* 接遇所) ». Ce rapport datant d'un mois avant l'arrivée des Prussiens, la confusion avec d'autres nationalités est improbable. Ils achètent pour 2 *bu* payés en pièces d'*ichibugin*, un objet très étrange, un *hossu* 払子 à poils blancs. Il s'agit d'un instrument bouddhique, une petite baguette en bois ou en bambou, à laquelle est attachée une sorte de crinière de poils d'animal ou de chanvre, et qui est portée par un prêtre bouddhiste.

Il existe 21 rapports d'achat concernant des Chinois qui servaient dans les légations : au Tōzen-ji (1 rapport), Zenpuku-ji (6 rapports), Saikai-ji (3 rapports), Daizō-ji (1 rapport) et sans mention du temple (10 rapports). Le Daizō-ji 大増寺 se trouvait juste devant le Saikai-ji, et d'après *Les Achats faits par les étrangers*, il semble que la légation française se soit installée temporairement dans ce temple. La consommation de ces Chinois consistait en courses faits pour leurs employeurs, en fourniture d'objets pratiques pour eux-mêmes et surtout en petits plaisirs quotidiens personnels tels qu'une consommation dans un salon du thé ou un restaurant, ou des spectacles. Nous ne trouvons pas ici de volonté de se constituer une collection de curiosités, de façon très compréhensible, cette curiosité était naturellement moins vive vu le moindre degré d'exotisme « extrême-oriental » que devaient ressentir ces sujets des Qing. Il semble que les Chinois employés par les différentes légations soient parfois sortis ensemble. Par exemple, le 7<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860), quatre Chinois du Saikai-ji et du Zenpuku-ji se sont rendus à Asakusa pour y voir une panthère 豹 *hyō*. Il reste de nos jours des estampes représentant une panthère exposée dans l'ouest de Ryōgoku, qui peut correspondre à cet événement.



Fig.30  
*Présenté au quartier Ouest de Ryōgoku (Nishi Ryōgoku ni oite kyōkō 西兩國に於て興行)*  
 UTAGAWA Yoshitoyo,  
 Signée Ichiryusai Yoshitoyo ga 一龍齋芳豊画  
 1860  
 © Waseda University Théâtre Museum<sup>479</sup>

<sup>479</sup> [https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/chi05/chi05\\_04052/index.html](https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/chi05/chi05_04052/index.html)

## 7. Relations entre les étrangers, les *bushis* et les citoyens roturiers, d'après un chef de quartier de Mita

---

Pour finir, signalons l'existence d'un rapport intrigant, trouvé dans *Les Achats faits par les étrangers*. Déposé par le chef du quartier de Mita nommé Sandayū, le 22<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en (1860), il ne concerne pas, en fait, des achats faits par les étrangers<sup>480</sup>. Comme son préambule l'annonce, « La rumeur sur l'atmosphère entre étrangers, bushi et citoyens roturiers », il s'agit d'un compte rendu sur les relations des habitants de la ville avec les étrangers. Nous résumons ici son contenu :

- Les étrangers sont devenus particulièrement rudes depuis ce printemps, lors de leurs passages dans les rues : ils sont enclins à prendre de grands airs au nom de leur statut. Ce n'est pas le cas avec les samouraïs, mais vis-à-vis des citoyens roturiers : les étrangers osent même les frapper avec colère. Lors des funérailles de Matsudaira Oki no kami, organisées au Saikai-ji<sup>481</sup>, les étrangers ont réclamé un changement de leur lieu d'hébergement, au temple Daizō-ji<sup>482</sup>. En outre, concernant une formation pour des artilleurs se déroulant dans la résidence secondaire de Matsudaira Higo no kami, située dans le quartier de Mita<sup>483</sup>, les étrangers ont semblé être dérangés par la pratique de ces armes. Ils ont progressivement commencé à se fâcher et à se plaindre violemment.

- Parce que les étrangers prétendent à la préséance lors de leur passage, les gens de la classe des bushi en sont dépités. Ces derniers ont progressivement commencé à en être irrités, et certains d'entre eux, en état d'ivresse, se sont moqués des étrangers. Je suis inquiet de possibles querelles entre samouraïs et étrangers.

---

<sup>480</sup> GJK [4] Ansei Man'en 2, image 127.

<sup>481</sup> Matsudaira Okino kami 松平隠岐守

Il s'agit sans doute du seigneur d'Iyo Matsuyama, Matsudaira Katsuyoshi 伊予松山藩主松平勝善, décédé le 11<sup>e</sup> jour (10<sup>e</sup> jour), 8<sup>e</sup> mois de la 3<sup>e</sup> année d'Ansei (1856) à la résidence du fief de Matsuyama à Edo. Le temple Saikai-ji était le temple familial du clan Matsudaira du fief de Matsuyama à Iyo, ou encore du clan Makino du fief de Nagaoka à Echigo, et de leurs familles à Edo.

<sup>482</sup> D'après un autre rapport du *Gaikokujin kaimono*, il semblerait qu'ils aient en fait déménagé au temple Daizō-ji 大増寺.

<sup>483</sup> Matsudaira Higo no kami 松平肥後守

Il s'agit de Matsudaira Katamori 松平容保, le 9<sup>e</sup> seigneur du domaine d'Aizu de Mutsu.



- On a l'impression que les étrangers considèrent les citadins roturiers comme de la vermine. A la moindre faute, les étrangers se fâchent contre le peuple, et ils le frappent facilement. Puisqu'un décret a été publié récemment, les gens gardent leur calme, mais en fait en sont très fâchés. À mesure que cette situation perdure, les sentiments des gens vont devenir naturellement agressifs. Je m'inquiète des réactions inattendues que les gens pourraient avoir à l'avenir.

Dans quelle mesure ce rapport alarmant sur des tensions entre les étrangers et citadins, relate-t-il la réalité et peut-il être considéré comme représentatif ? Tout d'abord, vu que le rapporteur est le chef du quartier de Mita, ces propos concernent principalement cette zone, non pas tout Edo. Dans *Les Achats faits par les étrangers* nous ne trouvons pas de rapports similaires déposés par d'autres chefs de quartiers.

À Mita se trouvait le Saikai-ji, où la légation française s'était installée, et dont il est fait explicitement mention dans ce compte rendu. L'incident ayant un rapport avec les funérailles de Matsudaira Oki no kami, organisées au sein du Saikai-ji, doit donc forcément concerner les Français. Mais pour le reste, nous devons encore être prudent quant à son interprétation, d'autant plus qu'il y a la possibilité que la légation française ait alors été visitée par leurs homologues d'autres nationalités.

Ce rapport a été déposé le 8<sup>e</sup> mois de la 1<sup>ère</sup> année de Man'en, donc après l'arrivée de la mission Eulenburg susmentionnée. L'auteur du récit de l'expédition prussienne, critique ouvertement le comportement brutal des expatriés Prussiens au Japon en adaptant un point de vue objectif<sup>484</sup>. En revanche, il ne fait aucune mention défavorable du comportement des diplomates d'autres nations. Même si cette absence de commentaire par les Prussiens est peut-être due à un silence diplomatique, nous ne pouvons pas non plus assurer la fiabilité du rapport de Sandayū. Il est difficile de juger jusqu'à quel point ses commentaires sont factuels.

Nous devons nous contenter, en conséquence, de certaines hypothèses. Il nous faudra tout d'abord tenir compte du sentiment personnel du rapporteur, Sandayū, à l'égard des étrangers, qui pouvait être négatif à priori. Cependant il est par ailleurs impensable qu'un simple chef de quartier ait pu oser faire un rapport mensonger qui critiquaient gratuitement les étrangers, étant données les éventuels conséquences diplomatiques. Ou alors, compte-tenu des oscillations politiques chez les dirigeants japonais entre l'ouverture et la refermeture du pays, serait-ce par peur d'être considéré comme un partisan des étrangers, que Sandayū aurait intentionnellement

---

<sup>484</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), pp.282-283.

mis l'accent sur un point de vue négatif ? Cependant il est probable que de tels comportements chez les étrangers aient plus ou moins existé dans le quartier de Mita.

Plusieurs diplomates occidentaux décrivent la nature amicale du peuple japonais, par opposition à l'attitude xénophobe de la classe de ses dirigeants. Ce n'est pas totalement faux. Le peuple roturier japonais montrait une grande curiosité à l'égard de ces étrangers, et même un certain enthousiasme, exprimé notamment par de nombreux dessins populaires sur les étrangers. Pourtant, cette façon de raconter les choses reflète certainement aussi le souhait des Occidentaux de se présenter en libérateurs de Japonais prisonniers d'un vieux système féodal trop longtemps isolé du monde extérieur. Ce compte-rendu de Sandayū dévoile une psychologie sociale plus réaliste et plus complexe, une relation délicate entre les étrangers et les citoyens d'Edo, roturiers ou guerriers de bas rang, voire des émotions complexes qui ont pu surgir parmi ces derniers envers les étrangers. Ou alors devons-nous y voir le comportement d'un chef de quartier qui essaie d'accorder l'atmosphère chez le peuple à celle des politiciens ? La médiation des chefs de quartiers semble en effet avoir permis aux administrateurs et aux administrés de partager la même vision, autrement dit de maintenir une cohésion sociale. Il fallait d'ailleurs qu'une collaboration étroite existât, car elle était indispensable pour le maintien de la discipline sociale dans une situation aussi instable que celle de la fin du gouvernement des Tokugawa, où l'affrontement, au sein des dirigeants eux-mêmes, d'opinions divergentes quant à la politique à mener, affaiblissait le régime.

## ***Conclusion***

Dans la continuité du chapitre précédent, nous avons examiné en détail de nombreux cas enregistrés dans *Les Achat faits par les étrangers*. Les tendances relevées dans les achats des diplomates étrangers ne nous permettent pas de généraliser quant aux goûts de chaque pays, puisqu'elles peuvent ne refléter que les circonstances éventuelles du moment. Cependant, des particularités entre chacune des nations sont clairement apparues à la lecture de notre document d'archive. Les Britanniques semblent avoir voulu se procurer d'abord des articles de qualité supérieure, notamment des laques de luxe, probablement pour partie en vue de l'exposition universelle déjà prévue pour 1862 à Londres. Les membres de la légation française ont passé des commandes spéciales, et ont notamment tenté de se procurer le fameux almanach *Bukan*, interdit à la vente aux étrangers. Grâce à des études de cas, l'un portant sur la commande spéciale de 500 exemplaires de la carte d'Edo au profit de l'ambassade des États-Unis, et l'autre sur celle de

livres interdits, au profit de la Russie, nous avons vu comment le bakufu a essayé de trouver un compromis, entre sa propre réglementation et les demandes à satisfaire autant que possible des diplomates étrangers. Pour les membres de la mission prussienne, nous avons constaté que l'acquisition des marchandises disponibles sur le marché était la première étape d'une véritable enquête de terrain quasi scientifique. L'étude de notre texte a soulevé également la question d'une possible atmosphère tendue en ville provoquée par la présence des étrangers.

La première impression que l'on tire de cette lecture est l'abondance des marchandises dans la ville d'Edo, qui a frappé les Occidentaux. Les métiers d'art s'étaient alors propagés dans tout le pays, en lien avec les politiques industrielles de chaque fief, et s'étaient développés en tant que spécialités régionales, alimentant largement les marchés des grandes villes comme celui d'Edo. *Les Achats faits par les étrangers* nous montrent que les Occidentaux se procurent avidement ces spécialités régionales des artisanats d'art, telles que la céramique de Kutani (province de Kaga, actuel département d'Ishikawa), les étoffes de luxe issues de divers provenances, ou alors les papiers spéciaux produits dans plusieurs zones de l'archipel.

En second lieu, comme les étrangers en ont eux-mêmes témoigné, on notera qu'un sens esthétique et un goût pour l'art s'exprimaient nettement, non seulement dans la classe dirigeante, celle des *bushis*, mais aussi dans la vie quotidienne des citoyens roturiers de la ville, nourrissant une forme de dandysme citadin. Ceci se traduisait par le développement d'un savoir-faire surprenant pour décorer les moindres objets d'usage banal comme la garde des sabres, des articles de fumeurs, etc. *Les Achats faits par les étrangers* nous montrent aussi l'attrance des consommateurs occidentaux pour ces objets. Notons aussi la forte présence du marché du divertissement, qui se traduit par exemple par l'abondance des estampes multicolores et des livres illustrés<sup>485</sup>. Les ambassadeurs découvrirent donc à Edo une société où l'art imprégnait même les objets d'usage quotidien, ceux des citoyens de toutes conditions. Or en Europe à la même époque, la réévaluation « des arts mineurs » associée à l'idée « des Beaux-Arts appliqués à l'industrie » était précisément en plein essor<sup>486</sup>, notamment en France avec la naissance de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, en 1864.

Par ailleurs on constate dans ces achats faits par les étrangers, que les brocanteurs et les bouquinistes étaient actifs à Edo, de sorte que les objets anciens étaient également disponibles. Néanmoins, de célèbres objets d'art liés à la cérémonie du thé ou encore des chefs d'œuvres de

---

<sup>485</sup> TSUJI, Nobuo 辻惟雄, *Nihon bijutsu no rekishi*『日本美術の歴史』, Tokyo, University of Tokyo Press, 2005.

<sup>486</sup> FROISSART PEZONE, Rossella, *L'Art dans tout*, CNRS Éditions, 2005.

peinture et de calligraphie, n'étaient accessibles qu'à des clients privilégiés, via des transactions avec des marchands dits *karamonoya* (marchand d'objet importés ou de leurs imitations) et *dōguya* (marchand de bibelots), principalement sous forme de visites des marchands ou d'adjudications réservées à des participants limités<sup>487</sup>. Ces transactions, nécessitant une relation de confiance entre client et marchand, étaient naturellement encore pratiquement inaccessibles aux diplomates étrangers. L'auteur du récit de l'expédition Eulenburg nous offre une réflexion pénétrante à ce sujet (voir p.191<sup>488</sup>. Il faudra encore un peu de temps pour que puisse se faire la découverte d'autres aspects de l'art japonais par les Occidentaux. Il ne fait aucun doute toutefois que les articles achetés par les diplomates étrangers étaient de véritables objets décoratifs pour les Japonais, distribués sur le marché intérieur à la fin de l'époque d'Edo. Ils allaient constituer le noyau de collections d'œuvres représentatives de l'art japonais, lors de la première phase de sa réception en Occident.

Lorsque ces objets parviendront sur le territoire de chacun des pays d'origine de ces voyageurs, ils seront interprétés de différentes manières, reflétant la situation sociale, les tendances des marchés, et celle du milieu de l'art dans chaque nation. On a déjà signalé (cf. *supra*, introduction) que des articles japonais pouvaient être acquis à Paris dans des boutiques spécialisées dès le début des années 1860, c'est-à-dire très peu de temps après la période que nous venons d'étudier, et surtout, le démarrage du commerce international à Yokohama. Les Prussiens de leur côté ont découvert lors de leur premier séjour à Edo, les estampes multicolores, *nishiki-e*, et elles leur ont apparemment tellement plu qu'ils s'en procurèrent plus de 2500 pièces en 1860. Quant au volume d'achats de livres illustrés et d'autres objets d'artisanat acquis par les Prussiens, ils dépassent largement ceux des autres pays. Toutefois il est établi qu'en Allemagne les collections japonaises et les expositions sur l'art japonais commencèrent à attirer l'attention des artistes et du public plus tardivement qu'en Angleterre ou qu'en France. C'est au contraire

---

<sup>487</sup> OKA, Yoshiko 岡佳子, « Kan'ei bunka no naka no karamonoya -bijutsu shō no kigen we megutte » 「寛永文化のなかの唐物屋—美術商の起源をめぐって」 in *Bijutsushō no hyakunen : Tōkyō bijutsu kurabu hyakunen-shi* 美術商の百年 : 東京美術倶楽部百年史, Tokyo, Tokyo Art Club, 2006.

Les termes « objet / ustensile : *mono* / *dōgu* » utilisés ici signifient « objet d'art ». *Dōgu* en particulier, qui est à présent utilisé avec la signification générique « d'outil », renvoie plutôt pendant l'époque d'Edo, à l'esthétique développée autour de la cérémonie du thé.

<sup>488</sup> NAKAI (trad.), op.cit, vol.1(jō), p.95.

par la vogue du Japonisme né dans ces deux pays, que le goût pour l'art japonais s'est développé en Allemagne<sup>489</sup>.

Cette première expérience d'acquisition devait marquer le début de la diffusion du goût pour les objets japonais en Europe et aux Etats-Unis, et elle s'avéra décisive pour la perception réciproque des deux parties. Les diplomates occidentaux repéraient les produits qu'ils pensaient intéressants pour leur pays où ils allaient les ramener et éveiller l'intérêt des amateurs d'articles exotiques ; et son côté le bakufu saisissait quelles tendances de consommation manifestaient les Occidentaux en observant leur comportement, et assouplissait l'application de sa réglementation en conséquence, même si son orientation politique restait très oscillante, et que par ailleurs, il est probable que les considérations d'ordre économique n'étaient pas encore au premier plan de ses préoccupations. Quant aux marchands japonais, après l'expérience de Shimoda, ils accumulaient des connaissances sur le potentiel pour le marché des objets décoratifs, des achats par des étrangers présents désormais en nombre dans le nouveau port de Yokohama, et tout aussi avides d'acquérir des curiosités nippones. Cette étape allait préparer la première participation du Japon comme exposant à l'Exposition universelle de Paris, en 1867.

---

<sup>489</sup> KUWAHARA, Setsuko 桑原節子, « Deutsch Jugendstil no graphic to kōgei » 「ドイツ-ユーゲントシュティールのグラフィックと工芸-」 in The Society for the Study of Japonisme (ed.), *Japonisme nyūmon* 『ジャポニスム入門』, Kyoto, Shibunkaku shuppan, 2000, p.132.

## CHAPITRE 4

### Une première pour le Japon

### la participation à l'Exposition universelle de Paris de 1867

#### *Introduction*

À la suite de l'ouverture du Japon au monde occidental, en 1854, les étrangers qui purent enfin poser la pied sur la terre de ce pays, découvrirent avec émerveillement les productions des métiers d'art de son marché intérieur. Leur valeur artistique ainsi que leur niveau technique incitèrent naturellement ces étrangers à en faire l'acquisition. Dans les chapitres précédents, nous avons constaté comment le libre achat s'imposa finalement à cette occasion, au lieu du mode d'accès limité des cadeaux diplomatiques, ou de l'exportation à partir de Nagasaki par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Cet élargissement du choix et de la nature des objets accessibles eut pour conséquence de fournir aux Occidentaux une idée plus exacte de la variété des marchandises en circulation sur le marché intérieur japonais à la fin de l'époque d'Edo. Bien sûr, les témoignages laissés par quelques voyageurs, et le recensement des acquisitions de membres de missions diplomatiques, n'ont qu'une portée limitée : mais ils témoignent d'un engouement précoce pour ces productions qu'on devine dès l'ouverture de Shimoda, et que l'établissement du port de commerce de Yokohama ne pouvait qu'amplifier.

Ces achats restaient cependant attentivement observés et contrôlés par le Shôgunat, pour qui ils représentaient un outil d'accommodement dans la situation diplomatique compliquée qu'entraînait l'ouverture du pays au monde extérieur. En Chine, le traité de Tianjin, conclu en 1858 à la suite de l'affaire de l'*Arrow* obligea la dynastie Qing à légaliser le commerce de l'opium avec le Royaume-Uni, tout en acceptant d'autres clauses léonines. Le refus chinois de la ratification de ce traité poussa les forces françaises et britanniques à attaquer à nouveau Tianjin et à occuper Pékin, ce qui se termina par le sac du Palais d'Été le 18 octobre 1860. Les trésors pillés par les troupes britanniques et françaises au *Yuanming yuan* 圓明園, la résidence d'été des empereurs de la dynastie Qing, furent ramenés dans ces deux pays et affluèrent sur le marché de l'art à travers des ventes aux enchères<sup>490</sup>. Le Shôgunat, instruit par ce précédent funeste, souhaita

---

<sup>490</sup> BRIZAY, Bernard, *Le Sac du Palais d'Été : Seconde guerre de l'opium. L'expédition anglo-française en Chine en 1860*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

donc avant tout éviter à tout prix la guerre avec les puissances occidentales et maintenir son autorité. La relative souplesse dont les autorités japonaises firent alors preuve pour satisfaire les désirs des Occidentaux d'acquérir des bibelots de toutes sortes, ne signifiait pas encore que les gouvernants japonais envisageassent résolument d'exploiter ce secteur d'activité pour des exportations : celles-ci demeurèrent dominées jusqu'à la fin du régime par le commerce de la soie, qui constituèrent l'enjeu principal des négociations avec la France du Second Empire, par exemple.

Les produits des métiers d'art japonais de la fin de l'époque d'Edo parvenaient pourtant de plus en plus en Occident à mesure que se mettaient en place les nouveaux échanges commerciaux, et ils y propageaient graduellement une nouvelle image du pays. Dans un tel contexte, les Expositions universelles des années 1860 constituèrent une occasion décisive pour imposer définitivement les productions japonaises auprès du grand public occidental, sans qu'elles restent confinées dans des collections d'amateurs privilégiés. Grâce à cet événement, les objets japonais qui avaient été sélectionnés pour être transférés en Europe, y furent exposés mais aussi vendus sur place. Cette première présentation au monde occidental dans le lieu et le moment mêmes où ce dernier célébrait triomphalement sa conception de la « civilisation », sera le sujet d'étude de ce chapitre.

Les Expositions universelles, produits de la révolution industrielle, étaient nées de l'idée de montrer le progrès technologique, économique et social de chaque nation. La première avait eu lieu à Londres en 1851 (The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations), la deuxième à Dublin de 1853 (The Great Industrial Exhibition), la troisième à New York de 1853 à 1854 (The Exhibition of the Industry of all Nations), la quatrième à Paris en 1855, la première à se tenir en France. Le Japon n'avait pas figuré à ces quatre premières Expositions universelles<sup>491</sup>. En effet les Tokugawa n'avaient aucune relation diplomatique avec ces pays avant la signature du Traité de Kanagawa en 1854, et avec la France, avant le traité d'Ansei de 1858.

En 1862 le Japon avait accédé finalement à la scène internationale lors de l'Exposition universelle de Londres, mais pas en tant qu'exposant. Ce fut toutefois largement à l'initiative de Rutherford Alcock, diplomate qui inaugura la première légation britannique au Japon, qui assumait le rôle de commissaire de l'exposition japonaise. Donc ce fut surtout l'Exposition

---

MOSCATELLO, Manuela, « A craze for auctions Japanese art on sale in 19th century Paris », *Andon*, 90, June 2011, pp. 22-45.

<sup>491</sup> Mais cela ne veut cependant pas dire qu'aucun produit japonais n'y était exposé. Cf. WATANABE, op.cit., p. 88.

universelle de 1867 à Paris qui marqua un véritable tournant, par la présence du Japon en tant qu'exposant parmi les représentations des sociétés occidentales, tant du point de vue des répercussions sur sa perception de ce genre d'évènement, que de celui de la perception de ce pays par le public occidental. Quant aux producteurs japonais, ils furent comblés par les éloges internationaux à l'égard de leur produits et les récompenses reçues sous forme de médailles, tout ceci rapporté par la presse française et par les représentants japonais sur place.

Ces produits d'art artisanal japonais, vus à Paris, cœur culturel de l'Europe à cette époque, devaient attirer durablement l'attention des critiques d'art et nourrir l'inspiration de la création artistique en Occident par la suite. Les objets vendus au cours de ces expositions constituèrent le noyau de collections d'amateurs éclairés dont certaines contribuèrent à promouvoir la diffusion de l'art japonais en Europe. Du fait de l'importance de ces résultats, on considère traditionnellement l'Exposition universelle de 1867 de Paris comme le point de départ du Japonisme en France.

De nombreux chercheurs ont abordé ce sujet du Japon et des Expositions universelles, produisant des études remarquables. Citons ici les travaux les plus récents. Sano Mayuko a clarifié le rôle de Rutherford Alcock dans la présentation du Japon à l'Exposition universelle de Londres en 1862<sup>492</sup>. C'est grâce à Mori Hitoshi que les aspects visuels de la présentation japonaise à l'Exposition universelle de Paris de 1867 ont été révélés pour la première fois au moyen de documents photographiques<sup>493</sup>. Teramoto Noriko a consacré des recherches fouillées à mieux situer la participation japonaise à cette Exposition universelle en clarifiant le contexte diplomatique franco-japonais, et elle a précisé quelle était le rôle de cette exposition dans la naissance du Japonisme, naissance qui prend place alors qu'évolue le concept des arts industriels dans la société européenne. On en sait davantage désormais sur le comportement des personnages impliqués dans ces évènements, notamment celui du Comte de Montblanc, qui mit en œuvre la participation indépendante du fief de Satsuma à l'Exposition, ainsi que celui de Léopold Villette, le gouverneur de Tokugawa Akitake en France, grâce à l'exploitation de

---

<sup>492</sup> SANO, op.cit., 2011 et 2015.

<sup>493</sup> MORI, Hitoshi 森仁史, « 1867 nen bankokuhakurankai ni okeru « nihon » - nihon shuppin o megutte 「1867 年万国博覧会における「日本」日本出品をめぐる」 », *Tojōronō* 『戸定論叢』, No.3, Matsudoshi kyōiku iinkai, 1993, pp.2-5 ; MORI, Hitoshi 森仁史, « Keiō 3 nen Paris banpaku hatsukōkai shashin de genba kenshō 「慶応 3 年パリ万博初公開写真で現場検証」 » in *Geijutsu shinchō* 『芸術新潮』, 1993-06, pp.74-77.



nombreux documents inédits, en japonais et en français<sup>494</sup>. La récente publication de Mark Ericson réfute la théorie selon laquelle le bakufu aurait été incapable d'empêcher Satsuma d'exposer en tant qu'entité politique japonaise distincte et égale. Selon lui, la participation du Japon à l'exposition n'a pas diminué le statut du bakufu aux yeux du gouvernement français<sup>495</sup>. Et il ne faut pas non plus oublier la découverte par Patrick Beillevaire de 4 lettres d'A. Chevrillon à Flüry-Hérard, deux personnages clés dans la préparation du Bakufu à l'Exposition universelle de 1867, dont les copies sont conservées aux Missions étrangères de Paris, dans un dossier consacré à Mermet transcrit par Guillaume Carré<sup>496</sup>.

En nous appuyant sur les travaux de ces chercheurs, nous allons reconstituer dans ce chapitre le contexte de la participation japonaise aux expositions universelles à la fin de l'époque d'Edo, en 1862 et en 1867. Notre discours abordera des questions d'ordre économique, diplomatique, politique voire géopolitique, mais nous nous intéresserons aussi aux objets présentés à l'Exposition universelle de 1867, à leur nature et à leur provenance. Afin d'aborder ces dernières questions, nous réexaminerons le processus de la sélection des objets exposés, par la relecture du *Tokugawa Akitake Taiōkiroku* 徳川昭武滞欧記録. Il s'agit d'un document relatif au séjour en Europe de Tokugawa Minbudayū Akitake 徳川民部大輔昭武 (1853-1910), frère cadet du shōgun Tokugawa Yoshinobu 徳川慶喜, qui dirigea la 4<sup>e</sup> ambassade envoyée en Europe par le Shōgunat, en tant que représentant de son pays à l'Exposition universelle de 1867<sup>497</sup>. Nous nous focaliserons sur la procédure de la collecte des

---

<sup>494</sup> TERAMOTO, Noriko 寺本敬子, *Les Expositions universelles de Paris et la naissance du Japonisme* 『パリ万国博覧会とジャポニスムの誕生』 (*Paris bankoku hakurankai to Japonisme no tanjō*), Kyoto, Shibunkaku shuppan, 2017.

TERAMOTO, Noriko, « Lettres de Léopold Villette à Akitaqué Tokugawa : De l'Exposition Universelle de Paris en 1867 à la Guerre russo-japonaise », *Bulletin de L'Académie du Second Empire*, No.18, 2010, pp.93-95.

<sup>495</sup> ERICSON, Mark, « Sovereignty on Display: The Tokugawa Bakufu and the Paris Universal exposition of 1867 », *The Journal of Japanese Studies*, Society for Japanese Studies, Vol.47, No.2, Summer 2021, pp. 277-311.

<sup>496</sup> CARRÉ, Guillaume, « Les banquiers du Shōgun : le projet de la Compagnie française d'exportation et d'importation de Léon Roches, Paul Flüry-Hérard et la Société Générale », in BARJOT, Dominique, KLEIN, Jean-François (ed.), *Rencontres impériales : l'Asie et la France. Le « moment Second Empire* », Paris, Hémisphères Editions, 2023.

<sup>497</sup> ŌTSUKA, Takamatsu (ed.) 大塚武松編, *Tokugawa Akitake Taiōkiroku* 『徳川昭武滞欧記録』 (désormais *TAT*), 3 volumes, Tokyo, Nihon shiseki kyōkai, 1932. Il s'agit d'un document sur le séjour de Tokugawa Akitake en Europe. L'ouvrage est une compilation de documents : décrets du bakufu, circulaires administratives, correspondances officielles et privées des envoyés gouvernementaux en rapport avec l'Exposition universelle, recueil qui se trouve dans le *Tokugawa Minbu Taisuke ōkō ikken futsukoku hakurankai*, 徳川民部大輔欧行一件, du *Zoku tsūshin-zenranrui*, 続通信全覧類輯, compilé par le Ministère des Affaires étrangères. Les 3 volumes du TAT sont disponibles sur le site de la bibliothèque de la Diète.

objets décrite dans ce rapport de mission bien connu, document primordial pour l'étude de la participation japonaise à l'Exposition universelle de Paris lors de la 3<sup>e</sup> année de Keiō (1867).

Ce chapitre évoque également la présence à cette Exposition de 1867, à côté du gouvernement shōgunal, des représentants fiefs de Satsuma et de Saga, dont certains personnages, membres des diverses délégations japonaises, joueront un rôle au sein du futur gouvernement Meiji dans la politique de promotion des métiers d'arts, et mèneront une réflexion sur l'art japonais. Le présent chapitre donne ainsi à l'exposition universelle de 1867, le rang d'une expérience fondatrice déterminante pour le Japon, à la fin de l'époque d'Edo, mais qui ouvre le processus de mise en valeur des métiers d'art japonais pour l'exportation, processus qui devait se développer et se concrétiser pleinement au cours de l'ère Meiji.

## 1. Importance des expositions universelles

---

### 1-1. Rappel : l'Exposition de 1862 à Londres

Penchons-nous tout d'abord sur la participation japonaise à l'Exposition universelle de 1862, à Londres. Cette participation fut entièrement préparée par Rutherford Alcock, ministre plénipotentiaire de la légation britannique à Edo. L'invitation avait été officiellement transmise aux autorités japonaises par une lettre datée du 11 juillet 1861<sup>498</sup>. Alcock y annonçait la décision du gouvernement de Sa Majesté, la reine Victoria, d'informer les conseillers shōgunaux *rōjū* de l'ouverture d'une exposition à Londres en 1862 : les citoyens de toutes les nations étaient invités à y présenter les produits les plus appropriés pour montrer les progrès accomplis dans tous les domaines, notamment l'art, l'industrie et l'agriculture. Alcock signalait ainsi au Japon une excellente opportunité de s'assurer une place dans le concert des nations en tant que pays parmi les plus avancés de l'Orient. Cette lettre fut écrite 11 jours après l'incident du Tōzen-ji, et Alcock qui y avait assisté, critiquait cet attentat comme un acte puéril et stupide. Selon lui, pour que le bakufu puisse montrer à son peuple quelque chose qui glorifierait le pays au sein de la communauté internationale, le Japon devait faire reconnaître ses qualités lors d'une Exposition

---

TAT, vol.1 : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1917707>

TAT, vol.2 : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1917722>

TAT, vol.3 : <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1917740>

<sup>498</sup> SANO, op.cit., 2015, pp.32-33, p. 49.

universelle, aux côtés de nombreux pays participants venus de la terre entière<sup>499</sup>. Il insistait sur la puissance du prestige international pour neutraliser la xénophobie des terroristes enfermés dans une perspective sans issue. Il faisait preuve d'une remarquable confiance dans les capacités artisanales des Japonais, en dépit de son ironie envers un bakufu incapable de garder le contrôle de ses affaires intérieures.

La lettre par laquelle les *rōjū* répondirent officiellement à Alcock montre leur parfaite compréhension des objectifs de l'évènement<sup>500</sup> : il s'agissait d'une occasion de rassembler à Londres les accomplissements des divers métiers et des nouvelles technologies du monde. Mais si les *rōjū* considéraient comme un honneur pour le Japon d'y participer, ils exprimaient aussi clairement leur vision des produits japonais considérés par eux comme « simples objets d'usage quotidien », sans vraiment de valeur exceptionnelle.

我国出産する所之品物、其觀場に陳列せん事、意なきにあらざれども、いづれも日用必需の所給に取る而已にて別ニ精撰奇功を競うへきの品なケれと、於其許見込之品も有之者、被申越候様致度<sup>501</sup>

Nous n'avons aucune objection à ce que les produits de notre pays soient exposés à cette exposition. Tous ces produits sont de simples objets d'usage quotidien, sans rien de remarquable qui les rendent dignes de concourir. Cependant, s'il y a, outre cela, quelques perspectives d'avenir pour ces produits, nous ferons comme vous dites

Alcock informa son ministère des Affaires étrangères de l'accord du Shōgunat : il ne se montrait pas indifférent à cette occasion de pouvoir hausser la réputation du pays et il coopérerait à la préparation<sup>502</sup>. D'ailleurs, il semble que l'ambassadeur britannique ait d'ores et déjà demandé au bakufu de fournir certains produits difficiles à se procurer, tels que divers échantillons de bois, de monnaies japonaises ou encore de papier<sup>503</sup>. Alcock proposait de représenter le Japon, car le gouvernement shōgunat était trop préoccupé par la répression du mouvement xénophobe *sonnō-jōi* 尊王攘夷 (vénération pour le souverain, expulsion pour les Barbares) pour pouvoir mettre en place une commission préparatoire<sup>504</sup>.

---

<sup>499</sup> Idem.

<sup>500</sup> Tsūshin zenran jenshū iinkai (ed.) 通信全覽編集委員会編, *Zoku Tsūshin zenran hennnen no bu 2*『続通信全覽 編年之部 二 文久元年』(désormais ZTZR H 2 Bunkyū gannen), Yūshōdō shuppan, 1983, p. 654.

SANO, op.cit, 2015, p.34, p.50 et note 28.

<sup>501</sup> ZTZR H 2 Bunkyū gannen, op.cit, p.654.

<sup>502</sup> SANO, op.cit, 2015, p.35.

<sup>503</sup> Ibid., p.34.

<sup>504</sup> Ibid., note 4.

Cette nouvelle de l'Exposition universelle de Londres de 1862 ne resta pas confinée aux organes shōgunaux : elle fut également signalée par le premier journal japonais *Batabiya Shinbun*<sup>505</sup>, qui traduisit en japonais des informations issues de l'étranger dans son premier numéro de janvier 1862. Cette exposition fut visitée par la première ambassade du Shōgunat de Tokugawa en Europe, avec pour objectif d'obtenir un délai pour l'ouverture des ports de Niigata, Hyōgo et Osaka, sous la direction de Takeuchi Shimotsuke no kami Yasunori, 竹内下野守保徳. Les membres de la mission assistèrent à la présentation d'objets en laque, de céramiques, de sabres, de papiers et d'autres produits installés dans la section japonaise. Sano Mayuko a identifié la provenance de certains de ces objets présentés à l'Exposition de 1862, d'après un catalogue rédigé par Alcock lui-même<sup>506</sup>.

---

<sup>505</sup> *Kanban Batabiya shinbun* 官板バタヒヤ新聞 : des articles du *Javasche courant*, le journal officiel de l'administration hollandaise à Java, ont été traduits par le *Bansho torishirabe-sho* 蕃書調所 (Institut d'investigation sur les ouvrages barbares, c'est-à-dire : étrangers) et publiés par le Yorozuya Heishirō, alias Rōsōkan 老皂館万屋兵四郎.

<sup>506</sup> SANO, op.cit, 2015, p.32; ALCOCK Rutherford, *Catalogue of works of industry and art, sent from Japan: International Exhibition, 1862*, London: Clowes, 1862; ALCOCK., Rutherford, « Narrative of a journey through the interior of Japan, from Nagasaki to Yeddo, in 1861 », *The Journal of the Geographical Society*”, Vol. 32, 1862, pp. 280-292.

Selon la notice d'Alcock dans le catalogue, certains objets japonais présentés à l'exposition de 1862 avaient été achetés au cours de son voyage de Nagasaki à Edo en 1861, telle une lanterne au décor sculpté en bronze acheté à Osaka, des tissus d'Arimatsu 有松 et un tissu en fibre de *kuzu* (*Pueraria lobata*) 葛布 de Kakegawa 掛川.



Fig.31

« The International Exhibition of 1862 – Japanese Court »,  
*The Illustrated London News*, 20 septembre 1862. 2006AM7732<sup>507</sup>,  
 © Victoria and Albert Museum, London



Fig.32

« Japanese Cabinets & Earthenware, Plate 288 »

Chromo-lithographed & Published by Day & Son Lithographers to the Queen.  
 dans *Manufactures of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*,  
 Contributed by Sir R. Allcock, C. B.

© Paris, Bibliothèque du musée des Arts décoratifs

<sup>507</sup> <https://www.vandaimages.com/2006AM7732-Japanese-Court-at-the-International-Exhibition-of.html>

Nous avons également évoqué dans le chapitre précédent, la possibilité de la présence à cette Exposition d'œuvres achetées à Edo, grâce à une analyse du document *Les Achats faits par les étrangers*. Les membres de la mission Takeuchi Shimotsuke no kami Yasunori, 竹内下野守保徳, trouvèrent « l'exposition japonaise » très modeste comparée à celles d'autres pays, mais ils furent étonnés d'apprendre que la valeur de la somme totale des objets était estimée à 200,000 ryō<sup>508</sup>. Ces articles, notamment les laques, reçurent une bonne évaluation de la part des Anglais. Dans le catalogue *Manufactures of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, publié en 1863, certaines productions ont été considérées comme pouvant servir de modèles aux fabricants britanniques en matière de techniques et de finitions<sup>509</sup>.

## 1-2. L'Exposition Universelle d'Art et d'Industrie de Paris de 1867

« Dans une société qui prend la science pour guide et le travail pour moyen, les arts et l'industrie doivent s'élever à des hauteurs inconnues et atteindre des perfections auxquelles l'infini seul pose des bornes. Mais cette marche incessamment ascendante ne peut se réaliser que par une émulation générale, basée sur une étude comparative des produits de la science et du travail. Il faut que chaque génie, chaque intelligence et chaque effort apporte sa pierre au monument de l'humanité, pour que le génie voisin, l'intelligence rivale et l'effort qui suit ne parcourent pas le cercle déjà tracé et ne recommencent pas l'œuvre déjà accomplie.

Ce sont là le but et les motifs des expositions des Beaux-Arts et de l'Industrie<sup>510</sup>. »

C'est avec cette rhétorique qui fleure bon son siècle, que le *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable aux visiteurs et aux exposants de l'Exposition universelle de 1867 à Paris* célèbre les progrès et les innovations de l'art et de l'industrie permis par l'émulations entre les producteurs et leurs nations. Cette Exposition universelle était avant tout un enjeu national exceptionnel pour le pays-hôte, la France.

---

<sup>508</sup> OSATAKE, Takeshi 尾佐竹猛, *Iteki no kuni e : bakumatsu kengai-shisetsu monogatari* 『夷狄の国へ : 幕末遣外使節物語』, Tokyo, Banrikaku shobō, 1929, p.249 : Takeuchi Shimo kami okkō 竹内下野守一行

Source : Bibliothèque de la Diète du Japon

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1186710>

<sup>509</sup> WARING, J.B., *Manufactures of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, London, Day & son, 1863, vol. III: plate 248 Chinese enamel and Japanese laquerwork, plate 267. bronze from Japan and China, plate 282. earthenware from Japan and China, plate 288, Japanese laquerwork.

Source: Smithsonian Libraries and Archives, <https://library.si.edu/digital-library/book/masterpiecesind3wari>

<sup>510</sup> *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable aux visiteurs et aux exposants, Exposition universelle de 1867, à Paris*. Paris, Siège d'administration, 1867, p.1.

Le chapitre introduisant l'ouvrage, intitulé « *Des expositions : leur but et leurs motifs* » résume l'historique de cette manifestation et souligne le fait que l'exposition universelle prend son origine en France, en commençant ainsi : « La Révolution de 1789, en brisant les entraves du commerce et de l'industrie, et en créant une société dont la base était le travail, arrive à l'idée des expositions industrielles<sup>511</sup>. » La première exposition industrielle, conçue par Nicolas François de Neufchâteau (1750-1828), ministre de l'Intérieur nommé le 16 juillet 1797, se tint à Paris le 19 septembre 1798. L'idée fut reprise par le Premier Consul qui comprit bien vite toute la portée et l'importance de cette manifestation<sup>512</sup>. La deuxième exposition industrielle, inaugurée en 1801, commença à décerner des médailles d'or, d'argent, et de bronze, et coïncida surtout avec la fondation de la « Société d'encouragement pour l'industrie nationale »<sup>513</sup>. Cette dernière continua à poursuivre l'organisation d'expositions industrielles même dans la situation socio-économique instable des guerres napoléoniennes. Les nations voisines suivirent l'exemple français, et des expositions nationales furent organisées un peu partout<sup>514</sup>, pour aboutir finalement, au milieu du XIXe siècle, au concept d'une Exposition internationale. C'est pourquoi, bien que la France ait été devancée par l'Angleterre avec sa première Exposition universelle de 1851 à Londres, Michel Chevalier (1806-1879) président du jury international de l'Exposition de 1867, écrit dans le *Rapports du jury international* : « La première des Expositions universelles aurait pu avoir lieu à Paris et ne s'est faite qu'à Londres ; mais l'idée d'un concours de tous les peuples dans le champs clos du travail est une idée française, comme l'idée même des expositions nationales<sup>515</sup> ». Cette prétention à une paternité française de l'Exposition universelle était certainement partagée au sein de la Commission impériale.

---

<sup>511</sup> Ibid., pp.2-4.

<sup>512</sup> En 1798, François de Neufchâteau, alors ministre de l'Intérieur, apporta des innovations au Salon : non seulement une nouvelle formule ouverte à tous, plus égalitaire et plus démocratique, mais aussi la création d'une exposition publique annuelle des produits de l'industrie française.

<sup>513</sup> The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (actuelle « Royal Society of Arts ») avait été fondée à Londres en 1754. Le comte Charles Philibert de Lasteyrie (1759-1852) en rapporta l'idée en France. Cf. BENOIT, Serge, « Associer le développement artistique et l'innovation et promouvoir les arts industriels : une orientation majeure de la société d'encouragement pour l'industrie nationale au XIXe siècle », *Art & Industrie*, 2013, pp. 39-50.

<sup>514</sup> Le nombre des participants à la première exposition, en 1798, n'était que de 110, mais ce nombre était passé à 4 532 lors de la 11<sup>e</sup> exposition, en 1849. Teramoto affirme que c'est l'exposition industrielle française qui a incité d'autres pays européens à faire de même. En France comme en Europe, la popularité des expositions industrielles était étroitement liée à l'idée d'empêcher les produits britanniques de pénétrer le pays, et de promouvoir les industries nationales.

<sup>515</sup> *Rapports du jury international, introduction par M. Michel Chevalier ; Exposition universelle de 1867*, Paris, Imprimerie administrative de P. Dupont, 1868, t.1 : « Introduction, première partie : observations préliminaires, section unique, État des esprits en présence de l'Exposition Définition. » p.6 : Chevalier cite la proposition de Boucher de Perthes faite à Abbeville en 1833, d'organiser une exposition internationale.

« Ce fut là un événement immense, et qui, mieux que tous les traités de paix, cimentait l'amitié de la France et de l'Angleterre car, à l'encontre de la guerre, les luttes de l'industrie créent une rivalité heureuse et profitable à tout le monde<sup>516</sup>» proclame le *Guide général*. En réalité, les propos de Michel Chevalier trahissent une certaine frustration de la France pour avoir traîné, laissant l'Angleterre prendre les devants en matière d'exposition universelle, comme de révolution industrielle. Suite au succès de l'Exposition de 1851 de Londres, Napoléon III décréta en mars 1853 que serait annulée l'exposition des produits de l'industrie française prévue pour 1854, afin que puisse être réalisée la première Exposition universelle française en 1855. À la suite de la seconde Exposition universelle à Londres en 1862, les principaux exposants français à cette exposition demandèrent à l'Empereur de renouveler une Exposition universelle à Paris. Son ouverture en 1867 fut confirmée par le décret du 22 juin 1863, avec l'ambition de réaliser une exposition universelle encore plus grandiose que les précédentes<sup>517</sup>. Dans ce but, il était essentiel d'inviter un maximum de pays « émergents », et notamment le Japon, qui venait de rejoindre la communauté internationale : ainsi *Le Rapport sur l'Exposition universelle de 1867* mentionne tout particulièrement sa présence<sup>518</sup>.

Il faut noter que l'Exposition de 1867 est également appelée « Exposition universelle d'Art et d'Industrie ». Elle a en effet pour origine l'« Exposition publique des produits de l'industrie française » de 1798, qui allait de pair avec « le Salon de peinture et de sculpture » selon le souhait de François Neufchâteau<sup>519</sup>. Lorsque se tint l'Exposition de 1855, le Prince Napoléon, cousin de l'Empereur et président de la commission, déclara lors de l'ouverture de la session du Jury des Beaux-Arts : « Il était réservé à la France, quand elle renouvela une Exposition universelle de l'Industrie, d'y joindre celle des Beaux-Arts, qui contribuait tant à sa gloire. C'est là une innovation qui sera féconde<sup>520</sup> ». Établir et affermir le lien entre l'Industrie et les Beaux-Arts, voilà qui devait être la mission unique dévolue à la France, pensait-on. Ce sentiment de la

---

<sup>516</sup> *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris*, op.cit., p. 4.

<sup>517</sup> L'Exposition Universelle de 1862 avait présenté 39 pays participants, pour 6 millions de visiteurs. Celle de 1867 a présenté 42 pays participants pour 15 millions de visiteurs.

<sup>518</sup> *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations et listes des collaborateurs avec un appendice sur l'avenir des expositions*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, p.12.

<sup>519</sup> Dans la pensée de Neufchâteau, la réforme des Salons devait aller de pair avec la création d'une « exposition publique annuelle des produits de l'industrie française ». Dans cette optique, les deux événements, le Salon et l'exposition industrielle, avaient lieu en même temps, pendant six jours complémentaires culminant le 1<sup>er</sup> vendémiaire, Fête de la fondation de la République.

Source: Tecfa Personal Homepages and Projects,

<http://tecfaetu.unige.ch/staf/staf9597/grob/divers/1798/salon.html#mise>

<sup>520</sup> LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « Les arts et l'industrie au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 1987, n°55, p. 69.



supériorité française dans l'Art est aussi affirmé par le *Guide général* de 1867 : « La France était sans rivale dans les œuvres d'art, dans les manifestations de la science pure, l'Angleterre l'emportait par son savoir économique et par l'admirable utilisation de ses produits<sup>521</sup> ». Pourtant, Stéphane Flachat (1800-1884), dans son rapport sur l'Exposition industrielle nationale de 1834, Léon de Laborde (1807-1869) sur celui de 1851, et Prosper Mérimée (1803-1870) parlant de l'exposition universelle de Londres de 1862, signalaient une altération du goût des produits français, qui risquaient d'être rattrapés par l'Angleterre<sup>522</sup> : la survie de l'inimitable bon goût français était en jeu !

Il n'est pas donc étonnant de constater le lien étroit établi entre l'Exposition universelle de Paris de 1867 et « l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie » créée en 1864, et précédée par la fondation de la « Société du progrès de l'art industriel »<sup>523</sup>, qui sera un futur foyer d'érudits japonisants, comme Ernest-Alfred Chesneau ou encore Philippe Burty. Dans le jury international de l'Exposition se trouvaient Edward Guichard, président de l'Union centrale à l'époque, mais aussi Edmond Taigny, futur conseiller d'administration de « l'Union centrale des Arts décoratifs », qui succèdera à la première Union. Ce dernier constituera plus tard une riche collection de peintures et d'estampes japonaises<sup>524</sup>.

---

<sup>521</sup> *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris*, op.cit., p.4.

<sup>522</sup> Stéphane Flachat, dans son rapport sur l'exposition des produits de l'industrie nationale de 1834, affirme à la fois que « c'est surtout dans les arts du dessin, par le bon goût que brille l'industrie française » et « qu'une anarchie des arts du dessin résultait du goût bourgeois pour les néo-styles » [S. Flachat, *L'industrie : exposition de 1834*, Paris, 1834, pp.16-35]. Cette idée d'une crise du goût français est reprise par le rapport de Laborde [L. de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, 1856, 2 t.] et par le rapport de Mérimée sur l'Exposition de 1862 [P. Mérimée, *Considérations sur les applications de l'art à l'industrie à l'Exposition universelle*, dans M. Chevalier, *Exposition universelle de 1862 : rapport des membres de la section française du jury international sur l'ensemble de l'Exposition*, Paris, 1862, t. VI, p. 248].

<sup>523</sup> Source : Site du Musée des Arts Décoratifs. *Les Origines : L'Union Centrale des Beaux-arts Appliqués à l'Industrie*.

<https://madparis.fr/les-origines-l-union-centrale-des-beaux-arts-appliques-a-l-industrie>.

*Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel*, 1862, n° 1, pp. 1-6.

*Le Beau dans l'utile, Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie : suivie des rapports du jury de l'Exposition de 1865*, Paris, Union centrale, 1866. En 1861, par l'entremise du baron Taylor, les membres de la Société obtiennent le droit d'organiser une première exposition au sein du palais de l'Industrie, dont la commission d'organisation est présidée par Guichard. La deuxième exposition organisée en 1863 accueille 200.000 visiteurs et génère des bénéfices. Elle est l'élément déclencheur de la fondation de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, décidée dès 1863, autorisée par décret ministériel le 26 juillet 1864 et par arrêté préfectoral le 3 août 1864.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9686049k.texteImage>

<sup>524</sup> *Catalogue de la précieuse collection de peintures et estampes japonaises formée par M. Edmonde Taigny*, Paris, Ernest Leroux, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1248630f.texteImage>

L'expression « application de l'Art à l'Industrie », apparue dans les titres des rapports rédigés par ces deux derniers membres du jury (*Considération sur l'Art dans ses applications à l'Industrie* pour l'un, et *Applications de l'Art à l'Industrie* pour l'autre), nous renvoie à celle de « Beaux-Arts appliqués à l'Industrie » figurant dans l'appellation de l'institution qu'ils dirigeaient<sup>525</sup>. Cette conception fondamentale se retrouve dans toute une série de synonymes : « l'art industriel », émergeant dans la deuxième moitié de XVIII<sup>e</sup> siècle, « l'art appliqué », au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ou encore « l'industrie de l'art » et « l'art décoratif », qui désignent une même catégorie d'œuvres<sup>526</sup> : bronzes, émaux, bijoux, poteries, tentures et tapis, étoffes de luxe. Si nous consultons le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse, c'est ce type d'articles que désignaient les « Arts industriels »<sup>527</sup>. L'application des Beaux-Arts à la manufacture, pour le dire autrement, était l'expression d'une tentative esthétique supérieure, ou plutôt une sorte de valorisation de l'esthétique et de son émotion, opposée à l'utilitaire et au rentable, et elle avait son lieu naturel de manifestation dans l'industrie d'objets qui devaient être décoratifs quoique destinés à l'usage quotidien : cela permettait de réconcilier deux conceptions rivales dans la création, valeur esthétique et valeur d'usage. C'est ce défi qui devait être relevé par la France, qui proclamerait alors la supériorité de ses productions artistiques sur les marchés du monde entier<sup>528</sup>.

Par ailleurs, la question du développement de la production artistique envisagée du point de vue de ce que nous appelons « consommation » surgissait également<sup>529</sup>. Edmond Taigny mentionne « le produit de consommation » dans le chapitre intitulé « le point de départ et but de

---

<sup>525</sup> *Rapports du jury international sous la direction de M. Michel Chevalier*, op.cit., t.3 : Groupe III.-Classe 14, Section I, « Considération sur l'art dans ses applications à l'industrie par E. Guichard », pp.5-33 ; Groupe II.-Classe 8, Section II, « Applications de l'art à l'industrie, par M. Edmond Taigny », pp.157-167.

<sup>526</sup> LUNEAU, Jean-François, « Art et industrie au XIX<sup>e</sup> siècle : des arts industriels aux industries d'art », *Histoire industrielle et société*, 2013, pp.17, 19-20.

<sup>527</sup> *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 1 A / par M. Pierre Larousse*, Paris, 1866-1877, p.702.

« Arts industriels : on désigne plus spécialement sous ce nom les industries qui s'occupent de produire des objets d'art, ou tout au moins des objets dont le type primitif a dû sortir des mains d'un artiste. Les bronzes, émaux, bijoux, poteries, les tentures et tapis, les étoffes de luxe sont du ressort des arts industriels. L'art industriel est donc l'application du dessin à l'industrie. »

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p/f782.item.langEN>

<sup>528</sup> *Société du progrès de l'art industriel, Appel aux artistes français*, archive du MAD.

<sup>529</sup> À l'approche de l'Exposition des Beaux-Arts de 1863, la Société du progrès de l'art industriel se préoccupe de questions économiques et elle alerte les artistes de la place nouvelle de la consommation dans la production artistique : « l'appréciation du public a remplacé le mécénat et les artistes ne peuvent plus compter que sur eux-mêmes. » Cf. *Société du progrès de l'art industriel, Appel aux artistes français*, archive du MAD, op.cit.

l'art industriel » dans son rapport sur l'Exposition de 1867<sup>530</sup> : les richesses et les propriétés se morcellent en des milliers de mains actives, de même que les œuvres d'art, autrefois l'apanage d'un petit groupe de privilégiés dit-il, mais l'industrie permet l'extension du goût, la vulgarisation des œuvres d'art. Taigny constate aussi la transformation des éléments respectifs de production et de consommation. D'une part, la facilité des communications et des échanges internationaux ainsi que l'abaissement des barrières douanières, ont singulièrement stimulé les forces vives de chaque nation et élargi le champ des comparaisons. D'autre part, la nécessité de produire beaucoup et à bon marché met en relief des problèmes nouveaux, comme l'altération du goût. Taigny remet en question la capacité d'un « don naturel du goût » et d'un « instinct inné de l'élégance » qui seraient à jamais bien français : la France conservera-t-elle son avance par rapport aux autres nations vu les nouvelles conditions sociales ? Il assigne comme objectif de tout artiste français, de « conserver la pureté des formes, approprier la matière à l'importance et à la destination des objets, apporter autant de soin à la composition qu'à l'exécution, demeurer sobre, simple et vrai sans cesser d'être original, objectif sur lequel se conclut l'alliance possible de l'art avec l'industrie<sup>531</sup> ».

Avec l'idée qu'il existe une autre voie de développement industriel que l'anglaise, la France a opté pour un modèle fondé sur la qualité des produits et son bon goût<sup>532</sup>. C'est la beauté esthétique des produits français qui doit être la source de leur succès commercial. L'Exposition universelle de Paris en 1867 avait pour objectif de confirmer la validité de ce choix de la France, qui allait de pair avec une organisation économique basée sur la philosophie de Saint-Simon (1760-1825) : la libéralisation du marché du travail et la promotion de la libre concurrence<sup>533</sup>.

En 1867 à Paris, le Japon devait présenter ses produits artistiques quoique destinés à la consommation ; et les présenter non seulement à la France, mais aussi à toutes les autres sociétés occidentales à la recherche de stimulations pour innover dans les arts industriels. Dans un tel contexte, la présentation en 1867 de nombreux objets japonais de diverses catégories fut une véritable révélation<sup>534</sup>. Ceci incita d'éminents critiques d'art français à se mettre à écrire

---

<sup>530</sup> TAIGNY, Edmond, Groupe II.-Classe 8, Section II, « Applications de l'art à l'industrie », in *Rapports du jury international sous la direction de M. Michel Chevalier*, op.cit., t.3, 1868, pp.159-162.

<sup>531</sup> Ibid., p.163.

<sup>532</sup> VASSEUR, Édouard, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le « succès » de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie & société* Année 2005, pp. 576-577.

<sup>533</sup> KASHIMA, Shigeru 鹿島茂 *Zekkei Paris bankokuhakurankai Saint-Simon no tetsu no yume* 『絶景パリの万国博覧会 サンシモンの鉄の夢』, Tokyo, Shōgakukan, 1992.

<sup>534</sup> Mais il faut noter que l'art japonais s'était déjà illustré par ses céramiques au « Musée rétrospectif » de 1865 organisé par l'Union centrale, lequel inspire la galerie de « l'Histoire du Travail » de l'Exposition

activement sur l'art japonais : nous pouvons notamment citer Ernest Chesneau (1833-1890) qui publia son fameux article, *l'art japonais* à l'issue d'une conférence faite à l'Union centrale du 19 février 1869<sup>535</sup>. C'est l'année où beaucoup d'objets japonais figurèrent au « Musée oriental » ouvert au Palais de l'industrie dans le cadre de l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie<sup>536</sup>. Chesneau, membre actif de l'Union centrale depuis 1864, fut chargé du rapport officiel du jury des classes des Beaux-Arts pour l'Exposition de 1867. Durant celle-ci, cet historien de l'art promis au poste d'inspecteur des Beaux-Arts, dut, ne serait-ce que professionnellement, avoir un contact direct avec l'art japonais. En 1869, face à ces objets japonais qui intégrèrent alors les collections françaises, il se convainquit que la France devait désormais étudier l'art japonais pour le plus grand profit de son propre développement industriel :

« Ce qui domine dans la fabrication industrielle, c'est, avant toute chose, l'invention, une imagination inépuisable, s'exerçant à varier incessamment les formes des objets, en respectant scrupuleusement, toutefois, le principe de leur destination ; en se conformant tout d'abord au but qu'ils doivent remplir, en l'appropriant soigneusement à l'usage, au service pour lesquels ils sont faits. Aussi éprouve-t-on toujours une réelle jouissance esthétique, et goûte-t-on la pleine satisfaction que laissent les œuvres parfaites, en présence d'une œuvre d'art venue de Yedo. [...] Je ne viens pas vous demander d'imiter platement ni même d'imiter ces arts de l'Extrême Orient ; je sais que je ne l'obtiendrais pas du libre génie de nos artistes [...] Mais je crois que vous étudierez ces conceptions subtiles et charmeresses, ces principes d'une science et d'un sentiment d'art si profond, et que vous saurez les appliquer, les étendre, les perfectionner, les approprier à nos usages, pour la plus grande gloire du goût français et la fortune de notre industrie sur les marchés du monde<sup>537</sup>. »

C'est la libre vitalité naturelle de la créativité japonaise manifestée par les objets de la vie quotidienne qui doit inspirer l'art industriel français, déclare Chesneau.

---

universelle de 1867. cf. le catalogue d'exposition : *Japon-Japonismes. Objets inspirés, 1867-2018*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018, p.11.

*Commission de l'histoire du travail, rapport de M.E. du Sommerard, Exposition universelle de 1867, P.Dupont Paris*, pp.5-7.

<sup>535</sup> CHESNEAU, Ernest, « L'art japonais, conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le vendredi 19 février 1869 », Paris, A. Morel, Librairie Éditeur, 1869, pp.10-11, 25-28.

<sup>536</sup> *Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Guide du visiteur au Musée Oriental au siège de l'Union centrale*, Paris, Siège de l'Union Centrale, 1869.

<sup>537</sup> CHESNEAU, op.cit., 1869, p.27.

## 2. Processus

---

### 2-1. Demande française

Mais si les objets japonais présentés à Paris en 1867 ont autant marqué les spectateurs de l'Exposition, ce n'est pas seulement par leur qualité, sans comparaison avec ce qui avait atteint l'Occident jusqu'alors, mais aussi par leur nombre. Par quel processus se concrétisa donc cette participation japonaise à l'Exposition universelle de Paris en 1867 ?

Pour la préparer, Napoléon III nomma, par le décret du 1<sup>er</sup> février 1865, une Commission impériale présidée par son cousin, le Prince Napoléon, avec comme secrétaire général Frédéric Le Play (1806-1882), ingénieur, sociologue et conseiller d'État<sup>538</sup>. En vue de l'inauguration du 1<sup>er</sup> mai 1867, la Commission impériale demanda au ministre des Affaires étrangères, le 4 mars 1865, d'informer les ambassadeurs de France qu'ils devaient inciter leur pays de résidence à participer à l'Exposition<sup>539</sup>. Du premier accord, donné le 30 mars 1865 par le Royaume-Uni, jusqu'au dernier, donné le 1<sup>er</sup> mars 1866 par Hawaï, beaucoup répondirent à l'appel exceptée la Chine, qui était encore ravagée par les séquelles de la révolte des Taiping, à peine terminée. *Le Rapport sur l'Exposition universelle de 1867* souligne que « certaines de ces adhésions, par exemple celle du Sultan du Maroc et celle des princes du Japon, furent données sur les rapports présentés à leur souverain par des ambassades ou des missions extraordinaires envoyées à Paris auprès du Gouvernement français pendant les préparatifs de l'Exposition universelle<sup>540</sup>».

Au printemps 1865, Léon Roches (1809-1901), ministre plénipotentiaire de France au Japon, successeur de Gustave Duchesne de Bellecourt (1817-1881), reçut la lettre relative à l'Exposition universelle, un an après sa prise de poste au Japon<sup>541</sup>. Cette première notification sur ce sujet, adressée par le ministre des Affaires étrangères E. Drouyn de Lhuys à Léon Roches, est datée du 7 mars 1865. Elle fut suivie par plusieurs autres<sup>542</sup>. Le 11 septembre 1865, six mois

---

<sup>538</sup> Décret du 1<sup>er</sup> février 1865, publié dans le *Moniteur universel* du 21 février 1865.

Cf. VASSEUR, Édouard, « Mame et Le Play. Autour de l'Exposition universelle de 1867 », *Les Études sociales* - n° 149-150, année 2009, p.105.

<sup>539</sup> *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, op.cit., p.12.

<sup>540</sup> Idem.

<sup>541</sup> Le 27 avril 1864 (Genji ; 1, le 22<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois).

<sup>542</sup> TERAMOTO, op.cit. p.57, note 77 : il y a eu quatre notifications, dont la n° 47 du 26 juillet 1865. Archives du Ministère des Affaires Étrangères et du Développement International-la Courneuve (désormais MAE), *Correspondance Consulaire* (désormais CC), Yedo, T.4. E. Drouyn de Lhuys à L. Roches : le 7 mars 1865, No.40, p.26 ; 2 mai No.41, p.49 ; le 10 juillet 1865, No.44, p.62 ; le 26 juillet 1865, No.47, p.69.

après le début de cette correspondance, Léon Roches rapporte à son ministre la décision japonaise de participer à l'évènement<sup>543</sup>.

Selon un document shōgunal, le premier dialogue franco-japonais sur ce sujet commença le 16 juin 1865 (Keiō 1 ; 23<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois) dans la résidence d' Itakura Suō-no-kami Katsukiyo, 板倉周防守勝静 (1823-1889), entre le conseiller shōgunal *rōjū* Mizuno Izumi-no-kami Tadakiyo, 水野和泉守忠精(1832-1884) et Léon Roches<sup>544</sup>. Le bakufu prit bonne note des explications données par l'ambassadeur français : au 4<sup>e</sup> mois du calendrier occidental de l'année suivant l'année prochaine, « un lieu d'exposition des produits de tous les pays (*bankoku sanbutsu tenkaijō* 万国産物展開場) », sera ouvert dans la capitale française ; le Japon, ayant une relation diplomatique avec la France, est censé y envoyer sa délégation comme les pays occidentaux pour exposer des produits japonais exceptionnels, sans distinction entre produits naturels et manufacturés ; il s'agit d'un lieu où des spécialités de chaque pays sont réunies et où l'on peut faire l'expérience du *hakubutsu no gaku* 博物之学 (« l'étude de toutes sortes de choses ») avec des objets réels. Lors de ce dialogue, Roches suggéra déjà des produits précis des métiers d'art japonais, tels qu'articles en laque, sabres, tissus<sup>545</sup> et des pièces manufacturées<sup>546</sup>, tout cela présumé monnayable après l'évènement, à un prix probablement élevé. De nombreux avantages étaient promis ; toutefois la réponse de Mizuno Izumi-no-kami fut simplement : « je trouve cela intéressant<sup>547</sup> ».

Un mois plus tard, le 12 août 1865 (Keiō 1 ; 21<sup>e</sup> jour, 6<sup>e</sup> mois), une deuxième entrevue se tint à Atami d'Izu, à la demande de Roches. Deux préfets des Affaires étrangères (*gaikoku bugyō* 外国奉行), Yamaguchi Suruga-no-kami Naoki 山口駿河守直毅 et Kurimoto Seibei (Jōun) 栗本瀬兵衛(鋤雲)(1822-1897), étaient ses interlocuteurs. Le second, médecin à l'origine, avait été affecté au bureau du préfet de Hakodate entre 1858 et 1863. À cette occasion il avait fait la connaissance du Père Mermet de Cachon, prêtre des Missions Étrangères de Paris, interprète en japonais des ambassadeurs français depuis le Baron Gros, qui avait ouvert une école française à

---

<sup>543</sup> TERAMOTO, op.cit., p.58, note 84 : MAE, CC, Yedo, T.4, L. Roches à E. Drouyn de Lhuys, le 11 septembre 1865, p.92-95.

<sup>544</sup> Annexe 1, p.45 : ZTZR H 9 Keiō gannen-2 nen 慶應元年・慶應2年, p.79.

NOROTA, Jun'ichi 野呂田純一, *The Aesthetic Sense and Art Policy in the Last Days of Tokugawa Shogunate and the Meiji Era*, Kyoto, Miyaobi shuppan, 2015, p.62, note 51.

<sup>545</sup> ZTZR H 9, op. cit, p.79 : 日本産物之内漆器刀剣又者織縫相也候物件等

<sup>546</sup> Idem. 手細工もの等

<sup>547</sup> Idem. 夫者面白き事方存候

Hakodate en avril 1860<sup>548</sup>. Pendant cet entretien, l'ambassadeur français assura que le Japon serait traité à l'Exposition universelle de Paris en tant que grande puissance, comme la Russie ou le Royaume-Uni, et il proposa une nouvelle liste des objets à exposer<sup>549</sup>.

Cette liste des articles souhaités pour l'Exposition universelle, encore plus détaillée que la première, montre un contenu très similaire à celui concernant les achats faits par les diplomates à Edo : estampes *nishiki-e*, livres illustrés, tabatières ou encore *netsuke*, ici se reflète le souvenir des choses vues sur le marché à Edo et qui caractérisent la production japonaise aux yeux de l'ambassadeur français. En dehors de cette liste, Roches sollicita auprès du bakufu l'examen d'autres objets susceptibles d'être exposés. Il jugea qu'il valait mieux que les objets soient nombreux « d'autant plus que la plupart de vos produits sont méconnus (en France ou en Europe), et se vendront à des prix exceptionnellement élevés<sup>550</sup>. » En réponse à cette demande, une liste définitive d'objets fut rédigée l'année suivante (Keiō 2 ; 2<sup>e</sup> mois) avec 166 catégories. Elle comprenait encore une fois des objets fréquemment mentionnés dans les *Achats faits par les étrangers*. Nous évoquerons ultérieurement cette liste définitive.

Par ailleurs, à l'occasion de cet entretien à Atami, Léon Roches demanda que soient désignées des personnes responsables pour l'Exposition universelle de Paris, ce qui paraissait donc être le signe d'une conclusion favorable des négociations. Pourtant, Mizuno Izumi-no-kami ne donna pas de réponse définitive jusqu'à la réception d'une lettre de Roches du 22 août 1865 (Keiō I ; 2<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois), qui insistait sur la nécessité d'envoyer rapidement au ministre des Affaires étrangères français, une réponse officielle quant à la participation japonaise à l'Exposition universelle<sup>551</sup>. Dans la lettre que Mizuno Izumi no kami adressa enfin à Roches, avec notification de la décision du gouvernement shōgunat (Keiō 1 ; 2<sup>e</sup> jours, 7<sup>e</sup> mois), il confirmait la collecte des objets, suivant les indications du consul français. Il soulignait surtout

---

<sup>548</sup> *KDJ*, Kurimonoto Jōun 栗本鋤雲 . En 1859, le Père Mermet-Cachon se rend à Hakodate, principale ville de l'île de Hokkaidō, où il ouvre en avril 1860, une école française, mais son important projet d'hôpital et d'école n'aboutira pas, faute de moyens. Il quitte Hakodate au cours de l'année 1863. Kurimoto Jōun est convoqué à Edo en 1863 pour servir la diplomatie pro-française du shōgunat, en raison de son amitié étroite avec Mermet-Cachon pendant ses six années en tant que Préfet de Hakodate à partir de 1858.

<sup>549</sup> Annexe 1, p.45 : *ZTZR H 9*, op.cit., p. 79

米・胡麻・菜種・芋・粟・材木見本・銅鋳鉄・瀬戸土・漆・紙之木・各種紙製具雛形・唐金彫・根付・竹類・塗物各種・屏風・水晶・陶器・絹木綿麻織物各種・織機雛形・鎧・刀・火繩鉄砲・弓・矢・樂器・指物道具・農具馬具・男女衣類・陣羽織・螺母衣虫類・獸皮類・石炭・男女化粧道具・駕籠類・官服・錦絵・釣鐘・酒類・醬油・団扇・海蟹・揚弓・コマ人形・鏡・蓑・下駄雪駄之類・烟具・懷中物・蠟・不二石門之雛形・城雛形・花活図・図画・繪本・版摺道具・掛物

<sup>550</sup> *Idem*.

<sup>551</sup> TERAMOTO, op.cit. p.58, note 82: *ZTZR H 9*, op. cit, p.75.

que le bakufu avait décidé de participer à l'Exposition de Paris en tenant compte de la situation de Roches et de la nécessité de répondre d'urgence au ministère des Affaires étrangères français. L'idée d'avantages pouvant découler pour le Japon de sa participation à l'Exposition universelle est totalement absente de cette lettre, comme nous le constatons d'ailleurs déjà dans une précédente circulaire à ce sujet (Keiō 1 ; 28<sup>e</sup> jour, 6<sup>e</sup> mois)<sup>552</sup>. Le discours des officiels du Shōgunat donne l'impression curieuse que le Japon participait à l'Exposition universelle avant tout pour satisfaire à l'appel du ministre des Affaires étrangères français, presque pour lui faire plaisir, par bienveillance.

Par contraste avec ce ton presque détaché du bakufu, Léon Roches attachait une grande importance à l'accomplissement de cette mission qui était la sienne de convaincre ces Japonais de participer à l'Exposition de Paris<sup>553</sup>. Dans une lettre datée du 11 septembre 1865 et adressée au ministère des Affaires étrangères<sup>554</sup>, Roches affirme : « Je n'ai pas manqué d'entretenir les Ministres du Taïcoun (Shōgun) du désir qu'a exprimé le gouvernement de l'Empereur de voir à l'Exposition universelle, dont l'ouverture a été fixée par décret Impérial le 1<sup>er</sup> mai 1867, les produits agricoles, industriels et les œuvres d'art du Japon ». Il explique ensuite avoir dû consacrer plus d'une conférence pour s'efforcer de faire comprendre aux *rōjū* « l'honneur que la Majesté l'Empereur faisait au Taïcoun en l'invitant à prendre part à cette grandiose solennité et

---

<sup>552</sup> Annexe 1, p.44 : ZTZR H 9, Ibid., p.78.

乙丑七月二日  
佛蘭西全權ミニストル  
エキセルレンシー  
レオンロセス

我本月廿四日附之書翰落手をり其曆数千八百六十七年五月朔日貴国都府おみて博覧会被相催候目論見ある等より其節我国所産之物品可差出旨等而右者今般貴国外国事務ミニストルより改而被申越し趣も有之由委細其意を聞をり此程山口駿河守等へも縷々被申聞候由承知以多し居候處尚又來品之趣もあれは其意に任せ器物取集之上遂而相廻し候様可致候此段回答如此候拝具謹言

慶應元年乙丑七月二日

水野和泉守 花押

<sup>553</sup> D'après les recherches de Guillaume Carré, le développement des relations commerciales avec le Japon faisait vraisemblablement partie des missions de Roches, avec le soutien du ministre de l'Industrie et du Commerce Armand Béhic, qui dirigea aussi les Messageries impériales. Béhic et Drouyn de Lhuys souhaitaient trouver au Japon une source d'approvisionnement pour les soyeux français, et combattre ainsi les ravages de la pébrine. Béhic et les messageries maritimes furent des acteurs importants d'un projet de société commerciale franco-japonaise que Roches tenta de mettre en place en 1866-67. Cf. CARRÉ, Guillaume, op.cit. (2023).

<sup>554</sup> Annexe 1, pp. 139-140 : MAE, CC, Yedo, T.4, L. Roches à E. Drouyn de Lhuys, le 11 septembre 1865, p.92-95 ; TERAMOTO, op.cit. p.58, note 84.



les avantages réels que ne manquerait pas d'en retirer le Japon. » Selon lui « il a fallu expliquer la nature des produits qui devraient figurer dans l'exposition japonaise, le moyen de les réunir, de les coordonner, et enfin de les expédier ». Il garantit que « les titres des personnes qui composent le comité local institué prouvera à Napoléon III l'importance qu'attache le gouvernement japonais à la solennité à laquelle il est convié<sup>555</sup> ». Il souligne également que les conseillers shōgunaux lui avaient déjà fait part de leur désir de confier à un certain M. Flüry-Hérard les fonctions de délégué spécial du gouvernement japonais auprès de la Commission Impériale. Plus précisément, selon Roches, M. Flüry-Hérard devait prêter son concours à la Commission Impériale de l'Exposition Universelle, au titre de délégué adjoint au Baron Jules De Lesseps, frère cadet du célèbre Ferdinand de Lesseps, et commissaire général du Commissariat à Paris pour la Chine, le Japon, le Maroc et la Tunisie. Flüry-Hérard (Paul Luce Hippolyte, 1836-1913), banquier résidant à Paris, avait été nommé consul honoraire du Japon en 1865, sur proposition de Roches, alors qu'était conclu un accord pour un prêt entre le Shōgunat et la Société Générale<sup>556</sup>. Par ailleurs, A. Chevrillon (Achille Chevrillon)<sup>557</sup>, négociant, fut nommé commissaire correspondant en tant qu'assistant de Flüry-Hérard<sup>558</sup>. Voici quel était le

---

<sup>555</sup> Annexe 1, p.43 : ZTZR H 9, op.cit, p.77 : dans une lettre datée du 15 juillet, Izumimori Mizuno a soumis la liste des personnes chargées de l'Exposition, comme l'avait demandé Roche lors de l'entrevue d'Izu-Atami.

<sup>556</sup> Selon Guillaume Carré, op.cit. (2023), Flüry-Hérard faisait office de banquier pour les affaires étrangères, en finançant son personnel au Levant et au Mexique notamment. Roches avait dû le connaître dans le cadre de son activité de diplomate.

Nous avons deux autres sources concernant Flüry-Hérard :

SHIBATA, Takenaka 柴田剛中 « Futsu ei kō 「仏英行」 » in *Nihon shisō taikai* 『日本思想大系』 66, Tokyo, Iwanami shoten, 1974, p.299.

Archives nationales (France) Pierrefitte-sur-Seine Troisième édition électronique, *Minutes et répertoires du notaire André FOURCHY, 17 février 1898- 15 janvier 1902 (étude LIX)*, Troisième édition électronique 31 janvier 2014, p. 3 : le banquier Paul Luce Hippolyte Flüry-Hérard (1836-1913), dont le nom revient très souvent parmi les minutes, banquier et consul général du Japon en France. C'est sans doute cette dernière qualité, sachant que son père, Jean-Baptiste Prosper Flüry, était lui-même consul général de Perse, qui explique l'importance du personnel diplomatique et, de manière générale, de personnalités étrangères liées au monde diplomatique que l'on retrouve dans la clientèle d'André Fourchy.

<sup>557</sup> Guillaume Carré a découvert que ce personnage qui signe toujours « A. Chevrillon » et figure aussi avec cette simple initiale dans les sources, se prénomait Achille, selon une annonce de la *London Gazette* du 4 août 1871, où l'adresse (41 rue de la Victoire à Paris) identique à celle de l'exposition en 1868 des objets japonais de l'exposition universelle de l'année précédente, permet une identification formelle.

<sup>558</sup> Annexe 1, p.53 : *Tokugawa Akitake Taiōkiroku*, op. cit, vol.3, p.7: 巴里斯メナアール街十二番に在る商物仲買人モツシユールアシベリオン. La phrase pourrait être traduite comme « A. Chevrillon, Paris 12 rue Ménars, commissionnaire ».

personnel du Shôgunat chargé de l'Exposition et quels étaient les membres du Commissariat à Paris pour le Japon<sup>559</sup> :

**Personnel du bakufu d'Edo chargé des affaires préparatives pour l'Exposition (*Edo bakufu hakurankai jimu toriatsukai nin* 江戸幕府博覧会事務取扱人 )**

MIZUNO Izumi no kami 水野和泉守 (*gaikoku jimushitsu* 外国事務執 directeur des Affaires étrangères)

SAKAI Hida no kami 酒井飛騨守 (*gaikoku jimusan* 外国事務参 conseiller des Affaires étrangères)

OGURI Kôzuke no kami 小栗上野守 (*o-kanjô bugyô* 御勘定奉行 intendant des finances)

YAMAGUCHI Suruga no kami 山口駿河守 (*o-sakuji bugyô /gaikoku bugyô* 御作事奉行・外国奉行 préfet des constructions et des Affaires étrangères)

KIKUCHI Iyo no kami 菊池伊予守 (*gaikoku bugyô* 外国奉行 préfet des Affaires étrangères)

OGASAWARA Keibu 小笠原刑部 (*ômetsuke* 御目付 inspecteur)

**Commissariat à Paris pour la Chine, le Japon, le Maroc, Tunis :**

Le Baron Jules De Lesseps (commissaire général)

Alfred Chapon (commissaire-adjoint et architecte)

Gustave Robert (secrétaire général)

Georges Cruchet (secrétaire-adjoint)

Mérel (secrétaire-interprète)

**Pour le Japon :**

Flüry-Hérard (commissaire-adjoint)

A. Chevrillon (commissaire correspondant)

## 2-2. Dessesins du bakufu

Le détachement manifesté dans la réponse faite par le gouvernement shôgunal concernant la proposition de participer à l'Exposition universelle de 1867, semble confirmer l'hypothèse de la plupart des chercheurs qui prétendent que le but de la participation à cette Exposition fut avant tout d'obtenir le soutien français pour le maintien au pouvoir du Shôgunat<sup>560</sup>. Tanabe Taichi 田辺太一 (1831-1915), membre de la délégation de l'ambassade de Tokugawa Akitake, se remémore la situation difficile du Shôgunat à l'époque, aggravée par les fiascos des deux tentatives de mise au pas du domaine rebelle de Chôshû en 1864 et 1866<sup>561</sup>.

Incapable de faire des démonstrations de force suffisantes pour pouvoir museler ses opposants, le Shôgunat entama alors une collaboration avec la France afin de moderniser son armée, en particulier par la construction d'un arsenal naval. Les négociations avec Roches furent

---

<sup>559</sup> La liste des membres japonais est établie sur la base de ZTZR H 9, op.cit, p.77. La liste des membres français est basée sur le *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867*, à Paris, op.cit., p. 365.

<sup>560</sup> TERAMOTO, op.cit, p.89.

<sup>561</sup> TANABE, Taichi 田辺太一, SAKATA, Seiichi (trad.) 坂田精一訳, *Bakumatsu gaikô-dan 2* 『幕末外交談 2』, Tokyo, Heibon sha, 1987.

conduites par l'intendant des finances (勘定奉行 *kanjō-bugyō*) Oguri Kōzuke no kami Tadamasa 小栗上野介忠順 (1827-1868) <sup>562</sup>. L'accord entre Roches et le Shōgunat fut officiellement approuvé en janvier 1865, et cinq mois plus tard Oguri menait son premier entretien avec le consul sur l'Exposition universelle<sup>563</sup>. Nous retrouvons dès lors le nom d'Oguri sur la liste des personnes chargées de l'Exposition universelle de Paris.

Pour le Shōgunat, qui maintenait avec peine une autorité affaiblie par le lamentable échec de ses troupes devant les rebelles de Chōshū en 1866, le soutien de la France était plus désiré que jamais, et ses dirigeants estimaient fort les opinions de Roches pour prendre des décisions stratégiques<sup>564</sup>. Les propos de l'ambassadeur français, leur assurant que « le Japon est considéré comme équivalent aux autres puissances à l'Exposition universelle » leur parlait naturellement plus que la noble mais un peu simple idée de l'Exposition universelle. Le Japon se trouvait ainsi engagé dans une double confrontation, entre le Shōgunat, soutenu par la France, et ses opposants, soutenus par l'Angleterre, comme l'explique Osatake Takeshi <sup>565</sup>. Du côté du bakufu, les personnes chargées de l'Exposition et des différentes institutions menèrent les préparatifs de l'Exposition universelle avec soin, afin de répondre aux demandes de la France, avec laquelle il désirait renforcer ses relations.

### 3. Préparatifs de l'Exposition

---

#### 3-1. Collecte d'informations sur l'Exposition universelle

Peu après l'ouverture des négociations concernant l'Exposition universelle entre Léon Roches et les *rōjū*, Shibata Hyūga no kami Takenaka 柴田日向守剛中 (1823-1877), Préfet des Affaires étrangères (*gaikoku bugyō*), quitta Yokohama le 27 juin 1865 (Keiō I ; 5<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois) à destination de la France et de l'Angleterre, avec pour missions l'étude du système militaire et la fourniture des matériaux nécessaires à la construction de l'arsenal naval de Yokosuka. Quand il arriva à Paris le 6 septembre 1865 (Keiō I ; 17<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois), Mizuno Izumi

---

<sup>562</sup> Pour faire connaissance avec Léon Roches, il profite du fait que son vieil ami Kurimoto Jōun connaissait Eugène-Emmanuel Mermet-Cachon depuis son affectation à Hakodate.

<sup>563</sup> YAMAMOTO, Shōichi 山本詔一, *Oguri kōzuke no kami to Yokosuka* 『小栗上野介と横須賀』, Yokosuka, 2007.

<sup>564</sup> OSATAKE, op.cit, pp.346, 350-351.

<sup>565</sup> Ibid., p. 337. La question du soutien de l'Angleterre aux opposants aux Tokugawa fait néanmoins l'objet de débats : la position officielle des Britanniques demeurait en effet la préférence pour un régime stable et légal.

no kami venait de donner à Edo sa réponse définitive à Léon Roches pour la participation à l'Exposition universelle (Keiō 1 ; 2<sup>e</sup> jours, 7<sup>e</sup> mois). Le bakufu envoya donc à Paris des directives pour collecter des informations sur ce sujet auprès des autorités françaises<sup>566</sup>. À peine 2 jours après son arrivée à Paris (Keiō 1 ; 19<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois), Shibata Hyūga no kami recevait la visite de Flüry-Hérard muni de la lettre de Léon Roches<sup>567</sup>, et un mois plus tard, au nom du bakufu, il investit ce banquier français Consul honoraire du Japon résidant en France (Keiō 1 ; 23<sup>e</sup> jour, 8<sup>e</sup> mois : 12 octobre 1865)<sup>568</sup>.

D'après son journal, *Futsu Ei kō* 仏英行 (*Visite en France et en Angleterre*), le 20 novembre 1865 (Keiō 1 ; 3<sup>e</sup> jour, 10<sup>e</sup> mois), Hyūga no kami reçut plusieurs renseignements importants de Flüry-Hérard, en particulier la nécessité d'expédier les objets pour l'Exposition avant le 1<sup>er</sup> janvier 1867<sup>569</sup>. L'itinéraire du transport prévoyait le passage par bateau du canal de Suez à la Méditerranée, bien que l'inauguration officielle du canal n'ait dû en réalité pas avoir lieu avant 1869. Flüry-Hérard assurait que Ferdinand Marie de Lesseps, principal promoteur du projet du canal de Suez et frère aîné de Jules de Lesseps, le commissaire général de l'exposition japonaise, favoriserait sur place le passage du navire transportant les objets japonais<sup>570</sup>. Notons que le même jour, ils abordèrent également le sujet de l'achat d'outils de monnayage par le Shōgunat, qui envisageait une modernisation de ses installations à Edo ; le paiement serait effectué depuis un compte d'épargne confié à ce banquier français, désigné responsable exclusif

---

<sup>566</sup> TANABE, op.cit, p. 253.

<sup>567</sup> SHIBATA, op.cit., p.299.

<sup>568</sup> Flüry-Hérard sera Consul général au moins jusqu'au 6<sup>e</sup> mois de la première année de l'ère Meiji (juillet 1868).

« *Futsukoku Flüry-Hérard menshoku Mont Blanc ninshoku no taii* » 「仏国フロリヘラル免職モンブラル任職之大意」, *Taishi shorui genkō kōsai tenrei oyobi kankei shorui dai 12* 『大使書類原稿交際典例及関係書類』第十二, National Archives of Japan, p.170. Consultable sur le site :

<https://www.digital.archives.go.jp/DAS/meta/listPhoto?LANG=default&ID=F000000000000012133&ID=&TYPE=&NO=>

Mais il semble qu'il soit en fait resté à ce poste jusqu'à la troisième année de l'ère Meiji.

<sup>569</sup> SHIBATA, op.cit., pp.373-374.

<sup>570</sup> Le Canal de Suez est finalement achevé en 1869. Selon Shibusawa Eichi, membre de la délégation de 1867, arrivés au port de Suez, ils ont poursuivi leur route pour par le chemin de fer jusqu'à Alexandrie. Ils ont repris le bateau au port d'Alexandrie et traversé la Méditerranée jusqu'à Marseille. Cf. SHIBUSAWA, Eiich, *Kōsei nikki dai ni kan* 『航西日記』第二卷, Taikan dōsha, 1871.

des affaires comptables du bakufu en Europe<sup>571</sup>. Par ailleurs, cent-mille sept cents francs furent déposés sur ce compte en prévision des dépenses nécessaires à la participation à l'Exposition<sup>572</sup>.

Pendant son séjour en France, Hyūga no kami rencontra aussi Jules de Lesseps et il lui exprima la confiance du bakufu pour sa mission de Commissaire général de l'exposition japonaise. Puis il quitta l'Europe en janvier 1866 en ramenant au Japon plusieurs documents sur l'Exposition, y compris un plan du site du Champs de Mars<sup>573</sup>. Au même moment, les responsables en charge de l'Exposition (*hakuran-kai kakari*) s'entretenaient avec Mermet-Cachon à Yokohama, (Keiō II; 17<sup>e</sup> jour, 1<sup>e</sup> mois) et le lendemain avec Roches. À cette occasion, ils reçurent les lettres adressées à Mizuno Izumi no kami par Frédéric Le Play, le secrétaire général de la Commission impériale, et par Jules de Lesseps, ainsi que la réglementation générale de l'Exposition universelle de Paris<sup>574</sup>.

### 3-2. Liste définitive et collecte des objets

Après l'entretien à Atami d'Izu en 1865 (Keiō 1 ; 15<sup>e</sup> jour, 9<sup>e</sup> mois), trois organes administratifs du bakufu s'accordèrent pour se répartir les tâches de la collecte des objets réclamés par Léon Roches<sup>575</sup>. Il s'agissait du *Kanjō-sho* 勘定所 (Intendance des finances), du *Gaikoku-kata* 外国方 (Affaires étrangères)<sup>576</sup> et de l'*O-metsuke-kata* 御目付方 (Inspecteurs).

---

<sup>571</sup> JOUYAUX, François, « Trois essais monétaires des frères Barre avec caractères chinois (1866-1879) », *Bulletin de la société française de numismatique*, No.1 janvier 2009, pp.195-206 ; ŌTSUKA, Takematsu 大塚武松, *Bakumatsu gaikōshi no kenkyū* 『幕末外交史の研究』, Tokyo, Hōbunkan shuppan, 1967, pp.258-259 ; ISHII, Takashi, *Meijiishin no kokusaiteki kankyō* 『明治維新の国際的環境』 Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1966, pp. 655-656.

<sup>572</sup> *TAT*, vol.2, pp.60-61 : Une somme de 1 767 856 francs 77 centimes, dont 1 602 946 francs pour la construction du chantier naval de Yokosuka et 14 210 francs 26 centimes pour celle de la Monnaie de Yokohama, fut confiée à Flüry-Hérard par Shibata Hyūga no kami.

<sup>573</sup> SHIBATA, op.cit., p.389 ; NOROTA., op.cit. p.61.

<sup>574</sup> NOROTA, op.cit, p.61 et pp.63-64.

<sup>575</sup> *TAT*, vol.2, p.207.

<sup>576</sup> Le *gaikoku-kata* 外国方 pourrait être synonyme de *gaikoku-bugyō* d'après la notice numérique de l'Aoi bunko 葵文庫 de la bibliothèque départementale de Shizuoka.

[https://www.tosyokan.pref.shizuoka.jp/aoi/1\\_outline/1\\_04.htm](https://www.tosyokan.pref.shizuoka.jp/aoi/1_outline/1_04.htm)

Au cours de la 5<sup>e</sup> année de l'Ansei (1858), la fonction du *gaikoku bugyō* avait été créée par le gouvernement shōgunal pour les négociations avec l'étranger. Ce poste a été d'abord attribué à Mizuno Tadanori et à quatre autres administrateurs qui cumulèrent cette charge avec leurs propres fonctions. Une section appelée « *gaikokukata* » a été formée pour leur cadre administratif (*KDJ*, *DHJ*). En revanche, plusieurs exemples de l'usage de l'époque suggèrent qu'il était courant de désigner les administrateurs *bugyō* eux-mêmes par le terme « -kata ». Au vu de ces éléments, il est possible de supposer que le terme *gaikoku-kata* peut être synonyme de *gaikoku-bugyō*.

Les armes ainsi que les costumes officiels de la Cour étaient à la charge de l'*O-metsuke-kata* 御目付方; les aliments, bambous et bois, métaux et pierres ainsi que les céramiques et autres produits divers (飲食竹木金石陶器雜貨類), dont tous ceux provenant de la terre, relèveraient du *Kanjō-sho* 勘定所, avec les tissus; enfin les objets d'usage quotidien, les jouets, collections d'insectes et de peaux de bêtes, étaient du ressort des Affaires étrangères<sup>577</sup>.

Au deuxième mois de l'année suivante, les trois organismes établirent une liste définitive composée de 166 catégories<sup>578</sup>. Elle se basait en réalité sur deux autres listes: l'une établie à la suite de la négociation avec Léon Roches à Atami d'Izu, l'autre qui reflétait les souhaits de Jules Lesseps, probablement apportée de France par Shibata Hyūga no kami<sup>579</sup>. Ces 166 catégories de produits étaient réparties entre les trois organismes concernés afin d'être expédiées en France au 6<sup>e</sup> mois de l'année; 50 catégories pour le *Kanjō-sho* (Intendance des finances), tels que métaux, argile, cristal, terre pour céramique, gomme laque, plantes médicinales et tinctoriales, et vers à soie. Ce sont des produits que l'on peut définir plus ou moins comme matière brute et matériaux. Mais nous y trouvons aussi des tissus divers et des fils, dont des produits finis ou semi-finis. Vingt et une catégories concernaient l'*O-metsuke-kata* (Inspecteurs): il s'agit d'articles qui étaient sous le contrôle des autorités, tels que les armes ou les costumes officiels de la Cour. La catégorie la plus nombreuse était à la charge du *Gaikoku-kata* (Affaires étrangères), soit 95 catégories composées principalement de produits ouvragés, autrement dit issus de diverses sortes de métier d'art, surtout des objets décoratifs, tels que les articles en laque, y compris ceux à décor de nacre *aogai* (coquille bleu), ou encore les outils pour la calligraphie comme ceux que l'on a vus au cours de notre lecture des *Achats faits par les étrangers*. Nous

---

<sup>577</sup> 器用并玩器虫獸皮類

Durant la période Heian (794-1185), tous les ustensiles étaient regroupés sous le nom de *chōdo* 調度, mais durant la période Edo (1603-1868), ils ont été divisés en *chōdo* 調度 et *kizai* 器材/ *kiyō* 器用. Le mot *chōdo* 調度 fait référence aux objets traditionnels de la période Heian (794-1185), tandis que les mots *kizai* 器材 ou *kiyō* 器用 sont principalement destinés aux ustensiles largement utilisés par tous. Cf. ASAMI., Masako 浅見雅子, « Chōdo of the Edo Era, A Study on the Meaning of Chōdo 「江戸時代の調度--調度の意味について」 », *Journal of home economics of Japan*, Vol.24, No.7, 1973, pp.57-60.

<sup>578</sup> Annexe 1, pp.47-49: *TAT*, vol.2, pp.216-225: Besshi Syuppinbutsu toriatsukai buntansho Futsukoku hakurankai no setsu onsashimawashi ainaribekuyō dōkoku kōshi narabini onkokusanbutsu toriatsukai sōrō Lesseps yori mōshitate sōrō shinajina sante mochibuntansho, Keiō 2 nen 2 gatsu 別紙 出品物取扱分担書 佛国博覧会之節御差廻し可相成様同国公使并御国産物取扱候レセツフより申立候品々三手持分書 慶應二年二月

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1917722>

Image (コマ番号): 130-134.

<sup>579</sup> NOROTA, op.cit, pp.63-64.

pouvons y trouver par exemple une catégorie décrite comme « 風流なる手細工 *fūryū naru tezaiku* (articles élégants ouvragés à la main)<sup>580</sup> » ou même ceux correspondant à la notice « des objets manufacturés, notamment en laque, tous fabriqués au Japon et qui ne sont pas importés d'Europe (歌羅巴より渡来之小道具を除き總而日本製之漆器其外細工物 *Yōroppa yori torai no kodōgu o nozoki subete nihonsei no shikki sonohoka saikumono*)». Les arts graphiques se trouvent également parmi ces 95 catégories : par exemple *kakemono*, paravents et estampes *nishiki-é* avec les outils pour l'impression en xylogravure.

En plus de ces objets, Jules de Lesseps réclama la présence d'artisans en activité et d'artistes tels que dessinateurs, décorateurs de *maki-e*, laqueurs, orfèvres, papetiers, céramistes, lutteurs, danseurs, chanteurs<sup>581</sup>. Oguri Kōzuke no kami assura avec soin la sélection des artisans actifs auprès des *rōjū*.

### 3-3. Implication des citoyens

Léon Roches rapporta à son ministère qu'il lui avait fallu expliquer comment réunir et coordonner la sélection des produits qui devraient figurer dans l'exposition japonaise. Il faut noter que juste après son entretien avec Mermet-Cachon, à Yokohama, fin 1865 (Keiō 1 ; 5<sup>e</sup> jour, 12<sup>e</sup> mois), Oguri Kōzuke no kami, qui dirigeait le personnel japonais chargé de l'Exposition, fit une proposition par laquelle il envisageait de confier entièrement à des marchands-citadins la fourniture des objets à exposer, excepté les produits sous le contrôle des autorités<sup>582</sup>. Il y exposait les avantages pour le bakufu, en particulier pour les dépenses publiques. Nous ne pouvons pas vérifier le degré d'influence des Français sur cette décision, mais il est très probable que le principe de l'Exposition fut alors clarifié lors de l'entretien : c'était une exposition ouverte à tous les acteurs de l'industrie, même aux simples artisans et marchands du Japon, destinée à montrer le progrès industriel, agricole et artistique du pays.

Sur la demande des responsables japonais de l'Exposition, les préfets d'Edo et ceux de Kanagawa reçurent l'ordre de sélectionner quatre ou cinq marchands fiables<sup>583</sup>. Les autorités recherchaient des collaborateurs dans la capitale shōgunale ainsi qu'à Yokohama, mais quelques-uns des marchands renommés auxquels elles firent appel se montrèrent intimidés par un tel

---

<sup>580</sup> Annexe 1, p. 48 : *TAT*, vol.2, p. 221.

<sup>581</sup> Annexe 1, p.47 : *Ibid.*, pp.216-217 : 双手にて画を能するもの, 蒔絵師, 塗師, 金銀細工師, 紙師, 陶器師, 幼技者, 撲力, 舞技, 歌技

<sup>582</sup> *TAT*, vol.2, pp. 315-316.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 319.

évènement international. Par exemple, nous connaissons une lettre de Kabuto Hachibei 加太八兵衛, célèbre marchand de tissu à Edo sous le nom d'Isehachi, 伊勢八, qui avait aussi ouvert une succursale à Yokohama, et qui déclina poliment sa participation à l'Exposition<sup>584</sup>.

Les préfets d'Edo finirent par s'adresser par un appel public à tous les citoyens d'Edo pour cette participation à l'Exposition universelle<sup>585</sup>. La coopération des chefs de quartiers fut, une fois encore, essentielle dans cette affaire<sup>586</sup>. Mais par suite de l'absence de réaction au premier appel des *machi-doshiyori* (Anciens de la cité) à la fin de 1865, un nouveau décret fut publié début 1866 par lequel les responsables de groupements des quartiers (*kumiai sewa kakari*) donnaient des instructions plus précises aux candidats (Keiō 2 ; 29<sup>e</sup> jour, 2<sup>e</sup> mois)<sup>587</sup>. Taruya (Taruya Toshiyuki 樽屋俊之), l'un des trois Anciens de la cité, avait confié aux chefs de quartiers une liste d'objets qui pourraient figurer à l'Exposition, ainsi que la réglementation de celle-ci. La « liste des objets pouvant être envoyés à l'Exposition française *Futsukoku hakuran-kai e sashitsukawasu beki sina gaki*, 仏国博覧会江可差遣品書 », déjà publiée avec le premier décret, reflétait le contenu de la liste définitive établie par les trois organismes shōgunaux susmentionnés, plus précisément une partie des produits à la charge du *Kanjō-sho* 勘定所 (l'Intendance des Finances) et la quasi-totalité des objets à la charge du *Gaikoku-kata* (l'Intendance des Affaires étrangères)<sup>588</sup>. Autrement dit, cette liste était composée de presque toutes les catégories de produits des métiers artisanaux concernant l'usage quotidien des citoyens, ou décoratifs, qui étaient disponibles sur le marché urbain. Les articles sous contrôle des autorités et à la charge des Inspecteurs, comme les armes, n'y figuraient naturellement pas.

---

<sup>584</sup> Ibid., p.320 : 5 hakuran-kai shuppin toriatsukai kata himen no ken katahachi yori negaisho 五 博覧会出品取扱方罷免の件加太八兵衛より願書

<sup>585</sup> Ibid., p. 322.

<sup>586</sup> *TAT*, vol.3, p.98: 2 syuppinbutsu kaisō machibure ni kanshi gaikokubugyō yori machibugyō eno shōkaisho Keiō gannen ushi doshi jūnigatsu nijūnana nichi machi bure utsushi 二 出品物廻送町触外に關し外国奉行より町奉行への照會書 慶應元年丑年十二月廿七日町触写

佛蘭西国都府おみて博覧会ニ節御国産物可被差遣筈に付右品々之内有志之町人共へ取集方其外御任せ可相成候間市中望之ものは来正月十八日迄之内北番所へ可願出候 右之通町中不洩様入念早々可相触候

<sup>587</sup>Ibid., p.99; Annexe 1, p.41: *EMBS*, vol.18, pp.349-351, No.17034.

<sup>588</sup> *EMBS*, Ibid.: Certains produits listés par les des trois organismes shōgunaux ne figurent pas sur cette liste publiée auprès des citoyens. Par exemple, des échantillons de bois et des pièces d'or et d'argent, dont la collecte était à la charge de l'Intendance des Finances (*Kanjō-sho* 勘定所). Hormis le modèle de bâtiment, vêtements pour hommes et femmes ou encore gants, la plupart des objets à la charge des Inspecteurs (*Ometsuke-kata* 御目付方) comme des vêtements officiels, modèles de châteaux et de portes, armures, armes, armes à feu, etc., n'y figurent pas.



La réglementation de l'Exposition universelle avait été transmise aux préfets d'Edo par les Affaires étrangères, afin de la montrer aux chefs de quartier<sup>589</sup>. Ce document précisait les dates et les conditions de participation : les objets exposés pourraient être vendus en étant exonérés de taxe commerciale ; il n'y avait pas de restriction dans le choix des objets, qu'ils soient nouveaux ou anciens ; il n'était pas nécessaire de payer une redevance pour l'utilisation du site de l'exposition. On trouvait aussi l'explication de l'itinéraire du transport pour un trajet en bateau gratuit, de Yokohama jusqu'à Suez. En revanche le reste du trajet, de Suez jusqu'à Paris, devait être assuré par chaque participant : le déplacement s'effectuerait par chemin de fer de Suez jusqu'à Alexandrie, puis par bateau pour traverser la Méditerranée depuis Alexandrie jusqu'en France<sup>590</sup>. Le dépôt des objets se ferait jusqu'au mois de Mai et l'expédition était prévue en juin-juillet. Le document mentionnait enfin la remise des prix aux meilleurs exposants et, de ce fait, la possibilité de recevoir des commandes du monde entier. Les chefs de quartier devaient s'appuyer sur ces documents et enquêter dans leur quartier afin de rapporter les candidatures. Le délai pour signaler les noms des candidats dans chaque quartier fut fixé à la 5<sup>e</sup> heure du 9<sup>e</sup> jour au 3<sup>e</sup> mois.

## 4. Comment furent rassemblés les objets à exposer

---

### 4-1. Collaboration des commerçants

Un seul marchand d'Edo répondit au premier appel du bakufu. Il s'agissait de Mizuhoya Shimizu Usaburō 瑞穂屋清水卯三郎, installé à Asakusa Tennō-chō 浅草天王町<sup>591</sup>. Il déposa une demande d'autorisation pour participer sur laquelle était indiqué, à côté de son nom, le nom de deux autres personnes, certainement en tant que ses garants (Keiō II ; 10<sup>e</sup> jour, 2<sup>e</sup> mois)<sup>592</sup> :

---

<sup>589</sup> *TAT*, vol.3, pp.100-102 : 4, Futsukoku hakuran-kai shui narabi kisoku-sho 四.佛国博覧会趣意書并規則書

<sup>590</sup> Selon Shibusawa Eichi 渋沢栄一(1840-1931), membre de la délégation de 1867, arrivés au port de Suez, ils prirent le train jusqu'à Alexandrie, où ils ont repris le bateau jusqu'à Marseille. Cf. SHIBUSAWA., Eiichi 渋沢栄一 *Kōsei nikki*『航西日記』第二卷, vol.2, Tokyo, Taikandōsha, Meiji IV (1871).

<sup>591</sup> Le nom actuel est Asakusa Suga chō 浅草須賀町

<sup>592</sup> *TAT*, vol.2, pp.333-340 ; SAWA, Mamoru 澤護, « Shimizu Usaburō 1867 nen Paris bankokuhakuo megutteka 「清水卯三郎 1867年パリ万国博をめぐる」 », *Staff papers, Chiba Keiai University of Economics*, No.19, 1981, pp.493-511 ; NAGAI, Gorō 長井五郎, *Shimizu Usaburau ryakuden* 『しみづうさぶらう略伝』, Urawa, Yamoto insatsu, 1970.

son propriétaire et un certain Rokuzaemon 六左衛門, chef d'un village dans le district de Hara de la province de Musashi 武州幡羅郡, en fait son beau-frère. Oguri Kōzuke no kami, Responsable de l'Exposition, annonça son accord dans une circulaire. Il y réaffirmait la méthode choisie pour collecter des objets, c'est-à-dire en profitant autant que possible de la collaboration de marchands.

Shimizu Usaburō proposait de préparer 135 catégories d'objets sur la base de la liste définitive du bakufu. Elles concernaient surtout la partie à la charge du *Gaikoku kata* (l'Intendance des Affaires étrangères)<sup>593</sup> presque toute en fait, avec toutefois des exceptions, comme les instruments de musique, l'outillage pour l'impression en xylogravure, le matériel de papeterie, une maquette de métier à tisser, ou encore des exemplaires de manuel d'écriture. Shimizu Usaburō dut emprunter une grosse somme de 20 000 *ryō* afin de préparer sa participation, selon sa biographie<sup>594</sup>. Convaincu de faire figure de précurseur dans le commerce international, il dépensa 32 709 *ryō* pour l'achat des objets, somme qui s'approchait de la dépense du bakufu pour le même objectif soit 47 190 *ryō*. Vu l'importance des nouveautés qu'il rapporta à son retour de l'Exposition, telle qu'une presse lithographique ou encore des pigments pour la peinture sur céramique, il n'est pas exagéré de dire que cet acte symbolise l'engagement des nombreux protagonistes de la modernisation du Japon restés dans l'ombre à cette époque<sup>595</sup>.

D'après l'inventaire établi par le bakufu<sup>596</sup>, 1180 articles furent ainsi préparés par Shimizu Usaburō. Ils comprenaient 51 armes, 107 vêtements, 130 tissus, 347 laques, 101 céramiques, 56 objets sculptés y compris des *netsuke*, 32 parures de cheveux, de très nombreuses estampes<sup>597</sup>, 114 livres, 33 parapluies et chaussures, des échantillons de 18 sortes de papier avec une centaine de feuilles chacun, des aliments, des outils agricoles, divers autres objets tels que lanternes, cannes à pêche, palanquin (*kago* 駕籠), ou encore une maquette de maison et même un pavillon pour le thé. Les trois célèbres jeunes Japonaises qui allaient émerveiller les visiteurs en leur préparant du thé étaient en outre ses employées.

---

<sup>593</sup> TAT, vol.2, p. 226.

<sup>594</sup> SAWA, op. cit. ; NAGAI, op.cit.

<sup>595</sup> Il existe de nombreux ouvrages qui parlent de ce marchand. Par exemple, SHIRAYAMA, Eiko 白山映子, « Shimizu Usaburo's Thought on Governments : From a viewpoint of *Tosei Isakairon* ( Shimizu Usaburo no seijikan *Tosei Isakairon seitaihen* o sozaitoshie ) 「清水卯三郎の政治観--『当世言逆論 政体篇』を素材として」», *Bulletin of the Graduate School of Education, the University of Tokyo*, No.49, 2009, pp.333-345.

<sup>596</sup> TAT, vol.3, pp. 358-407.

<sup>597</sup> Ibid., pp.394-395 : la mention 錦絵五百枚 (500 exemplaires) est suivie par l'expression *dō* 同, qui signifie « idem », à 10 reprises, soit du no.896 八九六 au no.906 九百六, ce qui pourrait signifier 5500 estampes.

Toutefois un seul marchand ne pouvait à lui seul rassembler le nombre d'œuvres nécessaire. Au 2<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année Keiō, les responsables de l'Exposition décidèrent parallèlement de sous-traiter la collecte des objets à des marchands spécialisés<sup>598</sup>. Trois commerçants, « qui exercent à la base le métier de brocanteurs *kodōgu-rui tosei* 古道具類渡世, dans un large éventail d'activités commerciales pratiquées partout », sont alors choisis pour ce rôle : Tamaya Chūjiro 玉屋忠次郎, du quartier Asakusa Heiuemon-chō 浅草平右衛門町, Echigo-ya Genshichi 越後屋現七, de Honkoku-chō 4 chōmé 本石四丁目 et Ōmiya Ihei 大江屋伊兵衛 du quartier Bakurō-chō 3 chōmé 馬喰町三丁目. En outre, deux marchands d'accessoires de jardin souhaitèrent s'engager dans l'affaire : Uekiya Rokusaburō 植木屋六三郎, et Itō Shichirōbei 伊藤七郎兵衛, qui proposaient des arbres, pots et pierres pour le jardin. Leur demande fut acceptée<sup>599</sup>. À la différence de Shimizu Usaburō, participant indépendant à l'Exposition universelle, ces marchands étaient seulement des fournisseurs d'objets pour le bakufu. Par conséquent, en concertation avec ces marchands, leur mission de collecte demeura confidentielle, par crainte que ces achats gouvernementaux ne provoquent des hausses de prix.

---

<sup>598</sup> *TAT*, vol.2, pp. 235-236.

<sup>599</sup> *Ibid.*, pp. 239-242.

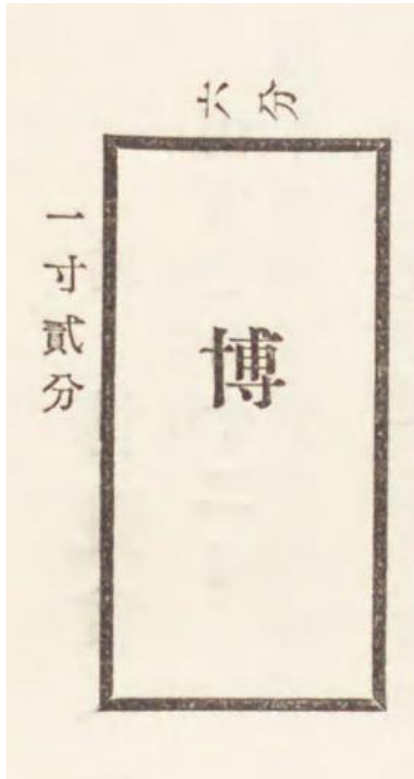


Fig.33  
Le modèle du cachet officiel *haku*  
H×L 3.8cm×1.82cm  
*TAT*, vol.2, p.240.  
Japon, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Dans un premier temps, les articles rassemblés furent donc stockés en secret dans un temple. Ils furent ensuite évalués et sélectionnés au *Kaisei-jo* 開成所 (l'Institut pour le développement des sciences), l'organisme shôgunal chargé de l'étude des sciences et des écrits occidentaux<sup>600</sup>.

Ces marchands furent souvent convoqués au château d'Edo, par exemple pour négocier des prix d'achat. Grâce aux laissez-passer délivrés par les responsables de l'Exposition portant un cachet officiel *haku*, 博, premier caractère de 博覧会 *hakuran-kai* (« Exposition »)<sup>601</sup>, ces marchands avaient le privilège de pouvoir entrer seuls au château par la porte de Nishi no maru Ôtemon<sup>602</sup>.

Il semble que la sélection des articles ait été terminée à peine un mois après la désignation de ces commerçants (Keiō 2 ; 5<sup>e</sup> mois). Certains objets nécessitaient une restauration (*o-shūfuku* 御修復)<sup>603</sup>, ce qui veut dire qu'il ne s'agissait pas d'articles neufs, alors que l'Exposition, en principe, privilégiait les nouveautés : c'est qu'à l'époque, au Japon, le mélange d'ancien et de nouveau, ou encore le recyclage de vieux objets restaurés, n'était pas du tout mal considéré, mais au contraire une habitude dans le commerce de ces articles de luxe, surtout pour les laques. D'après le témoignage d'Ômiya Ihei, les responsables de l'Exposition réclamèrent aux marchands de réduire leurs tarifs de 40% par rapport aux prix d'origine<sup>604</sup>. Face à cette demande des autorités, les marchands émirent des objections, en argumentant qu'ils venaient au contraire de dépenser de l'argent pour la restauration de quelques objets ou pour compléter par des éléments manquants pour l'emballage, comme les coffrets et les cordes *sanada* 真田紐.

Étant donné que les articles collectés étaient nombreux, tous ces frais supplémentaires et complémentaires s'accumulaient inévitablement, dont ceux dus au paiement des transporteurs. Il fallait également tenir compte de pertes pendant le transport. Tout en affirmant qu'une réduction des prix n'était pas envisageable pour certains objets, les marchands proposèrent en contrepartie une remise de 10 % sur la totalité des produits. Cependant les autorités ordonnèrent

---

<sup>600</sup> *Nihon Rekishi Daijiten* 『日本歴史大事典』(désormais *NRDJ*), *Kaiseijo* 開成所 : son origine se trouve dans l'Institution de recherche sur l'études occidentales *Yōgakujo*, 洋学所, fondée en 1855, qui devient le *Bansho shirabesho*, 蕃書調所, en 1856. C'est en 1863 qu'elle est rebaptisée *Kaiseijo*, afin d'assurer la recherche et l'éducation dans le domaine des langues étrangères, de la chimie, des machines, des productions spécialisées (*bussan* 物産), du dessin, des mathématiques et de l'imprimerie à l'occidentale.

<sup>601</sup> *TAT*, vol.2, pp. 240-242.

<sup>602</sup> Les marchands devaient en principe être accompagnés par des agents du préfet d'Edo pour entrer dans le château shogunal.

<sup>603</sup> On trouve plusieurs utilisations de ce terme 修復 : *TAT*, vol.2, p.245, p.248, p.250.

<sup>604</sup> *TAT*, vol.2, p.245.

une nouvelle révision des prix. De nouveaux taux de remise furent alors proposés, avec un minimum de 15 %, et 20 % pour les objets qui ne nécessitaient pas de restauration ni de frais d'emballage. Les marchands supplièrent les autorités de comprendre l'impossibilité de remises supplémentaires, et cette dernière proposition fut acceptée<sup>605</sup>.

Les objets collectés furent examinés par les trois organes du Shôgunat concernés, ainsi que par les responsables japonais en charge de l'Exposition, mais également par les responsables français. Nous trouvons une trace de la visite au *Kaisei-jo* du commissaire correspondant Achille Chevrillon (Keiô 2 ; 5<sup>e</sup> mois), et une trace de ses commentaires précis sur les objets qu'il y observa, et qui sont repris par le Shôgunat en 19 points. Nous en montrons ici quelques exemples<sup>606</sup> :

- Pour la présentation des armures complètes avec le casque, fabriquez des mannequins de cheval en papier et le guerrier qui les portent. Un modèle porte la lance, et l'autre porte l'épée longue *tachi* avec lesquels on peut réaliser une mise en scène réaliste d'une guerre.
- La présentation des costumes doit être aussi faite avec des poupées-mannequins.
- En matière de céramiques et de laques, celles actuellement présentées sont toutes petites et difficiles à voir. De manière générale, sélectionnez des œuvres de grande taille qui donnent un aspect spectaculaire. (À la charge des Affaires étrangères)
- On sait que les vases par paire ne sont pas appréciés au Japon, toutefois on souhaiterait leur présentation par paire.
- Pour les antiquités, mettez des explications sur leur origine et leur provenance pour chaque article (on les met dans la mesure où ces informations sont connues)
- Fournissez des explications détaillées sur l'utilisation des outils de papeterie.
- L'exposition japonaise est composée d'un mélange d'objets préparés par le gouvernement et d'autres collectés par des marchands, ce qui ne pose aucun problème.
- En ce qui concerne les objets du type armoire ou cabinet, celles que j'avais vues dans mon pays (France) étaient bien meilleures que tout ce que j'ai vu aujourd'hui. À propos du cristal également, ce que j'avais vu dans mon pays était énorme par rapport à ce que j'ai vu aujourd'hui.
- Pour la céramique, exposez des œuvres plus grandes que celles de la Chine. Bien évidemment, il ne faut pas présenter des œuvres de qualité inférieure aux chinoises.

Pour répondre aux exigences de Chevrillon, qui cachait en réalité sa frustration de ne pas pouvoir intervenir davantage dans les préparatifs du bakufu<sup>607</sup>, la partie japonaise n'épargna pas ses efforts pour apporter des améliorations. Par exemple, les instructions concernant les

---

<sup>605</sup> *TAT*, vol.2, pp.247-249.

<sup>606</sup> *Ibid.*, pp.228-232 : 7. « Kaiseijo ni oite hikurankai shuppin ni tsuki Shiherion e ôsetsu no ken » 七.開成所に於て博覧会出品に付シヘリオンへ応接の件

<sup>607</sup> Voir la lettre d'A. Chevrillon à Paul Flûry-Hérard (Yokohama, le 29 septembre 1866) conservée à l'AMEP fonds Mermet, découverte par Patrick Beillevaire et transcrite par Guillaume Carré.

céramiques à exposer par paire, furent transmises aux marchands. Deux mois plus tard, Uekiya Rokusaburō fournit un grand pot de fleur couleur bleu azur, au motif de lion et pivoine blanche en relief, (*ruri shishi botan shiro ukiagari moyō*, 瑠璃獅子牡丹白浮上模様), de la taille de 99 cm, à 62 *ryō*, pour le coupler avec celui déjà acheté<sup>608</sup>. Le 20<sup>e</sup> jour du 8<sup>e</sup> mois, Léon Roches fut invité pour la présentation des objets au *Kaisei-jō*<sup>609</sup>. Le lendemain, Tamaya Chūjirō récupéra deux articles dans le but de leur apporter une certaine finition ou une restauration (*手入 teire*) : un cabinet en laque saupoudrée d'or à décor *maki-e* avec motifs de pin et de *citrus tachibana*, *nashiji matsu tachibana makie tansu* 梨子地松橘蒔絵箆笥, et une étagère en laque noir saupoudrée d'or au décor *maki-e* avec motifs de pin, bambou et prunier, (*nashiji shōchikubai makie kuro tana*, 梨子地松竹梅蒔絵黒棚)<sup>610</sup>. Nous pouvons subodorer l'influence du consul français dans cette intervention.

Finalement, le nombre total des marchands qui prirent en charge les fournitures est estimé à sept, dont trois étaient brocanteurs. La somme qui leur a été payée devait dépasser les 13 831 *ryō*<sup>611</sup>.

## 4-2. Rôles des organes du bakufu

La fourniture des objets était initialement à la charge des trois organes administratifs du bakufu dont il a été question. Mais en réalité les responsables en charge de l'Exposition avaient aussi besoin de la collaboration d'autres organes du bakufu. Notre source, le *Tokugawa Akitake taiō kiroku*, relève les noms des organisations suivantes : l'*O-sakuji-bugyōsho* 御作事奉行所 (Préfecture des constructions), l'*O-nando-sho* 御納戸所 (Garde-Robe du Shōgun), l'*O-koshimon-bugyō-sho* 御腰物奉行所 (Bureau du préfet pour les sabres et accessoires du Shōgun), le *Gunkan-bugyō* 軍艦奉行 (Préfet des navires de guerre), le *Kaigun bugyō* 海軍奉行 (Préfet de la marine de guerre), l'*O-saiku-sho* 御細工所 (Atelier d'artisanat d'art du

<sup>608</sup> TAT, vol.2, pp.251-252 : 11 « *Hakurankai shuppin kaiage no ken shōkaisho* » 一一 博覧会出品買上の件照会書

<sup>609</sup> TAT, vol.3, pp.113-117 : 6 « *Futsu-kōshi shuppin-butsumo ichiran ni kanshi hakurankai-gakari yori Kaiseijo tōdori e no tassho* » 六 佛公使出品物一覧に關し博覧会掛より開成所頭取への達書

<sup>610</sup> TAT, vol.2, p.253 : 右貳品手入仕度候間御下け慥に御預り奉申上候

<sup>611</sup> Ibid., pp.269-277.

Shōgunat) et le *Kaisei-jo* 開成所 (Institut pour le développement des sciences)<sup>612</sup>. Par exemple l'*o-sakuji-bugyō-sho* (Préfecture des constructions), responsable de la construction et de la restauration des bâtiments et des travaux de génie civil, fut sollicitée pour fournir les maquettes des châteaux et des portes monumentales<sup>613</sup>. Le *Gunkan-bugyō* 軍艦奉行, le Préfet des navires de la guerre, fut impliqué dans l'exposition de la cloche appartenant au navire *Atakemaru*<sup>614</sup>. Parmi ces organes collaborateurs des préparatifs, deux attirent plus particulièrement notre attention: le *Kaisei-jo* et l'*O-saiku-sho*, qui fournirent les objets d'arts graphiques et les objets décoratifs.

### 4-3. L'Institut pour le développement des sciences (*Kaisei-jo*)

Le *Kaisei-jo* n'a pas ainsi seulement servi d'entrepôt pour les objets collectés et sélectionnés pour l'Exposition universelle, mais a également joué un rôle dans la fourniture des œuvres d'art graphique qui étaient réclamées par l'ambassadeur français<sup>615</sup>. Le *Tokugawa Akitake taiō kiroku* contient des documents relatifs à la fourniture de livres en lien avec la culture occidentale, *seiyōsho* 西洋書, de cartes japonaises *kōkoku-zu*, 皇国図 (Carte de l'Empire) et de peintures à l'huile *abura-e* 油繪, dont des tableaux à la façon occidentale *yōga*, 洋畫.

Ajoutons-y des dictionnaires : l'*Oranda jii* 和蘭字彙 (dictionnaire japonais-hollandais) et l'*Eiwa taiyaku shūchin jisho* 英和对訳袖珍辞書 (un dictionnaire anglais-japonais), considérés utiles pour l'apprentissage de la langue japonaise à l'étranger<sup>616</sup>. Leur choix fut confié sans surprise au *Kaisei-jo*, cet institut ayant pour mission la recherche sur les livres occidentaux et l'étude de quatre langues étrangères : le hollandais, l'anglais, le français et l'allemand.

---

<sup>612</sup> *TAT*, vol.2, p.89 : 2 « Keihi torishirabe no ken kanjō-bugyō yori sakuji-bugyō eno shokan » 二 経費取調の件勘定奉行より作事奉行への書簡

<sup>613</sup> *Ibid.*, pp.88-89.

<sup>614</sup> *Ibid.*, pp.89-95.

*Atakemaru* 安宅丸 : navire militaire commandé en 1632 et achevé en 1634, sous le gouvernement de Tokugawa Iemitsu, le troisième shogun au début de la période Edo. Après que Iemitsu l'ait essayé au large de Shinagawa en 1632, le navire a été amarré à Edo, dans le quartier de Fukagawa.

<sup>615</sup> *TAT*, vol.2, p.331 : en outre, des insectes et des crabes de mer sont également collectés par le Kaiseijo.

<sup>616</sup> *Ibid.*, pp.287-292 : « *Hakurankai syuppin seiyō-sho ikken* » 博覧会出品西洋書一件

Le titre anglais de l'*Eiwa taiyaku shūchin jisho* 英和对訳袖珍辞書 est *A Pocket Dictionary of the English and Japanese Language*. Un exemplaire est conservé dans le fond japonais de la Bibliothèque des Langues orientales de Paris.

[https://base1.nijl.ac.jp/infolib/meta\\_pub/CsvSearch.cgi](https://base1.nijl.ac.jp/infolib/meta_pub/CsvSearch.cgi)



Le *kōkoku-zu* 皇国図, autrement dit une carte du Japon, figure sur la liste établie après l'entretien à Izu d'Atami. Pour cela, le bakufu choisit la carte réalisée par l'arpentage d'Inō Kageyu 伊能勘解由 (Inō Tadataka 1745-1818), réimprimée par le *Kaisei-jo* sous le titre de *Jissoku Nippon chizu* 実測日本地図 (carte topométrique du Japon)<sup>617</sup>, dont une copie avait déjà été montrée à un navire hydrographique britannique. La carte avait été louée par les Anglais pour son niveau de précision. Les responsables japonais de l'Exposition demandèrent ainsi au *Kaisei-jo* de choisir 5 exemplaires des meilleures impressions parmi celles en stock et lui confièrent leur emballage. Toutefois vu leur mauvais état, le Préfet de la marine de guerre, le directeur de *Kaisei-jo* et Asano Mimasaka-no kami Ujisuke 浅野美作守氏祐 (1834-1900)<sup>618</sup> proposèrent de refaire leur encadrement. Les responsables de l'Exposition accédèrent à leur proposition, et optèrent pour le devis d'une couverture d'étoffe en damas *azuma donsū* 東緞子 légèrement moins coûteuse que la seconde estimation<sup>619</sup>. La carte du Japon, objet en principe longtemps interdit d'exportation, allait donc finalement être montrée au monde entier sur décision de l'autorité suprême japonaise elle-même.

En plus de ses études linguistiques, le *Kaisei-jo* s'occupait aussi de recherche en chimie, en mécanique, en développement de productions (*bussan gaku* 物産学), en mathématiques et en typographie, et même en peinture<sup>620</sup>. « Diverses sortes de peintures japonaises » étant inclus dans la liste des objets présentés à l'Exposition universelle, la préparation des peintures à l'huile revint donc au *Kaisei-jo*. Le plus célèbre des artistes qui se consacrait à ce domaine, Takahashi Yuichi 高橋由一 (1826-1894), sera plus tard un disciple d'Antonio Fontanesi (1818-1882) à l'École

<sup>617</sup> *TAT*, vol.2, pp.281-287.

Il s'agit du *Kanban jissoku nippon chizu* 官版実測日本地図 (« Carte topométrique officielle du Japon »). On pense que 20 exemplaires de cette carte ont été envoyés en Europe lors de l'Exposition universelle de 1867. Un exemplaire figurait parmi les cinq cadeaux offerts par Tokugawa Akitake à Napoléon III. Ceux envoyés comme cadeaux pendant le voyage sont : 3 exemplaires destinés à l'Angleterre, 1 pour le roi d'Italie, 1 pour un officier de marine britannique et 1 pour Flury-Hérard. Sur les 5 exemplaires exposés à l'Exposition universelle, 3 ont été donnés après l'exposition à l'hôtel où la délégation japonaise séjournait, et 2 ont été vendus avec d'autres articles pour couvrir le coût des études d'Akitake en Europe. Cf. SUZUKI, Junko 鈴木純子, « Inō-zu wa dō riyōsaretaka sono 1 Edo jidai » 「伊能図はどう利用されたか その1 江戸時代」, *The Inoh Tadataka journal : studies of Inoh's map and writings*, No.65, 2012, pp. 13-14.

<sup>618</sup> Asano Mimasaka-no kami Ujisuke, collègue de Oguri Kōzuke no kami et de Kurimoto Jōun, était engagé dans les négociations avec la France sur le projet de l'arsenal. Il était sans doute Préfet de l'armée de terre (*rikugun bugyō* 陸軍奉行) à l'époque.

<sup>619</sup> *TAT*, vol.2, pp. 283-284.

<sup>620</sup> MIYACHI, Masato 宮地正人, « Konton no naka no Kaiseijo 「混沌の中の開成所」 » in *Gakumon no Archeology* 『学問のアルケオロジー』, Université de Tokyo, 1997.

[http://umdb.um.utokyo.ac.jp/DKankoub/Publish\\_db/1997Archeology/01/10300.html](http://umdb.um.utokyo.ac.jp/DKankoub/Publish_db/1997Archeology/01/10300.html)

impériale d'ingénieurs du Japon sous le gouvernement de Meiji, et il deviendra une figure pionnière de la peinture à l'occidentale japonaise. Le document photographique découvert par Mori Hitoshi en 1993 aux Archives nationales de France, montre des peintures à l'huile japonaises exposées et identifiées à côté de peintures italiennes sur le site au Palais du Champs du Mars<sup>621</sup>, sans doute dans la galerie des Œuvres d'art, où la section italienne et celles de la Chine, du Siam et du Japon semblent avoir voisiné d'après la carte de l'Exposition universelle de Paris. Sur la gauche en haut du document photographique, on reconnaît un tableau qui montre une femme en costume *jūnihitoe* 十二重 (à douze couches), l'air pensif et contemplant la lune au-dessus d'un lac. L'image correspond à celle enregistrée dans *Le Registre des prix des œuvres présentées à l'Exposition (Hakuranki shuppin Motone-chō, 博覧会出品元價帳)* comme une peinture à l'huile encadrée représentant « Murasaki Shikibu faisant retraite au temple Ishiyama » (紫式部石山寺籠居之内), peinte par Miyamoto Gendō 宮本元道 (1824- ?), un des agents du *Kaisei-jo*<sup>622</sup>. D'après *Le Registre des prix des œuvres présentées à l'Exposition*, dix peintures à l'huile ont été exposées<sup>623</sup>. Neuf ont été identifiées sur la photo par Mori Hitoshi, dont trois magnifiquement encadrées en bois dans un style typique du décor architectural japonais. Seule celle peinte par Takahashi Yuichi, avec pour sujet « enfant japonais regardant le portrait de Napoléon I<sup>er</sup> » n'a pas été identifiée par cette recherche documentaire.

#### 4-4. L' Atelier d'artisanat d'art du Shōgunat ( *O-saiku-sho* )

L'*O-saiku-sho* 御細工所, l'atelier officiel d'artisanat d'art du Shōgunat, était situé dans le pavillon principal du château d'Edo. De nombreux artisans, des laqueurs jusqu'aux fondeurs, y travaillaient sur commande pour la production d'œuvres destinées à un usage officiel. Pour être présentés à l'Exposition universelle de Paris, ainsi que comme cadeaux diplomatiques, des paravents et *kakejiku* (peinture en rouleau suspendu) furent fabriqués dans cet atelier shōgunal. Kanō Shōsen-in Masanobu 狩野勝川院雅信 (1823-1880), chef de la famille Kanō de Kibiki-

<sup>621</sup> MORI, op.cit, 1993.

<sup>622</sup> TAT, vol.2, p.159, *Le Registre des prix du coût des œuvres présentées à l'Exposition (Hakuranki shuppin Motone-chō 博覧会出品元價帳)* se trouve pp. 139-205.

<sup>623</sup> Il faut noter qu'une commande de *seiyō-ga* 西洋画 (peinture occidentale) a été déposée (Keiō ; 2, 17<sup>e</sup> jour, 4<sup>e</sup> mois) distincte de l'*abura-e* 油画 (peinture à l'huile). Mais la commande est annulée le lendemain (Keiō ; 2, 18<sup>e</sup> jour, 4<sup>e</sup> mois). On ne sait pas à quoi correspond la différence entre ces deux termes dans notre document, mais le terme *abura-e* 油絵 existait depuis longtemps pour désigner une peinture appliquée sur une surface laquée avec un mélange d'huile, de monoxyde de plomb et de pigments tels que le vermillon, l'ocre et le bleu verdâtre (cf. NKDJ).

chō 木挽町狩野派, et peintre officiel du Shōgun, était responsable de la production<sup>624</sup>. D'après la description de la commande faite par les Préfets des affaires étrangères à l'*O-saiku-sho*, on leur demanda, notamment, de grands paravents dorés d'une taille inhabituelle, parmi lesquels une paire avec des paysages de Yoshino et Tatsuta, dans le style richement coloré de l'école Tosa<sup>625</sup>.

Des albums de dessins *gajō*, 画帖, composés de cinquante peintures chacun, furent choisis pour être produits et présentés à l'Exposition. Leur conception avait été également confiée à l'*O-saiku-sho*<sup>626</sup>. Outre les paravents susmentionnés, un album fut aussi commandé à Kanō Shōsen-in Masanobu qui supervisait les peintres de l'école Kanō, pour la réalisation de ces cinquante peintures. Un autre contenait des sujets botaniques, apparemment qualifiées de *bunjin-ga*, 文人画 (peinture de lettrés), dessinées par des peintres célèbres sélectionnés à Edo<sup>627</sup>. En plus de ces deux albums : l'un de peintures de l'école Kanō et l'autre de peintures botaniques, les responsables de l'Exposition envisageaient la fabrication de trois albums composés de cinquante *ukiyo-e* (image du monde flottant)<sup>628</sup>. Ces images d'*ukiyo-e* représentant des scènes de la société japonaise contemporaine, particulièrement sous la forme de *nishiki-e*, en tant qu'exemples typiques de l'art populaire d'Edo, figuraient sur la liste des objets réclamés par Léon Roches. Mais dès le début des préparatifs, le responsable de l'*O-saiku-sho* signifia son refus de produire ce genre d'œuvres (Keiō 2 ; 4<sup>e</sup> mois). Il affirmait que seuls les dessinateurs de la ville d'Edo en étaient capables. L'atelier officiel du Shōgunat proposa en contrepartie de s'occuper de la finition

---

<sup>624</sup> TAT, vol.2, pp. 303-304, 312-313.

<sup>625</sup> Ibid., p.295 : « *Hakurankai kinbyōbu ikke* » in 博覧会金屏風一件

<sup>626</sup> Ibid., pp. 414-415.

<sup>627</sup> Ibid., vol.2, p. 414.

Ibid., p.159 : *Le Registre des prix du coût des œuvres présentées à l'Exposition (Hakuranki shuppin Motone-chō* 博覧会出品元價帳) le répertorie comme un album de l'école Kano 巻帖狩野家 et un album de peinture de lettré 巻帖文人画.

<sup>628</sup> Les documents relatifs aux albums d'*ukiyo-e* trouvés dans le TAT pp. 411-434 sont presque identiques au *Futsukoku hakurankai e sashitsukawashi ainarisōrō ukiyo-e gachō no gi ni tsuki torihakarai* 『仏国博覧会江差遣相成候浮世画帳之儀二付取計』 ( *Fourniture des albums d'ukiyo-e destinés à être expédiés pour l'Exposition universelle en France* ) conservé à la bibliothèque de la Diète nationale, où ils ont été découverts par Kikuchi Hideo. Cf. KIKUCHI Hideo 菊池秀雄, « Dainikai Paris bankoku haku shuppin ukiyo-e kankei shiryō 「第二回バリエ万国博出品浮世絵関係資料」 » (1), (2), (3), *Museum*, vol. 89, vol.90, vol.91,1958.

La découverte par Kikuchi Hideo des documents relatifs aux *ukiyo-e* exposés à l'Exposition universelle est présentée par WATANABE, op.cit, p. 103 ainsi que dans *Le Japon et la France, images d'une découverte* (p.118), publié par l'Institut National des Langues et Civilisations orientales en 1974.

pour les présenter (*shitate* 仕立)<sup>629</sup>. Il conseilla par conséquent aux responsables japonais en charge de l'Exposition de demander aux Préfets d'Edo de passer commande aux artistes de la ville.

Quand ils eurent reçu l'ordre des Conseillers shōgunaux *rōjū* relatif aux albums d'images d'*ukiyo-e* pour l'Exposition à Paris (Keiō 2 ; 4<sup>e</sup> jour, 4<sup>e</sup> mois), les responsables de l'Exposition transmirent dès le lendemain la consigne à Ikeda Harima no kami Yorikata 池田播磨守頼方, Préfet d'Edo. Ce dernier leur recommanda les dix artistes suivants : 芳艷 Utawaga Yoshitsuya (1822-1866) ; 芳蔵 sans doute l'écriture erronée pour 芳幾 Ochiai Yoshiiku (1833-1904) ; 国周 Toyohara Kunichika (1835-1900) ; 芳虎 Utawaga Yoshitora (1836-1880) ; 芳年 Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) ; 立祥 Kisai Risshō : Hiroshige II (1826-1869) ; 芳員 Utawaga Yoshikazu ; 貞秀 Utawaga Sadahide (1807-1873) ; 国貞 Utawaga Kunisada (1786-1865) ; 国輝 Utawaga Kuniteru (1808-1876)<sup>630</sup>.

Les responsables de l'Exposition choisissent un thème pour chacun des trois albums : des figures féminines de chaque classe sociale montrant les mœurs de l'époque ; des scènes des événements de l'année, comme la fête du Nouvel An et d'autres cérémonies saisonnières ; et le troisième représentait des paysages d'Edo<sup>631</sup>. Ils établirent une liste thématique un peu plus précise, transmise au préfet d'Edo pour que les artistes puissent choisir le sujet à traiter (Keiō 2 ; 19<sup>e</sup> jour, 4<sup>e</sup> mois). Mais vu le nombre total des images à produire dans un délai si limité, les responsables de l'Exposition acceptèrent la proposition de l'*O-saiku-sho* et du préfet d'Edo de réduire le nombre des albums à deux seulement (Keiō 2 ; 25<sup>e</sup> jour, 4<sup>e</sup> mois)<sup>632</sup>. Les deux thèmes choisis étaient des figures féminines de chaque classe sociale et des lieux célèbres d'Edo, mais nous ignorons les raisons de ce choix ainsi que la part éventuelle qu'y prit Léon Roches. D'après le document, la taille d'une image *shihon* 紙本 était de 1 *shaku* 5 *sun* sur 1 *shaku* 8 *sun* 6 *bu* (≙ 45cm×56cm), et elle était collée sur un tissu de soie d'une taille de 1 *shaku* 6 *sun* 4 *bu* sur 2 *shaku* (≙ 49cm×60cm). La taille d'une image correspondait à peu près à celle de l'*ōbiro bōsho* 大広奉書 (44 cm×58 cm), un genre de papier couramment utilisé depuis l'ère Meiwa 明和 (1764-1772).

<sup>629</sup> TAT, vol.2, p.416; KIKUCHI, op.cit, (1), *Museum* vol.89, 1958, 08, p.25.

<sup>630</sup> TAT, vol.2, pp. 420-421.

<sup>631</sup> Ibid., pp. 422-425.

<sup>632</sup> Ibid., pp. 425-426.

Au total, cent images furent ainsi commandées aux artistes. Le 14<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois, les représentants de ces derniers, 芳宗 Utagawa Yoshimune et 貞秀 Utagawa Sadahide, déposèrent deux devis : 300 *ryō* pour une finition de qualité moyenne *chū funshoku* 中粉色, et 400 *ryō* pour une de qualité supérieure *goku funshoku*, 極粉色<sup>633</sup>. Le choix se porta cette fois sur le devis le plus cher de 400 *ryō*, bien que les artistes aient précisé que l'impression de 100 images en finition supérieure nécessitait du temps, et donc que la livraison n'était pas possible avant le 7<sup>e</sup> mois (Keiō 2 ; 15<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois). Le même jour, le Préfet d'Edo demanda une avance de 400 *ryō* auprès du Préfet des comptes [*kanjō-bugyō*] afin de payer les artistes au fur et à mesure de la réalisation du travail, surtout pour leur achat de couleurs. Les sujets et les auteurs des cent images d'*ukiyo-e* sont mentionnés dans les archives<sup>634</sup>.

Au 7<sup>e</sup> mois, cent images d'*ukiyo-e* furent réalisées sur lesquelles chaque auteur était autorisé à apposer sa signature, mais le titre de l'œuvre ou de la série (le cartouche) était à omettre quand ils étaient directement livrés à l'atelier shōgun<sup>635</sup>. Dans *Le Registre des prix des œuvres présentées à l'Exposition*, les deux types d'*ukiyo-e* sont enregistrées dans la catégorie des œuvres graphiques (*zuga no bu* 圖畫之部) comme images de personnages encadrées (*jinbutsu ga gaku* 人物畫額) et images de paysages encadrés (*keshiki ga gaku* 景色畫額), chaque type contenant chacun 50 images<sup>636</sup>. Le terme *gagaku* 畫額 qui signifie « image encadrée », diffère de *gajō* 画帖 signifiant « album ». La distinction est d'autant plus importante que c'est le terme « album : *gajō* 画帖 » qui est toujours utilisé pour les peintures de l'école Kanō et la peinture de lettré. Il est donc possible que ces images d'*ukiyo-e* n'aient pas été, finalement, présentées sous forme d'album, bien que ce terme ait été utilisé au début du processus. Elles durent être plutôt encadrées pour être exposées individuellement. Cette hypothèse est étayée par une notice de l'*O-saiku-sho* avec un dessin modèle pour l'encadrement : le premier papier support est un *karakami* 唐紙 teinté, doublé sur trois côtés ; le papier *Mino* 美濃紙 est utilisé pour le support de renforcement, et les quatre côtés du dessin sont fixés au bois, et deux rivets étant ajoutés pour accrocher<sup>637</sup>.

<sup>633</sup> KIKUCHI, op.cit, (3), *Museum* vol.91, 1958, 10, p. 28.

<sup>634</sup> Annexe 1, p.46 : KIKUCHI, op.cit, (2), *Museum*, vol.90, 1958, 09, pp.30-31 (voir l'Annexe 1).

<sup>635</sup> KIKUCHI, op.cit, (2), *Museum*, vol.90, 1958, 09, pp. 28-29.

<sup>636</sup> *TAT*, vol.2, p. 159.

<sup>637</sup> *Ibid.*, pp.433-434 : 肌うら染唐紙文七紙にて三へん裏打増裏大美濃紙にて打立鏡板木地楸大美濃にて下張半紙袋張致し畫四方裁合張立楸木地檜黒塗塗煮黒の楸の鉤打立煮黒の釣鉤貳ヶ所縁下にて目貫にて留

Signalons aussi que ces cent images d'*ukiyo-e* sont susceptibles d'avoir été des peintures et non pas des estampes<sup>638</sup>. Concernant ces images, l'*O-saiku-sho* explique en effet auprès du préfet d'Edo une méthode d'encadrement de la peinture sur soie 下地絵絹 (Keiō 2 ; 8<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois)<sup>639</sup>. *L'inventaire des objets exposés à l'Exposition (Hakuran-kai shuppin mokuroku-sho 博覧会出品目録書)* distingue clairement les deux termes : l'*ukiyo-e*, encadré par l'atelier du Shōgunat, et le *nishiki-e* qui désigne les estampes fournies par les marchands dont le nombre total pourrait s'élever à 5000 exemplaires<sup>640</sup>. Les frais considérables de 400 *ryō*, soit 4 *ryō* par image, que nécessitait le travail sur ces *ukiyo-e*, confirme notre hypothèse. Traiter les images d'*ukiyo-e* et leurs thématiques, certainement considérées comme un art populaire, dans l'atelier du Shōgunat, lieu de création artistique prestigieux, était de toute façon une affaire sans précédent. Mais tant pour satisfaire la demande de Léon Roches, que pour conserver le prestige shōgunat, il est probable que les responsables de l'Exposition aient opté pour des peintures qui, bien que les artistes aient été les mêmes, devaient avoir plus de valeur à leurs yeux, comme pour les peintres officiels, que des estampes *nishiki-e* produites mécaniquement en série.

---

<sup>638</sup> *Tōkyō kokuritsu hakubutsukan hyakunen-shi* 『東京国立博物館百年史』, Tokyo, Tokyo National Museum, 1973, p.16. Dans cet ouvrage intitulé *100 ans d'histoire du Musée national de Tokyo*, ces œuvres sont également présentées comme des peintures dessinées à la main, *nikuhitsuga*, 肉筆画.

<sup>639</sup> KIKUCHI, op.cit, (1), *Museum*, vol.89, 1958, 08, p. 27.

<sup>640</sup> *TAT*, vol.3, pp.339-343, pp. 394-395.

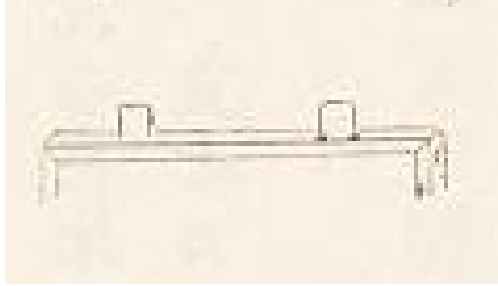


Fig.34  
 Le modèle d'encadrement des cent *ukiyo-e*  
 expliqué par l'*O-saiku-sho* aux Intendances des affaires étrangères  
*TAT*, vol.2, p.434.  
 Japon, Bibliothèque de la Diète  
 © NDL digital collections

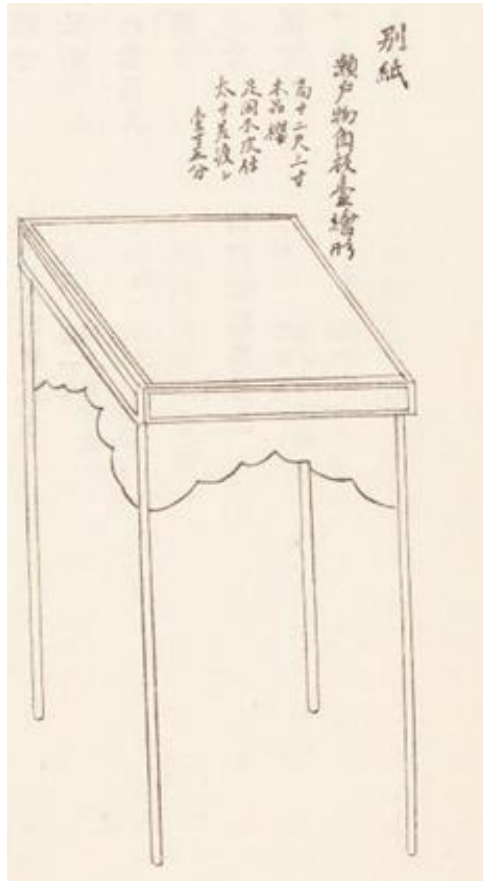


Fig.35  
 Le modèle de la table à café fabriquée  
 en arrangeant des panneaux en céramique de Seto  
 (*Seto mono kakuitadai egata* 瀬戸物角板臺繪形)  
*TAT*, vol.2, pp.72-73  
 Japon, Bibliothèque de la Diète  
 © NDL digital collections

## 5. Remarques sur deux inventaires : le *Registre des prix d'acquisition des œuvres présentées à l'Exposition (Hakuranki shuppin Motone-chō)* et l'*Inventaire des objets exposés à l'Exposition (Hakuran-kai shuppin mokuroku-sho)*

---

Nous pouvons connaître le détail des objets collectés grâce à deux documents déjà mentionnés plus haut et inclus dans le *Tokugawa Akitake taiō kiroku : Le Registre des prix d'acquisition des œuvres présentées à l'Exposition (Hakuranki shuppin Motone-chō, 博覧会出品元價帳)*<sup>641</sup> et l'*Inventaire des objets exposés à l'Exposition (Hakuran-kai shuppin mokuroku-sho 博覧会出品目録書)*<sup>642</sup>. Dans ce deuxième inventaire, figurent les objets collectés par le bakufu ainsi que ceux fournis par les marchands, ici en l'occurrence par Shimizu Usaburō. Ces derniers sont inventoriés jusqu'au numéro 1180. Quant aux objets collectés par le bakufu, dont la liste commence par les costumes officiels de la cour impériale *ikan* 衣冠 et *kariginu* 狩衣, ils contiennent des monnaies japonaises, des instruments de mesure, médicaux, de musique, plusieurs maquettes architecturales, des éléments décoratifs de jardin, des armes et harnais avec mannequins, diverses sortes d'outils de travail, comme un métier à tisser, et jusqu'à un tapis décoré en paille de jonc, à côté de nombreux articles en laque, céramique, orfèvrerie et arts graphiques. Dans ce document nous trouvons également une table à café fabriquée en arrangeant des panneaux en céramique de Seto 瀬戸<sup>643</sup> ou encore un *oshi-e* 押絵 (une sorte d'applique inversée), un genre artistique réclamé par Chevrillon en raison de sa popularité chez les étrangers<sup>644</sup> et qui représente un personnage admirant des fleurs à Mukōjima 向島.

Pour chaque catégorie d'objet, on remarque une volonté sinon d'exhaustivité, du moins de fournir des échantillonnages représentatifs. Pour celle des papiers japonais, le bakufu s'est procuré pas moins de 79 types en provenance de diverses régions. Quant aux livres, 61 titres, y compris les dictionnaires, apparaissent dans les inventaires, parmi lesquels nous trouvons de très nombreux titres enregistrés dans les *Achats faits par les étrangers*. Quelques exemples : *Illustrations de lieux célèbres (meisho-zue 名所図絵)* de plusieurs provinces, des livres sur l'agronomie comme le *Nōka eki* 農家益 (« Les profits de la ferme »), sur les mathématiques, *Sanpō kyūseki tsūkō* 算法求積通考 (« Traité des calculs de surface »), sur l'architecture,

---

<sup>641</sup> TAT, vol.2, pp. 139-245.

<sup>642</sup> TAT, vol.3, pp. 325-407 : liste des objets fournis par le Shōgunat pp. 326-358 ; liste des objets fournis par le marchand pp. 358-407.

<sup>643</sup> TAT, vol.2, pp.72-73.

<sup>644</sup> Ibid., pp. 438-440.



*Shinsen hinagata* 新撰雛形 (« Nouveaux choix de modèles »), sur les jeux de plateau *Shōgi seimyō* 将棋精妙 (« Les merveilles des échecs »), sur la présentation de divers métiers *Banshoku zukō* 万職図考 (« Traité illustré des métiers »), et le fameux *Hokusai manga* 北斎漫画 pour l'art graphique<sup>645</sup>.

Nous sommes aussi frappés par la valeur de chaque objet. Leurs prix sont d'ailleurs en général beaucoup plus élevés que ceux enregistrés dans *Les Achats faits par les étrangers*, même s'ils correspondent aux mêmes catégories générales d'objet. *Le registre des prix d'acquisition des œuvres présentées à l'Exposition* enregistre le prix coûtant de chacun des articles envoyés à Paris, par exemple ceux d'une paire de sabres *katana*, et *wakizashi* signés respectivement par Munetsugu 宗次 et Korekazu 是一, à 383 *ryō*, soit quatre fois plus chers que celui acheté par le diplomate britannique à 100 *ryō*, voire 100 fois plus cher que le prix moyen de ceux achetés par les diplomates occidentaux à Edo. Quelques autres exemples : une bibliothèque en laque dorée de technique *nashi-ji* et *maki-e*, avec motifs de pin et de bambou, à 630 *ryō* (梨子地松竹蒔絵書棚 *nashiji shōchiku makie shodana* <sup>646</sup>) ; un vase à fleur en ivoire sculpté à motif de guerrier (象牙武者彫花生 *zōge mushabori hanaike*) à 136 *ryō*<sup>647</sup>, un cache-pot en céramique d'Owari (尾張国産瑠璃獅子牡丹白浮上模様植木鉢 *Owari kokusan ruri shishi botan shiro ukiage moyō ueki-bachi*) à 124 *ryō*. Tous ces objets, soigneusement collectés par le bakufu avec la collaboration de marchands d'Edo, devaient donc certainement être d'une qualité tout-à-fait exceptionnelle. Le caractère exquis des objets japonais, tant vanté par la presse française, n'était donc sans doute pas qu'un effet d'exotisme.

Rappelons-nous de nouveau qu'en plus des objets destinés à être exposés qui apparaissent dans ces inventaires, de nombreux cadeaux diplomatiques furent préparés à part, pour que Tokugawa Akitake les offre aux souverains et à d'autres grands personnages de France, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et d'Italie<sup>648</sup>. Une grande partie de ces cadeaux

---

<sup>645</sup> Ibid., pp.154-158 ; Commission impériale, *Exposition universelle de 1867 à Paris Catalogue général*, 2<sup>e</sup> Edition revue et corrigée, Paris, E. Dentu, Londres, J.M. Jonson & Son, 1867, p. 294.

D'après une comparaison entre le *TAT* et le *Catalogue général* de l'Exposition, on peut supposer qu'à part l'*Oranda jii* 『和蘭字彙』, un dictionnaire japonais-hollandais et l'*Eiwa taiyaku shūchin jisho* 『英和対訳袖珍辞書』, un dictionnaire anglais-japonais fournis par le Kaiseijo, le reste des 61 titres ont été obtenus par Ōmiya Ihei 近江屋伊兵衛.

<sup>646</sup> *TAT*, vol.2, p.163.

<sup>647</sup> Ibid., p.181.

<sup>648</sup> Ibid., pp.10-28, pp.31-54.

diplomatiques fut complétée par des œuvres appartenant à la collection de la famille Shimizu Tokugawa, l'une des trois lignées *gosankyō* 御三卿<sup>649</sup>, dont Tokugawa Akitake était devenu le seigneur, fin 1866, à l'âge de 13 ans, au moment où il avait été nommé représentant délégué du Japon pour l'Exposition universelle en France (Keiō 2 ; 11<sup>e</sup> mois)<sup>650</sup>. Selon la liste établie par les responsables japonais de l'Exposition, ce sont donc 59 véritables œuvres d'art qui sont envoyées à Paris<sup>651</sup> : de nombreux articles en laque de première qualité, quelques céramiques de Kutani et d'Imari, quatre boules de cristal, un vase en bronze ainsi que plusieurs peintures. À côté des paravents peints par des artistes de l'école Tosa, nous trouvons aussi ceux de Kanō Tanshin 狩野深信 (?-?)<sup>652</sup> et de Tani Bunchō 谷文晁, ainsi que des *kakemono* des artistes suivants : 深信 Kanō Tanshin ; 安信 Kanō Yasunobu (1614-1685) ; 典信 Kanō Michinobu (1730-1390) ; 友川 Kanō Yūsen (1810-1831) ; 雪信 Kanō Yukinobu (1643-1682) ; 岑信 Kanō Minenobu (1662-1709) ; 吉村孝敬 Yoshimura Kōkei (1769-1836).

## 6. Participation des fiefs : Satsuma et Saga

---

Au printemps 1866 (Keiō 2), après la publication du décret relatif à l'Exposition universelle auprès des citoyens d'Edo, le *rōjū* Mizuno Izumi-no-kami émit une circulaire, adressée aux organismes concernés<sup>653</sup>, en vue de faire appel aux seigneureries régionales, quelle que soit leur envergure économique, pour les inciter à participer à l'Exposition universelle en France (Keiō 2 ; 5<sup>e</sup> jour 4<sup>e</sup> mois)<sup>654</sup>. Trois jours après (Keiō 2 ; 8<sup>e</sup> jour, 4<sup>e</sup> mois), un décret proclamait que la participation des paysans et des citoyens des fiefs était également la bienvenue<sup>655</sup>. Une semaine plus tard, le bakufu rapporta à Mermet-Cachon cette annonce publique (Keiō 2 ; 15<sup>e</sup> jour 4<sup>e</sup> mois).

---

<sup>649</sup> Ces trois lignées cadettes des Tokugawa descendent de Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751), huitième shogun Tokugawa.

<sup>650</sup> *TAT*, vol.1, p.2.

<sup>651</sup> *TAT*, vol.2, pp.128-137.

<sup>652</sup> Le fils de Kanō Tanyū 狩野探幽 (1602-1674).

<sup>653</sup> *O-metsuke* 御目付 et trois *bugyō* (Préfets) 三奉行 qui peuvent être le *jisha-bugyō* (Préfets des Temples et Sanctuaires), le *machi-bugyō* (Préfet d'Edo) et le *kanjō-bugyō* (« Préfet des Comptes »); le Hakurankai *gakari* 博覧会掛 (Responsables de l'Exposition universelle).

<sup>654</sup> *TAT*, vol.3, pp. 105-106.

<sup>655</sup> *Ibid.*, pp.103-107: « 萬石以上以下領分知行出產之物品同所へ差送度望之者は其筋へ可申立候且百姓町人に而も同様差出度ものは御差許可相成候間是又其筋々へ可申立 »

Les préparatifs de l'Exposition universelle s'orientaient ainsi indéniablement vers une mobilisation nationale.

Selon Teramoto Noriko, en accordant ainsi aux seigneuries le droit de participer à l'Exposition universelle de Paris, le Shōgunat essayait d'esquiver les critiques des daimyos à l'égard de sa politique de mainmise sur le commerce international<sup>656</sup>. Elle fonde sa théorie sur une lettre de Léon Roches adressée au ministère des Affaires étrangères français, datée du 27 mai 1866, dans laquelle l'ambassadeur français résume et soutient qu'une telle stratégie serait menée par le bakufu<sup>657</sup>. Roches y souligne également que la fin de la politique d'austère isolement par le Japon, qui aura duré trois siècles, est bien une réalité. Peu après l'émission de ce décret sur l'Exposition universelle auprès des seigneurs régionaux, le Shōgunat autorisa les voyages à l'étranger, dans un but de formation académique ainsi que pour le commerce<sup>658</sup>, donc théoriquement étendu à l'ensemble du peuple japonais.

Deux seigneurs répondirent à l'appel du Shōgunat : Matsudaira Shuri taifu Shimazu Mochihisa 松平修理大夫島津茂久(1840-1897), seigneur de Satsuma, et Matsudaira Hisen no kami Nabeshima Naomasa 松平肥前守鍋島直正(1815-1871), seigneur de Saga. Le premier annonça sa participation auprès du bakufu trois mois après la publication du décret (Keiō 2 ; 28<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois)<sup>659</sup>, et le deuxième sept mois plus tard. Il exprima son souhait d'exposer des productions régionales en céramique par l'intermédiaire de Niuroka Tōji, 新納嘉藤二, vassal de Satsuma affecté à Edo (Keiō 2 ; 25<sup>e</sup> jour, 11<sup>e</sup> mois)<sup>660</sup>.

Toutefois, la décision du fief de Satsuma remontait en fait à l'année précédente, lorsque deux représentants du fief, Godai Tomoatsu, 五代友厚(1836-1885) et Niuro Hisanaga, 新納久修(1832-1889), s'entretinrent à Bruxelles avec le Comte de Montblanc (1833-1894), un aventurier franco-belge passionné par le Japon (Keiō 1 ; 26<sup>e</sup> jour, 8<sup>e</sup> mois)<sup>661</sup>. Ces deux Japonais étaient les superviseurs de quinze jeunes étudiants envoyés par leur fief, mais sans autorisation

---

<sup>656</sup> TERAMOTO, op.cit, pp. 60-61.

<sup>657</sup> MAE, CC, Yedo, Lettre de L. Roches à E. Drouyn de Lhuys, le 27 mai 1866, p. 236.

<sup>658</sup> « 學術修業及商業ノ為海外ニ渡航スルヲ聴シ」、之ニ免許証ヲ付与 TERAMOTO, op.cit, p.61 ; *Ishin shiryō kōyō* 『維新史料綱要』, vol.6, Tokyo, University of Tokyo press, 1966, p. 403.

<sup>659</sup> *TAT*, vol.3, p. 348.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>661</sup> SHIBATA, op.cit, 1974. Le projet de participation du fief de Satsuma à l'Exposition universelle de Paris fut lancé par la délégation de Satsuma envoyée en Europe. Hyūga-no-kami avait obtenu cette information pendant son séjour en France. 『仏英行』

shôgunale, étudier en Angleterre au printemps 1865<sup>662</sup>. Ces étudiants joueront d'ailleurs, à des titres divers, des rôles clefs à l'ère Meiji. Retenons plus particulièrement les noms de deux d'entre eux, appelés à réapparaître ultérieurement dans notre étude : Terashima Munenori 寺島宗則 (1832-1893), futur ministre des Affaires étrangères d'un des gouvernements de Meiji, et Machida Hisanari, 町田久成(1838-1897), qui deviendra le premier directeur du Musée national de Tokyo.

Quant au Comte de Montblanc, baron d'Ingelmunster (1833-1894), il s'était fait envoyer en Asie pour une mission scientifique par le gouvernement français, et il se rendit au Japon vers 1860<sup>663</sup>. Il nourrissait l'ambition de jouer un rôle diplomatique à l'égard du Japon et tenta donc de se mettre en relation avec des délégations japonaises en Europe<sup>664</sup>, mais Shibata Hyūga no kami Takenaka, Préfet des Affaires étrangères du bakufu, averti de sa réputation douteuse, refusa d'entrer en contact avec lui. Montblanc envoya donc son émissaire et ami Saitō Kenjirō 斎藤健次郎 auprès de la mission de Satsuma à Londres<sup>665</sup>, dont les membres furent enchantés par la proposition de Montblanc de co-fonder une société de négoce en Belgique 白耳義商社(Berugii shōsha) / 北義国商社 (Hokugikoku shōsha), création opportune pour accélérer le développement d'industries modernes à Satsuma. Le contrat fut signé à Bruxelles (Keiō 1 ; 14<sup>e</sup> jour, 8<sup>e</sup> mois : le 3 octobre 1865), et sa dixième clause prévoyait que « lorsque le fief de Satsuma participera à l'Exposition universelle de Paris en 1867, il se concertera avec cette société de négoce et confiera les tâches à Montblanc »<sup>666</sup>. D'après *L'Histoire de la marine du fief de Satsuma (Satsuhan kaigun shi* 『薩藩海軍史』), l'annonce faite au Shôgunat par Satsuma de sa volonté de participer à l'Exposition universelle n'était qu'une diversion, puisque l'objectif

---

<sup>662</sup> Sur la sollicitation de Godai Tomoatsu, libéré de captivité pendant la guerre entre l'Angleterre et Satsuma (15-17 août 1863).

<sup>663</sup> VANDE WALLE, Willy, « Le Comte des Cantons Charles de Montblanc (1833–1894), Agent for the Lord of Satsuma », in NEARY, Ian (dir.), *Leaders and Leadership in Japan*, Routledge, London, 1996

VANDE WALLE, Willy, « Count de Montblanc and the 1865 Satsuma Mission to Europe », *Orientalia Lovaniensia Periodica*, vol. 27, pp. 151-176, 1996.

<sup>664</sup> FUKUCHI, Gen'ichirō 福地源一郎, *Kaiō jidan*『懐往事談』, Tokyo, Minyūsha, Meiji 30(1897), p.141.

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/781945>

<sup>665</sup> Ce jeune samouraï qui l'accompagnait partout en Europe, était vraisemblablement son amant. Cf. KLEIN, Jean-François, *Les Maîtres du comptoir : Desgrand père et fils - Réseaux du négoce et révolutions commerciales (1720-1878)*, Paris, PUPS, 2013, pp. 301-304.

<sup>666</sup> *Kagoshima ken shi dai 3 kan* 鹿児島県史 第3巻, Kagohima, Shōwa15-16 (1940-1941), pp.218-220, 「西暦一八六七年巴里万国博覧会に出品せんとする時は、商社に協議し、また之をモンブランに寄託すべし」

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1239976>

véritable résidait dans la réalisation de l'accord relatif à la société de négoce, signé l'année précédente<sup>667</sup>. Car selon Montblanc, quand Satsuma annonça sa participation à l'Exposition le 23 octobre 1865<sup>668</sup>, c'est en désignant aussi son commissaire officiel. La délégation de Satsuma rendit donc visite au Bureau de la Commission impériale à Paris le 21 novembre et elle prit part à une concertation avec Jules de Lesseps le 17 décembre 1865<sup>669</sup>, soit plusieurs mois avant de se déclarer aux autorités shōgunales.

Quant au fief de Saga, d'après le *Nabeshima Naomasa kō den* 『鍋島直正公伝』 (*Biographie du seigneur Nabeshima Naomasa*), son seigneur décida de la participation de sa principauté à l'Exposition sans hésitation<sup>670</sup>. Personnalité visionnaire, moderniste, passionné du *rangaku* (études hollandaises et occidentales), connu comme un des « Sept sages de Saga », Nabeshima Naomasa (1815-1871) était également le cousin de Shimazu Nariakira 島津斉彬 (1809-1858), 28<sup>e</sup> seigneur de Satsuma, père adoptif de Shimazu Mochihisa. Surtout, son rôle de défenseur de Nagasaki pour le bakufu, avait éveillé chez lui et ses vassaux une conscience de l'importance des rapports avec le monde extérieur. Nabeshima Naomasa ordonna pour préparer la participation de Saga à l'exposition, de collecter des porcelaines, de la cire *hakurō* 白蠟 (cire végétale issu du *Toxicodendron succedaneum*), du papier et du lin produits dans son domaine. Il confia également la production de certains objets au *Seiren-kyoku*, 精錬局 (Bureau de l'affinage), fondé en 1852, pour la recherche et le développement des technologies physiques et chimiques. Selon une étude de Kikuura Shigeo, cette participation du fief de Saga à l'Exposition avait deux objectifs<sup>671</sup> : premièrement, une mission d'étude pour acquérir des connaissances sur la situation internationale et sur les technologies occidentales ; deuxièmement, commander la

---

<sup>667</sup> NISHIDA, Midori 西田みどり, « Keiō sannen Paris bankoku hakurankai deno Saga han » 「慶應3年パリ万国博覧会での佐賀藩」, *Journal of the Graduate School, Taisho University*, No.28, 2004, p.135.

<sup>668</sup> TERAMOTO, op.cit, p.137.

<sup>669</sup> TERAMOTO, op.cit., p.141. Le 21 novembre 1865, Flüry-Herard apprend de Shibata Hyūga-no-kami que le fief de Satsuma participera à l'Exposition Universelle avec l'aide de Montblanc. C'était le jour où Satsuma visita pour la première fois le Comité Impérial à Paris. Deux jours plus tard, Montblanc lui-même rend visite à Shibata et lui annonce qu'il sera chargé de la participation du fief de Satsuma à l'Exposition Universelle de Paris. Shibata, indigné, quitte la pièce au milieu de la discussion. Cependant, jusqu'à la demande au shōgunat de l'approbation de sa participation, au shōgunat le 7<sup>e</sup> mois de l'année suivante, il n'y a pas de document du shōgunat sur la participation de Satsuma.

<sup>670</sup> *Nabeshima Naomasa kō den*, vol.5 『鍋島直正公伝』第5編 pp. 574-575.

<sup>671</sup> KIKUURA Shigeo 菊浦重雄, « Bakumatsu-Ishin ki no bankoku hakurankai to Sagahan 1867 nen (Keiō 3) Paris bankokuhaku to Sano Tsunetami to no kanren de » 「幕末・維新期の万国博覧会と佐賀藩 1867年(慶応3)パリ万国博と佐野常民との関連で」, *Tōyō daigaku keizai kenkyūjo kenkyū hōkoku* 『東洋大学経済研究所研究報告』, No.8, 1983, p. 211.

construction d'un vaisseau de guerre à la Hollande. La délégation était composée de 5 membres dirigés par Sano Tsunetami 佐野常民 (1823-1902). Fils adoptif du médecin du seigneur, formé par plusieurs érudits renommés dans les études hollandaises, non seulement en médecine, mais aussi en technologies militaires, il était responsable du *Seiren-kyoku* depuis sa fondation<sup>672</sup>. Il faut noter que parmi les candidats non sélectionnés pour cette mission malgré les recommandations de Sano, on trouve trois personnages clés pour le futur gouvernement de Meiji, à savoir Ōkuma Shigenobu 大隈重信(1838-1922), Soejima Taneomi 副島種臣(1828-1905), Kume Kunitake 久米邦武(1839-1931)<sup>673</sup>.

De nombreux chercheurs ont établi la volonté des deux fiefs, surtout de Satsuma, de devancer le bakufu sur la scène internationale. Même pour expédier leurs objets, ils chargèrent Léon Dury (1822-1891) consul de France à Nagasaki, de les expédier directement à Paris au 9<sup>e</sup> mois de la 2<sup>e</sup> année de Keiō (1866), sans soumettre au Shōgunat l'inventaire des objets, malgré la demande de ce dernier<sup>674</sup>. La délégation de Satsuma, dirigée par Iwashita Sajiemon 岩下左次右衛門 (1827-1900), quitta Kagoshima le 16 décembre 1866 et arriva à Paris le 6 février en compagnie de Montblanc, soit deux mois plus tôt que l'ambassade de Tokugawa Akitake qui, elle, rata l'ouverture officielle de l'exposition. Entre temps, les manigances de Montblanc lui permirent d'obtenir pour Satsuma un espace vacant à côté de la Perse, au nom de la Principauté de Liou Kiou (Ryūkyū 琉球), dont le seigneur de Satsuma était censé être le souverain indépendant, avec son propre drapeau, et il recommanda à la délégation de Saga arrivée à Paris quatre mois plus tard, de faire de même (Keiō 3 ; 12<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois). Saga suivit ce conseil. Les protestations de la délégation shōgunale aboutirent juste à faire retirer le nom de la Principauté de Liou Kiou. Satsuma se satisfit de semer la confusion dans les esprits de l'opinion internationale, en appuyant sa thèse d'une souveraineté spéciale au Japon, qui aurait consisté dans une union de principautés autonomes sous l'égide de l'Empereur, les Tokugawa et le Shōgunat n'étant qu'un fief parmi d'autres.

---

<sup>672</sup> MITSUMIZO, Hiroyuki 三溝博之, « Tsunetami Sano and Universal Exposition in Paris (1867) (Bakumatsu Paris bankoku shisetsu haken to Sano Tsunetami) 「幕末パリ万国使節派遣と佐野常民」 », *Transactions of Kokugakuin University*, vol. 50, 2012, pp. 181-193.

<sup>673</sup> Ibid., p. 187.

<sup>674</sup> TAT, vol.2, p.354. Les Chargés de l'Exposition avaient demandé à ces deux fiefs de soumettre à l'avance au Shōgunat leur liste d'objets à exposer. Or dans une lettre datée du 24<sup>e</sup> jour du 11<sup>e</sup> mois, la résidence de Satsuma à Edo répond que cette liste n'est pas encore parvenue de leur province.

Saga avait été le lieu de la première découverte, au Japon, d'un gisement de kaolin, à Arita, au début du 17<sup>e</sup> siècle. Ayant ainsi une longue expérience dans la promotion du secteur de la porcelaine, le fief avait tenté de profiter de cet atout en commerçant directement avec les étrangers, à la fin de l'époque d'Edo<sup>675</sup>. D'ailleurs, parmi les deux marchands que comptait la mission, Nakono Gen'uemon, 中野元右衛門, et Fukagawa Chōuemon, 深川長右衛門, ce dernier était partie prenante du projet de développement d'exportations via Shanghai lancé par le fief. Saga cherchait également à développer sa fabrication et son exportation des cires à base de *T. succedaneum*. Il faut surtout noter le développement du *Seiren-kata* 精錬方 (le Bureau de l'affinage) susmentionné<sup>676</sup>, où étaient conduites des expériences en chimie pour la fabrication de canons, et où étaient effectuées des recherches sur les bateaux à vapeur, ou encore sur la fabrication du verre.

Quant à Satsuma, un projet de complexe industriel expérimental, le Shūseikan 集成館, y avait été lancé dès 1851, à l'initiative de Shimazu Nariakira, et développé avec l'aide d'ingénieurs anglais : construction de hauts fourneaux et de fours à réverbère pour fabriquer des armes, mais aussi créations successives d'une verrerie, d'une filature et d'un atelier consacré aux machines à vapeur. Le seigneur de Satsuma souhaitait en effet assurer l'autonomie de son fief grâce à l'exportation, dans le prolongement de politiques économiques audacieuses conduites depuis les années 1840. Dans cet objectif, Satsuma menait des recherches sur sa céramique, dite céramique de Satsuma, déjà réputée dans le Japon et en Europe depuis le 17<sup>e</sup> siècle. Selon une méticuleuse étude de Fukaminato Kyōko, on trouve, dans le catalogue de l'Exposition universelle, de nombreux objets issus du Shūseikan<sup>677</sup>. Notons que le fief de Satsuma envoya également des produits de son protectorat, le royaume des Ryūkyū. L'inventaire japonais des objets expédiés en France, tel que rapporté au bakufu par Léon Dury, donne le tableau suivant : du tissu fin en lin de qualité supérieure *jōfu* 上布, de la toile en soie *tsumugi* 紬, du tissu en coton bleu marine, des tapis en paille, du sucre noir et blanc (sucre raffiné ou brun), des objets en laque, des plateaux en rotin, de la boisson alcoolisée *awamori* 泡盛, des laques de Satsuma,

---

<sup>675</sup> YAMAGATA, Mariko 山形万里子, « Bakumatsu Saga-han fukoku-saku no tenkai to kokunaigai shijō tōki kokusan senbai shihō o chūshin ni 「幕末期佐賀藩富国策の展開と国内外市場--陶器国産専売仕法を中心に」 », *Socio-economic history*, vol. 69 (3), 2003, pp. 297-321.

<sup>676</sup> <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/169368>

<sup>677</sup> FUKAMINATO, Kyōko 深港恭子, « Kikakuten “1867 nen Paris banpaku 150 shūnen kinen Satsuma kara Paris eno okurimono” ni yosete 1867 nen Paris banpaku ni okeru Satsuma-han no shuppinbutsu ni tsuite 企画展「1867年パリ万博150周年記念 薩摩からパリへのおくりもの」に寄せて 1867年パリ万博における薩摩藩の出品物について」 », *Reimeikan chōsa kenkyū hōkokusho* 黎明館調査研究報告, vol.30, 2018, pp.1-24.

de la poterie, des minerais, du bois, des plantes, des outils agricoles, de la vaisselle à thé, des articles en bambou, des tissus, de la mercerie<sup>678</sup>.

## 7. Classification des produits japonais exposés

---

L'Exposition universelle fut inaugurée le 1 avril 1867 sur le site du Champ de Mars mais la délégation shôgunale n'arriva à Paris que le 11 avril. La Commission impériale française explique ainsi son concept pour la classification des produits, dans son *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris* :

« Les grands concours internationaux ont principalement pour objet de mettre en relief les ressources que l'industrie sait créer pour satisfaire aux besoins de l'homme ; c'est donc en groupant ensemble les produits qui correspondent à chacun de ces besoins que l'on peut arriver à retracer sous la forme la plus vraie et la plus saisissante le tableau complet de l'industrie humaine. Les besoins, en effet, qui sont communs à tous les peuples, et que l'on retrouve sans cesse et partout, peuvent se définir de la manière suivante en s'élevant des besoins physiques aux besoins intellectuels : l'alimentation ; le vêtement ; l'habitation ; les matières premières et leur élaboration, c'est-à-dire le travail dans l'acception la plus générale ; les arts libéraux multipliant les forces de l'intelligence et du corps ; enfin les beaux-arts<sup>679</sup>. »

Conformément au règlement général du 7 juillet 1865, on répartit les productions en 10 groupes, subdivisés en 95 classes<sup>680</sup> :

Groupe I.	(classe 1-5)	Œuvres d'Art
Groupe II.	(classe 6-13)	Matériel et application des Arts libéraux
Groupe III.	(classe 14-26)	Meubles et autres objets destinés à l'habitation
Groupe IV.	(classe 27-39)	Vêtements (Tissus compris) et autres objets portés par la personne
Groupe V.	(classe 40-46)	Produits (bruts et œuvres) des industries extractives
Groupe VI.	(classe 47-66)	Travaux des Arts usuels
Groupe VII.	(classe 67-73)	Aliments et boissons
Groupe VIII.	(classe 74-82)	Produits vivants et spécimens d'établissements de l'Agriculture
Groupe IX.	(classe 83-88)	Produits vivants et spécimens d'établissements de l'Horticulture
Groupe X.	(classe 89-95)	Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la Condition physique et morale de la population.

---

<sup>678</sup> TAT, vol.2, pp.369-378. « 琉球国出産之品：細上布、紬縞、紺地木綿、莫産、白黒砂糖、塗器、籐細工盆、泡盛酒、薩摩産塗器、陶臺、鉞石類、材木、植物、農業道具、茶器、竹細工物、反物、小間物 »

<sup>679</sup> *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations et listes des collaborateurs*, Paris, Imprimerie impériale, 1869, pp. 16-17.

<sup>680</sup> Ibid., p. 18.



Les objets du groupe I jusqu'au groupe VII étaient présentés dans le Palais du Champs de Mars, structuré en sept galeries circulaires. Les œuvres d'Art (groupe I) et le matériel des Arts libéraux (groupe II) furent disposés autour du jardin central. Les galeries suivantes servaient pour les cinq autres groupes, dont les articles étaient plus nombreux et plus volumineux<sup>681</sup>. À l'intérieur du Palais du Champs de Mars, le Japon partageait un espace avec la Chine et le Siam, formant une enfilade Chine-Japon-Siam du Jardin central vers le côté de Grenelle, dont la plus grande surface était d'ailleurs occupée par le Japon<sup>682</sup>. La parcelle se situait entre celles de l'Égypte à l'ouest et de la Perse, à l'est. À l'extérieur, cependant, un pavillon pour Satsuma fut créé séparément, avec même une plus grande surface d'exposition que celle du Shōgunat.

Patrick Beillevaire remarque que dans la première édition du catalogue de l'exposition, la seule « Principauté de Liou-Kiou » (transcription de 琉球国 Ryūkyū) représente le Japon tout entier<sup>683</sup>. On y trouve les noms de sept artisans, orfèvre, sculpteur, sellier, papetier, fabricant d'instruments de musique prétendument domiciliés à Naha 那覇 et à Unten 運天. Dans la 2<sup>e</sup> Edition, revue et corrigée, du catalogue général, le Japon figure sous le nom « d'Empire du Japon », appellation sous laquelle trois gouvernements cohabitent<sup>684</sup> : le gouvernement du « Taïcoun / de Yeddo », le gouvernement du « Taïshiou de Satsouma (Satsuma) » ou « S.A. Le Taïshiou de Satsouma », et « S.A. Le Taïshiou de Fizen (Saga) ». Sous chacun de ces « gouvernements », les noms individuels des exposants apparaissent. Le Japon expose ses objets dans 48 classes sur 95, en couvrant la totalité des 10 groupes (Annexe 4-1). Ils sont surtout nombreux dans les 5 premiers groupes « I. Œuvres d'art » ; « II. Matériel application des Arts libéraux » ; « III. Meubles et autres objets destinés à l'habitation » ; « IV. Vêtement (Tissus compris) et autres objets portés par la personne » ; « V. Produits (bruts et ouvrés) des industries extractives ». Plus précisément la classe 2, « Peintures diverses et dessins » ; la classe 6, « Produits d'imprimerie et de librairie » ; la classe 17, « Porcelaines, faïences et autres poteries de luxe » ; la classe 26, « Objets de maroquinerie, de tabletterie et de vannerie » ; et la classe 37, « Armes portatives », comptent entre 7 et 14 présentations. La transcription des noms japonais

---

<sup>681</sup> Ibid, p. 20.

<sup>682</sup> Japon 91 m<sup>2</sup>, Chine 73 m<sup>2</sup>, Siam 48 m<sup>2</sup>. L'ensemble de la surface attribuée à ces trois pays n'occupe cependant que 1 % de la surface totale de l'exposition.

<sup>683</sup> BEILLEVAIRE, Patrick, « Présence française à Okinawa : de Forcade (1844-1846) à Haguenauer (1930) », *Ebisu Études japonaises*, 2013, No.49, p.159.

<sup>684</sup> Commission impériale, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général*, 2<sup>e</sup> Edition revue et corrigée, Paris, E. Dentsu, Londres, J.M. Jonson & Son, 1867.

dans le catalogue est parfois fort déformée ; toutefois, il nous montre des détails concrets sur les objets exposés, ce qui nous permet de savoir quels objets sont classés dans quelles catégories (Annexe 4-2).

En nous concentrant sur les produits artistiques, regardons par exemple le groupe I « Œuvres d'art ». Pour la 1<sup>ère</sup> classe, « Peintures à l'Huile », nous trouvons un certain « Caiseidzio » qui est certainement le *Kaisei-jo*, présenté comme « Université à Yeddo » qui expose une *peinture à l'huile* sous la direction du « gouvernement du Taïcoun » (le Shôgunat). La 2<sup>e</sup> classe, « Peintures diverses et dessins », contient 8 présentations japonaises. Premièrement, un ensemble de sept artistes, à savoir Yoshitoye (?); Yoshi-Yecou (Yoshiiku 芳幾?); Yoshiphisa (Yoshihisa 芳久); Yoshitorah (Yoshitora 芳虎); Yoshitosi (Yoshitoshi 芳年); Riourio (Risshô 立祥?); Yosicadsou (Yoshikazu 芳員); Sadahidé (Sadahide 貞秀); Counisada (Kunisada 国貞); COUNTEROU (Kuniteru 国輝), tous présentant les « *Coutumes et vues de Yeddo* sous la direction du gouvernement du Taïcoun ». Cette description correspond aux 100 images d'*ukiyo-e* produites par les artistes de la ville d'Edo et encadrées par l'*O-saiku-sho* que nous avons étudiées précédemment. Nous trouvons ensuite les œuvres : « Vue de la rivière Soumida » et « Fleurs et oiseaux de la fabrique de Hattori Seissa » présentées par Heijindo Gonbéé, « Coutumes de dames » présentée par Morita Phoriou, « Vues de Yeddo » d'Oghivara Riusin, « Dessins » de Yebisouya Siohiti et « Rouleaux de vue de neige de la province de Dewa » de Yecoutchi. Elles sont toutes exposées par « Roczaémon et Ousabouro à Yeddo sous le gouvernement de Taïcoun », alias Shimizu Usaburô et son partenaire, le seul marchand ayant répondu à l'appel du bakufu. Quant à « Yebisouya Siohiti » fournisseur des « dessins », il s'agit certainement d'Ebisuya Shôshichi 恵比寿屋庄七, éditeur et détaillant d'estampes *nishiki-e*, installé à Kofune-chô à Edo. Nous l'avons déjà rencontré au cours de notre analyse des *Achats faits par les étrangers*<sup>685</sup>. Par conséquent, il est fort probable que les dessins en question soient des estampes. D'ailleurs comme nous l'avons déjà vu, d'après *l'Inventaire des objets exposés à l'Exposition (Hakuran-kai shuppin mokuroku-sho 博覧会出品目録書)*<sup>686</sup>, Shimizu Usaburô prépara de nombreux *nishiki-e*<sup>687</sup>.

Si dans le groupe I, Satsuma avait présenté des œuvres, il en présenta aussi dans la 2<sup>e</sup> classe, « Peintures diverses et dessins », ainsi que 8 tableaux sur soie, des sculptures et gravures,

---

<sup>685</sup> D'après les *Achats faits par les étrangers*, les Anglais lui achetèrent 100 exemplaires de dessins représentant des femmes.

<sup>686</sup> *TAT*, vol.3, pp.339-343, pp. 394-395.

<sup>687</sup> *Ibid.*, pp. 394-395.

et une statuette de baigneuses dans la classe 3, « Sculptures et gravures sur médailles ». On y trouve un certain Hamada Heitshi, de « Nagha » certainement 那覇 (Naha), la capitale du royaume de Ryūkyū.

Il faut noter que les estampes de Shimizu Usaburō ne figurent pas dans la 5<sup>e</sup> classe, consacrée aux « gravures et lithographies ». La seule mention concernant le Japon trouvée dans cette classe concerne des gravures présentées, encore une fois, par « Hamada Heitshi sous la direction du gouvernement du Taïshiou de Satsuma », dont la nature demeure inconnue.

Dans la 6<sup>e</sup> classe, « Produits d'imprimerie et de librairie », qui fait partie du groupe II « Matériel application des Arts libéraux », figurent les dictionnaires anglais-japonais ainsi que hollandais-japonais présentés par le *Kaisei-jo*. Le catalogue mentionne aussi les livres imprimés présentés par « Aumiya Yehée » (sans doute Ōmi-ya Ihei, 近江屋伊兵衛) le marchand engagé par le bakufu, parmi lesquels les 59 titres enregistrées dans le *Registre des prix d'acquisition des œuvres présentées à l'Exposition (Hakuranki shuppin Motone-chō 博覧会出品元價帳)* : on y trouve le fameux le *Hokusai manga* ou encore *Hokusai gafu* <sup>688</sup>, et d'autres livres imprimés fournis, une fois encore, par « Yebisouya Siohiti » (Ebisuya Shōshichi 恵比寿屋庄七). Satsuma présentait également, dans cette même catégorie des cartons imprimés, des images imprimées sur papier, des recueils de contes illustrés et des éventails en papier imprimé.

Le groupe III, « Meubles et autres objets destinés à l'habitation », compte le plus grand nombre d'articles japonais, quoique, la classe 14 « Meubles de luxe », la classe 18 « Tapis, tapisseries et autres tissus d'ameublement », la classe 20 « Coutellerie » et la classe 25 « Parfumerie », ne comportaient aucun article japonais<sup>689</sup>.

Notamment, on trouve dans la classe 15 faisant partie de ce groupe III, « Ouvrages de tapissier et de décorateur », diverses sortes de paravents et des peintures en rouleaux, mais aussi un meuble incrusté de pierres précieuses. Et dans la classe 16, Takeshita Seiemon, mentionné comme « directeur de la manufacture du Taïshiou de Satsouma », présente de la gobeletterie et des cristaux, ainsi qu'une coupe en cristal et des pièces de service en cristal blanc et bleu, taillés en diamants dans le style Louis XVI. D'après Fukaminato Kyōko, Takeshita Seiemon 竹下清右衛門 était l'un des responsables du centre de recherches du Shūsei-kan. Le verre taillé, appelé « Satsuma *kiriko* 切子 », avait été développé pour l'exportation à l'initiative de Shimazu Nariakira. Ensuite, la classe 17, « Porcelaines, faïences et autres poteries de luxe », compte 14

---

<sup>688</sup> *TAT*, vol.2, p. 156.

<sup>689</sup> Tous les sabres sont dans la classe 37, « Armes portatives ».

articles, présentés par le bakufu, Satsuma et Hizen. Concernant Satsuma, il s'agit de tasses et de soucoupes qui montrent une volonté précoce de fabriquer un produit dans un style occidental. On peut identifier « le directeur de la manufacture du Taïshiou de Satsouma, le Tshiosenedjine » si on y voit une transcription de *Chōsenjin*, 朝鮮人, c'est-à-dire un « Coréen ». C'est sans aucun doute un « Chinju kan 沈壽官 », c'est-à-dire un descendant d'un Coréen céramiste amené comme captif au Japon lors des invasions japonaises de la Corée entre 1592 et 1598. « Chinju kan » devint un nom, hérité à chaque génération, du responsable de la manufacture de céramique du fief. Cette famille connaîtra le succès dans l'exportation de la faïence de Satsuma à l'ère Meiji et elle continue encore sa production de nos jours. Concernant Saga, sous le patronage de « S.A. Le Taïshiou de Fizen », on devine les noms de fabricants importants d'Arita. Notamment, « Acaeya Morizobouro » n'est probablement nul autre que Tomimura Morisaburo, 富村森三郎, un des 11 d'Akaeya, 赤絵屋, atelier spécialisé en peinture sur porcelaine protégé par le fief<sup>690</sup>. Quant à « Toshikian Kisou », il s'agit peut-être de Toshikian Kisabu, 年木庵喜三 (1845-1886), de son vrai nom Fukami Suminosuke 深海墨之助, un célèbre potier d'Arita. Il apprendra plus tard l'utilisation des pigments occidentaux de l'ingénieur allemand Gottfried Wagener (1831-1892), et il participera à l'Exposition universelle de Vienne en 1873. Il fondera plus tard la compagnie Kōransha, 香蘭社, avec Fukagawa Eizaemon, 深川栄左衛門.

Dans la classe 22, « Bronzes d'art », figurent des articles du bakufu et de Satsuma. Satsuma attire notre attention avec sa présentation de bronzes artistiques provenant de « Tshiousé-Kan », sans aucun doute le Shūseikan : porte-bouquets, chimères en bronze doré, jardinière en bronze, animaux en bronze, roches avec tortues et serpents et globes de cristal. Fukaminato Kyōko les a identifiés comme des fabrications du Shūseikan du site d'Iso et elle considère que cette production artistique est le résultat de l'application de techniques de métallurgie initialement développées pour la fabrication de canon<sup>691</sup>.

Quant aux articles en laque, ils se trouvent dans la classe 26, « Objets de maroquinerie, de tableterie et de vannerie ». Curieusement la description des objets est plus détaillée pour Satsuma que pour le bakufu, pour lequel il est juste fait mention d'« objets divers en laque ». Pour Satsuma, on mentionne par exemple « les plateaux et objets de fantaisie en laque de Liou-Kiou ». Le manque de détails concernant le bakufu est peut-être dû à un nombre trop important

---

<sup>690</sup> *Akaeya* : appellation générale de l'atelier spécialisé en peinture polychrome sur glaçure à Arita.

<sup>691</sup> FUKUSHIMA, op.cit, p. 18.

d'objets ou bien à un manque de temps pour la rédaction en français du catalogue à cause de l'arrivée tardive de la délégation.

Pour finir, nous noterons que c'est dans la classe 34, « Articles de bonneterie et de lingerie, objets accessoires du vêtement » du Groupe IV, « Vêtement (Tissus compris) et autres objets portés par les personnes », qu'on trouve des objets japonais si populaires auprès des Occidentaux, tels que les parapluies, parasols, éventails, sac à tabac, étui à pipe, tabatières, qui pouvaient être certainement accompagnés d'accessoires comme des *netsuke*.

## Les récompenses

D'après le *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, l'une des créations les plus importantes de l'Exposition de 1867 fut celle de nouvelles récompenses<sup>692</sup>. Le 1<sup>er</sup> juillet 1867, le Jury attribua au Japon les Grands Prix en « papeterie classe 7, arts industriels classe 8, laque classe 26 et sériciculture classes 43 et 81<sup>693</sup> ». D'après l'*Exposition universelle de 1867, Liste générale des récompenses décernées par le jury international*, plusieurs participants japonais furent aussi récompensés individuellement dans les classes 7, 8, 26, 31, 40, 43 et 92 (Annexe 4-2). Cependant il faut noter que l'on observe quelques ambiguïtés dans les informations : dans la classe 8, « applications du dessin et de la plastique aux arts usuels », des récompenses ont été décernés à Shimizu Usaburō et à « Taïshiou de Satsuma », ainsi que dans la classe 92 « Spécimens des costumes populaires des diverses contrées », aux « Taïcoun » et « Prince de Satsuma », alors qu'en réalité aucun objet japonais ne figure dans le catalogue de l'exposition pour ces rubriques.

Cette récompense par ces Grands Prix manifeste une haute appréciation des produits du Japon aux yeux des Français, ce qui lui conférait une position très favorable, comme l'a montré Teramoto Noriko<sup>694</sup>. Le *Rapport du Jury international* et plusieurs articles de presse française félicitent en effet le Japon pour la qualité de sa soie, en passe de devenir un produit indispensable à l'industrie française. Par ailleurs la finesse des œuvres issues des métiers d'art prouvait aux

---

<sup>692</sup> *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs avec un appendice sur l'avenir des expositions*, Paris imprimerie impériale, 1869, p.23.

<sup>693</sup> *Exposition universelle de 1867. Liste générale des récompenses décernées par le jury international*, Paris Imprimerie impériale, 1867, p. 26.

TAT, vol.1, p, 239. 「養蚕・漆器・手細工物ならびに紙」

64 grands prix, 883 médailles d'or, 3653 médailles d'argent, 6565 médailles de bronze sont attribuées aux exposants. Cf. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs avec un appendice sur l'avenir des expositions*, Paris imprimerie impériale, 1869, p. 618.

<sup>694</sup> TERAMOTO, op.cit, pp. 72-87.

yeux des critiques, l'inventivité artistique et l'habileté des Japonais, surtout en comparaison avec la Chine. Mais on ne sait si ces objets japonais étaient effectivement évalués d'après ce critère : « bonne harmonie entre les personnes coopérant aux mêmes travaux, et qui ont assuré aux ouvriers le bien-être matériel, moral et intellectuel sous des formes variées selon des coutumes locales des pays participants »<sup>695</sup> La curiosité pour l'exotisme se mêlait-elle d'un peu d'utopie, comme cela est parfois le cas ?

On constate aussi que ces félicitations ont une certaine tendance à aller aux objets présentés par le fief de Satsuma<sup>696</sup>. Les *Rapports du Jury international* consacrent des mentions particulières à la qualité des tissus en soie et des articles en laque présentés par le gouvernement du « Taishiou de Satsuma »<sup>697</sup>. D'après Teramoto Noriko, on relève d'ailleurs même des confusions entre Shôgunat et Satsuma au bénéfice du second, par exemple pour une maquette de guerriers japonais préparé en réalité par le Shôgunat, présentée sur la photo avec une enseigne à croix grecque dans un cercle, l'emblème de Satsuma<sup>698</sup>. La possibilité d'une manipulation intentionnelle des media de la part d'agents du fief de Satsuma n'est pas à exclure.

## 8. Vente après l'Exposition

---

### Le Shôgunat

L'Exposition universelle s'achève le 3 novembre 1867. Les objets présentés à l'Exposition étaient, dès l'origine, destinés à la vente, dont la mise en œuvre fut confiée à Achille Chevrillon<sup>699</sup>. Le 29 octobre 1867 (Keiō 3 ; 3<sup>e</sup> jour, 10<sup>e</sup> mois), quelques jours avant la fin de l'évènement, le Shôgunat calcula les frais nécessaires pour exposer les objets à nouveau dans « un des endroits les plus animés de Paris » mais l'adresse n'est pas mentionnée<sup>700</sup>. Le 30 novembre 1867 (Keiō 3 ; 5<sup>e</sup> jour, 11<sup>e</sup> mois), « le contrat de la vente à Paris des objets exposés (*Shuppin butsu o Paris*

---

<sup>695</sup> *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations et listes des collaborateurs* (op.cit.), p.23.

<sup>696</sup> Ibid., p.78.

<sup>697</sup> M.Chevalier (dir.), *Rapports du Jury international*, op.cit., t.4, p. 206.

<sup>698</sup> E. Rimmel, *Souvenirs de l'Exposition universelle*, Paris, E. Dentu, 1868, p. 320.

<sup>699</sup> *TAT*, vol.3, p.1 : Tokugawa Minbu taiфу ôkô ikken furoku dai jûgo Hakurankai shuppin han'iku zanyo Paris ni te baikyaku ikken 徳川民部大輔欧行一件附録 第十五 博覧会出品販鬻残余巴里に於て賣却一件

<sup>700</sup> Ibid., 「巴黎斯中の最繁華なる地に再び差出す」

*nite baiyaku no keiyakusho* 出品物を巴里にて売却の契約書)» est signé à Paris, entre Mukōyama Hayatonoshō, 向山隼人正, l'envoyé plénipotentiaire, Kurimoto Jōun, Flüry-Hérard et A. Chevrillon<sup>701</sup>. Le contrat stipule que toutes les marchandises présentées par le gouvernement japonais (Shōgunat) sont confiées à A. Chevrillon, « commissionnaire installé 12 rue Ménars à Paris »<sup>702</sup>. Chevrillon a le droit de toucher 10 % de la vente comme honoraires, pour la mise en œuvre de la vente qui nécessite une vigilance permanente, afin que le gouvernement japonais ne subisse pas de pertes. Et pour qu'aucun soupçon ne surgisse, Flüry-Hérard, mentionné comme « banquier et consul général du Japon en France résidant au 372 rue Saint-Honoré », est désigné comme responsable de la supervision de toute l'opération. Ce dernier doit veiller sur les transactions effectuées par Chevrillon et garantir l'équité et honnêteté du commissionnaire auprès du gouvernement japonais. Pour cette mission supplémentaire en dehors de sa tâche du consul, Flüry-Hérard a le droit de toucher 5% sur les ventes.

Une liste des dépenses annexes complète ce contrat, selon laquelle 17 500 francs au total sont budgétisés : la location du lieu de l'exposition pour la première année : 5000 francs ; le salaire d'un ou de servant (s) « honnête(s) » : 5000 francs ; l'assurance incendie : 500 francs ; la préparation de l'ouverture : 2000 francs ; le transport des marchandises depuis le Palais du Champs-de-Mars : 3000 francs ; d'autres frais nécessaires : 2000 francs. À partir de la deuxième année, le budget est fixé à 12 500 francs et il ne change pas les années suivantes. Une période de vente de deux ans est prévue, mais si la totalité des objets n'est pas vendue dans ce délai, les responsables devront prendre des mesures pour éviter que le gouvernement japonais perde de l'argent. Dans ce cas Flüry-Hérard et Chevrillon devront rendre compte auprès du Bureau des Affaires étrangères du Shōgunat afin d'avoir l'accord de la partie japonaise pour la mise en œuvre d'une stratégie. Il faut noter que le Shōgunat interdisait aux deux responsables français de baisser les prix. Si jamais certaines marchandises devaient être liquidées à perte, celle-ci devrait être compensée sur l'intégralité de la vente des objets.

Le contrat contient également *l'inventaire des objets confiés à l'intermédiaire en France* (c'est-à-dire Chevrillon) (*Futsukoku chūkaigyōsya e takushitaru mokuroku-bangō Keiō 3 nen* 佛国仲介業者へ託したる目録番号 慶応三年), établi le 16<sup>e</sup> jour 12<sup>e</sup> mois de la 3<sup>e</sup> année de Keiō, qui dresse la liste des marchandises du No.1 jusqu'au No.1014, avec leur prix d'origine en *ryō* mais aussi en francs<sup>703</sup>. Cet inventaire nous livre donc la nature exacte de tous les objets à

---

<sup>701</sup> Annexe 1, p.52 : *TAT*, vol.3, pp. 3-7.

<sup>702</sup> Dans le 2<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

<sup>703</sup> *TAT*, vol.3, pp. 7-66.

vendre après l'Exposition universelle de 1867 et leur valeur originelle. Notamment, la bibliothèque en laque dorée de technique *nashi-ji* et *maki-e* avec motifs de pin et bambou, *nashiji shôchiku makie shodana* 梨子地松竹蒔絵書棚, évoquée précédemment, porte le numéro 5 avec un prix de 630 *ryō*, soit 6990 francs. Ce taux de change de 1 *ryō* pour environ 11 francs, concorde avec le résultat des calculs pour d'autres exemples.

L'inventaire contient également cent images d'*ukiyo-e* correspondant aux numéros 404 et 405. Le prix coûtant indiqué pour la totalité de ces images est de 488 *ryō*. En revanche le prix en francs diffère selon les thèmes. Le No.404 : « 50 images de figures féminines de chaque classe sociale » est évalué à 2750 francs, tandis que le No.405 : « 50 images des lieux célèbres d'Edo » est estimé à 2000 francs. On note ainsi que le prix des images des figures féminines est plus élevé<sup>704</sup>. Par ailleurs, nous disposons d'un quatrième inventaire pour notre étude, l'*Inventaire de la vente des objets présentés à l'Exposition (Keiō san nen chō u Hakuran-kai onsashidashi-hin uritsukeyō* 慶應三年丁卯博覧会御差出品價附帳)<sup>705</sup>, qui nous donne d'autres informations sur les prix de ces images d'*ukiyo-e* : 55 francs par image pour des figures féminines de chaque classe sociale, et 50 francs par image pour des lieux célèbres d'Edo. Nous constatons également qu'y sont indiquées côte à côte les sommes de 9000 francs et de 3000 francs pour le No. 404, et de 6000 francs et de 4000 francs pour le No. 405, différence que nous ne nous expliquons pas à l'heure actuelle de manière satisfaisante. Cependant, dans cet *inventaire de la vente des objets présentés à l'Exposition*, on trouve un signe rond ○ au-dessus de chacun des numéros 404 et 405<sup>706</sup>. Selon l'explication donnée dans cet inventaire, ce signe ○ signifie « invendu (売残り品 *urenokori shina*) ». C'est à dire que ces images n'ont pas été vendues à la fin de l'Exposition et qu'elles figurent dans *l'inventaire des objets confiés l'intermédiaire en France*, ayant été confiées à Chevrillon. Les différences dans les indications de prix pourraient être liées à cette mévente.

Si nous continuons à vérifier les prix de quelques autres œuvres d'arts graphiques grâce à ce même quatrième inventaire (*l'inventaire de la vente des objets présentés à l'Exposition*), pour le No.848, *Edo meisho zue* 江戸名所図畫 (*Illustrations des lieux célèbres de la capitale*) en

---

<sup>704</sup> Ibid., p.41 : 四百四一 人物繪額 五拾 貳千七百五拾フランク

四百五一 景色畫額 五拾 貳千フランク

同代金百枚に付合四百八拾八兩壹分永拾四文六分

<sup>705</sup> Annexe 1, p.55 : *TAT*, vol.3, p. 41.

<sup>706</sup> Annexe 1, p.55 : *TAT*, vol.3, p.475.



20 volumes, est inscrite la somme de 34 francs 29 centimes, à côté de laquelle on trouve un autre prix, légèrement moins élevé, de 29 francs 17 centimes, accompagné par la mention *shuakamatu* 朱赤松 (pin rouge)<sup>707</sup>. Selon l'explication du document, les prix réels de vente sont écrits en rouge. Par conséquent le triangle △, placé à côté, signifie sans aucune doute que l'article a été vendu. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par le fait que l'inventaire des objets confiés à Chevrillon ne contient justement pas cette œuvre. D'ailleurs, il manque dans la liste de Chevrillon de nombreux ouvrages initialement enregistrés dans l'*Inventaire des objets exposés à l'Exposition (Hakuran-kai shuppin mokuroku-sho 博覧会出品目録書)*<sup>708</sup>, qui figurent dans l'*inventaire de la vente des objets présentés à l'Exposition*, et plus précisément 24 sur 52 titres, pourtant numérotés de 848 à 899<sup>709</sup>. Cela signifie que c'est plus de la moitié de ces ouvrages qui ont été vendus lors de l'Exposition et donc qu'ils n'ont pas été confiés à Chevrillon. On constate en particulier l'absence de très nombreux livres sur la peinture, y compris de fameux ouvrages de Hokusai : *Hokusai manga* 北斎漫画 (no.867), *Hokusai gafu* 北斎畫譜 (no.869) dont les prix indiqués dans *L'inventaire de la vente des objets présentés à l'Exposition* sont pour le premier 14 volumes à 15 francs 80 centimes, et pour le second 3 volumes à 15 francs 14 centimes<sup>710</sup>.

Les objets exposés par Shimizu Usaburō furent également confiés à Chevrillon sous la supervision de Flüry-Hérard, comme ceux du bakufu. Le contrat est signé par Usaburō, deux agents du bakufu (Mukōyama Hayatonoshō et Kurimonto Jōun) et les deux responsables français, Flüry-Hérard et Chevrillon, le 10 janvier 1868<sup>711</sup>. Le budget annuel de la gestion des objets est fixé à 11 287 francs pour la première année, 8 062 francs 50 centimes pour la deuxième année, à échéance de trois ans. Le contrat stipule que Flüry-Hérard reçoit comme honoraires 3 francs 23 centimes et Chevrillon 6 francs 45 centimes sur chaque vente de 100 francs. Le prix de vente des objets est déterminé à 30 % de plus que leur prix d'acquisition initial. Si aucun objet n'a été vendu au bout de deux ans, toutes les marchandises seront renvoyées au Japon à la charge de Chevrillon. Si quelques objets restent après trois ans, ils seront renvoyés. Nous ne disposons pas de l'inventaire des articles d'Usaburō confiées à Chevrillon, qui devait cependant exister. Nous

<sup>707</sup> Annexe 1, p.504 : *TAT*, vol.3, p. 504.

<sup>708</sup> *TAT*, vol.3, pp. 335-338.

<sup>709</sup> *TAT*, vol.3, pp. 504-509 : il manque 八百四十八, 八百五十三~八百五十六, 八百五十八, 八百五十九, 八百六十一, 八百六十三, 八百六十六, 八百六十九~八百七十九, 八百九十六~八百九十八

<sup>710</sup> Annexe 1, p.57 : *TAT*, vol.3, p. 506.

<sup>711</sup> *TAT*, vol.3, p. 66.

pouvons juste supposer que le produit de la vente était estimé au minimum à 75 000 francs, car c'est cette somme qui a été avancée la première année par Chevrillon à Usaburō, comme arrêtée dans une clause du contrat. 6 % d'intérêts par an devaient être payés à Chevrillon par les profits sur les ventes.

L'exposition-vente de ces objets japonais a été réellement organisée, comme le prouve l'existence d'un catalogue<sup>712</sup>. Cette exposition était ouverte tous les jours, de midi à cinq heures au 41 rue de la Victoire à Paris, aux visiteurs munis d'une carte personnelle. Le catalogue répertorie 1308 articles, décrits de façon très précise, soit environ 300 de plus que l'inventaire japonais des objets confiés à Chevrillon. Le premier article du catalogue, un guerrier japonais en tenue de combat à cheval, peut être identifié à la maquette fabriquée sur la demande des responsables français. Le catalogue contient aussi des tableaux munis d'un cadre en bois laqué noir, représentant des vues du Japon numérotées de 1038 à 1085, qui évoquent les 50 *ukiyo-e* de vues d'Edo. En revanche ceux représentant les femmes de toutes classes ne sont pas mentionnés dans ce catalogue. On n'y trouve aucune mention des livres et des estampes.

On ne peut cependant guère en dire plus sur le résultat de la vente de ces objets présentés à l'Exposition universelle. Lesquels ont été achetés et par qui ? Cela reste obscur. Une chose est certaine, que c'est que les ventes n'ont pas été facilement menées à bien<sup>713</sup>. Le 31 janvier 1875 (Meiji 8), le ministre des Affaires étrangères japonais, Terashima Munenori, rapporte un déficit concernant les objets laissés par le bakufu à Paris, dont la gestion était passée de Flüry-Hérard à Montblanc, nouveau consul du Japon depuis 1869. Le ministre des Affaires étrangères demande au ministère des Finances japonais la somme qu'il devra payer à Chevrillon et Flüry-Hérard en 1873 pour la garde et la vente des objets. Il semble que la situation était similaire concernant Shimizu Usaburō. Le gouvernement de Meiji prend finalement les frais de la liquidation entièrement à sa charge en février 1875<sup>714</sup>.

---

<sup>712</sup> *Catalogue de produits et objets d'art japonais composant la collection envoyée du Japon pour l'Exposition universelle de 1867 et groupée aujourd'hui rue de La victoire, N.41*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1868. (Nous remercions M. Christophe Marquet pour nous avoir indiqué cette source conservée à l'Institut Nationale d'Histoire de l'Art).

<sup>713</sup> Annexe 1, pp.58-65 : Archives nationales du Japon (Kōbunsho-kan), *Dajō ruiten dai 2 hen, Meiji 4 -10, vols. 173, Sangyō 22, Tenranjō 5* « *kyū-bakufu yori Futsukoku hakurankai e shuppin shohi fusoku kōfu 2 jō* » 公文書館太政類典・第二編・明治四年～明治十年・第七十三卷・産業二十二・展覽場五「旧幕府ヨリ仏国博覧会へ出品諸費不足金交付・二条」

<https://www.digital.archives.go.jp/DAS/meta/listPhoto?LANG=default&ID=F0000000000000000520&ID=M0000000000000850129&TYPE=>

<sup>714</sup> Idem.

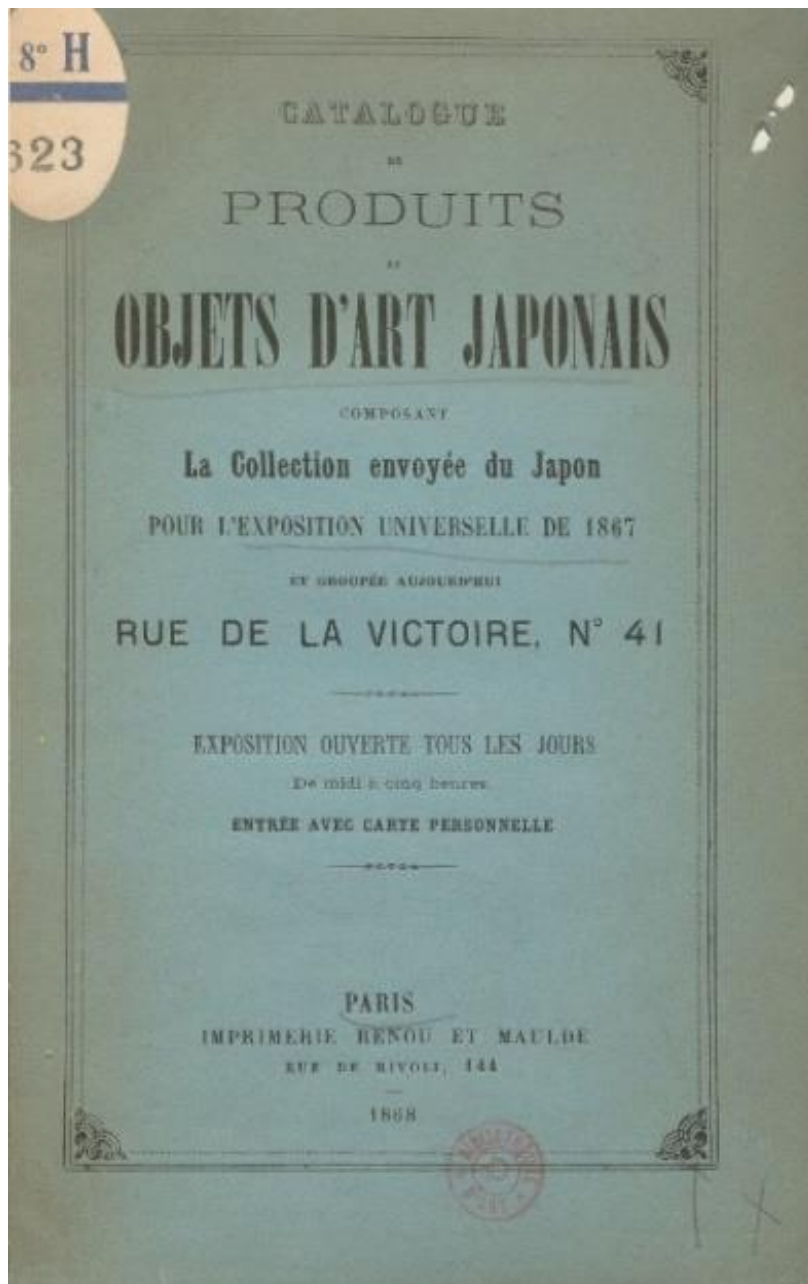


Fig. 36  
*Catalogue de produits et objets d'art japonais composant la collection envoyée du Japon pour l'Exposition universelle de 1867 et groupée aujourd'hui rue de La victoire, N.41, 1868*  
©Paris, Institut Nationale d'Histoire de l'Art

## Satsuma et Saga

Concernant les deux fiefs participants à l'Exposition universelle, nous ne pouvons pas retracer la vente des objets présentés par Satsuma pendant et après l'Exposition. On sait juste que certains objets d'entre eux ont été acquis par le South Kensington Museum en 1867, pour un nombre plus important que les articles du bakufu<sup>715</sup>.

Quant au fief de Saga, le *Hizen tōjishikō* 『肥前陶磁史考』(*Histoire de la céramique de Hizen*) rapporte plusieurs anecdotes sur la manière dont les membres de la délégation firent en sorte de vendre les objets exposés<sup>716</sup>. Leurs efforts se concentrèrent tout d'abord sur certaines tentatives d'adaptation des ustensiles japonais, afin de les rendre plus adéquats à une utilisation occidentale. Fukagawa Chōzaemon, responsable de l'accueil des visiteurs sous la surveillance de Shimada Sōbei 島田惣兵衛, envoyé par le bakufu, donna ainsi des instructions très astucieuses : mettre un bol de riz sur une petite assiette, sans cohérence de forme ni de motif, afin de former un service à l'occidentale, tasse sur sa soucoupe ; vendre un saladier en tant que décoration murale ; expliquer l'utilité d'un *tokkuri* (un flacon en céramique destiné à servir du saké) comme petit vase à fleur ; présenter un *sakazuki* (petite coupe à saké évasée) en porcelaine à figure féminine au style *aka-e* (peinture rouge) en tant que beurrier... Les visiteurs étaient enchantés par la présentation, un peu farfelue, d'une jolie serviette qui leur semblait à la fois curieuse et rare. Par ailleurs, intriguée par le curieux succès des *tokkuri* à bouche étroite, l'équipe de Saga découvrit qu'on les transformait...en pieds d'abat-jour. Ces observations inspirèrent la future production destinée à l'exportation. Apparemment, les visiteurs étaient surtout frappés par la beauté de la céramique de Nabeshima, produit du four officiel du fief<sup>717</sup>.

Cependant, la vente fut en réalité difficile pour le fief de Saga également. Au cours de l'Exposition, le fief ne réussit à vendre que 25% de la totalité des objets exposés<sup>718</sup>, et les

---

<sup>715</sup> FAULKNER, Rupert and JACKSON, Anna, « The Meiji Period in South Kensington The Representation of Japan in the Victoria and Albert Museum, 1852-1912 », in Impey, Oliver and Fairley, Malcolm (ed.), *The Nasser D. Khalili collection*, Volume 1, Kyoto, Dōhōsha shuppan, 1995, p.166.

<sup>716</sup> NAKAJIMA, Hiroki 中島浩気, *Hizen tōji-shi* 『肥前陶磁史考』, Saga, Hizen tōji-shi kankōkai, 1955, pp. 543-544.

<sup>717</sup> Le four de Nabeshima 鍋島 est situé à Ôkawachiyama 大川内山, près d'Arita et du port d'Imari. En 2017, une exposition temporaire intitulée *1867 nen Paris banpaku to Saga han no chōsen* 『1867年パリ万博と佐賀藩の挑戦』 a été organisée au Musée d'histoire du château de Saga 佐賀城本丸歴史館. Cette exposition présentait certaines des céramiques exposées par le fief de Saga, dont celles achetées à l'Exposition universelle de Paris et qui sont actuellement conservées au Musée national de la céramique de Sèvres, à côté de Paris.

<sup>718</sup> NISHIDA, op.cit., p.132 ; Saga kenritsu toshokan 佐賀県立図書館, *Saga-han bakumatsu kankei bunsho hōkokusho* 『佐賀藩幕末関係文書調査報告書』, Saga, 1981, pp. 112.

membres de la délégation peinèrent à épuiser leur stock<sup>719</sup>. Excepté les vases, très prisés, par les Européens, la vaisselle attirait très difficilement les acheteurs, et elle dût être liquidée à prix cassé. Flüry-Hérard rapporta au bakufu la difficulté pour l'équipe de Saga de trouver des acheteurs, et l'absence de bénéfices due à cette manière de solder la marchandise. Koide Sennosuke, 小出千之助, écrit en novembre 1867 que 100 caisses ont été vendues à l'Exposition, mais que 400 caisses leur restaient sur les bras, dont de la « vaisselle particulièrement encombrante (*Sara, chawan rui daiyakkaimono* 皿、茶碗類大厄介物) »<sup>720</sup>. Fukagawa Chōsaemon fut alors envoyé à Londres avec 40 caisses, et Sano Tsunetami en apporta 30 aux Pays-Bas. Les 300 caisses qui restantes furent confiées à un marchand français, nommé « ジシマン [Jishiman] ». Le contrat fut signé en présence du consul français Léon Dury en décembre<sup>721</sup>. Il est très probable que ce « Jishiman » est Duchemin, Ducasse et Cie, négociants-commissionnaires et banquiers, installés 88 rue Lafayette à Paris<sup>722</sup>. Ce nom apparaît parmi les exposants de l'Empire chinois dans *le Catalogue général* de l'Exposition universelle de 1867<sup>723</sup>. Le pavillon chinois était adjacent à celui du Japon sur la même parcelle au Palais du Champs de Mars, et il n'est pas difficile d'imaginer que le contact entre ce marchand et les exposants de Saga se produisit pendant l'Exposition.

---

<sup>719</sup> UGAJI, Akira 宇治章, « Bakumatsu Saga no kaigai kōshō no ichi sokumen : 1867 nen Paris bankokuhaku ni tsuite 「幕末佐賀の海外交渉の一側面-1867年パリ万国博について」 », in *Saga kenritsu hakubutsukan chōsa kenkyūsho* 『佐賀県立博物館調査研究書』, vol.8, 1982, p. 38-39.

<sup>720</sup> *Saga-han bakumatsu kankei bunsho hōkokusho*, op.cit., 1981, p.230.

<sup>721</sup> Ibid., p.231.

<sup>722</sup> *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie Didot-Bottin* 1867, p.243.

<sup>723</sup> Commission impériale, *Exposition universelle de 1867 à Paris Catalogue général*, 2<sup>e</sup> Edition revue et corrigée, Paris, E. Dentsu, Londres, J.M. Jonson & Son, 186., par exemple, p.294 : « classe 7. 1. Duchemin, Ducasse et Cie, à Paris, rue Lafayette, 88. – Papiers, encres et couleur ».

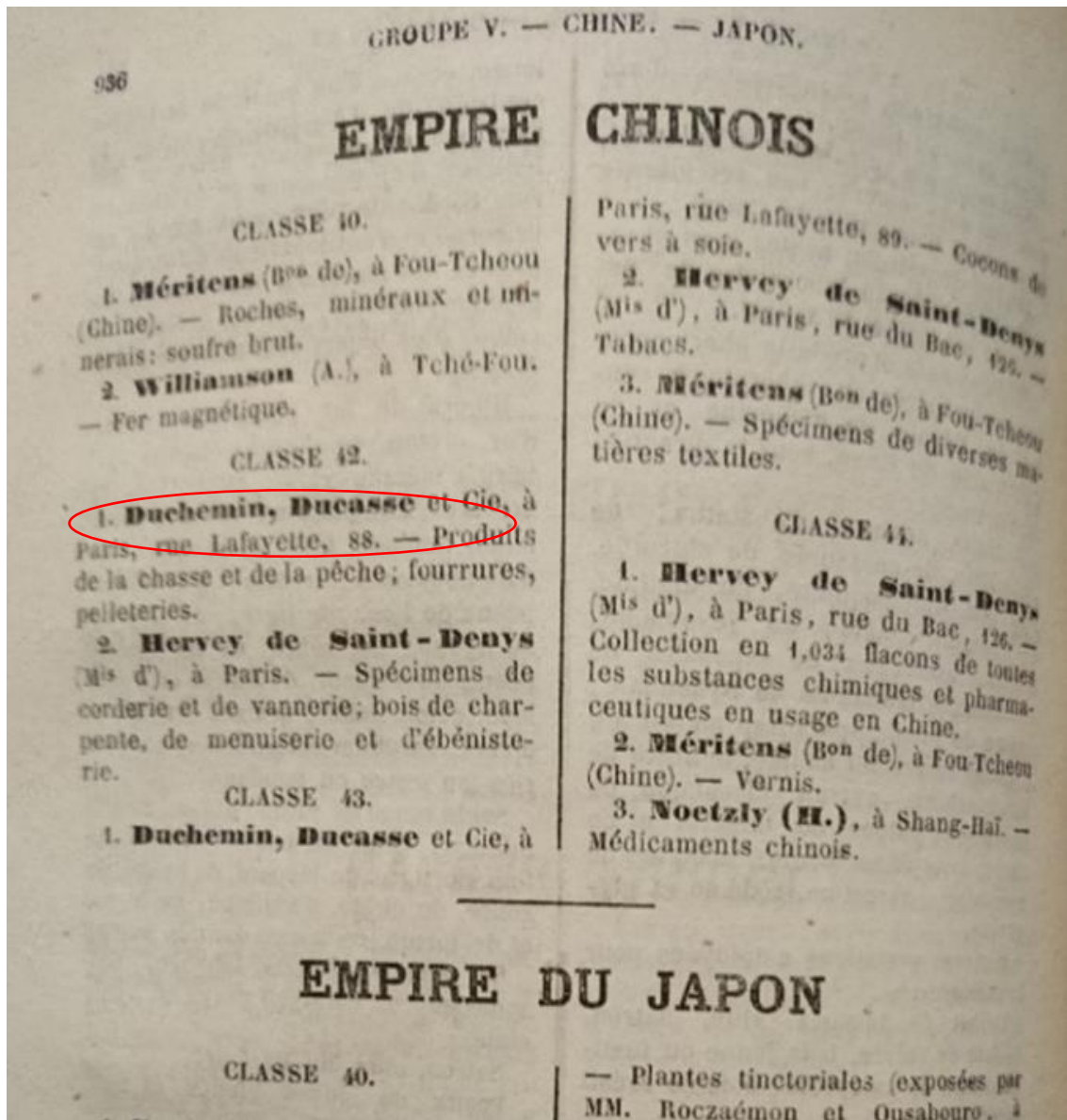


Fig.37  
 Duchemin, Ducasse et Cie  
 dont le nom est trouvé parmi les exposants  
 de l'Empire chinois,  
 dans *Exposition universelle de 1867 à Paris  
 Catalogue général*, 2<sup>e</sup> Edition revue et corrigée,  
 Paris, E.Dentsu, Londres, J.M.Jonson & Son, 1867  
 Paris, BnF

Les clauses du contrat entre le fief de Saga et la société française comportent l'achat de produits occidentaux avec le bénéfice fait sur la vente des objets confiés. Certains articles, tels que de l'huile végétale d'origine anglaise et un microscope de fabrication londonienne, furent réellement livrés à Nagasaki depuis la France, et Fukagawa Chōuemon alla les chercher à l'été 1869<sup>724</sup>. Cependant, Duchemin, Ducasse et Cie fit faillite peu après<sup>725</sup>, et nous ne pouvons pas savoir ce qu'il advint du contrat.

En dépit du nombre considérable des œuvres envoyées et exposées à Paris en 1867, très peu d'entre elles sont identifiées à ce jour. Un album japonais conservé au Musée Gustave Moreau, qui faisait partie de la collection du peintre, a été découvert par Geneviève Lacambre, et c'est l'un des rares objets attestant que l'Exposition fut une opportunité cruciale pour des acquisitions par les promoteurs de la vogue de l'art japonais. Cet album d'*Azuma Nishiki-e*, de format 22×15,7 cm composé de 21 feuilles de papier crépon, porte une étiquette du fameux marchand spécialisé en objets du Japon, Desoye, localisé à Paris 220 rue de Rivoli, collée sur une autre étiquette, celle d'un envoi japonais pour l'Exposition de 1867<sup>726</sup>. Par ailleurs, l'Exposition universelle d'Aichi, en 2005, a fourni une autre occasion de connaître quelques objets japonais présentés en 1867, tels qu'une aiguillère à saké et une boîte en cloisonné, ou encore un support de brosse en ivoire sculpté, conservés au Victoria & Albert Museum. Un bol à thé et une soucoupe en céramique bleu sous glaçure, et d'une teinte rouge cuivre, de Toshikian Kisabu, se trouvent pour leur part au Musée national de céramique de Sèvres<sup>727</sup>. Comme dernier exemple, on peut signaler l'existence d'un paravent doré conservé à la Fondation Bauer à Genève, avec la signature de Nakatsukasa kyō Kanō hōin Fujiwara Masanobu, 中務卿狩野法印藤原雅信筆, accompagnée de deux cachets en forme de carré : l'un à caractère rouge dans une marge blanche, de Shōsen-in hōin, 勝川院法印, et l'autre à caractère blanc dans une marge rouge, de Fujiwara Masanobu 藤原雅信. Il représente des feuillages rouges d'automne sur la rivière Tatsuta 龍田. On peut supposer que ce paravent fait partie d'une paire créée pour l'Exposition universelle qui

---

<sup>724</sup> *Saga-han bakumatsu kankei bunsho hōkokusho*, op.cit., 1981, p.232

<sup>725</sup> Archives nationales de France. Correspondance commerciale. (1840-1915), AN Cotes : F/12/7287-F/12/7288. Lettres C et D. Duchemin, Ducasse et Cie, négociants et banquiers à Paris : projet de voyage en Chine et au Japon, création de l'arsenal de Fou-Tchéou par les lieutenants de vaisseau d'Aiguebelle et Giquel, conséquences de leur faillite pour les participants japonais à l'exposition de 1867 (1866-1868)

[https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfUD.action?irId=FRAN\\_IR\\_027896&udId=d\\_1\\_2](https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfUD.action?irId=FRAN_IR_027896&udId=d_1_2)

<sup>726</sup> LACAMBRE, Geneviève, « Gustave Moreau et le Japon », *Revue de l'Art*, No.85, 1989, pp. 64-75.

<sup>727</sup> Tokyo National Museum et al., *Arts of east and west from World Expositions*, Tokyo, NHK, 2004, p. 18.

représente le paysage de Yoshino et celui de Tatsuta (p.224), en raison de sa grande taille, inhabituelle pour un paravent japonais de l'époque, puisque ses dimensions correspondent exactement à celles documentés dans le *Tokugawa Akitake Taiōkiroku*<sup>728</sup>. Mais on ne sait rien à son sujet avant son acquisition par le musée, en 1962.

Qu'est-il arrivé aux autres œuvres ? Le mystère demeure. Une chose certaine est que deux ans après l'Exposition universelle, et celle du 41 rue de la Victoire de Paris organisée par Chevrillon, des amateurs tels que Desoye ou encore Philippe Burty prêtent à l'exposition du « Musée oriental » du Palais de l'industrie, en 1869, leurs riches collections <sup>729</sup>, comme le prouve la photo intitulée « Étagère et objet japonais » dans l'Album « Musée oriental, 1869 »<sup>730</sup>.

---

<sup>728</sup> SHIOYA, Jun 塩谷純, « Kanō Shōsen'in Tadanobu "Tatsuta zu byōbu" Genève Baur collection 狩野勝川 印雅信龍田図屏風ジュネーブ・バウアーコレクション », *Bijutsu Kenkyū* 『美術研究』, no.388, 2006, pp. 33-38.

LOVEDAY, Helen, « La rivière Tatsuta, un paravent japonais de Kanō Shōsen'un "Tatsuta zu byōbu" : Junebu Bawa korekushon », in *Peinture de L'École Kano*, Fondation Baur, Musée des arts d'Extrême-Orient Bulletin 71, juin 2011, pp. 7-29.

<sup>729</sup> LACAMBRE, Geneviève, « Artistes et collectionneurs au temps du japonisme », in *Un goût d'Extrême-Orient Collection Charles Cartier-Bresson*, Nancy, Musée des Beaux-arts de Nancy, 2011, p.41.

<sup>730</sup> QUETTE, Béatrice, *Japon japonismes*, Paris, MAD, 2018, pp.12-13.



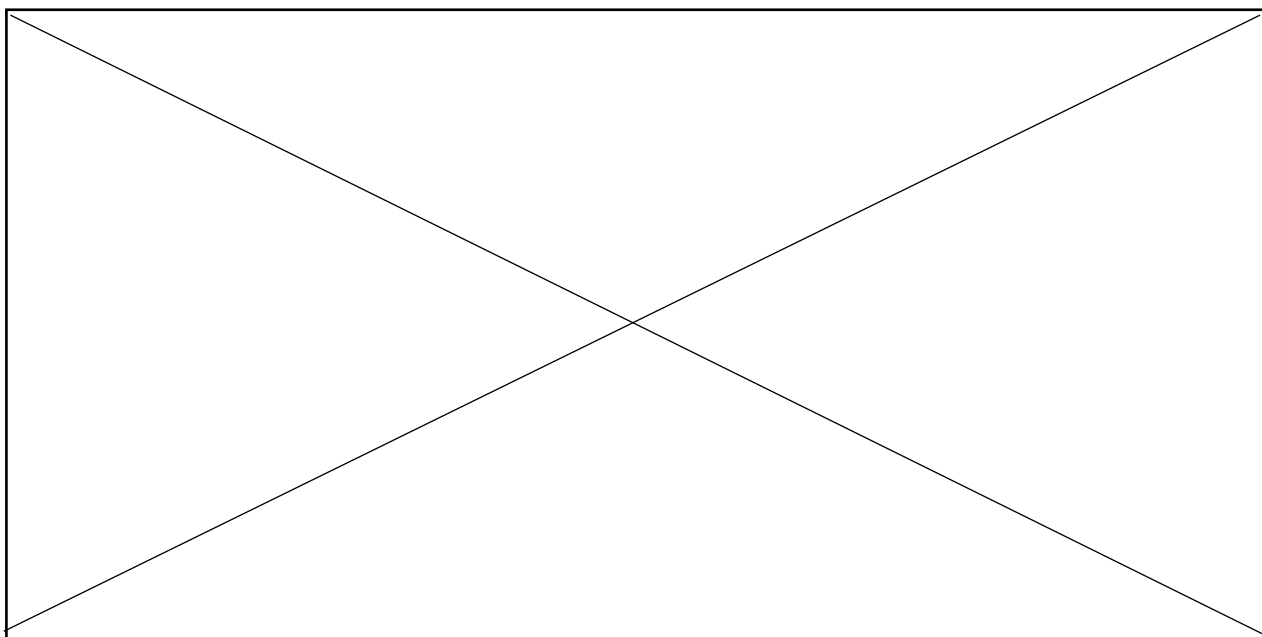


Fig.38  
Paravent, couleur sur soie  
*La Rivière Tatsuta*  
Kanō Shōsen'in Tadanoubu (1823-1880)  
Fin époque Edo, 1865-1867 env.  
266 × 573cm  
©Fondation Baur, Musée des Arts d'Extrême Orient

## **Conclusion**

Les premières présentations d'œuvres japonaises qui furent faites lors des Expositions universelles étaient constituées d'objets sélectionnés par des responsables Occidentaux. Elles reflétaient donc les goûts de ces diplomates, goûts issus sans doute des traditions et modes de leurs pays respectifs ainsi que de l'image qu'on s'y faisait du Japon depuis des générations, mais goûts aussi certainement renouvelés par leurs expériences en terre japonaise. Dans les indications précises sur ces objets données par Léon Roches pour l'Exposition de 1867, figurent non seulement les laques et céramiques, déjà exportés depuis des siècles, mais aussi un nombre considérable d'objets réellement populaires tels que les *nishiki-e*, les *netsuke* ou encore les tabatières, que ce diplomate et ses congénères avaient pu découvrir dans la ville d'Edo ou sans doute à Yokohama aussi, et elles seront bientôt très prisées par les amateurs de « japonaiseries ».

Cependant c'est bien l'implication active des autorités japonaises qui a permis de réaliser cette présentation d'œuvres véritablement de premier ordre dans chacune des catégories, grâce à une collecte qui aurait été une tâche impossible pour des étrangers, et c'est cette collaboration qui distingue l'exposition de Paris de celle de Londres. Ce sont le bakufu, mais aussi les deux fiefs de Satsuma et de Saga qui préparèrent méticuleusement l'évènement, le premier pour consolider le soutien politique apporté par la France, et les deux autres pour renforcer leur position politique et économique au détriment du premier.

Les archives du bakufu illustrent un processus de préparation opéré sur la base du fonctionnement de la société féodale de l'époque d'Edo, avec une structure hiérarchique où chacun, à son rang social, assume sa tâche avec soin, par loyauté et avec le sens de ses responsabilités (mais sans perdre celui des affaires, comme le prouve les âpres négociations sur les prix entre guerriers et marchands). A Edo, on a vu comment des citoyens étaient également impliqués dans cette affaire internationale inédite, ceci par le biais de la coopération des chefs de quartiers. Les marchands ont bien joué leur rôle indispensable pour cette collecte d'objets, et répondre aux commandes du bakufu. Cette organisation hiérarchique put fonctionner de manière satisfaisante et combler les souhaits des représentants des autorités et des collaborateurs français. Quant aux présentations faites par Saga et Satsuma, elles eurent autant de succès que celle du bakufu, et leurs approches visionnaires de l'économie et de la production qui constituaient un véritable défi à l'autorité des Tokugawa, ont donc porté leurs fruits. Les articles qu'ils exposèrent étaient en effet issus de la recherche et du développement industriels patiemment mis en œuvre depuis des années sur leurs propres territoires.

Mais ces conflits internes japonais, qui allaient s'aggraver, avaient-ils une quelconque importance aux yeux des publics Occidentaux ? En dépit de cette concurrence entre les trois exposants japonais, n'est-ce pas une vision globale du Japon qu'eurent les Européens, vision qui se trouve modifiée grâce à l'exposition de 1867 ? Les membres des trois délégations japonaises ont finalement peut-être partagé la même forte émotion nationale devant la célébration de l'excellence de tous les produits japonais, et ils commencèrent sans doute à pressentir toutes les promesses pour le peuple japonais de l'ouverture à ce vaste monde qu'ils venaient de découvrir.

Les expériences de l'Exposition universelle orienteront en effet de manière décisive la politique du régime de Meiji. « De simples objets d'usage quotidien, sans rien de remarquable qui les rendent dignes de concourir sans vraiment de valeur exceptionnelle (p.224) » deviendront alors un atout essentiel pour la politique de promotion industrielle et commerciale du pays, et ils continueront donc d'être systématiquement présentés aux Expositions organisées par la suite à travers le monde. Parmi les personnages qui vont contribuer à cette politique on trouve des acteurs de l'Exposition de 1867, comme Sano Tsunetami, de Saga, Machida Hisanari, de Satsuma, mais aussi un membre de la délégation du bakufu, Tanaka Yoshio, que nous allons retrouver dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE 5

### Le gouvernement de Meiji et la promotion des objets artisanaux

#### *Introduction*

L'ère Meiji commence avec la « restauration » de l'autorité de l'empereur Meiji, Mutsuhito 睦仁, comme chef suprême de l'Etat, et le 23 octobre 1868 (Meiji 1 ; 8<sup>e</sup> jour, 9<sup>e</sup> mois) un État moderne nippon est né. Cette naissance est issue d'un conflit sanglant, la guerre civile de *Boshin*, 戊辰戦争, qui a éclaté dans les mois qui suivirent « la Restitution du pouvoir suprême à l'empereur : *Taisei hōkan*, 大政奉還 », mais qui dura donc environ un an<sup>731</sup>. La « restitution » avait eu lieu au Château de Nijō à Kyoto, le 9 novembre 1867 (Keiō 3 ; 14<sup>e</sup> jour, 10<sup>e</sup> mois). Le dernier shōgun, Tokugawa Yoshinobu, avait alors formellement rendu le pouvoir politique à l'Empereur. Quasiment au même moment, à l'autre bout du monde, le 3 novembre 1867, l'Exposition universelle de Paris fermait ses portes en la présence de Tokugawa Akitake, le jeune frère du dernier shōgun. Grâce à cet événement international, le Japon avait affiché de façon décisive l'image d'un pays capable d'une grande production artistique en remportant plusieurs prix, notamment des Grands Prix dans les domaines de la papeterie, des arts industriels, des laques et de la sériciculture. Les objets vendus après l'exposition commencèrent dès lors à arriver entre les mains des collectionneurs. Une réelle vogue des objets japonais débute ainsi en France et se propage dans le monde occidental, au moment même où le Japon féodal s'effondrait, entraînant un bouleversement complet de sa société. Un nouvel état moderne prend son départ avec à sa tête une monarchie impériale.

La popularité des objets japonais en Occident, constatée dès le début de cette nouvelle ère, influence l'orientation politique du nouveau gouvernement Meiji. Ce dernier reprend, dans un but de consolidation de l'État, le slogan politique « Pays riche, armée forte, 富国強兵 *Fukoku Kyōhei* » proclamé depuis la fin du régime shōgunal<sup>732</sup>, et il essaie de concrétiser l'idée de « Pays riche » par « l'incitation au développement par la création d'activités industrielles, 殖産興

---

<sup>731</sup> *Boshin sensō*. Lors de cette guerre s'affrontèrent principalement les forces de 2 coalitions : d'un côté, les armées des clans de Satsuma et de Chōshū renforcées de contingents fournis par leurs alliés, en face les troupes appartenant au gouvernement shogunal d'Edo et les clans qui lui restèrent fidèles comme ceux de Kuwana et d'Aizu.

<sup>732</sup> *DHJ*, 5 (F), p.87.

業 *Shokusan Kōgyō*». L'adoption des institutions capitalistes et de la technologie moderne occidentale, et une politique dirigiste pour favoriser la croissance des industries nationales, sont à l'ordre du jour. Le commerce international est désormais encouragé par l'État, afin de gagner des devises étrangères grâce à l'accroissement des exportations. C'est même une question primordiale pour le Japon, très dépendant de l'importation depuis l'Occident, de machines et d'équipement moderne. Avec la soie grège, les œufs de ver à soie, et le thé, qui semblaient être les produits nationaux parmi les plus prometteurs pour satisfaire aux conditions du marché mondial, la promotion de l'exportation des produits manufacturés de l'artisanat devient une priorité pour le nouveau régime.

Cette dimension de la politisation de la promotion des métiers d'art au Japon a déjà été mise en avant par des historiens de l'art, dans le courant postmodernisme. Kitazawa Noriaki, Satō Dōshin, ou encore Takagi Hiroshi, ont reconnu son lien étroit avec l'institutionnalisation du domaine de l'art au Japon et avec le début sur la notion même d'« art japonais »<sup>733</sup>. Hida Toyojirō, Yokomizo Hiroko et leurs collègues chercheurs ont mis en évidence des mesures concrètes de cette politique, comme l'élaboration de dessins pour les objets décoratifs. Ils ont examiné non seulement le contexte politique mais aussi, par une approche iconographique, la nature des dessins utilisés par une entreprise semi-publique, la Kiryū Kōshō Kaisha<sup>734</sup>, ou encore un recueil des dessins, *Onchi zuroku*, distribué par le gouvernement aux artisans<sup>735</sup>. Par ailleurs, la politisation de la promotion des métiers d'art est également indissociable des raisons et des conséquences générales de la participation japonaise aux expositions universelles : l'acquisition d'une technologie occidentale à diffuser dans l'intérieur du pays à travers des expositions

---

<sup>733</sup> KITAZAWA, Noriaki 北澤憲昭, *Me no shinden* 『眼の神殿』, Bijutsu shuppan-sha, Tokyo, 1989 ; SATŌ Dōshin 佐藤道信, *Nihon bijutsu tanjō : Kindai Nihon no kotoba to senryaku* 『<日本美術>誕生 : 近代日本の「ことば」と戦略』, Kodansha, Tokyo, 1996 ; TAKAGI, Hiroshi 高木博志, *Kindai tennōsei no bunkashiteki kenkyū* 『近代天皇制の文化史的研究』, Azekura shobō, Tokyo, 1997.

<sup>734</sup> HIDA, Toryojiro (ed.) 樋田豊次郎編著, KIRITSU KŌSHŌ KAISHA The First Japanese Manufacturing Trading Co. 『明治の輸出工芸図案 : 起立工商会社工芸下図集』, Kyoto shoin Inc., Kyoto, 1987.

<sup>735</sup> Tokyo kokuritsu hakubutsukan (ed.) 東京国立博物館編, *Meiji design no tanjō chōsa kenkyū hōkokusho* « *Onchi zuroku* » 『明治デザインの誕生 : 調査研究報告書「温知図録」』, Tokyo, Kokusho kankōkai 国書刊行会, 1997 ; YOKOMIZO, Hiroko 横溝広子, « Meiji seifu ni yoru kōgei zuan no shidō ni tsuite - Onchi zuroku ni miru seihin-gazu-gakari no katsudō to sono shūhen 「明治政府による工芸図案の指導について--『温知図録』にみる製品画図掛の活動とその周辺」 », *Proceedings of the Tokyo National Museum*, No.34, 1999 p.5-172.

nationales<sup>736</sup> ; la mise en scène vivant à produire l'image du pays que les autorités du début de Meiji souhaitaient véhiculer dans le monde<sup>737</sup> ; la prise de conscience de la présence d'autrui, de l'étranger, qui fit comprendre au Japon la nécessité de s'exprimer pour se distinguer<sup>738</sup>. La complexité de la politique de promotion des produits artisanaux, voire relevant de l'art décoratif, par le gouvernement Meiji, a attiré de nombreux chercheurs de nos jours et elle est ainsi de plus en plus exhumée en détails.

Cependant, il nous paraît nécessaire de faire une synthèse de ces études afin de comprendre la cheminement de cette politisation, et notamment afin de clarifier sa première phase, qui se déroule au cours de la première décennie de l'ère Meiji. Selon quel processus la promotion des produits de métiers d'art japonais s'est-elle déployée en s'intégrant à la stratégie économique gouvernementale ? Ce chapitre a pour objectif de retracer, étape par étape, les évolutions de la mise en œuvre de cette politique, en examinant pour ce faire les études effectuées par nos prédécesseurs : comprendre la logique de ce processus nous paraît particulièrement important.

En plus des travaux mentionnés plus haut, il faut signaler plus particulièrement deux études faisant référence pour ce chapitre. Premièrement, il s'agit de celle du Musée national de Tokyo, *Tokyo kokuritsu hakubutsu-kan hyakunen-shi (Histoire des cents ans du musée national de Tokyo)*<sup>739</sup>. L'ouvrage nous fait percevoir combien la première politique de promotion économique par l'art était étroitement liée à deux des nombreux néologismes créés à l'ère Meiji pour introduire des concepts occidentaux inédits dans le pays<sup>740</sup>. Il s'agit des termes forgés pour traduire l'« exposition » 博覧会 *hakuran-kai*, et le « musée » 博物館 *hakubutsu-kan*. La volonté du gouvernement de mettre en œuvre la politique en question, se traduit en effet par l'adoption et la promotion de ces deux nouveaux concepts. En deuxième lieu, nous sommes

---

<sup>736</sup> YOSHIDA, Kunimitsu (ed.) 吉田光邦編, *Bankoku hakuran-kai no kenkyū 万国博覧会の研究*, Shibunkaku, Kyoto, 1986 ; KUNI, Takeyuki 國雄行, *Hakuran-kai no jidai, Meiji seifu no hakuran-kai seisaku 博覧会の時代 : 明治政府の博覧会政策*, Iwata shoin, Tokyo, 2005.

<sup>737</sup> ITŌ, Mamiko 伊藤真実子, *Meiji Nihon to bankoku hakuran-kai 『明治日本と万国博覧会』*, Yoshikawa Kōbunkan, Tokyo, 2008.

<sup>738</sup> YOSHIMI, Shun'ya 吉見俊哉, *Hakuran-kai no seiji gaku manazashi no kindai 『博覧会の政治学 まなざしの近代』*, Tokyo, Chūō kōron sha, 1992.

<sup>739</sup> Tokyo kokuritsu hakubutsukan 東京国立博物館, *Tokyo kokuritsu hakubutsukan hyakunen-shi 『東京国立博物館百年史』*, Tokyo, Musée national de Tokyo, 1973 (désormais *TKHH*).

<sup>740</sup> Après la guerre sino-japonaise (1894), les Chinois ont commencé à étudier au Japon et, au début du XX<sup>e</sup> siècle, ces étudiants chinois activement traduit des livres japonais. De nombreux mots sino-japonais issus de néologismes forgés au Japon (*wasei kango* 和製漢語) de l'époque ont alors été introduits dans la langue chinoise. Cf. CHEN, Liwei, « Chinese Words Coined in Japan and the Chinese Language », *Center for Comparative Japanese Studies annual bulletin*, vol.8, 2012, p.217-222.

également redevables à la documentation méticuleuse affectée par Norota Jun'ichi, laquelle constitue sans doute le plus récent ouvrage traitant d'un ensemble de questions relatives à la volonté politique de promouvoir l'art japonais en Occident, de la fin de l'époque d'Edo à l'ère Meiji<sup>741</sup>. Ses nombreuses découvertes documentaires nous permettent de rétablir des chaînons manquants dans l'histoire, indispensables pour affermir notre compréhension historique.

## 1. Introduction de nouveaux concepts : le terme musée « *hakubutsu-kan* » et celui d'exposition « *hakuran-kai* »

---

Les concepts de *hakubutsu* (博物) et de *hakuran* (博覧) existaient déjà dans la langue savante du Japon depuis le 11<sup>e</sup> siècle, avec une signification abstraite de « vaste savoir »<sup>742</sup>. Mais le terme *hakubutsu-kan*, 博物館, pour désigner le « musée », est utilisé pour la première fois dans les récits faits par les membres de la délégation du bakufu envoyée en Europe la 2<sup>e</sup> année de l'ère Bunkiyū (1862)<sup>743</sup>. Quant à l'expression *hakuran-kai*, 博覧会, pour désigner une « exposition », le début de son emploi est constaté dans des documents du bakufu concernant la préparation à l'Exposition universelle de Paris de 1867. La diffusion de ces deux termes fut assurée par le *Seiyō jijō* 西洋事情 (*Situation de l'Occident*) publié entre 1866-1869 (2, Keiō - 2, Meiji), un ouvrage de Fukuzawa Yukichi 福澤諭吉 (1835-1901), ex-membre des deux missions consécutives du bakufu en Occident en 1861 puis en 1862, et donc témoin de l'Exposition universelle de Londres. Le succès de l'ouvrage, avec une vente estimée à environ 250 000 exemplaires, contribua à faire de son auteur l'un des intellectuels modernistes les plus influents de l'époque<sup>744</sup>. Se fondant sur sa propre observation à travers deux missions officielles en Occident, ce visionnaire résume la fonction du musée comme étant celle d'un lieu de

---

<sup>741</sup> NOROTA, Jun'ichi, *The Aesthetic Sense and Art Policy in the Last Days of Tokugawa Shogunate and the Meiji Era (Bakumatsu, Meiji no biishiki to bijutsu seisaku)* 『幕末・明治の美意識と美術政策』, Kyoto, Miyaobi Publishing Co., Ltd, 2015.

<sup>742</sup> NKDJ: 博物, 本朝文粹〔vers 1060〕三・論運命〔大江朝綱〕「揚執戟之博物奇才。長疲〔下位〕」

博覧, 談抄〔vers 1111〕六「両家博覧殆勝〔季善〕歟」

<sup>743</sup> TKHH, pp. 9-10 : ICHIKAWA Seiryū 市川清流, *Onawa ōkō manroku* 『尾繩歐行漫録』; FUCHIBE Tokuzō 淵辺徳蔵, *Ōkō nikki* 『欧行日記』; MASUTŌ Shunjiro 益頭駿次郎 *Ōkō ki* 『欧行記』

<sup>744</sup> MARUYAMA, Masao (trad. Isabelle Lefebvre), « Introduction aux recherches philosophiques de Fukuzawa Yukichi », *Cipango*, no 19, 2012, p. 191-217.

conservation et d'exposition dans un but d'instruction publique<sup>745</sup>. Quant au terme de *hakuran-kai*, il désigne clairement l'Exposition universelle. En faisant référence à celle de 1867 à Paris, Fukuzawa Yukichi explique aussi l'intérêt économique de ce genre d'évènement dont l'objectif est de présenter tout ce qui assure le prestige d'un pays, parmi ses réalisations passées comme dans les progrès de ses productions récentes. Les visiteurs prennent ainsi conscience du niveau atteint par ces produits, grâce à une comparaison des uns avec les autres. Cette comparaison incite à plus d'efforts, ce qui contribuera au progrès mondial. Christophe Marquet a déjà présenté cet aspect du développement du musée et de l'exposition au Japon du point de vue de la protection du patrimoine culturel<sup>746</sup>, et nous voudrions l'aborder ici sous l'angle de la promotion industrielle et commerciale des objets artisanaux.

## **2. Organisation du « rassemblement des produits (*bussan-kai*) » de la Direction des produits de l'Université-Sud (*Daigaku nankō bussan-kyoku*)**

Tanaka Yoshio, qui fut un membre scientifique de la mission du bakufu à l'Exposition universelle de 1867, écrit :

On m'a dit alors que nous devons désormais explorer la voie de « l'incitation au développement par la création d'activités industrielles », et que je devrai y contribuer. Et donc, nous avons décidé d'organiser un évènement qui ressemble à une « exposition (*hakuran-kai*) »<sup>747</sup>.

En cette nouvelle ère, le temps des expositions est donc venu, et le Japon s'y prépare. La mention par Tanaka Yoshio 田中芳男 (1838-1916) d'« un évènement qui ressemble à une exposition (*hakuran-kai*) » dans sa propre biographie, que nous avons citée plus haut<sup>748</sup>, désigne le *bussan-kai* (物産会 : rassemblement des produits) organisé par le *Daigaku nankō bussan-kyoku* (大学南校物産局 : Direction des produits de l'Université-Sud), le 14<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois

---

<sup>745</sup> FUKUZAWA, Yukichi 福澤諭吉, *Seiyō jijō shohen kan no 1-2* 『西洋事情』初編卷之 1.2 版

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/761234>

<sup>746</sup> MARQUET, Christophe, « Le Japon moderne face à son patrimoine artistique », *Cipango. Cahiers d'études japonaises, numéro hors-série* « Mutations de la conscience dans le Japon moderne », printemps 2002, Paris, INALCO, Centre d'études japonaises, pp. 243-304.

<sup>747</sup> TKHH, p.28 : 「是から殖産興業の途を開かねばならぬから、其方をやれということであった、それに付ては一つ博覧会といふやうなものを開かうといふことになりました。」

<sup>748</sup> TANAKA, Yoshinobu 田中義信, *Tanaka Yoshio jūwa, Tanaka Yoshio keireki-dan* 『田中芳男十話 田中芳男経歴談』, Iida, 2000.



de la 4<sup>e</sup> année de Meiji (1871). L'évènement est considéré comme le précurseur des expositions modernes au Japon.

Des *bussan-kai* étaient organisés depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle par des érudits locaux. On y montrait au grand public des « curiosités » comme on les appelait dans la France des Temps Modernes, des produits spécifiques ou d'exception provenant de diverses régions du pays. Mais celui de 1871 diffère des précédents pour deux raisons. D'une part, comme l'affirme Tanaka Yoshio, le but de l'évènement était basé sur une idée gouvernementale : celle de contribuer à la promotion et au développement des industries du pays. D'autre part, il avait été initialement préparé en portant le nom de *Daigaku nankō hakubutsu-kan hakuran-kai* (大学南校博物館博覧会 : « Exposition du musée de l'Université-Sud » )<sup>749</sup>, où deux termes-clés étaient donc présents, en exprimant de nouveaux concepts : *hakubutsu-kan* (musée) et *hakuran-kai* (exposition).

Mais cette dernière dénomination a été finalement changée pour l'appellation traditionnelle de l'époque précédente, « *bussan-kai* », et on en ignore la raison. De toute façon, si les orientations de l'ère Meiji étaient bien inspirées par les idées occidentales, elles s'appuyaient cependant indéniablement sur un héritage de l'époque d'Edo. D'ailleurs, l'entité organisatrice de l'évènement, le *Daigaku nankō* (大学南校 Université-Sud) était à l'origine le *Kaisei-jo* (開成所, voir chapitre 4), l'ancien institut scientifique du bakufu repris par le nouveau gouvernement la première année de l'ère Meiji (1867). L'Université-Sud relève de l'Université (*Daigaku* 大学) laquelle ne renvoie pas seulement à une institution pédagogique, comme l'université actuelle, mais qui était aussi à l'époque un organe administratif dont la compétence concernait le domaine de l'éducation<sup>750</sup>. Et, au sein de l'Université-Sud, un *Bussan-kyoku* (物産局 « Direction des produits ») fut mis en place dès la 3<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (1870).

Le *Bussan-kyoku* est l'institution dirigeant les recherches en *bussan-gaku* (物産学 « science des produits » issus de la nature ainsi que produits fabriqués, une discipline reconnue à l'époque d'Edo comme l'un des domaines scientifiques étudiés au *Kaisei-jo*. Le *bussan-gaku* fut élaboré à la fin du 17<sup>e</sup> et au cours du 18<sup>e</sup> siècle à partir du *honzō-gaku* 本草学 (étude botanique axée sur la recherche de produits naturels à effets médicamenteux)<sup>751</sup>, sans doute dans le cadre de l'essor de l'agronomie et des débuts de l'économie politique du *keisei-ron* 經世論

---

<sup>749</sup> TKHH, pp.28-29.

<sup>750</sup> L'ancienne école de médecine est devenue l'Université-Est, 3<sup>e</sup>me année de l'ère Meiji.

<sup>751</sup> Le *honzō-gaku* étudie les animaux, les plantes et les minéraux susceptibles d'effets médicamenteux.

<sup>752</sup>. Car le *bussan-gaku* consistait à étudier toutes sortes de produits, naturels mais aussi manufacturés, spécifiques de chaque région, tout d'abord pour soutenir le développement économique régional et aider les fiefs à trouver de nouvelles ressources commerciales. Il commence alors à s'imposer auprès des dirigeants shōgunaux, confrontés à l'ouverture forcée au commerce international après la signature des traités d'Ansei. Dès 1861, deux personnages aux idées modernistes déposent une demande pour inclure cette étude au sein de l'Institut *Bansho shirabe-sho* (蕃書調所 « Institut d'investigation sur les ouvrages barbares », c'est-à-dire : étrangers) le prédécesseur du *Kaisei-jo*<sup>753</sup>. Katsu Rintarō 勝麟太郎 (1823-1899), et Koga Kin'ichirō, 古賀謹一郎 (1816-1883) y affirment la nécessité de collecter des produits nationaux et d'établir un état des lieux pour définir la possibilité de leur commercialisation au plan international, ainsi que celle d'un accroissement et d'enrichissement de la production japonaise<sup>754</sup>. Tanaka Yoshio pour sa part entra en 1862 au *Bansho shirabe-sho*, où il commença sa carrière comme attaché en science des produits, une science pragmatique avant tout, selon lui<sup>755</sup>. Il fut envoyé à l'Exposition universelle de Paris de 1867 en tant qu'officier représentant la section de la science des produits du *Kaisei-jo* du shōgunat<sup>756</sup>. Le gouvernement Meiji l'engagea pour sa valeur de scientifique en tant qu'agent au *Bussan-kyoku* (Direction des produits). Selon Tanaka Yoshio, le *Bussan-kyoku* qui fut instauré se différenciait du *Bussan-jo* de l'époque d'Edo encore une fois par sa devise politique : *Shokusan Kōgyō* « incitation au développement par la création d'activités industrielles ». Il déclarait :

On m'a dit que le *Bussan-kyoku* n'était plus comme le *Bussan-jo* de l'époque (d'Edo) qui l'a précédé et qu'il était désormais nécessaire d'explorer la voie de

---

<sup>752</sup> *Keisei-ron* 經世論 : ensemble de doctrines d'origine chinoise se donnant pour but d'« administrer le monde pour sauver le peuple ». Concrètement, ces penseurs développaient à l'origine des réflexions sur l'action des hommes d'état et administrateurs pour assurer la stabilité du pays dans le respect des principes moraux. Au Japon, à partir du 18<sup>e</sup> siècle, ces discours donnèrent naissance aux premières formes de l'économie politique.

<sup>753</sup> SOUYRI, op.cit., pp.37-38.

<sup>754</sup> *TKHH*, pp.20-21 : Katsu Rintarō est plus connu sous le nom de Katsu Kaishū. Il avait déjà visité les États-Unis pour la ratification du traité Harris ; Koga Kin'ichirō avait fait partie de l'équipe qui négocia avec Putiatin, le dirigeant de la légation russe, en 1854.

Selon une copie faite par Tanaka Yoshio et présentée dans *TKHH*, cette proposition soumise par Koga Kin'ichirō et Katsu Rintarō stipule que « la science des produits est une matière nécessaire et elle constitue la base de l'économie nationale » 「物産学之儀者必要之学科にて国家御經濟之根本に御座候処」.

<sup>755</sup> *TKHH*, p.21. Selon Tanaka Yoshio, il conduisait des recherches pour enrichir le pays dans le cadre du *Shokusan Kōgyō* 殖産興業. Notamment, il faisait l'inventaire des semences de semences envoyées des États-Unis et construisait des serres pour la culture de ces graines.

<sup>756</sup> *Ibid.*, pp.16-18. Tanaka Yoshio a réalisé de célèbres naturalisations de spécimens d'insectes japonais en vue de l'Exposition universelle de Paris.

l'« incitation au développement par la création d'activités industrielles », et que je devrai y contribuer<sup>757</sup>.

其時の物産局以前の物産所ではない、是から殖産興業の道を開かねばならぬから、其方をやれということであった。

Si le nouveau gouvernement de Meiji engagea à son tour Tanaka Yoshio pour ses capacités scientifiques, il estima que Machida Hisanari, 町田久成 (1838-1897) ferait un parfait administrateur. Envoyé en 1865 en Angleterre par le fief de Satsuma comme tuteur de ses jeunes étudiants<sup>758</sup>, Machida Hisanari avait lui aussi assisté à l'Exposition universelle au Champ-de-Mars à Paris au sein de la délégation de Satsuma. Dès la mise en place du nouveau gouvernement, dont les plus hauts postes étaient principalement occupés par les membres des anciens vassaux alliés contre le bakufu<sup>759</sup>, dont Satsuma, Machida Hisanari commença une carrière aux Affaires étrangères. Au 9<sup>e</sup> mois de la 3<sup>e</sup> année de Meiji (1870), il devient l'un des trois directeurs de l'Université (*daigaku daijō* 大学大丞), assurant ainsi la responsabilité de la gestion de l'Université-Sud<sup>760</sup>.

Afin d'atteindre son objectif politique, la Direction des produits (*Bussan-kyoku*) se donne comme mission prioritaire d'enquêter d'une manière exhaustive sur les produits nationaux. Entre la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (1871-1872), les directeurs de l'Université, Machida Hisanari et son collègue Katō Hiroyuki, 加藤弘之 (1836-1916), donnent plusieurs consignes à la Direction des produits afin d'obtenir des autorisations de voyages d'études<sup>761</sup>. L'idée d'organiser une exposition au Japon a naturellement surgi au sein de la Direction, avec l'accroissement des « produits » collectés au cours de ses enquêtes, mais aussi certainement en raison de la présence de ces deux anciens participants à l'Exposition universelle. Au 2<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année de Meiji (1872), la Direction des produits déposa par conséquent au ministère des Affaires suprêmes (*Dajōkan* 太政官) une demande d'organisation d'une exposition, en utilisant pour la

---

<sup>757</sup> TKHH, p.23.

<sup>758</sup> Ils étudiaient en tant qu'auditeurs à l'University College de Londres. Cf. Xavier torai 450 shūnen kinen symposium iinkai (ed.) ザビエル渡来 450 周年記念シンポジウム委員会編, *Satsuma to Seiō bunmei: Xavier soshite yōgaku ryūgakusei*, 『薩摩と西欧文明 : ザビエルそして洋学、留学生』, Kagoshima, Kagoshima Immaculate Heart University, 2000.

<sup>759</sup> Satsuma, Chōshū, Tosa et Saga.

<sup>760</sup> TKHH, p.27.

<sup>761</sup> TKHH, p.24, pp.27-28.

première fois le terme de *hakuran-kai*<sup>762</sup>. Le ministère donna son accord à la Direction des produits le 29<sup>e</sup> jour du 2<sup>e</sup> mois.

D'après les propositions du projet initial<sup>763</sup>, telles qu'elles ressortent de l'appel à candidature pour les exposants, tant pour l'autorisation de la vente des objets exposés, que s'agissant de la remise de récompenses aux exposants primés, plusieurs aspects évoquent une forte inspiration de l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Son influence est surtout marquée sur le plan architectural, avec un rayonnement de l'espace dans le projet d'un bâtiment octogonal comportant une cour centrale, prévu quand l'exposition s'appelait encore Daigaku-nankō Hakubutsukan Hakuran-kai<sup>764</sup>, « exposition muséale », ou « du musée de l'Université-Sud », et non « rassemblement de produits, *bussan-kai* ». Mais ce projet d'« exposition » ne se réalisa pas selon les ambitions de départ. En plus du changement de nom en « *bussan-kai* », on a en effet réduit sa superficie, ainsi que sa durée, de 26 jours à 7 jours. L'évènement eut lieu plus modestement au site du Shōkon-sha 招魂社, le sanctuaire shintō des Morts pour le pays, à Kudanshita, un quartier de Tokyo promu depuis quelques années capitale impériale, à la fin du printemps de 1871 (Meiji 4 ; 14<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois)<sup>765</sup>.

D'après le *Meiji Shinbi Bussan mokuroku* 『明治辛未物産会目録』 (*Catalogue du bussan-kai de la 4<sup>e</sup> année de l'ère Meiji*), la plupart des exposants faisaient partie du personnel de l'Université. Leurs collections personnelles s'ajoutèrent à celle, publique, appartenant à l'Université-Sud<sup>766</sup>. L'art industriel est représenté dans le domaine de la céramique. Selon le catalogue, une céramique décorée d'une paire de grues, issue du four de Seto, figure parmi les propriétés de l'Université. Dans le cadre de sa collection personnelle, Machida Hisanari exposa des céramiques du type *Kōchi* 交趾 et de sa région natale de Satsuma ; Tanaka Yoshio présenta des céramiques de Kyoto, de Tokoname, Banko, Seto-Hansuke, Imado et d'autres fours japonais, ainsi que 118 céramiques issues de fours étrangers, par exemple français, anglais ou américains,

---

<sup>762</sup> *TKHH*, p.29 : 「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、其有用ヲ弁ジ、或ハ以テ博識ノ資トナシ、或ハ以テ証徴ノ用ニ供シ、人ヲシテ其知見ヲ拡充セシメ、寡聞因陋ノ弊ヲ除カントスルニアリ、然レドモ皇国從來此等アラザルニヨリ、其物品モ亦隨テ豊贍ナラス」

<sup>763</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>764</sup> *Ibid.*, pp.31-32.

<sup>765</sup> *Shōkon-sha* 招魂社 : on y trouve actuellement le sanctuaire Yasukuni.

<sup>766</sup> Le catalogue classe les objets selon les catégories suivantes : minerais 鉱物門, flore 植物門, faune 動物門, instruments de mesure et équipement scientifique 測量究理器機之部, équipement médical, céramique généraliste et chirurgicale 内外医療機器之部, poterie 陶器之部, antiquités 古物之部, pièces diverses 雜之部.

provenant certainement de l'Exposition universelle de Paris. Tanaka Yoshio a alors aussi présenté d'autres œuvres et appareils modernes apportés de l'Occident, par exemple un portrait de Napoléon I<sup>er</sup>. Parmi les exposants on trouve le nom de Shimizu Usaburō, seul commerçant qui avait participé à l'Exposition universelle de Paris en tant que particulier. Il présenta 14 œuvres en porcelaine de Sèvres rapportées de France<sup>767</sup>.

Même si ce *bussan-kai*, le « rassemblement de produits », conservait l'aspect d'une exposition de « curiosités » encore très proche de sa forme traditionnelle, avec des objets appartenant aux catégories minerais, flore, ou faune, tels que fossiles, céréales et autres animaux empaillés, les visiteurs furent toutefois impressionnés par des objets de cette civilisation occidentale, également présents, qu'ils n'avaient encore jamais vus. La réputation du *bussan-kai* parvint jusqu'à la Maison impériale. Sur ordre du ministère des Affaires suprêmes, l'organisateur eut l'honneur de présenter la même exposition au palais impérial de Fukiage, comme Tanaka Yoshio le relate dans ses souvenirs<sup>768</sup>. La visite de l'Empereur fut suivie de celle de l'Impératrice. Des membres de la noblesse ainsi que des représentants des autorités locales purent aussi profiter de cette présentation qui assura une formidable publicité à l'exposition. L'intérêt manifesté par la haute société de Meiji, à commencer par l'Empereur, assura en effet la crédibilité des activités de la Direction des produits. Son succès donna ainsi une impulsion aux acteurs pour projeter la mise en place d'un *hakubutsu-kan*, donc d'un musée (permanent) ou muséum<sup>769</sup>. Ce succès marque également le véritable début du temps des expositions au Japon. Ce *bussan-kai* de 1871 sera suivi par l'exposition de Kyoto (*Kyōto hakuran-kai* 京都博覧会) qui s'est tenue à partir du 11<sup>e</sup> jour du 4<sup>e</sup> mois de la même année et qui, pour la première fois, va utiliser officiellement cette dénomination de *hakuran-kai*, forgée pour traduire « exposition ». Plus d'une quarantaine d'expositions seront organisées ensuite dans diverses municipalités au cours de la première décennie de l'ère Meiji, et les initiatives en seront principalement prises par des politiciens et des notabilités régionales, ce qui aboutira à la première Exposition de l'Industrie nationale (内国勸業博覧会 *Naikoku kangyō hakuran-kai*) réunissant les produits de toutes les régions du pays et organisée par le gouvernement en 1877 (Meiji 10)<sup>770</sup>.

---

<sup>767</sup> TKHH, pp.35-37.

<sup>768</sup> Ibid., p.35.

<sup>769</sup> Christophe Marquet utilise le terme muséum pour *Hakubutsukan* 博物館

MARQUET, op.cit., 2002, p.27.

<sup>770</sup> Tokyo bunkazai kenkyūjo bijutsu bu (ed.), *Meiji ki fukun hakuran-kai shuppin mokuroku : Meiji yonen kara ku nen* 『明治期府県博覧会出品目録 明治四年～九年』, Tokyo bunkazai kenkyūjo, Tokyo, 2004.

### 3. Création du Bureau muséographique (*Hakubutsu-kyoku*)

---

#### 3.1 L'intégration du Bureau muséographique au sein du ministère de l'Instruction publique Monbu-shō

La première occasion d'emploi du terme *bussan-kai*, et donc la première « exposition », se présente à l'été 1871 (Meiji 4 ; 18<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois), avec le remaniement des ministères. Le ministère de l'Instruction publique (*Monbu-shō* 文部省) fut mis en place, remplaçant l'Université (*Daigaku* 大学), abolie<sup>771</sup>. Deux mois plus tard (Meiji 4 ; 25<sup>e</sup> jour, 9<sup>e</sup> mois), un *Hakubutsu-kyoku* (博物館 : Bureau muséographique), est créé à l'intérieur de ce nouveau ministère, qui va s'occuper d'unifier la politique éducative sur l'ensemble du territoire national. Ce Bureau muséographique n'était alors qu'une cellule administrative, qui n'avait pas encore son propre cadre architectural, celle d'un musée dédié en tant que tel<sup>772</sup>. Il faudra attendre jusqu'en 1882 pour qu'un musée prenne une forme dans un bâtiment dédié, conçu par l'architecte britannique Josiah Conder (1852-1920), dans le quartier d'Ueno.

Il s'agit donc là d'une réorganisation structurelle opérée dans la haute administration de Meiji, où les pouvoirs étaient centralisés au ministère des Affaires suprêmes (*Dajōkan* 太政官) depuis 1868. Ce remaniement de 1871 est marqué par la mise en place de trois conseils (*in* 院) à l'intérieur de ce ministère des Affaires suprêmes<sup>773</sup>, et de huit structures ministérielles spécialisées : celles déjà existantes, à savoir les Affaires étrangères (*Gaimu-shō* 外務省), les Finances (*Ōkura-shō* 大蔵省), l'Armée (*Hyōbu-shō* 兵部省), le Palais (*Kunai-shō* 宮内省) et les Travaux publics (*Kōbu-shō* 工部省), auxquelles on ajouta celle des Affaires religieuses (*Jingi-shō* 神祇省), de la Justice (*Shihō-shō* 司法省) et de l'Instruction publique (*Monbu-shō* 文部省).

On nomma Machida Hisanari directeur de l'Administration centrale du ministère de l'Instruction publique (*monbu-daijō* 文部大丞), et chargé de l'administration du Bureau

---

<sup>771</sup> TKHH, p.43 : le 18 juillet Meiji 4, *Dajōkan fukoku*, Daigaku o haishi monbu-shō o okaresōrō koto 太政官布告「大学ヲ廢シ文部省ヲ被置候事」

<sup>772</sup> Toutefois nous traduisons cette nouvelle direction comme « Bureau muséographique », suivant en cela le choix de Christophe Marquet, sur un fondement contextuel plutôt que sur une explication purement étymologique.

<sup>773</sup> Le conseil principal (*sei-in* 正院), où l'empereur pouvait siéger, assumait la direction générale, le conseil de gauche (*sa-in* 左院) était chargé d'élaborer les lois, et le conseil de droite (*u-in* 右院), composé des chefs et adjoints des départements ministériels, délibérait sur les affaires de leur ressort.

muséographique (*hakubutu kyoku kakari* 博物館掛)<sup>774</sup>. Tanaka Yoshio fut également attaché à ce dernier organisme. Toutes les collections qui relevaient auparavant de la Direction des produits de l'Université-Sud furent transférées au Bureau muséographique<sup>775</sup>. L'expression *bussan* 物産, un héritage de l'époque d'Edo, disparut, et la nouvelle dénomination de *hakubutsu* 博物 suggéra une évolution progressive de la mission de l'organisme vers le *hakubutsu-kan*, c'est-à-dire le musée. Relevant dorénavant directement de son ministère de tutelle<sup>776</sup>, le Bureau muséographique gagna ainsi en visibilité, tout en assumant une mission de collecte de produits partout dans le monde, sans distinguer entre ceux issus de la nature (minéraux, produits agricoles) et les produits manufacturés, y compris les antiquités. Avec le processus de consolidation organisationnelle de l'État centraliste, s'affirmait donc une ambition de mettre en place un musée permanent, qui était envisagé depuis un certain temps déjà. Car, cinq mois avant ce remaniement ministériel, et un mois avant la tenue du *bussan-kai*, nous trouvons déjà une première proposition de création d'un musée, avancée au nom du *Daigaku* et sans aucun doute à l'initiative de Machida Hisanari<sup>777</sup>.

### 3-2. Projet d'une institution pour la sauvegarde des objets anciens

Il s'agit d'une *Proposition de l'Université* (*Daigaku kengen* 大学献言) datée du 25<sup>e</sup> jour du 4<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année de Meiji (1871), attirant l'attention du ministère des Affaires suprêmes sur la nécessité urgente de créer un musée au Japon, à l'instar de l'Occident. Le document donne, comme argument essentiel pour ce projet, la crainte de perdre des antiquités, liée notamment au vandalisme qui sévit alors contre les établissements bouddhiques<sup>778</sup>. Appelée *Shūko-kan* 集古館 (Musée des Antiquités<sup>779</sup>) et non pas encore *hakubutsu-kan*, cette entité décrite dans le document, qui a pour fonction d'observer les progrès de la société par l'étude des objets, comme dans les pays occidentaux, désigne indubitablement un musée à nos yeux. Selon la *Proposition de l'Université*, du retard dans la prise de mesures pour préserver les antiquités risque d'entraîner

---

<sup>774</sup> TKHH, p.44.

<sup>775</sup> Ibid., pp.37-42.

<sup>776</sup> Avec l'abolition de l'Université 大学 qui avait fonctionné comme organe administratif, l'Université-Sud 大学南校 assume désormais uniquement sa vocation de dispenser un enseignement supérieur. Elle est intégrée dans l'Université de Tokyo créée en 1877.

<sup>777</sup> Annexe 1, p. 66 : TKHH, p.39.

<sup>778</sup> Ibid., pp.37-38.

<sup>779</sup> MARQUET, op.cit, 2002, p.20.

leur perte définitive. Elle dénonce l'atmosphère de « dégoût de l'ancien et de prédilection pour la nouveauté » qui règne dans la société japonaise depuis la restauration du régime impérial. Nous savons en effet qu'un violent mouvement de rejet du Bouddhisme faisait rage sur le territoire japonais à la suite d'une série d'ordonnances qui imposèrent la distinction et la séparation des éléments shintoïstes et bouddhiques dans la vie religieuse (*Shinbutsu bunri rei* 神仏分離令)<sup>780</sup>. On y voit une tentative des éléments les plus radicaux des études nationales (*kokugaku* 国学), qui avait servi de matrice idéologique au nationalisme impérial, pour imposer leurs vues religieuses, et « purifier » le shintô, dont ces extrémistes voulaient faire la religion nationale, de ses éléments « étrangers », en premier lieu bouddhistes. De nombreux documents nous racontent la destruction ou de la disparition d'objets et de manuscrits appartenant aux temples, destruction qui dura jusqu'à la 9<sup>e</sup> année de la nouvelle ère<sup>781</sup>. Inquiète de ces débordements, mais prévoyant aussi des difficultés financières qui ne permettraient pas la construction immédiate d'un *Shūko-kan* par l'État pour préserver les antiquités, l'Université proposa des mesures de premiers secours sous forme d'une ordonnance de sauvetage des antiquités. L'idée était d'obliger les autorités locales<sup>782</sup> à faire un inventaire non seulement de leur patrimoine exceptionnel, dit *hōmotsu* 宝物 (« trésors »), mais aussi des autres biens transmis de génération en génération dans leur territoire, afin de s'engager à leur sauvetage. Nous y trouvons aussi la proposition de lancement d'une campagne de dessins en vue de la conservation des objets par la réalisation de croquis.

Curieusement, selon la *Proposition de l'Université*, il apparaît que le ministère des Affaires étrangères avait présenté antérieurement un projet similaire, dont on ignore la raison<sup>783</sup>. Ces deux propositions successives venues de deux structures ministérielles différentes finirent par porter leurs fruits. Un mois plus tard (Meiji 4 ; le 23<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois), le ministère des Affaires suprêmes publiait une Ordonnance pour la préservation des objets antiques et des choses anciennes (*Koki kyūbutsu hozon kata* : 古器旧物保存方) basé sur la *Proposition de l'Université*. Cependant il faut noter que cet édit n'imposait pas un contrôle juridique sur le commerce des antiquités.

---

<sup>780</sup> Publiées pour la première fois le 17<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois de la première année de Meiji (1868).

<sup>781</sup> Par exemple voir MURAKAMI, Senshō ; TSUJI, Zennosuke ; WASHIO, Junkyō (ed.) 村上專精・辻善之助・鷲尾順敬編, *Shinpen Meiji Ishin Shin Shinbutsu bunri shiryō* 『新編明治維新神仏分離史料』, Meicho shuppan, Tokyo, 2001. Un certain nombre de ces artefacts bouddhiques furent tout simplement vendus.

<sup>782</sup> Sous le *Fu-han-ken sanchi-sei* 府藩県三治制 (Système de gouvernement en trois circonscriptions *Fu-han-ken*) en vigueur depuis 1867, on distinguait trois types d'unités territoriales à savoir la préfecture 府, la principauté 藩 et le département 県 qui ont coexisté jusqu'en 1871.

<sup>783</sup> *TKHH*, pp. 37-38.



L'édit est accompagné en annexe d'une classification des objets anciens en 31 catégories détaillées<sup>784</sup>. En vertu de l'ordonnance du ministère des Affaires suprêmes, les préfectures *ken* 県 nouvellement instaurées, établirent des inventaires des antiquités provenant des sanctuaires, temples et d'autres propriétaires, dressés d'après cette classification, et les déposèrent au ministère de l'Instruction publique et à celui des Finances<sup>785</sup>. Des agents des deux ministères furent envoyés en vue de conduire des inspections sur place. C'est ainsi que le Bureau muséographique effectua des inspections dans des temples de la région de Nara, notamment au Tōdai-ji. Avec Machida Hisanari à sa tête, une campagne d'enquête dite « de l'année du singe » 壬申検査 *Jinshin kensa*, est entamée au 8<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année de Meiji (1872). L'équipe d'inspecteurs saisit cette précieuse opportunité pour se faire ouvrir la porte de l'entrepôt des trésors impériaux, le Shōsō-in, et en dévoiler les trésors abrités là depuis l'année 756 pour les plus anciennes pièces<sup>786</sup>.

---

<sup>784</sup> Idem. Il est à noter que cette classification est similaire à celle du *Shūko Jyusshu* 『集古十種』 édité par Matsudaira Sadanobu 松平定信.

<sup>785</sup> Le Ministère des affaires civiles Minbu-shō a été supprimé en juillet 1871, et les affaires relatives aux sanctuaires et aux temples ont été placées sous la juridiction du Ministère des finances Ōkura-shō.

<sup>786</sup> MARQUET, op.cit, 2002, pp.32-38.

HASHIMOTO, Yoshihiko 橋本義彦, Shōsō-in kaifū kiroku 正倉院開封記録, *Shōsō-in kiyō* 正倉院紀要, vol.10, 1988, pp.31-46. L'envoi d'émissaires par l'Empereur pour inspecter le contenu du Shōsō-in, était déjà régulier depuis le IX<sup>e</sup> siècle.



Fig.39  
*Junkyo ekotoba*『殉教絵詞』  
TANAKA Nagamine 田中長嶺(1849-1922)  
1911,  
Nishio (Aichi), Junkyōkinenkai  
© Shōnenji<sup>787</sup>

<sup>787</sup> <http://www.shonenji.jp/jyunkyo.html>

Cependant, on estimait que pour fonder vraiment l'utilité du musée, ce souci de sauvetage des antiquités n'était pas à dissocier de celui de la promotion industrielle. Ainsi les deux idées sont explicitement conjuguées par exemple chez Ninagawa Noritane 蜷川式胤 (1835-1882), issu d'une famille au service du temple Tō-ji à Kyoto, devenu agent du Bureau muséographique et connu comme auteur de nombreux ouvrages sur les antiquités, notamment le *Kankozusetsu*, 観古図説 (*Notice descriptive illustrée sur l'expertise des antiquités*)<sup>788</sup>. Affecté au Bureau muséographique depuis le 12<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année de Meiji (1871), il participa à la tournée d'inspection de Nara, et il partageait la conviction de Machida Hisanari sur la nécessité de préserver les antiquités. Il rédigea lui aussi une ébauche de proposition de construction d'un musée (ou museum), datée de la 6<sup>e</sup> année de Meiji (1873)<sup>789</sup>. Son témoignage sur l'atmosphère sociale qui régnait au Japon au début de la première décennie de l'ère Meiji fait ressortir un aspect de la réalité de l'époque : la dispersion des antiquités provenant des temples bouddhiques, surtout de ceux aux alentours de Kyoto, par une vente locale, voire aux étrangers ; la volonté de récupérer des matières premières, notamment les métaux primait alors souvent sur la question de la valeur de l'antiquité en tant que telle, ainsi pour l'or, récupéré à partir du décor des objets en laque, pour le fer et le cuivre refondus. Le vandalisme à l'égard du mobilier des temples bouddhistes, et les discours hostiles à l'accumulation des richesses par les monastères, avaient une longue histoire en Asie orientale : le shogounat finissant lui-même, comme il en a été fait mention plus haut, avait entrepris de faire fondre les cloches des temples bouddhiques en 1855. Les étrangers déploraient pourtant le changement de mentalité des Japonais qui aspiraient aveuglément à la nouveauté au détriment de leurs antiquités, précieux témoins de l'histoire nationale. La création du musée se fondait donc évidemment sur la nécessité d'un lieu de conservation des antiquités. Mais cet érudit voyait aussi ce lieu de conservation comme celui d'une comparaison entre les objets qu'il abriterait, sans distinction entre les anciens et les nouveaux. Il affirmait qu'une telle comparaison stimulerait l'inventivité des artisans et contribuerait ainsi au développement des industries nationales. Préservation des antiquités et promotion industrielle : ces deux nécessités se combinent ainsi dans la définition de l'utilité du musée.

---

<sup>788</sup> L'ouvrage est traduit en français. La version française est éditée en 1876 par H., Ahrens & Co.

<sup>789</sup> Annexe 1, p. 66 : *TKHH*, p.77 ; NINAGAWA, Daiichi (ed) 蜷川第一編, *Ninagawa Noritane Tsuibo roku* 『蜷川式胤追慕録』, Kyoto, 1933.

## 4. Exposition universelle de Vienne de 1873

---

### 4-1. Collaboration entre le Bureau muséographique et le Secrétariat de l'Exposition (*Hakuran-kai jimukyoku*)

La conjonction de ces deux nécessités, préservation des antiquités et promotion industrielle, devint donc le fondement de la création du Muséum. L'idée mûrissait pendant la préparation de la participation à l'Exposition universelle de Vienne, dont l'ouverture était prévue pour mai 1873. Le Bureau muséographique, sous la direction de Machida Hisanari, collabora avec le Secrétariat de l'Exposition (*Hakuran-kai jimukyoku* 博覧会事務局), cellule chargée de la préparation de l'évènement rattachée directement au grand conseil du ministère des Affaires suprêmes. Le gouvernement japonais l'avait établi début 1872 pour réaliser sa première participation à une exposition universelle. La collaboration entre le Bureau muséographique et le Secrétariat de l'Exposition, créa un véritable lieu de brassage de divers intérêts interministériels autour du concept de musée et d'exposition, avec pour ambition de développer la commercialisation internationale des produits japonais.

En Autriche, le projet d'organiser une exposition universelle dans la capitale de l'Empire, apparu au cours des années 1860, s'était perdu à la suite de la guerre austro-prussienne de 1866. Il est repris grâce à l'avènement du *Gründerzeit* (l'époque des fondateurs : 1867-1873), boom économique sans précédent dans les pays germaniques après le versement des réparations de guerre par la France à la Prusse. En mai 1870, François-Joseph I<sup>er</sup>, empereur d'Autriche et roi de Hongrie, signe l'autorisation d'organiser une exposition universelle qui commémore le 25<sup>e</sup> anniversaire de son règne<sup>790</sup>. En mars 1871 (Meiji 4 ; 2<sup>e</sup> mois), la légation austro-hongroise à Tokyo communique au gouvernement Meiji une invitation à y participer. En automne de la même année (Meiji 4 ; 27<sup>e</sup> jour, 11<sup>e</sup> mois), peu après le départ de l'ambassade Iwakura en mission aux États-Unis et en Europe (Meiji 4 ; 12<sup>e</sup> jour, 11<sup>e</sup> mois), Soejima Taneomi, 副島種臣, originaire du fief de Saga, et Terashima Munenori, 寺島宗則 (1832-1893), de Satsuma, responsables du ministère des Affaires étrangères *gaimu kyōs* 外務卿 restés au Japon, s'entretiennent avec l'ambassadeur austro-hongrois, Heinrich von Calicé. Cet entretien scelle la décision du

---

<sup>790</sup> NISHIKAWA, Tomoyuki 西川智之, « Wien no Japonisme (zen pen) 1873 nen Wien 「万国博覧会ウイーン」のジャポニスム(前編)1873年ウイーン万国博覧会», *Studies in Language and Culture Graduate School of Languages and Cultures, Nagoya University* 『言語文化論集』, Vol.27(2), 2006, p.179 ; PEMSEL, Jutta, *Die Wiener Weltausstellung von 1873*, Wien, Böhlau, 1989.

gouvernement Meiji de prendre part à l'évènement.

Fin 1871 (Meiji 4 ; 14<sup>e</sup> jour, 12<sup>e</sup> mois), le titre de « Chargé de mission pour l'exposition (*hakuran-kai gōyō gakari* 博覧会御用掛) » est donné à Terashima Munenori ainsi qu'à Ōkuma Shigenobu, 大隈重信 (1838-1922), conseiller du ministre au ministère des Affaires suprêmes (*sangi* 参議) et à Inoue Kaoru 井上馨 (1836-1915), vice-ministres des Finances (*ōkura tayū* 大蔵大輔). Ils avaient le pouvoir de décision pendant l'absence des ministres qui étaient en mission à l'étranger, à savoir Iwakura Tomomi 岩倉具視, ministre des Affaires étrangères, Kido Takayoshi 木戸孝允, conseiller des ministres *sangi*, Ōkubo Toshimichi 大久保利通, ministre des Finances, Itō Hirobumi, 伊藤博文, ministre des Travaux publics. Début 1872 (Meiji 5 ; 5<sup>e</sup> jour, 1<sup>e</sup> mois) Machida Hisanari et Tanaka Yoshio sont nommés chargés de mission pour l'exposition. Le Secrétariat pour l'Exposition autrichienne (*Ōkoku hakuranaki jimukyoku* 奥国博覧会事務局) est alors constitué.

En janvier 1872 (Meiji 5 ; 15<sup>e</sup> jour, 1<sup>e</sup> mois), le Bureau muséographique reçut des diplomates des légations étrangères autrichienne, italienne, britannique et allemande accompagnés par Ōkuma Shigenobu, Inoue Kaoru et Terashima Munerori, au sujet de l'exposition universelle <sup>791</sup>. À ce moment-là, la Direction entreprit de stocker les objets collectés pour expédition à Vienne en envisageant de les présenter au public japonais. La nécessité d'un espace pour ce projet stimule l'idée de mise en place d'un futur Musée permanent<sup>792</sup>.

Un mois plus tard (Meiji 5 ; 20<sup>e</sup> jour, 2<sup>e</sup> mois), quatre autres personnes s'ajoutent aux chargés de l'exposition, parmi lesquelles on trouve Shibusawa Eichi 渋沢栄一 (1840-1931) ancien vassal du bakufu et membre de la délégation du bakufu à Paris en 1867, alors affecté au ministère des Finances, et Sano Tsunetami 佐野常民 ex-responsable de la participation du fief de Saga à l'Exposition universelle de 1867, désormais directeur au ministère des Travaux publics. Ce dernier, nommé administrateur de l'Exposition universelle autrichienne (*Ōkoku hakuran-kai riji* 奥国博覧会理事) à la fin du printemps (Meiji 5 ; 5<sup>e</sup> mois), devient le pivot de la gestion préparatoire. En automne, en vue de l'envoi d'une délégation à Vienne, le Secrétariat de l'Exposition précise son organigramme en désignant Ōkuma comme président, et Sano vice-président, deux compatriotes de l'ancienne principauté de Saga. Il est composé d'un rédacteur

---

<sup>791</sup> *TKHH*, p.48.

<sup>792</sup> Annexe 1, p.67 : *TKHH*, p.61. À partir de février 1872 environ, Machida et Tanaka ont entrepris d'acheter un terrain pour construire un musée dans le parc Shiba, mais ne réussissant pas à l'obtenir, ils ont pensé utiliser le sanctuaire shinto du Yushima tenjin comme futur site du musée.

de la documentation sur l'exposition (*hakurankai shokikan* 博覧会書記官) Yamataka Nobutsura 山高信離 (1842-1907), ancien membre de la délégation shōgunale à l'Exposition universelle de 1867, et de dix fonctionnaires administratifs de l'exposition (*hakurankai jimukan* 博覧会事務官), parmi lesquels nous trouvons à nouveau le nom de Tanaka Yoshio.

## 4-2. Objectifs de la participation

Au cours de la préparation, Sano Tsunetami présenta au grand conseil du ministère des Affaires suprêmes (*Dajōkan sei-in* 太政官正院), cinq objectifs pour la participation à l'Exposition universelle de Vienne<sup>793</sup> :

1. 御国天産人造物ヲ採集選択シ其図説ヲ可要モノハ之ヲ述作シ諸列品可成丈精良ヲ尽シ国土之豊饒ト人工之巧妙ヲ以テ御国ノ誉栄ヲ海外ニ掲候様深ク注意可致事  
On collecte des produits naturels et manufacturés du Japon. Après sélection, on prépare une explication illustrée pour ces produits, le cas échéant. Il faut veiller à ce que soient exposés les meilleurs produits nationaux, afin que la fertilité et l'habileté manufacturière de nos territoires puissent être montrées à l'étranger pour l'honneur du Japon.
2. 各国之列品ト其著説トヲ詳密点見シ又其品評論説ヲ開知シ現今西洋各国ノ風土物産ト学芸ノ精妙トヲ看取シ機械妙用ノ工術ヲモ伝習シ勉メテ御国学芸進歩物産蕃殖ノ道ヲ開候様可致事  
Observer attentivement les articles exposés par les différents pays et leurs explications. Il nous faut examiner les avantages procurés par les climats, des produits, des arts et des sciences de chacun de ces pays. Nous assimilerons aussi les usages des machines et des technologies, ouvrant ainsi la voie au développement des sciences, des produits et de l'industrie au Japon.
3. 此好機会ヲ以テ御国ニ於テモ学芸進歩ノ為ニ不可欠ノ博物館ヲ創建シ又博覧会ヲ催ス基礎ヲ可整事  
Cette opportunité (de la participation à l'Exposition universelle de Vienne) doit être également mise à profit pour créer un musée au Japon, indispensable au progrès des arts et des sciences, ainsi que pour poser les bases de l'organisation d'expositions futures.
4. 御国産ノ名品製造方勉メテ精良ニ至リ広ク各国ノ称誉ヲ得彼日用ノ要品トナリテ後來輸出ノ数ヲ増加スル様厚ク注意可致事  
Encourager à la fabrication de meilleurs produits nationaux et à leur amélioration, pour qu'ils soient appréciés par d'autres pays et y deviennent d'un usage quotidien. Nous devons veiller à l'augmentation de leur exportation à l'avenir.
5. 各国製造産出ノ有名品及其原価売価等ヲ探索查明シ又各国ニ於テ闕乏求需スルノ物品ヲ檢知シ後來貿易ノ裨益トナル様注意可致事。  
Enquêter sur les produits manufacturés célèbres dans chacun des pays et sur leurs prix de revient ainsi que sur leur prix de vente. On étudiera également ce qui manque encore et ce

<sup>793</sup> Ibid., p.70. 6<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année Meiji (1872).

qui serait nécessaire dans chacun de ces pays, en vue du développement de notre propre commerce international à l'avenir.

Ainsi le premier des objectifs énoncés vise à réaliser une ambitieuse exposition à Vienne, afin de faire découvrir à la communauté internationale les richesses de la terre et de l'habileté japonaises par le biais de ses produits naturels et manufacturés, tandis que les quatre autres objectifs se focalisent quant à eux sur les conséquences escomptées et les projets permis après le succès de l'évènement.

Dans ses explications complémentaires qui suivent ces cinq objectifs, Sano détaille les méthodes pour la réalisation de chacun de ces objectifs. Pour le premier, il souhaite un renforcement de domaines déjà réputés, tels que la soie grège, la céramique et la laque, à la fois par l'amélioration de la qualité et par la baisse des prix. Le deuxième objectif vise à l'acquisition de capacités japonaises dans la fabrication de produits dits « à l'occidentale », rendus désormais nécessaires par l'occidentalisation de la vie japonaise, afin de sortir de toute dépendance aux importations. Pour cela, Sano insiste sur l'envoi d'étudiants et d'artisans en Europe pour y apprendre les technologies occidentales, et en rapporter des objets d'excellente qualité et des équipements de pointe. Ces échantillons sont censés servir de modèles pour les fabricants nationaux. Ils devront par conséquent être conservés et exposés. C'est donc le fondement du troisième objectif, la création d'un musée, *hakubutsu-kan*. Sano souligne la contribution d'un tel musée à la diffusion des industries grâce à l'exposition des objets, à l'acquisition d'un savoir-faire, voire à la mise en place d'un centre de formation en annexe. Ces dispositifs sont conçus surtout en faveur des *shizoku* 士族, la classe sociale composée des anciens guerriers *bushi* déclassés, dont le statut a été aboli à la suite de la suppression des fiefs remplacés par les préfectures (*Haihan Chiken* 廃藩置県) en 1871 (Meiji 4 ; 14<sup>e</sup> jour, 7<sup>e</sup> mois). Des centaines de milliers de *shizoku* et leur famille qui jouissaient auparavant du statut de guerrier et des revenus afférents, n'ont plus leur raison d'être au sein de la société moderne japonaise. Autrement dit, ils avaient perdu leur emploi<sup>794</sup>. Sano inclut donc, dans les résultats escomptés de la participation à l'Exposition universelle, la création de nouvelles activités qui soient génératrices de revenus et qui aident à un retour à l'emploi pour cette classe sociale rejetée : c'est ce qu'il appelle le *Shizoku-jusan* 士族授産, « donner à produire aux anciens guerriers ». Ces questions étaient

---

<sup>794</sup> Les *shizoku*, nés avec la restauration Meiji, recevaient une allocation du gouvernement. Cependant, le paiement de celle-ci sans contrepartie pesait lourd sur les finances de l'État. Le gouvernement craignait cependant qu'une réduction de cette allocation, entraînant la précarisation de leur situation dans la société, n'accroissent le mécontentement de cette classe sociale. Les pensions finirent cependant par être liquidées et remplacées par un système de dette publique.

primordiales pour le gouvernement central ainsi que pour les autorités préfectorales, car ces anciens samouraïs mécontents de leur sort étaient un ferment de déstabilisation du régime. Et pour le quatrième objectif, cherchant une fabrication de meilleure qualité à moindre coût par les acquis techniques, Sano porte un intérêt particulier à la fabrication d'objets d'usages quotidiens destinés aux Occidentaux. Il espérait que l'augmentation des exportations, mais également la réduction des importations de cette catégorie de produits que les Japonais avaient commencé à consommer, puisse stabiliser à l'avantage du Japon la balance commerciale, ce qui constituait son cinquième objectif.

Ces cinq objectifs fixés pour la participation à l'Exposition universelle de Vienne, montrent que la promotion de la production des métiers d'art était indissociable de la création d'un musée dans l'esprit des organisateurs, et que Sano Tsunetami considérait celle-ci comme un des remèdes aux problèmes socio-économiques traversés par une société japonaise en plein bouleversement. Or Sano n'était pas la première personne qui voyait une utilité du *hakubutsu-kan* (le musée) dans l'aide au retour à l'emploi des victimes de la crise sociale. L'idée était déjà présente dans les propositions élaborées par Megata Taitō 目賀田帯刀 (1813-1880), entre les 1<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> année de l'ère Meiji, selon les recherches de Norota Jun'ichi<sup>795</sup>. Cet ancien vassal du bakufu, dessinateur et disciple du peintre Tani Bunchō 谷文晁 (1763-1841), avait en effet imaginé un « musée », qu'il appelle *hyakkō-kan* 百工館 pour y exposer des articles susceptibles d'attirer les marchands étrangers et auquel seraient annexés des ateliers pour favoriser les transactions<sup>796</sup>. Il énumérait les produits prometteurs dans sa proposition : tissus, orfèvreries, laques, céramiques, gemmes et autres objets rares. Son « musée » était conçu à la fois pour recevoir les commandes des étrangers, qui généreraient des revenus, et aussi pour inciter les fabricants japonais à des efforts pour améliorer la qualité de leurs produits, ainsi exposés à une critique stimulante. Norota Jun'ichi suggère que ses propositions ont pu être lues par Ōkuma Shigenobu et Ōki Takatō 大木喬任 (1832-1899)<sup>797</sup>. Ce dernier, alors préfet de Tokyo, était également originaire du fief de Saga, comme Ōkuma, et avait mis en place des ateliers de métiers d'art à Tokyo dans le but de créer des emplois.

---

<sup>795</sup> NOROTA, op.cit, pp.172-185 : *Ōkuma bunsho* 大隈文書イ14A5203, Hakubutsukan toritate ni kan suru machibure-an 博物館取建に関する町触案, Meiji 8(1875), conservé à la bibliothèque de l'Université Waseda [https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/i14/i14\\_a5203/index.html5](https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/i14/i14_a5203/index.html5)

<sup>796</sup> Norota Jun'ichi y voit une similarité avec un concept de grand magasin.

<sup>797</sup> NOTORA, op. cit, pp.174-176, 178-179.



### 4-3. Collecte des objets

La campagne de collecte des objets destinés à l'exposition de Vienne fut lancée début 1872 (Meiji 5 ; 1<sup>e</sup> mois), par un appel à la participation à cette Exposition universelle publié par le ministère des Affaires suprêmes<sup>798</sup>. L'annonce était accompagnée d'une explication sur la raison de cette participation<sup>799</sup>. Tout en ayant pris conscience du retard industriel du Japon, les organisateurs exprimaient toute leur confiance dans les capacités de fabrication japonaises. Cette confiance s'appuyait sur le souvenir des lauriers reçus lors de l'Exposition universelle de Paris en 1867. L'ambition de conquérir le marché et la notoriété mondiale y est clairement exprimée comme but de la participation à cet événement.

Cette notification fut réitérée auprès des gouvernements locaux au 2<sup>e</sup> mois de la même année, puis finalement au 3<sup>e</sup> mois, et le Secrétariat de l'Exposition envoya des agents dans les préfectures reconnues pour leur richesse en production de spécialités locales<sup>800</sup>. Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné plus haut, une inspection des trésors régionaux (壬申検査 *Jinshin kensa*) fut lancée en vertu de l'Ordonnance sur la préservation des objets antiques et des choses anciennes (古器旧物保存方 *Koki kyubutsu hozon kata*) publiée l'année précédente (Meiji, 4 ; 23<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois). Elle coïncidait en effet avec la préparation de l'exposition viennoise. On note ici la convergence des deux objectifs, conservation des antiquités et collecte des objets en vue de l'exposition de Vienne. Le deuxième objectif rétroagit sur le premier en provoquant une accélération du processus. On le voit dans le cas de l'inspection du dépôt du Shōsō-in, comme Ninagawa Shikitane le relate ci-dessous<sup>801</sup>.

« En fait, je pense que l'Exposition universelle en Autriche est opportune pour favoriser la réalisation de l'exposition de notre pays grâce au budget attribué. Des œuvres ont été rassemblées, et outre cela, on a décidé d'ouvrir le Shōsō-in du temple Tōdai-ji, en vue de l'exposition nationale et étrangère. Bien qu'il y ait beaucoup de fonctionnaires, chacun ayant sa mission, je pense qu'il n'y aura pas de tâche plus agréable que celle-ci. »

Si l'enquête sur les trésors religieux de Nara a été menée par une collaboration entre le Secrétariat de l'Exposition et le Bureau muséographique, celle concernant les *kazoku* 華族, la

---

<sup>798</sup> *TKHH*, p.47.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p.71; Norota, op. cit., p.187.

<sup>801</sup> *TKHH*, p.79 : 儲、考うるに時運のめぐるや幸いなるや澳国博覧会の為に我が国の博覧会の助となりて会計の満る哉、品物の集まるや且つは内外博覧会の為に東大寺の正倉院を開くる事ニ相成る、其役ニ加り諸官人のあまたありと言え共、是にニ勝れる楽し御用は無かりしとぞ思う。

nouvelle noblesse, composée surtout de celle de la cour impériale et d'anciens daimyōs, a été effectuée à Tokyo par le Secrétariat de l'Exposition seul, à partir du 4<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année de Meiji (1872), sur l'ordre du ministère des Affaires suprêmes<sup>802</sup>. On suppose que le dépôt de la demande d'autorisation pour cette enquête a été préparé sur l'initiative de Machida Hisanari<sup>803</sup>. Ce dernier souhaitait établir un état des lieux des collections privées appartenant à la nouvelle classe nobiliaire, dont certaines pourraient être dignes d'être reconnues comme « trésors nationaux (*kokuhō* 国宝) »<sup>804</sup>. L'ordonnance publiée par le ministère des Affaires suprêmes explique clairement que le but de l'enquête consistait à enrichir la collection du futur « musée ». À cette fin, même la possibilité d'achats par l'État est suggérée. Il s'agit d'une catégorie d'antiquités qui n'étaient quasiment jamais sorties sur le marché, même avec le bouleversement social provoqué par le début de l'ère Meiji, en raison de leur valeur exceptionnelle comme symboles familiaux. Il est fort probable que Machida Hisanari ait mené l'enquête au nom du Secrétariat de l'Exposition, rattaché au grand conseil du ministère des Affaires suprêmes présidé par l'Empereur, la seule autorité qui pouvait avoir une influence sur la plus haute classe sociale de Meiji et la forcer à montrer ses trésors. Toutefois les résultats de l'enquête furent décevants. Les réponses, pour la plupart, niaient la possession de ce genre d'objets, certainement pour préserver le maintien des trésors au sein de la famille. Cependant, quelques objets issus de ces inspections auprès de la noblesse et des établissements religieux furent collectés pour expédition à Vienne. Par exemple la boule de cristal du sanctuaire de Mitake (御嶽神社) à Yamanashi, le coffre en laque appartenant à Hōjō Masako (北条政子), du sanctuaire de Tsuruoka Hachiman à Kamakura, ou encore le grand sabre *tachi* appartenant à Minamonoto no Yoshiie, décoré de la chaîne de Hyōgo (義家兵庫鎖太刀), et trois sabres appartenant à Bōjō Toshimasa (坊城俊政)<sup>805</sup>. Ces objets subiront le triste sort de couler au fond de la mer avec le navire français le *Nil*, naufragé au sud de la presqu'île d'Izu, au retour de l'exposition de Vienne le 22 mars 1874<sup>806</sup>, par un temps bouché qui le fait se précipiter sur un récif, tuant 142 personnes.

Le Secrétariat de l'Exposition portait un intérêt particulier aux produits régionaux. D'une

---

<sup>802</sup> Ibid., p.72; NOROTA, op.cit., 2015, pp.152-165.

<sup>803</sup> NOROTA, op.cit., pp.152-153.

<sup>804</sup> Comme dans *TKHH*, Norota Jun'ichi relève ici l'utilisation du terme *kokuhō* 国宝 (trésors nationaux), qui allait devenir une catégorie officielle.

<sup>805</sup> *TKHH*, p.71.

<sup>806</sup> POLAK, Christian Philippe, *Lys et Canon, Images et Correspondances retrouvées 1860-1900*, CCI France Japon, Tokyo, 2014.

part, à l'initiative de Tanaka Yoshio, un catalogue raisonné, intitulé *Bussan mokuroku* 物産目録 (*Inventaire des produits*) fut rédigé, sur la base de la science des produits *bussan-gaku*<sup>807</sup>. Ce catalogue fut distribué afin d'attirer l'attention des autorités préfectorales sur la présence de tels objets. Il leur était demandé de fournir deux exemplaires de chaque objet au terme du 30<sup>e</sup> jour du 6<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année de Meiji : l'un pour expédition à Vienne et l'autre pour conservation au musée<sup>808</sup>. D'autre part le Secrétariat de l'Exposition convoqua dans la capitale des artisans régionaux réputés. D'après l'*Ōkoku hakuran-kai sandō kiyō* 澳国博覧会参同紀要 (*Bulletin de la participation à l'Exposition en Autriche*), publié en 1897 (Meiji 30), soit 24 ans après l'exposition, c'était des artisans du textile de Nishijin (le quartier des tisserands de Kyoto), de la céramique de Kyoto, de la porcelaine de Saga, de la porcelaine et de l'émail cloisonné d'Aichi, des articles en rotin de Mizuguchi à Shiga, des articles en bambou d'Arima à Hyōgo, de la marqueterie et des articles en bambou de Shizuoka, de la céramique de Kutani et des objets en bronze d'Ishikawa et de Takaoka, et des céramiques de Satsuma et des textiles de Kiryū à Tochigi<sup>809</sup>. A ces fabricants régionaux furent confiés des échantillons et des dessins afin qu'ils transmettent à leurs communautés d'artisans respectives ces formes d'objets et ces motifs décoratifs élaborés au niveau central parce que jugés les meilleurs. Se focaliser sur les meilleurs métiers d'art régionaux était en effet devenu l'axe principal de la stratégie du Secrétariat de l'Exposition, sans doute sous l'influence de Sano Tsunetami. Au sein du ministère des Travaux publics, Sano s'était déjà engagé dans la mission de « recruter des artisans de diverses régions du pays », comme il le déclara le 24<sup>e</sup> jour du 1<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année de Meiji, avant sa nomination comme responsable de l'Exposition universelle (Meiji 5 ; 25<sup>e</sup> jour, 2<sup>e</sup> mois)<sup>810</sup>.

À Tokyo, des achats furent effectués auprès des brocanteurs et des fabricants de laques anciennes et nouvelles, et des décorateurs de laque renommés furent employés pour l'expertise

---

<sup>807</sup> TKHH, p.71.

<sup>808</sup> Au cours de l'été et de l'automne 1872, il est demandé aux exposants de préparer eux-mêmes et d'envoyer des notices sur l'origine des objets exposés, sur leur processus de fabrication, et des illustrations explicatives, ainsi que leurs chiffres de production, par l'intermédiaire des préfectures. Les produits, avec ces explications, parvenaient au Secrétariat de l'Exposition et également au Bureau muséographique.

<sup>809</sup> TANAKA, Yoshio et HIRAYAMA, Narinobu (ed.) 田中芳男, 平山成信編, *Ōkoku hakuran-kai sandō kiyō* 『澳国博覧会参同紀要』, Moriyama Shunyō 森山春雍, Tokyo, 1897 (Meiji 30), p.14 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801730> ; NOROTA, op.cit, p.192 : les artisans convoqués à Tokyo identifiés sont Tashiro Keiemon 田代慶右衛門 et Hirabayashi Ihei 平林伊平 de la préfecture de Saga, le métallurgiste Yamao Jiroku 山尾次六 de Takaoka, les artisans du Nishijin Date Yasuke 伊達弥助 et Nagashima Kurobei 永島九郎兵衛 de la préfecture de Kyoto, le potier Awata Tanzan Seikai 丹山青海 et le potier de Kiyomizu KATŌ Denshichi 加藤伝七

<sup>810</sup> NOROTA, op.cit., p.191.

de ces œuvres<sup>811</sup>. Par ailleurs, on passa des commandes aux meilleurs artisans et aux puissants commissionnaires des objets en laque d'exportation. Nous connaissons par exemple l'engagement de Shibata Zeshin 柴田是信 (1807-1891) et de son disciple Ikeda Taishin 池田泰真 (1825-1903), pour la fabrication de panneaux décoratifs en laque à décor *maki-e*<sup>812</sup>. En ce qui concerne la céramique, à la Manufacture de porcelaine rattachée au Secrétariat de l'Exposition ( 博覧会事務局附属磁器製造所, *Hakuran-kai jimu-kyoku fuzoku jiki seizōjo* ) sous la direction de Kawahara Noritatsu 河原徳立 (1845-1914)<sup>813</sup>, des maîtres céramistes telles que Hattori Kyōho 服部杏圃 (?- ?) ou encore Kishi Seppo 岸雪圃 (?- ?), forment des céramistes de la capitale à la peinture sur céramique en leur proposant des motifs plus innovants<sup>814</sup>. Le Secrétariat de l'Exposition se préoccupait en effet de la réception des objets par le public européen au vu des expériences vécues en 1867 : malgré l'unanimité et les louanges reçues, les produits japonais avaient finalement difficilement trouvé leur clientèle occidentale à cause de leurs formes, motifs et usages trop exotiques pour le grand public.<sup>815</sup>

Il faut ajouter à cet égard que le Secrétariat de l'Exposition reçut également les conseils d'experts étrangers, dont deux Allemands. Le premier était Alexander George Gustav von Siebold (1846-1911), fils aîné de Philipp Franz Balthasar von Siebold, qui avait accompagné la légation du bakufu à l'Exposition universelle de 1867 à Paris. Sur ses conseils, le secrétariat collecta des œuvres de grande taille, telle qu'un *shachihoko* 鯨鯨, en or : un animal imaginaire avec la tête d'un tigre et le corps d'une carpe, ayant orné le toit du château de Nagoya. Le second était Gottfried Wagener, docteur en mathématiques avant qu'il ne devienne professeur aux Universités Sud et Est à Tokyo. Il travailla la 3<sup>e</sup> année de Meiji (1870) à Arita, dans le fief de Saga, sur l'application à la création de céramiques des pigments synthétiques rapportés de l'Exposition universelle de Paris de 1867. Il réussit la première utilisation au Japon de la glaçure au monoxyde de cobalt<sup>816</sup>. En 1872, en vue de la préparation de l'Exposition universelle, la

<sup>811</sup> TANAKA et HIRAYAMA (ed.), op.cit., p.14.

<sup>812</sup> Tokyo National Museum et al., *Arts of east and west from World Expositions*, Tokyo, NHK, 2004, pp.21-22

<sup>813</sup> Elle deviendra la future société de céramique Hyōchi-en 瓢池園

<sup>814</sup> *TKHH*, p.71.

<sup>815</sup> NOROTA, op.cit, pp.192-193; TSUNOYAMA, Yukihiro 角山幸洋, *Wien bankokuhaku no kenkyū* 『ウィーン万国博の研究』, Kansai University Presse, Osaka, 1998, pp.368-369. D'après les archives, des céramiques présentées par le fief Saga à l'Exposition universelle de 1867 à Paris, tels que des bols à thé et des bols à riz, était restée invendues et leurs prix avaient été réduits jusqu'à les rendre quasi gratuits.

<sup>816</sup> TAKECHI, Yuri 武智ゆり, « Nihon no bi o kōgyōka shita Wagener 「日本の美を工業化したワグネル」 », *Kindai Nihon no sōzōshi* 近代日本の創造史, No.6, 2008, p.19. Shimizu Usaburō avait ramené en souvenir

légation autrichienne le recommanda auprès du gouvernement japonais. Malgré une forte opposition à son départ de son poste universitaire manifestée par Kuki Ryūichi, alors responsable de l'Université-Sud, Gottfried Wagener, savant discret mais plein de sincérité, devint donc conseiller technique pour le Japon à l'exposition de Vienne, grâce à l'appui d'Ōkuma Shigenobu et de Sano Tsunetami qui l'avaient déjà connu à Saga<sup>817</sup>. Wagener apporta de fait une grande contribution à la sélection des objets à envoyer à Vienne, surtout concernant les productions régionales. Le 7<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année de Meiji (1872), il mena une enquête et se rendit à Kyoto en vue de la sélection d'artisans et d'œuvres dignes d'être présentées sur la scène internationale<sup>818</sup>. De retour à Tokyo, il travailla avec ces artisans des provinces, convoqués à Tokyo, à l'élaboration de formes et des motifs décoratifs afin de réaliser des produits d'exception.

La collecte des objets se termina à l'automne 1872 (Meiji 5 ; 11<sup>e</sup> mois). En plus spécimens naturels, tels que des mammifères, oiseaux ou poissons, minéraux, ou des échantillons agricoles ou de produits de base comme diverses sortes de riz, des vers à soie, des tissus, du papier, etc., nous trouvons diverses œuvres produites par les métiers d'art régionaux, comme une paire de vases en bronze décorés avec le motif « l'extermination du démon du mont Ōe par Raikō 頼光大江山入図 *Raikō Ōe yamairi zu* », fabriqués par Yokoyama Yazaemon 横山弥左衛門, de la ville de Takaoka, et qui sont conservées actuellement au musée national de Tokyo. On peut mentionner aussi un panneau décoratif en *maki-e* en forme d'éventail, dit aux « Herbes automnales sous la lune 秋草月蒔絵扇面形額 *Akikusa tsuki makie senmen gata gaku* » fabriqué par Ikeda Taishin de Tokyo et conservé actuellement au Musée autrichien d'arts appliqués et d'art contemporain MAK. Comme à l'Exposition universelle de 1867, devaient aussi être expédiées des peintures et des illustrations, notamment des estampes *nishiki-e*<sup>819</sup>. Il faut noter qu'au cours de la préparation, au printemps 1872 (à partir de Meiji 5 ; 10<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois), le Bureau muséographique réalisa une exposition intitulée *Monbu-shō hakubutsu-kan* 文部省博物

---

de l'Exposition universelle de Paris des pigments occidentaux pour la poterie. Hattori Kyōho invité à Saga, a été le premier à les utiliser, surtout l'oxyde de cobalt pour obtenir une couleur bleue. Toutefois le taux de cobalt était trop élevé et la coloration était mauvaise. Wagener montra que l'oxyde de cobalt pouvait être dilué avec l'argile d'Arita Otaruyama pour produire une bonne couleur. L'utilisation de l'oxyde de cobalt fut diffusée à la place du coûteux *gosu* 吾須 chinois. Wagener fabriqua aussi un four d'essai pour utiliser le charbon, abondant à Kita-Kyūshū, au lieu du charbon de bois qui était utilisé auparavant comme combustible pour le four.

<sup>817</sup> TSUCHIYA, Takao 土屋喬雄, « G. Wagener shōden 「G.ワグネル小伝」 » in TSUCHIYA, Takao 土屋喬雄 (ed), *Ishin sangyō kensetsu ronsaku shūsei*, 『維新産業建設論策集成』, Tokyo, Hokuryūkan 北隆館, 1944, p.27.

<sup>818</sup> Ibid, p.28.

<sup>819</sup> *TKHH*, p.83.

館 (Musée du ministère de l'Instruction publique) au temple confucéen de Yushima Taiseiden. Le Bureau muséographique y exposa des objets trouvés grâce à la campagne d'inspections des antiquités et des objets destinés à l'Exposition universelle de Vienne, tels que le *shachihoko* en or du château de Nagoya. L'exposition connut un grand succès<sup>820</sup>. Le Musée national de Tokyo actuel considère cette année-là comme celle de sa fondation.

À la fin de l'automne 1872 (Meiji 5 ; 19<sup>e</sup> jours, 11<sup>e</sup> mois), le Secrétariat de l'Exposition reçut la visite de l'Empereur à son siège, alors situé à Uchiyamashita<sup>821</sup>. Sano accompagnait l'Empereur Meiji et lui montra les pièces prêtes à être expédiées vers Trieste le 30 janvier 1873 (Meiji 6). Ayant reçu un mot personnel d'encouragement de la part de l'Empereur, Sano Tsunetami partit, Le 25 février 1873, avec sa délégation composée de 97 personnes, dans laquelle se trouvait Gottfried Wagener et 24 stagiaires techniques<sup>822</sup>.

#### 4-4. Résultats de l'Exposition

L'Exposition universelle de Vienne ouvrit ses portes le 1<sup>er</sup> mai 1873 au Prater, une ancienne réserve de chasse impériale. Au sud-est du site, le Secrétariat japonais de l'Exposition avait construit un bâtiment shintoïste avec un portique *torii* et un jardin japonais, et on lâcha des carpes et des tortues dans un étang franchi par un petit pont. Sur le chemin qui menait du portique *torii* jusqu'au sanctuaire, des boutiques étaient disposées sur chaque côté. L'achèvement de l'ensemble de la construction était prévu pour le 19 mai, et lorsque François-Joseph I<sup>er</sup> et son épouse Élisabeth visitèrent les lieux le 5 mai, et le jardin japonais, était en plein milieu de sa construction<sup>823</sup>. Ce fut le couple impérial qui inaugura le pont en effectuant son premier passage. L'impératrice s'intéressa aux copeaux de bois et les récupéra. Cette anecdote est souvent mentionnée.

Malgré sa gestion déficitaire, due à la crise bancaire de mai 1873, pour les organisateurs Viennois, l'exposition japonaise connut un certain succès. Le *Bulletin de la participation de*

---

<sup>820</sup> L'exposition devait durer 20 jours, à partir du 10 mars, mais elle a connu un tel succès qu'elle a été prolongée une nouvelle fois jusqu'à la fin du mois d'avril. Le nombre total des visiteurs est estimé à 150 000.

<sup>821</sup> *TKHH*, p.83 : Du 20 au 28 novembre, cette exposition fut mise à la disposition de divers fonctionnaires, ministres étrangers, membres de la classe nobiliaire *kazoku* et autres personnalités de Tokyo, Osaka Kyoto et de la préfecture de Kanagawa pour qu'ils puissent l'inspecter.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p.84 ; FUJIWARA, Takao 藤原隆男, *Meiji zenki Nihon no gijutsu denshū to iten Wien bankoku hakuran-kai no kenkyū* 『明治前期日本の技術伝習と移転 ウィーン万国博覧会の研究』, Tokyo, Maruzen Planet, 2016.

<sup>823</sup> TANAKA et HIRAYAMA, *op.cit.*, 1897, pp.39-40.

*l'Exposition en Autriche (Ôkoku hakuran-kai sandō kiyō 奥国博覧会参同紀要)* mentionne la bonne vente des céramiques, des laques ou des jouets. Pour les éventails, quelques milliers d'exemplaires furent écoulés en une semaine<sup>824</sup>. Plusieurs exposants japonais reçurent des médailles conformément au système de récompenses adopté par la Commission autrichienne. D'après le catalogue *l'Exposition universelle de Vienne, 1873. France ; œuvres d'art et manufactures nationales*, les récompenses accordées par le Jury international, devaient se répartir comme suit<sup>825</sup> :

A. Pour les Beaux-Arts la récompense consiste en une Médaille pour l'Art.

B. Pour les autres objets de l'Exposition les récompenses sont les suivantes :

- (a) Les exposants qui ont déjà participé à des expositions universelles antérieures reçoivent « la Médaille du Progrès », pour les progrès qui seront constatés dans leurs produits.
- (b) Les exposants qui, pour la première fois, envoient leurs produits à une exposition universelle reçoivent, en récompense des mérites qui seront reconnus du point de vue de l'économie nationale ou du point de vue technique, « la Médaille du Mérite »
- (c) Les exposants dont les produits remplissent toutes les conditions d'un goût élevé, tant sous le rapport de la couleur que sous celui de la forme, ont en outre droit à « la Médaille de Bon Goût »
- (d) Il sera accordé des « Diplômes de Mérite », analogues aux Mentions honorables décernées au cours des expositions précédentes.

C. Les coopérateurs qui, selon les renseignements fournis par les exposants, ont une part notable des mérites de la production, seront récompensés par la Médaille de Coopération.

D. Les mérites que des individus ou des corporations se seront acquis par la propagation de l'éducation du peuple et par le développement de l'industrie et de l'économie nationale, ou par leur sollicitude particulière pour le bien-être intellectuel, moral et matériel des classes ouvrières, seront récompensés par des Diplômes d'Honneur spéciaux.

Près de 200 personnes et des objets de l'exposition japonaise qui appartenait aussi bien à l'État qu'aux départements, aux individus, ou aux compagnies, reçurent des médailles. Elles

---

<sup>824</sup> D'après PEMSEL, op.cit., p.60, ce ne sont pas moins de trois mille éventails qui étaient vendus par jour, et le prix avait doublé par rapport à celui de l'ouverture de l'exposition en raison de la forte demande. Les éventails japonais sont devenus à la mode et toute la ville de Vienne en était recouverte. Cf. NISHIKAWA, op.cit., p.182.

<sup>825</sup> Commissariat Général, *Exposition universelle de Vienne, 1873. France œuvres d'art et manufactures nationales*, Paris, Hôtel de Cluny, rue du Sommerard. Vienne : 16, Park-Ring, 1873, pp.20-21.

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_oMVpKSKtnl8C/page/n45/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_oMVpKSKtnl8C/page/n45/mode/2up)

concernaient 16 des 26 groupes catégorisés<sup>826</sup>. Ces 16 groupes furent : 1. Exploitation des mines et métallurgie ; 2. Agriculture, culture de la vigne et des arbres fruitiers, horticulture, exploitation et industrie forestière ; 4. Substances alimentaires et de consommation, comme les produits de l'industrie ; 5. Industrie des matières textiles et confections ; 6. Industrie du cuir et du caoutchouc ; 7. Industrie des métaux ; 8. Bois ouvrés, 9 ; Objets en pierre, industrie de la verrerie et de la céramique, 10. Tabletterie, maroquinerie, bibeloterie, 11. Industrie du papier ; 12. Arts graphiques et dessins industriels ; 14. Instruments de précision et médicaux ; 17. Marine ; 20. Types d'habitations rurales, ses dispositions, ses ustensiles et son mobilier ; 23. Objets liturgiques et religieux ; 26. Éducation, enseignement et instruction<sup>827</sup>.

D'après les documents japonais<sup>828</sup>, pour le 1<sup>er</sup> groupe, Exploitation des Mines et Métallurgie, Wagener reçut un *kyōsanshō-hai* 協賛賞牌, certainement la « Médaille de Coopération ». Plusieurs départements (*ken* 県) notamment, reçurent la « Médaille du Mérite » pour leurs fils et textiles, de soie, ou de coton, dans le 5<sup>e</sup> groupe de l'Industrie des matières textiles, et confections. En tant qu'individu, Shiino Shōbei 椎野庄兵衛 de Yokohama, qui exposa des couettes dans le 5<sup>e</sup> groupe, ou encore Sumiyoshiya Kyūbei 住吉屋久兵衛, de Tokyo, qui exposa un meuble en laque de style occidental, notamment, reçut la « Médaille du Mérite » dans le 8<sup>e</sup> groupe, « Bois ouvrés ». Les lauréats de la « Médaille de Progrès » furent nombreux. Nous en citerons juste quelques exemples : Yokoyama Yazaemon la reçoit pour son œuvre en métal dans le 7<sup>e</sup> groupe ; le département de Kagoshima, anciennement fief de Satsuma, pour son service de thé en céramique, dans le 9<sup>e</sup> groupe ; Shibata Zeshin et Ikeda Taishin pour leurs œuvres en laque dans 10<sup>e</sup> groupe ; le magasin spécialisé dans l'encre Kobaien 古梅園, dont il a déjà été question dans les achats faits par les étrangers au temps du shogounat, pour ses bâtons d'encre dans le 11<sup>e</sup> groupe « Industrie du papier ». Seul un article en cuir de Himeji a reçu la « Médaille du Bon Goût », dans le 6<sup>e</sup> groupe.

De nombreux produits ouvragés du Japon furent primés dans les catégories industrielles définies au début des années 1870, plus encore qu'à l'Exposition universelle de Paris de 1867.

---

<sup>826</sup> Tokyo kokuristu bunkazai kenkyūjo bijutsu-bu (ed.) 東京国立文化財研究所美術部編, *Meiji-ki bankoku hakuran-kai bijutsu-hin shuppin mokuroku* 明治期万国博覧会美術品出品目録, Tokyo kokuritsu bunkazai kenkyūjo 東京国立文化財研究所, Tokyo, 1997, pp.198-201 ; *Exposition universelle de Vienne, 1873, 1873*, op.cit., pp.33-47.

<sup>827</sup> Le Japon n'a pas reçu de médailles pour les catégories suivantes : 21. Industrie nationale domestique ; 22. Exposition des Musées des Beaux-Arts appliqués à l'industrie ; 24. Objets d'art des époques antérieures, exposés par des amateurs et des collectionneurs ; 25. Beaux-Arts.

<sup>828</sup> Tokyo kokuritu bunkazai kenkyūjo bijutsu-bu (1997), op.cit.



Découvert grâce aux « Médailles du Mérite », ou confirmé par les « Médailles de Progrès », le Japon s'imposait désormais par le niveau de ses industries au sein de la communauté internationale. Le premier objectif de la participation à l'Exposition fut donc ainsi accompli.

Il faut surtout noter que l'Exposition universelle de Vienne porta une considération particulière aux Beaux-Arts appliqués à l'industrie, comme le prouve la mise en place du 22<sup>e</sup> groupe, intitulé « représentation de l'influence des Musées des Beaux-Arts appliqués à l'industrie ». D'après le catalogue l'*Exposition universelle de Vienne, 1873. France œuvres d'art et manufactures nationales*, il s'agissait, d'une part, de présenter les moyens par lesquels des instituts « modernes » de promotion de ce domaine qui unit les Beaux-Arts appliqués à l'Industrie - tels que par exemple le musée de South Kensington à Londres, ou ceux du même genre à Vienne, Berlin, Lyon, Moscou - tendaient « à élever le goût public et à propager le goût pour le beau » ; et il s'agissait d'autre part d'organiser « des expositions des œuvres produites et répandues par ces musées »<sup>829</sup>. C'est cette volonté de progrès international qui a certainement incité l'État japonais à accorder de plus en plus de valeur des produits issus de ses métiers d'art.

## **5. Fondation de la Société pour l'Avènement de l'Industrie et du Commerce, *Kiryū Kōshō Kaisha***

---

À Vienne, la légation du Secrétariat de l'Exposition japonaise reçut une proposition de la part de la compagnie britannique Alexandra Park & Co. Cette dernière souhaitait acheter l'ensemble du pavillon japonais, jusqu'aux pierres et lanternes du jardin. Son dessein était de transférer ces constructions au Parc de Sydenham à Londres pour y vendre des articles ayant le label du gouvernement japonais. Les représentants des deux pays entrèrent en négociation. Du côté japonais, on trouvait Sano Tsunetami, assisté par Shioda Makoto 塩田真(1837-1917), agent du Secrétariat de l'Exposition, et du côté britannique, Sir Francis Philip Cunliffe-Owen, de la Commission Royale britannique, mais qui était également le directeur du South Kensington Museum, et successeur d'Henry Cole<sup>830</sup>. Le Japon autorisa la vente de la construction, à condition que ce soit une société de négoce japonaise qui réaliserait l'exportation des marchandises. C'est ainsi que la *Kiryū Kōshō Kaisha* fut immédiatement créée. Le Secrétariat

---

<sup>829</sup> *Exposition universelle de Vienne, 1873*, op.cit., p.46.

<sup>830</sup> HIDA, op.cit, 1987, p.342; *Exporters of Meiji Decorative Arts*, op.cit., p.77.

désigna deux marchands, membres de la délégation au titre d'exposants, comme étant responsables de la nouvelle société, à savoir Matsuo Gisuke 松尾儀助, négociant en thé originaire du fief de Saga, et Wakai Kanesaburō 若井兼三郎, antiquaire à Tokyo et futur ami de Louis Gons. Matsuo Gisuke, compatriote de Sano Tsunetami et d'Ōkuma Shigenobu, fut nommé directeur, tandis que Wakai Kanesaburō était nommé vice-directeur

Cette entreprise privée fut donc fondée avec un fort soutien du gouvernement, et le ministère des Affaires suprêmes engagea sa garantie pour un emprunt de fonds considérables auprès de la société Mitsui en décembre 1874 (Meiji 7). Le sceau du Secrétariat de l'Exposition est présent sur l'acte de prêt auprès de celui de cette fameuse et puissante maison de commerce, anciennement au service du gouvernement shōgunal et désormais à celui du gouvernement Meiji. Une circulaire datée de novembre 1874 porte l'autorisation du ministère des Finances donnée au Secrétariat de l'Exposition pour devenir le garant du prêt, ce qui suggère fortement une implication d'Ōkuma Shigenobu, alors ministre des Finances, fidèle aux réseaux du fief de Saga<sup>831</sup>.

Selon Shioda Makoto, qui exprima son opinion en mai 1874 à propos de la préparation de l'Exposition universelle de Philadelphie, l'achat par le gouvernement d'articles de fabrication contemporaine risquait d'engendrer une hausse des prix<sup>832</sup>. C'est la raison pour laquelle le gouvernement préféra confier à la Kiryū Kōshō Kaisha, et à quelques autres sociétés privées, la fourniture des œuvres à exposer. Shioda prévoyait aussi une réduction considérable des coûts d'achats pour l'État grâce à l'implication du secteur privé<sup>833</sup>.

La Kiryū Kōshō Kaisha ouvrit sa première succursale étrangère à New York, 865 Broadway, en février 1877, l'année suivant l'exposition de Philadelphie, et la deuxième à Paris boulevard des Capucines, lors de la participation à l'Exposition universelle de Paris de 1878 (Meiji 11)<sup>834</sup>. L'une des raisons de l'ouverture du bureau parisien semble notamment avoir été de concurrencer Ahrens & Co, société allemande installée au Japon qui tentait de développer l'exportation d'articles de métiers d'art japonais. Une archive explique la raison de la nécessité de la protection

---

<sup>831</sup> YASUNAGA, Koji 安永幸史, « A Study of Kiriū Kosho Kuwaisha's Craft Manufacture for Export Business 「起立工商会社の輸出工芸品製造事業に関する考察」 », *Kobe review of art history*, vol.12, 2012, p.46

<sup>832</sup> NOROTA, op.cit., pp.201-202.

<sup>833</sup> Ibid., p.202

<sup>834</sup> L'office est déménagé en mars 1879 à cause du loyer trop élevé.

de la Kiryū Kōshō Kaisha par le gouvernement<sup>835</sup> : la crainte que les artisans japonais deviennent des ouvriers des étrangers et que les profits partent en dehors du pays.

La société développa progressivement sa propre production en engageant des artisans qui avaient participé à l'Exposition universelle de Vienne. Hattori Kyōho, par exemple, devint chef de l'atelier de poterie. D'autres dessinateurs employés par le Secrétariat de l'Exposition se joignirent à la société, comme Matsumoto Yoshinobu 松本芳延, dit Utawaga Yoshinobu (1838-1890), et Soga Tokumaru 曾我徳丸. Selon Nishio Takurō 西尾卓郎, ancien agent de la Kiryū Kōshō Kaisha, la société construisit ses propres ateliers de fabrication à Tokyo, le premier à Kibikii-chō vers 1881. Là étaient fabriqués des laques, des broderies et du cloisonné. Un deuxième, à Tsukiji 2 chōmé, avait pour principale production un ensemble d'articles en bronze. Comme forgeron associé à la société, nous trouvons le nom de Suzuki Chōkichi 鈴木長吉 (1848-1919), futur auteur des fameux « Douze faucons » en bronze présentés à l'Exposition universelle de 1893 à Chicago ( The World's Columbian Exposition )<sup>836</sup>.

En tenant compte de l'importance d'une réflexion sur le « goût » des consommateurs ou des prescripteurs pour soutenir les exportations ciblées vers les pays occidentaux, l'entreprise introduisit un processus de fabrication qui donnait une place essentielle au travail de dessinateur-concepteur, distinct de celui du fabricant. Dans les modèles des produits de la Kiryū Kōshō Kaisha, nous trouvons parmi les dessinateurs les noms de peintres renommés de l'époque, par exemple Yamamoto Kōichi 山本光一 (1843-1905), Suzuki Kason 鈴木華邨 (1860-1919), Watanabe Seitei 渡辺省亭 (1852-1918)<sup>837</sup>. Remarquons que ces peintres s'étaient formés à une peinture traditionnelle, celle des écoles Kanō, Maruyama et même Rinpa<sup>838</sup>. On remarque également la forte présence de dessins d'objets d'usage quotidien dans la vie occidentale, tels

---

<sup>835</sup> YASUNAGA., op.cit., pp.50-51 : Meiji 10 nen 12 gatsu 5 ka 明治 10 年 12 月 5 日 « Tokyofu ka Kiryū Kōshō Kaisha o hogo su 「東京府下起立工商会社ヲ保護ス」 »

<sup>836</sup> Ces œuvres sont actuellement conservées au Musée national d'art moderne de Tokyo

<sup>837</sup> HIDA, op.cit., 1987

Sur Watanabe Seitei, voir MARQUET, Christophe, « Les peintures de Meiji aux prises avec la « Modernité » : propos sur quelques artistes en lien avec la France », *Académie des Inscriptions & Belles-lettres*, Comptes rendus des séances de l'année, 2018, avril-juin, pp.749-770.

<sup>838</sup> Le plus vieux dessin conservé et daté remonte au 29 septembre de la 10<sup>e</sup> année Meiji. Des chercheurs constatent la prédominance des motifs de fleurs et d'oiseaux dans les croquis actuellement conservés à l'Université des Beaux-arts de Tokyo, dont la plupart sont datés de la 14<sup>e</sup> et de la 16<sup>e</sup> année Meiji. Cela correspond au goût occidental de cette époque, comme en témoigne Matsuo Gisuke dans le *Ryūchikai hōkoku* 龍池会報告, de la 23<sup>e</sup> année de Meiji. Cf. YASUNAGA, p.53 ; KUROKAWA, Hiroko et NOROTA, Jun'ichi (ed) 黒川廣子, 野呂田純一編著, *Flower and Bird Sketches by Kiriu Kosho Kaisha* 『起立工商会社の花鳥図案』, Kyoto, Mitsumura suiko shoin, 2019.

que brosse à vêtement, couverts, chandelier, bref des articles qui peuvent être qualifiés de beaux-arts appliqués à l'industrie. Cette société continuera l'exportation d'objets décoratifs jusqu'à sa fermeture, en 1891 (Meiji 21).

## 6. Création du Musée du Secrétariat de l'Exposition au sein du ministère des Affaires suprêmes

---

Revenons au moment de l'expédition des objets à Vienne afin de repérer un autre remaniement organisationnel important. Le Bureau muséographique, qui relevait jusqu'alors du ministère de l'Instruction publique, est dorénavant intégré au Secrétariat de l'Exposition, conformément à l'édit du ministère des Affaires suprêmes du 19 mars 1873 (Meiji 6)<sup>839</sup>. Le décret mentionne également le rattachement du « Musée du ministère de l'Instruction publique » au Secrétariat de l'Exposition, comme c'est le cas aussi de sa Bibliothèque et du Jardin botanique médicinal de Koishikawa. À peine un mois plus tard, le Musée du Secrétariat de l'Exposition, désormais sous la tutelle du ministère des Affaires suprêmes, ouvre, le 15 avril de la 6<sup>e</sup> année de Meiji (1873), une exposition du surplus des objets collectés pour l'Exposition universelle de Vienne mais non envoyés, dans le site d'Uchiyama-chō où se trouve son siège à l'époque.

Même si aucun document n'explique la raison de ce remaniement organisationnel, cette nouvelle fusion fut considérée par Machida Hisanari comme une opportunité qui favorisait la réalisation de son projet : l'édification d'un véritable musée permanent. Deux mois après la publication de l'édit annonçant ce remaniement, le *monbu-daijō* 文部大丞 (directeur du ministère de l'Instruction publique) Tanaka Fujimaro 田中不二麿 (1845-1909) demanda l'annulation de la fusion du musée avec le Secrétariat de l'Exposition, qui contredisait selon lui la vocation pédagogique du musée et présentait donc des inconvénients pour les étudiants (Meiji 6 ; le 8 mai)<sup>840</sup>. Mais Machida refusa le retour à son ministère d'origine (Meiji 6 ; le 2 juin) et insista sur son souhait de développer le Musée au sein du Secrétariat de l'Exposition, sous la tutelle du ministère des Affaires suprêmes. Pour lui, l'objectif de son musée était plus

---

<sup>839</sup> TKHH, p.87 : 「博覧会事務局文部省博物館、書籍館、博物局、小石川薬園共当局へ合併候条其旨可相心得事。但受取之儀ハ文部書へ可打合事」 明治六年三月十九日 太政官

<sup>840</sup> TKHH, p.103.

vaste, plus important qu'un simple établissement scolaire<sup>841</sup>.

Machida, en pleine polémique, présente alors un projet de grand musée 博物ノ一大館 *hakubutsu no ichidai-kan*, sous son propre nom (Meiji 6 ; le 5 juin)<sup>842</sup>, en donnant comme modèle deux musées britanniques qu'il avait certainement observés durant son séjour à Londres. L'un est le British Museum, fondé en 1753 et basé sur les collections de Sir Hans Sloane, musée encyclopédique qui conserve des objets de l'Antiquité et possède une bibliothèque scientifique. L'autre est le South Kensington Museum, que Machida qualifie de « musée à objectif pragmatique : 専ラ今日 实用ノ事ヲ旨トスル »<sup>843</sup>. Il pensait certainement à la mission de ce musée : la promotion des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie.

À l'issue d'une série de contestations, Kido Takayoshi 木戸孝允 (1833-1877), de retour de l'ambassade Iwakura et alors ministre de l'Instruction publique, intervint auprès du ministère des Affaires suprêmes (Meiji 7 : 1874 ; janvier). Le ministère de l'Instruction publique récupéra le bâtiment de la Bibliothèque, le Jardin botanique médicinal de Koishikawa et le site de Yushima, où le Bureau muséographique avait réalisé l'exposition intitulée « Monbu-shō hakubutsukan 文部省博物館 (Musée du ministère de l'Instruction publique) » lors de la période de préparation de l'Exposition viennoise. En contrepartie, le 13 avril 1874, il céda au Secrétariat de l'Exposition les objets conservés, les livres et le personnel du Bureau muséographique<sup>844</sup>. Le ministère de l'Instruction publique établira en conséquence quelques années plus tard son propre musée à des fins éducatives<sup>845</sup>.

Le Secrétariat de l'Exposition, qui absorba donc le Bureau muséographique, créa quatre divisions dans son organigramme (Meiji 7 ; 28 avril)<sup>846</sup>: le *shomu-ka* 庶務科 (Division des affaires générales) ; le *hakubutsu-ka* 博物科 (Division d'Histoire naturelle), chargé de la recherche et de l'exposition dans la domaine de l'Histoire naturelle, de la faune, de la flore et de

---

<sup>841</sup> Ibid., pp.104 -106.

<sup>842</sup> Ibid., p.108.

<sup>843</sup> Idem. Comme site de construction, Machida propose Ueno, un parc récemment aménagé sur le site d'un ancien complexe monastique, comme étant le meilleur emplacement pour le confort des visiteurs et la protection de la collection de la bibliothèque, plutôt qu'une zone urbaine densément construite présentant un risque élevé d'incendie.

<sup>844</sup> *TKHH*, p.88, pp.106-107, pp112-113.

<sup>845</sup> Le Muséum de l'Éducation, du Ministère de l'Instruction publique, *Kyōiku Hakubutsukan* 教育博物館, fut ouvert en 1877. Il est considéré comme le prédécesseur de l'actuel Musée national de la Nature et des Sciences de Tokyo.

<sup>846</sup> *TKHH*, p.97.

la géologie ; le *koshō-ka* 考証科 (Division de la recherche), chargée de la recherche sur les objets anciens ainsi que de la gestion des livres conservés ; et le *kōgyo-ka* 工業科 (Division de l'industrie).

Cette dernière division, le *kōgyo-ka*, 工業科, était composée de deux services. Le premier, le *kikai-gakari* 器械掛 (Service des appareils) avait pour mission d'analyser les équipements occidentaux importés au Japon ainsi que d'assurer leur vulgarisation auprès du peuple japonais. Le deuxième, le *Shokusan-gakari* 殖産掛 (Service de la création d'activités industrielles) avait pour mission d'accroître les exportations grâce à l'amélioration des produits nationaux. Ce dernier était également chargé de veiller à la préparation aux expositions universelles<sup>847</sup>. Il est important de noter que la Kiryū Kōshō Kaisha était considérée comme une partie de ce *kōgyō-ka*. En contrepartie de la garantie gouvernementale de l'obtention d'un prêt de la part de Mitsui, la société s'était en effet soumise au contrôle de la Division d'industrie du Secrétariat de l'Exposition, qui dépendait du ministère des Affaires suprêmes, en matière de qualité et des prix des produits ainsi que de gestion financière et de recrutement<sup>848</sup>.

Le Musée, l'Exposition universelle, et la Promotion industrielle-commerciale : tous ces éléments étaient donc réunis conceptuellement pour la première fois sur l'organigramme d'un organe administratif, en l'occurrence le Secrétariat de l'Exposition. Nous y voyons le prélude à la mise en place d'une véritable structure compétente pour promouvoir l'art appliqué dans l'industrie au Japon.

## 7. Transfert du Musée à la Direction pour la promotion des industries (*Kangyō-ryō*) du ministère de l'Intérieur

---

Quand et comment fut accomplie l'intégration des notions d'« exposition (*hakuran-kai*) » et de « musée (*hakubutsu-kan*) » dans la politique de promotion des produits des métiers d'arts, en vue du développement des industries nationales et du commerce international ? Ce fut en tout cas vers juin 1874 (Meiji 7) que surgit au sein du gouvernement l'idée de transférer le Musée du Secrétariat de l'Exposition au ministère de l'Intérieur, 内務省, nouvellement créé et compétent

---

<sup>847</sup> TKHH, p.97 ; NOROTA, p.200 Shioda Makoto et Hattori Kyōan sont affectés à ce service.

<sup>848</sup> HIDA, op.cit, pp.344-345 ; TSUNOYAMA, op.cit, p.435 ; NOROTA, op.cit, p.201 : 会社ハ諸諸工製造物ヲ進歩精良ナラシメ、輸出品ノ増加セン事計ルカ為ニ設クルモノナレハ、本局工業料ノ一部ノ如ク見做シ、官員公暇ニ且夕見巡リ物品製ノ方法形状及売価ノ当否等ヲ協議シ、些ノ注文物買入物ト云トモ容易ニ見過ス事ナカルヘシ

en matière de politique intérieure<sup>849</sup>.

Dès le retour de l'ambassade Iwakura au Japon, le 13 septembre 1873 (Meiji 6), après presque deux ans de mission d'étude à l'étranger, Iwakura Tomomi 岩倉具視 (1825-1883), et Ōkubo Toshimichi 大久保利通 (1830-1878), reprirent les rênes du pouvoir en éliminant les partisans d'une expédition punitive dans la péninsule coréenne. Ayant observé sur place l'avance des sociétés modernes des pays occidentaux mais également son impact parfois négatif, les deux optèrent en effet pour une politique qui accorderait la priorité à la situation intérieure plutôt qu'à l'aventure sur le continent. Le ministère de l'Intérieur nouvellement créé, devait constituer le noyau de ce nouvel axe politique. On y transféra une grande partie des compétences qui étaient jusqu'alors concentrées au ministère des Finances (Meiji 6 ; le 10 novembre). Ōkubo Toshimichi, issu de Satsuma, l'un des trois héros de la Restauration (*Ishin no Sanketsu* 維新の三傑)<sup>850</sup>, fut nommé ministre de l'Intérieur (Meiji 6 ; le 29 novembre).

Ce nouveau ministère était composé de la Direction pour la promotion des industries *Kangyō-ryō* 勸業寮, et de la Direction de la sécurité policière *Keio-ryō* 警保寮, au premier rang, ainsi que de la Direction du registre familial *Koseki-ryō* 戸籍寮, de la Direction des postes et commutations *Ekitei-ryō* 駅通寮, de la Direction du génie civil *Doboku-ryō* 土木寮 et de la Direction de la géographie *Chiri-ryō* 地理寮, toutes de second rang : la Direction pour la promotion des industries se voyait donc reconnaître une mission prioritaire, à parité avec le maintien de l'ordre. Il s'agissait de renfoncer la puissance nationale en soutenant l'industrialisation afin de stabiliser l'intérieur du pays.

Le ministère de l'Intérieur désira prendre sous son contrôle le Secrétariat de l'Exposition, en plein milieu de la préparation d'une prochaine Exposition universelle, prévue pour 1876 à Philadelphie (Centennial International Exhibition). La raison pourrait trouver son origine dans le fait que le puissant leader Ōkubo Toshimichi avait été témoin lui-même de l'Exposition universelle à Vienne, en tant que membre de l'ambassade d'Iwakura.

Kume Kunitake 久米邦武 (1839-1931), l'auteur du rapport de ce mission de l'ambassade *Tokumei zenken taishi beiō kairan jikki* 『特命全權大使米歐回覽實記』 (*Récit authentique sur le tour de l'Ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire aux États-Unis et en Europe*) publié en octobre 1878 (Meiji 11), cinq ans après son retour au Japon, ne témoigne pas seulement du

---

<sup>849</sup> TKHH, p.107.

<sup>850</sup> *Ishin no Sanketsu* 維新の三傑 (« Les trois héros exceptionnel de la restauration ») : Saigo Takamori 西郷隆盛, Ōkubo Toshimichi 大久保利通, Kido Takayoshi 木戸孝允

grand succès des produits des métiers d'art japonais, de leur potentiel sur le marché européen mais relève aussi des points faibles à améliorer<sup>851</sup>. Il reconnaît également que l'art industriel occidental plafonne dans son évolution, avec une surproduction qui lasse le public. L'auteur affirme que les objets artistiques orientaux ont ainsi l'opportunité de pouvoir gagner en popularité en Occident en profitant de ce climat de recherche de nouveauté<sup>852</sup>.

La prise de décision pour le rattachement du Musée au ministère de l'Intérieur fut suspendue jusqu'au retour de Sano Tsunetami, responsable du Secrétariat de l'Exposition viennoise. Après son retour de Vienne, le 28 décembre 1874 (Meiji 7), ce dernier contesta ce remaniement dès janvier 1875<sup>853</sup>. Ayant l'ambition de construire un véritable musée central permanent, tout comme Machida Hisanari, surtout un organisme doté d'un centre de formation d'artisans avec des annexes régionales, Sano craignait de perdre le contrôle du projet à cause du changement de son ministère de tutelle<sup>854</sup>. Il exprima à nouveau ses idées sur le musée lors de la rédaction de son *Rapport de l'Exposition en Autriche* 『澳国博覧会報告書』 (*Ōkoku hakurankai hōkokusho*) publié en août 1875, dans son introduction au chapitre le plus important, intitulé *Hakubutsukan bu* 博物館部 (chapitre sur le musée) minutieusement rédigée par le Dr Wagener<sup>855</sup>. Il faut noter que dans son rapport, seul le South Kensington Museum inspire Sano Tsunetami comme modèle pour le musée japonais<sup>856</sup>.

Or l'avis de Sano fut contesté par Kawase Hideharu 河瀬秀治 (1840-1928), qui venait d'être nommé chef de la Direction pour la promotion des industries *Kangyō-ryō* 勸業寮. Issu du fief de Miyazu à Kyoto, et donc issu d'une faction pro-Tokugawa jamais sorti du Japon avant 1880, Kawase Hideharu deviendra cependant un personnage clé pour la promotion de l'exportation des métiers d'art. Il avait assumé à plusieurs reprises les responsabilités de préfet dans différents départements, et y avait contribué à chaque fois au succès du développement

---

<sup>851</sup> KUME., Kunitake (ed.) 久米邦武編, *Tokumei zenken taishi beiō kairan jikki dai go hen europa ōsu no bu ge* 『特命全権大使米欧回覧実記』第五篇 欧羅巴大洲ノ部下, Hakubun sha 博聞社, Tokyo, 1878 (Meiji 11), pp.29-30, pp.39-40 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/761506>

<sup>852</sup> KUME, op.cit., p.236: 盡ク同範圍ニススキス、近年ニ至リ各国ノ工芸殆ど極点ニ達シ、出産濫多ニテ、人人自ラ厭弄ノ意ヲ生シ、新奇ナル物ニ嗜好ヲ生セルニヨリ、東洋ノ美術品ハ甚ダ聲價ヲ得タリ。東洋ノ工産西洋ニ利益を生スルノ主要モ蓋シ此ニアリ。然則其利益ノ廣マルハ、東洋固有ノ美術ニヨリテ、必需品ニ嗜好ヲ生スル時ニアルヘシ

<sup>853</sup> *TKHH*, p.115

<sup>854</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>855</sup> Ōkoku hakurankai jimukyoku 澳国博覧会事務局, *Ōkoku hakuranaki hōkokusho, Hakubutsukan no bu* 澳国博覧会報告書, 博物館部, 1875 (Meiji 8); *TKHH*, p.122.

<sup>856</sup> WAGENER et TSUCHIYA (ed.), 1944, p.207.



industriel et commercial régional. Remarqué par Ōkubo Toshimichi, il fut nommé chef de cette Direction primordiale du ministère de l'Intérieur<sup>857</sup>.

Kawase argumenta contre Sano et son refus d'un rattachement du Musée au ministère de l'Intérieur comme suit : l'objectif d'une exposition est de développer des réseaux de vente, de montrer la qualité des produits et le raffinement de la fabrication, afin de stimuler les intentions d'achat chez les consommateurs. Ce sont exactement les tâches attribuées désormais à la Direction pour la promotion des industries, et de plus le Secrétariat de l'Exposition n'était qu'une entité temporaire : une fois son travail terminé pour l'Exposition universelle de Vienne, son maintien n'avait plus de légitimité, et il était même désormais inopérant d'un point de vue financier. Kawase Hideharu proposa alors les solutions suivantes : 1. Le Secrétariat de l'Exposition serait désormais appelé simplement Musée (*hakubutsu-kan*). 2. Le Musée relèverait dorénavant du ministère de l'Intérieur. 3. Les tâches concernant l'Exposition universelle de Vienne resteraient à la charge du ministère compétent. 4. La préparation pour l'Exposition universelle de Philadelphie et de celles à l'avenir serait effectuée par la Direction pour la promotion des industries, compétente pour la réalisation de l'objectif ultime des participations aux expositions universelles, point de départ du développement du commerce international<sup>858</sup>.

Ce plan fut adopté par le ministère des Affaires suprêmes (Meiji 8 ; le 29 janvier) et il faisait donc du Secrétariat d'Exposition un simple Musée rattaché au ministère de l'Intérieur (Meiji 8 ; 30 mars). Machida Hisanari et Tanaka Yoshio, affectés désormais au ministère de l'Intérieur, reçurent le titre de « chargé du musée 博物館掛, *hakubutsukan-gakari* ». C'était un musée sans directeur. Le 25 mai 1875, en étant lui aussi nommé « chargé du musée », Kawase Hideharu assumait la plus haute responsabilité au sein de cet organisme<sup>859</sup>. Peu après, en octobre 1875, il devint également le directeur du Secrétariat de l'Exposition universelle de Philadelphie.

Pourquoi Kawase a-t-il donné cette appellation de « Musée » au Secrétariat de l'Exposition ? La raison n'est pas clairement expliquée, faute de documents. Cela nous donne en tout cas l'impression que les notions de « musée », « d'exposition » et « d'exposition universelle », étaient très étroitement liées et presque confondues dans l'esprit des responsables, en tant que mesures de développement industriel et commercial<sup>860</sup>. Mais l'appellation « Musée » semblait

---

<sup>857</sup> SAITŌ, Ichigyo 齋藤一暁, *Kawase Hideharu sensei den* 河瀬秀治先生伝, Tokyo, Jōgūkyōkai 上宮教会, 1944 (S19), p.42.

<sup>858</sup> *TKHH*, p.116.

<sup>859</sup> *Ibid.*, pp.117-118.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p.120.

finalement peu convenir pour une simple section administrative. À la suite d'un nouveau remaniement, le 24 septembre 1875, ce « Musée » finit donc par être tout simplement intégré à la Direction pour la promotion des industries, plus précisément à sa sixième section (*dai rokkyoku* 第六局), parmi les dix qui composaient la Direction<sup>861</sup>. Machida Hisanari fut nommé directeur de cette sixième section, tandis que la dixième fut chargée de l'exposition. C'est ainsi que le tâtonnement organisationnel de la direction ministérielle finit par aboutir à l'insertion des concepts d'« exposition » et de « musée » dans la politique de développement industriel, avec un partage des tâches de leurs missions respectives bien précis, au sein d'une direction ministérielle dédiée, quant à elle, à la promotion des industries. Dans la promotion des métiers d'art, c'était l'exportation qui était inévitablement mise en évidence comme objectif économique prioritaire.

Il faut noter toutefois, que ces appellations chiffrées des sections furent supprimées dès l'année suivante, en 1876, et le nom de « Musée » fut rétabli lorsque les divisions furent à nouveau remises en place<sup>862</sup>.

---

<sup>861</sup> Ibid., p.97, 120

TKHH mentionne six sections mais il en avait dix selon le « *Glossary of Japan Center for Asian Historical Records* ».

<https://www.jacar.go.jp/glossary/term3/0010-0070-0030-0010.html>.

Au moment de sa création, la Direction pour la promotion des industries (Kangyō-ryō 勸業寮) comptait quatre divisions - Agriculture, Ingénierie, Commerce et Compilation documentaire - auxquelles le musée fut ajouté. Une réforme du règlement du 24 septembre 1875 aboutit à une structure en 10 sections. La section 1 était chargée des affaires générales, de la réception, de la correspondance, de la comptabilité et de la gestion des fournitures de bureau ; la section 2, de l'entreprise, de la pêche et de la chasse ; la section 3, de la compilation, des rapports et de la tabulation ; la section 4, de l'évaluation de la situation ; la section 5, des plantes, des insectes, des poissons et de la conservation des semences ; la section 6, des écoles, de l'agriculture, des musées et des analyses. La section 7 était chargée de la sériciculture, de la production de soie et du thé ; la section 8 de la laque, de la céramique, de la teinture et des autres activités artisanales ; la section 9 du commerce ; la section 10 des expositions.

<sup>862</sup> Ibid., pp.120-121 : au moment de ce nouveau remaniement, il fut stipulé que ce musée rattaché au Ministère de l'intérieur était le seul à pouvoir porter l'appellation de « Musée (*Hakubutsukan* 博物館) » seule, en se distinguant par-là du Musée de l'Éducation du Ministère de l'Instruction publique et des musées régionaux, qui nécessitaient une caractérisation plus descriptive. « Le Musée (*Hakubutsukan*) » devint le musée central, qui réunissait tous les autres. Mais cela resta à l'état de concept, sans lui conférer un bâtiment. Il faudra attendre jusqu'en 1882 que ce Musée soit transféré au Ministère de l'Agriculture et abrité dans un bâtiment conçu par Josiah Condor à Ueno, pour que l'idée d'un grand musée se concrétise enfin. Il fut ensuite transféré au Ministère de la Maison impériale pour devenir le Musée impérial en 1890.

## 8. Politique du Bureau pour la promotion du Commerce ( *Kanshō-kyoku* )

C'est avec la fameuse « Proposition pour l'incitation au développement par la création d'activités industrielles (*Shokusan kōgyō ni kan suru kengisho* 殖産興業ニ関スル建議書) » présentée en mai 1874 (Meiji 7), que le ministre de l'Intérieur, Ōkubo Toshimichi, manifesta ses intentions. Il soumit ensuite, en 1875 (Meiji 8), à Sanjō Sanetomi, le ministre des Affaires suprêmes, la « Proposition pour entreprendre des ventes directes à l'étranger (*Kaigai chokubai no kigyō o hiraku no gi* 海外直売ノ基業ヲ開クノ議) »<sup>863</sup> dans laquelle il présentait une politique de promotion des exportations. Son objectif était de libérer les négociants japonais du monopole de fait des marchands étrangers sur les exportations, dû au système de commerce des concessions étrangères négocié sous le shōgunat, à une époque où les Japonais ne pouvaient encore théoriquement pas quitter l'archipel. C'était une question essentielle pour pouvoir réaliser la révision des traités inégaux, le principal objectif de la politique étrangère au début de l'ère Meiji. Ces mesures consistaient par conséquent à développer des réseaux de distribution de produits japonais sur les marchés étrangers, et à promouvoir les exportations directes faites par des marchands japonais, sans l'intermédiaire des marchands étrangers. Le ministre de l'Intérieur voulait que le gouvernement soutienne la création de sociétés de négoce semi-privées pour l'exportation directe, avec des succursales à l'étranger, par le biais de subventions à des prêts pour capital et par la supervision de leur gestion<sup>864</sup>.

Il existe une autre proposition pour la promotion des exportations directes, publiée en octobre de la même année sous deux noms : Ōkubo Toshimichi et Ōkuma Shigenobu<sup>865</sup>. Cette proposition, qui concernait aussi le ministre des Finances, se focalisait sur un autre problème, crucial pour promouvoir les exportations directes. Il s'agissait de l'amortissement des emprunts contractés par l'État japonais sur le marché de Londres, qui commençait à partir de 1875 (Meiji 8)<sup>866</sup>. Le gouvernement japonais fixa l'année 1897 (Meiji 30) comme échéance pour son

---

<sup>863</sup> Tsushō sangyō-shō (ed.) 通商産業省編, *Shōkō seisaku shi* 『商工政策史』, vol.5, *Shōkō seisaku shi kankō-kai* 商工政策史刊行会, Tokyo, 1965, pp.152-157 : la date est inconnue. Comme il n'existe aucune preuve d'une approbation de cette proposition par le Ministère des Affaires suprêmes (Dajōkan 太政官), on pense qu'elle est restée à l'état de projet.

<sup>864</sup> Tsushō sangyō-shō (ed.), op.cit, p.156.

<sup>865</sup> Ibid., pp.157-163.

<sup>866</sup> FUKUSHIMA, Masanori 福島昌則, « Waga kuni gaishi seisaku no jishō teki kōsatsu – ruiseki saimu mondai ni yosete 「わが国外資政策の実証的考察-累積債務問題によせて-」 », *Keiei to keizai* 『経営と経済』, vol. 63(4), Nazasaki daigaku keizai gakkai 長崎大学経済学会, 1984, pp.1-22 : le premier exemple d'une émission d'une obligation d'État japonaise à l'ère Meiji est celle en monnaie anglaise, de 1 million de GBP

remboursement total<sup>867</sup>. Les mesures envisagées comprenaient l'achat de marchandises japonaises par la Direction pour la promotion des industries *Kangyō-ryō* 勸業寮, puis leur vente sur le marché étranger par l'intermédiaire de la Direction pour l'emprunt national du ministre des Finances. En d'autres termes, il s'agissait d'exportations directes opérées par le gouvernement lui-même.

Comme en réponse à ces deux approches très différentes pour promouvoir les exportations directes, l'«*Opinion sur les tâches concernant le commerce à l'étranger et la promotion commerciale de la Direction pour la promotion des industries*<sup>868</sup> » fut soumise le 20 octobre 1876 (Meiji 9) au Ministre de l'Intérieur, Ōkubo Toshimichi et au Ministre des Finances, Ōkuma Shigenobu. Comme Norota Jun'ichi le signale, l'auteur en était Kawase Hideharu, devenu alors le directeur du Bureau pour la promotion du Commerce *Kanshō-kyoku* 勸商局 émancée en mai 1876 (Meiji 9) de la Direction pour la promotion des industries, *Kangyō-ryō* 勸業寮 au sein du ministère de l'Intérieur<sup>869</sup>.

D'après Kawase Hideharu, afin de pouvoir réaliser des exportations directes pour servir à l'amortissement de l'emprunt émis à l'étranger, il était indispensable de faire une sélection des produits rentables sur la base d'un calcul des taux de change entre prix intérieurs et prix étrangers. En revanche, la promotion commerciale, dont l'objectif consistait purement dans le développement des réseaux de distribution des produits japonais, devait être poursuivie, quel que fût le caractère économique du produit. Kawase argumentait qu'il ne fallait pas confondre ces deux approches différentes de la promotion des exportations directes. Il était essentiel de clarifier la répartition des tâches selon leur compétence entre les Directions concernées, celles du ministère des Finances et celles du ministère de l'Intérieur.

Kawase détailla les mesures d'exécution et clarifia les rôles de son Bureau pour la promotion

---

(équivalent à 4,88 millions de JPY à l'époque), émise à Londres le 23 avril 1870 (23 mars 1903). Les fonds collectés ont été utilisés pour payer la construction du chemin de fer entre les gares de Shinbashi et de Yokohama. En 1873, le gouvernement japonais a émis 2,4 millions de Livres Sterling (équivalent à 11,71 millions de yens à l'époque) en obligations de monnaie britannique afin de lever des fonds pour la liquidation de l'allocation aux *shizoku*.

<sup>867</sup> Tsushō sangyō shō (ed.) op.cit, pp.162-164.

<sup>868</sup> Annexe 1, p.68 : Tsushō sangyō shō (ed.) op.cit, p.165: 勸業寮ノ海外通商勸商業務ニ関スル意見書 ; NOROTA, op.cit, p.264.

<sup>869</sup> *Glossaire du Japan Center for Asian Historical Records*

<https://www.jacar.go.jp/glossary/term3/0010-0070-0030-0020.html>

En janvier 1879, le Bureau pour la promotion du commerce, *Kanshō-kyoku* 勸商局, fut supprimé et ses missions transférées au nouveau Bureau des Affaires commerciales, *Shōmu-kyoku* 商務局, du Ministère des Finances.

du Commerce *Kanshō-kyoku* 勸商局 qui furent énoncés comme suit<sup>870</sup> : la Kiryū Kōshō Kaisha était toujours sous sa tutelle comme cela avait été le cas jusqu'alors. La Direction affectait le personnel sélectionné en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en France, à la vente d'échantillons de produits développés sous sa supervision, ainsi que des produits provenant du secteur privé. Ce personnel avait pour mission d'enquêter sur les tendances dans la demande des produits japonais à l'étranger, et d'envoyer d'autres informations essentielles au commerce, telles que des indications des prix dans chaque pays.

Il faut noter que ce document de Kawase fut rédigé à partir des résultats de l'enquête « sur les procédures commerciales et la rentabilité des prix des marchandises 貿易順序手續キ諸物品ノ価格得失其要領ニ係ルモノ *bōeki junjo tetsuzuki shobuppin no kakaku tokushitsu sono yōryō ni kakarumono* », effectuée à Londres par les agents envoyés l'année précédente par le ministère de l'Intérieur et celui des Finances. Une lettre, découverte par Norota Jun'ichi, attire particulièrement notre attention. Elle est adressée à l'agent japonais sur place par James Lord Bowes (1834-1899), marchand de laine installé à Liverpool au Royaume-Uni. Il est connu comme un mécène des arts, et comme l'auteur de nombreux ouvrages sur l'art japonais<sup>871</sup>.

Bowes y décrit minutieusement, en prenant comme exemple la céramique et certains autres produits des métiers d'art japonais, les situations et les problèmes actuels à travers une observation des goûts du marché européen. Il y explique quels sont les organismes des réseaux de distribution et des banques au Royaume-Uni utiles pour les futures ventes. Il donne des conseils sur les précautions à prendre pour le transport vers le marché britannique, et sur le rôle du gouvernement japonais. En prenant comme référence le cas britannique où la fabrication de céramiques est en expansion depuis l'Exposition Universelle de 1851, il souligne le potentiel de la céramique japonaise, susceptible de gagner les marchés occidentaux. Cependant, il dit clairement que les produits actuels ne répondent pas exactement à la demande de la clientèle occidentale, ce qui entrave cette conquête des marchés. Si à présent certaines personnes achètent quelques céramiques japonaises, c'est juste par curiosité. Il conseille de disposer d'agents japonais au Royaume-Uni et d'envoyer certains échantillons britanniques au Japon, pour pouvoir servir aux céramistes japonais de modèles fournissant des informations sur la taille, la forme ou encore le nombre de pièces d'un service de table apprécié. En même temps, Bowes affirme qu'en matière de décoration, l'authenticité japonaise doit absolument être maintenue. Il déconseille

---

<sup>870</sup> Annexe 1, p.69 : Tsushō sangyō shō (ed.) op.cit., p.166.

<sup>871</sup> Annexe 1, pp.69-71 : Tsushō sangyō shō (ed.) op.cit., pp.166-168 : Cette lettre est envoyée de Liverpool à l'adresse d'un certain Nambo ou Minami Tamotsu 南保, le 19 avril 1876 ; NOROTA, op.cit., pp.263-266.

fortement l'utilisation du colorant rouge à base d'aniline, un composé chimique qui donne un aspect de mauvaise qualité. Selon lui, la céramique d'Owari correspond au goût du marché occidental, particulièrement grâce à son décor en indigo, qui sera apprécié pour les dîners ou le petit déjeuner, tandis que celle cuite à Owari ou à Kyoto et peinte à Tokyo, conviendrait plus à un usage pour le dessert. Il considère la peinture rouge de Kutani Eiraku comme très bonne pour les assiettes à dessert et le service à thé. Il remarque un grand potentiel à Banko et à Awaji. Quant à Satsuma, il est à ses yeux parfait pour la céramique à but purement décoratif. Sur la base de ses connaissances d'expert, Bowes donne des indications étonnamment détaillées. Il pense aussi que d'autres catégories de métiers d'art, tels que ceux de la laque, des articles de la vannerie ou de l'orfèvrerie, pourraient trouver à vendre à la condition de modifier leurs formes. Bowes conseille donc une création, en vue de l'exportation, de produits issus des métiers d'art du Japon et tirer le meilleur parti des éléments décoratifs japonais, et non pas juste destinés à satisfaire une utilisation quotidienne des Occidentaux. Il affirme par ailleurs que le rôle du gouvernement est d'explorer les marchés étrangers et les réseaux de distribution, ainsi que de former des fabricants et des négociants, donc juste de préparer le terrain. D'après Bowes, il ne convient pas que le gouvernement pratique le commerce lui-même, et encore moins qu'il garde dans ce domaine, des informations secrètes à son profit. Cet homme d'affaires britannique encourageait ainsi l'exportation des métiers d'art japonais en se basant sur les principes du libéralisme économique. Comme Norota Jun'ichi le suppose, il est fort probable que Kawase Hideharu s'inspirait de ces propos de Bowes, quand il soutenait qu'il fallait donner la priorité à la promotion des exportations directes, promotion basée sur l'encouragement du commerce privé, et distinguer celle-ci du commerce gouvernemental ayant en vue l'amortissement de l'emprunt.

Kawase, déjà responsable de la préparation de l'Exposition universelle américaine depuis mai 1875, fut nommé directeur de la première Exposition de l'Industrie nationale (*Naikoku kangyō hakuran-kai* 内国勸業博覧会), le 31 juillet 1876, juste après être devenu directeur du Bureau pour la promotion du Commerce. Il devient ensuite, le 1<sup>er</sup> 29 mai 1877, responsable de la préparation de l'Exposition universelle française prévue pour 1878. Préparer la participation aux expositions universelles était envisagée comme l'un des objectifs principaux de la Direction pour la promotion du commerce. Celle-ci multiplia les initiatives dans sa quête de clientèle et du marché occidental pour les objets décoratifs japonais.

C'est en décembre 1876 que Kawase rencontra Christopher Dresser (1834-1904). Ce célèbre designer britannique visita le Japon et fit don de quelques objets d'art européens que lui avait confié Cunliffe-Owen, navré par la perte des précieux objets choisis pour figurer à

l'Exposition universelle de Vienne, à cause du naufrage du navire français *le Nil* en 1874. Il rencontra également d'autres hauts-fonctionnaires tels que Ōkubo Toshimichi, Sano Tsunetami, Machida Hisanari, Tanaka Yoshio et Shioda Makoto<sup>872</sup>.

## 9. Mesures en vue des exportations des objets artisanaux

En dehors de l'étude des marchés étrangers<sup>873</sup> et de celle de la valeur des exportations selon les produits, ou encore de la participation aux expositions universelles, toujours dans le but d'une expansion des ventes extérieures, le gouvernement Meiji instaura des mesures spécifiques visant au renforcement des capacités des métiers d'arts.

**La diffusion de dessins** : ces mesures consistèrent d'abord dans la diffusion de dessins et dans le développement de nouvelles techniques, auxquels s'ajoutait un soutien financier pour favoriser la participation aux futures expositions universelles des fabricants-marchands d'objets décoratifs destinés à l'exportation. Nous avons déjà vu qu'au moment de la préparation de l'Exposition de Vienne, le Secrétariat de l'Exposition avait voulu communiquer à d'éminents artisans locaux, des informations concernant les modèles la plus adaptés aux goûts occidentaux. Wagener, après avoir contribué à cette initiative, devint l'un des auteurs principaux du *Rapport sur l'Exposition en Autriche* 『澳国博覧会報告書』 ( *Ōkoku hakurankai hōkokusho*) rédigé sous la direction de Sano Tsunami, et publié en août 1875. Dans ce rapport, plus précisément le chapitre intitulé *Rapport sur la construction du musée de Tokyo fait par Monsieur Wagener : la section des Arts* ( *Wagener shi Tokyo hakubutsu-kan kensetsu hōkoku : geijutsu no bu* ワクネル氏

---

<sup>872</sup> KAWAMURA, Noriko 川村 範子, « Christopher Dresser and his relationships in the Meiji government: insights from a prosopography of 15 high officials », *Bulletin of the Graduate School of International Cultural Studies, Aichi Prefectural University. Japanese culture*, No.2, 2011, pp.29-54.

<sup>873</sup> Tsushō sangyō shō (ed.) op.cit, pp286-289.

Les études de marché à l'étranger étaient réalisées par les consuls en poste dans les différents pays. Le Ministère des Affaires étrangères compilait ces rapports consulaires, en plus de ceux envoyés par les militaires et les étudiants japonais sur place, et il les communiquait au secteur privé. Il sont rassemblés dans le recueil *Ryōji hōkoku shiryō* 『領事報告資料』. Les plus anciens de ces « documents de rapport consulaire » ont été publiés sous le titre *Tsūshō ihen* 『通商彙編』 de 1881 (Meiji 14) à 1886 (Meiji 19), rebaptisé *Tsūshō hōkoku* 『通商報告』 à partir de 1886 et a duré pendant 26 ans. À partir de 1894, le journal devient le *Tsūsan isan* 『通産彙纂』 et continue à être publié jusqu'en 1913 (Taisho 2). À partir d'avril 1885 (Meiji 18), le Ministère de l'Agriculture et du Commerce a commencé à envoyer à l'étranger des échantillons de produits susceptibles d'élargir les canaux de vente, jusqu'en 1890. Ces marchandises comprennent de nombreux produits artisanaux, tels que poteries, laques, objets en cuivre, pipes à fumer, textiles, a ainsi que bagues intérieures et éventails.

東京博物館建設報告 藝術ノ部) traduit par 浅見忠雅 Asami Tadamasu, Wagener fait des recommandations importantes sur la formation des artisans<sup>874</sup>. Il met l'accent sur « la formation de l'œil (*me no kyōiku* 眼目の教育) », et propose, comme méthode d'application générale, de publier des dessins commentés des œuvres sélectionnés, pour former le goût des professionnels des divers métiers d'arts, céramistes, bronziers ou encore émailleurs<sup>875</sup>, etc.

Cette idée se concrétisa. Des nouvelles sections furent créées à la suite de la révision de la classification du musée, en novembre 1876 : la section des métiers d'arts et celle de l'histoire, menèrent activement des campagnes de copie d'antiquités, et la publication de motifs applicables à des produits de fabrication contemporaine, basée sur une recherche iconographique<sup>876</sup>. Un des ouvrages y concourant, encore conservé de nos jours, l'*Onchi zuroku* 『温知図録』, commença à être compilé lors de la préparation de l'Exposition universelle de 1876 à Philadelphie, au sein du Secrétariat de l'Exposition américaine, alors sous la direction de Kawase Hideharu<sup>877</sup>. Il s'agissait de croquis d'objets à fabriquer pour l'Exposition de 1876, croquis censés être distribués aux artisans. Les dessins du premier volume ont été compilés par les agents du Secrétariat de l'Exposition, Shioda Makoto, Nōtomi Kaijirō 納富介次郎 (1844 – 1918), Kishi Kōkei 岸光景 (1839-1922), Nakayama Gyōsan 中島仰山(1832-1914), ainsi que par les peintres employés par le Secrétariat, dont les principaux étaient Kanō Shōsen-in Masanobu 狩野勝川院雅信, Kishi Seppo 岸雪圃, Kobayashi Jussaku 小林述作, Suzuki Kason 鈴木華村(1860-1919), ceci pour les dix catégories suivantes : céramiques, émaux cloisonnés, fonderie, ferronnerie, vannerie, broderie, motifs héraldiques, et lainage, teinture, maroquinerie<sup>878</sup>. L'idée était d'ajouter des touches de nouveautés à des formes et motifs traditionnels recherchés dans les peintures anciennes, comme l'indique le titre *Onchi zuroku* (*Catalogue d'images pour revisiter les anciens*)<sup>879</sup>. La source d'inspiration se trouvait dans des livres de modèles dessinés de l'époque d'Edo ou encore de Chine. L'équipe créa en effet un style éclectique, mélange d'iconographie

---

<sup>874</sup> WAGENER et TSUCHIYA (ed.), op.cit., pp.254-269.

<sup>875</sup> Ibid., p.257.

<sup>876</sup> TKHH, p.138; NOROTA., op.cit., p.231: il s'agit notamment des *Shiki bunrui sankō* 『織分類纂稿』, *Shinko moyō zufu* 『新古模様図譜』 et du *Ko sarasa moyō* 『古更紗模様』. Selon Norota, ces projets de recherche ont été commencés par la Division des arts 芸術課, nouvellement créée par la révision de la classification des musées de novembre 1876.

<sup>877</sup> Tokyo kokuritsu hakubutsukan (ed.), op.cit, 1997, p.15.

<sup>878</sup> 陶器, 七宝, 鋳物, 鋤鍛器, 籐細工, 刺繡, 紋, 氈, 染, 革

<sup>879</sup> Tokyo kokuritsu hakubutsukan (ed.), op.cit., 1997, p.15.



japonaise ancienne et de motifs décoratifs chinois Ming et Qing.<sup>880</sup> Le deuxième volume fut confectionné pour la première Exposition de l'Industrie nationale (Naikoku Kangyō hakuran-kai, 内国勸業博覧会) de 1877, et le troisième volume pour l'Exposition universelle française de 1878, par chaque Secrétariat de l'Exposition, afin d'être prêté aux fabricants. Ce projet fut poursuivi par la Section des dessins pour la production 製品画図掛 *seihin gazu gakari*, installée à la Direction pour la promotion du commerce au sein du ministère de l'Intérieur (en mai 1876 : Meiji 9), sous la direction de Kawase Hideharu. On compila alors des images à prêter aux artisans, non seulement pour les expositions mais aussi pour l'exportation, ce qui aboutit à un quatrième volume<sup>881</sup>. Des archives montrent que de nombreuses préfectures réclamèrent la réalisation de tels dessins pour leurs meilleurs artisans.

**La formation** : dans son introduction au chapitre sur le musée du *Rapport sur l'Exposition en Autriche*, Sano Tsunetami proposa d'ouvrir un centre de formation technique au sein du musée. Cette idée, qu'il partageait avec Wagener, consistait sans aucun doute dans la création d'un environnement où les élèves auraient pu observer des œuvres du musée sous tous leurs aspects, esthétiques comme techniques, au cours d'une formation aux innovations rapportées après l'Exposition autrichienne. Mais cette idée ne fut pas prise en compte par Ōkubo Toshimichi, le ministre de l'Intérieur<sup>882</sup>. Cette formation revint finalement à la Direction pour la promotion des industries. Selon l'archive *Dajō ruiten* 太政類典 (Compilation des réglementations issues des documents du ministère des Affaires suprêmes *Dajōkan*), les machines amenées de l'étranger furent cédées par le Secrétariat de l'Exposition au ministère de l'Intérieur le 10 juillet 1875. Ce dernier créa une station expérimentale de la Direction pour la promotion des industries sur le site d'Uchiyamashita, le 18 juin de la même année<sup>883</sup>. En tant que conseiller de la Direction, Wagener y mena une étude sur les terres et pigments pour la fabrication de céramiques, ou encore sur les méthodes de coloration et de polissage pour les émaux cloisonnés, à côté d'autres sujets de recherches relevant plutôt du domaine de la chimie minérale et de l'électrochimie, tels que la galvanoplastie. Nōtomi Kaijirō, formé en Europe en tant qu'agent du Secrétariat de l'Exposition de Vienne, y dispensa aux stagiaires venus de province, la technique du moulage en plâtre de la

---

<sup>880</sup> YOKOMIZO., op.cit., 1999.

<sup>881</sup> Tokyo kokuritsu hakubutsukan (ed.), op.cit, 1997, pp.16-18.

<sup>882</sup> *TKHH*, p.126.

<sup>883</sup> NOROTA, p.229 : Kokuritsu kōbunsho-kan 国立公文書館 (Archives nationales du Japon) 2A-009-00·太 00374100

céramique qu'il avait apprise à Elbogen, en Bohême<sup>884</sup>.

L'élaboration du design et le développement de la technologie étaient traités ensemble pour fabriquer des échantillons en vue de l'exposition universelle. Il semble que Kawase Hideharu soit l'auteur d'un *Objectif de la mise en place de la station expérimentale des Beaux-Arts (Bijustu kenkyūjō setsuritsu no shushi 美術研究場設之趣旨)*, probablement vers 1876, au titre de directeur du Bureau pour la promotion du Commerce *Kanshō-kyoku 勸商局*<sup>885</sup>. Ce document, portant le cachet du ministère de l'Intérieur, énonce d'abord les deux objectifs de l'établissement. Le premier est de pérenniser des « Beaux-Arts uniques au Japon, dont les décors *maki-e*, la sculpture, la céramique, la peinture, etc. (本邦固有之美術蒔絵彫刻陶工及七画等) », ceci afin que la production nationale en tire un surcroît d'honneur. Le deuxième est de fabriquer des œuvres d'excellence, telles qu'elles puissent servir de modèles aux fabricants de chaque domaine, afin d'élargir leurs connaissances et de leur permettre de mieux exprimer leurs émotions et leurs motivations. Le document contient également un règlement pour les artisans et les dessinateurs (*Shokkō gashi shōtei kokoroe 職工画師章程心得*) ainsi qu'un budget pour fonder l'établissement. Le règlement définit le dessin *kaigi* comme étant le fondement des métiers d'arts et un sujet d'étude qui ne doit pas être livré aux fluctuations de la mode. Il faut mener, dit-il, des recherches dans les domaines des sciences graphiques, de la chimie, de la sculpture, de la céramique, du plâtre et des autres technologies occidentales. Le dessinateur s'occupe du dessin des modèles pour la production, et l'artisanat matérialise l'image des modèles. Les produits sont fabriqués dans l'établissement aux seules fins de démonstration des possibilités techniques, et ils sont par conséquent des échantillons non commercialisés. Le produit sera corrigé autant de fois que nécessaire jusqu'à atteindre l'excellence souhaitée, et seuls ceux qui auront atteint ce niveau pourront être exposés. Notamment, la laque à décor *maki-e*, les œuvres en bronze, et la céramique, sont d'ores et déjà considérés comme des domaines prioritaires. Le tableau budgétaire note des noms de peintres et d'artisans à employer au sein de l'établissement. Ces peintres appartiennent à des écoles traditionnelles de peinture, tels Kanō Tadanobu 狩野雅信, Sumiyoshi Hirokata 住吉広賢, tandis que les artisans sont considérés comme les premiers de l'époque, détenteurs des

---

<sup>884</sup> Ibid., p.230.

<sup>885</sup> Ibid., pp.234-238.

Annexe 1, pp. 72-73 : « Bijustu kenkyūjō setsuritsu no shushi, Shokkō gashi shōtei kokoroe oyobi nyūhi shirabehyō » 美術研究場設立ノ趣旨・職工画師章程心得及入費調表, Waseda University Library, 大隈文書 14 A4261, consultable sur le site

[https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/i14/i14\\_a4261/index.html](https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/i14/i14_a4261/index.html)

techniques traditionnelles d'exception ou encore employés de la société Kiryū Kōshō Kaisha, comme Kano Natsuo 加納夏雄, Shibata Zeshi, Takamura Toun 高村東雲, famille Gotō 後藤家, famille Myōchin 明珍家, famille Shibayama 芝山家, Hirayama Eizō 平山英三, Kawara Chujirō 河原忠次郎, Itō Nobuo 伊藤信夫. Le dessein de Kawase, celui de faire fabriquer à ces artisans des œuvres de qualité et de les exposer comme modèles dans le musée, s'accorde exactement avec celui de Wagener et de Sano Tsunetami tel qu'il était exprimé dans leur rapport sur l'exposition.

**Les subventions** : d'après une recherche méticuleuse faite par Norota Jun'ichi, une subvention fut octroyée aux exposants à l'exposition universelle<sup>886</sup>. En mai 1874, une proposition est présentée par Shioda Makoto, affecté au Service de la création d'activités industrielles *Shokusan-kakari* 殖産掛 de la Division de l'industrie *Kogyō-ka* 工業科 du Secrétariat de l'Exposition, alors encore dépendant du ministère des Affaires suprêmes. Il s'agissait d'instaurer un système de subventions en faveur des exposants qui manquaient de financement, afin qu'il puisse produire des œuvres destinées à l'Exposition universelle américaine. L'État prêtait aux candidats acceptés la moitié ou les deux tiers du prix de revient de la production, lequel serait remboursé par la vente au moment de l'Exposition. Shioda a établi le tableau du budget des prêts en fonction des professions. On y constate que les deux tiers du budget sont consacrés à trois domaines, à savoir la céramique, la laque et les œuvres en bronze, les plus récompensés lors de l'Exposition universelle de Vienne.

Le changement du ministère tutélaire du musée et du Secrétariat de l'Exposition, autrement dit le transfert depuis le ministère des Affaires suprêmes vers le ministère des Affaires intérieures, n'eut pas d'impact sur ce projet : les prêts furent bien mis à disposition sous le contrôle de la Direction pour la promotion des industries *Kangyō-ryō* 勸業寮. Ils bénéficièrent à des Préfectures dans tout l'archipel, des artisans célèbres, comme Shibata Zeshion et Ikeda Taishin, des négociants puissants, tels que Minota Chōjirō 箕田長次郎 de Yokohama, Arai Hanbei 新井半兵衛 de Tokyo ou encore relevant de la Kiryū Kōshō Kaisha. Ce système de prêt, qui prouva son efficacité à Philadelphie, fut également mis en place lors de la préparation de l'Exposition Universelle de Paris de 1878. Parmi ses bénéficiaires, Ōta Mankichi 太田萬吉, était un marchand de laque et de céramique. Le détail de son prêt nous montre qu'il fut dépensé pour des matériaux nobles et pour les frais de mains-œuvre affectés à la préparation de décors

---

<sup>886</sup> NOROTA, op.cit., pp.201-211.

nécessitant une technique de pointe. Le gouvernement cibra les principaux commerçants et maîtres-artisans de chaque région pour leur accorder ses prêts. Son dessein était certainement de fournir aux exposants les moyens de déployer pleinement et sereinement leurs techniques de fabrication et de décoration. Nous pouvons trouver ici l'une des caractéristiques des œuvres japonaises présentées aux expositions universelles et encore conservées de nos jours : une virtuosité dans les techniques de fabrication et de décoration, qui semble aller parfois jusqu'à la surcharge. Comme l'affirme Hida Toyojirō, cette « capacité de l'artisan à mettre en œuvre habilement les matériaux », qui peut se traduire comme une technique ou un savoir-faire, ce qu'on appelait autrefois *gigei* 技芸, en japonais, a été petit à petit réévaluée de manière différente au cours de l'ère Meiji, c'est-à-dire comme un élément de valeur potentiel pouvant et devant témoigner du caractère unique de l'art japonais, qui le distinguait de celui des autres pays<sup>887</sup>.

## **Conclusion**

Nous sommes consciente de ne pas avoir produit une synthèse exhaustive et qu'on peut la trouver hâtive. Néanmoins, en mettant en avant les événements qui semblaient les plus décisifs, ce chapitre aura tenté de clarifier la manière dont la promotion de l'artisanat d'art s'est insérée dans la politique du gouvernement Meiji.

Fortement marqués par les retours d'expérience de l'Exposition universelle de 1867 de Paris et de celle de Vienne, certains hommes politiques, non pas seulement les témoins directs de ces succès japonais mais aussi des observateurs lucides restés au pays, partagèrent l'idée de soutenir le pays par l'exportation des produits de ces métiers d'art. Cette idée mûrit, et elle se concrétisa au sein de deux organes ministériels, le Secrétariat de l'Exposition et le Bureau muséographique, matrices de l'actuel Musée national de Tokyo. Ces organes étaient très étroitement liés dans leurs rôles, leur personnel et leur position organisationnelle, et par conséquent leurs délimitations étaient relativement ambiguës. La fusion de ces organes menée au fur et à mesure dans l'organigramme suggère une volonté de créer une interactivité dans leurs missions : la collecte et la recherche furent faites par les agents de l'État pour que les fabricants et les commerçants les

---

<sup>887</sup> HIDA, Toyojirō 樋田豊郎, « Meiji kōgei ron kokuminkokka ni okeru shokuninteki “gigei” no yakuwari 「明治工藝論、国民国家における職人的「技藝」の役割」 », in INAGA, Shigemi (ed.) 稲賀繁美編, *Dentō kōgei saikō Kyō no uchi to soto, kako hakkutsu · genjōbunseki · shōrai tenbō* 『伝統工藝再考 京のうちと、過去発掘・現状分析・将来展望』, Shibunkaku, Kyoto, 2007, p.130.

mettent à profit, et puissent exposer leurs meilleurs résultats aux expositions universelles, voire développer leurs ventes sur les marchés étrangers.

L'importance des activités de ces organes se traduit aussi par celle de leurs ministères successifs de tutelle, tous puissants. Après avoir été sous l'aile du ministère des Affaires Suprêmes, la promotion des artisanats d'art, étant devenue une mesure économique prioritaire, passa par un remaniement organisationnel en 1875 : le Musée absorbant le Secrétariat de l'Exposition, fut alors affecté à la Direction pour la promotion des industries qui relevait du ministère de l'Intérieur, machine à réaliser les idées d'Ōkubo Toshimichi, qui visait à d'abord assurer la stabilité intérieure du pays.

Associée au concept de Musée, plus précisément en s'intéressant du modèle du South Kensington Museum, la promotion des artisanats d'art aux yeux des politiciens, n'était pas simplement un atout permettant d'enrichir l'économie nationale : ce devait être aussi une solution à plusieurs des problèmes sociaux de l'époque. D'une part il fallait sauver les antiquités du vandalisme lié à l'action des mouvements anti-bouddhiques, et en profiter pour constituer une collection d'objets susceptibles de servir comme modèles d'inspiration pour les artisans ; d'autre part, il s'agissait de créer de nouvelles activités, génératrices de revenus, et qui aideraient au « retour à l'emploi » de la classe sociale déclassée des samourais qui avait perdu son statut à cause de l'effondrement de la société féodale. Plusieurs mesures concrètes furent mises en place pour atteindre ces objectifs. Il était indispensable d'introduire les méthodes occidentales et d'avoir l'aide de conseillers étrangers, comme Gottfried Wagener, et encore de pouvoir compter sur le talent des meilleurs artisans. Mais ces mesures étaient aussi clairement basées sur la prise en compte de la réputation de l'artisanat d'art de chaque région : porcelaine de Saga, émaux cloisonnés d'Aichi, bronzes d'Ishikawa et de Takaoka... Nous identifions là une pensée héritée du *bussan-gaku* et du *keisei-ron* de l'époque d'Edo, qui consistait à étudier les spécialités régionales afin de développer l'économie de chaque fief par le commerce intérieur de l'archipel, et accroître les revenus de ces petites principautés. Elle restait parfaitement applicable à l'ère Meiji, en visant cette fois un marché à échelle plus élargie, jusqu'à une dimension mondiale.

Le gouvernement Meiji fut fortement impliqué dans l'intensification de la créativité des produits par la diffusion de dessins de modèles. On peut cependant se poser la question de son aboutissement, celle de la pertinence de cette volonté de gérer la qualité artistique d'une production. Même si les succès japonais lors des expositions universelles furent remarquables et remarqués, nous ne connaissons pas encore les réactions réelles du terrain, c'est-à-dire les acteurs du marché soumis à une telle volonté politique. Nous l'examinerons dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE 6

### Une nouvelle source

#### la relecture du *Quotidien de Yokohama* de la période des années 1870

##### *Introduction*

Certains leaders japonais de la nouvelle ère qui s'ouvre avec Meiji furent, dès la mise en place de leur gouvernement, convaincus par les succès des expositions universelles et crurent au potentiel des produits des artisanats d'art japonais sur le marché international. Dès la première décennie de l'ère Meiji (1868-1878), le gouvernement prit différentes mesures, parallèlement à des remaniements organisationnels. Nous avons suivi ce processus dans le chapitre précédent.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux réactions des commerçants, des fabricants, et dans la mesure du possible, des consommateurs aussi, face à cette politique volontariste. Nous essaierons de mettre en lumière les acteurs autres que les politiciens, acteurs qui ont joué des rôles primordiaux dans la constitution de ce domaine, relativement nouveau au Japon, des « Beaux-Arts appliqués à l'Industrie », en tentant de cerner la réalité du terrain.

Les produits de l'artisanat d'art japonais ont bel et bien déferlé sur le marché européen, et très rapidement. Si nous portons notre regard sur la situation de la France, par exemple, nous constatons que les objets japonais se trouvaient déjà en abondance dans la capitale française au milieu des années 1870. Ernest Chesneau écrit « Paris l'a adopté : ses bronzes, sa céramique, ses feuilles peintes, ses confiseries de circonstance, au jour de l'an 1873, étaient tous empruntés au Japon. Les menus produits de l'industrie japonaise sont enfin passés à l'état " d'articles courants " dans les grands magasins de nouveautés. Une importation si considérable devait avoir quelques échos et a effectivement agi sur le goût français<sup>888</sup> ». Ce témoignage d'Ernest Chesneau n'est pas le seul. Dans le célèbre journal hebdomadaire *L'illustration* de 25 janvier 1879, dans la rubrique intitulée « Courrier de Paris », une chronique de la vie de la métropole, un auteur anonyme écrit : « Le Japon qui est maintenant à la mode d'un bout à l'autre de Paris ...<sup>889</sup> ». Cet article est l'un des premiers dans cette presse qui explique le processus de développement de la mode en remontant jusqu'à son début : « Un jour, un navire d'une maison de Marseille a rapporté une cargaison de boîtes sculptées et d'éventails. Cela a été le commencement d'une fureur. Sont

---

<sup>888</sup> CHESNEAU, Ernest, « Le Japonisme dans les arts », *Musée universel*, Paris, Ballue, 1873-04, p.214 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5775531f/f220.item>.

<sup>889</sup> *L'illustration Journal universel*, 25 janvier 1879 no 1874, p.50.

venus ensuite les parasols, les chapeaux d'été pour les hommes, les sabres recourbés, les pantoufles, les bilboquets d'ivoire si gracieusement évidés, cent et un bibelots étranges et charmants, aujourd'hui acclimatés un peu dans toutes les demeures ».

À l'époque de l'expansion de grands magasins comme le Bon Marché, « la cathédrale du commerce moderne », comme le qualifie Émile Zola<sup>890</sup>, la même rubrique du journal du 8 octobre 1881 relate la vague d'achats au moment du retour des vacances : « Et vite, en rentrant, les Parisiennes se sont précipitées vers les magasins de nouveautés, ces Léviathans de l'industrie, qui, tous au même jour, à la même heure, ouvrent leurs exhibitions solennelles. La visite aux expositions de ces gigantesques bazars fait maintenant partie des mœurs nouvelles (...), la collectionneuse lorgne avec des battements de cœur le déballage du Japon. Et si, dans le tas, elle rencontrait un vieux bronze ou des *nétsukés* d'ivoire signés par quelque Cellini japonais ?<sup>891</sup> ». Sur la base du développement de la classe bourgeoise, le fort mouvement de construction résidentielle à Paris va pousser le consommateur à vouloir orner son appartement, et il le fera selon ses goûts et ses moyens<sup>892</sup>. Le phénomène va s'appuyer sur la vogue des décors d'intérieur, tendance qui existait déjà sous le Second Empire, pour lui faire étaler sa fortune en recourant à des objets hétéroclites provenant des différentes parties du monde. Le 11 décembre 1880, toujours dans *L'Illustration*, un auteur anonyme résume : « Nous nous ingénions à nous entourer de "Japonisme". Nous peuplons nos appartements des produits merveilleux de leur art »<sup>893</sup>. Le terme Japonisme désigne ici le fait que les appartements parisiens se voient fréquemment ornements avec des produits artistiques japonais.

Dans la recherche des acteurs, s'agissant de la question des origines de la circulation des objets artistiques japonais, l'histoire de l'Art a eu peut-être eu trop tendance à se focaliser sur les marchands d'art. On peut citer parmi ceux-ci les fameux Philippe Sichel, ami proche des frères Goncourt, auteur des *Notes d'un bibeloteur au Japon*<sup>894</sup>, Siegfried Bing, véritable promoteur du marché de l'art japonais européen, et Hayashi Tadamasu ancien employé de la compagnie Kiryū Kōshō Kaisha, conseiller fidèle des Japonisants.

---

<sup>890</sup> ZOLA, Émile, *Au Bonheur des dames*, Paris, G. Charpentier, 1883.

<sup>891</sup> *L'Illustration Journal universel*, 8 octobre 1881 no 2015, p.230.

<sup>892</sup> NISHII, Akane, *Le Japonisme dans la société française vu à travers les articles de L'Illustration, Analyse des publications de 1867 à 1900*, mémoire du DRA à l'École du Louvre, 2006, pp.86-87.

<sup>893</sup> *L'Illustration Journal universel*, 11 décembre 1880 no 1972, p.378.

<sup>894</sup> SHICHL, Philippe, *Notes d'un bibeloteur au Japon, avec une préface de M. Edmond de Goncourt*, Paris, E. Dentu, 1883 ; PUT, Max, *Plunder and Pleasure, Japanese Art in the West, 1860-1930*, Leiden, Hotei Pub., 2000.



Fig.40  
« La Leçon de Piano » peint par E.Prevost  
*L'Illustration*, 4 décembre 1886



Fig.41  
« La vieille fille » peint par Worms  
*L'Illustration*, 12 décembre 1885



Et il y a eu, également, les nombreux magasins qui ont profité de cette vogue en ouvrant des boutiques de « Curiosités, objets d'art, médailles, etc. » ou de « Chinoiserie et Japonerie », comme les catégorise *L'Annuaire du commerce Didot-Bottin*<sup>895</sup>. Paris était alors le premier centre de fourniture d'objets japonais pour les artistes et les érudits, ce que soulignent certains chercheurs. Yvonne Thiron mentionne la première « La Porte Chinoise » et la boutique de Desoye comme magasins de curiosités incontournables pour les premiers Japonisants<sup>896</sup>. Ces boutiques s'ouvrent à Paris vers 1862, suite à l'Exposition internationale de Londres. En 1975, Gabriel P. Weisberg, dans sa recherche sur l'accessibilité des estampes japonaises à Paris, clarifie le profil de ces deux magasins-clés et signale la présence d'autres magasins, tels que L'Empire Chinois<sup>897</sup>. Dans les années 1980, Geneviève Lacambre découvre un album japonais intrigant dans la collection de Gustave Moreau, peintre symboliste imprégné de mysticisme. Une étiquette collée sur l'album indique un envoi japonais à l'Exposition universelle de 1867 et l'adresse de E. Desoye, 220 rue de Rivoli, où l'album japonais a vraisemblablement été acheté (voir Chapitre 4)<sup>898</sup>. Récemment, en 2020, Elizabeth Emery a découvert, dans des archives inédites, le personnage de Madame Desoye, gérante du fameux magasin de curiosités qui porte son nom<sup>899</sup>.

Les clients de ces magasins de curiosités étaient James Tissot, Whistler, Henri Fantin-Latour et Jean-Georges Vibert, parmi les peintres, et les Goncourt, Champfleury, Philippe Burty, Charles Baudelaire, Zacharie Astruc, parmi les écrivains et critiques d'art, ainsi que Frédéric Villot, conservateur du musée du Louvre. Ces personnages sont qualifiés de « Japonisants de la

---

<sup>895</sup> La catégorie « Chinoiserie et Japonerie » apparaît plus tardivement dans *L'Annuaire du commerce Didot-Bottin*, donc à partir de 1869. Les marchands présents en 1869 sont les suivants : **Brissonnet (A)**, importation de boîtes à thé, à couleurs, à gants, etc., en laque, en paille, en ivoire, de cannes à pêche, de chaînes en racine de bambou, d'écrans, d'encres, d'éventails, d'imageries, de cristaux, de bronzes, de boutons, de lanternes, de nattes, d'ombrelles et parasols, de plateaux, de pots à tabac, de stores, de thés, de porte-cigares, etc. : Rambuteau, 22, maison à Hong Kong et Yokohama ; **Decelle**, Vivienne.55 ; **Derode, Dubois NG<sup>T</sup> et Cie**, maison à Hong-Kong, porcelaines, laques, nattes, bronzes, écrans, curiosités et étoffes ; boul. Sébastopol, 8, et r. Nicolas Flamel, 7 et 9 ; **Guerrier**, St-Honoré, 205 ; **Marie Vandenhama**, Richelieu, 19.

<sup>896</sup> THIRION, Yvonne, « Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'AIEF*, 1961, vol.13, p.120.

<sup>897</sup> WEISBERG, Gabriel P, Japonisme : « Early Sources and the French Printmaker 1854-1882 » in *Japonisme : Japanese influence on French art 1854-1910*, The Cleveland museum of art (CMA), 1975, pp.3-4. La Porte Chinoise située 36 rue Vivienne, a pour origine un Salon de thé fondé en 1826, sous la gestion de Pierre Bouillette et attire James Mc Neill Whistler et Edouard Manet.

<sup>898</sup> LACAMBRE, Geneviève, « Gustave Moreau et le Japon », *Revue de l'Art*, vol. 85,1989, pp.64-75.

<sup>899</sup> EMERY, Elizabeth, « Madame Desoye, “First Woman Importer” of Japanese Art in Nineteenth-Century Paris », *Journal of Japonisme*, vol.5, 2020, pp.1-46.

première génération » en France<sup>900</sup>, fascinés qu'ils sont par l'aspect artistique de ces objets japonais qu'ils découvrent dans ces magasins. Ils représentent également les premiers acteurs du milieu artistique et culturel.

Mais ces objets qui fascinent les Japonisants, sont-ils différents de ceux décrits dans *L'Illustration* ? La question concerne la frontière entre la pacotille et l'art japonais, d'une part, le grand public et le collectionneur de l'autre. Elle nous semble encore plus importante quand nous trouvons, et cela dès le début des années 1890 et dans la même presse, une critique négative sur les objets japonais qui inondent le marché parisien. Comme l'affirme le journaliste sous le pseudonyme de Rastignac « le Japonisme est tombé au rang de la curiosité de bazar »<sup>901</sup>. En 1898, Louis Gonse met en accusation, dans son écrit pour la *Revue des art décoratifs*, le Japon qui règne dans les magasins de nouveautés et à l'avenue de l'Opera, en s'exprimant ainsi : « un Japon de pacotille dont nous sommes infestés et dont j'ai une profonde horreur », pour défendre « l'art véritable du Japon si grand, si parfait »<sup>902</sup>. L'abondance d'objets japonais quelconques, due au développement de leur importation, donne désormais aussi une image négative du Japon, et elle oblige à une réflexion sur l'art japonais « authentique ».

Pour comprendre le changement intervenu dans la nature des objets japonais qui se sont mis à circuler sur le marché occidental, nous devons examiner l'évolution de l'exportation sous un angle se situant au plus proche de la réalité du terrain. Nous nous concentrerons sur la période des années 1870, durant laquelle l'exportation prend son essor. Et, nous prêterons une attention particulière à la situation de Yokohama, le premier port qui fut ouvert au commerce international et d'où l'expédition des objets décoratifs peut être retracée grâce au *Yokohama Mainichi Shinbun* 横浜毎日新聞 *Le Quotidien de Yokohama*, notre source principale d'étude dans ce chapitre<sup>903</sup>.

Yokohama, port ouvert en 1861 à proximité d'Edo sous le régime des traités inégaux, devint rapidement un centre d'affaires de première importance en Asie orientale. Malheureusement, ses débuts ne sont pas bien documentés. Son activité principale était alors l'exportation de la soie, monopolisée dans ses premières années par les grandes maisons de commerce britanniques déjà établies en Chine ou en Inde. Cependant, très rapidement vinrent s'y installer des marchands

---

<sup>900</sup> LEFEVRE, Eric, « Portefeuilles parisiens - Les premières générations de collectionneurs d'estampes », *Image du monde flottant peintures et estampes japonaises XVIIe-XVIIIe siècles*, Galerie nationale du Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004 3 janvier 2005.

<sup>901</sup> *L'Illustration Journal universel*, 20 août 1892 no 2582.

<sup>902</sup> GONSE, Louis, « L'Art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs* XVIII, 1898, p.97.

<sup>903</sup> *Yokohama Mainichi shinbun fukkokuban* en reproduction 横浜毎日新聞 復刻版 (No.1 ; Meiji 3 - No.2689 ; Meiji12), Tokyo, Fuji-shuppan, 1989-1992.

européens ou nord-américains aux moyens plus modestes, mais qui, avec des fortunes diverses, tentèrent d'y faire prospérer leurs affaires. Et du côté japonais aussi, les grandes maisons marchandes d'Edo qui constituaient les partenaires privilégiés du shogounat, furent concurrencés par le dynamisme de commerçants de moindre envergure qui cherchèrent à profiter des opportunités offertes par les échanges avec les étrangers. Dans ce milieu propice aux initiatives de toutes sortes, des Français aussi s'implantèrent très tôt, dans le sillage de l'installation d'une petite colonie à Shanghai dans les années 1850. Si cette présence française à Yokohama dans les années 1860 est attestée, l'identité de ces commerçants, leurs activités, et même leur nombre, demeurent encore largement inconnus. On ne sait donc pas grande chose de précis à l'heure actuelle sur le commerce des objets d'art japonais à Yokohama durant la plus grande partie de sa première décennie d'activité, et encore moins sur leur exportation vers la France.

Cependant, l'intérêt manifesté par les étrangers pour les bibelots japonais à Shimoda ou à Edo, dont cette étude s'est déjà fait l'écho, et la capacité des commerçants japonais à satisfaire leurs désirs, sont repérables à Yokohama aussi dès ses débuts, l'intense trafic maritime de ce port ayant généré très rapidement des transactions entre étrangers et Japonais autour de l'artisanat d'art, ne serait-ce que pour satisfaire une demande occasionnelle des voyageurs ou de certains commerçants ; et cela d'autant plus qu'il s'agissait d'une des formes les plus anciennes du commerce extérieur japonais, héritière de l'activité du port de Nagasaki. Comme nous allons le voir, en dépit du manque de précision des données, nous avons des preuves indéniables de l'installation précoce à Yokohama de marchands japonais plus ou moins spécialisés dans la vente d'articles d'artisanat d'art. Ainsi s'explique-t-on mieux la présence de boutiques présentant des articles du Japon à Paris dans les années 1860, dont l'approvisionnement ne pouvait pas reposer sur les seules ventes des articles envoyés pour les expositions universelles. Quoi qu'il en soit, c'est seulement à partir du début de Meiji que nous disposons de renseignements fiables et quantifiables<sup>904</sup>.

---

<sup>904</sup> Le résultat de l'étude menée dans ce chapitre a été partiellement publiée dans *Studies in Japonisme* en 2017 : NISHII, Akane, « Exports of Japanese Crafts in the 1870s, seen through the Urikomi and Yushutsu pages in the Yokohama Mainichi Shinbun », *Studies in Japonisme*, vol.37, 2017, pp.23-45.

## 1. Données statistiques

---

Essayons tout d'abord de cerner l'évolution de l'exportation des produits de l'artisanat d'art japonais par une étude statistique. Pour la fin de l'époque Edo, nous disposons de données peu méticuleuses, qui indiquent juste l'importance de la laque et de la céramique parmi les produits exportés, sans indications chiffrées<sup>905</sup>. C'est à partir de l'ère Meiji que nous pouvons commencer à saisir des données exploitables. Le gouvernement Meiji se met en effet à publier des tableaux statistiques sur l'importation et l'exportation dès la deuxième moitié de la première décennie de l'ère Meiji. A cette époque, en plus de Yokohama, Nagasaki et Hakodate, deux autres ports ont été ouverts au commerce international : Kobe et Niigata. Et dès les années 1880, le port d'Ôsaka va également monter en puissance comme débouché des industries manufacturières du Kansai.

Le *Tableau des articles d'exportation de chaque port de Keiō 2 à Meiji 6 (1866-1874)* (各港輸出物品表 *Kakkoku Yushutsu buppin hyō*), publié par le Bureau des statistiques (統計寮 *Tōkei-ryō*) du Ministère des Finances, figure parmi les premiers<sup>906</sup>. Ce tableau, plutôt simple, ne montre pourtant pas moins de 56 catégories d'objets exportés du Japon. Les objets de l'artisanat d'art occupent une place importante à côté de certains produits bruts, piliers de la première phase du commerce international du Japon, tels que la soie grège, le thé, le cuivre, le tabac ou encore le camphre. 6 catégories concernent notre sujet : elles apparaissent sous l'appellation de *seidōki* 青銅器 (articles en bronze), *dōki* 銅器 (articles en cuivre), *tōki* 鍍器 (articles en alliage à base d'étain), *ganbutsu* 玩物 (jouets ou bibelots), *tōki* 陶器 (céramique), *shikki* 漆器 (laque). Les données statistiques les concernant commencent à figurer sur le tableau après 1871, plus tardivement que pour les autres produits, ce qui signale peut-être le début d'un véritable développement dans l'exportation des objets de l'artisanat d'art japonais, avec un commerce en cours d'expansion et d'organisation ; à moins qu'il ne faille y voir l'indice d'une attention nouvelle des autorités japonaises envers ces exportations. Rappelons que c'est justement en 1871 que la Direction des produits de l'Université-Sud (大学南校物産局 *Daigaku nankō bussan-kyoku*) organise le « rassemblement des produits (物産会 *bussan-kai*) », précurseur des expositions modernes au Japon. C'est également l'année où le gouvernement Meiji entame ses

---

<sup>905</sup> Yokohama-shi (ed.) 横浜市編, *Yokohama-shi shikō : Sangyō hen* 『横浜市史稿』産業編, Yokohama, Shōwa 6-8 (1931-1933), pp.92-93. Consultable sur le site NDL

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1213682>

<sup>906</sup> Annexe 1, p.75.

préparatifs pour l'Exposition universelle de Vienne.

Étant donnée l'incertitude sur la fiabilité de chaque chiffre, nous nous intéresserons plutôt à l'augmentation du nombre des catégories notées sur le tableau statistique, comme signe de la diversification des produits exportés et de la croissance du secteur. Le tableau : *Comparative table of imports and exports, and duties collected at his imperial majesty's customs of Japan from the year 1868 to 1878*<sup>907</sup> énumère des catégories d'objets déjà plus nombreuses, soit 92 au total. Nous y trouvons comme catégories liées à notre sujet, éventails (扇子 *sensu*), paravents (屏風 *byōbu*), articles en bambou (竹器 *chikki*), meubles (家具 *kagu*), qui s'ajoutent à celles qui sont déjà citées. Et la catégorie articles divers (雜貨 *zakka*), peut également comporter des objets qui peuvent être considérés comme de l'artisanat d'art.

Les exportations en général connaissent un développement considérable au cours de la deuxième moitié des années 1870 et au début des années 1880. Dans la même série de publications pour la période de 1868 à 1881<sup>908</sup>, nous constatons que les catégories en question sont plus diversifiées et plus nombreuses. Les nouvelles catégories concernées sont les suivantes, avec pour chacune une traduction en anglais proposée par la publication : (en anglais dans le texte) 黃銅器 Brass Ware, 珊瑚器 Coral Ware, 磁器 Porcelains, 七宝器 “Shippoki” (émaux cloisonnés), 团扇 Fans Round, 金器 Gold Plates, 象牙器 Ivory Ware, 提燈 Lanterns, 革器 Leather Ware, 写真 Photographs, 畫類 Pictures, 紫檀器 Redwood Ware, 絹製諸品 Silk Manufactures, not elsewhere specified, 檯布類 Table Cloth, 銀器 Silver Plates, 鼈甲器 Tortoise-shell Ware, 錫器 Tin Ware.

D'après l'*Annual Return of the foreign trade of the Empire of Japan*, de 1882, ces produits étaient expédiés en Angleterre, France, Allemagne, vers les États-Unis, la Chine, les Indes orientales néerlandaises, la Russie, l'Italie, l'Australie, la Hollande, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne, la Suisse, la Turquie et Hawaï<sup>909</sup>. Nous montrons ici à titre d'exemple un tableau établi sur la base de ces données, même si la fiabilité des chiffres n'est pas vérifiable (Tableau

---

<sup>907</sup> Annexe 1, p.76 : The Bureau of Customs 大蔵省関税局編纂, *Comparative table of imports and exports, and duties collected at his imperial majesty's customs of Japan from the year 1868 to 1878* 『大日本輸出入比較表 自明治一年至全十年』 conservé au National Archives of Japan.

<sup>908</sup> Annexe 1, p.76 : The Bureau of Customs 大蔵省関税局編纂, *Comparative table of imports and exports, and duties collected at his imperial majesty's customs of Japan from the year 1868 to 1881* 『大日本輸出入十四箇年表 自明治元年至全十四年』 conservé au National Archives of Japan.

<sup>909</sup>The Bureau of Customs 大蔵省関税局編纂, *1882 Annual Return of the foreign trade of the Empire of Japan* 『明治 15 年大日本外国貿易年表』 pp.32-36 conservé au National Archives of Japan.

2). Les cinq premiers pays importateurs sont la Grande-Bretagne, la France, l'Allemagne, les États-Unis et la Chine. Ce tableau indique des tendances propres à chaque pays concernant la nature des objets japonais qu'il importe. Pour l'année 1882 par exemple la France s'intéresse relativement moins aux articles en bambou que d'autres pays. En revanche elle est la première importatrice d'articles en bronze, en cuivre, "*shippoki*" (émaux cloisonnés) et également en peintures. L'Allemagne s'intéresse particulièrement aux articles en laiton, alors que les autres pays ne les importent pas. En 1882 les États-Unis étaient devenus le premier importateur en matière de céramiques, éventails, paravents et articles en écaille de tortue, tandis qu'une quantité plus importante d'articles en laque et en porcelaine était exportée vers la Grande-Bretagne et la France. Une recherche approfondie est nécessaire dans l'avenir pour déterminer les raisons de ces tendances, sur lesquelles influaient vraisemblablement des commandes venues des marchés de destination, mais aussi les politiques d'achat des commerçants européens sur place, et leurs relations avec leurs fournisseurs japonais. Ces « objets de l'artisanat d'art japonais » relèvent des 146 catégories de produit définies dans cette publication de 1882, et ils sont classés ensemble dans la classe « 雜貨 2 類 » traduite comme « Sundries 2 » en anglais dans l'ouvrage, ce qui correspond à « 2<sup>e</sup> catégorie d'articles divers ». Dans la même classe, se trouvent d'autres produits, tels que le savon ou encore les allumettes. Il faut noter qu'en 1882 il n'existe pas encore de classe nommée « 美術 *bijutsu* », « art » « beaux-arts » voire 美術品 *bijutsuhin* « produits artistiques » dans ce tableau statistique des exportations.

En matière d'importation par les pays occidentaux, quand on observe les sommes d'argent investies, on constate que la soie grège continue de dominer l'intérêt des importateurs. Il est peut-être intéressant de comparer les volumes de soie exportée, avec les « objets de l'artisanat d'art japonais ». Selon les données disponibles pour l'année 1882, la Grande-Bretagne a ainsi dépensé 5 fois plus d'argent pour la soie que pour l'ensemble des objets d'art, la France, alors en passe de dominer le marché européen de la soie, 19 fois plus et les États-Unis 13 fois plus<sup>910</sup>.

Ces objets décoratifs étaient expédiés depuis les ports de Yokohama, Kobe, Osaka et Nagasaki ( Tableau 3)<sup>911</sup>. Parmi ces quatre localités, c'est Yokohama qui montre le chiffre d'affaires le plus élevé, et cela depuis l'ouverture des ports. C'est la première raison qui justifie notre choix de ce port comme cible d'étude.

<sup>910</sup> Proportion de la valeur des objets artistiques exportés par rapport à celle de la soie grège :

GB 477,063 yens : 2,283,906 yens, France 394,737 yens : 7,580,904 yens, les États-Unis 474,812 yens : 6,26,989 yens.

<sup>911</sup> 1882 *Annual Return of the foreign trade of the Empire of Japan*, op.cit., pp.9-10.

Tableau 2. Valeur des objets de l'artisanat d'art exportés du Japon selon les pays 1882 (Meiji15)

	Grand-Bretagne	France	Allemagne	États-Unis	Chine	Indes orientales	Russie	Italie	Australie	Hawaii	Hollande	Autriche	Belgique	Espagne	Turqui	元價¥
竹器	27,690	3,919	19,751	24,477	5,489	265	99	168	323		5	125				10
真鍮器	14		5,353		253											
青銅器	15,137	32,755	2,480	16,498	9,459	1,600	650	5,350	270		35	10	40			
銅器	9,690	30,352	8,152	12,624	11,332	638			345						45	
水晶				7	193											
磁器	108,206	76,007		118,927	43,909	11,327	302	757	2,678		3,810		5			
扇子	10,391	17,694	648	78,777	15,069	721	20	33,290	1			105			78	
團扇	6,113	1,288	68	14,963	29,990	83	4		430							
家具類	1,428	2,644	180	1,319	1,726	7										
金器	50															
象牙器	9,053	6,488	1,837	6,437	2,287	819	250		10							
漆器	144,288	120,385	52,281	88,498	125,824	3,968	3,333	4,300	6,314		3,145	930	38		928	
提灯	2,484	9,050	2,020	6,501	616	69	6	6							11	
写真畫	335	29		160	220	12	20				680					
其他畫類	1,377	1,786	112	1,522	148	103		35							15	
鍍金銀器	260															
磁器	57,534	49,401	3,781	47,413	32,132	3,727	1,259	4,095	3,529	168	323	300	100	60	485	140
絹布製品類	19,184	12,168	622	22,715	8,097		2,024	205								5
紫檀器	2,998	1,932			1,079				15							
屏風	47,366	6,907	788	21,888	8,333	1,341		210	600							
七宝器	12,889	21,089	1,182	10,716	4,246	1,115	147		641	252		255				
銀器	325	823		756	20											
龍田器	251	20	30	614	1,242	688	860		33							
龜田器																

Source: 1882 Annual Return of the foreign trade of the Empire of Japan, Bureau of customs

Tableau 3. Valeur des objets de l'artisanat d'art exportés du Japon selon les ports 1881 (Meiji 15)

		元價 ¥					
		Yokohama	Kobe	Osaka	Nagasaki	Hakodate	Nigata
竹器	Bamboo Ware	22,482	54,474	95	5,321		
真鍮器	Brass Ware		99	168			
青銅器	Bronze Ware	60,993	26,144	21			
銅器	Copper Ware	37,485	28,900	1,134			
水晶	Crystal	36	6	158			
陶器	Earthen Ware	210,175	160,781	1,409	1,278		
扇子	Fans	100,606	53,521	2,722			
団扇	Fans Round	11,823	13,991	227			
家具類	Furnitures	4,291	3,105				
金器	Golden Ware	50					
象牙器	Ivory Ware	19,518	7,664				
漆器	Lacquered Ware	456,950	86,120	5,434	6,798		
皮革器	Leather Ware	965					
提灯	Paper Lanterns	12,575	8,365	19	6		
写真書	Pohotographes	1,410	47				
其他畫類	Pictures	4,495	666				
鍍金銀器	Plated Ware	260					
磁器	Porcelains	167,809	8,505	696	27,934		
絹布製品類	Silk Manufactures						
紫檀器	Red Wood Ware	2,543	3,481				
屏風	Screens	31,090	56,310				
七宝器	"Shippoki"	42,341	9,366	501	127		
銀器	Silver Ware	1,374	550				
錫器	Tin Ware	10	2				
龜甲器	Tortoise-shell Ware	2,208	78		1,614		
<b>Total</b>		1,191,489	522,175	12,584	43,078		

Source: 1882 Annual Return of the foreign trade of the Empire of Japan, Bureau of customs



## 2. Rappel sur la situation du port de Yokohama à la fin de l'époque d'Edo

Avant de commencer une étude de notre période ciblée, revenons d'abord à ce moment où Yokohama est devenu le premier port destiné au commerce international. C'est l'installation du consul hollandais, en janvier 1861 (Man'en 1 ; 12<sup>e</sup> mois), qui détermine sa réelle ouverture<sup>912</sup>. En réalité, ce port ne figurait pas dans le texte du Traité de Harris, ni dans ceux des Traités d'Ansei. Le lieu désigné y était Kanagawa, avec une date d'ouverture officielle fixée au 4 juillet 1859 (Ansei 6 ; 5<sup>e</sup> jour, 6<sup>e</sup> mois). Mais l'emplacement de ce dernier, au nord de Yokohama, plus proche d'Edo le long de la route du Tōkaidō, souleva des inquiétudes quant à d'éventuels conflits entre étrangers et autochtones. Kanagawa était un endroit très fréquenté, et surtout le lieu de passage des cortèges de daimyos qui faisaient l'aller-retour entre Edo et leur fief pour le service alterné 参勤交代 *sankin kōtai*. Les dirigeants du bakufu souhaitèrent donc remplacer ce lieu désigné par un autre, plus éloigné de cette artère.

L'aménagement de Yokohama fut achevé précipitamment : en trois mois (Ansei 6 ; 6<sup>e</sup> mois) furent menés les travaux de construction, la division du terrain et la mise en pratique de mesures favorables destinées à encourager l'installation des commerçants japonais<sup>913</sup>. On acheva la mise en place de la douane *unjō-jo* 運上所 ainsi que d'autres bureaux administratifs, celle de l'embarcadère et celle d'un quartier de plaisir. Avec des avantages géographiques, notamment une profondeur importante d'eau dans l'enceinte du port, cette nouvelle cité, à l'origine un simple village de pêcheurs, emporta l'adhésion des marchands étrangers, plus que Kanagawa. Le consul hollandais Dirk Jonkheer de Graeff van Polsbroek reconnaît le succès de Yokohama et décide d'y transférer son consulat en devançant ses homologues (Man'en 1 ; 12<sup>e</sup> mois). Finalement, même Townsend Harris et John Rutherford Alcock, qui persistaient dans le respect de la lettre du traité, finirent également par y déménager leur consulat depuis Kanagawa.

C'est ainsi, en vue de la création d'une nouvelle ville portuaire, que le Shōgunat, dès la fin de 1858 (Ansei 5), donne l'ordre aux marchands potentiels de s'y installer, à l'exemple de Mitsui, qui est désigné premier établissement de crédit de la future cité. Un mois plus tard les autorités shōgunales font appel par proclamation aux marchands de tout le pays. De nombreux

---

<sup>912</sup> *Yokohama shishikō: Sangyō hen*, op.cit., p.16 et p.19.

<sup>913</sup> Ibid., p4. Cette modification du contenu du traité n'était pas acceptable aux yeux de Townsend Harris, consul général américain (l'entretien : Ansei 6 ; 2<sup>e</sup> mois). Toutefois, le shōgunat le mit devant le fait accompli, en profitant d'un voyage en Chine du consul.

commerçants lui répondent, parmi lesquels on trouve des établissements sous la tutelle de fiefs régionaux, qui tentent de saisir l'opportunité d'entreprendre une transaction commerciale à l'échelle internationale. Le cas de la maison de la soie gérée par Ishikawa-ya Kin'uemon 石川屋金右衛門<sup>914</sup>, ancien vassal subalterne du fief d'Echizen Fukui 越前福井藩, devenu commerçant avec pour mission d'enrichir les finances de son fief grâce aux affaires prévues à Yokohama, est bien connu<sup>915</sup>. Nous ne manquerons pas de noter que son fils Okakura Kakuzō 岡倉覚三, connu sous le nom de Tenshin 天心, deviendra l'historien de l'art japonais le plus renommé internationalement de l'ère Meiji. Nous mentionnerons également deux noms qui concernent notre sujet, les objets de l'artisanat d'art. Premièrement Hizen'ya Kosuke 肥前屋小助 dirigeant d'une entité commerciale créée au profit du fief de Hizen Saga et vendant les céramiques régionales, la porcelaine d'Arita appelée Imari<sup>916</sup>. Deuxièmement, Nakaiya Jūbei 中居屋重兵衛, grossiste en soie, qui était également concessionnaire pour la vente des laques du fief d'Aizu, 会津藩. Ce dernier, sous l'impulsion d'un jeune seigneur clairvoyant et de haute moralité, Matsudaira Katamori 松平容保 (1836-1893), chercha à se renforcer économiquement par le commerce international de ses productions locales, le la laque *Aizu-nuri*, déjà réputée sur le marché japonais<sup>917</sup>. Nakaiya Jūbei, fournisseur officiel pour le bakufu et chargé de la fourniture en poudre d'explosifs à Shimoda, repérait les produits les plus intéressants pour la vente aux étrangers. Il proposa aux fiefs, parmi lesquels celui d'Aizu, de devenir leur

<sup>914</sup> 岡倉覚右衛門. Son prénom peut s'écrire aussi 善右衛門, 金右衛門, 全右衛門 (1820-1896)

Voir FUNAZAWA, Shigeki 舟澤茂樹, *Okakura Kakuemon to fukui han no Yokohama bōeki* 『岡倉覚右衛門と福井藩の横浜貿易』, 1975 ; FUNAZAWA, Shigeki 舟澤茂樹, « Fukui han no sotsu-zoku ni tsuite 「福井藩の卒族について」 », *Fukui ken chiiki-shi kenkyū* 『福井県地域史研究』 no.5, 1975 ; Fukui kenritsu bijutsukan 福井県立美術館, *Okakura Tenshin ten* 『岡倉天心展』 Fukui, 2013, etc.

<sup>915</sup> *Yokohama shōten jijōgaki* 横浜商店時情書 « Enshūya Kosaemon dai Kinuemon » 遠州屋小左衛門代金右工門 in Kanagawa-ken Toshō-kan kyōdoshiryō hensan iinkai (ed) 神奈川県図書館協会郷土資料編纂委員会編, *Kanagawa kyōdo shiryō shūsei, dai 2 shū, Kaikō hen* 『神奈川県郷土資料集成 第二輯 開港篇』, Yokohama, Kanagawa ken toshō-kan kyōkai 神奈川県図書館協会, 1958, pp.123-128.

<sup>916</sup> NAKAO, Shunsuke 中尾俊介, « The Establishment of the International Trading City of Yokohama : Focusing on the Process of Dividing the Estates and Urban Parcels 「横浜開港場の都市形成 -地所割渡し過程と地割から-」 », *Journal of the Society of Architectural Historians of Japan*, Vol. 70, 2018, p.35.

<sup>917</sup> TAKASE, Kizaemon 高瀬喜左衛門, *Aizu shikki ryakushi* 『会津漆器略史』, Aizuwakamatsu-shi jimukyoku 会津若松市教育員会事務局, Aizuwakamatsu, 1952, pp.6-9 ; YAMAGUCHI., Kōhei (ed.) 山口孝平編 *Kinse Aizu shi no kenkyū* 『近世会津史の研究』, Rekishi Shunju Publishing Co., Ltd, Aizuwakamatsu, 1978(S53), p123. Le daimyo du fief d'Aizu fut l'un des personnages les plus influents sur la politique de la fin du Shōgunat et un défenseur des idées d'Ii Naosuke 井伊直弼, lequel poussait à l'ouverture du Japon sans attendre l'accord de l'Empereur, face à la menace des puissances occidentales.

concessionnaire pour leurs produits régionaux<sup>918</sup>.

En effet, l'expérience des transactions avec les étrangers à Shimoda, incita les marchands à s'engager dans un véritable commerce international à Yokohama. A ce sujet, nous devons évoquer également le cas des marchands de la région de Shizuoka. Ces fournisseurs d'articles en laque aux marchands agréés de Shimoda, regroupés à la station de ravitaillement des produits manquants le *ketsubō-sho*<sup>919</sup>, déclarèrent auprès des autorités concernées leur souhait d'exercer leur commerce à Yokohama<sup>920</sup>. Cette demande a été envoyée à peine 2 mois après la signature du Traité Harris. Ces fournisseurs de laque voulaient devenir des acteurs de premier plan des transactions internationales, sans passer par l'intermédiaire des marchands agréés de Shimoda<sup>921</sup>. Six mois plus tard, les 14 marchands de Shizuoka obtiennent un terrain d'une surface de 60 *ken* × 60 *ken* (108m×108m) dans le quartier Yokohama Honchō, 4 chōmé, situé au cœur de la ville (Ansei 6 ; 3<sup>e</sup> mois)<sup>922</sup>.

Il existe des listes des marchands japonais installés à Yokohama depuis plusieurs années durant de l'époque d'Edo. Si nous prenons celle de la première année de Man'en (1860), le *Man'en gannen gogatsu Yokohama shōnin* 『万延元年五月横浜商人』, nous constatons la prédominance des marchands de soie, mais les marchands de laque sont également nombreux<sup>923</sup>. Nous y repérons les noms de marchands visités par les diplomates étrangers à Edo et identifiés par l'analyse du document les *Achats faits par les étrangers*. Kuroeya Tahei, Fujikiya Kihei, Yamashiroya Yasubei et Aizuya Tokubei y sont inscrits comme des marchands d'Edo traitant de la laque ou de la laque et de la soie à Yokohama.

La liste la plus détaillée est celle établie entre la 6<sup>e</sup> année d'Ansei et la 2<sup>e</sup> année de Bunkyū

---

<sup>918</sup> Aizuwakamatsu shi shuppan iinkai (ed.) 会津若松史出版委員会編, *Aizuwakamatsu shi 5 Gekidōsuru Aizu Boshin hen* 『会津若松史 5 激動する会津 戊辰編』, Aizuwakamatsu, 1966, pp.84-85.

D'après le journal personnel de ce marchand, *Nisshinroku : Ansei 6 nen 1 gatsu tsuitachi 4 gatsu tsuitachi Yokohama kaikō no senkusha Nakaiya Jūbei shuki* 『日新録 : 安政六年一月一日-四月一日 横浜開港の先駆者 中居屋重兵衛手記』, il prit contact avec des autorités du fief de Kishū, d'Ueda et d'Aizu.

<sup>919</sup> Voir le chapitre 1.

<sup>920</sup> Ils s'adressèrent d'abord au préfet de Sunpu 駿府. Ce dernier les renvoya auprès des intendants des Affaires étrangères, *gaikoku bugyō* 外国奉行 à Edo.

<sup>921</sup> Selon les explications qu'ils fournirent à l'appui de leur demande, le statut de simple fournisseur était désavantageux et précaire : les retards de paiement des commanditaires, donc causé par les marchands agréés de Shimoda, menaçait la stabilité de leurs affaires.

<sup>922</sup> *Yokohama shishikō: Sangyō hen*, op,cit, pp.56-70. Les marchands agréés de Shimoda déposèrent également une demande d'autorisation d'exercer le commerce à Yokohama, mais très tardivement, à la fin de l'année, alors qu'il restait peu de terrain. Mais ils réussirent quand même à obtenir le dernier terrain du quartier de Benten-dōri, le plus éloigné de la mer, grâce aux soins du préfet de Kanagawa.

<sup>923</sup> *Yokohama shishikō: Sangyō hen*, op,cit, pp.22-30.

(1859-1862), l' *Ansei rokunen Bunkyū sannen Yokohama shōninroku* 『安政六年文久三年横浜商人録』<sup>924</sup>. L'auteur, Shinohara Chuuemon 篠原忠右衛門, agent de l'hôtel de ville de Yokohama (横浜会所 *Yokohama Kaisho*), a établi une sorte de registre susceptible d'être la base d'un cadastre de la ville, même s'il n'est pas cartographié. Ce registre contient toutes les informations foncières de chaque commerçant, avec sa date d'ouverture ainsi que la description exhaustive de la nature de ses marchandises. La nature des produits traités est étonnamment hétéroclite. Cette diversité est d'ailleurs présente souvent même au sein d'un seul magasin. Il y a la soie et le thé, bien évidemment, mais aussi les médicaments japonais, le charbon de bois, la cire, la bougie, le papier, les plantes ou encore les peaux de bêtes, des aliments comme légumes, œufs, poissons, et des condiments, jusqu'aux insectes et aux poissons rouges. Les produits des artisanats d'art n'y manquent pas. Les estampes *nishiki-e*, les jouets, la mercerie, les céramiques, les laques, les articles en bambou, les articles en nacre et la quincaillerie, jusqu'aux paravents et à la peinture sur porte coulissante *fusuma*. Tous ces objets pouvaient être vendus ensemble chez un seul marchand, par exemple chez Iwashiyama Ichizaemon, 鰯屋市左衛門, installé sur l'axe de Honchō 1 chōmé et dont le siège se trouvait à Edo<sup>925</sup>.

Signalons que dans le registre on trouve 14 marchands qui vendaient des estampes *nishiki-e* avec d'autres produits divers, tels que *inrō*, *netsuke*, *kiseru* (l'étui à pipe)<sup>926</sup>. On peut y voir un tâtonnement des commerçants japonais pour trouver quelles marchandises étaient appropriées en vue du commerce avec les étrangers ; mais d'un autre côté, la diversité des articles mis en vente était aussi peut-être adaptée à des transactions avec une clientèle de passage, marins ou passagers en transit qui n'avaient guère l'opportunité de sortir de Yokohama, comme c'était déjà le cas à Shimoda, ou les boutiques d'aéroports à l'heure actuelle.

À l'ouverture de la ville, les marchands japonais et étrangers sont au nombre de 99 au total.

---

<sup>924</sup> *Ansei 6 nen Bunkyū 3 nen Yokohama shōnin roku onhaishakuchi* 『安政六年文久三年横浜商人録』御拝借地所御願濟渡世合写 in *Kanagawa kyōdo shiryō shūsei, dai 2 shū, Kaikō hen* 『神奈川県郷土資料集成 第二輯 開港篇』, Yokohama, Kanagawa ken tosho-kan kyōkai 神奈川県図書館協会, 1958, pp. 136-217.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>926</sup> *Kanagawa-ken bijutsu fūdo-ki Bakumatsu Meiji shoki hen* 『神奈川県美術風土記』幕末明治初期篇, Kanagawa kenritsu kindai bijutsu-kan, Kamakura, 1969, p.17 :

鰯屋市左衛門 (本町一丁目大通)、千秋屋東屋庫次郎 (本町二丁目、大通東側弁天通)、郡内屋喜右衛門、堺屋久八 (本町二丁目、大通南側)、相模屋善四郎 (弁天通二丁目南側)、森屋源右衛門 (本町三丁目大通北側)、北国屋又兵衛 (弁天通三丁目北側)、佐藤屋才兵衛、津久井屋専左衛門、山口屋市右衛門 (弁天通四丁目北側)、高木屋五郎兵衛、山城屋安兵衛 (本町五丁目大通北側)、林屋市右衛門 (弁天通五丁目東側)、師岡屋伊兵衛 (弁天通五丁目南側)

On en compte déjà 197 un an après, et 390 la 2<sup>e</sup> année de Bunkū (1862)<sup>927</sup>. Le développement de la ville a été considérable. Rutherford Alcock décrit ainsi l'ambiance et l'activité de la nouvelle ville commerciale<sup>928</sup> :

Our walk is coming to an end; storks and wild fowls are already behind us, left unmolested to their privileged immunities. And now we are at the land entrance of Yokohama, facing a town of two or three streets deep branching off one large trunk, nearly half a mile in length. It is all timber built, consisting entirely of shops, except the few houses and gardens at the end for the foreigners, and the extensive Custom-house establishment. These shops are all filled with goods entirely selected to suit a foreigner's wants and tastes. Let my readers figure in their mind all they have ever heard or fancied of Japanese ingenuity and perfection of work – in lacker, basket-work, porcelain, and bronze, fancy silks and embroideries, spread out before them in every tempting form, the very shopkeepers having learned enough English to tell us “all vely cheap”, “vely good” (for the *r* is seldom heard from a Japanese tongue), and if you ask, he will tell you the prices also tolerably intelligibly, and then judge how few button up their pockets and walk away, like wise people!

Un ouvrage composé de 3 volumes, intitulé *Yokohama Kaikō Kenbu-shi* 横濱開港見聞誌 (*Chronique du port de Yokohama*) a été publié, vraisemblablement entre 1862 et 1865<sup>929</sup> par Hashimoto Gyokuransai 橋本玉蘭齋 (1807 ?- 1878 ?), également sous le nom de Gountei Sadahide 五雲亭貞秀 ou Uataga Sadahide 歌川貞秀, disciple de Utagawa Kunisada I 初代歌川国貞 (1786-1865)<sup>930</sup>, l'artiste le plus renommé pour les images de Yokohama, avec son style de vue à vol d'oiseau. L'auteur décrit le paysage de la ville portuaire au moment de son ouverture par un texte illustré. Son observation corrobore le témoignage d'Alcock : dans la boutique de Nakaiya Jūbei, on trouve une salle d'attente aménagée au goût des étrangers : cour aménagée avec pergola en treillis pour les oiseaux, mur intérieur décoré de verre, poissons rouges partout. Fujikiya et Kuroeya exposent des œuvres en laque à 1000 ryō, dont le décor à *takamaki-e*<sup>931</sup> d'or et d'argent est éblouissant. À Yokohama, selon l'auteur, on trouve de beaux produits très spécifiques du Japon. Il affirme que tous les produits régionaux s'y trouvent réunis : les gens

---

<sup>927</sup> Ibid., p.11.

<sup>928</sup> ALCOCK, Rutherford, *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a three years' residence in Japan*, vol.I, New York, 1863, Chapitre XV.

<sup>929</sup> HASHIMOTO, Gyokuransai 橋本玉蘭齋, *Yokohama Kaikō Kenbu-shi* 『横濱開港見聞誌』, Yokohama bunko, 1862-1865

<sup>930</sup> Utagawa Kunisada I est connu également sous le nom d'Utagawa Toyokuni III 三代目歌川豊国

<sup>931</sup> *takamaki-e* 高蒔絵 : une technique de *maki-e* avec motifs en relief.

s'arrêtent pour les apprécier, et les étrangers ne peuvent s'empêcher de les acheter<sup>932</sup>.

Si Alcock a pu écrire : « Ces magasins sont tous remplis de produits entièrement sélectionnés pour répondre aux désirs et aux goûts des étrangers », c'est certainement grâce aux expériences accumulées au *ketsubō-sho* de Shimoda et par les achats faits par des étrangers à Edo, plus que par le commerce à Nagasaki, limité à certains commerçants privilégiés. Tous ces achats eurent une influence décisive pour familiariser les marchands japonais avec les Occidentaux du 19<sup>e</sup> siècle, et leur ouvrir des perspectives à l'international qui n'avaient jamais existé pour eux jusqu'alors.

Ces marchands de Yokohama de la fin de l'époque d'Edo ont d'ailleurs dû faire preuve de courage pour continuer à exercer leur commerce avec les étrangers. Des partisans xénophobes s'acharnaient encore à expulser les Occidentaux du Japon, et ce mouvement toucha également la ville portuaire. En automne 1863, les 24 marchands japonais faisant du profit dans le commerce avec les Occidentaux furent menacés de mort<sup>933</sup>. Une liste noire avec leurs noms fut affichée par ces éléments chauvins devant le bureau du préfet *bugyō-sho*. En outre, le 26 novembre 1866 (Keiō 2 ; 20<sup>e</sup> jour, 10<sup>e</sup> mois), l'incendie dit *Butaya-kaji* 豚屋火事 détruisit entièrement l'intérieur de la ville par le feu, sans faire de distinction entre le quartier japonais et la concession étrangère. Vu tout ce bouleversement social, il est difficile de saisir le détail du commerce des objets d'art japonais à Yokohama à la fin de l'époque d'Edo.

---

<sup>932</sup> 「また本町四丁目には中居という見世あり。座敷は異人の好みにまかせ、中庭へ小鳥をはなち、金あみをもて天井四方をかこい、風流なるはびいどろにて壁の内をはりて、水をいれて金魚のここかしこに遊びてめずらかなり。この座敷に二尺余の四足台に横一尺七、八寸、堅六、七寸の箱をおきてあり。これはおヲルゴルの大なる物にして、最もその音色美にして高し。向い側五丁目の藤木屋同黒江屋は、江戸日本橋通丁よりの出店にして、千金余の塗ものを飾り、その金銀をもって高まき絵など、そのほか手をつくしたる日本の名産美商品たるや、これを見て足をとどめざるはなく、ことさら異人も多くはこの品を求めぬはなかりける。あるいは瀬戸物のうるしを交え、金銀胡粉をもって形どり、人形または鳥けものを作りたるあり。日本諸国の産物なに一つなきはあらず。家作は多く塗屋あり、木地なるもあり。」

<sup>933</sup> HECO, Joseph ジョセフ・ヒコ, NAKAGAWA, Tsutomu ; YAMAGUCHI, Osamu (trad.) 中川努;山口修 訳, *America Hikozō jiden* 『アメリカ彦蔵自伝』, Tokyo, Heibonsha, 1964.



Fig.42

“Illustration d'étrangers achetant de la laque à Honmachi“ (Ijin Honmachi nite nurimono o kaiire no zu 異人本町にて塗物を買入之図)

*Observations sur l'ouverture de Yokohama (Yokohama Kaikō Kenbu-shi jō* 『横浜開港見聞誌 上』)

HASHIMOTO, Gyokuransai (UTAGAWA Sadahide)

1862-1865

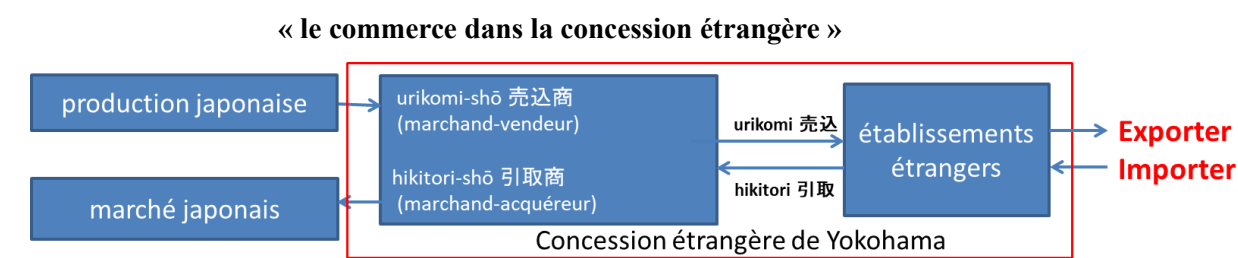
© National Institute of Japanese Literature

### 3. Nouvelle analyse approfondie des sources sur le commerce des objets décoratifs : les articles du quotidien *Yokohama Mainichi Shinbun* 1873-1879

#### 3.1. Commerce dans la concession étrangère

Si quelques œuvres d'art destinées aux Expositions universelles du XIX<sup>e</sup> siècle et conservées actuellement dans des musées illustrent bien l'extraordinaire virtuosité technique des artisans japonais durant l'ère Meiji<sup>934</sup>, et si certains noms d'artisans-artistes célèbres restent gravés dans l'histoire de l'art japonais<sup>935</sup>, la plupart de ces nombreux objets décoratifs japonais exportés à l'époque en Europe et aux États-Unis s'est dispersée de nos jours. En faute d'archives, il est devenu difficile de comprendre concrètement la réalité de la circulation de cette catégorie d'artefacts.

Nous pouvons heureusement éclairer la question par tout un corpus de données, issues de la presse, grâce à un journal : *Le Quotidien de Yokohama* 『横浜毎日新聞』*Yokohama Mainichi Shinbun*<sup>936</sup>. Ce journal, fondé à la fin de 1871 (Meiji 3) à l'initiative d'Iseki Moritome 井関盛良 (1833-1890), cinquième gouverneur de la préfecture de Kanagawa, est le premier quotidien de type occidental au Japon. Il fut conçu pour fournir des nouvelles nationales et internationales aux personnes qui s'engageaient dans les affaires commerciales de la ville portuaire<sup>937</sup>. Dès ses premiers numéros, le journal consacre une attention toute particulière aux informations sur les échanges internationaux, en créant les rubriques intitulées respectivement *Hikitori* 引取 « acquisitions », *Urikomi* 売込 « ventes » et *Zeikan yushutsu* 税関輸出 « exportations passant par la douane ».



<sup>934</sup>Plusieurs expositions ont attiré l'attention du public depuis les années 2010 aux Mitsui Memorial Museum, The University Art Museum of Tokyo University of the Arts, Kiyomizu Sannenzaka Musuem, etc. Récemment en France le Musée Guimet a présenté cet aspect de l'art japonais pour la première fois dans le cadre de l'exposition *L'art Meiji* en 2018.

<sup>935</sup> Miyagawa Kōzan 宮川香山, Namikawa Sōsuke 濤川惣助, Namikawa Yasuyuki 並河靖之, Shibata Zeshin 柴田是信, Myōchin 明珍, Kanō Natsuo 加納夏雄 etc.

<sup>936</sup> Annexe 1, p.79.

<sup>937</sup> AMARI, Shōhachi 甘利璋八, Kaisetsu - shoki no *Yokohama Mainichi shinbun* 解説- 初期の『横浜毎日新聞』, in *Yokohama Mainichi shinbun bessatsu* 『横浜毎日新聞 別冊』, Tokyo, Fuji-shuppan, 1992.



Pour comprendre ce qu'indique chacune des appellations de ces rubriques, il faut connaître les particularités du commerce international pratiqué au début de l'ère Meiji au Japon, connu sous le nom de « commerce dans la concession » 居留地貿易 *kyoryūchi bōeki*<sup>938</sup>. Les marchands japonais visitaient des établissements étrangers, installés dans la concession étrangère de la ville portuaire qui jouissait d'un certain nombre de privilèges en matière fiscale, légale et de police. D'une part, ces marchands s'y rendaient pour acquérir, par l'achat, des produits étrangers importés destinés au marché intérieur, et ils effectuaient donc des acquisitions, *hikitori* 引取 par lesquelles ils devenaient « marchands-acquéreurs », *hikitori-shō* 引取商 ; d'autre part ils visitaient aussi ces établissements pour y vendre des produits japonais, destinés au marché outre-mer. Cette vente, en japonais *urikomi* 売込, faisait d'eux des « marchands-vendeurs », *urikomi-shō* 売込商. Les produits japonais vendus aux établissements étrangers de cette concession étaient ensuite expédiés vers chaque pays destinataire après passer par la douane, passage auquel le quotidien emprunte le nom de sa rubrique, *zeikan yushutsu* 税関輸出 « exportations passant par la douane ».

---

<sup>938</sup> NISHIKAWA, Takeomi 西川武臣, *Bakumatsu Meiji no kokusai shijō to Nihon – kiito bōeki to Yokohama* 『幕末明治の国際市場と日本－生糸貿易と横浜』, Tokyo, Yuzankaku, 1997.





Fig.44  
*Salle de vente dans un comptoir commercial étranger à Yokohama*  
*(Yokohama ijin shokan uriba no zu 横浜異人商館賣場之図)*  
 GOUNTEI Sadahide  
 1861  
 Cultural Heritage Online<sup>939</sup>  
 © NII Powered by GETA , Agence des affaires culturelles



Fig.45  
*Illustration d'un comptoir commerciale anglaise prospère à Yokohama*  
*Yokohama Igrisu shokan hanei no zu 横浜英吉利西商館繁栄図*  
 OCHIAI Yoshiiku (1833-1904)  
 1871  
 Cultural Heritage Online<sup>940</sup>  
 © NII Powered by GETA, Agence des affaires culturelles

<sup>939</sup> <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/379177>

<sup>940</sup> <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/431532>

Ainsi, depuis l'ouverture du pays au commerce international et durant la première phase de son développement, les transactions pour l'export-import étaient impérativement exercées par l'intermédiaire des établissements étrangers installés au Japon. Étant donné qu'à l'époque d'Edo, les marchands japonais ne pouvaient quitter leur archipel, ils ne pouvaient pas non plus s'appuyer sur de quelconques réseaux en dehors du pays, et leur inexpérience dans le commerce international leur imposait cette situation désavantageuse qui devint vite un problème à résoudre pour les gouvernements de Meiji. *Le Quotidien de Yokohama* transmet à ses lecteurs les résultats des transactions menées tous les jours dans la concession. Le corpus qu'il constitue a été déjà utilisé par quelques historiens japonais mais à notre connaissance, uniquement pour étudier le commerce de la soie<sup>941</sup>. Cependant une lecture attentive révèle que le journal contient également une mine d'informations sur le commerce des objets d'artisanat d'art japonais. Nous allons donc exploiter pour la première fois *Le Quotidien de Yokohama* dans le but de clarifier les détails concrets du point de départ de l'exportation des objets décoratifs japonais vers les pays occidentaux.

Notre étude est basée sur l'extraction des mentions correspondant à des « objets des artisanats d'art » rapportées dans deux rubriques du *Quotidien de Yokohama* : « *Urikomi* » 売込 et « *Zeikan yushutsu* » 税関輸出. Après une lecture exhaustive, on voit que ces mentions apparaissent dans ces rubriques seulement entre septembre 1873 et décembre 1879. Quelques hypothèses sont envisageables pour expliquer ces bornes temporelles qui délimitent notre corpus : il est possible que les transactions des objets en question avant 1873 aient été faibles (par rapport à celles de la soie grège, par exemple) et le journal n'y aura peut-être pas prêté attention. Il se peut aussi que le soutien volontariste des autorités à l'exportation des objets d'art promue ait, d'une manière ou d'une autre, aussi joué un rôle pour inclure ces articles dans ceux traités par le journal. Concernant l'an 1879, à la suite de son achat cette même année par Numa Morikazu 沼間守一 (1843-1890), chef de l'association politique Ômei-sha 嚶鳴社, et du déménagement de son siège en 1880 à Tokyo, ce journal, devenu le *Tokyo Yokohama Mainichi*

---

<sup>941</sup> WASHIZAKI, Shuntarō 鷺崎俊太郎, « Business relationships between Japanese merchants and Western firms in the treaty port trade of Yokohama: 1869-1874 ( *Meiji shoki no Yokohama kyoryūchi sijō to naigai shōkan torihiki* ) 「明治初期の横浜居留地市場と内外商館取引」 », *Mita journal of economics*, Vol. 99(4), 2007, pp.845-870, etc.

Les données du *Yokohama Mainichi Shimbun* ont aussi été examinées dans le cadre d'une étude sur l'exportation de vêtements d'intérieur. Cf. SUOH., Tamami 周防珠実, « Meiji shoki no yushutsu shitsunaigi – Shiino Shōbei shōten o chūshin to shite 「明治初期の輸出室内着 – 椎野正兵衛商店を中心として」 », *Dressstudy*, Vol. 40, 2001, pp.13-22.

*Shinbun* 東京横浜毎日新聞 , abandonna son ancienne ligne éditoriale, celle d'un organe de presse locale spécialisé dans le commerce. Le fait que le quotidien se mit alors à publier de nombreux articles sur des sujets sociaux et politiques, en compétition avec ses rivaux et en se focalisant sur le débat politique, l'obligea sans doute le journal à réduire la place qu'il consacrait aux données commerciales. D'ailleurs il était devenu à ce moment-là pratiquement impossible de publier tous les résultats des transactions du commerce international, en pleine expansion et diversification. Le quotidien aura, peut-on penser, été obligé de limiter ses informations aux opérations sur quelques produits principaux, comme la soie.

Nous avons saisi toutes les informations concernant les transactions des objets de l'artisanat d'art dans un fichier Excel pour la période entre septembre 1873 et décembre 1879, afin de les analyser en détail (Annexe 5-1 et 5-2)

### 3-2. Interprétation des données

Voyons comment interpréter les informations données par les différentes rubriques :

« **Vente aux établissements étrangers** » : la rubrique *Urikomi* 賣込 répertorie généralement le contenu et la quantité des produits apportés et vendus par les marchands japonais aux établissements étrangers la veille de la sortie du quotidien. Ces informations sont suivies de l'indication de l'*aruhito bangō*, 或人番号, à savoir le numéro de la parcelle occupée par l'acheteur, donc l'établissement étranger, qui est ensuite suivi par le nom de l'*urikomi-shō* 売込商 marchand-vendeur indiqué en abréviation (par exemple 伊勢鉄 Ise Tetsu, 愛卯 Ai U, etc.). Les noms entiers des marchands sont quelquefois identifiables à l'aide d'almanachs commerciaux, notamment 『東京商人録 (*Tokyo shōnin roku*)』 (1880), 『横浜商人録 (*Yokohama shōnin roku*)』 (1881), 『横浜成功名誉鑑 (*Yokohama seikō meiyo kagami*)』 (1909), 『横浜実業組合連合会名鑑 (*Yokohama jitsugyō kumiai rengōkai meikan*)』(1928). Nous pouvons avoir plus d'informations sur certains d'entre eux grâce à la découverte occasionnelle de documents éparpillés, mais ce n'est pas toujours le cas. Cette lecture des données est expliquée ci-après en prenant pour exemple la rubrique « Urikomi » de l'édition du No.1573 datée du 24 février 1876 (Meiji 9) :

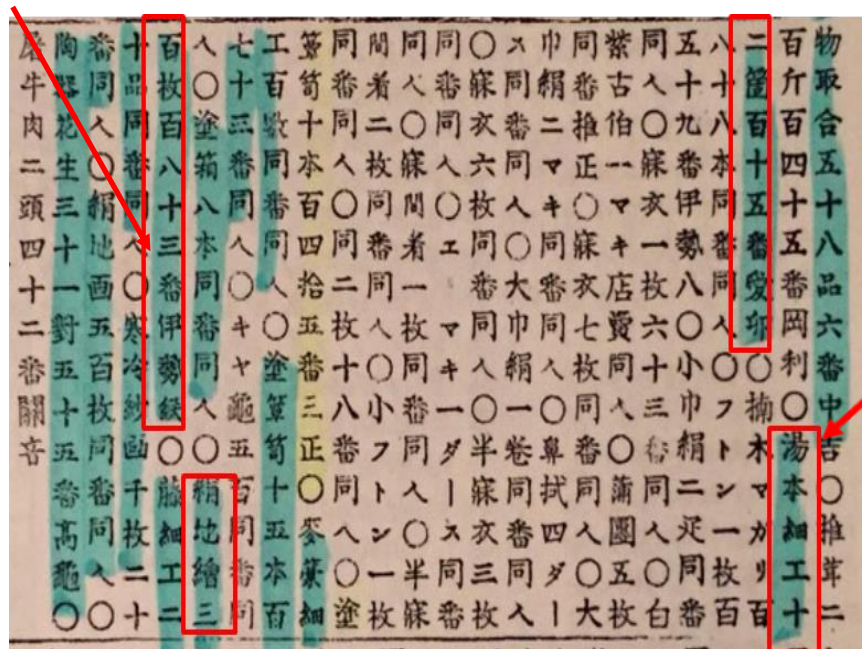
Exemple 1. 絹地繪三百枚百八十三番 伊勢鉄

Trois cents exemplaires de peintures sur soie vendus au No.183 par Ise Tetsu.

Exemple 2. 湯本細工十二箇百十五番愛卯

Douze articles de marqueteries de Yumoto vendus au No.115 par Ai U.

Exemple 1



Exemple 2

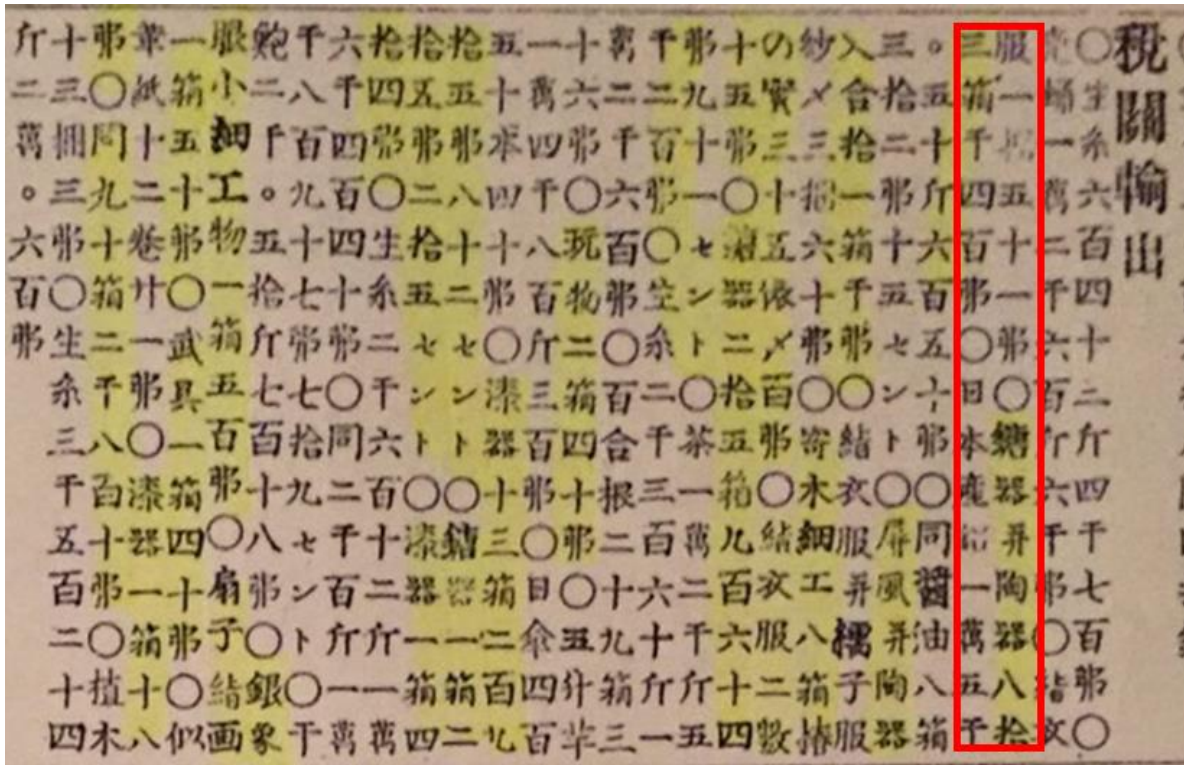
Urakimono : Yokohama mainichi Shinbun le 24 février 1876 (M9), No.1573.

« Exportations passant par la douane » : la rubrique *Zeikan Yushutsu* 税関輸出 indique, jusqu'en 1875, le contenu et la quantité des produits expédiés la veille, ainsi que le prix. Prenons comme exemple la rubrique *Zeikan Yushutsu*, de l'édition du No. 862 du 14 octobre 1873.

Exemple 3. 鍮器并陶器八拾三箱 千四百弗

Quatre-vingt-trois caisses d'articles en alliage à base d'étain et de céramiques à mille quatre cents dollars exportées.

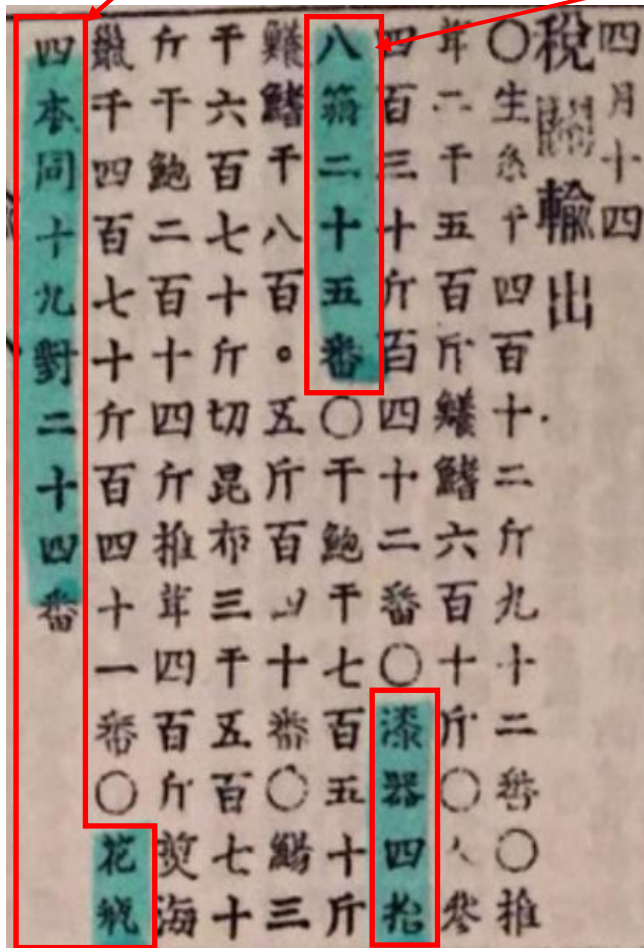
Exemple 3



« Zeikan Yushutsu : 14 octobre 1873, No. 862 »

Exemple 5

Exemple 4



« Zeikan Yushutsu : 15 avril 1876, No.1616 »

Après 1875 on n'a plus d'information sur les prix. En revanche s'ajoutent dans l'*aruhito bangō* 或人番号, le numéro de la parcelle occupée par l'exportateur, ou le nom de l'exportateur.

Exemple 4. 漆器 四拾八箱 二十五番

Quarante-huit caisses de laques exportées par le No.25.

Exemple 5. 花瓶 四本 同十九對二十四番

Quatre vases à fleurs, dix-neuf paires de la même catégorie d'objet exportées par le No.24.





Ces données pourraient avoir eu deux origines. D'un côté elles pouvaient avoir été collectées lors de l'inspection quotidienne des transactions, menée par le chargé de l'inspection des ventes faites par les marchands japonais aux établissements étrangers (*urikomi-hin gakari* 賣込品掛)<sup>942</sup>. Cette personne était attachée à l'Hôtel de ville de Yokohama (*Yokohama machi-kaisho* 横浜町会所) qui relevait du Tribunal de la préfecture de Kanagawa (*Kanagawa-ken saibansho* 神奈川県裁判所) après 1868 (Meiji ; 1). Le chef de quartier de service à l'Hôtel de ville 会所詰当番名主 *kaisho-zume tōban nanushi* rapportait chaque jour le résultat de son inspection aux autorités. D'autre part, le Yokohama *unjō-sho* 運上所, qui devient la douane (*zeikan* 税関) en 1872, contrôlait l'importation et l'exportation. Donc cet organe était également susceptible de collecter ces données.

### 3-3. Types de transaction (*urikomi* 売込)

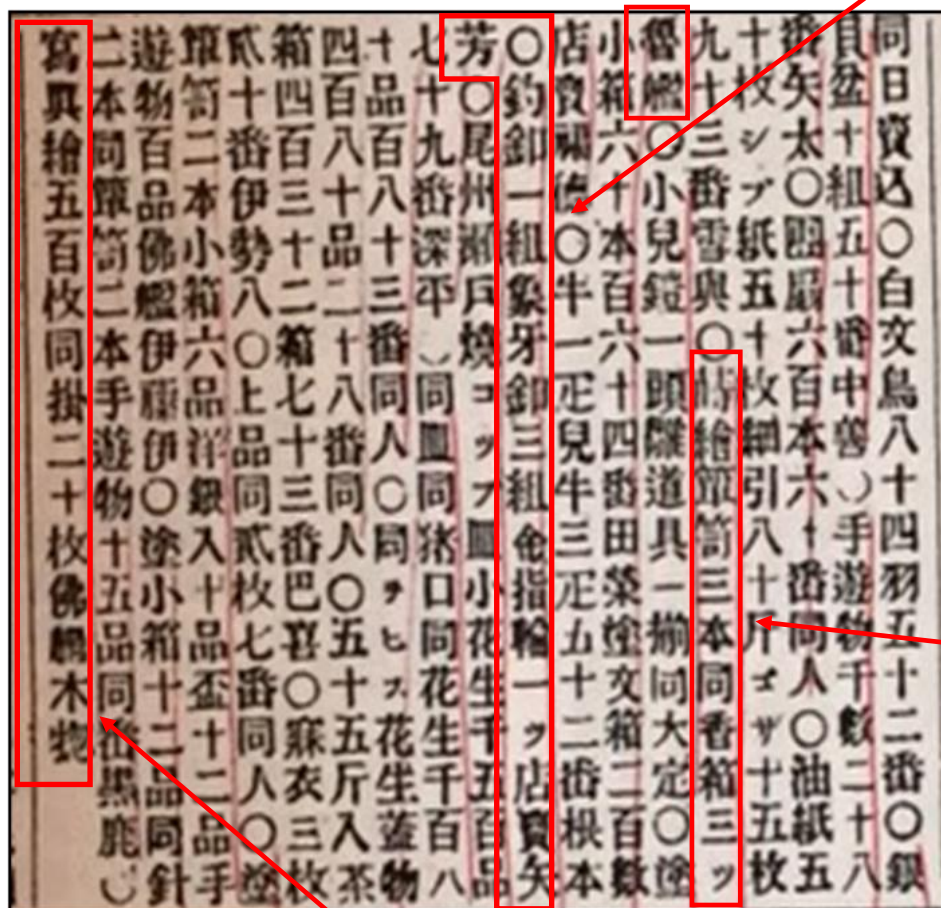
Nous avons déjà expliqué le principe de ce « commerce dans la concession » : les marchands japonais apportaient leurs marchandises aux établissements étrangers dans la concession étrangère. Nous la définissons comme le premier mode de transaction, car *Le Quotidien de Yokohama* indique l'existence de deux autres manières, distinctes de la première qui prédomine largement dans notre rubrique. Il s'agit de la vente en magasin, dite *miseuri* 店売, et de la vente aux militaires ou navires étrangers stationnés à Yokohama. La vente en magasin *miseuri* est probablement effectuée dans les boutiques des marchands japonais qui se trouvent dans le quartier japonais attenant à la concession. Le marchand 矢芳 Ya Yoshi qui apparaît ici est certainement 矢嶋芳之助 Yajima Yoshinosuke. Selon l'*Almanach des marchands de Yokohama* (横浜商人録 *Yokohama shōnin roku*), son adresse était située au 46 Honchō à Yokohama. Au contraire du premier mode de transaction, ce sont les clients qui visitent les magasins des marchands japonais. Selon notre quotidien, le nombre de marchands qui effectuent ce deuxième type de transaction concernant ces « objets artisanaux » augmente chaque année, passant de 4 en 1873, à 24 en 1876, et à 34 en 1877. D'une manière générale, ces magasins appartiennent aux marchands qui effectuent également le premier mode de transaction. Nous supposons un développement des affaires avec les établissements étrangers dans la concession,

---

<sup>942</sup> Yokohama shishi henshūshitsu 横浜市史編集室, *Yokohama shishi* 『横浜市史』, vol.2, Yokohama 1959, pp.239-240.

qui incita les commerçants japonais à aménager leurs boutiques afin d'accueillir les clients qui leur rendent visite en sortant de la concession. Nous pouvons imaginer également que l'augmentation du nombre des voyageurs étrangers contribua aussi à l'essor de la vente en magasin<sup>943</sup>, adaptée à une clientèle de passage.

Exemple 7



Exemple 8

Exemple 9

« 5 juillet 1878 (M11), No.2297 »

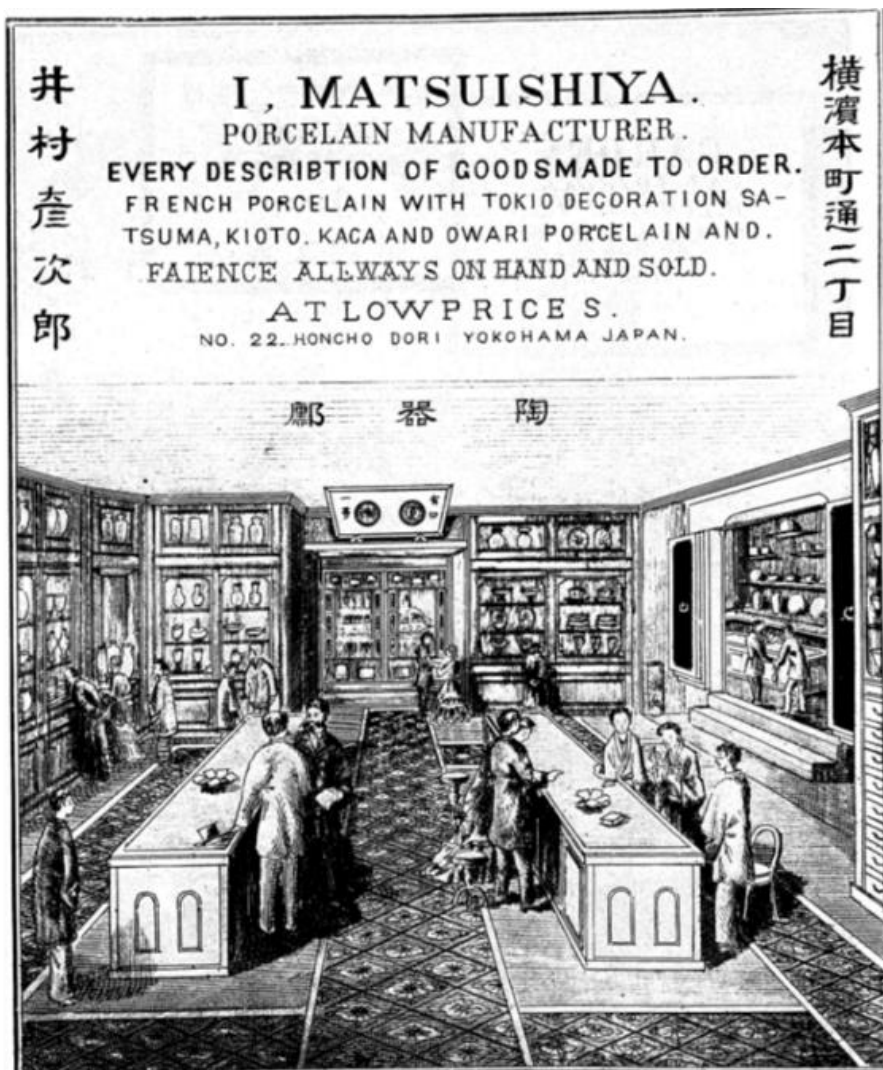
« *Miseuri* 店賣 » : cette expression apparaît comme exemple 7 dans l'édition No.2297 du 5 juillet 1878.

Exemple 7 : 釣鉤一組象牙鉤三組金指輪一ツ店賣矢芳

Une paire de *tsuri botan* (bouton pour bretelle ?), trois paires de boutons en ivoire et une bague en or, vendus au magasin de Ya Yoshi.

<sup>943</sup> Rappelons-nous le voyage au Japon d'Henri Cernuschi, en 1871, et celui d'Émile Étienne Guimet, en 1876. Ōta Tomoki a étudié l'achat d'objets d'art par les voyageurs étrangers se rendant à Kyoto après l'ère Meiji.

Cf. ŌTA, Tomoki 太田智己, « The "export" of artistic crafts to foreigners visiting Kyoto in the modern period 「近代京都における美術工芸品の来京外国人向け輸出」 », *Bijutsushi*, 59(2) (168), 2010, pp.407-423.



Sasaki Shigeichi, *The Illustrated Japan Directory 1886*  
『日本繪入商人錄』

Fig.46

« La boutique de Imura Hikojirō 井村彦次郎 à Yokohama »

*The Illustrated Japan Directory*

『日本繪入商人錄 (*Nihon eiri shōnin roku*) 』

SASAKI, Shigeichi.,

Yokohama, 1886 (Meiji 19, juin)

Tokyo, Bibliothèque de la Diète

© NDL digital collections

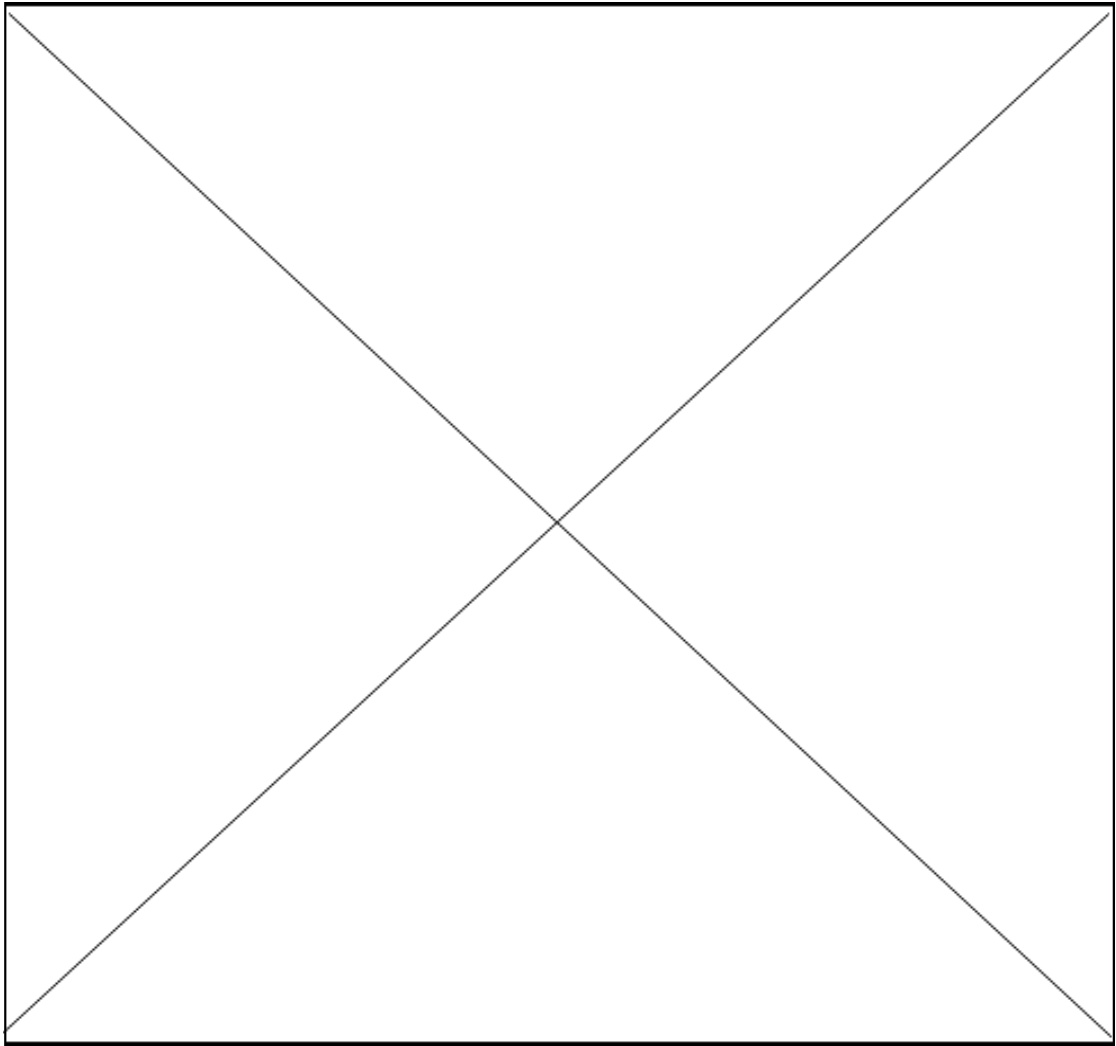


Fig.47  
Vase fabriqué par l'atelier de IMURA Hikojirō 井村彦次郎  
H 32.3cm ; L23.6 cm ; D23.6 cm  
1904  
Collection privée  
Source : *Ceramics Japan*, 2016, p.69.

« *Urikomi* aux navires et militaires étrangers », ce troisième modèle de transaction est identifié par la mention *kan* 艦, ou *gun* 軍, qui remplace le numéro de la parcelle de la concession étrangère *aruhito bangō*. Il est probable que le *kan* 艦 signifie « navire militaire » ou « navire civil » et *gun* 軍 « armée ». Nous pouvons citer les deux exemples suivants provenant également du No. 22975 de juillet 1878 (Meiji11).

Exemple 8 蒔絵箆笥三本同香箱三ツ魯艦

3 armoires en laque à décor *maki-e* et 3 boîtes à encens du même type vendues au navire russe.

Exemple 9 写真繪五百枚同掛二十枚佛艦木惣

500 exemplaires de photos-peintures et 20 cadres vendus au navire français par KiSō.

Les marchandises sont vendues parfois en vrac, et d'autres fois en gros, mais ces indices ne précisent pas s'il s'agit d'un achat individuel ou collectif. Il est naturel de supposer que, dès l'instant où un acheteur est un militaire ou un passager d'un bateau civil, seul ou en groupe, on ajoute la mention 艦 ou 軍. L'important est sans doute d'indiquer l'endroit où les marchands ont réalisé leur vente. Le numéro de la parcelle de la concession étrangère, *aruhito bangō*, et le magasin, ces deux informations indiquent en effet un lieu. La distinction entre 艦 et 軍 soutient l'hypothèse. La mention 艦 navire semble préciser un lieu. Elle évoque la visite de navires étrangers au mouillage dans le port de Yokohama par des marchands japonais venus leur présenter les produits japonais pour les vendre.

Nos indications quant à la présence de garnisons étrangères à Yokohama au début de l'ère Meiji sont limitées. D'après le *Yokohama-shi shi*, les États-Unis ont eu la permission auprès de l'autorité japonaise d'utiliser un terrain pour leurs marins en 1862<sup>944</sup>, et des garnisons britanniques et françaises étaient présentes à Yokohama entre 1863 et 1875, dans le but de protéger les habitants de la concession étrangère<sup>945</sup>. *Le Quotidien de Yokohama* montre que des objets décoratifs ont été vendus jusqu'en 1879 à des militaires des nationalités diverses. En 1873, nous trouvons les premières traces de ce type de transactions effectuées pour les navires américains, italiens et français. Le 15 septembre (No.839) 10 caisses d'articles en cristal de roche (*suishō zaiku* 水晶細工) sont vendues au prix de 75 yens à un navire américain par 程太 Tei

<sup>944</sup> *Yokohama-shi shi*, op.cit, 1959, p.802.

<sup>945</sup> *KDJ*:英仏横濱駐屯軍

Ta (? inconnu) ; le 25 septembre (No.847) 6 pièces de céramiques sont vendues à un navire italien pour 50 yens par 矢芳 Ya Yoshi, donc 矢嶋芳之助 Yajima Yoshinosuke; le 1<sup>er</sup> octobre (No.852) une paire de vases à fleurs en céramique vendue à un navire français pour 30 yens par 中幸 Naka Kō 中山幸吉 Nakayama Kōkichi. Au cours de notre période d'étude, des militaires américains, britanniques, français, italiens, russes, autrichiens et allemands sont enregistrés comme clients. Les derniers étaient également mentionnés par l'expression de ホロシン, *horoshin*, qui signifie prussien.

Le nombre de marchands effectuant ce troisième type de transaction augmente chaque année, passant de 4 en 1873, à plus de 60 en 1878. Parmi eux, Ya Yoshi 矢芳 Yajima Yoshinosuke susmentionné, est très actif pour la vente directe aux militaires en même temps que pour la vente en magasin. On ignore comment les marchands ont obtenu l'autorisation d'accès aux locaux étrangers occupés par les militaires. Mais il est certain que Yajima Yoshinosuke surtout était apprécié par l'armée américaine en 1876, avec 18 transactions d'articles en ivoire ainsi que quelques pièces en cristal de roche. Il faut noter également la présence de marchands effectuant uniquement ces transactions directes avec des militaires.

#### 4. Nature des objets

---

Les « objets artisanaux » recensés par *Le Quotidien de Yokohama* peuvent être classés dans les catégories suivantes : céramique (陶器 *tōki* ou 瀬戸物 *setomono*), laque (漆器 *shikki* ou 塗物 *nurhi-mono*), marqueterie (寄木細工 *yosegi-zaiku*), émail cloisonné (七宝 *shippō*), articles en bambou (竹器 *chikki*), en paille (麦藁細工 *mugiwara-zaiku*), en rotin (籐細工 *tō-zaiku*), en soie (絹製品 *kinu-seihin*), en ivoire (象牙細工 *zōge-zaiku*), en écaille (鼈甲細工 *bekkō-zaiku*), en cristal de roche (水晶細工 *suishō-zaiku*), en fonte (鑄物細工 *imono-zaiku*), en bronze (青銅器 *seidō-ki*), en cuivre (銅器 *dō-ki*), netsuke (根付), éventails pliants (扇子 *sensu*) et éventails ronds à manche (団扇 *uchiwa*), lanternes (提燈 *chōchin*), paravents (屏風 *byōbu*), peintures, dessins, gravures (絵類 *e-rui*), photographies (写真 *shashin*), parapluies/ombrelles (傘 *kasa*), poupées (人形 *ningyō*), jouets (手遊物 *teasobimono*), armes blanches (刀剣 *tōken*) et autres armes, armures et équipement militaire (武具 *bugu*). Concernant l'ensemble de ces catégories, la rubrique *urikomi* du *Quotidien de Yokohama* donne des renseignements précis et détaillés sur

la spécificité de chaque objet, tels son lieu de production, sa forme, ses matériaux ou encore sa technique, ce qui nous permet d’imaginer l’aspect concret des produits vendus dans la concession.

#### **4-1. Fabrication régionale**

Voyons d'abord les lieux de production. Dès l’ouverture de la ville portuaire, des marchands y affluèrent en provenance de différentes régions : Edo, Shizuoka, Shimoda, et d’autres provinces plus lointaines comme Echizen-Fukui. Ces diverses régions sont représentées par des marchands qui se sont installés à Yokohama et répertoriés dans l’*Almanach des marchands de Yokohama entre la 6<sup>e</sup> année d’Ansei et la 2<sup>e</sup> année de Bunkyū* (1859-1862) 『安政六年文久三年横浜商人録』, susmentionné.

Gardons à l’esprit la politique du gouvernement Meiji concernant la promotion des objets de l’artisanat d’art en s’appuyant sur la spécificité régionale (voir le chapitre 5). La Direction des produits *Bussan-kyoku* 物産局, avait entamé une investigation régionale dès sa mise en place, en 1870. Cette approche fut renforcée au cours des préparations pour la participation à l’Exposition universelle de Vienne. Dans *Le Quotidien de Yokohama* également on constate l’importance de ces spécialités régionales. Le tableau 4 recense les mentions trouvées dans notre journal, qui portent le nom de la région indiquant son lieu de production.



Tableau 4. Description des objets de fabrications régionales

Première apparition	Description trouvée dans <i>Le Quotidien de Yokohama</i>	Traduction en japonais	Nom actuel de la région
1873	肥前焼 Hizen-yaki	céramique de Hisen	préfecture de Saga
1873	名古屋扇子 Nagoya sensu	éventail de Nagoya	ville de Nagoya de la préfecture d'Aichi
1873	瀬戸花生 Seto hanaike	vase à fleur de Seto	ville de Seto de la préfecture d'Aichi
1873	会津塗物 Aizu nurimono	laque d'Aizu	préfecture de Fukushima
1875	駿河箆笥 Suruga dansu	armoire de Suruga	préfecture de Shizuoka
1875	湯本細工 Yumoto zaiku	boiseries de Yumoto	ville de Hakone dans la préfecture de Kanagawa
1875	万古焼 Banko yaki	céramique de Banko	ville de Yokkaichi dans la préfecture de Mie
1875	米沢塗 Yonezawa nuri	laque de Yonezawa	ville de Yonezawa dans la préfecture de Yamagata
1875	鹿児島花生 Kagoshima hanaike	vase à fleur de Kagoshima	préfecture de Kagoshima
1876	薩摩焼 Satsuma yaki	céramique de Satsuma	préfecture de Kagoshima
1876	静岡箆笥 Shizuoka dansu	armoire de Shizuoka	préfecture de Shizuoka
1876	大森細工 Ōmori zaiku	article de paille d'Ōmori	arrondissement d'Ōta de la préfecture métropolitaine de Tokyo
1876	粟田焼 Awata yaki	céramique d'Awata	quartier d'Awataguchi de la ville de Kyoto
1876	西京陶器 Saikyōsei tōki	céramique de Kyoto	ville de Kyoto
1876	九谷焼 Kutani yaki	céramique de Kutani	préfecture d'Ishikawa
1876	加州花生 Kashū hanaike	céramique de Kashū	préfecture d'Ishikawa
1876	尾州瀬戸物 Bishū setomono	céramique de Bishū	préfecture d'Aichi
1876	備前焼花生 Bizen yaki	céramique de Bizen	ville de Bizen de la préfecture d'Okayama
1877	薩摩焼 Satsuma yaki	céramique de Satsuma	préfecture de Kagoshima
1877	雲州焼 Unshū yaki	céramique de Unshū	ville de Matsue de la préfecture de Shimane
1877	西京扇子 Saikyō sensu	éventail de Saikyō	ville de Kyoto
1877	京製扇子 Kyo-sei sensu	éventail de Kyoto	ville de Kyoto
1877	肥州焼 Hishū yaki	céramique de Hishū	préfecture de Nagasaki et préfecture de Kumamoto
1877	有田製焼 Arita-sei yaki	céramique d'Arita	ville d'Arita de la préfecture de Saga
1878	今里皿 Imari zara	céramique d'Imari	ville d'Imari de la préfecture de Saga

## 4-2. Formes, techniques et usages

Les informations fournies pour la description des formes et des techniques sont très variées, notamment à partir de 1875.

**Laque** (tableau 5) : nous trouvons très souvent l'indication de ces techniques : *maki-e* 蒔絵, *makie-nashiji* 蒔絵梨地 et *aogai* 青貝, qui signifient l'application de poudre d'or et d'argent sur fond de laque pour y dessiner des motifs ou y créer un aspect pointillé dite « peau de poire » 梨 *nashi*, ou encore l'application de nacre pour donner un aspect scintillant. Ces décors sont appliqués sur divers objets destinés à l'exportation, lesquels sont en principe consacrés à un usage quotidien et ont été assez rapidement adaptés pour la vie occidentale. Ainsi la boîte à pain (パン入れ *pan ire*), la boîte à cuillère (サジ箱 *saji bako*), la table (テーブル *tēbulu*) ainsi que la boîte de cartes à jouer (カルタ箱 *karuta bako*), sont des objets inconnus dans la vie traditionnelle japonaise. Plusieurs objets évoquent un usage plutôt féminin, par exemple la boîte à mouchoirs (ハンケチ箱 *hankechi bako*), la boîte à gants (*tebukuro bako* 手袋箱), ou l'étui à peigne (*kushi ire* 櫛入れ). Les meubles sont particulièrement présents dans la rubrique, comme les cabinets et les armoires à décor *maiki-e* 蒔絵箆笥 et ils sont de différentes tailles. La bibliothèque (*shodana* 書棚), la table de toilette avec miroir 鏡台 (*kyōdai*), ou encore l'armoire destinée à ranger les verres (コップ棚 *coppu dana*), sont également présents. En dehors des objets pour lesquels sont appliquées certaines techniques particulières, telles que le *tsuishu* 堆朱 (décor sculpté sur laque rouge), la plupart de ces produits en laque sont vendus très souvent par gros volumes comportant plusieurs dizaines et jusqu'à des centaines d'exemplaires à chaque vente. Par ailleurs «油塗蒔絵印紙箱 *abura-nuri maki-e inshi bako*<sup>946</sup>» doit être une boîte en laque pour les timbres fiscaux, mais nous ne pouvons pas identifier la technique *abura-nuri*, même si elle signifie, littéralement, « l'application lubrifiée ».

---

<sup>946</sup> Répertoire à la date du 15 novembre 1879.

**Tableau 5. Description des objets en laque**

Catégorie	techniques recensées	Année de la 1ère apparition	Descriptions des produits recensés
Laque	蒔絵 <i>maki-e</i>	1873	盆 (plateau), 丸盆 (plateau rond), テーブル (table), 香箱 (boîte à encens), 針箱 (boîte à couture), 櫛箱 (boîte à peigne), 丸見台 (lutrins rond), 塗廣蓋 (récipient à couvercle large laqué), 硯蓋 (couvercle du boîtier pour pierre à encre), 茶箱 (boîte de thé), 蒔絵画 (peinture à maki-e)
	梨地蒔絵 <i>nashiji makie</i>	1874	カルタ/歌ル多箱 (boîte de carte à jouer), 小箆笥 (petit cabinet), パン入 (boîte à pain), 蒔絵書棚 (bibliothèque à décor en maki-e), 蒔画台, 塗箆笥 (cabinet laqué), 蒔絵箆笥 (cabinet à décor en maki-e), 蒔画手箱 (boîte laquée pour garder les objets de valeur)
	高蒔絵 <i>takamaki-e</i>		
	籠着 <i>Kagokise</i>	1875	八寸皿鉢 (plat pour <i>hassun</i> ), 黒塗大書棚 (grande bibliothèque en laque noire), 小書棚 (petite bibliothèque), 黒塗高蒔絵菊形皿 (assiette en laque noire en forme de chrysanthème à décor en <i>takamaki-e</i> ), 塗飯台, 尺五寸箆笥 (cabinet de taille 15 cm), 黒地花鳥蒔画茶箱 (boîte à thé noir à motif de fleurs et d'oiseaux en maki-e)
	青貝 <i>Aogai</i>		
	堆朱 <i>Tsuishu</i>	1876	籠着小盃 (petite tasse avec panier sur le dessus), 塗七寸箆笥 (cabinet en laque de 21 cm), 青貝煙草箱 (boîte à tabac avec incrustations de nacre de coquille bleue), 塗屏風 (paravent laqué), 塗物八寸好み箱 (boîte laquée de taille 24 cm pour choses diverse), 角形 (récipient rectangulaire), 塗配軍形平箱 (boîte laquée en forme de fan arbitre de lutte), 堆朱箆笥 (cabinet en laque rouge), 金地五寸箆笥 (cabinet en laque d'or de taille 15cm), 桑市松箆笥 (cabinet en mûrier à motif en damiers), 青貝入針箱 (boîte à couture incrustée de nacre de coquillage bleu), 塗物鮑貝菓子入 (boîte à gâteaux laquée et incrustée de nacre d'abalone), 梨地八角菓子入 (boîte à bonbons octogonale à décor en <i>nashiji</i> ), 黒溜朱花鳥蒔絵皿 (plat laqué en <i>tame</i> noir et rouge à décor en <i>maki-e</i> de fleurs et d'oiseaux), 手提小箱 (petite boîte avec anse), 蒔絵木皿 (assiette en bois à décor en <i>maki-e</i> ), 煙草入 (blague à tabac), 黒塗コップ棚 (armoire laqué noir pour ranger les verres), 青貝小箆笥 (petit cabinet incrustée de nacre), 塗大壺 (grande jarre laquée), 桑机箆笥 (bureau en mûrier)
	金地 <i>Kinji</i>		
	黒塗 <i>Kuronuri</i>		
	溜 <i>Tame</i>		
	黒蒔絵 <i>Kuromakie</i>		
銀具 <i>Gingu</i>	1877	塗物巻煙草入 (boîte à cigare laquée), 蒔絵飯台, 青貝サジ箱 (boîte à cuillères incrustée de nacre), 塗物ハンケチ箱 (boîte à mouchoirs laquée), 黒蒔絵蓑指 (récipient à tabac? laqué noir à décor en <i>maki-e</i> ), 塗物手袋入 (boîte à gants laquée), 塗物小茶箱 (petite boîte à thé laquée), 塗直書箱, 蠟色小箆笥 (petit coffret à couleur de cire), リンゴ形 (forme de pomme)	
蠟色 <i>Rōiro</i>			
桑 <i>Kuwa</i>	1878	塗長手, 塗長盆 (plateau long laqué), 塗長文箱 (boîte rectangulaire à écrire laquée), 青貝一尺鏡台 (cabinet maquillage avec miroir incrustée de nacre de coquillage bleu), 銀具廣蓋 (couvercle large à accessoires en argent), 青貝皿, 塗手提重, 塗燭立 (chandelier en laque) 桑小形机, 瓜形盆	
油塗蒔絵 <i>aburanuri maki-e</i>	1879	黒塗糸入箱, 蒔絵釣花生 (vase à fleurs à suspendre à décor en <i>maki-e</i> ), 青貝蒔絵重箱 (boîte alimentaire à plusieurs étages à décor en <i>maki-e</i> et incrustée de nacre de coquillage bleu), 油塗蒔絵印紙箱	

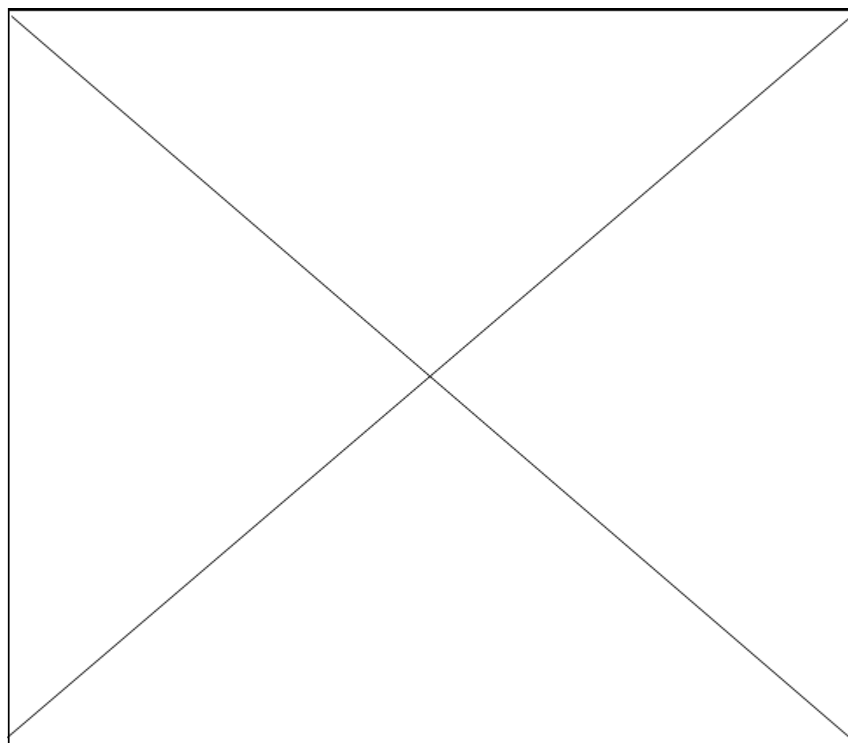


Fig.48  
Armoire en marqueterie avec incrustation de nacre *aogai*  
fabriquée à Shizuoka  
Ère Meiji  
L 43.5cm ; P 23.5cm; H 45cm  
©Kaneko Teruhiko

**Céramique** : les descriptions sont beaucoup moins détaillées que pour la laque. D'entrée, on voit que les « vases à fleurs » 花生/花活 *hanaike* occupe une grande partie de cette catégorie. Quelques ustensiles d'usage quotidien sont également présents, tels que les bols 茶碗 *chawan*, assiettes ou plats 皿 *sara*, la coupe à saké 猪口 *choko*, le flacon à saké 德利 *tokkuri*. Des « bibelots » *okimono* sont aussi parfois vendus, et les brûle-parfum fréquemment mentionnés. Les descriptions sont relativement précises pour la céramique de Banko : théière 萬古焼キウス 土瓶 *bankoyaki kyūsu dobin*, plat ou assiette pour gâteau cuit 萬古焼菓子皿 *bankoyaki yakigashi zara*. Le terme *yakigashi* 焼菓子 « gâteau cuit », est intrigant, d'autant plus que cette précision n'était pas forcément nécessaire pour la vie japonaise d'autrefois. La recherche d'une production adaptée à la vie de la clientèle occidentale s'observe également dans la vente de pieds de lampe en céramique (陶器ランプ台 *tōki ranpudai*) par 宮半 Miya Han. Les tasses à café fabriquées à Arita (有田製コーヒー茶碗 *Arita sei kōhī awan*) sont vendues par 田代市, Tashiro Ichi probablement 田代市郎治 Tashiro Ichirōji membre de la famille Tashiro, le plus grand exportateur de céramique d'Arita détenteur d'une licence officielle à l'époque d'Edo, qui ouvrit une succursale à Yokohama en 1872<sup>947</sup>. Le cache-pot, (*ueki bachi* 植木鉢), est également un produit emblématique de ce dernier.

**Email cloisonné Shippo** 七宝 : principalement vases à fleurs et plats ou assiettes. Comme de nombreuses descriptions parlent de « *zōgan hanaike* 象嵌花生/花活 : vase incrusté », et que la technique de l'incrustation est utilisée aussi bien en orfèvrerie qu'en céramique, il est difficile de connaître le matériau de ces œuvres.

**Éventail pliant** : nous avons déjà souligné que plusieurs descriptions indiquent la région de production d'éventails pliants (扇子 *sensu*). Les informations sur les matériaux de l'armature et de l'écran sont également nombreuses, telles que : brins en ivoire (象牙扇子 *zōge sensu*), en bambou (竹扇子 *take sensu*), en arête de poisson (魚骨扇子 *gyokotsu sensu*), en corne ou os (角骨扇子 *kakkotsu sensu* ?), en laque (塗骨扇子 *nuribone sensu*), doublé en soie (絹張扇子 *kinubari sensu*). La variation de leurs formes est évoquée par des descriptions, comme *kiku ōgi* 菊扇, éventail en forme de chrysanthème, ou encore *maki uchiwa* 卷団扇, rond et enroulé. Ces objets sont généralement vendus en gros, quelques centaines, voire jusqu'à plusieurs dizaines de

---

<sup>947</sup> YAMAGATA, op.cit, 2003, p.66 -71(316).

milliers par lot, sauf l'éventail en ivoire qui est vendu en vrac mais en quantité limitée, certainement en raison de la rareté de sa matière. Les transactions d'éventails apparaissent dès 1873 dans la rubrique *urikomi*. La quantité des pièces à chaque vente devient ensuite de plus en plus importante, surtout après 1875.

**Articles en ivoire :** cette matière noble n'est pas réservée aux éventails. Nous constatons qu'elle est très appréciée pour les objets d'exportation. Les descriptions telles que *netsuke* en ivoire (象牙根付 *zōge netsuke*) et boutons dans cette matière (象牙釦 *zōge botan*) sont très fréquemment mentionnées, chaque année à partir de 1873. La diversification des objets se traduit par celle des descriptions : en ivoire également on trouve des étuis à cartes de visite (*zōge nafudaire* 象牙名札入 : 1875), des supports de pinceau (象牙筆立 *zōge fudetate* : 1875), coupe-papier (象牙紙切 *zōge kamikiri* : 1875), figurines ou statuettes (象牙置物 *zōge okimono* : 1874), cabinet plaqué (象牙張筆筒 *zōgebaridansu* : 1876), outillage à main (?) (象牙手道具 *zōge tedōgu*) ainsi qu'un vase à fleurs (象牙花生 *zōge hanaike*) (1876) et un coffret (象牙小箱 *zōge kobako* : 1876)<sup>948</sup>.

**Boutons 釦 :** c'est curieusement un objet qui apparaît fréquemment dans la rubrique *urikomi*, dès 1873, avec des volumes importants. Dans cette rubrique, en dehors de l'ivoire, divers matériaux sont utilisés pour fabriquer ces accessoires vestimentaires, lesquels n'étaient pas indispensables pour les Japonais de l'époque précédente<sup>949</sup>. Les descriptions recensées pour les matières sont les suivantes : en fonte 鑄物 *imono*, cristal de roche 水晶 *suishō*, corne authentique 本角 *hon-tsuno*, écaille de tortue 鱉甲 *bekkō*, cuivre et bronze 銅 *dō*. On remarque surtout la

---

<sup>948</sup> TAKAMURA, Kōun 高村光雲, *Bakumatsu ishin kaiko dan* 『幕末維新懷古談』, Tokyo, Iwanami Shoten, 1995, pp.180-181. D'après Takamura Kōun, sculpteur (1852-1934), jusqu'aux environs de la 8<sup>e</sup> ou 9<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (1875/1876), la taille d'une pièce de *netsuke* était en principe de 5 à 10 cm. On trouvait rarement des pièces autour de 15 cm. A la première Exposition de l'industrie nationale *Naikoku kangyō hakuran-kai* de 1877, les fabricants ont exposé des pièces de petite taille en suivant fidèlement les indications des commerçants exportateurs. À l'origine, l'ivoire était surtout utilisé pour les plectres de l'instrument de musique à corde *shamisen*. À partir d'un morceau d'ivoire, on prenait d'abord des plaques en forme triangulaire pour le plectre, ensuite le reste était utilisé par les fabricants de *netsuke*. Cependant, la mode des objets en ivoire se développa rapidement et leur taille générale évolua de 20 cm à 30 cm. Lors de l'Exposition de l'industrie nationale de 1881, les œuvres en ivoire s'imposèrent au point que les sculptures qui n'étaient pas en ivoire n'étaient pas été bien considérées.

<sup>949</sup> NAKAJIMA, Tomoko 中島朋子, « Meiji ki ni okeru jewelry bunka no juyō 「明治期におけるジュエリー文化の受容」 », *Bijutsu undō shi* 『美術運動史』, No.122, 2011, pp.1-6 : la proclamation n° 339 du Ministère des Affaires suprêmes *Dajōkan* (Meiji 5 (1872) ; 11<sup>e</sup> mois, 12<sup>e</sup> jour) impose la tenue occidentale pour les occasions officielles. En même temps que cette proclamation, des boutons en or pour la robe de cérémonie de l'Empereur, ainsi qu'un bracelet et un ornement de cheveux pour l'Impératrice, sont achetés en France.

présence de deux matériaux traditionnels de l'orfèvrerie japonaise, utilisés notamment pour le décor des sabres, premièrement le 赤銅 *shakudō*, littéralement « cuivre rouge », un alliage à base de cuivre contenant 3 à 6% d'or, et parfois environ 1% d'argent, deuxièmement 四分一 *shibu-ichi*, « un-quatrième », l'alliage d'une partie d'argent pour trois parties de cuivre. La description de boutons en *shakudō taka-bori* qui signifie « cuivre rouge repoussé », avec sculpture en haut-relief, suggère l'implication d'artisans spécialisés dans ce domaine. Dans l'*Onchi zuroku*, on trouve un dessin des modèles (Fig.50).

**Application de techniques traditionnelles :** l'application de techniques traditionnelles de l'orfèvrerie japonaise comme le *shakudō* et le *shibu-ichi* ne se limitait pas aux boutons, selon *Le Quotidien de Yokohama*. Ces techniques appliquées à d'autres objets apparaissent à partir de 1875, et ces articles sont vendus au magasin de 長岩 Naga Iwa (? inconnu), d'après notre quotidien. Après 1877, certaines descriptions deviennent plus explicatives. Prenons comme exemples le collier en *shakudō* (*shakudō kubikake* 赤銅首掛 : 7 juin 1877 殿倉 Tono Kura ? inconnu), les boucles d'oreilles en *shakudō* (*shakudō mimikake* 赤銅耳掛け : 5 août 1878 矢芳), l'épingle horizontale à *shakudō* et *shibu-ichi* (*shakudō shibu-ichi yoko pin* 赤銅四分一横ピン : 22 novembre 1878 浅岩 Asa Iwa ? inconnu), la canne de marche en *shakudō* (*shakudō sutekki* 赤銅ステッキ : 1er février 1879 矢芳 Ya Yoshi), le bracelet en *shakudō* (*shakudō udewa* 赤銅腕環 : 24 juillet 1879 矢芳 Ya Yoshi), l'ornement de fouet en *shakudō* (*shakudō zaiku muchi kazari* 赤銅細工ムチ飾 : 21 juillet 1879 矢芳 Ya Yoshi) et la chaîne de montre à *shakudō* (*shakudō tokei kusari* 赤銅時計鎖 : 20 août 1879 矢芳 Ya Yoshi). 矢芳 Ya Yoshi c'est-à-dire 矢嶋芳之助 Yajima Yoshinosuke, que nous avons déjà cité précédemment, est sans doute le marchand qui poussait le plus activement les artisans à appliquer les techniques des ciseleurs d'ornementation de sabres à la bijouterie moderne.

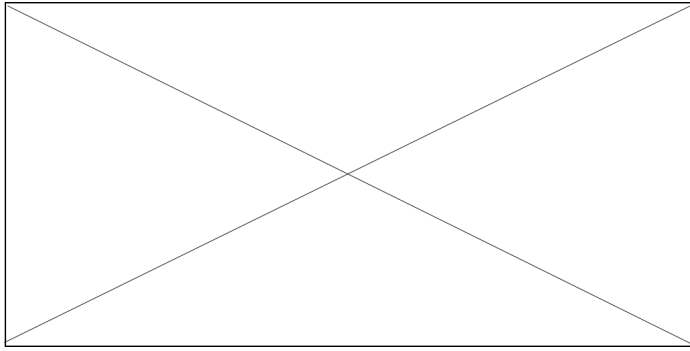


Fig.49

Bouton en *shibu-ichi*

HAGIZUKA Haruko, *Antiku botan no sekai (Univers des boutons antiques)*, 2006<sup>950</sup>

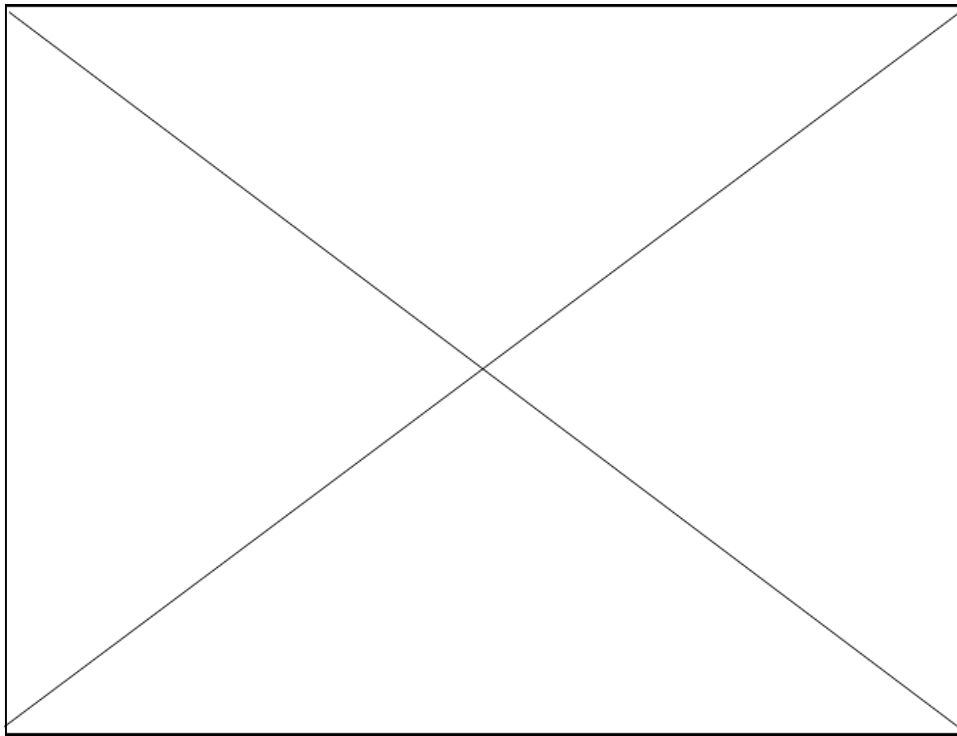


Fig.50

*Onchi zuroku*『温知図録』<sup>951</sup>

Chūkō kingin zōgan iri horimono 鈕釦金銀象眼入彫物( Modèle de boutons gravés avec incrustations d'or et d'argent)

Dessiné par Kishi Seppo 岸雪圃 · pour Kiryū Kōshō Kaisha

---

<sup>950</sup> HAGIZUKA, Haruko 萩塚治子, *Antiku botan no sekai* 『アンティークボタンの世界』, Tokyo, Kasha shoten Matsubara, 2006

<sup>951</sup> Tokyo kokuritsu hakubutsukan (ed.), Op.cit., 1997



**Fukusa** : le *fukusa*, tissu d'emballage, était également une catégorie de marchandise fréquemment vendue. En 1873, シャモ亀 Shamo Kame, fait une vente de cinquante *fukusa* à 100 yens au N° 80 de la concession étrangère. Puis, en 1875, un autre commissionnaire, 伊勢ハ Ise Hachi, vend 130 *fukusa* en soie au N° 16. En 1876 椎正 Shii Shō, l'abréviation de Shiino Shōbei 椎野正兵衛 qui dirige cette maison, rejoignit ces intermédiaires. Chaque année, le nombre de marchands japonais qui vendaient des *fukusa* se multipliait. Chacune de ces ventes comprenait généralement plusieurs dizaines voire plusieurs centaines de *fukusa*.

**Arts graphiques** : Des œuvres d'art graphique sont également vendues aux établissements étrangers. Hormis des paravents, 屏風, qui apparaissent fréquemment depuis 1873, deux transactions recensées le 13 octobre 1873, sont les premières concernant les arts graphiques : 57 exemplaires de « portraits » (*jinbutsu-e* 人物絵) pour 125 yens, et 65 exemplaires du même genre d'images pour 140 yens sont alors vendus en magasin 店売 *miseuri*. Ensuite, le 31 octobre de la même année, ce sont encore une fois des portraits, 人物絵, en 30 exemplaires, qui sont vendus pour 250 yens au N° 90 de la concession étrangère. Le vendeur effectuant ces trois transactions est Go Hō 五芳. Cette abréviation indique vraisemblablement à Goseda Hōryū 五姓田芳柳 (1827-1892), fils d'un vassal du fief de Kisyū 紀州, disciple d'Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) et autodidacte en peinture occidentale. En 1870, avec son fils Goseda Yoshimatsu 五姓田義松 (1855-1915), il fonde dans le quartier japonais de Yokohama un atelier spécialisé en *Yokohama-e* (images de Yokohama) comme souvenir destiné aux étrangers<sup>952</sup>. Il apparaît que leurs œuvres sont différentes des estampes *nishiki-e* représentant le paysage de Yokohama que l'on connaît généralement : ce sont plutôt des dessins aquarellés à l'occidentale<sup>953</sup>. Avec ce style, qui mêle donc peinture traditionnelle japonaise et peinture occidentale, l'atelier connaît un grand succès, et Yoshimatsu une augmentation du nombre de ses disciples. En 1873, il déménage à Tokyo à Asakusa<sup>954</sup>.

---

<sup>952</sup> Le Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History, 神奈川県立歴史博物館, a étudié les œuvres de l'école Goseda collectionnées par James Saumarez, un diplomate britannique ayant séjourné au Japon pendant environ cinq ans à partir de 1876. Cf. *Geijutsu Shincho* 『芸術新潮』, septembre, 2019.

<sup>953</sup> Une exposition, intitulée *Yoshimatsu shin hakken* 義松新発見 (Yoshimatsu redécouvert), a été réalisée en 2015 au Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History.

<sup>954</sup> Le gendre de Yoshimatsu a pris le nom de Goseda Hōryū II (1827-1892), formé par plusieurs artistes occidentaux au Japon, notamment Charles Wirgman (1832-1891), caricaturiste et illustrateur anglais connu pour ses publications dans le *Japan Punch*.



Fig.51  
Fukusa  
Fabrication de la Maison Shiino shobei  
Matière et Dimension sont inconnues  
Collection personnelle de M. Hidesato SHIINO  
© Hidesato SHIINO

Nous savons que de nombreux peintres, surtout ceux qui avaient été au service de la maison Tokugawa et des seigneurs régionaux, se trouvaient dans de sérieuses difficultés financières à cause de l'effondrement des institutions du Shōgunat. Ils avaient perdu leur emploi, tandis que le prix des peintures japonaises avait considérablement baissé. C'est ainsi que Hashimoto Gahō 橋本雅邦(1835-1908), peintre d'élite de l'école Kano, dut supporter de devenir un simple dessinateur de cartes à l'Académie navale impériale du Japon avec un salaire d'environ 10 yens par mois, avant finalement de bénéficier de la bienveillance d'Ernest Fenollosa et de Okakura Tenshin, personnages-clés dans le rétablissement de la peinture japonaise traditionnelle<sup>955</sup>. Le chiffre d'affaires de Go Hō 五芳, donc Goseda Hōryū 五姓田芳柳 pour l'année 1873, avec 3 transactions au moins dans la concession de Yokohama s'élève à 515 yens (125,140 et 250 yens). La somme est considérable en comparaison du salaire de Hashimoto Gahō : la rentabilité de l'exportation pour les peintres était donc bien réelle. Toute mention de 五芳 disparaît dans *Le Quotidien de Yokohama* après 1874, pour une raison indéterminée, peut-être liée au déménagement de son atelier de Yokohama.

En 1874 le marchand inscrit comme 扇宗 Sen Sō (? Inconnu) fait une vente de 300 *kinu-e* 絹絵 (peintures sur soie) à la parcelle N°16 de la concession étrangère pour 150 yens. L'année 1875 est relativement fructueuse pour les transactions en arts graphiques. C'est en 1875 que nous trouvons 3 transactions d'estampes *nishiki-e* dont la popularité en Europe à l'époque est notoire. Les enregistrements du *Quotidien de Yokohama* ne sont certainement pas exhaustifs, mais ils sont les uniques traces des transactions d'estampes au cours de la période concernée dans la presse japonaise. Ainsi, 650 exemplaires de *nishiki-e* 錦絵 sont vendus au N°59 par ShamoKame, シャモ亀, le 9 mars 1875. Le 7 juillet, ce sont 1600 pièces, mélange de *nishiki-e* et d'*oshi-e* 押絵 (images sur tissus rembourrés), qui sont cédées au N°28 par le même marchand. Le 23 août, 10000 estampes, *azuma nishiki-e* 東錦絵, sont vendues avec 2000 exemplaires de manuels pour apprendre à dessiner, *e-tehon* 絵手本 au No.97 par 伊勢鉄 Ise Tetsu. Et on note encore 100 peintures sur soie et *kakemono* 掛物 fournis le 28 septembre à la marine américaine par 矢芳 Ya Yoshi.

---

<sup>955</sup> SAITŌ, op.cit, p.59.



Fig.52  
*Oshie* ?  
 Tissus rembourrés  
 ©Reims, Musée Saint Remy, Collection Alfred Gerald

**Tableau 6. Traces de ventes d'estampes *nishiki-e***

No.d'édition QY	Date de parution	Contenu	No. de parcelle	urikomi-shōnin
No. 1281	9 mars 1875	錦繪 650 外 3 品 (650 exemplaires de l'estampe <i>nishiki-e</i> et 3 autres articles)	59	Shamokame 鶴龜
No. 1382	7 juillet 1875	押繪錦画 1600 枚 1600 <i>oshi-e</i> 1600 exemplaires d' <i>oshi-e</i> (images sur tissus rembourrés) et d'estampe <i>nishiki-e</i>	28	Shamokame 鶴龜
No. 1725	23 août 1875	東錦繪 1 萬枚画手本 2000 冊 ( 10000 estampes <i>azuma nishiki-e</i> et 2000 manuels de dessin )	97	Isetetsu 伊勢鉄

À partir de 1876, trois descriptions curieuses commencent à apparaître dans la rubrique : *momie* 揉絵 « image froissée », *makurie* マクリ絵 « image non marouflée », et *shashin-e* 写真絵 « image photographique ». Le 17 mai 1876, par exemple, 400 images inversées sur soie, 絹地マクリ絵, vendues au No.180, et 1000 images froissées, モミ絵, au n°42 sont fournies par 伊勢鉄 Ise Tetsu. D'après le dictionnaire, *makurie* signifie peinture ou calligraphie qui n'est pas encore collée sur un support, avant un encadrement destiné à un *kakemono* ou un paravent. Tandis que *momie* est une autre appellation pour *chirimen-e*, 縮緬絵, qui désigne une estampe sur « papier froissé »<sup>956</sup>. Nous connaissons la présence de ce type d'estampes dans des collections européennes, comme celle de Van Gogh, type connu sous le nom populaire de « crépon » en France. La description de la *shashin-e*, 写真絵, dont la description apparaît à partir de 1876, est une conséquence du développement de l'image photographique colorisée par peinture, appelée « image colorisée », procédé qui fut beaucoup diffusé au cours de l'ère Meiji. En 1878, notre attention est particulièrement attirée par plusieurs transactions de photos à destination de marins américains, britanniques, français et russes, effectuées par 木總 Ki Sō / 木村總 Kimura Sō. Chaque transaction comprend 500 photographies 写真. Il s'agit certainement de Kimura Sōbei 木村惣兵衛 répertorié dans l'*Annuaire commercial de Yokohama* 『横浜商人録 (Yokohama shōnin roku)』 comme photographe<sup>957</sup>, mais malheureusement nous n'avons pas plus d'informations sur ce personnage. Pour finir notre examen de la catégorie des arts graphiques, ajoutons les parapluies ou ombrelles peints *e-kasa* 絵傘 qui, le 1<sup>er</sup> février 1877, sont vendus à 10000 exemplaires au No.28 de la concession par 伊勢竹 Ise Take (? inconnu). On imagine que parapluies et ombrelles étaient fabriqués en papier et décoré de dessins.

Nous ne nous disposons pas d'information sur le prix de ces œuvres d'arts graphiques dans *Le Quotidien de Yokohama*, mais nous pouvons nous rappeler le témoignage de Takeda Yasujirō 竹田泰次郎, neveu du célèbre marchand d'estampes Genrokudō Yoshida Kinbei 元禄堂吉田金兵衛 à Tokyo<sup>958</sup>. C'est dans l'échoppe de Yoshida Kinbei, à Ningyo-chō à Tokyo, que Francis

<sup>956</sup> L'aspect froissé est le résultat de la compression du papier après l'impression. La technique avait été d'abord inventée au cours de l'époque d'Edo dans le but de recycler des estampes usées.

<sup>957</sup> YOKOYAMA, Kinsaku (ed.) 横山錦柵 編, *Yokohama City Directory* 『横浜商人録』, Dainippon shōnin roku sha 大日本商人録社, 1881 (Meiji 14), p.46 : Kimura Sobei 木村惣兵衛 installé à 太田町 4 丁目 59 番地 Ōtachō 4 chōme 59 banchi

<sup>958</sup> SORIMACHI, Shigeo 反町茂雄, *Shimi no mukashigatari* 『紙魚の昔がたり』, Tokyo, Yagi shoten, 1990, pp.541-547.

Brinkley (1841-1912) découvrit ces images<sup>959</sup>. Surnommé « Benkei » par les Japonais, Francis Brinkley, propriétaire du journal *Japan Mail*, éditeur anglais et conseiller étranger du gouvernement nippon, est connu comme l'un des premiers collectionneurs d'estampes japonaises, surtout celles d'Utamaro. La première visite de Brinkley chez Yoshida Kinbei eut lieu au cours de l'année 1879, à l'époque où la plupart des marchands et des éditeurs n'avaient pas encore conscience de la valeur des estampes pour la clientèle étrangère. Yoshida Kinbei achetait en lots ces images populaires chez des chiffonniers afin de les vendre à Brinkley. Selon le récit de ce marchand, la valeur des estampes japonaises ne commencera à être reconnue au Japon qu'à partir des années 1880<sup>960</sup>.

### 4-3. Antiquités (*kobutsu* 古物) et armes blanches (*tōken* 刀剣)

Nous remarquons, dans la rubrique *Urikomi*, la présence de nombreuses descriptions pourvues du préfixe «ko-»古, qui signifie « vieux » ou « ancien », telles que *ko-shikki*, 古漆器, laque ancienne, *ko-tō* 古陶 / *ko-seto* 古瀬戸, porcelaine ancienne, et *ko-dō* 古銅, cuivre ancien. Ici, le terme *dō*, 銅, soulève une question. Il peut signifier non seulement objet en cuivre mais aussi alliage contenant ce métal, comme le bronze par exemple. D'ailleurs dans notre journal, nous ne trouvons pas le terme *seidō* 青銅, qui signifie précisément bronze. La vérification de la véritable nature de ces objets n'étant pas possible, nous nous contenterons pour l'instant d'une traduction littéraire de *dō* 銅 simplement comme cuivre.

Ce sont donc les *kodō*, cuivres anciens parmi ces objets caractérisés par le préfixe « ko- »古, et avec une grande variété de descriptions. Énumérons quelques exemples, tous enregistrés comme cuivres anciens : *kodō hanaike* 古銅花生, vase à fleurs ; *kodō-kōro* 古銅香炉, brûle-parfum ; *kodō-ryū-okimono* 古銅龍置物, figurine de dragon ; *kodō-tsuru shokudai* 古銅鶴燭台,

---

<sup>959</sup> CONANT, Ellen P., « Captain Francis Brinkley Resurrected », in IMPEY., Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション : 海を渡った日本の美術』 Vol.1, Dōhōsha, Kyoto, 1995, pp.125-151.

<sup>960</sup> SORIMACHI, op.cit, p.545, p.559 : Selon Takeda Yasujirō 竹田泰次郎, lorsque Brinkley demanda le prix des estampes à l'occasion de son premier achat, vers 1881 (Meiji 12 ou 13), une pièce d'estampe coûtait 100 *tsuba*, c'est-à-dire 1 *sen*. Brinkley, qui n'avait aucune idée de ce que cela signifiait, a alors choisi 50 œuvres et a payé avec un billet de 5 yens. Il aurait fallu en fait payer 50 sens pour 50 œuvres, mais il a payé 5 yen, soit 10 fois plus cher que le prix réel. Depuis lors, Brinkley continua à payer 10 sens par pièce. Les prix du marché japonais des ukiyo-e a augmenté à partir des années 30 de l'ère Meiji (1897). Les moins chers coûtent alors entre 3 et 5 yens (300 / 500 sens). Les œuvres de Hiroshige étaient plutôt bon marché, sauf pour les plus prestigieuses. Utamaro coûtait entre 30 et 50 yens par pièce, tandis que Sharaku coûtait entre 50 et 70 yens depuis cette époque.

chandelier en forme de grue ; *kodō bajō okimono* 古銅馬上置物, figurine de cavalier ; ou encore *kodō hibachi* 古銅火鉢, brasero. En particulier, les descriptions *kodō mitsu gusoku* 古銅三具足, ensemble de trois éléments d'ornementation d'un autel bouddhique, et *kodō gogusoku* 古銅五具足 ensemble de cinq éléments d'une même ornementation, suggèrent qu'un bon nombre de ces articles anciens en cuivre pourraient avoir été des objets rituels provenant de temples bouddhiques et retirés de leur lieu d'origine. Vient alors à l'esprit le contexte provoqué par une série d'ordonnances (*Shinbutsu bunri rei* 神仏分離令) datées de 1868 (Meiji 1) qui imposèrent la séparation des éléments shintoïstes et bouddhiques dans la vie religieuse, séparation qui provoqua une vague de vandalisme dans des temples bouddhiques.

La rubrique *Urikomi* en 1873 et 1874 contient des informations sur les prix, ce qui nous permet de comparer les ventes de quelques objets « anciens » et « en cuivre » (Tableau 7). Nous constatons d'abord une variation considérable dans les prix. Étant donné qu'en 1874 (Meiji 7) le salaire mensuel de débutant d'un jeune officier de police, fonctionnaire, était de 4 yens, nous pouvons considérer que ces montants étaient relativement élevés. On constate aussi que les transactions portant sur ces antiquités se font non en gros mais à l'unité ou par paire, à chaque fois.

Attachons-nous maintenant aux vendeurs de ces objets anciens. Dans *Le Quotidien de Yokohama*, la vente de ces objets aux établissements étrangers atteint son pic au milieu de la deuxième moitié des années 1870. En 1873, 6 vendeurs d'objets de ce type sont recensés. Leur nombre augmente chaque année, passant de 19 en 1876 à 24 en 1877. Ensuite on constate une diminution : 20 en 1878 et 7 en 1879. En nombre de transactions, l'année 1873 enregistre 10 fois des ventes d'*urikomi*, 28 fois en 1875, 77 fois en 1876. En 1879, le nombre diminue, avec 13 ventes dans l'année. Taka Tomo, 高友 en abréviation, est représentatif des vendeurs de cette catégorie d'objets. Il peut être identifié avec Takagi Tomoshichi 高木友七 enregistré dans *l'Annuaire commercial de Tokyo* 『東京商人録 (*Tokyo shōnin roku*)』publié en 1880<sup>961</sup>. Il est classé dans la catégorie des 唐物商 *karamono-shō*, métier qui apparaît au début de l'époque d'Edo, plus précisément à l'ère de Keichō (1596-1615)<sup>962</sup>.

---

<sup>961</sup> YOKOYAMA, Kinsaku (ed.) 横山錦柵編, *Tokyo City Directory* 『東京商人録』, Dainippon shōnin roku sha 大日本商人録社, 1880 (Meiji 13)

<sup>962</sup> OKA, op.cit, pp.60-61: ce n'est qu'à la fin de la période Muromachi (1336-1573) que les peintures et les objets importés de la Chine, connus sous le nom de *karae* et de *karamono*, commencent à se voir attribuer une valeur supérieure à leur coût à cause de leur réputation auprès d'amateurs : leur rareté au Japon et leur évaluation esthétique, en ont fait des objets d'un marché spécifique. Toutefois, à cette époque, des commerçants spécialisés n'intervenaient pas encore dans les transactions.

**Tableau 7. Exemple d'objets « anciens » et « en cuivre » caractérisés par le préfixe «ko-»古**

22 Oct. 1873	3 paires de vases à fleur 古銅花生	伊勢儀 au No.179	120 yens
25 Oct. 1873	10 paires de vases à fleur 古銅花生	中吉 au No.30	100 yens
24 Nov. 1873	2 figurines de grue 古銅鶴置物	鴨兎 au No.58	100 yens
12 Déc. 1873	20 vases à fleur 古銅花生	松伊 au No.25	150 yens
12 Déc. 1873	5 paires de figurine 古銅置物取合	松伊 au No.41	100 yens
27 Déc. 1873	7 paires de vases à fleur 古銅花瓶	鴨龜 au No.67	120 yens
11 Mars 1874	1 figurine 古銅置物	肥七 au No.57	585 yens
26 Mai 1874	1 paire de figurines 古銅置物	鴨龜 au No.55	150 yens



Il s'agissait à l'origine de marchands spécialisés dans les œuvres d'art importées de Chine, en principe via Nagasaki. Le *karamono-shō* / *karamonoya* se distingue du 道具商 *dōgu-shō* / *dōgu-ya*, qui est plus proche du brocanteur voire de l'antiquaire à l'époque d'Edo<sup>963</sup>. D'après *Le Quotidien de Yokohama*, 14 sur 72 transactions effectuées par Takagi Tomoshichi à la concession étrangère en 1876, sont constituées d'objets caractérisés comme des « cuivres anciens ». Cependant il faut noter que les principaux genres de marchandises traitées par ce commerçant sont le *shippō* 七宝, ou émail cloisonné, l'éventail *sensu* et la céramique, y compris les céramiques d'Awata et de Satsuma.

L'année 1876 notamment est marquée par de plus nombreuses transactions en objets anciens, soit les 77 ventes notées dans notre rubrique. C'est une année fructueuse, non seulement pour Takagi Tomoshichi, mais aussi pour cinq autres marchands qui étaient actifs dans l'affaire : 大吉 Dai Kichi avec 12 transactions, 大徳 Dai Toku avec 7, 中吉 Naka Kichi avec 7, 中孝 Naka Kō avec 6 et 萬榮 Man Ei avec 6. En outre, 15 autres marchands effectuent également de 1 à 3 transactions de vieux objets la même année.

N'oublions pas que ces vendeurs d'objets anciens proposent tous d'autres types d'objets d'art sans préfixe « ko- » 古, tels que des figurines en céramique de Seto (*seto okimono* 瀬戸置物), des paravents en soie (*kinuji byōbu* 絹地屏風), des brûle-parfums incrustés (*zōgan iri kōro* 象嵌入香炉), des articles pour le décor de la Fête des Filles (*hina-dōgu* 雛道具), des figurines en ivoire (*zōge okimono* 象牙置物) et des *netsuke* (根付), etc. Il est possible que ces vendeurs soient à l'origine des antiquaires ou des brocanteurs professionnels, tels que des *karamono-shō* comme Takagi, ou des *dōgu-shō*, ou encore des *furu-dōgu-shō* 古道具商. D'ailleurs nous pouvons assimiler quelques vendeurs d'objets anciens à des marchands bel et bien enregistrés en tant que brocanteurs *furu-dōgu-shō* dans l'*Annuaire commercial de Yokohama* 『横浜商人録 (*Yokohama shōnin roku*) 』. Citons les noms de 宮榮(宮尾榮助 Miyao Eisuke), 森庄(森川庄八 Morikawa Shohachi), 唐吉(唐崎吉蔵 Karasaki Kichizo), 杉龜(杉山龜吉 Sugiyama Kamekichi), 矢芳(矢嶋芳之助 Yashima Yoshinosuke) comme exemples. Cette diversité dans la gamme des objets, qui évoque un mélange d'œuvres anciennes et nouvelles, pourrait être les

---

<sup>963</sup> Ibid., p.60, pp.63-66. Le *Jinrin kunmō-zui* 『人倫訓蒙図彙』 vol.4 publié en 1690 (Genroku 3), fait cette distinction dans le chapitre *shōnin* 商人 (commerçant). Cependant, selon le *Kakumei-ki* 『隔蓑記』 de Hōrin Jōshō 鳳林承章 (1593-1668), les marchands de *karamono* faisaient spécifiquement commerce des *dōgu* 道具. Dans cet ouvrage le mot « *dōgu* » est souvent utilisé pour désigner les ustensiles à thé. *Dōgu* est devenu alors un terme générique pour les ustensiles utilisés dans la cérémonie du thé, avec des références esthétiques propres.

prémices de l'apparition d'une nouvelle catégorie, cite 新古美術 *shinko-bijutsu* (« beaux-arts nouveaux et anciens ») dans le *Hong List and Directory* de *The Japan Gazette* à partir des années 1880 ou encore dans le *Guide rapide du commerce international de Yokohama, Yokohama bōeki shōkei* 『横浜貿易捷徑』 publié en 1893<sup>964</sup>.

Le préfixe «ko-古» à lui seul ne nous permet pas de déterminer la valeur de ces articles en tant qu'œuvres d'art<sup>965</sup>. Toutefois nous pouvons considérer que ces objets appartiendraient à ce que l'on appelle les « *kokibutsu* 古器物 » (objets antiques). Ce terme apparaît dans l'*Ordonnance sur la préservation des objets antiques et des choses anciennes* (*Koki kyubutsu hozon kata* : 古器旧物保存方) promulguée en 1871 (Meiji 4), à la suite de la proposition déposée par l'Université 大学 *Daigaku*, par la suite Bureau muséographique (*Hakubutsu-kyoku* 博物館). Une description trouvée dans notre rubrique soutient cette possibilité : un « assortiment d'ustensiles anciens de qualité supérieure » ou « assortiment d'objets anciens et d'ustensiles de qualité supérieure » (古物上道具取合 *kobutsu* (ou *furumono*) *jō-dōgu toriawase*) est vendu par certain 川文 Kawa Fumi au No.3 de la concession le 6 mars 1878. Ce 川文 est sans aucun doute 川合文次郎 Kawai Fumijirō ou Monjirō enregistré dans la catégorie brocanteur 古道具商之部 *furudōgu-shō no bu* dans l'*Almanach des marchands de Yokohama* (横浜商人録 *Yokohama shōnin roku*) avec son adresse Honmachi 3 chōmé 42 banchi. Ici, le terme *jō-dōgu* a de fortes chances de désigner un objet pour la cérémonie du thé.

Ninagawa Noritane, agent du Bureau muséographique, décrit la situation de l'année 1873, comme celle d'une dispersion d'antiquités 古器物 arrachés des temples bouddhiques et mises sur le marché par une vente locale mais aussi par une vente aux étrangers (le chapitre 5). Takahashi Yoshio 高橋義雄 (1861-1937) nous montre un autre aspect de la situation de l'époque concernant la circulation des objets d'art au Japon<sup>966</sup>. Cet homme d'affaire, connu comme un inconditionnel de la voie du thé sous le nom de Takahashi Sōan, 高橋箒庵, note, comme Ninagawa, l'impact irréversible de la politique de séparation entre bouddhisme et shintoïsme,

---

<sup>964</sup> ITŌ, Tatsujirō 伊藤辰治郎, *Yokohama bōeki shōkei* 『横浜貿易捷徑』, Yokohama bōeki shinbun sha, Yokohama, 1893 (Meiji 26).

<sup>965</sup> YOSHIDA, Eri 吉田衣里, « Kobutsu-Edo kara Meiji e no keishō 「古物-江戸から明治への継承」 », *Kindai gasetu* 近代画説, No.12, 2003, pp.13-30.

<sup>966</sup> SŌAN TAKAHASHI, Yoshio 箒庵高橋義雄, *Kinse dōgu idōshi* 『近世道具移動史』, Keibundō shoten, Tokyo, 1929 (Showa 4).

Takahashi Yoshio a participé à la gestion de Mitsui Bank, Mitsukoshi, Mitsui Mining et Oji Paper Co., LTD.

mais aussi les conséquences de l'abolition des domaines féodaux et de la création de préfectures *Haihan-chiken*, 廃藩置県 : en perdant leurs seigneuries et en ayant l'obligation d'habiter Tokyo, les anciens daimyos, qui n'avaient plus de demeure en province, se débarrassaient d'une grande partie de leurs collections d'objets d'art pour des raisons économiques<sup>967</sup>. Selon ce riche collectionneur, ces objets ont inondé le marché des antiquités à des prix cassés, dans une ambiance qui abhorrait l'ancien, et cette situation s'est poursuivie jusqu'à la 5<sup>e</sup> ou la 6<sup>e</sup> année de Meiji (1872, 1873).

Notre compréhension de la situation est renforcée par cette remarque que fait Satō Dōshin, précisant que le premier décret gouvernemental contre la destruction des objets anciens, l'*Ordonnance sur la préservation des objets antiques et des choses anciennes* de 1871 (*Koki kyubutsu hozon-kata*), n'indique aucune sanction<sup>968</sup>. En conséquence, il n'existait pas de contrôle juridique pénal sur le commerce des antiquités au Japon jusqu'à la promulgation de la *Loi sur la réglementation du commerce des antiquités* de 1884 (Meiji 17, 古物商取扱条例 *Kobutsu shō torishimari-jōrei*).

Le *Quotidien de Yokohama* montre un changement dans la mentalité dominante concernant les « antiquités » par rapport à l'époque d'Edo, changement qui se manifeste dans l'acharnement de ces marchands japonais à rechercher des objets d'art qui attireront le plus leurs clients étrangers. Rappelons un décret publié au 7<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année d'Ansei (1858), au moment du séjour de Lord Elgin à Edo, sur l'interdiction des ventes de « 漆器類時代もの作物之品 *shikki-rui jidai-mono tsukuri-mono no shina* »<sup>969</sup> : « *jidai-mono* » peut se traduire par « ce qui a vécu une longue période », ou encore par « objets anciens, antiquités », « *tsukuri-mono* » signifie « ce qui est fabriqué par le maître », ou aussi « un chef d'œuvre ». L'interdiction de cette vente aux étrangers s'étendait également aux *dōki*, 銅器, donc aux articles en cuivre, mais aussi à ceux constitués d'un alliage contenant ce métal. Notre étude du journal montre clairement que ces interdictions instaurées par le Shōgunat sont devenues caduques après la restauration de Meiji.

La *Loi sur la réglementation du commerce des antiquités* de 1884 s'appliquait aussi aux commerçants d'armes blanches traditionnelles 刀剣 *tōken*. Il n'existait pas auparavant de strict

---

<sup>967</sup> Ibid., pp.23-24.

<sup>968</sup> SATŌ, Dōshin 佐藤道信, « Nihon bijutsu no shijō keisei 「日本美術の市場形成」 » in *The 100 year history of Japanese art dealer from 1907 to 2006*, Tokyo, Tokyo bijutsu Club, 2006.

<sup>969</sup> Voir le Chapitre 2 : *EMBS*, vol.17, p.263-264, no.16118.

contrôle juridique sur l'exportation de cette catégorie d'objets à partir de l'ère Meiji<sup>970</sup>. *Le Quotidien de Yokohama* témoigne du dynamisme des transactions concernées. Deux catégories de marchands traitent ces *tōken*. D'une part ceux, tels que 武定 Take Sada et 杉長 Sugi Chō qui vendent des sabres à côté d'autres sortes d'objets d'art, et d'autre part des marchands spécialisés, qui ne vendent que des armes blanches comme 川平 Kawa Hira. Les premières traces documentées dans notre quotidien, au nombre de quatre, se trouvent en 1873 dans la rubrique *Zeikan Yushutsu* 税関輸出. Parmi ces mentions, un ensemble de *naginata* 長刀, sabres à longue lame avec poignée, et des lances, au nombre de 24, sont exportés le 7 novembre 1873, pour 40 dollars. En 1874, on trouve 3 mentions d'exportation de sabres, par exemple 59 *katana*, terme qui sert à désigner en général les sabres japonais, à 45 dollars comme prix total, sont exportés le 26 mai. À partir de 1875 les sabres commencent à apparaître dans la rubrique *Urikomi* 売込, à raison de 5 à 8 transactions par an entre 1875 et 1877. Ensuite, en 1878, 26 transactions concernent des armes blanches traditionnelles. Quand on examine le détail de chaque transaction, on constate une tendance à la vente en gros, avec 100 *katana-rui* 刀類 (sabres divers), vendus en avril 1876. Cette tendance se renforce en 1877, où nous recensons les enregistrements suivants : 100 *katana toriawase* 刀取合 (assortiment de sabres), vendus par 高友 Taka Tomo au No.16 le 2 mars, 200 *koshirae-tsuki katana wakizashi* 拵付刀脇差 (sabres type *wakizashi* avec ses montures)<sup>971</sup>, vendus par le même commerçant au No.16 le 22 février, 130 *kotō* 古刀 (sabres anciens), vendus par 杉長 Sugi Chō au No. 71 le 19 octobre. L'impact de l'ordonnance interdisant de porter le sabre promulgué en mars 1876 (Meiji 9), le *Haitō-rei* 廢刀令, est tangible. D'après la rubrique *Zeikan Yushutsu* 税関輸出, l'exportation de volumes importants (quelques centaines de sabres) sur une expédition avait déjà débuté en 1875, certes, mais la

<sup>970</sup> KOIZUKA, Ryū 肥塚竜 (et al.), *Yokohama kaikō 50 nen shi, ge* 『横浜開港五十年史』下, Yokohama, Yokohama shōkō kaigisho, 1909, Chap.29, pp.429-430.

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/991373>

La vente d'armes blanches à des étrangers est autorisée à la fin de la période Edo. Cependant, les sabres étant considérés comme l'âme du samourai, on considérait que les chefs-d'œuvre ne devaient pas tomber entre des mains étrangères. C'est pourquoi dans la préfecture de Kanagawa, les marchands devaient d'abord présenter leurs sabres à vendre au bureau du l'Hôtel de ville 会所. À partir de la première année de l'ère Man'en (1860), la famille Hon'ami 本阿弥 d'Edo envoyait chaque mois un de ses agents pour effectuer un travail d'expertise. Mais le 7<sup>e</sup> mois de la première année Meiji (1868), le tribunal de Kanagawa émet un ordre à l'intention de la mairie de Yokohama à propos de l'autorisation de commercialiser des sabres : les étrangers pouvaient dorénavant en acheter par l'obtention d'un simple permis délivré par le tribunal.

<sup>971</sup> Le *wakizashi* (脇差) est un sabre japonais courbe similaire au katana, mais plus petit, dont la taille se situe entre 30 et 60 cm.

tendance s'intensifie en 1877. Nous constatons que 20067 sabres japonais (日本刀二萬六十七) ont été expédiés d'un seul coup le 31 mars 1877, par le No.171. Ajoutons que *Le Quotidien de Yokohama* témoigne, en 1876, de l'exportation de 200 *tsuba* 鐔, gardes de sabre, à partir du No.202.

## **5. Évolution des marchands japonais ( *urikomi-shō*) dans le domaine du commerce d'objets de l'artisanat d'art et leurs profils**

---

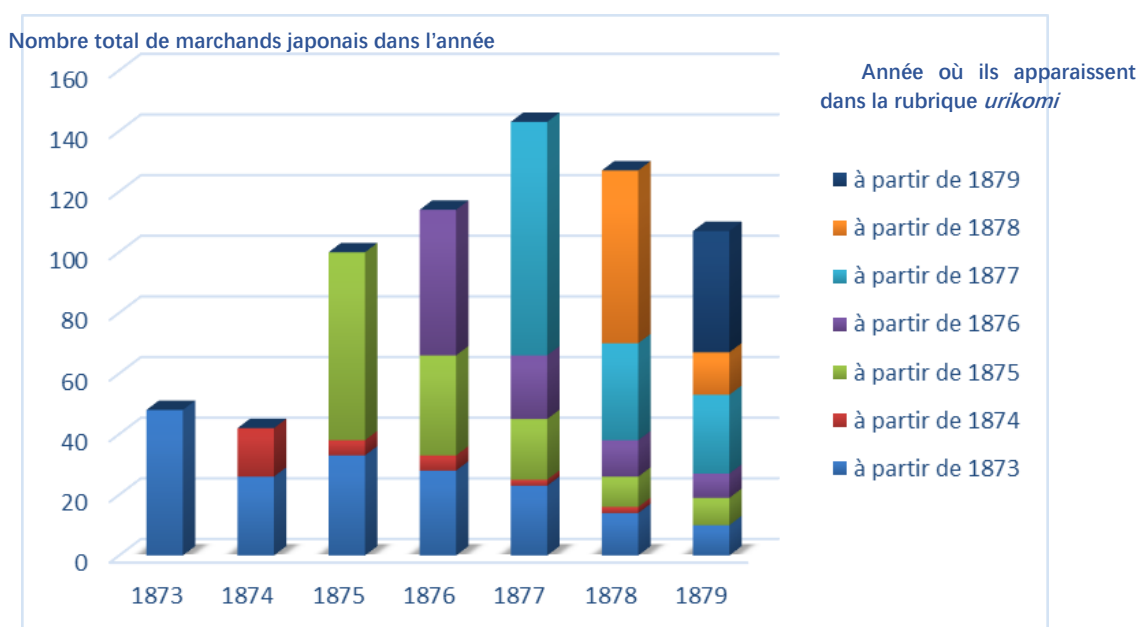
### **5-1. Évolution du nombre général**

Combien de marchands-vendeurs japonais *urikomi-shō* étaient engagés dans le commerce des produits de l'artisanat d'art à Yokohama au début de l'ère Meiji ? D'après un tri des données réalisé sur Excel, la rubrique « *Urikomi* » du *Quotidien de Yokohama* en 1873 répertorie, en abréviations, 48 noms concernés par ce commerce. En 1875, ce nombre a doublé, et il atteint un sommet en 1877, avec plus de 140 noms. Le chiffre montre ensuite une légère diminution, d'une manière progressive sur deux années consécutives. Toutefois, il est prématuré d'expliquer cette baisse par une régression du nombre des marchands. Il faut noter la possibilité qu'elle soit plutôt liée à un manque d'exhaustivité de la collecte des informations, dans une période de transition pour la presse. Mais il nous faut également tenir compte des répercussions économiques de la forte inflation entraînée par l'émission d'une grande quantité de papier-monnaie non convertible, pour faire face aux dépenses entraînée par la « guerre dans le Sud-Ouest », 西南戦争, *Seinan sensō*, l'ultime et la plus grave des rébellions de anciens guerriers (1877). Ces troubles pourtant n'eurent, semble-t-il, que très peu d'influence sur le développement de l'exportation des objets des artisanats d'art : en tout cas, en 1893, le *Yokohama bōeki shokei* 横浜貿易捷徑 (*Guide rapide du commerce international de Yokohama*) répertorie près de 300 marchands dans ce secteur.

Malgré quelques incertitudes dans l'interprétation de ces chiffres, une tendance claire se dessine. Si le nombre des marchands japonais *urikomi-shō* vendant des objets d'artisanat d'art aux établissements étrangers se multiplie remarquablement au fil des années 1870, seule une poignée d'entre eux réussit à se maintenir et à développer leurs affaires. Sur le graphique 2, nous détaillons le nombre des marchands sur une année en distinguant les années où ils font leur

apparition dans la rubrique *urikomi*. Selon ce tableau, si de nouveaux noms en abréviation émergeaient chaque année dans ce domaine d'expertise, c'est pourtant plus de la moitié d'entre eux qui disparaissent en seulement 12 mois. Moins de 20% sont encore présents quelques années plus tard. Quand on étudie individuellement ces marchands, on voit qu'un nombre considérable d'entre eux n'apparaissent que pendant une année bien précise, ou à l'occasion d'une transaction dans la rubrique en question. Finalement seuls les noms 武定 Taka Sada, しゃも亀 Shamo Kame, 高友 Taka Tomo, 椎正 (小野正) Shii Shō (Ono Shō), 矢芳 Ya Yoshi, 伊勢八 Ise Hachi, 成民 Naru Tami, 中幸 Naka Kō, 田代市 Tashiro Ichi, 福德 Fuku Toku et 杉長 (箕長) Sugi Chō (Mino Chō) apparaissent constamment sur la période allant de 1873 à 1879.

**Graphique 2. Évolution du nombre des marchands japonais *urikomi-shō* vendant des objets d'art aux établissements étrangers dans la concession de Yokohama entre 1873 et 1879**



Sur 300 marchands répertoriés dans la section des marchands-vendeurs de céramique, de laque et d'autres produits divers 陶器漆器雜種売込商之部 *tōki, shikki, zasshu urikomi-shō no bu* du 『横濱貿易捷徑 (Yokohama bōeki shokei)』, en 1893, ce sont moins de 20 noms qui peuvent être identifiés avec certitude avec des marchands figurant dans *Le Quotidien de Yokohama* entre 1873 et 1879.

Dans ce système du « commerce de la concession étrangère 居留地貿易 *kyoryūchi bōeki* », où les décisions commerciales appartenaient aux établissements étrangers, les marchands se trouvaient en position désavantageuse qui pouvaient entraver leurs affaires,

comme le rapportent plusieurs sources dans la littérature historique <sup>972</sup>. C'est pourquoi le gouvernement Meiji décida l'encouragement de l'exportation directe, sans l'intermédiaire des étrangers, comme une politique prioritaire. Notre analyse du *Quotidien de Yokohama* montre le faible degré de viabilité du commerce des marchands japonais dans les objets des métiers d'art, pourtant source potentielle de profits intéressants. Il faut souligner cependant le dynamisme des commerçants japonais pour rechercher des produits vendables aux étrangers dès le début des années 1870, avant même la « Proposition pour l'incitation au développement par la création d'activités industrielles, 殖産興業 *Shokusan Kōgyō* », par le ministre de l'Intérieur, Ōkubo Toshimichi en mai 1874 (Meiji 7). Cet effort des marchands pourrait même sans doute être retracé auparavant, dans la continuité de l'époque d'Edo, bien que l'absence des données ne nous permette guère de le vérifier. Le dynamisme de leur activité devient en tous cas incontestable au milieu des années 1870, ce qui coïncide avec le moment où la préparation des Expositions universelles s'intègre dans la politique officielle de développement industriel et économique, avec l'absorption du Musée dans la Direction pour la promotion des industries *Kangyō-ryō* 勸業寮 au sein du ministère de l'Intérieur, en 1875 (voir le chapitre 5).

## 5-2. Ceux qui s'engagent dans la vente par lots

Nous allons essayer d'approcher les profils de ces marchands japonais *urikomi-shō*. Ils se répartissent en trois groupes bien particuliers selon la façon dont ils traitent les marchandises. Premièrement, il y a ceux qui vendent de manière hétéroclite des objets de diverses natures, tous traités en même temps. Cette tendance est marquée chez les vendeurs d'objets anciens. Deuxièmement, on trouve ceux qui se focalisent sur une catégorie d'objets bien précise. Et en troisième lieu, ceux qui vendent d'autres catégories d'objets mais qui viennent compléter celles citées plus haut.

Pour montrer les caractéristiques du deuxième type de marchand, nous pouvons prendre comme exemple 杉徳, Sugi Toku (également 杉田徳 Sugita Toku), qui est vraisemblablement 会津屋杉田徳兵衛 Aizuya Sugita Tokubei, marchand de Tokyo à la fois détaillant et grossiste

---

<sup>972</sup> Par exemple, Tsushō sangyō-shō (ed.) 通商産業省編, *Shōkō seisaku shi* 『商工政策史』, vol.5, Shōkō seisaku shi kankōkai, Tokyo, 1965, Chapitre 4 ; SHIBUSAWA, Eichi 渋沢栄一, *Meiji shōko shi* 『明治商工史』, Hōchi sha, 1910, p.187 ; TSUCHIDE, Chūji 土出忠治, *Ikinuita zakka bōeki 50 nen* 『生きぬいた雑貨貿易五十年』, Jitsugyō no Nihon sha, 1953, p58.

en laques, particulièrement d'Aizu<sup>973</sup>, et qui participa à l'Exposition universelle de Vienne de 1873. Il avait son siège à Nihonbashi Aomono-chō, 日本橋青物町, que nous avons déjà repéré dans notre étude sur *Les Achat faits par les étrangers* à Edo, et avait une succursale ouverte à Yokohama, Honchō 1 chōmé 22 ban<sup>974</sup>. Selon la rubrique du *Quotidien de Yokohama*, il vendait spécialement des articles en laque, sous plusieurs formes, sans que soit donnée d'information sur la région de provenance. Cette vieille maison de laque effectuait chaque année un nombre considérable de transactions à Yokohama. Par exemple, au cours de l'année 1877, on enregistre 150 transactions, de janvier jusqu'à décembre, et durant le mois de mai il visite presque tous les jours les établissements étrangers. Pour illustrer le troisième type, prenons le cas de 椎正 Shii Shō (également 小野正 Onoshō) c'est-à-dire 椎野正兵衛 Shiino Shōbei déjà mentionné. Ce marchand, lui aussi, participa à l'Exposition universelle de Vienne, et s'il était réputé pour ses articles en soie provenant de la région de Kiryū, il vendait néanmoins aussi d'autres choses, comme des laques<sup>975</sup>. Plusieurs récits d'étrangers témoignent de l'excellence de ses articles, adaptés d'ailleurs au style occidental, par exemple un peignoir en soie brodée<sup>976</sup>. Dans la rubrique, ses principales marchandises sont 大巾緒 *ōhaba-o* (écharpes ou ruban ?), 絹手巾 *kinutenugui* (mouchoirs en soie), 寝衣 *shin-i* (chemises de nuit), 縫袷紗 *nuihukusa* (*fukusa*), 縮緬肩掛 *chirimen katakake* (châles en crêpe), mais parfois des éventails de bambou et des boîtes de laque, pour la période de 1873 à 1879.

---

<sup>973</sup> National Museum of Japanese History, *Urushi fushigi monogatari : Hito to urushi no 12000 nen shi* 『URUSHI ふしぎ物語 -人と漆の 12000 年史-』, Sakuma, 2017, pp.169-171.

<sup>974</sup> *Yokohama shōnin roku*, *op.cit.* : dans la rubrique de « Kanagawa ken bussan chinretsu shuppinnin 神奈川県物産陳列出品人 (exposants des produits de la préfecture de Kanagawa) ».

<sup>975</sup> SHIINO, Hidesato et AOYAMA, Gen, 椎野秀聰 / 青山弦, *1859 Nihon hatsu no yōsō kinuorimono brand* 『1859 日本初の洋装絹織物ブランド S.SHOBHEY』, Tokyo, 2012.

Nous remercions M. SHIINO Hidesato et M. AOYAMA Gen pour leur partage des informations précieuses au profit de notre recherche.

<sup>976</sup> *Ibid.*, pp.67-72 : par exemple, Mme Laure Durand Fradel, *De Marseille à Shanghai et Yedo*, Hachette, Paris, 1881.





Fig. 53  
Étiquette de S.Shobey (Maison Shiino Shobei)  
19<sup>e</sup> siècle  
Collection personnelle de M. Hidesato SHIINO  
© Hidesato SHIINO

Par ailleurs, le contenu des transactions de la vente *urikomi* montre une augmentation de la vente en gros vers 1875. La tendance est évidente notamment pour la laque. Parmi les marchands qui s'engagent dans la vente en gros dans cette filière, *Fukutoku* 福德 réalise un essor remarquable. Le développement de ses affaires est étonnant avec une augmentation du nombre des transactions, qui passent de 4 en 1873 à plus de 80 en 1877. Chaque transaction d'*urikomi* consiste en plusieurs centaines de pièces de diverses sortes qui incluent notamment les meubles à partir de 1875, tels qu'armoire en laque 塗物箆笥 *nurimono dansu*, ou encore une grande armoire en laque avec incrustation de nacre 青貝大箆笥 *aogai ōdansu*. Nous supposons que ce négociant disposait d'une chaîne de fabrication relativement développée pour pouvoir s'assurer d'une fourniture si massive, ce qui pourrait être l'indice d'une forme d'industrialisation de la production.

Fukutoku, 福德, correspond sans aucun doute à Fukui Tokushirō 福井徳四郎, mentionné dans le *Yokohama seikō meiyō kagami* 横浜成功名誉鑑 (*Almanach des succès et des gloires de Yokohama*) selon lequel il est issu de la maison 矢入屋金十郎 Yairiya Kinjurō, et il est l'un des premiers des 14 marchands de Shizuoka à obtenir un terrain à Yokohama<sup>977</sup>. Le département de Shizuoka devint la principale région de production des articles en laque destinés à l'exportation durant l'ère Meiji. La production était l'une des principales industries qui soutiennent l'économie régionale<sup>978</sup>. Dans la rubrique *urikomi*, nous constatons plusieurs noms en abrégé liés à la production régionale de laque de Shizuoka, tels que, 中貞 Naka Sada, identifié comme 駿府屋中川貞太郎 Sunpuya Nakagawa Sadatarō, et 田榮 Ta Ei, identifié en tant que 石炭屋田中榮次郎 Sekitan'ya Tanaka Eijirō.

Avec cet exemple des marchands de Shizuoka, nous percevons l'un des rôles importants de l'*urikomi-shō* à Yokohama : représenter une production régionale. Certains marchands, eux-mêmes originaires de la région, font le lien entre le lieu de production et les débouchés à Yokohama en tant que commissionnaires auprès des établissements étrangers. Citons quelques exemples : 米萬 Yone Man (高万 Taka Man, 高橋万 Takahashi Man : 米澤屋高橋萬右衛門 Yonezawayā Takahashi Man'uemon), pour la laque d'Aizu ; 筒文 Tsutsu Fumi (竹屋筒井文

---

<sup>977</sup> MORITA, Chūkichi (ed.) 森田忠吉編, *Yokohama seikō meiyō kagami* 『横浜成功名誉鑑』, Yokohama, Yokohama shōkyō shinpō sha, 1910 (Meiji 43), p.199 ; *Yokohama shishikō : Sangyō hen*, op.cit., p.73.

<sup>978</sup> Ōmeisha (ed.) 鴻盟社編, *Dai Nippon Bijutsu Shinpō* (reproduction) 『大日本美術新報』復刻版, Yumami shobō, Tokyo, 1990, No.21 (Meiji 18), p.15 : le montant du commerce de la laque dans la préfecture de Shizuoka en 1880 (Meiji 13) était de 180 000 yens, dont 130 000 yens pour les exportations vers l'étranger, et 50 000 yens pour le marché intérieur.

蔵 Takeya Tsutsui Fumizō<sup>979</sup>), pour la céramique d’Awata ; 小伊 Koi(小泉 Ko Ijumi, 小泉伊 Ko Ijumi), pour les éventails de Nagoya ; 深平 Fuka Hira, pour la céramique d’Owari Seto. Nous trouvons, pour la céramique de Hizen Saga : 肥七 Hi Shichi, alias 肥前屋大塚為助 Hizenya Ōtsuka Tamesuke, et 田代市郎治 Tashiro Ichirōji. Le profil des deux derniers est bien connu<sup>980</sup>. Ōtsuka Tamesuke, envoyé à Tokyo afin d’apprendre dans l’atelier de Hattori Kyōho, 服部杏圃, des techniques de peinture sur céramique et le moulage du plâtre, se lance d’abord dans les affaires à Yokohama, puis entre ensuite dans la compagnie Kiryū Kōshō Kaisha, fondée, on l’a vu, lors de l’Exposition Universelle de Vienne à 1873 (voir le chapitre 5). Le second, Tashiro Ichirōji membre de la famille Tashiro, le plus grand exportateur de céramique d’Arita qui possédait une licence officielle du fief à l’époque d’Edo, ouvre sa succursale à Yokohama en 1872<sup>981</sup>. Il élargit ses affaires dans la ville portuaire grâce à la céramique de sa région natale, mais aussi grâce à celle d’Owari Seto, la deuxième région importante de production. Pour le cloisonné, 七宝 *shippo*, nous trouvons l’abréviation, 後省 Gosei ou Goshō, certainement 後藤省三郎 Gotō Shōsaburo, artisan du *shippo* originaire de Nagoya, la ville où la technique du cloisonné, redécouverte, s’est développée depuis l’ère Tempō (1831-1845)<sup>982</sup>. Il s’installe à Yokohama en 1873 et devient un véritable entrepreneur dans l’exportation des objets en cloisonné<sup>983</sup>. Mais son apparition dans notre rubrique n’est indiquée qu’à partir de 1878.

Quant à la céramique de Kutani, on y associe plusieurs noms d’entrepreneurs d’exportation régionaux, tels que Wataya Heihachi 綿屋平八, Tsutui Hikoji 筒井彦次, Watano Kichiji 綿野吉二, qui sont bien connus par ailleurs. Mais leurs noms n’apparaissent pas dans l’analyse du *Quotidien de Yokohama* pendant notre période d’étude. Nous supposons que ces entrepreneurs expédiaient leurs produits à partir du port de Kobe. Ils entament tardivement leurs activités commerciales à Yokohama durant les années 1880.

---

<sup>979</sup> *Yokohama shōnin roku*, op.cit.

<sup>980</sup> NAKAJIMA, Hiroki 中島浩気, *Hizen tōji-shi* 『肥前陶磁史考』, Saga, Hizen tōji-shi kankōkai, 1955, p.551.

<sup>981</sup> YAMAGATA, op.cit, 2003, p.66.

<sup>982</sup> YOKOI, Tokifuyu 横井時冬, *Nihon kōgyō shi* 『日本工業史』, 1898 (Meiji 31), Chapitre 37 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/802767>

<sup>983</sup> *Yokohama seikō meiyō kagami*, op.cit., pp.203-204.

### 5-3. Origines sociales de quelques marchands de curiosité : deux exemples

En 1875, notre journal publie une série d'articles intitulés *Yokohama miyage* 横浜土産 (*Souvenirs de Yokohama*), lesquels présentent des personnages renommés et des magasins célèbres de la ville portuaire. Nous y trouvons deux noms qui figurent dans la rubrique *urikomi* : Musashiya Ōzeki Sadajirō, 武蔵屋大関定次郎, et Shamo Kame, シャモ亀, en tant que marchands de curiosités *kottō* 骨董 les plus connus de Yokohama à l'époque (Fig.54). Le terme *kottō* 骨董 est sémantiquement relativement complexe et peut exprimer plusieurs professions similaires mais qui sont distinctes en Occident : antiquaire / brocanteur / magasin de curiosités. Musashiya Ōzeki et Shamokame se trouvent parmi ceux qui apparaissent constamment dans la période de 1873 à 1879 dans cette rubrique. En 1901, ils sont également recommandés dans le *Handbook for Traveller's in Japan*, comme des « Japanese Curio Dealers », par l'auteur, Basil Hall Chamberlain (1850–1935), professeur de l'université impériale de Tokyo, un des premiers japonologues, reconnu pour son encyclopédie en un volume *Things Japanese* publiée en 1905.

Dans la rubrique *urikomi*, Musashiya Ōzeki Sadajirō apparaît sous diverses abréviations 武定 Take Sada, 大関定 Ōzeki Sada ou 大定 Ō Sada. Shamokame apparaît également de plusieurs manières Shamo Kame 志やも亀, しやも亀, 鴨亀 ou Kamo Kame 鴨亀. Les deux sont enregistrés pour la vente d'objets avec le préfixe « ko- » 古 (ancien), ce qui évoque un profil d'antiquaire ou de brocanteur. Cependant, le volume des objets anciens n'est pas en réalité dominant dans la totalité de leurs transactions. Leurs marchandises principales comprennent divers sortes d'objets d'art sans ce préfixe « ko- » 古 signifiant *ancien*, et qui sont donc susceptibles de relever de la production contemporaine, par exemple des articles en ivoire, des vases à fleurs en émail cloisonnée 七宝花瓶 *shippō kabin*, des vases à fleurs en céramique de Satsuma 薩摩大花生 *satsuma ōhanaike*, ou encore des paravents avec peinture sur soie, 絹繪屏風 *kinu-e byōbu*.

La fréquence de leurs apparitions dans la rubrique confirme que ces deux marchands de *kottō* 骨董 qu'il paraît adéquat des traduire par « curiosités », sont les plus importants vendeurs d'objets décoratifs de Yokohama pendant les premières années de l'ère Meiji. Shamokame réalise les plus nombreuses transactions d'*urikomi* et aussi les chiffres d'affaires annuels les plus élevés dans ce domaine pour les années 1873 et 1874. Musashiya Ōzeki Sadajirō marque le plus grand nombre de transaction en *urikomi* en 1876 parmi ses confrères, dont le nombre s'élève à 117.



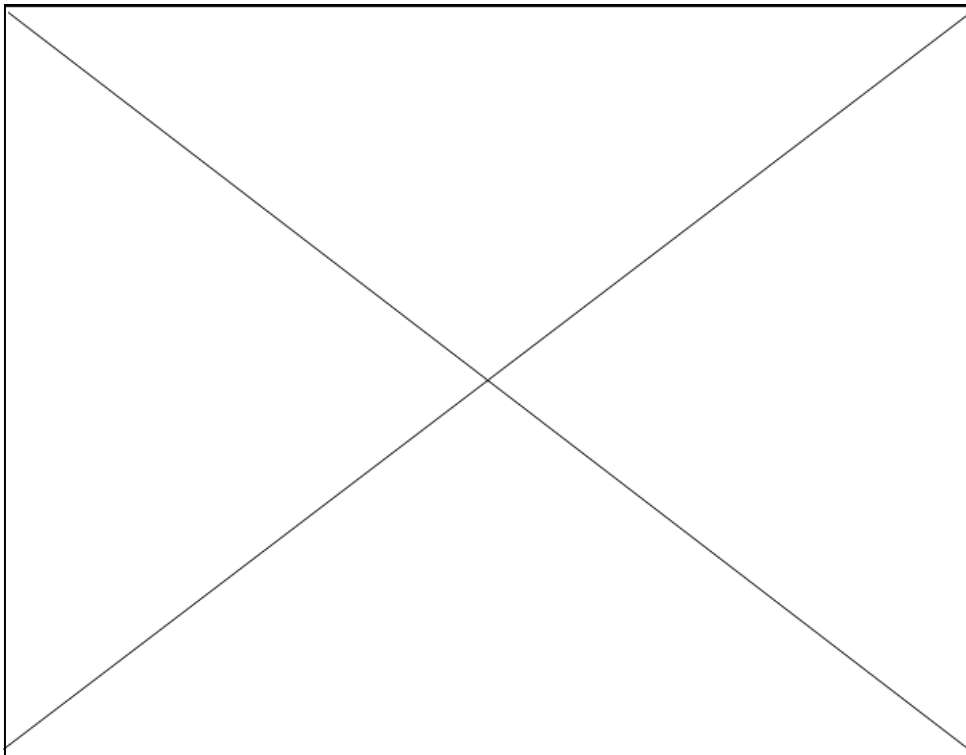


Fig. 57  
Un exemple de la production de Musashiya Ōzeki  
Grand vase ovoïde en argent et son couvercle reposant  
sur trois pieds, chacun en forme d'*oni* (démon) agenouillé  
H.44cm  
Vers 1885  
*The Nasser D.Khalili collection,*  
Vol.2, Dōhōsha Shuppan, Kyoto, 1995, pl.49

Sa boutique est présentée dans le *Yokohama shogaisha shoshōten no zu* 『横浜諸会社諸商店之図』 (*L'illustration des sociétés et des magasins de Yokohama*), dont la gravure présente la structure d'une architecture traditionnelle japonaise avec sa façade dotée d'une entrée, d'un balcon et des fenêtres de style occidental (Fig. 55)<sup>985</sup>. Ces deux Ōzeki, supposés parents, participent à la première et deuxième Exposition de l'Industrie nationale (*Naikoku kangyō hakuranki* 内国勸業博覧会, 1877 et 1881) en présentant des œuvres fabriquées par leurs artisans<sup>986</sup>. Leurs noms se trouvent dans la catégorie III, « Beaux-Arts ou Art », *bijutsu* 美術. D'après le catalogue de la première Exposition de l'Industrie nationale, nous pouvons connaître le profil d'Ōzeki Yahei, qui était à l'origine un marchand spécialisé dans les accessoires pour tabatière à Edo, un de ces objets où la fantaisie esthétique se donnait libre cours.

Si Ōzeki a maintenu son affaire dans le domaine de l'artisanat d'art depuis l'époque précédente en l'élargissant seulement vers l'exportation, Shamokame fut lui un opportuniste qui sut profiter des ouvertures commerciales de l'ère Meiji. Nakane Otokichi 中根音吉, le célèbre maître fabricant de cannes à pêche d'Edo, mentionne dans son ouvrage les souvenirs de son père sur le fondateur de Shamokame prénommé Kamekichi 亀吉<sup>987</sup>. Ce dernier travailla comme *okappiki*, une activité à la réputation douteuse, des indicateurs de police au service du préfet d'Edo, souvent liés au monde de la pègre. Puis il s'installa à Yokohama, où il ouvrit avec sa femme une maison de *geisha* nommée Shamoya. L'union des noms fit naître « Shamokame ». Shamokame possédait une boutique luxueuse, située à Honchō 2-chōmé à Yokohama, décorée abondamment de précieux objets de curiosité, tels qu'un cabinet en écaille de tortue ou encore une figurine en corail en forme de bateau. La prospérité de ses affaires, lui gagna une confiance totale parmi sa clientèle étrangère, parmi laquelle circulait cette phrase : « Si vous voulez que quelqu'un s'occupe de votre argent, c'est Shamokame qui est l'homme compétent<sup>988</sup> ». Il semble

---

<sup>985</sup> *Yokohama shogaisha shoshōten no zu* 『横浜諸会社諸商店之図』 (*L'illustration des sociétés et des magasins de Yokohama*), 1887 conservé au Yokohama Archives of History 横浜開港資料館

<sup>986</sup> HIDA, Toyojirō 樋田豊次郎 « Exportaters of Meiji Decorative Arts 「明治の工芸を輸出したひとたち」 » in IMPEY, Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション : 海を渡った日本の美術』 Vol.1, Dōhōsha, Kyoto, 1995, p.85 ; Naikoku kangyō hakuran-kai jimukyoku 内国勸業博覧会事務局, *Meiji 10 nen Naikoku kangyō hakuran-kai shuppin kaisetsu ge*, dai 3ku Bijutsu, dai 2 rui Shoga 『明治十年内国勸業博覧会出品解説 下』 第三区美術 第二類書画, 1878 (Meiji 11).

<sup>987</sup> NAKANE Otokichi est un artisan célèbre spécialisé dans le *wasao* (cannes à pêche japonaises en bambou laqué).

<sup>988</sup> NAKANE, Otokichi 中根音吉, *Saochu no negoto* (Saochu's Sleptalk) jō 『竿忠の寝言』 上, Tokyo, Tsuribito-sha, 1994, p.26.

bien que ce marchand de curiosités eût des activités de financier<sup>989</sup>. Le haut potentiel du commerce des objets décoratifs à l'exportation pouvait inciter des individus de toute origine à s'engager dans ce secteur, parfois même de manière spéculative.

Musashiya Ōzeki et Shamokame sont tous deux issus de la société d'Edo et peuvent être qualifiés comme de véritables survivants qui ont su jouer sur la transition entre les époques. Cependant, si Ōzeki Sadajirō s'est distingué comme « le principal fournisseur en orfèvrerie et en objets d'art, jouissant de la plus grande confiance des clients étrangers », dans le *Yokohama seikō meiyo kagami* en 1909, Shamokame disparaît de la scène<sup>990</sup>. La comparaison du contenu de leurs transactions révèle une différence dans leur gestion, ce qui pourrait nous aider à comprendre la raison de la différence de sort entre les deux maisons. Musashiya Ōzeki vendait en principe une sélection d'articles uniques, tandis que Shamokame exerçait généralement la vente en gros de céramiques, de laques ou encore d'éventails. La tendance à la vente en gros chez Shamokame est progressive après 1875, même s'il traitait aussi quelques pièces de *shippō* et des bronzes anciens.

Le *Yokohama seikō meiyo kagami* félicite Ōzeki pour ses produits de haute qualité et ses prix absolument compétitifs, ce qui le rend incomparable avec ses confrères. Si nous croyons ce commentaire de l'éditeur, ce magasin de curiosités proposait de beaux objets, mais à des prix relativement abordables, et il a maintenu cette gestion en mettant l'accent sur la qualité jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle. La collection Nasser D. Khalili illustre de nos jours l'aspect décoratif de la production finement ouvragée d'Ōzeki qui porte la marque de la maison par son cachet<sup>991</sup>. La technique est celle d'un virtuose. On peut supposer que des différences dans les perceptions du produit d'artisanat d'art d'Ōzeki et de Shamokame ont pu être des éléments déterminants de leurs sorts contrastés : le premier soulignait l'importance de la qualité unique de chaque objet comme œuvre d'art, tandis que le second envisageait de tirer profit de la vente en gros d'objets, comme des produits industriels.

---

<sup>989</sup> OKA, op.cit, p.59 : cependant, comme dans le cas de Tanabeya Heizaburo 田辺屋平三郎, il existait des marchands d'art puissants qui pouvaient devenir prêteurs sur gage pour un seigneur féodal, déjà à l'époque d'Edo.

<sup>990</sup> Selon Nakane Otokichi, l'entreprise de Shamokame a décliné à la génération suivante lorsque son fils adoptif a pris la succession de l'affaire.

<sup>991</sup> L'exposition *L'Art Meiji Splendeurs du Japon impérial (1868-1912)* du Musée Guimet en 2018-2019 a présenté quelques œuvres de la collection Nasser D. Khalili pour la première fois en France. On y trouvait quelques œuvres portant la marque Ōzeki.



#### 5-4. Artisans et commissionnaires ( *shokuhin-ka* )

Si ces sont les marchands de Yokohama qui faisaient le lien avec la clientèle étrangère, qui fabriquaient ces objets décoratifs à exporter ? Le secteur était en vérité soutenu par de nombreux artisans inconnus, et pas seulement par des artistes devenus célèbres de nos jours grâce à des recherches et à la beauté de leurs œuvres, comme par exemple Miyagawa Kōzan 宮川香山, Namikawa Sōsuke 濤川惣助, Namikawa Yasuyuki 並河靖之, qui étaient eux-mêmes actifs dans l'exportation.

Nous nous inspirons ci-dessous d'un article de 1995 de Hida Toyojirō, qui a jeté une première lumière sur les acteurs de l'exportation des objets d'art japonais<sup>992</sup>. Dans ce texte, le chercheur s'intéresse à un almanach intitulé *Tokyo meikō kagami* 東京名工鑑 (*Almanach des meilleurs artisans de Tokyo*) publié en 1879 par la Section pour la promotion des industries de la Préfecture de Tokyo 東京府勸業課 *Tokyo-fu kangyō-ka*<sup>993</sup>. À la suite de la première Exposition de l'Industrie nationale de 1877, cet almanach a été publié en se focalisant sur la vie des artisans, ce qui était inédit jusqu'à alors. Il présente une sélection de 649 artisans réputés dans 42 techniques spécialisées, basés à Tokyo, dont la plupart ont exposé leurs productions à cette première Exposition de l'Industrie nationale, et parfois même aussi à des Expositions universelles. Il s'agit d'un recueil d'enquêtes réalisées auprès de chacun d'entre eux, qui décrit leur spécialisation et l'historique de leur carrière, ainsi que l'état de leurs profits avant et après la Restauration de Meiji.

Hida Toyojirō porte son attention à la mention « *shokuhinka* » 囑品家, qui figure fréquemment dans ce document. De nombreux artisans y déclarent un « *shokuhinka* » qui leur est associé, un terme dont la traduction littérale en français serait « personne qui commande le produit », sous-entendu à des artisans. Ce terme « *shokuhinka* », que nous ne pouvons trouver dans aucun dictionnaire de nos jours, a sans doute été inventé pour cet ouvrage afin de désigner le commanditaire des artisans.

---

<sup>992</sup> HIDA, op.cit., 1995.

<sup>993</sup> Tokyo fu kangyō ka (ed.)東京府勸業課編, *Tokyo meikō kagami* 『東京名工鑑』, Tokyo, Yurindō, 1879 (Meiji 12) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/900133>

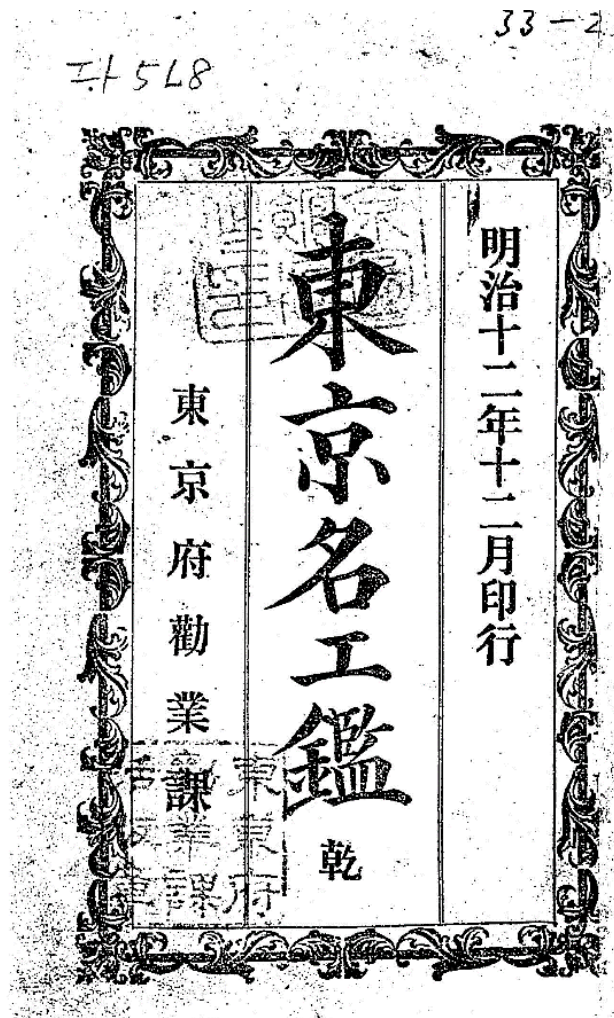


Fig.58

*Tokyo meikō kagami* 『東京名工鑑』

1879

Japon, Bibliothèque de la Diète

© NDL digital collections

Par la lecture de l'historique de la carrière de ces derniers, comme Hida Toyohirō le fait remarquer, on s'aperçoit du changement de ces commanditaires, entre l'époque d'Edo et l'ère Meiji. Dans le passé, ces artisans recevaient non seulement des commandes des marchands mais aussi de seigneurs, y compris de la famille Tokugawa : certains étaient même employés par divers ateliers shōgunaux. D'autres étaient les artisans attirés d'une famille seigneuriale<sup>994</sup>. D'après l'étude effectuée par Hida Toyojirō sur les artisans des domaines artistiques répertoriés par le *Tokyo meikō kagami*, le nombre de leurs « *shokuhinka* » atteignait 256 après la Restauration de Meiji, dont 14 sont identifiés comme des marchands spécialisés dans l'exportation. Il faut noter qu'on y trouve trois sociétés étrangères installées au Japon à savoir H. Ahrens & Co., Benkei, et aussi Rottmann, Strome & Co<sup>995</sup>. D'après notre étude, une vingtaine de noms de « *shokuhinka* » sont mentionnés dans le *Quotidien de Yokohama*. Si seulement une partie des commerçants répertoriés dans ce journal peut être identifiée avec les « *shokuhinka* » indiqué par le *Tokyo meikō kagami*, on peut en expliquer la raison par l'existence des commissionnaires régionaux, qui venaient des provinces pour en vendre la production. Mais le plus curieux est que de nombreux artisans qui s'engagèrent dans l'exportation et qui sont répertoriés dans le *Tokyo meikō kagami*, déclarent des noms de « *shokuhinka* » qui n'apparaissent pas dans *Le Quotidien de Yokohama*. Cela nous suggère deux hypothèses, d'ailleurs nullement exclusive l'une de l'autre : soit l'information du *Quotidien de Yokohama* n'est pas exhaustive ; soit un certain nombre de « *shokuhinka* » avaient peut-être besoin de marchands pour faire les intermédiaires avec des établissements étrangers.

Intéressons-nous maintenant aux informations qu'on peut trouver sur le profil des artisans travaillant avec les « *shokuhinka* » dont les noms apparaissent dans le *Quotidien de Yokohama*. Par exemple, Egawa Seikichi 江川清吉 dit Sōrin 宗鱗 a pour « *shokuhinka* » Yajima Yoshinosuke 矢島芳之助, abrégé en 矢芳, que nous avons mentionné précédemment. D'après le *Tokyo meikō kagami*, ce ciseleur avait été formé par son père comme décorateur de sabre selon la technique de l'école de Yokoya Sōmin 横谷宗珉 dans la lignée de l'école Gotō, orfèvre officiel du Shōgunat Tokugawa<sup>996</sup>. Cet Egawa Seikichi s'engage en 1872 dans la production de

<sup>994</sup> Ibid., p.165 : par exemple, la famille de l'artisan Okawa Teikan 大川貞幹 est celle d'un ciseleur au service du fief de Mito.

<sup>995</sup> HIDA, op.cit., 1995, pp75.

<sup>996</sup> *Tokyo meikō kagami*, op.cit., pp.229-230: 父オ一 郎宗鱗ニ就キテ伝習シ刀剣金物ヲ製セシカ今ヲ去ル七年前ヨリ前ニ掲クル緒家ヲ始メ欧人ノ囑付ヲ受ケ欧風人体裝飾具ヲ製造スルニ至リ需求年を遂テ増加シ随テ工業多端ナリ

parures de style occidental pour des clients occidentaux. Il poursuit dans cette voie pendant 7 ans. Il travaille également pour d'autres « *shokuhinka* », dont Imai Tokutarō 今井徳太郎, installé à Yokohama Honmachi, qui figure lui aussi en abrégé, Iamatoku 今徳, dans la rubrique *urikomi* du *Quotidien de Yokohama*. Ce dernier vend, en 1877 et en 1878 dans la concession étrangère, des boutons en *shakudō* (cuivre rouge), des articles en écaille de tortue, des colliers en cristal de roche, des broches en ivoire. Parmi ses clients, on trouve des militaires britanniques. Le *shakudō* (cuivre rouge) est l'un matériau fréquemment utilisé pour l'ornementation des sabres, comme la garde, *tsuba*, et le cache-vis, *menuki*.

L'*Almanach des meilleurs artisans de Tokyo* ainsi le *Tokyo meikō kagami* nous montre comment ces artisans sont passés d'une époque à l'autre en faisant le choix de continuer des métiers aussi spéciaux. Par exemple, les décorateurs de sabres subirent tous les effets de l'ordonnance interdisant de porter le sabre qui leur fit perdre une grande partie de leur clientèle. C'est le cas d'Egawa Seikichi, mentionné plus haut. Obligés de se reconvertir, ils appliquèrent alors leurs techniques traditionnelles de haut niveau à d'autres produits alors en vogue, notamment aux bijoux, et certains même reçurent des commandes publiques pour ciseler des médailles, des coupes, et autres objets honorifiques accordées en récompense par l'Empereur. Curieusement, pour plus de la moitié de ces ornemanistes de sabre, leur situation semble plus favorable par rapport à celle d'avant la Restauration de Meiji. En revanche, de nombreux artisans en laque ont constaté une diminution sérieuse de leurs profits. Les artisans en laque appliquaient pourtant également leur technique traditionnelle à des articles nouveaux destinés aux Occidentaux. Toutefois, d'après leurs témoignages, même si le nombre des commandes augmentait, cela ne se reflétait pas dans les profits à cause de la baisse des prix engendrée par la baisse de la qualité de la production. Il semble que dans la filière de la laque, la situation de l'artisan ait dépendu beaucoup de la capacité du « *shokuhinka* », comme dans le cas de 永岡金造 Nagaoka Kinzō, décorateur de maki-e. S'engageant dans l'exportation à partir de 1869, il est l'un des rares artisans de la filière de laque qui témoigne d'une prospérité par rapport à l'avant-Meiji<sup>997</sup>. Son affaire connut la croissance depuis son association avec le « *shokuhinka* », Iseya Zenjirō 伊勢谷善次郎 figurant sous l'abréviation Isezen 伊勢善 dans le *Quotidien de Yokohama*.

Les témoignages de ces artisans nous dévoilent des aspects concrets quant à l'exportation des objets d'art au cours des années 1870. Ils prouvent également que celle-ci consistait à

---

<sup>997</sup> Annexe 1, p.77 : *Tokyo meikō kagami*, op.cit., p.77.

rassembler des œuvres fabriquées par de véritables artisans, issus de lignées de l'époque d'Edo, où chacune des spécialisations techniques était pointue et précise. Nous remarquons même d'anciens artisans du Shōgunat, dont certains avaient pour “*shokuhinka*” des marchands mentionnés dans *Le Quotidien de Yokohama*, tels qu'Ōzeki Yahei 大関弥兵衛, qui dirigeait la maison mère de Musashiya Ōzeki, et aussi Minota Chōkirō 蓑田長次郎, Aizuaya Sugita Tokubei 会津屋杉田徳兵衛, ou encore Miyagawa Chōjirō 宮川長二郎.

La fabrication d'un objet d'artisanat d'art nécessitait une division du travail, et elle résultait de la collaboration de plusieurs artisans. Derrière les maîtres réputés, il faut imaginer aussi la participation de nombreux artisans auxiliaires. Les *shokuhinka* orchestraient leurs travaux et ils les dirigeaient pour répondre aux attentes d'une nouvelle clientèle qui remplaçait les anciens commanditaires féodaux. Certains *shokuhinka* exerçaient eux-mêmes les transactions avec les étrangers. Ils ont offert aux artisans une voie de survie ou même de nouvelles opportunités inédites par l'exportation. Dans le *Tokyo meikō kagami*, un sculpteur en corne et en bois témoigne que le *netsuke* avait perdu son marché intérieur vers 1872, mais qu'en travaillant pour l'exportation, il avait retrouvé la prospérité. Nous trouvons également le témoignage d'un restaurateur qui observa une augmentation de ses exportations d'objets anciens *kokibutsu*, 古器物, en 1877, ce qui lui apporta une prospérité inédite dans sa filière. Curieusement, selon cet artisan, l'exportation d'antiquités se faisait uniquement vers la Chine, et le chiffre d'affaire pour l'exportation était de 30 000 yens, au moins, vers 1879, l'année de la parution de cet almanach des meilleurs artisans de Tokyo<sup>998</sup>.

### 5-5. Des commissionnaires aux exportateurs directs

Le ministre de l'Intérieur, Ōkubo Toshimichi manifesta ses intentions en matière de politique économique par sa « *Proposition pour l'incitation au développement par la création d'activités industrielles* 殖産興業ニ関スル建議書 *Shokusan kōgyō ni kan suru gi* » présentée en mai 1874 (Meiji 7). Parmi les mesures concrétisant cette orientation, il soumit en 1875 (Meiji 8), à Sanjō Sanetomi, ministre des Affaires suprêmes, la « *Proposition d'entreprendre des ventes*

---

<sup>998</sup> Annexe 1, p. 78 : *Tokyo meikō kagami*, op.cit., pp.128-129: 父清兵衛ヨリ学習シ明治五年家名ヲ續キ道具塗ヲ專ヲシ又骨董商ノ注文ニテ古器物修繕ヲナセリ昨十年ハ古器物ノ輸出多キニヨリ該業最モ盛大ナリシ但シ支那地方ニ向テノ古器物ノ輸出セシハ三萬圓ニ下ラスト云フ

directes à l'étranger (*Kaigai chokuuri no kigyō o hirakuno gi* 海外直売ノ基業ヲ開クノ議) »<sup>999</sup>. C'est à partir de 1875 que des noms japonais apparaissent dans la rubrique *Zeikan Yushutsu* (Exportations passées par la douane) du *Quotidien de Yokohama*. Cependant il ne faudrait pas en conclure qu'il n'y aurait eu aucun exportateur japonais auparavant. Pendant les deux années précédentes le quotidien n'a donné en effet aucune identité d'exportateur. Il est plus probable que si le quotidien s'intéresse aux noms des exportateurs à partir de 1875 c'est justement en rapport avec les orientations gouvernementales.

Quelques noms d'exportateurs japonais sont donc mentionnés dans le quotidien et de façon très similaire. Il est même difficile de déterminer si certains noms légèrement différents désignent des personnes distinctes, ou si ce sont de simples erreurs d'écriture pour un seul et même individu<sup>1000</sup>. Mis à part pour ces quelques ambiguïtés, on trouve 17 noms d'exportateurs japonais d'objets d'artisanat d'art en 1875, et 27 noms en 1876. Après 1877, le journal ne fournit que des informations partielles sur l'exportation. En bref, on trouve une soixantaine de noms d'exportateurs japonais sur une période de 5 ans, entre 1875 et 1879, dont la moitié sont susceptibles de correspondre aux abréviations indiquant les *urikomi-shō*. Par exemple, 大塚為助 Ōtsuka Tamesuke, figurant dans la rubrique *Zeikan Yushutsu*, peut être identifié à 大為 Ō, dans la rubrique *Urikomi*. L'*urikomi-shō* qui vendait aux établissements étrangers de la concession de Yokohama a donc tenté finalement d'exporter lui-même sans ces intermédiaires.

Parmi ces *urikomi-shō* qui deviennent exportateurs, nous trouvons aussi Shamokame, Ōzeki Sadajirō, Shiino Shōbei, Minota Chōjirō, Tashiro Ichirōji, Ōtsuka Tamesuke, Sugita Tokubei que nous avons déjà présentés. Il y a également Imura Hikojirō 井村彦次郎 connu pour ses Tokyo Kutani (porcelaine fabriquée à Tokyo selon la technique Kutani-yaki) et employeur de 200 artisans en 1877 (Meiji 10). Nishimura Shinkichi, 西村新吉, et Tabei Yoshiebi, 田部井芳兵衛, sont d'abord connus comme marchands de soie grège, mais ils exportent également des objets décoratifs. Le premier exporte des articles en laque. Le second envoie à l'étranger 1350 « *kabeharigami* 壁張紙 (papiers peints) » et 230 « *egasa* 絵傘 (parapluies décorés) » en 1877.

Il existe des marchands qui n'apparaissent que dans la rubrique *Zeikan Yushutsu*, et qui n'ont sans doute jamais été *urikomi-shō* dans la concession. Par exemple, Matsuo Gisuke, 松尾儀助, et Wakai Kanesaburō, 若井兼三郎, nommés respectivement directeur et vice-directeur de la

---

<sup>999</sup> Voir le chapitre 5, pp.324-325.

<sup>1000</sup> Par exemple, on ne peut malheureusement pas vérifier si 小林幸次郎, 小林倉次郎 et 小林長次郎 sont des personnes différentes ou le même individu.

Kiryū Kōshō Kaisha en 1874. Mikawaya Kōzaburō, 三河屋幸三郎, et Kobayashi Kōjirō, 小林幸次郎, sont mentionnés dans le *Tokyo meikō kan* comme étant de « *shokuhinka* ». Le célèbre entrepreneur Okura Kihachirō 大倉喜八郎, gérant de l'entreprise Ōkura gumi, 大倉組, exporte des articles en laque anciens en 1876. Morimura Ichizaemon 森村市左衛門 exporte laques, céramiques, jouets et objets divers 雜貨 à plusieurs reprises en 1878 et 1879. Ce fondateur de l'entreprise Morimura-gumi raconte dans sa biographie comment ses affaires se sont développées. Il se rappelle plusieurs échecs au début de sa carrière, avant de s'engager dans la production de porcelaine destinée à l'exportation<sup>1001</sup>. Leurs affaires, commencées par la vente d'antiquités, céramiques et lanternes en vrac à New York, ont fini par aboutir à la fondation de Noritake Co. Ltd, la plus célèbre compagnie de porcelaine japonaise de luxe encore existante. L'analyse du *Quotidien de Yokohama* confirme ces souvenirs.

La première décennie de l'ère Meiji est l'aube de la fondation d'entreprises modernes pour Japon. Nous trouvons les entreprises suivantes comme exportateurs d'objets décoratifs : Mitsui-gumi 三井組, les Kaitsū-sha 開通社, Ōkura-gumi 大倉組, Kaiyō-sha 海洋社, Kiryū Kōshō Kaisha, Sano-gumi 佐野組 et les Shippō-kaisha, 七宝会社.

Pour résumer, ces marchands qui tentèrent l'exportation directe sont souvent répertoriés comme des « *shokuhinka* » dans le *Tokyo meikō kagami*. Ils étaient également exposants aux Expositions universelles ainsi qu'à la première Exposition de l'Industrie nationale. Ces véritables entrepreneurs touchés par une ambition singulière et précoce, visaient le marché international, et certains seront de futurs membres de la Ryūchi-kai, la première association artistique du Japon, fondée par Kawase Hideharu et Sano Tsunetami. Leur adhésion au Ryūchi-kai s'explique d'une part par leurs relations professionnelles nouées à travers leur participation aux expositions universelles, et d'un autre côté par la reconnaissance de la valeur de l'art japonais à l'étranger. Nous allons d'ailleurs approfondir l'étude de ce phénomène dans le prochain chapitre.

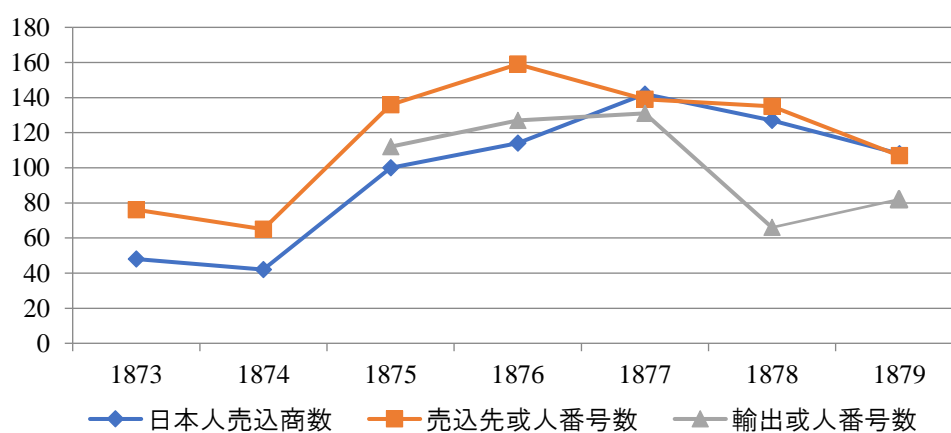
---

<sup>1001</sup> MORIMURA, Ichizaemon 森村市左衛門, *Sekifu no jikken* 『積富の実験』, Tokyo, Daigakukan, 1911, pp.11-17.

## 6. Établissements étrangers et acheteurs d'objets d'art japonais

Nous allons nous concentrer à présent sur ces établissements étrangers auxquels les commissionnaires japonais *urikomi-shō* vendaient leurs produits d'artisanat d'art. La rubrique *urikomi* indique les entités acheteuses par la mention « *aruhito bangō* 或人番号 », le numéro de la parcelle de la concession étrangère attribuée à chacun de ces acheteurs. Le nombre de ces numéros apparaissant dans la rubrique évolue de la même manière que le nombre des commissionnaires japonais, de septembre 1873 à décembre 1879 (Graphique 3). De 1874 à 1876, on constate que le nombre de numéros de parcelles correspondant à des établissements étrangers qui achètent des objets décoratifs, a doublé. Avec un nombre de 159 en 1876, la croissance atteint un pic qui arrive un an plus tôt que pour le nombre des « *urikomi shō* », les commissionnaires japonais. Ensuite la courbe montre une diminution graduelle sur les trois années qui suivent.

Graphique 3. Évolutions du nombre d'« *urikomi shō* », d'« *aruhito bangō* » des acheteurs, et d'« *aruhito bangō* » des exportateurs (sep.1873–déc.1879)



Dans l'ordre (traduction du japonais) :

Ci-dessus en bleu (Nombre des marchands japonais), en orange (Nombre des acheteurs étrangers), en gris (Nombre des exportateurs)

76 numéros de parcelles d'acheteurs ont été répertoriées en 1873. En 1875, vu que l'exhaustivité des informations collectées est loin d'être prouvée, il faut rester prudent pour interpréter cette évolution. Nous pouvons cependant affirmer une chose : puisqu'il existait environ 200 numéros de parcelles dans la zone des activités commerciales à la concession de Yokohama, nous pouvons dire que les commissionnaires japonais vendaient des produits



d'artisanat d'art japonais, chaque année, à plus de la moitié de ces parcelles occupées par des établissements étrangers, durant la seconde moitié des années 1870. Il paraît également important de noter que le nombre des acheteurs étrangers et des marchands japonais augmente de concert, signe du dynamisme économique de cette place commerciale, et de la capacité des fournisseurs à l'entretenir. L'augmentation de la popularité du Japon, liée à la vulgarisation d'une image positive du pays au travers des Expositions universelles et à l'influence de l'art japonais sur les créations artistiques occidentales, est sans aucun doute un facteur dans l'accroissement de la demande de produits japonais dans les pays occidentaux. La fourniture abondante de produits artistiques japonais par ces commissionnaires japonais entreprenants dût aussi être un facteur non négligeable de l'accélération de la vogue du Japon en Occident. Cette intensification des activités des commissionnaires japonais à Yokohama dans le domaine des objets décoratifs coïncide avec la mobilisation active du secteur privé par le gouvernement Meiji pour la participation aux expositions universelles, ainsi qu'avec la mise en œuvre à partir de 1875 de la politique d'encouragement aux industries sur l'initiative du ministère de l'Intérieur.

### 6-1. Identifications

Quels établissements étrangers achetaient et exportaient des objets artistiques ? Un rapport appelé *Yokohama Hong List and Directory*, publié chaque année par l'office du *Japan Daily Herald*, répertorie les noms des occupants de chaque numéro de parcelle dans la concession<sup>1002</sup>. Cet annuaire nous permet d'identifier le nom des acheteurs des objets décoratifs trouvés dans nos rubriques, à partir de chaque numéro.

Mais l'identification exige deux précautions. Premièrement, étant donné que l'annuaire est publié en janvier de chaque année, son contenu représente essentiellement la situation de l'année précédente. En conséquence, il faut vérifier deux années consécutives afin de déterminer ceux qui occupaient la parcelle, l'année qui correspond à l'apparition du numéro dans *Le Quotidien de Yokohama* et l'année qui suit. Deuxième précaution, plus complexe : il existe des parcelles occupées par plusieurs entités. Par conséquent, nous ne pouvons déterminer le nom de l'occupant d'une parcelle que seulement lorsque la parcelle est occupée par une seule entité, sans être partagée avec d'autres, au moins pendant deux années consécutives. C'est malheureusement

---

<sup>1002</sup> TATEWAKI, Kazuo (ed.) 立脇和夫監修, *Japan directory, Bakumatsu Meiji zainichi gaikokujin kikan meikan* 『幕末明治在日外国人機関名鑑』, Tokyo, Yumani Shobo, 48 volumes, 1996-1997.

rarement le cas. Cependant, nous pouvons établir une liste partielle de quelques noms d'acheteurs. Elle éclairera un aspect méconnu des relations entre les établissements étrangers de Yokohama et les commerçants japonais en matière de circulation des objets d'art japonais.

THE <b>YOKOHAMA HONG LIST</b> AND <b>DIRECTORY,</b> FOR THE YEAR 1877.	
<p>1 <i>Ichi-ban.</i> <b>Jardine, Matheson &amp; Co.</b> <i>Agents for the Hongkong Fire Insurance Company (Limited); Canton Marine Insurance Company; and Takashima Coal Mine.</i> Kerwick, James Johnstone Walter, W. B. Montgomery, G. L. Cobden, C. H. Jeyes, H. O.</p>	<p>3 <i>San-ban.</i> <b>Wilkin &amp; Robison.</b> <i>Agents for the Sun Fire Office.</i> Wilkin, A. J. Robison, R. D., <i>Absent.</i> Leckie, J. Shand, W., J. S. Esdale, James T.</p>
<p>2 <i>Ni-ban.</i> <b>Walsh, Hall &amp; Co.</b> <i>Agents for the Yangtze Insurance Association of Shanghai.</i> Walsh, John G. Walsh, Thos. Gay, Arthur O. Milne, A. Engert, M. Hall, C. P. Varnum, R. M. Walsh, R. G., <i>Kobe.</i> Bayfield, George, <i>Kobe.</i></p>	<p>4-A <i>Yo-ban.</i> <b>Agency Pacific Mail Steam Ship Co.</b> Foster, F. E., <i>General Agent.</i> Harman, C. D. Manley, E. H. R. Van Buren, J. S. O'Hara, H. Montell, H. H. Brown, J. W. Howard, F.</p>
	<p>4-B <b>Butterfield &amp; Swire.</b> <i>Agents for the Royal Exchange Assurance Corporation; and the London and Lancashire Fire Insurance Co.</i> Dodds, James Geoghagan, E. J.</p>

Fig. 59

« The Yokohama Hong List and Directory for The Year 1877 »

in *Japan directory, Bakumatsu Meiji zainichi gaikokujin kikan meikan*『幕末明治在日外国人・機関名鑑』



Fig. 60

*Carte détaillée de Yokohama (Yokohama meisai no zenzu 横浜明細之全図) :*

Hashimoto Gyokuransai (Sadahide)

Editeur : Morookaya Ihee, 1870 (Meiji 3)

50×111cm

© Waseda University Library<sup>1003</sup>

La zone gauche représente la concession étrangère. Celle de droite représente le quartier japonais.

<sup>1003</sup> [https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru11/ru11\\_00976/index.html](https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru11/ru11_00976/index.html)

**N° 1 : Jardine, Matheson & Co.** : un des plus grands conglomérats britanniques jusqu'à nos jours, la plus grande maison de commerce en Asie à l'époque, qui a joué un rôle crucial dans la fin du monopole commercial de la Compagnie britannique des Indes orientales<sup>1004</sup>. Cette entreprise est présente à Yokohama dès l'origine. D'après *Le Quotidien de Yokohama*, l'établissement achète des objets d'artisanat d'art de 1 à 13 fois par an. Il était client d'Ōzeki Sadajiro, Sugimoto Chōjirō, Takatomo 高友, Man'ei 萬栄, Daikichi 大吉 et de Shīno Shōbei. Par exemple, il fait l'acquisition de 300 boutons en fonte 鑄物鈕, pour 110 yens par Ōzeki en 1873, neuf articles dont un étui à éventail en ivoire 象牙扇子箱, pour 130 yens, par Sugimoto Chōjirō. Après 1875, l'achat se fait principalement en vrac, tels que celui d'une paire de vase à fleurs, une paire de chandeliers et d'une statuette *okimono*, tous en cuivre ancien (古銅) par Takatomo, d'une paire de paravents en soie ornés de peintures d'oiseaux et de fleurs (絹地花鳥繪屏風一隻) par Ōzeki ou encore de deux *fukusa* en soie (絹袱紗) par Shīno Shōbei. En 1879 on remarque 50 boîtes à gants en laque vendues au No.1, mais cette année-là ce numéro était partagé par plusieurs entités qui étaient également susceptibles d'être acheteuses. Concernant le nombre total annuel de ventes (*urikomi* 売込), c'est 1877 qui marque un pic, avec 13.

Remarque importante : les contenus enregistrés dans la rubrique de la vente et celle de l'exportation (*zeikan yushutsu* 税関輸出) ne concordent pas, ce qui est aussi généralement constaté avec d'autres numéros de parcelle. D'après la rubrique « exportation », en 1876 deux paravents (*byōbu* 屏風) et deux vases à fleur en alliage à base d'étain (*tōki* 鍮器) sont reportés à ce numéro. En 1876, deux caisses de céramiques et douze caisses de jouets (*ganbutsu* 玩物) ainsi qu'une paire de paravent et 400 feuilles de papiers peints (*kabegami* 壁紙) ont été exportées. On ne sait pas exactement en quoi consiste ces *ganbutsu*, que l'on a déjà pu traduire tout simplement par « jouet ».

**N° 18 : l'International Hôtel**, ouvert en 1868.

**N° 21 : Le Grand Hôtel**, ouvert en 1873.

Après 1876, de 10 à 40 ventes ont été effectuées chaque année dans ces deux hôtels.

Parmi ses *urikomi-shō*, Ōzeki Sadajiro, Yajima Yoshinosuke, Shiino Shōbei, Minota Chōjirō, Sugita Tokubei et Daikichi sont les plus fréquemment mentionnés, auxquels s'ajoutent plus tard Shamokame, Tashiro Kichijōji et Gotō Shōjirō.

Les principaux objets achetés sont des articles en ivoire, des nétsukés, des articles en cristal de roche, des articles en *shakudō*, *shippō*, *fukusa*, des laques à décor maki-e, des *katana* et autres armes blanches, des vases à fleur en cuivre ancien (*kōdō* 古銅), des éventails et des céramiques diverses. Isetetsu 伊勢鉄 vend au Grand Hôtel 1000 peintures sur d'étamine (*kanreisha-ga* 寒冷紗画) et 500 peintures sur soie (*kinuji-ga* 絹地画) en 1876, et Shiino Shōbei y vend 100 *fukusa* cousus (*nui-fukusa* 縫袱紗) en 1878. Selon l'édition de 1875 du *Yokohama Hong List and Directory*, l'antiquaire hongrois **Kuhn & Co.**, **Curio** avait son magasin dans les locaux du Grand Hôtel.

Mais ces deux établissements figurent peu dans la rubrique « exportation » : ces ventes étaient très probablement destinées aux clients de l'hôtel.

**N° 29 : H. Ahrens & Co.**, : maison de commerce allemande qui avait dans l'archipel sa propre usine de production d'objets décoratifs japonais. On a également gardé le souvenir de l'un de ses employés, Michael Martin Bear, beau-frère du célèbre pionnier de la vogue japoniste Siegfried Bing. La société devient la seule occupante du numéro 29 à partir de 1877. Cette année-là, neuf ventes sont enregistrées à ce numéro : vente de 300 coffrets en laque avec incrustation de nacre (青貝入塗小箱) par Han'Asa 半浅 ; de 11 caisses de vases à fleurs en céramique de Hizen par Tashiro Ichijōji. Bien que l'adresse continue à apparaître chaque année dans la rubrique *urikomi* mais très occasionnellement, sa fréquence est ensuite limitée à seulement deux à trois fois par an.

En revanche, le numéro 29 apparaît à de nombreuses reprises dans la rubrique « exportation » (*zeikan yushutsu*). En 1877, 67 exportations sont effectuées depuis cette adresse. Chacune est composée de dizaines

---

<sup>1004</sup> SUGIYAM., Shin'ya 杉山伸也, « Igrisu shōsha kenkyū shi no dōkō to kadai » 「イギリス商社研究史の動向と課題」 in *Yokohama kyoryūchi no shosō* 『横浜居留地の諸相』, Yokohama, Yokohama kaikō shiryōkan, 1989, p.66.

de caisses ayant pour contenu des laques, des céramiques et des meubles, mais on trouve aussi une expédition de 800 livres japonais et d'un paquet de peintures japonaises. Entre 1875 et 1876, période durant laquelle ce numéro a été partagé par Ahrens & Co. et D. Scott, 60 à 80 exportations ont été effectuées par cette adresse. Le nombre est tout à fait remarquable par rapport à celui de la vente (*urikomi*). Ahrens & Co. apparaît également comme un « *shokuhinka* » (commanditaire) de plusieurs artisans dans le *Tokyo meikō kan*. Il crée sa propre usine d'émaux cloisonnés (*shippō*) en 1875 (Meiji 8). En disposant de ses artisans et de sa propre usine, la société était probablement indépendante pour son approvisionnement et n'avait plus besoin de l'*urikomi-shō*. D'après *Le Quotidien de Yokohama*, Ahrens & Co. exportait des objets décoratifs vers Londres, New York, Paris et Marseille en 1878 et 1879.

**N° 30 : Reiss & Co.,** : maison de commerce allemande de soie grège. Ce numéro apparaît dans la rubrique *urikomi* à partir de 1875, année marquée par 6 ventes, dont un paravent avec des figures humaines par Ōzeki, et neuf dagues avec leurs montures (*koshirae-tsuki wakizashi* 拵付脇差) par Seki Ne 関音, 23 caisses d'articles en laque par Ise Zen 伊勢善 et 800 boîtes à encens en laque (*kōbako* 香箱) de Shamokame. Ensuite, 10 ventes sont enregistrées en 1876, puis deux à trois par an entre 1877 et 1879. Le volume d'achat a tendance à augmenter avec 350 armoires de Suruga (*Suruga dansu* 駿河箆笥), un assortiment de 8300 vases à fleurs en céramique et 1900 pièces de marqueterie de Yumoto (*Yumoto-zaiku* 湯本細工). Dans la rubrique « exportation » de 1876, le numéro de sa parcelle figure pour de la céramique et de la laque, ainsi que des vases à fleurs en ivoire (象牙花生) et une caisse remplie de *netsuke*. Jusqu'en 1876, Reiss & Co. était gérée par J. P. Sichel, dont le nom de famille est identique à celui de l'antiquaire parisien Philippe Sichel, mais leur relation familiale ne peut pas être établie<sup>1005</sup>.

**N°42 : R.Isaacs & Brother,** : maison de commerce américaine fondée en 1866. La société devient l'unique occupante du No. 42 déjà en 1878, d'après le *directory*. La rubrique *urikomi* enregistre non seulement un grand nombre de ventes effectuées chaque année à ce numéro, mais chacune d'entre elles est très volumineuse, composée de plusieurs centaines voire de plusieurs milliers d'articles. L'année 1878 est marquée par 69 ventes successives à cette adresse, dont un assortiment de 1900 laques d'Aizu (会津塗物 取合) par Taka Man 高万, un assortiment de 5000 estampes *nishiki-e* et d'« images manipulables » *ayatsuri-e*<sup>1006</sup>(錦絵操絵取合) par Ko Tetsu 小鉄, 2000 éventails de Kyoto (京扇子) de Kita Fuji 北藤. En effet avant l'occupation exclusive par R. Isaacs & Brother, donc avant 1878 non incluse, environ 40 *urikomi* étaient effectuées chaque année à cette adresse. Mais celles-ci ne peuvent pas être attribuées aux seuls Isaacs & Brother, puisque la parcelle était alors partagée avec d'autres entités. En ce qui concerne les exportations, la rubrique enregistre en 1878 et en 1879, vers New York, San Francisco et Londres. R.Isaacs & Brother deviendra une des principales maisons de commerce de Yokohama au début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>1007</sup>.

---

<sup>1005</sup> SICHEL, Philippe, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, E. Dentu, Paris, 1883 ; PUT, Max, *Plunder and Pleasure*, Hotei Publishing, Leiden, 2000, p. 13. Un frère de Philippe Sichel, résidant au Japon lorsque Philippe est venu chercher des antiquités en 1874, est identifié comme Otto Sichel par Max Put. D'après l'*Annuaire du Commerce Didot-Bottin*, c'est Sichel (A) qui gère la boutique qualifiée d'« importation d'objets artistiques de la Chine et du Japon, antiquité curiosité, rue Pigalle 11. »

<sup>1006</sup> Une sorte d'image qui s'anime avec languette et tirette ?

<sup>1007</sup> MORTON-CAMERON, W.H.; FELDWICK, W, *Present Day Impressions of Japan. The History, People, Commerce, Industries and Resources of Japan and Japan's Colonial Empire, Kwantung, Chosen, Taiwan, Karafuto.*, The Globe Encyclopedia Company, Chicago, 1919, pp.253-254.

La société S. Isaacs & Co a été reprise par Sigmund Isaacs, fils de fondateur Reuben Isaacs, en 1903. Selon les données de 1919, l'entreprise était l'une des plus grandes sociétés d'import/export à Yokohama. Elle possédait également la plus grande usine de production de bonneterie de l'époque. En outre, elle représentait E.I. Du Pont, les cosmétiques français Coty, le whisky King George IV, les assurances britanniques Palatime, les assurances Commercial Union, etc. Mais tous les actifs et droits commerciaux de la société sont perdus pendant la Seconde Guerre mondiale. Le 3 février 1958, Kinzo OGURA, qui respecta Sigmund Isaacs, à un point tel qu'il décide d'établir une organisation 100% japonaise, S. Isaacs & Co, Ltd, en ne conservant que le

**N°50 : J.D.Carroll & Co.** : maison de commerce vraisemblablement américaine, qui devient l'unique occupante de ce numéro en quittant le n° 16 en 1877. Un grand nombre de ventes sont enregistrées à ce numéro. En 1878, on en compte 76 effectuées par une vingtaine d'*urikomi-shō*. Elles se font parfois en petit volume, par exemple la vente de cinq statuettes *okimono* en cuivre ancien (古銅置物), par Kawa Fumi 川文, ou celle de 3 tiroirs en ivoire (象牙筆筒), par Ōzeki 大関, mais parfois aussi en gros, telle que la vente de 1700 petites boîtes en laque (塗小箱) par Sugi Toku 杉徳, ou celle de 500 boîtes à encens en paille (*mugiwara saiku kōbako* 麦藁細工香箱), par Nakajima Zen 中島善. L'année suivante également près de 50 ventes sont consignées, dont un assortiment de 94 paravents (屏風取合) par Wata Jin 渡甚. Selon la rubrique « exportation », J.D.Carroll & Co. expédie ses acquisitions vers Londres et New York en 1878 et en 1879.

**N° 91 : E. Jubin & Co.** : maison de commerce française, surtout de soie. Son fondateur, Emile Jubin, négociant qui reprend la Société Anonyme Franco-Japonaise en 1875, est membre du Congrès des Orientalistes, au moins depuis 1873<sup>1008</sup>. Le Musée Guimet reçoit de sa part quelques œuvres japonaises<sup>1009</sup>. Si Emile Jubin serait resté en France, son frère Charles Marie, gère leur compagnie à Yokohama à partir des années 1870<sup>1010</sup>. On relève la concernant 6 ventes *urikomi* en 1875, dont 30 petites assiettes en email cloisonnée (七宝焼) par Ōzeki 大関. La même année, cette société enregistre 10 exportations, dont diverses céramiques et laques ainsi que 290 sabres japonais (*katana* 刀). En 1877, Jubin & Co. déménage au n°157, qu'elle partage avec trois autres sociétés. À partir de cette année-là, de nombreux enregistrements de vente et d'exportation sont observés au n°157. Il est intéressant de noter qu'une armure (*yoroi* 鎧), des céramiques et des laques sont exportés du n°157 vers Paris et Marseille, bien qu'on ne puisse pas attribuer à Jubin & Co ces exportations avec certitude.

**N° 91: Gutschow & Co.** : maison allemande de soie grège.

Ce numéro attire notre attention avec un nombre particulièrement important de ventes et d'exportations de laques. On observe 24 ventes *urikomi* en 1875 dont 300 récipients à gâteaux en laque (塗物菓子入) par

---

nom de la société dirigée par Sigmund. Nous remercions Monsieur Nozomu OGURA, Executive President, CEO de S. Isaacs & Co., Ltd. qui nous a communiqué toutes ces informations.

<sup>1008</sup> *Congrès international des Orientalistes, compte-rendu de la première session, Paris 1873*, Maisonneuve, Paris, 1874 ; *Congrès provincial des Orientalistes compte rendu de la troisième session Lyon 1878*, Pitrat aîné, Lyon, 1880, p.8. Son nom figure parmi les membres du Conseil, et il est inscrit en 1873 comme « directeur de la Société franco-japonaise, à Yokohama ». Il était déjà mentionné dans la liste des nouveaux membres du *Bulletin de la Société zoologique d'acclimatation* de 1870, très investie dans la recherche séricicole, en tant que « directeur de la Société anonyme franco-japonaise, à Yokohama ». L'activité dans la mercerie des Jubin, si elle s'exerçait bien à l'enseigne « Les trois Mandarins » au 28 et 29, Place du Palais Royal à Paris (cf. HUYBRECHTS Willy - CASTOR Louis-Géraud, *O'Kin Rétrospective*, Galerie Willy Huybrechts, 2016), remonterait alors au moins à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne le *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises* de 1787. Un Jubin (Emile ou son frère Charles Marie ?) dont la présence à Yokohama est attestée dès 1866, avait été personnellement impliqué dans les affaires de la société d'import-export montée par le consul français Léon Roches et la Société Générale pour tenter de monopoliser le commerce de la soie japonaise à la fin du régime des Tokugawa. Renseignements communiqués par M. Guillaume Carré ; cf. CARRÉ, op.cit. (2023).

<sup>1009</sup> *Le Jubilé du Musée Guimet vingt cinquième anniversaire de sa fondation, 1879–1904*, E. Leroux, Paris, 1904, p.46-47. Les dons d'Emile Jubin sont les suivants : une statuette en bois représentant Ikkiou, les tasses et soucoupes en porcelaine de Kio-mi-zou pourtant la marque Dai Nippon Yeirakou Tsoukourou, un petit brûle-parfum de marque Nai Nippon Nimo Huni KATŌ Gosuke sei, une statuette en grès emmaillé, un sabre de cérémonie dont la lame est de Bizen, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, et une théière en faïence d'Awata.

<sup>1010</sup> La fille de Charles Marie, Eugénie Jubin, dit O'Kin (1880-1948), née à Yokohama, est connue comme tabletière, surtout pour son travail de l'ivoire. Emile, qui dirigeait formellement la compagnie établie à Yokohama au début des années 1870, s'est peut-être lui aussi rendu au Japon : c'est du moins ce que suggèrent ses interventions au congrès international des Orientalistes de 1873.

Sugi Toku 杉徳, et 20 paravents d'environ 181 cm de large (六尺屏風), par Ishishige 石繁. En 1876, ce sont 22 ventes qui sont effectuées à ce numéro, ainsi 300 récipients en laque à gâteau en forme de coquille d'ormeau ou à décor de nacre de coquille d'ormeau (塗物鮑貝菓子入). L'année 1877 est marquée par plus de 50 ventes *urikomi* à cette adresse dont chacune est composée de plusieurs centaines de pièces de laque. Cette importance dans la quantité des ventes reflète clairement celle des exportations. Chacune de ces expéditions est constituée d'un gros volume, comme 59 caisses de laque.

**N°153 : E. Moulron :** Émile Moulron est cofondateur ( avec Louis Strauss ) et vice-président du Comptoir<sup>1011</sup>. Il est alors également premier secrétaire du consulat belge au Japon<sup>1012</sup>. On relève 40 ventes *urikomi* en 1877, dont 3 caisses de céramique de Bizen (*Bizen-yaki* 備前焼), et encore 50 petites armoires en laque (塗物小箆笥) qui sont traitées notamment par Tashiro Ichijōji. La même année, on observe 29 exportations à partir de cette adresse, dont 34 caisses de céramiques et encore 30 caisses d'objets rares (*chinki* 珍器) dont on ignore la nature. Ensuite ce numéro apparait moins fréquemment dans la rubrique *urikomi*, mais les ventes en gros à cette adresse continuent jusqu'en 1879.

**N° 198 : Paul Heinemann & Co. :** une maison de commerce allemande de soie grège. La concernant on constate de fréquentes ventes *urikomi* en grandes quantités C'est après 1876 que l'on observe des ventes en masse, telles que celle de 450 *nui-fukusa* (縫袂紗 tissu d'emballage à bords cousu), par Shīno Shōbei 椎野正兵衛, ou encore 72000 éventails de Nagoya (名古屋扇子), venus par Seki Dai 関大. En 1879, la société achète 200 sabres et dagues avec leurs montures (*koshirae-tsuki katana wakizashi* 拵付刀脇差). D'après la rubrique exportation de 1879, des paravents, des éventails et des laques sont expédiées à partir de cette adresse vers Londres, Le Havre et Paris.

**N ° 202 : G. Bolmida :** maison de commerce de soie grège. Des ventes particulièrement importantes d'éventails sont effectuées à ce numéros après 1875, telles que 16000 éventails en forme de chrysanthème (?) (*kiku-ōgi* 菊扇). Au plus haut de son activité, elle achète des articles près de 30 fois par des ventes *urikomi*, toujours de très nombreuses pièces d'éventails. Autre observation intéressante : 100 peintures sur soie (*kinuji-e* 絹地絵) sont vendues par Kara Kichi 唐吉 en 1878. En ce qui concerne les exportations, 200 gardes de sabre (*tsuba* 鐔) sont expédiées à partir de cette adresse en 1876.

La liste ci-dessus s'est limitée à quelques cas pour lesquels l'identification de l'acheteur est claire. Nous ne pouvons pas présenter la totalité des cas concernés, même si en réalité, nous devons laisser ainsi de côté de nombreux numéros de parcelle *aruhito bangō* 或人番号 qui se signalent par un volume considérable de ventes d'objets décoratifs dans *Le Quotidien de Yokohama* (Annexe 5-1 et 5-2). C'est malheureusement parce que chacune de ces adresses est partagée par plusieurs établissements ou individus, que nous ne pouvons identifier de façon certaine les acheteurs qui se trouvent derrière ces numéros. Nous allons en donner quelques exemples.

Premièrement, le N° 28 : près de 30 à 50 fois par an, des objets décoratifs lui ont été

<sup>1011</sup> DELCORDE Raoul, *Belgian diplomats*, Editions Mardaga, 2010, p.41.

<sup>1012</sup> RUYVER Dirk de and Trainspot KK Ltd. (eds.), *The Belgian Legation in Yokohama 1874-1893*, Tokyo, Belgian Embassy in Tokyo, 2009, pp.13-14.

fournis par les marchands japonais, et de nombreuses exportations lui sont aussi attribuées. Sous ce numéro de parcelle, qui abrite plusieurs occupants, on trouve la société britannique I. Marians, connue pour son commerce d'objets d'art décoratifs, ainsi que C.J. Strome, agence de Londos & Co., dont le conseiller était Christopher Dresser (1834–1904), fameux designer britannique du mouvement Arts & Crafts, qui visita le Japon en 1877.

Nous observons également que certains numéros concernant des entreprises françaises sont marqués par un volume important de vente et d'exportation. Ainsi par exemple, Oppenheimer Frères, puis Pohl Frères & Co., J. de Vigan, ou encore Maron & Co. Les trois premiers sont enregistrés en tant que commissionnaires en marchandises dans l'*Annuaire-Almanach du Commerce Didot-Bottin*, ainsi le E. (Emile) Jubin susmentionné. Ils sont tous importateurs d'articles de Chine et du Japon. Maron & Co. est le prédécesseur de J. de Vigan à la même adresse de Yokohama, selon le *Yokohama Hong List and Directory*. Maron est certainement un nom attribuable au propriétaire des quelques œuvres intitulées « Collection Maron de Yokohama », présentées dans *Premier volume des albums-Reiber, bibliothèque portative des arts du dessin*, d'Emile Reiber.



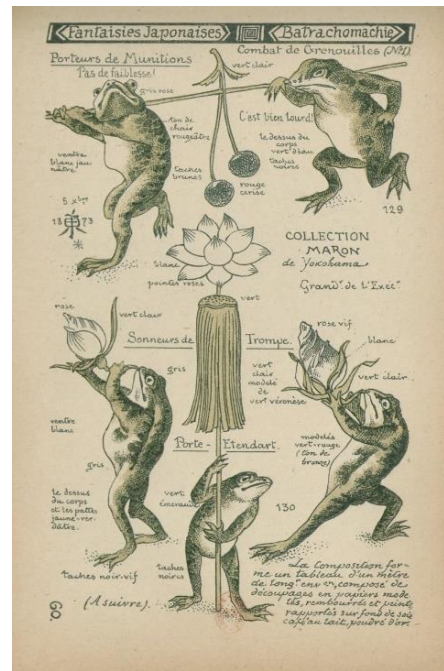
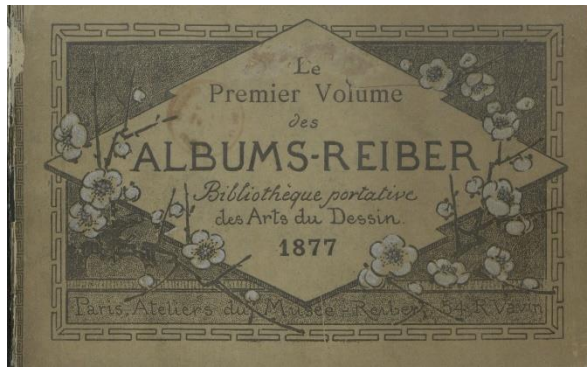


Fig. 61  
 « COLLECTION MARON de Yokohama »  
 Reiber, Émile (1826-1893). Auteur du texte  
*Propagande artistique du Musée-Reiber.*  
*Le Premier volume des albums-Reiber;*  
*bibliothèque portative des arts du dessin, Paris, 1877*  
 ©Paris, BnF  
[gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) / BnF<sup>1013</sup>

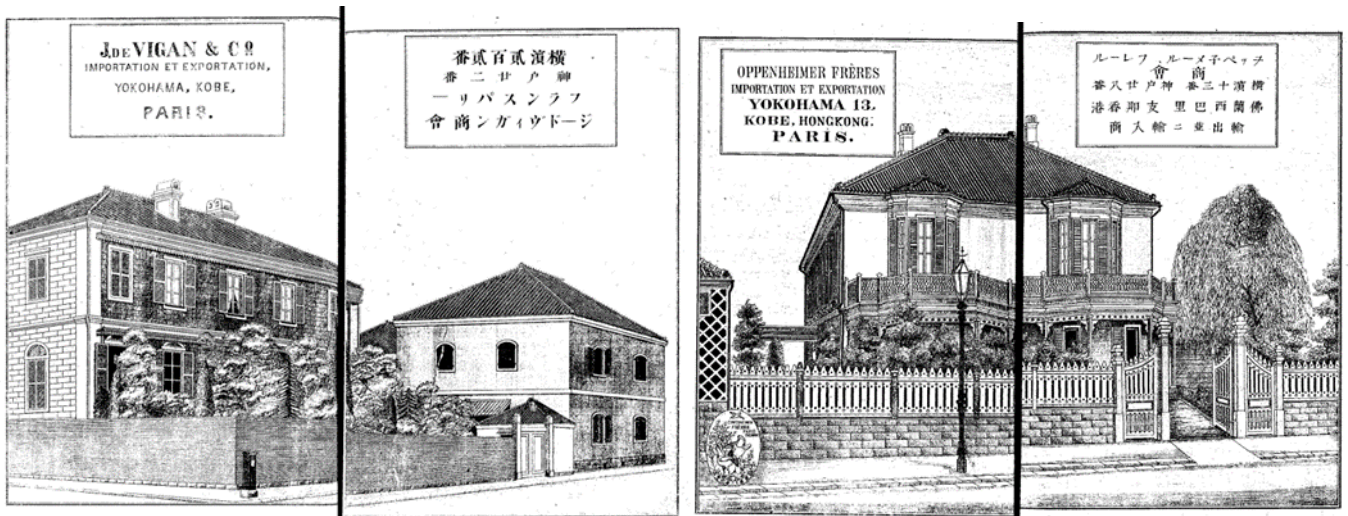


Fig. 62  
 SASAKI, Shigeichi, *The Illustrated Japan Directory* 『日本繪入商人録 (Nihon eiri shōnin roku) 』,  
 Yokohama, 1886 (Meiji 19, juin)  
 Japon, Bibliothèque de la Diète  
 © NDL digital collections

<sup>1013</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k938496c/fl.item>

Vers 1882, J. de Vigan a signé un accord d'exportation avec le marchand d'art Marunaka Magobei 丸中孫兵衛, de Kanazawa<sup>1014</sup>, qui alla reprendre la succursale de la Kiryū Kōshō Kaisha à Paris lors de sa fermeture en 1884, ainsi que ses marchandises invendues. J. de Vigan est mentionné par Louis Gonse dans son ouvrage *L'Art japonais* comme fournisseur de « pièces de premier ordre », à côté de Wakai, Bing, de la Narde et de la Kiryū Kōshō Kaisha<sup>1015</sup>.

Oppenheimer Frères sont des juifs lorrains et Pohl Frères & Co. sont quant à eux des juifs alsaciens de Paris, confirmé par les recherches toujours en cours du Professeur William G. Clarence-Smith. Sur la société Pohl frères, fondée à Yokohama en 1873, nous avons les traces indiquant qu'elle était fournisseuse d'objets japonais pour Philippe Burty pendant les années 1880. Elle continua ses activités au Japon jusqu'à sa disparition, vers 1920, avec la dissolution de leur entreprise par le gouvernement japonais. Toutefois, à Paris, Lucien Pohl développa ses importations de perles de culture, en étroite collaboration avec Mikimoto Kokichi 御木本幸吉 (1858-1954), fondateur de l'actuel K.MIKIMOTO & Co., Ltd selon les recherches du Docteur Kjell Ericson<sup>1016</sup>.

Oppenheimer Frères, et de J. De Vigan & Co, sont bien représentés dans *The Illustrated Japan Directory* 日本絵入商人録 (*Nihon eiri shōnin roku*), almanach des marchands de Yokohama et de Kobe illustré, publié en 1886<sup>1017</sup>, avec d'autres sociétés éminentes, comme H. Ahrens & Co. Nous trouvons également quelques points communs entre E. Jubin et H. Maron. Tous deux étaient membres du Congrès international des Orientalistes, dont la première session eut lieu à Paris 1873, présidée par Léon de Rosny<sup>1018</sup>. Selon le *Journal des débats politiques et littéraires* du lundi 6 et mardi 7 avril 1874, ces deux hommes d'affaires rencontrèrent l'ex-président de la République française, Adolphe Thiers en tant que délégués français résidant au Japon, avec deux autres collègues, Albert Dubief et Eugène Grégoire, ex-directeur du Comptoir

---

<sup>1014</sup> HIDA, op.cit., 1995, p.83.

<sup>1015</sup> GONSE, Louis, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1886.

<sup>1016</sup> Ces informations précieuses nous ont été communiquées par le Professeur William G. Clarence-Smith lors d'échanges de courriels électroniques.

<sup>1017</sup> SASAKI, Shigeichi 佐々木茂市, *The Illustrated Japan Directory*, 『日本絵入商人録 (*Nihon eiri shōnin roku*) 』, Yokohama, 1886 (Meiji 19, juin)

<https://dl.ndl.go.jp/pid/803739/1/1>

<sup>1018</sup> *Congrès international des Orientalistes : compte-rendu de la première session, Paris, 1873*. Tome 1, Paris, Maisonneuve, 1874, p.580.

Jubin, directeur de la Société franco-japonaise, à Yokohama (Japon), Maron (J.H.) négociant, à Yokohama (Japon).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65804267/f635.item#>

d'Escompte de Paris à Yokohama. Ils offrirent à Thiers une magnifique garniture de cheminée en bronze japonais, composée de trois pièces<sup>1019</sup>.

Le No.183 est particulièrement intéressant, avec ses très nombreuses ventes et exportations qui sont enregistrées à partir de 1873. L'année 1876 par exemple est marquée par 35 exportations et 73 transactions *urikomi*, telles que 30 coffrets en laque avec incrustation de nacre (青貝小簞笥), 200 petites assiettes en laque, ou encore 3000 éventails de Nagoya. Ce numéro a été occupé pendant 7 années consécutives par le bureau du journal français *Echo du Japon*, qui le partageait avec un ou deux particuliers, qui changeaient chaque année. Bien que ce ne soit rien de plus qu'une conjecture, on ne peut totalement exclure que ce journal ait été impliqué dans le commerce de produits d'artisanat d'art japonais. Notons qu'en 1879 toutes les exportations associées au N° 183 étaient destinées à Hong Kong.

Par ailleurs, il faut noter que *Le Quotidien de Yokohama* montre une implication d'établissements chinois dans le commerce des objets décoratifs japonais, pas seulement d'Occidentaux (Annexe 5-1 et 5-2). Dans la rubrique de l'exportation *Zeikan Yushutsu*, de nombreux noms d'exportateurs chinois sont également présents, expédiant des objets décoratifs à destination de la Chine (Shanghai, Hong Kong). La Chine était-elle destination finale ou pays de transit pour d'autres destinations ? Quelle était leur clientèle ? Toutes ces questions pourraient ouvrir un nouveau champ de recherche.

---

<sup>1019</sup> *Le Journal des débats politique et littéraire*, lundi 6 et mardi 7 avril 1874

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k458957c/fl.item.zoom>

**Tableau 8. Les maisons de commerce françaises susceptibles d'avoir été des acheteurs important d'objets d'artisanat d'art à Yokohama**

Noms apparus dans <i>Didot-Bottin</i>	No. dans <i>Yokohama Hong List and Directory</i>	Qualification dans <i>Didot-Bottin</i>	Adresse à Paris	Apparition dans <i>Didot-Bottin</i>
Pohl Frères et Cie	No.67 (1874~)	importation directe d'objets d'art et de curiosités de la Chine et du Japon, tels que bronzes, émaux cloisonnés, porcelaine, laques, ivoires, émaux et soieries de Chine et du Japon. Maison à Yokohama, et à Hong Kong et à Saïgon	13 rue de l'Échiquier (1874) Enghien 25(1876~)	1874~ 1876~ dans la catégories « Chinoiseries Japoneries »
Bacharach, Oppenheimer et Cie	No. 71 ? (1875~)	importation d'articles de Chine et du Japon. Maison à Saïgon	13 rue de l'Échiquier 26	1875~ dans la catégories « Chinoiseries Japoneries »
Oppenheimer (Oppenheimer Frères Importation et Exportation)	No. 71 (1875~)	Article de Chine et du Japon, laques, porcelaine, bronzes, nattes, éventails, soierie. Maison Oppenheimer frères à Yokohama	Rue de Cléry, 21	1878~ dans la catégories « Chinoiseries Japoneries »
Jubin (E) et Cie	No. 91 (1875~)	importation directe du Japon. Maison à Yokohama	Chabrol, 69	1876~ dans la catégories « Chinoiseries Japoneries »
Vigan (de)	No. 10 (1879~)	Importation directe, maison de gros, articles de Chine et du Japon. Maison à Yokohama	Victoire, 41	1878~ dans la catégories « Chinoiseries Japoneries »

## ***Conclusion***

La période de notre étude, entre 1873 et 1879, peut être considérée comme un moment charnière pendant lequel les objets de l'artisanat d'art gagnèrent une légitimité sociale au Japon en tant que produits prometteurs pour développer les exportations. Notre analyse du *Quotidien de Yokohama*, montre que l'essor du commerce de cette catégorie d'objet se traduit par la croissance considérable du nombre des marchands japonais qui se consacraient activement à la recherche d'une nouvelle clientèle dans la concession étrangère. C'est l'offre abondante proposée par ces fournisseurs japonais qui permettait aux établissements étrangers de s'approvisionner aisément en objets décoratifs. Or ces sociétés étrangères n'étaient apparemment pas, pour la plupart d'entre elles, spécialisées dans le commerce de tels articles. Ces négociants ont plutôt des profils de « commissionnaires », c'est-à-dire d'entreprises d'import-export traitant un éventail assez large et diversifié de marchandises. Le cas de Jardine Matheson ou de Jubin sont sans doute assez représentatifs : installés dès la fin du Bakufu à Yokohama pour profiter des exportations de soie, ils développèrent aussi leurs acquisitions d'autres produits, dont l'artisanat d'art japonais, pour rentabiliser encore davantage leur présence sur place, suivant un schéma classique. L'activité florissante des ports ouverts aux étrangers, comme Yokohama qui était aussi devenu aussi une importante escale des voyages transpacifiques, a vraisemblablement fourni un environnement idéal pour l'essor de l'exportation des objets d'art depuis le Japon, d'abord comme activité annexe ou occasionnelle complétant le commerce de la soie, avant que les effets conjugués des politiques du nouveau régime de Meiji, et de la demande des marchés occidentaux, ne lui donne toujours plus d'importance. Quoiqu'il en soit, c'est au moins la moitié des entités étrangères occupant la zone des affaires de la concession, en nombre de parcelles, qui bénéficiait de la vente de cette catégorie d'objets au cours des années 1870.

Les objets concernés par ce commerce dans la concession étaient de toutes sortes et de toutes provenances. Cet aspect hétéroclite caractérise les œuvres expédiées à partir du Japon au cours de la première décennie de l'ère Meiji. Objets anciens fournis par des antiquaires, articles de production en masse, tels que laques fournies par des entrepreneurs ambitieux ; œuvres fabriquées par des artisans qualifiés au moyen de techniques traditionnelles héritées de l'époque d'Edo, sur la commande de « *shokuhinka* » dont certains visaient l'exposition nationale voire universelle, chacun se mettait à la disposition des acheteurs étrangers à l'intérieur de la concession. Au vu de ce constat, nous confirmons qu'objet d'exportation n'est pas synonyme de pacotille pendant les années 1870. Au contraire, on peut y découvrir des œuvres d'art authentiques, qui nourrissaient à juste titre l'idolâtrie de l'art japonais chez les Japonisants de la

première génération. Pour le confirmer, évoquons la lettre datée du 18 novembre 1877 adressée à Philippe Burty par Frederic Victor Dickins (1838-1915), basé à Yokohama<sup>1020</sup>. Ce dernier, chirurgien et avocat attaché au consulat britannique, fournissait à Burty des informations sur la culture japonaise. Dans cette lettre, il informe son ami français de l'envoi de gardes de sabre qu'il a achetées à Yokohama à son intention (Fig.63). De « vrais antiques non pas des objets fabriqués pour l'Europe que vous pourrez acheter à Paris meilleur marché qu'à Yokohama », en *shibuichi* et *shakudō* ; ces « véritables bibelots » furent envoyés à Paris par les soins du gérant de la société Jubin, un certain Monsieur Blakeway. Les réseaux commerciaux, qui permettaient ainsi de collecter les informations, ont joué un rôle primordial dans la promotion de l'art japonais en France. Certains des marchands que nous avons rencontrés dans ce chapitre ont continué d'enrichir la collection de cet éminent Japonisant. Dans l'inventaire de la collection Burty on retrouve ainsi des objets fournis pendant les années 1880 par J.de Vigan, Pohl Frères Co., Kiryū Kōshō Kaisha, Mitsui, parallèlement à ceux acquis au Bon Marché (Annexe 6).

---

<sup>1020</sup> Annexe 1, pp.143-144 : Fonds Phillipe Burty, dans les archives du Musée national des arts asiatiques Guimet.

Cheu Monsieur Barty Yokohama 18. Nov<sup>re</sup>  
1847.

C'est bien aimable de votre part  
de ne pas m'adresser des reproches au sujet  
de l'égarement de votre lettre dont j'ai été  
coupable. Je l'ai retrouvée ~~en~~ placée par  
quelque maladresse dans un de mes tiroirs -  
Comme je vous l'ai déjà dit, je vous, dans ma  
dernière lettre; et je puis vous assurer que  
toutes les commissions dont vous m'honorez  
seront exécutées aussi promptement que possible.  
J'ai même déjà collectionné quelques guides  
de sabre qui seront expédiés par la prochaine  
maille française par les soins de mon ami  
Monsieur Blackway <sup>ici</sup> gérant de la maison Jabin & Cie  
à Paris que je vous prie de regarder comme mes  
correspondants. Le prix de ces objets comme de tous  
les vrais bibelots c'est à dire de vrais antiquaires (non  
pas des objets fabriqués pour l'usage que vous pouvez acheter  
à Paris meilleur marché qu'à Yokohama) varie  
beaucoup selon la substance & la finesse de l'or la couleur  
et surtout selon les nécessités du vendeur et la patience  
de l'acheteur. Les guides sont en cuivre rouge, en

en bronze, en fer, en 'Shakudo' (mélange de  
cuivre & de l'or) et en 'Shibuichi' (3 parts de  
l'argent à une part de cuivre). Ceux d'une  
qualité ordinaire se vendent aux prix de \$1/2 à  
\$1 et \$1 1/2 la pièce, d'une qualité supérieure  
à \$2 - \$3 et les meilleurs à \$5 - 7.  
Ceux en fer sont bien souvent très remarquables  
quoique à première vue d'un attrait inférieur.  
Car avec un tel matériel la sculpture et  
l'incrustation présentent de grandes difficultés.  
En ce qui concerne la poétesse Onono Komachi  
je ne sais pas s'il y a un recueil de ses Poésies  
mais je prendrai des informations et vous  
trouverai tout ce qu'il y a d'elle. En même temps  
je tâcherai d'arriver à sa biographie mais je  
devrais vous faire savoir que pour chercher  
de tels renseignements des encyclopédies japonaises  
est une affaire assez sérieuse par le fait que  
les collections sont très mal arrangées et les  
Japonais comme les Grecs & Romains ne sont  
jamais parvenus à une compréhension de l'utilité  
d'un arrangement alphabétique.  
Pour les contes légendaires je propose d'offrir des

Fig. 63

Lettre de Frederic Victor Dickins adressée à Philippe Burty 18 novembre 1877.

Elle a été envoyée de Yokohama

Fonds Philippe Burty, Archives du Musée national des arts asiatiques Guimet

© Musée national des arts asiatiques Guimet



Cependant la qualité des œuvres se détériora inévitablement au fur et à mesure de cette croissance de l'exportation. Avant la critique de Rastignac dans *L'Illustration* en 1892, puis celle de Louis Gonse en 1898, et avant même l'alerte lancée par Siegfried Bing dans son premier numéro du *Japon artistique*, dès 1888, Kawase Hideharu avait déjà émis quelque souci quant à l'avenir de l'art japonais, dès 1883. Considérant que les artisanats d'art, *kōgei* 工芸, sont un domaine d'art unique du Japon, il dénonçait « l'abandon des techniques traditionnelles au profit de la nouveauté », tendance révélée lors de la première Exposition de l'Industrie nationale, en 1877, dont il avait orchestré la réalisation. L'inquiétude suscitée par ce phénomène donna d'ailleurs lieu à la création de la première association artistique, Ryūchi-kai. Si cette appréhension d'une dégradation du secteur fut le déclencheur d'une réflexion scientifique et philosophique sur l'art japonais chez les hommes politiques, on constate qu'à l'inverse, la recherche effrénée du profit commercial amena également un questionnement sur l'identité même de l'art japonais.

C'est dans ce contexte de remise en cause que des marchands d'art avisés tels Bing, Hayashi ou encore Yamanaka Shōkai, commencent à se distinguer des autres exportateurs de produits japonais à partir des années 1880. Le dynamisme de leur activité contribuera aussi à faire entrer l'art japonais dans une nouvelle phase de sa connaissance par l'Occident pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE 7

### Évolution des pensées collectives

#### De la promotion industrielle à la mise en valeur de l'art japonais

#### *Introduction*

Les deux chapitres précédents s'intéressaient au développement de l'exportation des objets artisanaux japonais au cours des années 1870, une période qui correspond à la première décennie de l'ère Meiji. Nous avons constaté, d'une part, l'intérêt précoce du gouvernement Meiji pour ces catégories d'objets dont la réputation avait sans cesse crû dans la communauté internationale, grâce notamment aux expositions universelles. Ces produits furent donc considérés, très logiquement, comme susceptibles de profiter à la fois économiquement aux exportations de l'archipel, et culturellement à son prestige. D'autre part, nous avons vu en examinant l'activité du premier port international du pays, Yokohama, qu'à cet engouement des discours politiques, correspondait une véritable évolution commerciale.

À la suite de ces constats, on peut se poser cette question : comment les idées des politiciens étaient-elles reçues et jusqu'où étaient-elles partagées par la société ? À quel point, et de quelle manière, la population japonaise percevait-elle les enjeux liés à l'exportation de ses objets décoratifs durant la période de notre étude?<sup>1021</sup> En lien avec cette réflexion, il nous paraît essentiel d'examiner de plus près les articles publiés dans une presse japonaise qui à cette époque était en plein essor, et qui commençait à influencer les représentations collectives, à façonner l'opinion publique, avec une rapidité et une ampleur inimaginable auparavant<sup>1022</sup>. *Le Quotidien de Yokohama* sera à nouveau notre principale source d'étude. Nous essaierons d'indiquer quels genres d'opinions et de discours circulaient alors dans la société japonaise au sujet des métiers d'art, et nous tenterons de retracer l'évolution d'une indéniable prise de conscience collective par les Japonais de l'ère Meiji concernant la valeur esthétique de leurs objets d'artisanat d'art.

---

<sup>1021</sup> Au début du 20<sup>e</sup> siècle, la popularité des estampes ou des objets japonais en Occident était plus ou moins connue du public japonais, comme en font foi quelques œuvres littéraires. Voir, par exemple, Shiga Naoya, *An'ya kōro* 『暗夜行路』, Tokyo, 1921.

<sup>1022</sup> Voir par exemple, Nihon shinbun 100 nen shi kankokai (ed.) 日本新聞百年史刊行会編, *Nihon shinbun 100 nen shi* 『日本新聞百年史』, Tokyo, Nihon shinbun 100 nen shi kankokai, 1960 ; KATŌ, Shūichi et al. (ed.) 加藤周一ほか編, *Nihon kindai sishō taikai 11 genron to media* 『日本近代思想大系 11 言論とメディア』, Tokyo, Iwanami shoten, 1990.

La deuxième question qui nous intéressera est celle de savoir si cette augmentation des exportations d'objets artisanaux aura favorisé réellement un progrès des métiers d'art du Japon, et de quelle sorte ? Avec l'arrivée de plus en plus massive de ces produits japonais en Occident, une critique de leur qualité commença bientôt à apparaître. Déjà, au début des années 1880, la baisse des exportations inquiétait les dirigeants politiques japonais<sup>1023</sup>. Essayons de déterminer en quoi consiste le décalage entre le dessein des politiques et les réalités du terrain, et en quoi cet écart conduisit à une mutation dans le domaine artistique au Japon à l'aube de sa modernisation. Dans cet objectif, nous étudierons une organisation que l'on ne peut pas ignorer, s'agissant de l'histoire de l'art au Japon : la Ryūchi-kai, première association japonaise pour encourager l'art, fondée en 1879. En suivant le processus du développement de cette association, depuis sa naissance jusqu'à son apogée, et en lisant les écrits de ses principaux membres, nous dévoilerons quel fut son rôle dans la formulation d'un désir de retrouver les éléments singuliers constitutifs de l'art japonais. Ce travail nous amènera finalement à exhumer les origines de la conceptualisation même d'un « art japonais », conceptualisation qui est bel et bien issue d'une réflexion sur l'amélioration de la qualité des objets artisanaux destinés à l'exportation.

## **1. Regard porté par la presse japonaise des années 1870 sur la valeur des objets artisanaux : le cas du quotidien *Yokohama Mainichi Shinbun***

---

*Le Quotidien de Yokohama*, la plus vieille feuille quotidienne japonaise au format occidental et moderne, avait un point de vente à Yokohama, mais aussi dans des grandes villes comme Tokyo, Osaka, Kobe et Nagasaki, soit 14 endroits au total dans tout le pays<sup>1024</sup>. Par ailleurs, lorsque le gouvernement Meiji décida, le 28 mars 1872, de l'achat public d'exemplaires des trois principaux journaux afin de les distribuer en province, *Le Quotidien de Yokohama* en fit partie<sup>1025</sup>. Ainsi les discours publiés dans ce journal furent-ils diffusés à une échelle nationale,

---

<sup>1023</sup> Par exemple, Shioda Makoto, membre de Ryūchi-kai et ingénieur au le Ministère de l'Agriculture et du Commerce, mentionne en 1885 une récession dans l'exportation de la céramique et de la laque, qui nuit aux artisans, dans *Ryūchi-kai hōkoku*, No.2, 3 juillet 1885 (Meiji 18).

<sup>1024</sup> AMARI, Shōhachi 甘利璋八, « Kaisetsu – shoki no *Yokohama Mainichi shinbun* » 「解説 – 初期の『横浜毎日新聞』」, in *Yokohama Mainichi shinbun bessatsu* 『横浜毎日新聞 別冊』, Tokyo, Fuji-shuppan, 1992, p.8.

<sup>1025</sup> Ibid. Le gouvernement japonais fit acheter des exemplaires des trois journaux suivants : le *Shinbun Zasshi* 『新聞雑誌』 qui commença de paraître en 1871 (Meiji 4) sous un format imprimé par xylogravure sous le

et accessibles au moins aux individus qui portaient un intérêt particulier aux actualités nationales et internationales, et notamment à celles qui touchaient au commerce.

Même s'ils ne sont pas si nombreux, *Le Quotidien de Yokohama* a publié des articles qui abordent des questions en rapport avec notre sujet. Le numéro 195, daté du 25<sup>e</sup> jour du 7<sup>e</sup> mois de la 4<sup>e</sup> année de Meiji (1871, encore selon le calendrier luni-solaire, avant la mise en application du calendrier grégorien<sup>1026</sup>), par exemple, rapporte une enquête portant sur les antiquités et les objets anciens *koki kyūbutsu* 古器旧物. Nous avons mentionné précédemment l'application de l'*Ordonnance pour la préservation des objets antiques et des choses anciennes* (古器旧物保存方 *Koki kyūbutsu hozon kata* : Meiji 4 ; 23<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois), promulguée 2 mois avant la publication de cet article, et l'inspection des trésors régionaux qui fut lancée par le Bureau muséographique en vertu de celle-ci (壬申検査 *Jinshin kensa*)<sup>1027</sup>. Le quotidien signale donc la nécessité de déclarer la possession de tels objets, tout en étant attentif à l'intérêt de son lectorat avant tout. Il souligne le fait que l'autorité n'interdira pas leur vente ou leur achat. Faire connaître l'obligation de déclarer la possession des objets concernés importait sans doute moins pour ce journal quotidien, que de corriger une éventuelle mauvaise interprétation de cette mesure par ses lecteurs, et il s'efforçait de rassurer ces derniers sur la possibilité de mener des transactions portant sur des antiquités<sup>1028</sup>.

Par ailleurs, on remarque surtout plusieurs articles qui concernent les expositions : non seulement l'annonce de l'ouverture du Musée du ministère de l'Instruction publique : *Monbushō hakubutsukan* 文部省博物館 (Meiji 5 ; 22<sup>e</sup> jour, 2<sup>e</sup> mois), mais aussi l'ouverture de petites expositions privées ou régionales, qui prouvent la diffusion du terme *hakuran-kai* 博覧会 au

---

patronage de Kido Takayoshi 木戸孝允) ; le *Nippōsha Shinbun* 『日報社新聞』 qui parut à partir de 1872 (Meiji 4) et qui devint plus tard le *Tokyo Nichinichi Shimbun* 『東京日日新聞』 ; et le *Yokohama Mainichi Shinbun*, qui parut à partir de 1871 (Meiji 3).

<sup>1026</sup> Le calendrier luni-solaire a été utilisé jusqu'au 2<sup>e</sup> jour du 12<sup>e</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année Meiji (le 31 décembre 1872).

<sup>1027</sup> MARQUET, op.cit, 2002, p.32.

<sup>1028</sup> Annexe 1, p.79 : *Yokohama Mainichi shinbun en réédition*, vol.1, p22 (明治4年辛未七月二十五日第195号) :

歴世蔵貯致居以古器旧物類の儀に付先般被 仰出以趣も有之候二付所蔵人名當月中を限可申出  
旨當五月申相違置以所中には古器旧物類売買被差留候と心得違致し居候者も有之哉と相聞候右  
様の譯には無之候間被 仰出の御趣意貫通候様區々 へ 申聞候事

辛未七月

Japon <sup>1029</sup>. On trouve également des annonces de recherche d'exposants pour certaines expositions : celle de Kyoto en 1873, *Kyoto hakuran-kai* 京都博覧会 (Meiji 5 ; 26<sup>e</sup> jour, 2<sup>e</sup> mois, No.378), l'Exposition universelle de Vienne (Meiji 5 ; 12<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois No.392), ou encore l'Exposition de Toyooka en 1875, *Toyooka hakuran-kai* 豊岡縣遊覧会 (Meiji 7 ; 26<sup>e</sup> jour, 5<sup>e</sup> mois No.1045)<sup>1030</sup>. *Le Quotidien de Yokohama* fait partie des médias dans lesquels on trouve toutes les règlementations et conditions pour la participation aux expositions. À propos de celle de Vienne, le quotidien publia plusieurs articles qui rapportent son aspect général et la popularité des objets japonais, et qui analysent le contexte international. Cela devait susciter la curiosité du lectorat et le convier à une visite imaginaire à l'étranger (Meiji 6 ; 9<sup>e</sup> mois, 3<sup>e</sup> jour, No.828 et 12<sup>e</sup> mois 2<sup>e</sup> jour No.903, Meiji 7 ; 1<sup>er</sup> mois, 24<sup>e</sup> jour, No.945 et 3<sup>e</sup> mois, 21<sup>e</sup> jour, No.991).

---

<sup>1029</sup> On trouve une annonce d'une exposition privée organisée chez un commerçant étranger dans la concession de Yokohama qui utilise le terme *hakurankai* 博覧会 cf. Meiji 5, 2<sup>e</sup> mois, 23<sup>e</sup> jour, No.375 (Vol.1, p.223).

<sup>1030</sup> 豊岡県 : un ancien département qui se trouvait à l'intersection des actuels départements de Kyoto et de Hyōgo, et qui exista de 1871 à 1876.

來る 四年 地 利 博 覽 會  
 御 國 産 差 出 儀 被 差 出 於 博 覽 會  
 御 國 産 差 出 儀 願 次 第 御 許 容 可 相 成 若 又  
 官 方 寄 差 出 品 物 一 願 差 送 方 相 願 引 換 運 送 の  
 柄 寄 事 務 局 一 給 預 り 證 書 と 引 換 運 送 の  
 入 費 一 切 官 局 給 せ ら れ 差 送 可 引 換 運 送 の  
 一 物 品 所 産 並 製 造 等 へ 持 參 可 致 其 說 寄 御  
 賞 賜 可 有 之 事 務 局 へ 持 參 可 致 其 說 寄 御  
 右 品 物 取 集 方 等 へ 來 る 六 月 晦 日 を 限 り 致 事  
 儀 付 有 志 の 者 へ 其 以 前 日 比 谷 御 門 博 覽 會  
 事 務 局 へ 罷 出 出 得 へ 委 細 差 示 可 引 換 運 送 事  
 壬 申 二 月

右博覽會事務局方御達

Fig.64  
 Yokohama Mainichi shinbun en réédition, vol.1, p.276.  
 12<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois, Meiji 5 (1872), No.392  
 Annonce de l'Exposition universelle de Vienne

## 1-1. Critiques sur les peintures envoyées à l'étranger

Certains articles abordent des problèmes en lien direct avec l'exportation des objets artistiques. Le premier qui attire notre attention est daté du 17 juin 1873 (Meiji 6). Il est intitulé « La véritable histoire d'une image factice 虚画實傳 *kyoga jitsuden* » et il dénonce des peintres de Tokyo qui ont peint des portraits du couple impérial ou de personnages de la cour à la façon d'une photo, sur la commande de marchands de Yokohama<sup>1031</sup>. Ces derniers avaient pour objectif de les vendre aux étrangers, quelquefois d'une manière clandestine, car en fait, dans ces portraits soi-disant réalistes, les personnalités étaient affublées d'une manière grotesque, grimés ou portant même des costumes d'acteurs de kabuki<sup>1032</sup>, paraît-il ! L'auteur anonyme déplore la sortie du pays de telles peintures qui risquaient de donner une image fautive du Japon auprès des étrangers<sup>1033</sup>, mais, curieusement, sans s'exprimer sur une quelconque offense à la dignité nationale. Considérant que la peinture est un moyen d'expression à portée universelle, tout comme l'écrit, il affirmait cependant la nécessité de mettre en place des mesures d'inspection des pièces destinées à l'exportation.

Trois mois plus tard, le 13 août 1873 (Meiji 6), dans le numéro 810, un autre article anonyme traite cette fois de la popularité grandissante en France des émaux cloisonnés *shippō* de fabrication japonaise<sup>1034</sup>. D'après l'auteur, ce genre de production artistique pourrait devenir plus prometteuse que les laques et les céramiques, dont le succès était déjà notoire. L'auteur fait une allusion à la légende chinoise de Lü Buwei 呂不韋 (BC 291? – BC235 ?), marchand de Yangdi 陽翟 (royaume de Wei 魏) de la fin de la Période des Royaumes Combattants, relatée dans les *Mémoires historiques* de Sima Qian ( *Shiji* 『史記』). Ce marchand aurait rencontré Yi Ren 子楚, prince d'un pays étranger en captivité, et saisi cette opportunité d'une brillante carrière politique au sein de l'État de Qin 秦. Par une phrase, « qui épargne ses gains et répond aux besoins des étrangers, en tire à coup sûr un grand profit 「居貨利の人多く貯へて外人の策に應せは必定大利を獲ん」», l'auteur de l'article incite les lecteurs à saisir le goût des clients étrangers pour ne pas manquer la conjoncture unique offerte par l'époque.

En revanche, un autre auteur, écrivant sous le pseudonyme de Yamadori Gaishi 山鳥外史,

---

<sup>1031</sup> Annexe 1, p.79 : *Yokohama Mainichi shinbun* en réédition, vol.5, p.158 (明治6年6月17日第761号)

<sup>1032</sup> D'après les recherches de Guillaume Carré, la diffusion et la vente de portraits de l'empereur furent officiellement interdites de 1875 jusqu'à 1891.

<sup>1033</sup> Phrase originale : 國礎冠装の虚飾をして彼に實證とせらるるの杜撰に至らん歟

<sup>1034</sup> Annexe 1, p. 80 : *Yokohama Mainichi shinbun* en réédition, vol.5, p.354 (明治6年8月13日第810号)

sonne l’alerte à propos de la fabrication des laques japonaises dans un article daté du 28 août 1874 (Meiji 7). C’est que selon lui, cette technique qui était considérée comme unique en Asie est désormais bien maîtrisée par les Néerlandais<sup>1035</sup>. Ces derniers sont d’ores et déjà capables de fabriquer des objets semblables aux laques japonaises, grâce à l’application de flocons de nacre sur la surface d’une résine. Selon cet auteur, curieusement bien informé, les Néerlandais savent exploiter la sève de l’arbre à caoutchouc (l’hévéa) provenant de l’île de Zanzibar. La technique est détaillée dans l’article<sup>1036</sup>, et l’auteur affirme que la fabrication occidentale égale celle du Japon par sa qualité ainsi que sa beauté. Il pense aussi que, jusqu’à l’ouverture du pays, les Japonais se sont contentés de profiter du confort d’une terre fertile et d’un climat bien tempéré sans ressentir le besoin particulier d’un développement industriel, tandis que les Occidentaux continuaient à parfaire leurs connaissances et leurs techniques par un apprentissage incessant afin de survivre dans un environnement qu’il imagine plutôt austère. Ce Yamadori Gaishi met en garde surtout contre la dégradation de la qualité des laques japonaises, conséquence d’une fabrication grossière qui présente de nombreux défauts. La laque de son pays a perdu de sa splendeur à cause d’un nouveau procédé de teinture moins coûteux et donc de plus en plus répandu, qui utilise une sorte de colorant noir à base d’encre de Chine et d’extraits de feuilles de thé, à la place de la vraie laque. Il reproche aux fabricants japonais qui cèdent à cette facilité de déshonorer la production nationale, et il craint que cela finisse par gâcher le potentiel commercial d’autres productions sur le marché international. Pour lui, c’est « tuer la poule aux œufs d’or » par cupidité et vision à court terme.

## 1-2. Commentaires sur les œuvres exposées à l’Exposition de Kyoto en 1873 (Meiji 6)

Le 22 mai 1875 (Meiji 8), *Le Quotidien de Yokohama* signale avoir reçu à son siège un ouvrage en 2 volumes intitulé *Rapport d’évaluation de l’exposition* (『博覧会品評録』*Hakurankai Hinpyō roku*) publié par la Société de l’Exposition de Kyoto, 京都博覧会社 Kyoto

---

<sup>1035</sup> Annexe 1, p. 80 : *Yokohama Mainichi shinbun en réédition*, vol.8 p.424 (明治7年8月28日第1026号)「諸家論述 *Shoka ronjutsu*」

<sup>1036</sup> *Ibid.*: 之ヲ黒色ニスルヤ膠墨ヲ用ユ初メコノ漆汁ヲ以テ品物ヲ塗ル] 数度其未ダ乾カズ濕フノ時珍貝ヲ布挿シ之ヲ火爐中ニ干シ再ビ漆ヲ施コメ又乾カシ[ポテンス]ト名クル薬粉ヲ以テ磨磋平カナラシム此ノ如クスル再、其面堅緻平滑ナルニ至リテトリポリー[土質他物ト混和シ凝結セル者ニテ金石ヲ磨スルニ用ユ]ヲ以テ光澤ヲ出ス此ノ如ニシテ製出セシ品什ノ堅緻ニシテ且美観ナル日本ノ最上製品ニ毫モ異ナルナシト云



hakuran-kaisha<sup>1037</sup>. C'est un don d'un marchand de Yokohama qui les avait apportés de la ville où l'exposition avait été organisée<sup>1038</sup>. L'ouvrage a été publié en juin de la 6<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (1873) à l'occasion de la deuxième édition de l'Exposition de Kyoto, 京都博覧会 Kyoto hakuran-kai, la première ayant eu lieu l'année précédente en 1872 sur une initiative conjointe du secteur privé et des autorités régionales<sup>1039</sup>. La préface de l'ouvrage est écrite par Makimura Masanao (1834-1896) 榎村正直, futur préfet de Kyoto à partir de 1875 et qui contribua ardemment au rétablissement de l'ancienne capitale, délaissée depuis le déménagement de l'Empereur à Tokyo. Cet évènement marqua le début d'un véritable « temps des expositions » au Japon, car il fut suivi par de nombreux autres dans les régions<sup>1040</sup>.

Le quotidien explique que l'ouvrage évalue les objets destinés à l'exportation qui étaient exposés à Kyoto. Il cite un propos récemment publié dans le journal *Nippōsha* 日報社 affirmant que « l'étude du dessin est indispensable pour améliorer la fabrication japonaise »<sup>1041</sup>, et il affirme que ce propos s'accorde aux idées exprimées dans l'ouvrage en question. *Le Quotidien de Yokohama* publie alors quelques-uns des commentaires du jury dans une série courant sur plusieurs numéros : No.1344 du 25 mai, No.1346 du 27 mai, No.1348 du 29 mai et No.1349 du 31 mai. Nous y trouvons des jugements sur les céramiques exposées provenant de diverses régions, que le journal quotidien considère particulièrement utiles pour les professionnels du secteur<sup>1042</sup>.

---

<sup>1037</sup> *Hakuran-kai hinpyō roku* 『博覧会品評録』, Kyoto, Kyoto hakuran kaisha, 1873 conservé au Kyoto Institute, Library and Archives.

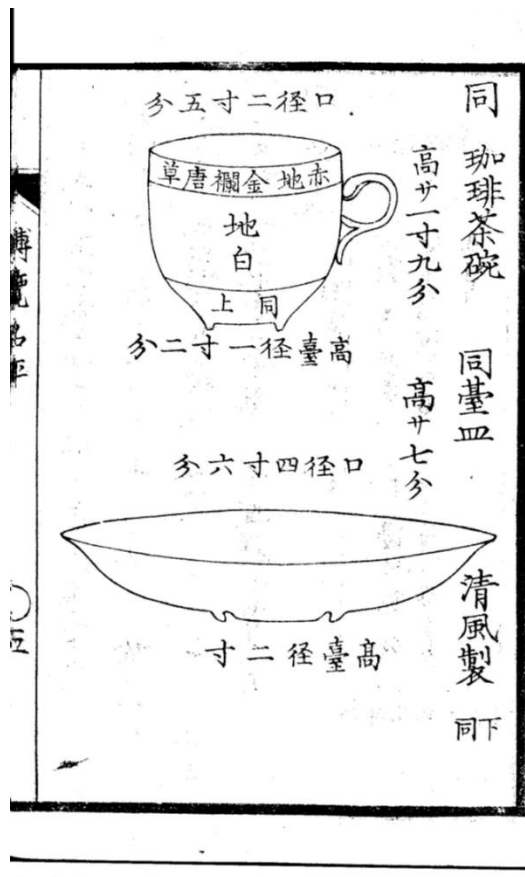
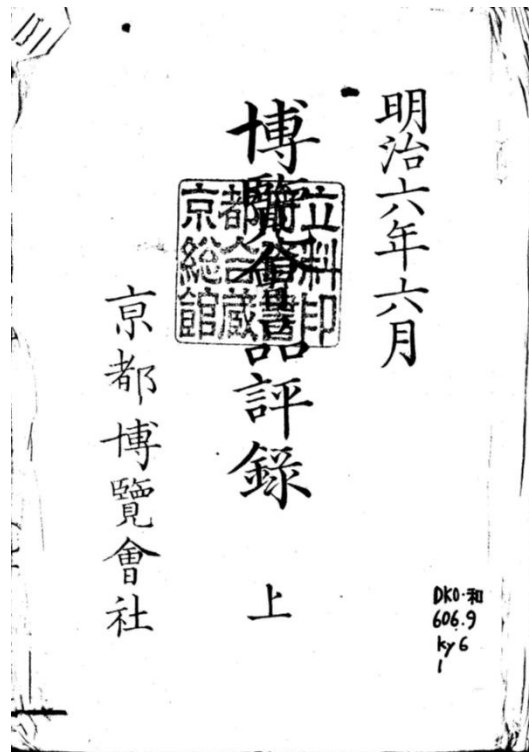
<sup>1038</sup> Annexe 1, p. 81 : *Yokohama Mainichi shinbun* en réédition, vol.11 (明治8年5月22日1342号)

<sup>1039</sup> SUMIYOSHI, Satoshi 住吉哲志, « The Kyoto Exhibitions in the early Meiji period and the invitation of foreign visitors » (*Meiji shoki Kyoto hakuran-kai to Gaikokujin yūchi*) 「明治初期京都博覧会と外国人誘致」, *The journal of Historical Association of Hokkaido University*, vol.48, 2008, pp23-38 : en effet, une exposition avait déjà eu lieu à Kyoto l'année précédente, en 1871, mais c'est cette exposition de 1872 qui est désignée comme la première exposition de Kyoto. Selon l'*Histoire de l'exposition de Kyoto* (『京都博覧会沿革』 *Kyoto hakuran-kai enkaku*), elle a été organisée par Mitsui Hachiroemon 三井八郎右衛門, Ono Zensuke 小野善助 et Kumagai Kyuemon 熊谷久右衛門, de puissants marchands reconnus depuis la période Edo.

<sup>1040</sup> Tokyo National Research Institute for Cultural Properties 東京文化財研究所 (ed.), *Meiji yonen kara ku'nen* 『明治期府県博覧会出品目録 明治四年～九年』, Tokyo, Tokyo bunkazai kenkyūjo, 2004.

<sup>1041</sup> Premier quotidien fondé à Tokyo en mars 1872, prédécesseur de l'actuel journal *Mainichi Shinbun* dont le siège social se trouve à Tokyo.

<sup>1042</sup> Dans l'ouvrage original, le jury commente sur les céramiques, laques, tissus en soie, objets métriques et peintures.



一氏曰精作ナリ然レ氏西洋ニテハ之ヲニルク或ハ  
 珈琲ヲ容ルニ用ユル故此如ク形ノ高キヲ忌ム大抵日  
 本尺ニテ高サ五寸直径五寸位ノ物ヲ製スヘシ  
 又曰猿ノ画洋人ノ忌ム所ナリ輸出ノ品決シテ此  
 獸ヲ画ク勿レ凡テ獸類ヲ描クノヲ減シテ專ラ花  
 卉ヲ寫スベシ  
 又曰猊彩淡黒色鼠色等ヲ忌ム大ニ他ノ光澤ヲ減  
 ス必ス用フ可ラス

Fig.65  
 Hakuran-kai hinpyō roku 『博覽會品評錄』(Commentaires sur les produits de l'Exposition), Kyoto, Kyoto  
 hakuran kaisha, 1873  
 conservé au Kyoto Institute, Library and Archives

C'est dans le but de promouvoir des spécialités régionales, notamment des objets décoratifs, avec la participation de marchands d'art, que d'après les recherches de Yamamoto Masako<sup>1043</sup> la Société de l'Exposition de Kyoto, qui en était l'organisatrice, invita de nombreux étrangers en leur offrant une autorisation de voyage inédite et exceptionnelle accordée par les autorités<sup>1044</sup>. Parmi ces visiteurs étrangers, on trouve les noms des deux évaluateurs cités dans l'ouvrage offert à notre journal quotidien : le premier est un certain トルレムルヘー [Torurémuruhē] et le deuxième, チュリー [Jurī]. Selon l'hypothèse de Maruyama Hiroshi, le premier serait un consul américain résidant à Osaka dont le nom réel n'est pas encore identifié<sup>1045</sup>. En revanche, le deuxième est certainement Léon Dury (1822-1891), consul de France à Nagasaki depuis 1860<sup>1046</sup>. Si l'on ne peut pas vérifier le degré et la pertinence de la sensibilité artistique de ces deux personnes, leurs évaluations, à la fois franches et pragmatiques, nous semblent d'autant plus intéressantes, qu'elles sont présentées aux lecteurs japonais comme étant des opinions représentatives des Occidentaux.

**Kiyomizu et Awata de Kyoto :** « Le consul américain » apprécie un vase à fleurs de Kanzan 幹山, certainement Kanzan Denshichi 幹山伝七 (1821 – 1890), pour le travail minutieux et la réussite de sa peinture dorée. Il considère que sa qualité est supérieure à celle des productions d'Imari, même s'il constate son épaisseur importante, qui rend l'œuvre relativement lourde. Kanzan, qui vivait à Sannen-zaka du quartier Higashi-Kiyomizu de Kyoto, est considéré par cet Américain comme un chercheur passionné qui réalise une merveilleuse peinture sur céramique avec de nouveaux colorants élaborés par lui-même. Nous savons que ce céramiste avait suivi la formation de Gottfried Wagener sur l'utilisation des colorants occidentaux.

---

<sup>1043</sup> YAMAMOTO, Masako 山本真紗子, « Reception in Kyoto of the Concept of «Art» Promoted by the National Government in the Meiji Period : Exhibitions, Antique Art Dealers and a « Museum » in Kyoto » (Meiji Kyoto ni okeru kansei « bijutsu » gainen no juyō : Kyoto hakurankai to bijutsushō « bijutsukan » o megutte), 「明治京都における官製「美術」概念の受容 : 京都博覧会と美術商「美術館」をめぐる」, *Core ethics*, vol. 5, 2009, pp.393-402.

<sup>1044</sup> MARUYAMA, Hiroshi 丸山宏, “Meiji shoki no hakuran-kai 明治初期の博覧会” in YOSHIDA, Mitsukuni (ed.) 吉田光邦編, *Bankoku hakuran-kai no kenkyū* 『万国博覧会の研究』, Kyoto, Shibunkaku, 1986, p.213 : l'entrée des étrangers à Kyoto a été autorisée pour la première fois à l'occasion de cette exposition.

<sup>1045</sup> MARUYAMA, op.cit., 1986, p.244.

<sup>1046</sup> Bnf (Bibliothèque nationale de France) Data : Léon Dury est médecin de formation, puis diplomate, consul de France à Nagasaki (Japon) en 1860. Développe l'enseignement du français au Japon à la demande du gouvernement japonais, à Nagasaki d'abord, puis à Kyoto et enfin Tokyo ; rentre en France en 1877, avec le titre de consul honoraire du Japon à Marseille.

[https://data.bnf.fr/fr/16967471/leon\\_dury/](https://data.bnf.fr/fr/16967471/leon_dury/)

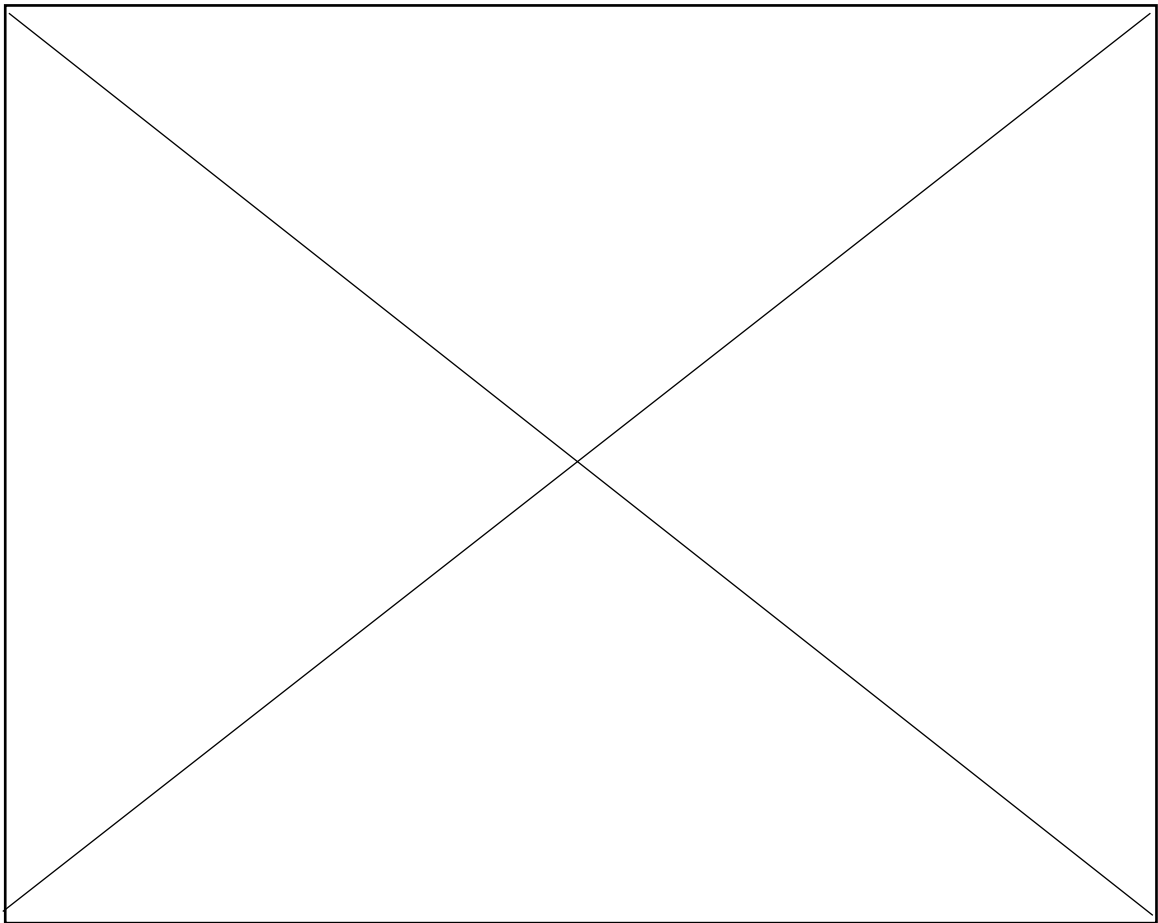


Fig.66

KANZAN Denshichi 幹山伝七

Paire d'assiettes à décor de fleurs et d'oiseaux, émaux surglacés et or

Fin 19<sup>e</sup> siècle ère Meiji

Private collection

Source : *Japanese Ceramics n Meiji-Taisho era*, 2012, p.49.

À côté de Kanzan, un autre céramiste de Kiyomizu est également félicité par le jury : Dōhachi 道八, sans aucun doute Takahashi Dōhachi 高橋道八, célèbre fabricant d'ustensiles pour le thé et dont le nom s'est perpétué jusqu'à nos jours. Léon Dury, quant à lui, fait l'éloge d'un vase à fleurs de Dōhachi en disant qu'il n'y a aucun reproche à lui faire.

Toutefois, ce jury étranger critique un certain nombre de formes et de motifs jugés par lui non appropriés. Il affirme que, pour fabriquer les produits pouvant servir aux Occidentaux, il est indispensable d'étudier les formes et motifs de leurs céramiques. Sinon, peu importe la qualité, les produits ne conviendront jamais à l'exportation et, selon le mystérieux Américain « Torurémuruhē », tout le travail n'aura servi à rien. Par exemple il critique, pour des défauts dans les motifs, un vase à fleurs fabriqué par Hōzan 寶山, probablement Unrin-in Hōzan 雲林院宝山<sup>1047</sup>, qui représente une femme sous un arbre ressemblant à un pin. Selon ce supposé Américain, les Occidentaux n'apprécient pas les figures de femmes sur les céramiques, jugement qu'on peut trouver d'ailleurs discutable, si on se rappelle la vogue en Europe des porcelaines chinoises dites de « la famille rose et de la famille verte » qui montraient souvent des femmes, et leur influence sur la céramique européenne<sup>1048</sup>. Le consul français se montre lui aussi critique, et souligne la qualité médiocre du dessin : la « beauté » n'est pas belle, le pin est trop éloigné de son aspect réel. Par ailleurs, à propos d'une carafe d'une hauteur de 24 cm avec un motif de singe sur un arbre, dont le créateur est Rokubei 六兵衛, certainement Kiryomizu Rokubei 清水六兵衛, l'Américain déconseille l'application de couleurs qui réduisent l'aspect lustré, comme les teintes noires et grises qui se trouvent sur cette carafe. Il critique ensuite le choix du motif avec un curieux argument : l'image de singes n'est pas appréciée par les Occidentaux et il ne faut jamais la choisir pour des ustensiles destinés à l'exportation, selon lui ; par conséquent, un motif floral plutôt qu'animalier est recommandé. Son opinion est compréhensible. Nous signalons ici toutefois la popularité des singeries en Europe au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Même au XIX<sup>e</sup> siècle, certains artistes européens tel qu'Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), précurseur de

---

<sup>1047</sup> Issu de l'une des plus importantes familles de céramistes installée à Awata depuis 1555.

<sup>1048</sup> La famille rose *falangcai* 珐瑯彩瓷 est un type de porcelaine chinoise apparaissant au cours des années 1730, où le rose, obtenu à partir du pourpre de Cassius (Du chlorure d'or importé d'Europe vers les mêmes années), est prépondérant. Il s'agit d'un décor d'émaux, cuit à basse température. Le terme de « famille rose » est créé au XIX<sup>e</sup> siècle par Albert Jacquemart (1808-1875). La « famille verte » apparue au début de la dynastie des Qing, selon le nom que lui a donné Albert Jacquemart au XIX<sup>e</sup> siècle, se distingue en particulier des *wucan* 五彩, « cinq couleurs », de l'époque Ming par la disparition du bleu turquoise, et l'apparition d'un émail bleu proche de la lavande.

l’Orientalisme, ont continué à connaître le succès dans ce genre<sup>1049</sup>. Le goût personnel de Monsieur トルレムルヘー [Torurémuruhē], qui trahit peut-être des penchants puritains, sinon américains, est présenté à nouveau comme le goût général des Occidentaux. En revanche, un récipient fabriqué par Taizan 帶山, sans doute Taizan Yohei 帶山与兵衛<sup>1050</sup>, avec un décor agreste, reçoit les félicitations de l’Américain, car selon lui, les scènes de mœurs japonaises plaisent aux Occidentaux. Le jury assignait à cette œuvre un usage de décor de table ou de rince-bouche.

Ce jury regretta aussi l’excès d’apparat observé sur certaines œuvres de Kyoto. Il critiqua l’anse dorée de la tasse à café fabriquée par Taizan, trouvant inutile d’appliquer de l’or à l’intérieur. Tandis qu’à propos d’un brûle-parfum en forme de lion sur fond cinabre fabriqué par Eiraku 永楽, certainement Eiraku Zengorō 永楽善五郎, d’une célèbre famille au service des descendants de l’emblématique maître de thé Sen no Rikyū 千利休(1522-1591), ces évaluateurs reprochent un gaspillage de métal précieux pour un simple objet de loisir *ganbutsu* 玩物. Sans doute n’est-il pas trop simpliste de voir dans ces remarques la manifestation chez le jury était d’un esprit rationnel utilitariste « à l’occidentale », vis-à-vis de ces céramiques japonaises, dont la minutie du décor était au contraire une particularité voulue de leur esthétique. Ajoutons d’ailleurs que ce jury fait l’éloge d’un récipient à couvercle issu du four de Dōsenbō 童仙房窯<sup>1051</sup> pour sa fabrication à un coût réduit, alors que son utilité en tant que récipient est peu évidente. Ce Monsieur トルレムルヘー [Torurémuruhē] assure à Dōsenbō un avenir dans le commerce international, à condition que son atelier maintienne un prix bas en se spécialisant dans les ustensiles occidentaux à usage quotidien.

**Kutani de Kaga :** Évaluant un vase à fleur provenant de Kutani, le consul français en admire le dessin dans son cadre ornemental. L’Américain apprécie le dessin doré sur une tasse à café, mais il conseille de réduire les motifs sur le revers de la tasse. Les deux évaluateurs

---

<sup>1049</sup> Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut citer Jean-Baptiste Oudry ou encore Christophe Huet. Les singeries ont gagné en popularité au XIX<sup>e</sup> siècle et parmi les artistes qui ont connu le succès dans ce genre figurent : Zacharie Noterman, Emmanuel Noterman, Edwin Landseer, Edmund Bristow, Alexandre-Gabriel Decamps, Charles Monginot, Charles Verlat et Paul Friedrich Meyerheil.

<sup>1050</sup> La famille Taizan 帶山, ainsi que les familles Kinkōzan 錦光山 et Yasuda 安田, étaient les principaux céramistes d’Awataguchi 粟田口. Après la Restauration de Meiji, la famille Taizan s’est rapidement engagée dans l’exportation, en particulier Taizan Yohei IX. Il produisait une céramique très décorative, connue sous le nom de Kyo Satsuma, qui a reçu des médailles d’argent lors d’expositions universelles.

<sup>1051</sup> Il s’agit probablement du quartier du même nom, qui se trouve dans le village de Minami Yamashiro 南山城村 à Kyoto.

occidentaux font aussi des remarques d'un point de vue fonctionnel. Par exemple, Léon Dury trouve la forme d'une tasse à café dont le bord est ridé comme des pétales de chrysanthème, gênante pour son usage. Il redoute que ces reliefs causent une fuite de liquide au contact de la bouche, tandis que l'Américain de son côté craint que les anses trop fines puissent facilement conduire la chaleur.

**Bizen :** La céramique de Bizen est également présente à l'Exposition. Léon Dury suggère son emploi pour des pipes ou pour des réservoirs d'eau potable à bord des navires. Il considère que la qualité de la terre de Bizen est adéquate pour éviter à l'eau de croupir.

**Imari :** Léon Dury exprime son admiration pour l'excellence qu'il juge incomparable d'un vase à fleurs d'Imari, tandis que « le consul américain » affirme au contraire de son côté que sa qualité et sa couleur restent inférieures aux œuvres de Dōhachi, céramiste de Kiyomisu à Kyoto, précédemment cité. Il est curieux de voir une comparaison faite entre une œuvre d'Imari et une de Dōhachi, d'autant plus que Léon Dury fait une remarque du même genre à propos d'une autre œuvre, un récipient à couvercle d'Imari. Il note que la qualité et la peinture en sont excellentes mais inférieures aux produits de ce même céramiste. Pour clarifier la raison de cette comparaison entre les céramiques d'Imari et celles de Dōhachi, il nous faudra une étude plus approfondie.

De ces quelques exemples, nous tirons l'impression que les commentaires de ces deux étrangers sont plutôt du genre concret et pragmatique, et assez convaincant de ce point de vue, mais purement basés sur leurs goûts et leurs intérêts d'Occidentaux. Leur jugement est essentiellement fondé sur l'aspect physique des œuvres, en écartant tout le contexte formé par une tradition qu'ils ignorent, comme la notoriété des noms de famille des céramistes. Nous ne savons rien de l'impact de la publication de cet ouvrage, mais ce type de jugement pouvait plus ou moins ébranler des notions établies de valeur concernant les œuvres et leur esthétique, propre à chaque famille de céramistes, du moins auprès des producteurs ainsi jugés.

Le 15 juin de la 8<sup>e</sup> année de Meiji (1875), à la suite de cette série de commentaires, qui se termina le 31 mai, nous trouvons la réaction d'un lecteur, qui dissimule son identité sous le pseudonyme de 異胤世話太 (Iran Sewata : « importun » en jeu de mot). En apparence, l'auteur est entièrement d'accord avec l'utilité de cette évaluation critique faite par des Occidentaux pour servir au développement de la céramique japonaise<sup>1052</sup>. Ce lecteur porte en effet un regard sévère

---

<sup>1052</sup> *Yokohama Mainichi shinbun* en réédition, vol.11, p.312 (明治8年6月15日第1362号) :

sur la production contemporaine de céramique du Japon, et il joint ses propres remarques à celles des Occidentaux. Il dénonce la production de certains nouveaux articles, de fabrication récente mais qui portent la marque de l'ère Chenghua 成化 de la Dynastie Ming (1465-1487), dans le but de falsifier leur période de production. Il critique aussi les erreurs orthographiques et l'omission de phrases dans certains vieux poèmes décorant les céramiques, créant des incohérences entre leur signification et les motifs qui les illustrent. Iran Sewata fait part de sa crainte qu'on finisse par reprocher au Japon la production de contrefaçons honteuses, et qu'il en soit déshonoré devant la communauté internationale, qui le considérerait comme un pays de simples béotiens. L'auteur exhorte donc tous les céramistes du pays à corriger leurs erreurs, pour épargner au Japon le sort funeste d'être traité de nation inculte. On peut cependant se poser la question de savoir si son discours patriotique résulte vraiment de l'acceptation docile des remarques des étrangers. Il est possible que s'y dissimule une certaine ironie par exagération, ou un agacement vis-à-vis de la production de cette céramique du Japon qui se voit critiquée par des étrangers, ce qui correspondrait bien avec son pseudonyme « Iran Sewata », qui signifie littéralement « ce n'est pas ton affaire ». Néanmoins il est incontestable que l'article témoigne du début de la diffusion et de la prise en compte du regard étranger, regard qui influencera dorénavant la production des objets décoratifs au Japon.

### **1-3. Un éditorial de Koizuka Ryū sur l'Exposition universelle publié le 21 mars 1876**

Au cours de la première moitié des années 1870, *Le Quotidien de Yokohama* s'intéressa donc à la production des artisanats d'art japonais avec des discours incitatifs à l'exportation, mais cela prit plutôt la forme d'autocritiques sur la qualité de la production, en attachant de l'importance au regard des Occidentaux. Vers le milieu de la même décennie, au moment de la préparation de l'Exposition universelle de Philadelphie, en 1876, nous constatons l'apparition d'un autre discours, un sentiment de rivalité vis-à-vis de la Chine dont les progrès sont perçus comme un défi pour le Japon.

---

諸方寄書○貴社頃日記載セル博覧会品評陶器ノ條ヲ讀テ拍案感喜此事物産上ニ於テ世ヲ益スル甚大ナリ余モ聊カ所見ノアルアリ依テ左ニ贅セン夫レ陶器ハ元和天正擾亂ノ際明様ヲ模擬セシヨリ其弊習遠ク今日ニ至リ新製ノ器ニ成化等ノ年號ヲ国體ヲ恥シメ其出所ヲ濳リ贋造ノ誹リヲ得サレハ當年彼正朔ヲ奉セシヤノ（天子の統治に服する。臣下となる）汚名ヲ招ク且其畫工書工暗劣ニモ古詩古句ヲ書スル書畫反背スルノミナラズ誤字脱字其拙ヲ極ム此一事訂正セハ萬国ニオ井テ日本不学ノ謗リヲ免ルノ一端ト成シテ以テ江湖ノ陶器家ニ質ス 異胤世話太



Dans un éditorial, *ronsetsu* 論説, daté du 21 mars 1876 (Meiji 9), Koizuka Ryū 肥塚龍 (1848-1920)<sup>1053</sup>, futur rédacteur en chef du *Quotidien de Tokyo et de Yokohama* 『東京横浜毎日新聞』 (*Tokyo Yokohama Minichi shinbun*), puis directeur du Bureau des Mines au Ministère de l'Agriculture et du Commerce (1897), disserte sur l'importance des expositions, *hakuran-kai* 博覧会, comme repères pour les progrès de l'intelligence humaine, progrès tels que les conçoivent les Occidentaux et que le Japon commence à les appréhender. Il précise que le Japon a désormais son musée, et que lors de sa participation à l'Exposition universelle de Vienne, certains participants japonais ont remporté des prix<sup>1054</sup>. Les céramiques de Kyoto (mentionné comme Saikyō 西京 dans l'article) ainsi que celles de Hizen, ou encore les articles en laque anciens fort prisés par les Européens, sont devenus synonymes d'excellence à cette Exposition. Toutefois, ces produits uniques et si porteurs de l'âme caractéristique de son pays à ses yeux, Koizuka refuse de les considérer comme le résultat de progrès qui auraient été accomplis après la Restauration de l'ère Meiji. Au contraire selon lui, l'ingéniosité qui était présente dans la fabrication des produits manufacturés anciens a fait place à une dégénérescence dans la production contemporaine<sup>1055</sup>.

Koizuka annonce l'ouverture de l'Exposition universelle de Philadelphie, qui célèbre le 100<sup>e</sup> anniversaire de l'indépendance américaine et où vont rivaliser, en « précision et finesse » 精巧 *seikō* et beauté 美 *bi*, des produits du monde entier, fournissant ainsi l'occasion d'observer des formes d'intelligence qui se traduisent réellement et concrètement dans les marchandises. Il s'agit pour le gouvernement Meiji de sa deuxième participation officielle à une exposition universelle. En énumérant les objets japonais qui y sont exposés : des textiles du Nishijin de Kyoto, du savon du quartier d'Ushigome à Tokyo, des peintures à l'encre de Chine de Kikuchi Yusai 菊池溶齋 et Nagasaka Suihō 長阪翠峯, des céramiques de Satsuma et d'Awata, et de la soie grège<sup>1056</sup>, l'auteur pense que ces articles sont plus élaborés que ceux présentés à Vienne en 1873. Selon lui, ils représentent donc en ce sens des progrès de la production japonaise

<sup>1053</sup> Il est également l'auteur de *Yokohama kaikō 50 nen shi, ge* 『横浜開港五十年史』下, Yokohama, Yokohama shōkō kaigi sho, 1909.

<sup>1054</sup> *TKHH*, p.129 : le musée avait été transféré au Ministère de l'Intérieur en 1875, l'année précédant la sortie de l'article rédigé par Koizuka Ryū. Le musée, situé à Uchiyamashita-chō, a commencé à s'enrichir grâce aux objets exposés ou provenant de l'Exposition universelle de Vienne. La salle d'exposition a été agrandie, et elle est ouverte tous les jours à partir de 1876.

<sup>1055</sup> Annexe 1, pp.82-83 : *Yokohama Mainichi shinbun en réédition*, vol.14, p.370 (明治9年3月21日第1594号) : 我が国製造ノ古ニ巧ニシテ今ニ拙ナル人智ノ却歩ヲ示シタルガ如キナリ

<sup>1056</sup> *Ibid.*, 京都西陣織、東京牛込石鯨、菊池溶齋長阪翠峯の淡墨畫、薩摩粟田焼、生糸

contemporaine. L'auteur utilise le terme *kōgei* 工芸 pour catégoriser les produits de métiers d'art<sup>1057</sup>, et il les place au même niveau que les ressources agricoles comme la soie, ou que des produits industriels comme le savon, en les englobant parmi les productions prometteuses pour l'économie du pays, sans distinction basée sur des critères artistiques.

Toutefois, Koizuka en vient à avertir les Japonais, lesquels ont trop tendance à se croire le centre de l'intelligence en Extrême-Orient, et il les met en garde contre leur mépris des Chinois : le savoir-faire de la dynastie Qing est d'un niveau très élevé, affirme l'auteur, et il ne fait aucun doute que la Chine essaiera de prouver qu'elle est au-dessus du Japon à l'Exposition de Philadelphie. En outre, les Qing utilisent des produits locaux, sans être dépendants de fabrications étrangères. La Chine essaie même d'être, déjà, un fournisseur des pays étrangers. L'auteur y voit une preuve du progrès chinois. Par ailleurs, selon lui, alors que la production des cocons de soie et de la soie grège est en augmentation en Chine, en revanche, la réputation de ces produits majeurs de l'exportation japonaise est en déclin en Italie et en France. De plus, le rédacteur y ajoute un autre sujet d'inquiétude : Taïwan ouvrira bientôt une nouvelle mine de charbon, qui deviendra un rival puissant pour la mine japonaise de Takashima.

« Les Chinois ne sont pas les Chinois d'autrefois et les Japonais ne sont plus ceux du passé », et Koizuka affirme donc la nécessité d'agir avec un coup d'avance sur son rival. Toutefois, il souligne l'inutilité d'une compétition entre les deux nations, qui serait sans fin de toute façon. C'est pourquoi les Japonais devraient montrer leurs compétences aux expositions universelles, plutôt que de limiter leur champ de vision à la seule Asie. Dans cette perspective, Koizuka insiste sur la nécessité de ne pas compter sur les seules ressources naturelles, mais de relever le défi du progrès technologique.

*Le Quotidien de Yokohama* montre ainsi à son lectorat l'importance des objets artisanaux dans une problématique globale de l'exportation. À l'occasion de la participation à l'exposition universelle, lieu de compétition pour le développement économique et culturel, on met en garde contre les progrès de la Chine, qui est présentée surtout comme un producteur de matières premières. La presse évoque une direction stratégique pour le Japon : jouer la carte du progrès technologique afin de se distinguer parmi les pays asiatiques. Les métiers d'art doivent s'incarner dans la technologie, base de la production moderne.

---

<sup>1057</sup> Ibid., 昨年澳国博覧会ノ出品ニ比スレバ輒ヤ精巧ヲ加ヘタル者ノ如シ是我ガ国工芸進歩ノ漸ク其端緒ヲ開キタル者ト云フベキナリ

## 2. Apparition du terme *bijutsu* « Beaux-Arts / Art » dans la presse japonaise

Nous avons relevé que les objets artisanaux tels que les laques et les céramiques apparaissent sous le terme de *kōgei* 工芸 au milieu des années 1870 dans *Le Quotidien de Yokohama*. En revanche, le terme *bijutsu* 美術, qui désigne l'« Art » ou les « Beaux-Arts », n'est pas repérable à la même période. Notre étude n'est pas exhaustive, se limitant au *Quotidien de Yokohama*, certes, mais l'absence du terme *bijutsu* pendant la première moitié des années 1870 y reflète probablement une tendance très générale de la société japonaise. C'est en novembre 1876 que le *Kōbu bijutsu-gakkō* 工部美術学校 la première École des Beaux-Arts au Japon est fondée, sous le tutelle du Ministère des Travaux publics (工部省 *Kōbushō*), comportant pour la première fois le terme « 美術 *bijutsu* » dans son appellation officielle. En 1877 (Meiji 10), la troisième section de la Première Exposition de l'Industrie nationale (内国勸業博覧会 *Naikoku kangyō hakuran-kai*), est consacrée à l'Art, qui est traduit en japonais par le terme *bijutsu* 第三区美術 (*dai sanku bijutsu*). Cette section était abritée dans un bâtiment en brique nouvellement construit sur la colline d'Ueno, inauguré sous le nom du *Bijutsu-kan* 美術館 (Musée des Beaux-Arts)<sup>1058</sup>. Enfin, c'est au cours des années 1880 que le terme semble commencer à être diffusé dans la vie courante. Ainsi une catégorie de commerçants, les *bijutsu-shō* 美術商, ce qui signifie donc « marchand d'art », apparaît dans des annuaires et des almanachs de Yokohama. Par ailleurs, quand on fait une recherche dans le catalogue de la Bibliothèque de la Diète au Japon, c'est à partir de la deuxième moitié des années 1880 qu'on constate une augmentation considérable du nombre d'ouvrages incluant le mot *bijutsu* dans leur titre. La presse japonaise suit probablement la même tendance.

Laissons maintenant *Le Quotidien de Yokohama*, et intéressons-nous à un autre organe de presse, le *Jiji shinpō* 『時事新報』. Il fut fondé en mars 1882 par Fukuzawa Yukichi dans le but de créer un journal indépendant de tous les partis politiques, une initiative inédite à l'époque. C'était au beau milieu du « mouvement pour la liberté et les droits des peuples »<sup>1059</sup>, six mois

---

<sup>1058</sup> Voir le site du Musée national de Tokyo : 6. *The National Industrial Exhibition - The Museum and the encouragement of industries*.

[https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=149&lang=en](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=149&lang=en)

<sup>1059</sup> *Jiyū-minken-undō* 自由民権運動 : mouvement politique du début de l'ère Meiji qui revendiquait l'établissement d'une représentation élue du peuple, la réduction des impôts fonciers et l'établissement des droits nationaux.

après l'éclatement de la « crise politique de la 14<sup>e</sup> année de l'ère Meiji<sup>1060</sup> » en octobre de l'année précédente, alors que le gouvernement venait de promettre l'ouverture d'un parlement à l'horizon 1890. Dans un esprit sans parti pris, sans tutelles politiques, le *Jiji shinpō* devint assez vite un journal très influent, dissertant sur tous les sujets qu'il pensait mériter un débat dans l'intérêt de la société : politiques, académiques, industriels, commerciaux et économiques ainsi que moraux. Le plus important pour le fondateur était la réconciliation entre le gouvernement et le peuple pour pouvoir créer une société à l'unisson, base nécessaire pour élargir les droits de l'État japonais au sein de la communauté internationale<sup>1061</sup>.

Nous nous intéresserons à deux articles concernant les artisans et l'artisanat publiés par ce journal. Le premier est intitulé « *Nihonkoku no kōgei* 日本國の工藝 (*les artisanats du Japon*) »<sup>1062</sup>, d'août 1885. Son auteur affirme que le seul domaine dans lequel les Japonais peuvent rivaliser avec les savoir-faire étrangers en matière de compétence est l'artisanat technique (技術工藝 *gijutsu kōgei*). Assimilant pays et individus, l'auteur anonyme estime que l'excellence d'une production amène le respect à l'égard de son producteur collectif. Ainsi une pièce de textile permet au Japon de se distinguer par rapport à la Corée ; une lame de poignard place les Japonais au-dessus des Chinois, un copeau de bois amène les Occidentaux à reconnaître l'habileté des charpentiers japonais. Toujours selon cet auteur, les forces militaires, la science ou la littérature, ne sont pas les seuls moyens pour mesurer le degré de civilisation d'un pays. L'habileté technique du peuple peut également être un critère. Il conclut son article par un encouragement adressé à ses compatriotes, afin qu'ils poursuivent leurs efforts dans la fabrication d'objets artisanaux, lesquels incarnent l'habileté technique du peuple japonais et peuvent améliorer l'image du pays au sein de la communauté internationale.

En 1890, dans un autre article qui aborde le sujet des différents artisanats, le *Jiji shinpō*

---

<sup>1060</sup> *Meiji Jūyon-nen no seihen* 明治十四年の政変 : La crise politique de l'année 14 de l'ère Meiji. Elle fut engendrée par le conflit entre Itō Hirobumi ministre des Affaires intérieures et Ōkuma Shigenobu ministre du Trésor. Itō est alors favorable à un régime autoritaire prenant modèle sur la Prusse, alors qu'Ōkuma est lui favorable à un régime plus libéral comme le Royaume-Uni. Tirant profit d'un scandale politico-financier portant sur des ventes suspectes de biens du bureau de la colonisation de Hokkaidō, Itō accuse Ōkuma de comploter contre le gouvernement et il obtient son renvoi.

[https://www.persee.fr/doc/dhjap\\_0000-0000\\_1988\\_dic\\_14\\_1\\_922\\_t1\\_0061\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1988_dic_14_1_922_t1_0061_0000_3)

<sup>1061</sup> *Kokken kōchō* 国権皇張, Cf. TOKURA., Takeyuki 都倉武之, *Jiji shimpō shi dai 1 kai : Jiji shimpō no sōkan* 『時事新報史』第1回 : 『時事新報』の創刊

<https://www.keio-up.co.jp/kup/webonly/ko/jijisinpou/1.html>

<sup>1062</sup> Annexe 1, p.84 : *Jiji shimpō* 『時事新報』, Meiji 18 ; 25 août.

<https://blechmusik.xii.jp/resources/hirayama/editorials/1885/18850825.pdf>

propose une idée différente de celle de l'article précédent. Il l'exprime dès son titre : « *Il faut nourrir la source des beaux-arts et de l'artisanat (Bijutsu kōgei no minamoto o yashinaubeshi 美術工藝の源を養ふ可し)* »<sup>1063</sup>. On y trouve non seulement le terme *bijutsu* 美術 mais il est désormais associé au terme *kōgei* 工芸 c'est-à-dire l'artisanat. Dans le discours de cet auteur encore une fois anonyme, c'est la mise en valeur de la dimension artistique qui s'impose, plus que la technique mise en avant par l'article précédent. L'auteur souligne la nécessité de prendre des mesures pour nourrir le sens artistique du corps social au profit des artistes (*bijutsuka* 美術家), considérés comme des concepteurs dont l'inspiration doit pouvoir constamment se renouveler afin de répondre à l'attente des clients étrangers. « Les artisans ou ouvriers, *shokkō* 職工, qui se trouvent en aval de la production », sont distingués ici des « artistes *bijutsuka* », mais méritent d'être également initiés au bon goût qui abreuve alors la société. En suggérant que soit donné un rôle à l'autorité politique, voire à la famille impériale, comme protecteurs des arts, l'auteur s'oppose à un fatalisme qui déplore la dégradation irréversible de l'art japonais. Il croit en la réapparition d'un grand art national et d'une clientèle pour ces œuvres d'art, qui feront reflourir l'art japonais à l'égal du passé, comme sous l'ancien patronage des seigneurs féodaux de l'époque des Tokugawas.

Si ces deux articles mettent d'abord en avant l'importance du développement des exportations, ils montrent une évolution quant à ce qui fait la valeur de l'artisanat, reflétant un débat apparu semble-t-il au cours de la deuxième moitié des années 1880. L'importance initiale d'abord portée à l'excellence technique, s'oriente ensuite vers la question de l'adaptation de l'esthétique aux contraintes de la production en série, et de l'exportation. La prise en compte d'une valeur artistique qui doit faire relever l'œuvre de l'Art *bijutsu*, établit un lien conceptuel entre les Beaux-Arts et les divers artisanats sous le terme *bijutsu kōgei*, l'artisanat d'art. Cela devient la clé pour la renaissance de l'art japonais, généralement considéré comme en déclin, renaissance nécessaire pour que l'État moderne japonais, redevenu monarchie impériale et désormais intégré à la communauté internationale, y tienne son rang. L'idée n'est pas une originalité du rédacteur du *Jiji shinpō*. La formulation de ces opinions débute vers la fin des années 1870, à la naissance de la Société Ryūchi-kai 龍池会 (Société de l'étang du dragon). Cette première société d'encouragement pour l'art au Japon est sans doute à l'origine de la réflexion sur l'art *bijutsu*, ce nouveau terme apparu dans la langue japonaise. Il nous faut ainsi

---

<sup>1063</sup> Annexe 1, p. 86 : *Jiji shinpō*, Meiji 23 ; 26 mai.

<https://blechmusik.xii.jp/resources/hirayama/editorials/1890/18900526.pdf>

remonter dans le temps jusqu'au moment de la naissance de cette réflexion, pour examiner ce qu'apporta la notion de *bijutsu* à la promotion des artisanats d'art.

### 3. Rôle joué par la Ryūchi-kai dans la conceptualisation d'un « art japonais »

#### 3-1. Première Exposition de l'Industrie nationale en 1877 et naissance de la Ryūchi-kai

Selon le souvenir de Kawase Hideharu, :

« Si je me souviens bien, nous avons fondé la Société Ryūchi-kai autour de la 12<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (1879). Elle est à l'origine de l'actuelle *Nihon-bijutsu-kyōkai* Association Japonaise des Arts<sup>1064</sup>. On peut dire que tout a commencé avec la première Exposition de l'Industrie nationale *Naikoku Kangyō hakuran-kai*, organisée la dixième année de l'ère Meiji (1877). Au moment de l'exposition, j'ai vivement ressenti le besoin de défendre l'art japonais. J'en ai donc aussi parlé à Monsieur Itō (Itō Hirobumi) et à Monsieur Ōkuma (Ōkuma Shigenobu). La Société Ryūchi-kai a été créée dans le but de promouvoir l'art. [...] Les fondateurs en étaient moi, Sano Tsunetami, Shioda Makoto, Yamataka Nobutsura, et Yamamoto Gorō. Ce dernier est devenu plus tard le directeur du Musée national de Kyoto. Parmi eux, Yamataka Nobutsura aimait peindre. Il présentait lui-même ses peintures<sup>1065</sup>. »

Voilà ce qui est raconté par Kawase Hideharu lui-même dans sa biographie, à propos de la naissance de la Société Ryūchi-kai 龍池会 (Société de l'Étang du dragon) dans laquelle il assumait le rôle de premier vice-président<sup>1066</sup>. La Société fut fondée le 15 mars 1879 (Meiji 12), deux ans après l'organisation de la première Exposition de l'Industrie nationale, *Naikoku Kangyō hakuran-kai*, réalisée en 1877 sous l'impulsion d'Ōkubo Toshimichi, ministre-fondateur du ministère de l'Intérieur. Ce dernier s'est alors inspiré de l'Exposition Universelle de Vienne dont il avait été témoin en tant que membre de l'ambassade Iwakura. Il voulait à tout prix réaliser ce type d'exposition pour y mettre à l'épreuve sa politique d'enrichissement du pays basée sur

---

<sup>1064</sup> Sur son site officiel, la *Nihon-bijutsu-kyōkai* 日本美術協会 explique son origine en remontant au changement de nom de la Société Ryūchi-kai en 1885.

<https://www.praemiumimperiale.org/ja/jaahistory/jaahistory>

<sup>1065</sup> Annexe 1, p. 92 : SAITŌ., Ichigyo 齋藤一暁, *Kawase Hideharu sensei den* 『河瀬秀治先生伝』, Tokyo, Jōgūkyōkai 上宮教会, 1944 (S19), p.61.

<sup>1066</sup> Idem.

l'encouragement des industries<sup>1067</sup>. Son subordonné de confiance, Kawase Hideharu était, depuis 1876, le plus haut responsable dans les préparatifs de cette exposition, poste qu'il cumulait avec son titre de chef de la Direction pour la promotion des industries *Kangyōryō* 勸業寮, organe-clé du ministère de l'Intérieur qui avait absorbé le Bureau muséographique *Hakubutsu kyoku* 博物館, afin de normaliser les missions politiques (cf. chapitre 5). Lors de l'inauguration de l'Exposition nationale de 1877, qui eut lieu en pleine rébellion de Satsuma, Kawase Hideharu fut promu au poste de directeur du Bureau pour la promotion du Commerce *Kanshō-kyoku* 勸商局, nouvellement créée au sein du même ministère<sup>1068</sup>. Il était déjà expérimenté en la matière, du fait de sa préparation de l'Exposition internationale du centenaire à Philadelphie en 1876. Lors des préparatifs de cette dernière, Kawase avait proposé le fameux projet du recueil de dessins pour objets décoratifs, *Onchizuroku* 温知図録 conçu par Nōtomi Kaijirō<sup>1069</sup>, au profit des fabricants qui se préparent à y participer.

Il nous paraît important de souligner que la majorité des membres fondateurs de la Société Ryūchi-kai faisait justement partie de l'équipe conceptrice de dessins des produits 製品画図掛 *seihin-gazu-gakari*, chargée du recueil *Onchizuroku*, équipe créée au sein du Bureau pour la promotion du Commerce *Kanshō-kyoku* 勸商局 sur l'initiative de son directeur, Kawase Hideharu. Parmi les membres fondateurs de la société, on trouve le chef de l'équipe, Yamataka Nobutsura, et les agents artistiques Nōtomi Kaijirō, Kishi Kōkei et Shioda Makoto<sup>1070</sup>. Ces personnes formèrent un petit groupe d'étude privé en 1878, l'année précédant la fondation de la

---

<sup>1067</sup> La première exposition de l'industrie nationale a été proposée d'abord par Sano Tsunetami, dans son rapport *Ōkoku hakuranaki hōkokusho* 『澳国博覧会報告書』 soumis au gouvernement en 1875. Mais c'est Ōkubo Toshimichi, le ministre de l'Intérieur, promoteur de la politique d'incitation au développement par la création d'activités industrielles, qui est lui-même devenu le président de l'exposition. Il l'inaugure en août 1877, au beau milieu de la rébellion de Satsuma qui s'étendit du 29 janvier 1877 au 24 septembre de la même année.

<sup>1068</sup> Toutefois, en janvier 1879, le Bureau pour la promotion du commerce, *Kanshō-kyoku* 勸商局, du Ministère de l'Intérieur est supprimé. Ses tâches sont transférées au Bureau des affaires commerciales, *Shōmu-kyoku* 商務局, nouvellement créé au sein du Ministère des Finances. Nommé directeur du *Shōmu-kyoku*, Kawase Hideharu devient, le 26 mai 1879, responsable de l'Exposition Universelle de Sydney qui a lieu entre le 17 septembre 1879 et le 27 avril 1880.

<sup>1069</sup> YOKOMIZO, Hiroko 横溝廣子, « Kaidai *Onchi zuroku* no seiritsu to kōsei 「解題『温知図録』の成立と構成」 » in *Onchi zuroku*, op.cit., p.13 : On trouve ces informations dans « *Ōkoku hakuran-kai go Notomi Kaijiro jireki* 「澳国博覧会後納富介次郎事歴」 » in *Ōkoku hakurankai sandō kiyō* 『澳国博覧会参同紀要』 <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801730>

<sup>1070</sup> *TKHH*, p.175.

Ryūchi-kai, et ils y présentaient leurs dessins préparés sur un sujet précis pour chaque séance<sup>1071</sup>. La société trouve donc bien son origine dans ce lieu de recherche artistique<sup>1072</sup>. Deux dirigeants de la Kiryū Kōshō Kaisha, Matsuo Gisuke et Wakai Kanesaburo, qui étaient présents au sein de Ryūchi-kai lors de sa fondation en 1879, furent également accueillis dans l'équipe conceptrice des dessins de produits au titre de conseillers, le 20 avril 1881.

Kawase Hideharu relate dans plusieurs écrits combien la première exposition pour la promotion des industries nationales de 1877 fut un véritable révélateur pour les membres de la Ryūchi-kai. Cette exposition nationale mobilisa 16000 exposants qui présentèrent des produits provenant de tout le pays, et attira 450000 visiteurs durant 102 jours. Les sections établies pour la classification des objets exposés étaient au nombre de six, à l'instar de l'Exposition de Philadelphie de 1876 à laquelle le Japon avait participé. La troisième section était ainsi consacrée à l'Art, traduit en japonais par *bijutsu*, 第三區美術<sup>1073</sup>. Elle était divisée en six classes : la sculpture ; les calligraphies et les peintures ; la gravure et la lithographie ; la photographie ; dessin, modèle et décor d'objets divers et de l'architecture ; la céramique et le verre décoratif ainsi que les articles d'incrustation<sup>1074</sup>. Cette section III dévolue à l'Art était abritée dans un bâtiment en briques tout nouvellement construit sur la colline d'Ueno à Tokyo, qui porta

---

<sup>1071</sup> HIRAO, Sadayoshi (ed.)平尾貞美編, *Nihon bijutsu kyōkai nenpyō*『日本美術協会年表』, Tokyo, 1922 ; NOROTA, op.cit., pp.318-325.

D'après *Nihon bijutsu kyōkai nenpyō* :明治11年、我邦美術工芸の衰頹ヲ憂ヒ、之ヲ挽回振興セント欲スル人士、河瀬秀治、山高信離、塩田真、山本五郎、納富介次郎、岸光景、松尾儀介、若井兼三郎、大森惟中等諸氏、此年某月、塩田真氏ノ家ニ会シ、爾後毎月一回、美術ノ品評会ヲ開カンコトヲ約セシモノ、是レ本会ノ創始ナリ」

Selon le *Nihon bijutsu kyōkai gen'in enkaku* 『日本美術協会原因沿革』 redécouvert par M. Norota Jun'ichi, huit membres - Hirayama Eozo, Yamataka Nobutsura, Wakai Kenzaburō, Omori Ichu, Ishibashi Toyotsura (石橋豊貫), Shioda Makoto et Asami Tadao (浅見忠雄)- se réunirent le 8 septembre 1878 pour créer l'Association pour la recherche sur les Arts *bijutsu kenkyūkai* 美術研究会.

<sup>1072</sup> YOKOMIZO., op.cit., 1999, p.27. Leur activité, qui consistait à critiquer leurs propres dessins afin de choisir le meilleur du jour, fut poursuivie par la Ryūchi-kai.

<sup>1073</sup> Les mines et la métallurgie ; les produits manufacturés ; l'art ; les machines ; l'agriculture ; l'horticulture. En réalité il y a 7 divisions en 1876 : l'éducation et la science ne fut pas retenue pour l'exposition japonaise de 1877.

<sup>1074</sup> Annexe1, p.87 : Naikoku kangyō hakuran-kai jimukyoku 内国勸業博覧会事務局, *Meiji 10 nen aikoku kangyō hakuran-kai shuppin mokuroku*『明治十年内国勸業博覧会出品目録』(année de parution inconnue) :

彫像術, 書畫, 彫刻術及石版術, 写真術, 百工及ヒ建築学ノ図案雛形及ヒ裝飾, 陶磁器及ヒ玻璃ノ裝飾○雜嵌細工及ヒ象嵌細工

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801848>



pour la première fois au Japon le nom *bijutsu-kan* 美術館 « musée d'Art »<sup>1075</sup>. Il existait par ailleurs une indéniable ambiguïté dans sa distinction d'avec la section II, consacrée aux produits manufacturés, 第二區製造物 *dai ni ku seizōbutsu*, car elle comprenait elle aussi en réalité toutes sortes de produits artisanaux artistiques, tels que céramiques, verres, objets en ivoire, exposés dans le bâtiment principal de l'exposition. Parmi les exposants lauréats de la section III, celle de l'Art, nous retrouvons certains noms rencontrés lors de notre analyse du *Quotidien de Yokohama*, à savoir : la Kiryū Kōshō Kaisha, Matsuo Gisuke, Wakai Kanesaburō, Ōzeki Sadajirō et Yahei, Arai Hanbei, Gotō Shōzaburō, Minota Chōjirō, ou encore Goseda Yoshimatsu<sup>1076</sup>.

---

<sup>1075</sup> Musée national de Tokyo, *The National Industrial Exhibition - The Museum and the encouragement of industries*. [https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=149](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=149)

<sup>1076</sup> Naikoku kangyō hakuran-kai jimukyoku 内国勸業博覧会事務局, *Meiji 10 nen aikoku kangyō hakuran-kai shinsa hyōgo (ge)* 『明治十年内国勸業博覧会審査評語 下』, Tokyo, 1877 (Meiji 10) : 人民出品ノ部自第三區至第六區

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801857?tocOpened=1>



Fig.67

*Lieux célèbres de Tokyo, Parc d'Ueno, Exposition industrielle nationale, Musée des beaux-arts*

(Tokyo meisho Ueno koenchi Naikoku kangyō hakuran-kai Bijutsukan no zu 東京名所上野公園地 内国勸業博覧会 美術館之図)

Hiroshige III

Editeur : Kumagaya Shōshichi 熊谷庄七

1877

© NDL digital collections

Certains figuraient parmi les participants des expositions universelles. Ainsi, Ōzeki Sadajirō, qui se trouvait parmi les lauréats dans la classe de la Peinture de la section III à l'Exposition nationale de 1877 grâce à une œuvre en émail cloisonné 七宝 *shippō* et un support de pinceaux en ivoire, retenus pour l'excellence de leurs motifs décoratifs, gagna un prix à l'Exposition universelle de Paris en 1878 grâce à un rideau en soie brodée<sup>1077</sup>. Mais la quatrième classe de la section II, produits manufacturés, était également dédiée aux objets en émail cloisonné et l'un des lauréats en fut le fameux artiste de Kyoto Namikawa Yasuyuki 並河靖之, et il y eut aussi la compagnie de Nagoya Shippō-kaisha<sup>1078</sup>. Namikawa Yasuyuki et la compagnie de Nagoya seront aussi lauréats à l'Exposition universelle de Paris de 1878. Ajoutons, comme autre exemple, que l'éditeur Okura Magobei, qui était devenu exportateur à Yokohama, exposa ses estampes *nishiki-e*, représentant les produits des régions (*bussan* 物産) dans la 5<sup>e</sup> classe de la Section II, consacrée aux objets quotidiens pour l'habitat<sup>1079</sup>. Il s'engagera plus tard activement dans des Expositions universelles avec ses estampes<sup>1080</sup>.

Ainsi, se positionnant sur la frontière entre l'Art et les produits manufacturés artistiques, des objets de l'artisanat d'art provenant de toutes les régions étaient réunis à Ueno, où ils s'exposaient comme les plus éminentes fabrications de leur époque. Cependant, ce qui frappait le plus Kawase Hideharu, c'était la situation déplorable de l'artisanat d'art japonais

Quand j'ai inspecté l'Exposition de l'Industrie nationale de la dixième année de l'ère Meiji, elle affichait un état épouvantable. Les compétences propres à l'Art *bijutsu* de notre pays, chacune patiemment apprise et recueillie, avaient été abandonnées. Seules des inventions insensées étaient tentées. Il n'y avait rien de remarquable. Cela nous a laissé une profonde impression et cela nous a conduit à lancer notre

<sup>1077</sup> Ibid., p.五百卅九 (539) ; Mhbm, p.250.

絹刺繍入窓帳 神奈川県 大関定次郎

鳳紋 七宝製器及象牙筆筒 横浜本町四丁目 大関定次郎 最モ人民ヲ驚カスモノハ七宝ヲ以て 雙鶴及ビ人物ヲ描出スル皆觀ルヘシ

<sup>1078</sup> Naikoku kangyō hakuran-kai jimukyoku 内国勸業博覧会事務局, *Meiji 10 nen aikoku kangyō hakuran-kai shinsa hyōgo (jō)* 『明治十年内国勸業博覧会審査評語 上』 pp.九十三-九十四 (93-94) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801856>

<sup>1079</sup> Ibid., p.百十九(119) : 二區五類(造家並二居家需用ノ什器)褒状 錦絵 通一丁目 大蔵孫兵衛 物産ノ画帖児童ノ知識ヲ廣ムヌノ増アルヲ觀ル

<sup>1080</sup> SEKINE, Hitoshi 関根 仁, « Okura Magobei (大倉孫兵衛) and exhibitions: exhibits to International Exhibitions and Domestic Industrial Exhibitions(*Okura Magobei to hakuran-kai bakukoku hakuran-kai/naikoku kangyō hakuran-kai eno shuppin*) 「大倉孫兵衛と博覧会 : 万国博覧会・内国勸業博覧会への出品」 », *Ōkurayama ronsyū* 大倉山論集, Okura Institute for the study of spiritual culture 大倉精神文化研究所, 2010, vol.56, pp.25-41.

société (Ryūchi-kai) au cours de la 12<sup>e</sup> année de l'ère de Meiji (1879)<sup>1081</sup>.

Kawase, l'ex-directeur de la cellule d'organisation de l'Exposition de l'Industrie nationale, fait cette observation dans son article intitulé « Introduction à l'Art / aux Beaux-Arts : *Bijutsu gairon* 美術概論 », en tant que membre de la Ryūchi-kai dans le premier numéro de la revue *Dainippon Bijutsu shinpō*, publié en 1883<sup>1082</sup>. Par ailleurs, un autre témoignage émanant de lui, similaire mais plus descriptif, sur les causes de l'abandon des techniques traditionnelles, se trouve aussi dans sa biographie<sup>1083</sup>: les concepteurs, dans tous les domaines de l'artisanat d'art, ont tenté de renouveler leurs techniques après l'Exposition universelle de Vienne. Mais mis à part quelques fabricants qualifiés, qui savaient comment adopter et adapter les techniques occidentales dans leur création tout en conservant la beauté unique du Japon, la plupart furent totalement aveuglés et tombèrent dans une simple imitation d'un style occidental mal compris au nom d'une forme d'innovation. Quand Kawase parle de quelques fabricants qualifiés, il s'agit probablement des lauréats de l'Exposition de l'Industrie nationale de 1877, dont certaines œuvres sont conservées de nos jours et considérées comme représentatives de l'art Meiji<sup>1084</sup>. Mais, comme son témoignage le suggère aussi, il y eut de nombreuses œuvres qu'on peut considérer comme de l'art « dégradé », quoique nous voyons dans une ignorance quasi-totale de leur apparence.

Quand donc les membres du petit groupe d'étude autour de Kawase officialisent leur organisation, c'est avec la conviction qu'il faut absolument, retrouver, préserver, conserver et promouvoir l'art japonais au travers de séances d'étude autour d'objets « authentiques » de leurs collections personnelles. Le nom de la Société, Ryūchi-kai, lui a été donné en raison du lieu de leur assemblée, un temple situé sur le rivage de l'étang de Shinobazu à Ueno, appelé « Temple de l'étang de vie sur le Mont du dragon céleste 天龍山生池院 », toponyme dont les second 龍 et cinquième caractères 池 accolés donnent la lecture Ryūchi<sup>1085</sup>. Une vingtaine de personnes

---

<sup>1081</sup> Annexe 1, p. 96 : KAWASE, Hideharu, « Bijutsu gairon » 「美術概論」, *Dai Nippon Bijutsu Shinpō* 『大日本美術新報』 (désormais *DNBS*), No.1, juillet, 1883 (Meiji 16) p.三 (p.5): 現ニ明治十年内国勸業博覧会ノ全場ヲ通観スルニ本邦固有ノ美術上ニ属スル品物ノ如キ皆結集積成ノ技倆ヲ棄テ、猥リニ新意ヲ企テ一モ見ルヘキ者ナキノ現況公示セリ故ニ我力龍池会員等ハ深ク爰ニ感スル所アリ明治十二年始メテ本會ヲ組織シ... »

<sup>1082</sup> Ibid., pp.二-六 (pp.4-8)

<sup>1083</sup> Annexe 1, p.91 : SAITŌ, op.cit., p.57.

<sup>1084</sup> De nombreuses expositions ont été organisées autour du sujet. Parmi les plus récentes, nous pouvons citer celle de Meiji au musée Guimet en 2018-2019 : *Meiji, Splendeurs du Japon impérial (1868-1912)*

<sup>1085</sup> Ce temple est aussi connu sous le nom de Shinobazu Bentendō 不忍弁天堂

participent à la première séance, tenue le 15 mars 1879 (Meiji 12), au cours de laquelle ces membres établissent les statuts de la société<sup>1086</sup>. On désigne Sano Tsunetami comme président ; c'est un sénateur qui deviendra ministre des Finances l'année suivante, en mars 1880, mais qui avait été ancien vice-président de la délégation à l'Exposition universelle de Vienne de 1872 et représentant du fief de Saga lors de l'Exposition universelle de Paris de 1867. Kawase avait polémique avec lui quant à l'appartenance du Bureau muséographique *Hakubutsu-kyoku* 博物館 au Ministère de l'Intérieur lorsque le sénateur Sano, s'inspirant du modèle du South Kensington Museum, avait rendu en 1875 le fameux rapport contenant la proposition de création d'un musée au profit de l'apprentissage des artisans, rapport rédigé par le Dr Gottfried Wagener. Malgré leur différend passé, les deux hommes, fort conscients de l'importance de l'artisanat au Japon, finissent par s'accorder sur la nécessité de le protéger grâce à la fondation de la Ryūchikai.

### **3-2. Kawase Hideharu, un acteur en coulisses de l'institutionnalisation de l'art japonais**

Issu du fief de Miyatsu 宮津 (région de Kyoto), partisan des forces du Shōgun Tokugawa lors de la bataille de Toba-Fushimi<sup>1087</sup>, Kawase Hideharu est toutefois promu au sein du gouvernement Meiji par Kido Takyoshi, qui reconnaît sa capacité de jugement<sup>1088</sup>. Il acquit ainsi la réputation d'un des trois meilleurs gouverneurs régionaux des débuts du régime, grâce à la mise en œuvre réussie de mesures de développement régional, pour les industries, pour l'aménagement des infrastructures routières, ou encore par des mesures sociales telles que l'interdiction de la coutume de l'avortement lié à la pauvreté<sup>1089</sup>. Kawase est appelé au gouvernement central par Ōkubo Toshimichi, qui le place à la tête de la Direction pour la promotion des industries au sein du Ministère de l'Intérieur. Il s'appliqua à ce poste à la promotion des artisanats, comme nous l'avons précédemment vu à plusieurs reprises. Ses

---

<sup>1086</sup> SHIODA, Makoto (ed.) 塩田真編, *Kōgei-sōdan dai Ikan* 『工芸叢談』第一卷, Shogen 諸言, Tokyo, 1880 (Meiji13)

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/854121>

<sup>1087</sup> Elle a duré du 27 janvier 1868 jusqu'au 31 janvier 1868. Il s'agit de la première bataille de la guerre de Boshin.

<sup>1088</sup> Grâce à Kawase Hideharu, le fief de Miyatsu s'est rendu aux forces pro-impériales.

<sup>1089</sup> SAITŌ, op.cit., pp.39-42.

souvenirs nous révèlent que, même si des « musées » et « expositions » prenaient forme au cours de la première décennie Meiji, cette promotion de l'Art n'était peut-être pas en effet une vision majoritairement partagée au sein du gouvernement, comme nous aurions à tort tendance à l'imaginer dans une vision historique de l'art. Dans un article publié à la fin de l'ère Meiji, Kawase qualifie la situation de l'époque comme « le temps des ténèbres de l'art japonais », que Kōmuchi Tomotsune 神鞭知常 (1848-1905)<sup>1090</sup>, comparait avec l'anecdote célèbre du siège du château de Chihaya<sup>1091</sup>. Cette comparaison avec Kusunoki Masashige 楠正成 (? -1336), sujet fidèle de l'empereur qui défendait ingénieusement tout seul sa forteresse contre des myriades de soldats, fait allusion au fait que Kawase Hideharu savait se démener avec son équipe pour améliorer la qualité des produits des métiers d'art au sein du gouvernement. Kawase raconte avoir déposé un avis relatif à l'Art à la suite de la première Exposition de l'Industrie nationale, en 1877. Il s'agit sans aucun doute de « l'Avis sur la protection des arts et métiers (*Bijutsu kōgei no hogo ni kan suru ikensho* 美術工芸ノ保護ニ関スル意見書) » qu'il déposa le 3 mars 1879, en tant que directeur du Bureau des affaires commerciales *Shōmu-kyoku* 商務局, qui relevait du Ministère des Finances depuis janvier 1879<sup>1092</sup>. Dans ce rapport adressé à Ōkuma Shigenobu, le ministre des Finances de l'époque, Kawase analyse la dégradation de la création artistique, qu'il estime causée par le changement des structures sociales, et il propose des mesures de protection des arts sous l'égide de l'Empereur. Or son avis ne fut pas retenu au sein du gouvernement, dont l'atmosphère n'était plus la même après l'assassinat d'Ōkubo Toshimichi en mai 1878 par un groupe de partisans de la conquête de la Corée. Estimant que son projet n'aurait aucun avenir au sein d'un gouvernement désormais sous la direction d'Itō Hirobumi, Kawase prit la décision de fonder une organisation privée en consultant des personnes motivées. La Ryūchi-kai était née.

Kawase fut involontairement impliqué dans la crise politique de la 14<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (1881), et il démissionna de ses fonctions publiques le 22 octobre 1881, à l'issue d'une confrontation avec Shinagawa Yajirō 品川弥次郎, vice-ministre de l'Agriculture et proche d'Itō

---

<sup>1090</sup> Il est également issu du fief de Miyatsu et devient le directeur général du Bureau législatif du gouvernement.

<sup>1091</sup> Annexe 1, p. 135: KAWASE, Hideharu 河瀬秀治談, « Bijutsukai no ima mukashi 「美術界の今昔」 », *Nihon bijutsu* 『日本美術』, No.80, octobre, 1905 (Meiji 38), p. 40.

<sup>1092</sup> « Bijutsu kōgei no hogo ni kan suru ikensho 「美術工芸ノ保護ニ関スル意見書」 » dans le *Yoshii Tomozane kankei bunsho* 『吉井友実関係文書』, conservé à la bibliothèque nationale de la Diète du Japon, kensei shiryō-shitsu 国立国会図書館憲政資料室. Le document a été redécouvert par Norota Jun'ichi : NOROTA, op.cit., pp.311-318.

Hirobumi<sup>1093</sup>. Toutefois, en 1882, le ministre des Finances Matsukata Masayoshi 松方正義, nomma Kawase directeur de la Banque de numéraire de Yokohama, *Yokohama Shōkin Ginkō* 横浜正金銀行, fondée à Yokohama pour concurrencer les banques étrangères et pour constituer des réserves de numéraires afin de faire face aux besoins<sup>1094</sup>. Il continua ainsi à jouer un rôle crucial dans la politique, en étant toutefois désormais du côté du secteur privé. Cette période coïncide avec celle au cours de laquelle s'accélérent les activités de la Ryūchi-kai et où ses membres, volontaristes et profondément impliqués dans la valorisation des produits artisanaux d'exportation, tentaient de protéger l'art japonais de ce qu'ils jugeaient être un déclin artistique.

Le 14 mai 1882, l'Américain Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), alors professeur depuis 1878 de philosophie et d'économie à l'Université de Tokyo, à l'invitation de la Ryūchi-kai, avait donné une conférence au musée de l'Éducation d'Ueno où il s'était exprimé alors devant des auditeurs parmi lesquels se trouvait le ministre de l'Éducation lui-même. Son discours très apprécié, sera publié sous le titre *Bijustu shinsetsu* 美術真説 (*De la vérité sur l'art*<sup>1095</sup>), célèbre ouvrage qui compare les peintures occidentales et japonaises et prêche la supériorité de ces dernières. Ce discours contient également ses considérations sur le développement de l'exportation des produits d'artisanat, avec un accent mis sur l'importance de la peinture pour éclairer les artisans et pour renouveler les dessins au profit de la création d'objets d'art sortant de la méthode conventionnelle, trop dépendante de la copie de peintures anciennes<sup>1096</sup>. Sa publication immédiate, en novembre de la même année, fut prise en charge par la Ryūchi-kai et traduite par Omori Ichu 大森惟中, membre de la Société. Le succès de l'ouvrage fut immédiat et remarquable<sup>1097</sup>. La réalisation de cette conférence est vraisemblablement due à Kawase

---

<sup>1093</sup> SAITŌ, op.cit., p.55.

<sup>1094</sup> *DHJ*, Année 1995, 20 (U-Z), p.94

[https://www.persee.fr/doc/dhjap\\_0000-0000\\_1995\\_dic\\_20\\_1\\_955\\_t1\\_0094\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1995_dic_20_1_955_t1_0094_0000_2)

<sup>1095</sup> Nous utilisons le titre traduit en français par Arthur Mitteau dans sa thèse soutenue en 2015.

MITTEAU, Arthur, *Beauté et pluralité chez Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Tenshin (1862-1913). Une application du paradigme esthétique universaliste à l'art japonais ancien et sa mise à l'épreuve*, Institut National des Langues et Civilisation Orientales, 2015.

<sup>1096</sup> FENOLLOSA, Ernest Francisco, ŌMORI, Ichū (trad.) 大森惟中記, *Bijustu shinsetsu* 『美術真説』, Tokyo, Ryūchi-kai, 1882 (Meiji 15) : 第二件ハ最モ緊急ノモノニシテ、即チ新図新方ヲ結構スベキ画術ヲ奨励スルに在ルナリ。夫レ古轍ヲ襲イ旧式ニ依リ之ヲ伝模スルハ未ダ以テ充分ノ方トナスニ足ラズ。

<sup>1097</sup> MURAKATA, Akiko 村形明子, *Ernest. F. Fenollosa bunsho shūsei – honkoku honyaku to kenkyū* (jō) 『アースト・F・フィエノロサ文書集成 - 翻刻・翻訳と研究』 (上), Kyoto, Kyoto University Press, 2000, p.67: Murakata Akiko, éminente spécialiste de Fenollosa, affirme que le *Bijustu Shinsetsu* publié par la Ryūchi-kai a eu une influence incommensurable, surtout sur les intellectuels de l'époque, ainsi que sur le

Hideharu<sup>1098</sup>. Puisque le contenu du *Bijustu shinsetsu* a une forte similitude avec celui d'une série de conférences adressées l'année précédente aux « artistes de Tokyo », on peut supposer que ces artistes sont les membres de la Chōkoku kyōgi-kai 彫刻競技会 (Société de compétition de sculpture), que Kawase présidait depuis 1881, et il est fort probable que ce dernier fréquentait dès ce moment-là ce jeune professeur américain diplômé en philosophie de l'université Harvard, formé au sein de l'Art school du musée des Beaux-Arts de Boston et qui s'adonna passionnément à la recherche sur l'art japonais. Il n'est pas étonnant que Kawase ait souhaité faire connaître l'opinion révolutionnaire du jeune érudit américain aux membres de Ryūchi-kai. L'hypothèse semble d'autant plus probable que, comme nous le verrons plus tard, Kawase apporta plus tard un soutien solide à Fenollosa et à son partenaire Okakura Kakuzō pour réaliser une expérimentation sur la peinture japonaise à travers les activités de la Kanga-kai 鑑画会 (Société pour la contemplation de la peinture)<sup>1099</sup>. Il n'est peut-être pas injustifié de revaloriser le rôle de Kawase Hideharu comme acteur, indispensable quoiqu'en coulisses, de l'institutionnalisation de l'art japonais, resté dans l'ombre d'autres protagonistes jusqu'aujourd'hui.

---

développement de l'histoire culturelle de Meiji. Les idées du *Bijutsu Shinsetsu* ont été le catalyseur de l'émergence de l'âge d'or de la critique, représenté par Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 dans son ouvrage *The Essence of the Novel* 『小説神髓』 (M19), Toyama Masakazu 外山正一, Onishi Sōzan 大西操山, Mori Ogai 森鷗外, et d'autres.

Annexe 1, p. 102 : En outre, les ventes de *Bijutsu Shinsetsu* ont été enregistrées à hauteur de 7 875 yens dans les comptes de la Ryūchi-kai en 1883 (Meiji 16) dans le *Dai Nippon Bijutsu Shinpō* N° 4, ce qui indique que la parution de cet ouvrage fit également importante en termes de revenus pour cette société.

<sup>1098</sup> MURAKATA, op.cit, 2000, pp. 106 -108 ; UZAKI, Akihiko 鵜崎明彦, « Kindai sekiai system no naka no Nihon bijutsu Japonisme to Meiji Nihon no bijutsu seisaku » 近代世界システムの中の日本美術-ジャポニスムと明治日本の美術政策, *Kyōyō ronsō* 『教養論叢』 Keiō gijukudaigaku hōgaku kenkyūkai hen 慶應義塾大学法学研究会編, No.130, 2009, p.37

Murakata Akiko a découvert dans les archives d'Ernest F. Fenollosa conservées à la Houghton Library de l'université de Harvard, le brouillon d'une « conférence sur l'art destinée aux artistes de Tokyo » (daté du 10 avril 1881 : Meiji14), qui est très similaire au contenu du *Bijutsu Shinsetsu*. Après la première Exposition de l'industrie nationale de 1877, le groupe d'étude mensuel organisé par les sculpteurs de corne fut rebaptisé Chōkoku kyōgi-kai 彫刻競技会 (Société de compétition de sculpture) en 1881, avec le soutien de membres de la Ryūchi-kai tels que Shioda Makoto et Kishi Kōkei, et avec Kawase Hideharu comme président. Ils organisaient des conférences, dont celles de Fenollosa.

Uzaki suggère des relations entre Kawase Hideraru et Fenollosa, sur la base d'hypothèses de Murakata Akiko.

<sup>1099</sup> SAITŌ, op.cit., pp.64-65 : D'après Kawase, Fenollosa aurait activement fait du lobbying auprès d'Itō Hirobumi.



### 3-3. Diffusion des idées de la Ryūchi-kai après sa première publication en 1880 : le *Kōgei sōdan*

Dès le 15 mars 1879, les membres de la Ryūchi-kai tiennent ainsi des réunions mensuelles où ils échangent leurs opinions sur les œuvres que chacun apporte de sa collection personnelle. Quelques réunions extraordinaires s’y ajoutent pour aborder des questions urgentes. Un procès-verbal est établi à chacune de ces assemblées, dont le nombre de pages atteint plusieurs centaines au bout des dix-neuf séances organisées. Dotés d’une forte volonté de diffuser leurs idées, ses membres décident de publier sur les sujets considérés comme les plus utiles pour le progrès des artisanats d’art du Japon, et pour faire connaître le but de la Société Ryūchi-kai au public<sup>1100</sup>. C’est ainsi que le 工芸叢談 *Kōgei sōdan* (*Recueil d’articles sur l’artisanat*), le premier bulletin de la Société, est publié en juin 1880 (Meiji 13). Seul le premier volume est connu de nos jours ; il contient les noms de vingt-huit membres et le discours du président Sano Tsunetami, prononcé le 11 janvier 1880.

Le président commença son discours par une parole de Confucius « *Onko chishin* 温故知新 *connaître le neuf en réchauffant l’ancien* », qu’il considère comme fréquemment utilisée par les personnes intéressées aux artisanats d’art (*kōgei bijutsu* 工芸美術). En donnant comme glose de cette parole : « remonter dans le temps pour retrouver l’esprit (*seiri* 精理<sup>1101</sup>) de l’époque et exploiter sa grande utilité », il veut s’opposer à la tendance simpliste qui consiste à penser que les œuvres anciennes seraient toujours meilleures et plus raffinées, par opposition à la qualité supposée inférieure et grossière des produits nouveaux. Mais en même temps, Sano Tsunetami dénonce aussi la prétention et le goût éphémère de la production contemporaine coupée des œuvres anciennes. C’est pourquoi le président met l’accent sur la philosophie du *kōko rikon* 考古利今 : *réfléchir sur l’ancien au profit du contemporain*. En se basant sur l’idée que la culture d’un pays se traduit dans son artisanat d’art<sup>1102</sup>, le président affirme que l’objectif de la Ryūchi-kai est que ses membres deviennent les initiateurs de la pratique de cette philosophie de *kōko rikon* 考古利今 pour le pays tout entier.

<sup>1100</sup> Annexe 1, p. 89 : SHIODA (ed.), *Kōgei-sōdan dai Ikan*, op.cit., 1880, p.1.

<sup>1101</sup> Nous traduisons le mot « 精理 *seiri* » par « esprit » en nous fondant sur le fait que le titre de la première traduction en japonais *De l’Esprit des Lois* de Montesquieu était 『万法精理』 *Banpo seiri*.

<sup>1102</sup> Annexe 1, p. 90 : SHIODA (ed.), *Kōgei-sōdan dai Ikan*, op.cit., 1880, p.8 : 一國ノ文華ハ工芸ニアリ

### 3-4. Définition de la catégorie de *bijutsu* approuvée par la Ryūchi-kai : une recherche en Beaux-Arts uniques et propres au Japon, en vue de l'exportation

Nous pouvons considérer que la Ryūchi-kai a été le premier berceau soutenant l'idée qu'il fallait intégrer les différentes formes d'artisanats dans l'art japonais parmi toutes les catégories de création artistique. Il faut nous rappeler que *bijutsu* 美術, qui signifie « Art » ou « Beaux-Arts » de nos jours, est un néologisme de l'ère Meiji issu de la traduction en japonais du programme édité par la Commission impériale autrichienne pour l'Exposition universelle de Vienne de 1873. Cette redécouverte due à Kitazawa Noriaki dans son ouvrage publié en 1989, est fondée sur une phrase trouvée dans le *Kōgei sōdan* 工芸叢談<sup>1103</sup>. Ce témoignage se trouve dans un article intitulé *Résumé sur les domaines du bijutsu* (美術区域ノ始末 *Bijutsu kuiki no shimatsu*)<sup>1104</sup>, à la suite de la transcription du discours du président Sano Tsunerami que nous avons déjà mentionné. Le *Kōgei sōdan* dit :

Le terme « bijutsu » tire son origine de la traduction portant sur le 22<sup>e</sup> groupe de l'exposition « Darstellung des Wirksamkeit des Kunstgewerbe-Museum (Exposition du Musée des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, selon la traduction en français) ». Toutefois, on n'avait pas encore entendu parler de ce néologisme avant cela. C'est pourquoi la plupart des gens croient, à tort, que le *bijutsu* serait quelque chose de spécifique aux pays européens et qui n'existerait pas au Japon. Or le *bijutsu* existe bel et bien dans notre pays, et de nombreux domaines en relèvent. [...] Le *bijutsu* né au Japon s'est bâti durant les milliers d'années de son histoire. Pourtant, dès l'apparition de ce terme tout récent, dans la 6<sup>e</sup> année de l'ère Meiji (en 1873), chacun pense à sa manière en ce domaine. Sa définition ne peut pas déjà être uniforme<sup>1105</sup>. »

Si l'on considère la comparaison des traductions en quatre langues du « système de classification » de *L'Exposition universelle de 1873 à Vienne*, publiée par l'Imprimerie impériale et royale de Vienne (tableau 9), le terme *bijutsu* apparaît également dans les 24<sup>e</sup> et 25<sup>e</sup> groupes,

<sup>1103</sup> KITAZAWA, Noriaki 北澤憲明, *Me no shinden – « bijutsu » jūyōshi note teihon* 『眼の神殿 – 「美術」受容史ノート』定本, Brücke, Tokyo, 2010 (une réédition de 1989), pp.147-150.

<sup>1104</sup> SHIODA (ed.), *Kōgei-sōdan dai Ikan*, op.cit., 1880, pp.8-11.

<sup>1105</sup> Idem.

本邦美術ノ名稱ハ實ニ明治六年奧國維府大博覽會ノ區分目錄第二十二區ニ美術ノ博覽場ヲ工作ノ為メニ用フル事ト云ヘル一文アルニ起リシモノニシテ是レヨリ以往ハ未タ之レ有ルヲ聞カサルナリ故ニ世人輒モスレハ美術ヲ認メテ歐洲諸國ノ特ニ有スル所ニシテ本邦ノ曾ヲ無キ所ト做ス者アリ是レ思ハサルノ甚シキナリ蓋シ本邦美術ノ盛ナル宇内多ク其此ヲ見ス姑ク[...]本邦ノ美術ハ遠ク千歳ノ上ニ胚胎シタルモノニシテ一朝一夕ノ能ク養成セシ所ニ非サルヤ明カナリ然シモ其名稱ノ起ル近ク明治六年ニ在ルヲ以テ其ノ區域ニ至テハ各人各様ノ見解ヲ下シ未タ畫一ニ歸スル]能ハス

en plus du 22<sup>e</sup> groupe, parmi les 26 au total qui classent les objets exposés en 1873<sup>1106</sup>. Nous confirmons donc bien que ce terme japonais provenant de la traduction du mot allemand « *Kunstgewerbe* », correspond aux termes « Beaux-Arts » ou « objets d'art » dans la version française<sup>1107</sup>.

Nous constatons que le traducteur japonais saisit correctement l'importance du groupe 22 : les objets qui y sont réunis montrent l'utilité des musées de Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, selon les conceptions exposées au South Kensington Museum à Londres et autres musées similaires « qui tendent à améliorer le goût du peuple et à démontrer la logique des métiers d'art ». La version japonaise y ajoute entre parenthèses une explication complémentaire sur « *bijutsu* » qui dit : « c'est ce qui englobe la musique, le dessin, la sculpture et la poésie en Occident : 西洋ニテ、音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学、等ヲ美術ト云フ »

Les chercheurs supposent que ce terme *bijutsu* 美術 a été présenté au public japonais aussitôt après sa naissance, car la traduction du programme de l'Exposition universelle de Vienne a été publiée par décret du ministère des Affaires suprêmes le premier mois de 1872, ainsi que dans le 28<sup>e</sup> numéro du magazine *Shinbun zasshi* publié la même année<sup>1108</sup>. Nous savons

---

<sup>1106</sup> Cette liste a été établie en nous appuyant sur le « système de classification » de *L'Exposition universelle de 1873 à Vienne* publié par l'Imprimerie impériale et royale de Vienne (conservé au Japan Center for Asian Historical Records : *Ôkoku Wien kaisetsu bankoku hakurankaini teikoku seifu sandō ikken* 奥国維也納開設万国博覧会ニ帝国政府参同一件 B12083502300), cf. Annexe 1, pp. 141-142.

Norota Jun'ichi a également découvert un autre document intitulé 「ウイン府〈澳地利ノ都〉ニ於テ来一千八百七十三年博覧会ヲ催ス次第」 conservé au Tokyo National Research Institute for Cultural Properties 東京文化財研究所 (TB09-1-o2-21566).

<sup>1107</sup> Norota Jun'ichi confirme que la version japonaise est traduite à partir de la version allemande de la classification grâce aux notes phonétiques marquées à côté des mots japonais (NOROTA, op.cit., pp.92-93).

Toutefois il faut noter qu'on trouve des témoignages divergents sur cette question de l'origine du mot *bijutsu* : premièrement, selon Kitazawa Noriaki, Yamamoto Gorō, membre de la Ryūchi-kai, expliquait différemment ce néologisme en 1890. Selon cet ingénieur du Ministère de l'Agriculture et du Commerce, « *bijutsu* » est la traduction de « *Schöne Kunst* », « bel art », adoptée après un long débat au moment de traduire le programme en question. « *Schöne Kunst* » ne figure pas dans le programme, mais ce terme allemand nous permet de mieux faire correspondre le terme « *bijutsu* » avec un mot composé de l'adjectif « beau » et du nom « Art » (KITAZAWA., op.cit, pp.147-149). Deuxièmement, selon Shioda Makoto, *bijutsu* est également traduit justement comme アート « art » sans inclure le mot signifiant beau : 美術ノ名稱ヲ我邦ニ發生シタルハ實ニ明治四年ノアートノ文字ヲ直譯新定シタルニ由リ

cf. SHIODA, Makoto 塩田真, « Ronsetsu tōki shikki no hanro o kakuchō suru hōsaku 「論説 陶漆器ノ販路ヲ擴張スル方策」 », *Ryūchi-kai hōkoku* 『龍池会報告』 No.4, 1885 (Meiji 18) ; 3 septembre, p.17 (p.91).

D'autre part, le *Jiji shinpō* du 21 avril 1890 (Meiji 23) définit le terme « *bijutsu* » comme une traduction directe du mot anglais « *fine art* » et du mot français « Beaux-Arts ».

<https://blechmusik.xii.jp/resources/hirayama/editorials/1890/18900421.pdf>

<sup>1108</sup> KITAZAWA, op.cit., p.150.

également que le terme fut utilisé pour l'appellation de l'École des Beaux-Arts (工部美術学校 *Kōbu bijutsu-gakkō*), attachée au ministère des Travaux publics *Kōbushō*, fondée en 1876, et ensuite pour la 3<sup>e</sup> section de la première exposition pour la Promotion des Industries nationales de 1877, ainsi que nous l'avons vu auparavant<sup>1109</sup>. Or, sept ans après sa naissance, la compréhension du terme semble en réalité être restée ambiguë, ne pouvant déterminer quels domaines en relèvent au juste. C'est pourquoi Kawase Hideharu juge nécessaire de la clarifier encore en consultant des membres de la Ryūchi-kai. En qualité de vice-président, il désigne cinq membres : Yamataka Nobutsura, Shioda Makoto, Yamamoto Gorō, Ōmori Ichū et Hirayama Eizō afin d'examiner les diverses opinions recueillies. Ils rédigent ensuite un rapport concernant les catégorisations du *bijutsu*, sur la base de l'étude de ces opinions et le soumettent au président.

---

<sup>1109</sup> NOROTA, op.cit., p.369 : Selon Norota Jun'ichi, le 17 novembre 1876, le Geijutsu kakari 芸術掛 apparaît comme une section du Bureau muséographique. Le chef de la section était Yamataka Nobutsura, responsable du projet de la compilation de l'*Onchi Zuroku* 『温知図録』, *Yatsuo no Tsubaki* 『八丘椿』, *Kyūko Zufu* 『求古図譜』 etc.

**Tableau 9. Tableau comparatif des traductions en quatre langues : allemand, français, anglais, et japonais du « système de classification » de L'Exposition universelle de 1873 à Vienne, publié par l'Imprimerie impériale et royale de Vienne**

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1873 À VIENNE.	
22. Groupe	Darstellung des Wirksamkeit des <b>Kunstgewerbe-Museum</b> . Diese Gruppe soll die Mittel darstellen, mit deren Hilfe die <b>kunstgewerblichen Museum</b> des Neuzeit auf Veredlung des Geschmacks und auf allgemeine Kunstbildung einzuwirken bemüht sind.
22 <sup>e</sup> groupe	Exposition des <b>Musée des Beaux-Arts appliqués à l'industrie</b> . Ce groupe a pour but d'exposer les moyens à l'aide desquels les <b>Musées</b> modernes des <b>Beaux-Arts appliqués à l'Industrie</b> tendent à <b>améliorer</b> le goût public à répandre et à généraliser l'instruction artistique
Group 22.	Representation of the Influence of <b>Museums of fine Arts applied to Industry</b> . The object of this department is to show the means by aid of which the modern <b>museums of fine Arts applied to industry</b> (viz : the South Kensington Museum in London and the similar Museums in Vienna, Berlin, Moscow etc.) endeavour on <b>improve</b> the public taste and diffuse artistic education.
第22区	<b>美術</b> （西洋ニテ、音楽、画学、像ヲ作ル術、詩学、等ヲ美術ト云フ）ノ <b>博覧場ヲ工作ノ為ニ用フル事</b> 此博覧場ノ利益ニ依テ人民好尚ヲ盛美ニシ、且術業ノ理ニ明カナルヲ著スヘシ。
24. Groupe	<b>Objete des Kunst und Kunstgewerbe</b> früherer Zeiten, ausgestellt von <b>Kunstliebhabern</b> und Sammlern ( <i>Exposition de amateurs</i> ). Mit dieser Ausstellung wird der Versuch geinacht werden, die Schätze des Privat-Kunstsammlungen, welche in der Regel nur kleinen Kreisen zugänglich sind, den Kunst-Freunden zu erschliessen und dem Kunstgewerbe neue Ideen zuzuführen
24 <sup>e</sup> groupe	<b>Objets d'art</b> des époques antérieures, exposés par des <b>amateurs</b> et des collectionneurs ( <i>Exposition des amateurs</i> ). Cette Exposition a pour but de faire connaitre les trésors de collections particulières d'objets d'art qui généralement ne sont accessibles qu'à des cercles très-restreints, et d'inspirer de nouvelles idées aux artistes industriels
Group 24	Objects of <b>fine Arts</b> of the past, exhibited by <b>Amateurs</b> and Owners of Collections. ( <i>Exposition des amateurs</i> ). This groupe has as its aim to enable the visitor to see an Exhibition of treasures of private collections of works of fine arts, which are usally accessible only to a limited few, thus giving students and others engaged in artistic pursuits an opportunity to gain new ideas.
第24区	古昔ノ <b>美術</b> ト其ノ <b>工作ノ物品ヲ美術ヲ好ム人</b> 并古實家展覧会へ出ス事
25. Groupe	Die bildende <b>Kunst</b> des Gegenwart. Diese Abtheilung soll nur solche <b>Kunstwerke</b> aufnehmen, welche seit des zweiten Londoner Ausstellung 1862 geschaffen wurden.
25 <sup>e</sup> groupe	<b>Beaux-Arts</b> . Ce groupe ne comprendra que <b>des œuvres d'art</b> qui ont été produites depuis la seconde Exposition de Londres 1862
Group 25	<b>Fine Arts</b> of the present Time. This group will contain <b>works of fine arts</b> produced since the International Exhibitions of London in 1862
第25区	今世ノ <b>美術</b> ノ事

Ce rapport est basé sur une volonté de prendre comme modèle les idées de l'Europe, civilisation moderne la plus avancée et qui inspire donc le Japon. Le rapport définit les deux racines du *bijutsu* : « l'art plastique 整形上ノ美術 (*seikei-jō no bijutsu*) » et « l'art phonétique 発音上ノ美術 (*hatsuon-jō no bijutsu*) ». S'il renonce à définir les catégories de « l'art phonétique », qui englobent la musique et la poésie, car il est impossible de délimiter une frontière entre raffinement et populaire, qui s'entremêlent dans ce domaine au Japon, le rapport subdivise méticuleusement l'art plastique en trois catégories : l'architecture, la sculpture et la peinture, en trouvant des similitudes avec l'Europe. Il faut noter toutefois qu'en voulant par ailleurs mettre l'accent sur des différences entre l'Orient et l'Occident, comme dans les coutumes ou les individus, le rapport affirme que le Japon a en propre l'art de la calligraphie, lequel mérite d'ailleurs d'être ajouté à l'art plastique. C'est ainsi que les domaines de l'« art plastique » 整形上ノ美術 (*Seikei-jō no bijutsu*) sont définis comme suit :

畫：墨畫、彩畫、油畫、鉛筆畫、鍍筆畫、[罍筆畫?]、炭筆畫、粉畫、蒔畫、漆畫、胡粉畫、密陀畫、壁畫、○印刷畫、[燒畫?]、陶畫、硝子畫、瑠璃畫、織畫、染畫、繡畫、箔畫、七宝畫、革紋、沙畫「モザイク」笹木畫、寄木、青貝畫、芝山細工等二屬ス畫、清翫書(臨搦書之二屬ス)

(Traduction du texte ci-dessus)

Peintures : peintures à l'encre de chine, en couleur, à l'huile, au crayon, au pinceau, [ au filet? *bokashi ami* ?], au fusain, à la poudre, peintures *maki-e*, à la laque, peintures *gofun*<sup>1110</sup>, peintures en *mitsuda*<sup>1111</sup>, peintures murales, images imprimées,[pyrogravure?], peintures sur céramique, sur verre, peintures à l'émail, au tissage, par teinture, par broderie, peintures à la feuille d'or, peintures sur émail cloisonnée, impressions sur cuir, peintures par mosaïques, marqueterie, incrustation de nacre et peintures à technique d'incrustation *shibayama* ; calligraphies.

彫刻：彫像、高彫、肉彫、片切彫、毛彫、透彫、堆朱、漆黒、沈金、雜嵌、鋤起、鋤下、壓印、篆刻(鑄造、[石刊?])、木版、石版、鉛版、銅版、鋼鍍版等之に屬す)

Sculpture : statue sculptée, haut relief, relief repoussé, ciselure par ciseau, ciselure par ciselet pointu, filigrane, gravure, sculpture sur plusieurs couches de laque rouge *tsuishu*, laque noire, incrustation de métaux précieux en laque, incrustation de diverses matières, repoussé convexe et concave, estampage, gravure des sceaux (moulage, [pierre taillée?], xylographie, lithographie, stéréotype, chalcographie, gravure sur acier, etc.)

<sup>1110</sup> *gofung* 胡粉 : pigment blanc préparé en utilisant du blanc de carbonate de calcium, normalement obtenu en réduisant en poudre fine des coquilles d'huître, et en mélangeant cette poudre avec de la colle.

<sup>1111</sup> *mitsuda* 密陀 : une peinture appliquée sur une surface laquée avec un mélange d'huile, de monoxyde de plomb et de pigments tels que le vermillon, l'ocre et le bleu verdâtre. Autrement appelé *abura-e* 油絵. L'appellation *mitsuda* 密陀 vient du fait que le monoxyde de plomb a été appelé *mitsudasō* 密陀僧 à l'époque.

建築：建築考案、建築装飾及び室内装飾の考案、造園術

Architecture : conception architecturale, conception de décoration architecturale et de décoration intérieure, jardin paysager.

Il nous semble que le terme « peinture 畫 » est ici utilisé dans le sens de motifs et dessins représentés en général par n'importe quels moyens sur n'importe quel support, quelle que soit la technique. Il faut souligner que nous y trouvons toutes les sortes d'artisanat d'art, notamment celles qui figuraient parmi les objets d'exportation, telles que la marqueterie, l'incrustation de nacre dite *aogai* 青貝 ou encore l'incrustation *shibayama* 芝山<sup>1112</sup>. Pour la sculpture, à côté des techniques de sculpture pour la statue, on y voit surtout les techniques de l'orfèvrerie traditionnelle japonaise très souvent appliquées au décor du sabres, et celles de la laque, auxquelles s'ajoute encore la gravure des sceaux. Ainsi le domaine de l'Art, voire des Beaux-Arts, du Japon tel que défini par la Ryūchi-kai, est très diversifié et élargi, et y est compris clairement la catégorie « objets d'art » ou « artisanat d'art », *kōgei* 工芸 qui figurent parmi les articles d'exportation. Par ailleurs, conscient de la diversité de leur définition, les membres essayent de créer une délimitation entre l'art et le « non-art », en mettant notamment en cause la légitimité artistique des dessins érotiques ou encore des jouets d'enfant. Les rapporteurs les éliminent de la catégorie « Art », *bijutsu*, en s'appuyant sur quatre sens référentiels pour juger de l'appartenance aux Beaux-Arts ou non : sain, vicieux, ingénieux, puéril, *sei-ja kō-setsu* 正邪巧拙, fondés sur une théorie de Francis Bacon, le 1<sup>er</sup> vicomte de St Alban (1561-1626), et une d'Alexander Bain (1818-1903)<sup>1113</sup>. Nous présentons ici seulement l'interprétation qui est faite dans le rapport sur les théories des deux philosophes sans en donner une véritable analyse. Tout d'abord la distinction entre « sain » et « vicieux » est expliquée par la logique de Bacon. En suivant celle-ci e le terme « *bijutsu* » désigne « l'art 術 *jutsu* de créer ce qui réjouit les gens ». Cette jouissance, visuelle ou émotionnelle, ne doit pas se limiter à un seul individu, ni a fortiori entraîner de la jalousie ou du dégoût chez les autres. La satisfaction doit être publique, et c'est la raison pour laquelle ce qui touche au désir sexuel ne peut pas s'apparenter au plaisir du *bijutsu*. L'opposition entre « ingénieux » ou « puéril » est expliquée sur la base d'une théorie

---

<sup>1112</sup> *Shibayama* (l'incrustation de) 芝山象嵌 : les laques *Shibayama* fabriqué à Yokohama se caractérisent par l'incrustation de coquilles *Pinctada maxima* dit papillon blanc, de coquilles *Turbo marmoratus*, d'ivoire et d'écaille de tortue dans les laques, ce qui permet à l'incrustation en relief tridimensionnelle.

<sup>1113</sup> NOROTA, op.cit., p.336 : Norota a découvert que Soeda Juichi 添田寿一, étudiant de Fenollosa à l'université de Tokyo comme Okakura Kakuzō, traduisit en 1883 un ouvrage d'Alexander Bain sous le titre *Bain shi no kyōikugaku* 『倍因氏教育学』 (*Pédagogie de M.Bain*) peut-être la *Science de l'Éducation* publié en 1879

d'Alexander Bain, qui permet de définir deux sortes de *bijutsu* : l'art intrinsèque, *naiin bijutsu* 内因美術, et, l'art extrinsèque, *gaiin bijutsu* 外因美術. Le premier, comme la musique, prend naissance à l'intérieur d'une personne et crée une beauté en s'ajustant aux sens de cette personne. Le deuxième consiste à copier une forme ou une situation de quelque chose qui a lieu à l'extérieur de soi, comme la peinture, la sculpture et la poésie. Selon Bain, d'après l'interprétation qu'en font les membres de Ryūchi-kai, il ne suffit pas de s'adonner à la création au gré des caprices de sa propre imagination, mais il est indispensable de faire l'effort de s'approcher fidèlement de la réalité du modèle afin que la création puisse être appréciée par tout le monde. C'est pourquoi les jouets des enfants, parce que puérils, ne font pas partie du *bijutsu*.

Le rapport conclut que le principe du *bijutsu* est de sublimer la nature et l'esprit des êtres humains : susciter leur fraternité en réprimant leur cupidité, avarice et égoïsme. Considérant que le *bijutsu* en tant que Beaux-Arts a une place particulièrement importante dans les pays civilisés, le rapport affirme que l'état du *bijutsu* peut être l'indice et le symptôme des vicissitudes d'un pays. Après une procédure, quasi bureaucratique, de présentation aux présidents et au vice-président, puis auprès des membres, et comme elle ne soulève aucune objection, cette définition du *bijutsu* est approuvée par la Société Ryūchi-kai. La première définition officielle du terme est ainsi diffusée auprès du public en 1880, avec la signature des cinq rapporteurs et celles du président et du vice-président de la Société.

Trois ans plus tard, le 30 novembre 1883 (Meiji16), Kawase Hideharu présente ses propos *Introduction aux Beaux-Arts*, 美術概論 *Bijutsu gairon*, au titre de membre de la Ryūchi-kai, dans le premier numéro de la revue mensuelle *Dai Nippon bijutsu shinpō* 大日本美術新報 (*Revue des Beaux-Arts du grand Japon*), revue d'art destinée au grand public fondée par Ouchi Seiran 大内青巒 (1845-1918)<sup>1114</sup>. Nous avons déjà cité précédemment ce même article. Dans cette revue la Ryūchi-kai publie désormais régulièrement des informations sur ses activités, intitulées *articles sur la Ryūchi-kai*. Dans l'article de 1883, qui explique la naissance de la Ryūchi-kai à la suite de la première Exposition de l'Industrie nationale, le vice-président de la Société affirme publiquement que les objets d'artisanat d'art, 工芸 *kōgei*, appartiennent bel et bien aux Beaux-Arts 美術 *bijutsu* du Japon par les énoncés suivants :

« Les origines de l'art japonais remontent à des centaines d'années. Enfin, l'accumulation des expériences lui a permis d'acquérir d'uniques techniques particulières. Il est apprécié dans le monde entier. En vérité, ce n'est pas un hasard

---

<sup>1114</sup> ŌUCHI, Seiran 大内青巒 (1845-1918) : érudit bouddhiste qui fonde en 1889 la Sonnō Hōbutsu Daidōdan 尊皇奉仏大同団, un mouvement politique bouddhiste qui se concentre sur le culte de l'Empereur.



si les Occidentaux y dépensent des millions de dollars en achats. Par conséquent, le montant des exportations de ces divers objets d'artisanat d'art 工芸 *kōgei*, qui relèvent des Beaux-Arts 美術 *bijutsu* de notre pays, augmente d'année en année. Cela devient une source de profit national <sup>1115</sup> ».

En définissant le *bijutsu* comme « *un savoir pour exhumer et relever la beauté des choses*<sup>1116</sup> qui a été accumulé et s'est transmis au fur et à mesure du développement d'un pays », Kawase annonce à haute voix la nécessité de développer des Beaux-Arts qui restent uniques et propres au Japon (*Nippon koyū no bijutsu* 日本固有の美術), parmi lesquels figurent les produits de l'artisanat d'art, cela aussi en vue d'inciter la demande des étrangers : tel est l'objectif des membres de la Ryūchi-kai. La proclamation de ces propos fait en 1883 a sans aucun doute un lien avec la rencontre entre Kawase et Francis Philip Cunliffe-Owen, lorsque Kawase était en mission étrangère en tant que responsable de l'Exposition universelle de 1880 à Melbourne, de même que Sano Tsunetami avait rencontré ce personnage lors de l'Exposition universelle de 1872 à Vienne. La remarque faite par le directeur du South Kensington Museum sur les caractéristiques uniques de l'art japonais, fut ce qui donna aux deux dirigeants la conviction de devoir devenir des promoteurs de l'art japonais<sup>1117</sup>. Il ne faut pas ignorer en outre l'impact des conférences de Fenollosa, dans lesquels il soulignait dans les mêmes termes que Kawase, l'existence de Beaux-Arts « uniques et propres au Japon »<sup>1118</sup>. Par ailleurs Fukuzawa Yukichi, dans son ouvrage *Teishitsu-ron* 帝室論 (*Théorie sur la famille impériale*), publié en mai 1882, désignait l'Empereur comme le protecteur des arts qui font partie de la civilisation et de la culture unique du Japon (*Nippon koyū no bunmei* 日本固有の文明), une expression proche de celle employée par Kawase : la quête des caractéristiques vernaculaires voire de l'originalité japonaise était désormais à l'ordre du jour.

---

<sup>1115</sup> Annexe 1, p.96 : KAWASE., op.cit., DNBS, No.1,1883, p.2 : 本邦ノ美術ノ如キハ源ヲ数百年ノ昔ニ開キ積習練磨シテ終ニ一種特有ノ伎倆ヲ存シ世界万国之ヲ愛玩貴重セサル者ナシ現ニ欧米人巨万ノ資金ヲ投シテ之ヲ購求スルム決メ偶然ニ非ス故ニ美術上ニ属スル諸工芸品ノ如キモ年ヲ追テ輸出ノ額ヲ増進シ以テ国利ノ原ヲ為ス

<sup>1116</sup> Ibid.,美ヲ研出スル知

<sup>1117</sup> Annexe 1, pp. 135-136 : KAWASE., op.cit, 1905, pp. 41-42.

<sup>1118</sup> FENOLLOSA, 1882, p.43 : 其固有ノ美術ヲシテ消滅セシメズ翻テ之ヲ振興スアラバ、日本人ハ爾後数年ナラズシテ世界万国ニ於テ美術ノ冠免タルヲ得ベシ、亦惜ムバカラズ哉ト。

### 3-5. Consolidation de la position sociale de la Ryūchi-kai

La publication par Kawase Hideharu en 1883 de son *Introduction aux Beaux-Arts*, 美術概論 *Bijutsu gairon*, a également pour mobile d'annoncer les nouveaux statuts de la Société établis en janvier, après une courte période à la fin de l'année 1882 pendant laquelle le bureau de la Société s'était installé provisoirement au domicile de Kawase<sup>1119</sup>. Il faut noter que cette année 1882 a été marquée par un évènement crucial pour la Ryūchi-kai : la visite par l'Empereur de la troisième exposition du « Regard sur l'Art ancien », 観古美術会 *Kanko bijutsu-kai*, dont la réalisation avait été confiée à la Société par le gouvernement.

La première édition de la *Kanko bijutsu-kai*, organisée par le Bureau muséographique relevant du Ministère de l'Intérieur, fut ouverte pendant 60 jours à partir du 1<sup>er</sup> avril 1880, au parc d'Ueno<sup>1120</sup>. Le rapport annuel du Ministère de l'Intérieur intitulé « *Raison de la mise en place de la Kanko bijutsukai* », explique ainsi le but de cette première édition qui présentait exclusivement des œuvres anciennes, soit 1302 au total<sup>1121</sup>.

Il n'est pas nécessaire d'en dire beaucoup sur le fait que l'art japonais est très apprécié à l'étranger. Et cependant, la laque, les textiles, les sculptures et la poterie d'aujourd'hui sont inférieurs aux œuvres anciennes. En effet, les anciennes techniques ne sont plus prises en compte et seules les nouveautés sont recherchées. La seule façon d'améliorer cette situation est de trouver un modèle dans les œuvres anciennes. Où existent ces modèles ? Il est difficile d'avoir accès à ces œuvres car elles sont précieusement conservées par les collectionneurs. La direction déplore cette situation. C'est pourquoi elle a décidé d'ouvrir une exposition pour pouvoir contempler l'art ancien.

D'après l'introduction du catalogue de l'exposition, *Kanko bijutsu-kai shuei* 『観古美術会聚英』, écrite par Kurokawa Mayori 黒川真頼 (1829-1906), alors agent du Bureau muséographique<sup>1122</sup>, les objets anciens, quelle que soit leur provenance, qui font partie de

<sup>1119</sup> HIRAO, op.cit., p.3: 明治十五年十二月、假事務所ヲ、麴町區富士見五丁目十三番地河瀬秀治氏方ニ置ク。會員數六十二人ナリ。

<sup>1120</sup> TKHH, p.201. Cependant, le Bureau muséographique est transféré au Ministère de l'Agriculture et du Commerce le 7 avril 1881 (Meiji14).

<sup>1121</sup> TKHH, pp.138-139. 本邦美術ヲ以テ海外ニ華稱ヲ得ルコトハ今復タ多言ヲ贅セスシテ可ナリ。然リ而シテ其漆器ヤ織物ヤ彫刻ヤ陶器ヤ今ヲ以テ往昔ニ比スレハ或ハ及ハザルモノナシトセズ。レ工人ノ古ヲ温ネスシテ新奇ニノミ走ルヲ以テナリ。夫レコレヲ救正スルハ其模範ヲ古ニ取ルニ如クハナシ。其模範トスルモノハ何処ニカアル。諸家ノ珍藏スル所ニ係ルヲ以テ容易ニ之ヲ得ルコト能ハズ。本局之レニ歎アリ、於是乎観古美術会ヲ開設セントス。

<sup>1122</sup> KUROKAWA, Mayori 黒川真頼 (1829-1906), historien formé à l'école des « Études nationales » est considéré comme celui qui a incarné l'une des deux approches de l'histoire de l'art japonais, à côté d'Okakura Tenshin. Leurs travaux servirent de base à l'élaboration de la première histoire de l'art « officielle », publiée

collections de particuliers, et jusqu'au trésor de la Cour impériale, peuvent être pris comme modèles pour montrer la bonne voie à l'artisanat d'art, *kōgei*<sup>1123</sup>. Cette tentative de faire revivre les techniques traditionnelles, qui avaient tendance à être délaissées, à l'aide d'anciens chefs-d'œuvre pris comme modèles, devait se répéter désormais chaque année<sup>1124</sup>. Or, lors de la préparation de la deuxième édition de 1881 (Meiji 14), le gouvernement se trouva en difficultés financières pour attribuer un budget à ce programme, d'autant plus qu'il avait aussi prévu la réalisation de la deuxième Exposition de l'Industrie nationale la même année. Afin d'éviter d'annuler la deuxième édition du *Kanko bijutsu-kai*, Machida Hisanari, le directeur du Bureau muséographique, confia à la Ryūchi-kai la tâche de la mettre en œuvre<sup>1125</sup>. Ainsi, à partir de 1881, c'est la Ryūchi-kai qui devint l'organisateur officiel du *Kanko bijutsu-kai* sous le patronage du Bureau muséographique<sup>1126</sup>.

Le but de la *Kanko bijutsu-kai*, exposer des collections difficilement accessibles au public pour le développement de l'artisanat d'art, concordait parfaitement avec la mission de la Ryūchi-kai de diffuser l'idée et les pratiques du *kōko rikon* 考古利今 : la nécessité de réfléchir à l'utilité des œuvres anciennes pour réaliser une production contemporaine d'un niveau plus élevé. Le partage visuel des œuvres au dehors du cercle des membres, devait permettre un échange d'idées qui élargirait leurs champs d'activité. Des œuvres anciennes continuèrent d'être exposées par la Ryūchi-kai jusqu'à la dernière exposition de 1886 (Meiji 19), soit la 17<sup>e</sup> édition. En tant

---

à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Cf. Christophe Marquet, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national », dans *La nation en marche*, sous la direction de Claude Hamon et Jean Jacques Tschudin, Arles, Éditions P. Picquier, 1999, pp.143-162.

<sup>1123</sup> Hakubutsu-kyoku 博物館, *Kanko bijutsu-kai shuppin mokuroku* 『観古美術会出品目録』, No.1-9, 1880 (Meiji 13) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/849462>

L'exposition est composée de 5 catégories d'objets, dont la première est consacrée aux peintures (312 peintures), puis on trouve 217 laques, 51 textiles, 311 sculptures et 411 céramiques. Ils proviennent du trésor de la Cour impériale, de la collection des familles impériales, de la collection gouvernementale, de temples et de sanctuaires, de la noblesse *kazoku* 華族, d'anciens samouraï *shizoku* 士族, et de la classe populaire *heimin* 平民.

<sup>1124</sup> SHIINA, Noritaka 椎名仙卓, « Hakubutsu-kan ga shusai shita kansetsu bijutsuten no sōshi Kanko bijutsukai » 「博物館が主催した官設美術展の創始 “観古美術会”」, *Museum studies*, vol.23 No.10, 1988, pp. 25-27.

<sup>1125</sup> NOROTA, op.cit., p.387

Le « *Dai nikai Kanko Bijutsu-kai kaisai no gi ni tsuki ukagai* (第二回観古美術会開催ノ義ニ付伺 (Demande de renseignements concernant la 2<sup>e</sup> Kanko Bijutsu-kai) », déposé par Machida Hisanari, du Bureau muséographique, indique qu'il sera difficile d'organiser l'événement en raison des dépenses, et qu'il souhaiterait donc le confier à la Ryūchi-kai qui « étudie les artisanats d'art nouveaux et anciens sous la direction de Sano Tsunetami (佐野常民会頭ニ而同志者打寄常ニ新古工芸ヲ研究) ».

<sup>1126</sup> *TKHH*, p.218 : le Bureau muséographique soutint la mise en œuvre par des subventions ou des prêts d'œuvres de collection.

qu'organisateur de cet événement artistique de sensibilisation, le nom de Ryūchi-kai s'affirma auprès du public comme celui d'un organe non-officiel mais qui exécutait en partie la politique gouvernementale de promotion de l'art japonais<sup>1127</sup>. On peut peut-être voir ici, comme l'a suggéré Satō Dōshin, les prémices du courant politique préférant déléguer au secteur privé certaines missions, et qui a conduit à la privatisation des usines et des mines publiques, courant qui commence dès 1881, dans un climat d'austérité budgétaire à la suite de la Rébellion de Satsuma<sup>1128</sup>. Ou bien devons-nous plutôt y voir une stratégie des membres exécutifs de la Ryūchi-kai, qui profitèrent de cette politique du gouvernement ? Finalement, la troisième édition du *Kanko bijutsu-kai*, celle de 1882 (du 1 avril au 31 mai), soit la deuxième pour la Ryūchi-kai, établit la légitimité de la position de ce dernier, confortée par la visite de l'Empereur.

### 3-6. Un Président d'honneur issu de la famille impériale

Devenue un organe quasi-officiel ayant la charge de l'organisation de la *Kanko bijutsu-kai* et ayant eu l'honneur de la visite impériale, la Ryūchi-kai se réorganise en janvier 1883 (Meiji 16) avec une révision de ses statuts, dont les principes sont publiés dans le *Dainippon bijutsu shinpō*<sup>1129</sup>. Le président Sano Tsunetami et le vice-président Kawase Hideharu sont réélus. Mais à la suite du désistement de Kawase Hideharu, dont la raison reste inexplicée, c'est Kuki Ryūichi 九鬼隆一 (1852-1931), vice-ministre de la Culture à l'époque, qui devient vice-président de la Société<sup>1130</sup>. A l'occasion de cette importante révision, la Société crée un titre supérieur à celui de président, celui de *sōsai* 総裁, Président d'honneur<sup>1131</sup>. Ce poste est occupé par le prince Arisugawa Taruhito 有栖川宮熾仁親王 (1835-1895), chef de la famille Arisugawa-no-miya, une lignée cadette de la famille impériale, en qui l'Empereur Meiji a une totale confiance. Le prince avait occupé la fonction de général de l'armée de Terre et ensuite

<sup>1127</sup> Les catalogues des expositions étaient publiés au nom de la Ryūchi-kai.

<sup>1128</sup> SATŌ, Dōshin 佐藤道信, « Ryūchi-kai hōkoku kaisetsu 「龍池会報告」解説 », *Kindai bijutsu zasshi sōsho 5 Ryūchi-kai hōkoku bessatsu* 『近代美術雑誌叢書 5 龍池会報告』 (désormais *Ryūchi-kai hōkoku*) 別冊, Yumani Shoboh, Tokyo, 1991, p.6.

<sup>1129</sup> *Kindai bijutsu zasshi sōsho 5 Ryūchi-kai hōkoku, bessatsu* 『近代美術雑誌叢書 5 龍池会報告』 別冊, op.cit : Meiji 16 nen 11 gatsu kaisei Ryūchi-kai kisoku 「明治十六年十一月 改正龍池会規則」

<sup>1130</sup> HIRAO, op.cit, 1922, p.4.

<sup>1131</sup> *Kindai bijutsuzasshi sōsho 5 Ryūchi-kai hōkoku, bessatsu* 『近代美術雑誌叢書 5 龍池会報告』 別冊, op.cit : Meiji 16 nen 11 gatsu kaisei Ryūchi-kai kisoku, dai 5 shō, shokumu, dai 12 jō Sōsai wa kaiji o sōri su 「明治十六年十一月 改正龍池会規則」 第五章 職務 第十二条 総裁ハ会事ヲ総理ス

celle de Ministre de Gauche, *Sadaijin* 左大臣. En 1882, il représenta l'Empereur au couronnement du Tsar Alexandre III à Moscou, et à cette occasion il visita l'Europe et les États-Unis. C'est de retour au Japon, qu'il accepta ce poste honorifique au sein de la Ryūchi-kai. La nomination du prince Arisugawa n'est certainement pas un pur hasard. C'est à ce prince, militaire chargé de la répression des rebelles de Satsuma et siégeant au quartier général de Kumamoto lors de la guerre du Sud-Ouest *Seinan Sensō* (janvier – septembre 1877), que Sano Tsunetami avait directement soumis, avec Ōgyū Yuzuru 大給恒 (1839-1910), la proposition de création d'une « *Hakuaisha* » 博愛社, la Société de Philanthropie, un institut de soins médicaux pour blessés de guerre, future Croix Rouge japonaise<sup>1132</sup>. Le prince, marqué par son expérience de la guerre, approuva le jour même du dépôt, cette demande qui avait été déjà refusée deux fois par le gouvernement central.

C'est la relation de confiance établie lors la dernière guerre civile du Japon, qui éclaire l'accord du prince, six ans plus tard, avec les idées promues par la Société que présidait ce même Sano Tsunetami. Le contexte du début des années 1880 était d'ailleurs à la création de plusieurs sociétés d'encouragement dans le domaine économique, comme la Société Agricole du Japon, ou encore la Société de Pêche du Japon, en lien étroit avec le gouvernement et avec un prince de la lignée impériale comme président<sup>1133</sup>.

Le développement considérable de la Ryūchi-kai se traduisit non seulement par ces confirmations officielles, mais aussi par une réelle augmentation du nombre de ses membres. De 28 membres comptabilisés en 1880 (Meiji 13), l'année suivante sa fondation, celle-ci passe à 169 en 1883 (Meiji 16), année marquée par la première révision de ses statuts, puis à 359 à la fin de 1884 (Meiji 17)<sup>1134</sup>. Le profil des membres est défini dans les statuts de la Société issus de la deuxième révision de 1885 (Meiji 18) : « ceux qui sont enthousiastes à l'idée d'encourager l'art, ceux qui produisent l'art, ceux qui le vendent et ceux qui l'aiment, qu'ils collaborent pour rétablir l'art japonais et poursuivre son progrès<sup>1135</sup> ». On vise donc à former un cercle composé de haut-fonctionnaires, de fabricants, d'artisans-artistes, de marchands et d'amateurs d'art, sans placer

---

<sup>1132</sup> YOSHIKAWA, Ryūko 吉川龍子, *Nisseki no sōshisha Sano Tsunetami* 『日赤の創始者 佐野常民』, Yoshikawa kōbunkan, Tokyo, 2001 ; KUROKAWA, Fumitaka et KAWAI, Toshinobu (ed.) 黒沢文貴, 河合利修 (編), *Nihon sekijūji to jindō enjō* 『日本赤十字社と人道援助』, University Tokyo Press, Tokyo 2009, pp.1-36.

<sup>1133</sup> NOROTA, op.cit., pp.399-402 : Norota suppose que l'idée de placer le musée sous la protection impériale proposée par Yamataka Nobutsura, eut aussi une certaine influence.

<sup>1134</sup> SATŌ, op.cit, 1991, pp.9-10; HIRAO, op.cit, 1922 et SHIODA. (ed.), op.cit.,1880, pp. 3-5.

<sup>1135</sup> *Ryūchi-kai hōkoku*, No.1, 3 juin 1885 (Meiji 18), p.9 : Honkai kisoku kaisei an 本会規則改正案

de frontière entre les autorités et le secteur privé. On essaie d'y réaliser et d'y pratiquer un partage direct de l'idéologie des politiques sur la promotion de l'art avec les acteurs de terrain, ce qui doit faciliter le soutien indispensable du monde des affaires. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, nous trouvons parmi les membres de la Ryūchi-kai, des marchands engagés dans l'exportation des objets de l'artisanat d'art à Yokohama et identifiés par notre étude du *Quotidien de Yokohama*. En plus de Matsuo Gisuke et Wakai Kanesaburō, gérants de la compagnie Kiryū Kōshō Kaisha, membres depuis sa fondation, citons Musashiya Ōzeki Sadajiro, Shiino Shohei, Minota Chōjirō, Morimura Ichizaemon, Kobayashi Kojirō et Hara Zenzaburō, dont la plupart ont participé à des expositions universelles. Nous pouvons imaginer que leur éveil patriotique à la valeur de l'art japonais aura pu être inspirée par leur expérience commune des expositions universelles, partagée avec les hommes politiques. Notre étude du *Quotidien de Yokohama* limitée à 1879 ne nous permet pas de l'étayer, mais il faut noter que plusieurs autres protagonistes dans l'exportation de l'art japonais devinrent ultérieurement adhérents de la Ryūchi-kai, à savoir Hayashi Tadamasu 林忠政, le marchand d'estampes Kobayashi Bunshichi 小林文七, Marunaka Magobei 円中孫兵 qui prit pour filiale la succursale de Paris de la Kiryū Kōshō Kaisha en 1884, ou encore Ikeda Seisuke 池田清助, Yamanaka Kōshichi 山中興七 et Kichirōbei 吉郎兵衛 de la Yamanaka shōkai et Nomura Yōzo 野村洋三, fondateur de la Samurai shōkai, entre autres<sup>1136</sup>.

## **Conclusion**

Au cours des années 1870, des organes de la presse japonaise partageaient avec leur lectorat un intérêt pour l'exportation de produits de l'artisanat d'art national, qui se nourrissait sûrement des perspectives économiques pour ce domaine « industrialisable », ainsi que d'un sentiment patriotique pour soutenir le pays par une production si appréciée dans le monde. Mais divers problèmes affectant le secteur pouvaient déjà être observés dès le milieu des années 1870, à cause de la recherche d'un rapide profit commercial qui amplifiait la contrefaçon et la baisse de la qualité. Pour guider ses lecteurs, cette presse se faisait l'écho des goûts supposés de la clientèle étrangère, mais de façon biaisée et partielle parfois. Dans cette époque pionnière, les producteurs locaux en étaient encore aux expériences et tâtonnements, testés auprès des négociants étrangers ou des expositions universelles, avec parfois le soutien des autorités.

Les effets négatifs ne tardèrent apparemment pas à se manifester. La dégradation de

---

<sup>1136</sup> SATŌ, op.cit, 2006, pp.97-99.

l'artisanat d'art est signalée par les observateurs dès la première Exposition de l'Industrie nationale en 1877, ce qui fit naître par réaction la Ryūchi-kai. L'association mena dès lors une réflexion rigoureuse pour *réfléchir sur l'ancien au profit du contemporain*, joignant cela à une tentative d'interpréter la nouvelle notion de « Beaux-Arts » ou d'« Art » en provenance de l'Occident. Les membres de cette société tentent de trouver son équivalent au Japon, selon ses modalités propres, et trouve la trace d'une sensibilité et d'un génie national, qui réside pour une bonne part dans son artisanat d'art.

La Ryūchi-kai est généralement considéré par les historiens comme un groupe nationaliste. Or cette pensée « nationaliste » partagée par ses membres nous paraît différente de celle que l'on va observer au Japon dans les décennies suivantes, caractérisée, elle, par un anti-occidentalisme, le chauvinisme ou encore l'autoritarisme. Cette différence a d'ailleurs été soulignée par Kitazawa Noriaki<sup>1137</sup>. Ce n'était pas ce genre de fierté exaltée qui poussait les membres fondateurs de la Ryūchi-kai, dont la plupart étaient des bureaucrates. Dans leurs propos très pragmatiques, on voit qu'ils cherchent avant tout à développer et à stabiliser le pays, on aperçoit même une humilité ou une sorte de croyance quant au potentiel des métiers d'art japonais, le seul domaine reconnu alors comme fort chez le Japon par la communauté internationale. Nous sommes frappée, émue même par leur désir de comprendre ce que sont ces « Beaux-Arts ». Leurs membres cherchent à diffuser les fruits de cette réflexion auprès du public et, plus en aval, auprès des artisans. Ils déplorent l'état actuel où cet artisanat est tombé et reprennent ouvertement des théories d'érudits occidentaux pour réfléchir aux causes de cette dégradation. Kitazawa Noriaki qualifie leur attitude comme « un nationalisme naïf émanant de motifs économique »<sup>1138</sup>. Nous pouvons peut-être y voir même une sorte de « nationalisme positif ».

Il nous faut pour conclure reconnaître l'insuffisance de l'étude menée dans ce chapitre en ce qu'elle n'a pu réaliser une comparaison de l'idéologie de la Ryūchi-kai avec les idées d'autres théoriciens japonais contemporains, notamment celle de Fukuzawa Yukichi. Le discours sur l'art que l'on a constaté dans le *Jiji shinpō* à la fin des années 1880, par exemple, quel lien a-t-il avec celui des membres de la Ryūchi-kai ? Toutefois, il reste indéniable que c'est la Ryūchi-kai qui était la plus influente association privée en matière d'art à l'époque, et qu'elle était donc la plus susceptible d'inspirer les courants dominants au cœur de la société japonaise, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

---

<sup>1137</sup> KITAZAWA, p.96.

<sup>1138</sup> KITAZAWA, Noriaki, *Bijutsu no politics: kōgei no naritachi o shōten to shite* 『美術のポリティクス: 「工芸」の成り立ちを焦点として』 Tokyo, Yumani shobo, 2013, p.96.

## CHAPITRE 8

### La mutation de l'art japonais : prise de conscience de l'originalité japonaise et exportations

#### *Introduction*

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la Ryūchi-kai diffusa l'idée que le Japon disposait d'une forme de Beaux-Arts unique. Ses membres développèrent cette prise de conscience pour finir par penser que l'artisanat d'art représentait bel et bien un domaine artistique à part entière, et qu'il était possible d'attirer l'intérêt des étrangers sur ce caractère vernaculaire de l'art nippon. Mais en quoi consistait donc ce caractère spécifique ? Comment le maintenir au sein de la création contemporaine ? La quête de réponses à ces questions provoqua un réel débat au sein de la Ryūchi-kai, qui avait décelé cette essence propre alors même que, selon ses membres, la dégénérescence la menaçait dans l'art japonais.

Dans ce dernier chapitre, nous voudrions examiner ce tâtonnement des membres de la Ryūchi-kai au travers de deux expositions, le « Salon annuel des peintres japonais à Paris » et le « Concours cocon, fil, tissu, poterie et laque (*Kenshi orimono tōshikki kyōshinkai* 繭糸織物陶漆器共進会) ». La première mit amèrement en lumière les défauts de la peinture japonaise contemporaine, et celle eut un impact crucial sur la Ryūchi-kai, ce qui allait influencer la future politique artistique du Japon. La seconde est un révélateur des constats faits à l'époque sur les problèmes réels de l'artisanat d'art, coincé entre aspirations pour l'Art et besoins de l'Industrie.

On peut dire que cette quête commencée par les membres de la Ryūchi-kai, même si elle ne fut pas seule en jeu, aboutira à l'institutionnalisation du domaine des arts au Japon. Pour terminer le présent travail, nous voudrions nous intéresser à la création de deux institutions artistiques qui représentent cette institutionnalisation du domaine des arts au Japon : d'une part l'École des Beaux-Arts de Tokyo, et d'autre part le titre d'« artistes de la Maison Impériale *teishitsu gigeiin* 帝室技芸員 ». Notre objectif n'est pas une analyse des systèmes en eux-mêmes, mais plutôt de montrer de quelle manière et avec quelle idée les membres de la Ryūchi-kai s'impliquèrent dans ce processus d'institutionnalisation. Car selon nous, c'est bien le désir de promouvoir l'attrait pour les produits de l'artisanat d'art apparu sur le marché mondial qui se trouve toujours à l'arrière-plan de ces autorités prestigieuses dans le domaine artistique, lesquelles ont toujours une influence dans le Japon d'aujourd'hui.



# 1. Réalisation des Salons annuels des Peintres japonais à Paris, en 1883 et 1884

---

## 1-1. Relation créée entre la Ryūchi-kai et l'Union Centrale des Arts Décoratifs de Paris

La première révision des statuts de la Ryūchi-kai, en novembre 1883 (Meiji 16), nous révèle un changement important dans l'orientation de ses activités. Il s'agit du rapprochement avec la France pour la promotion de l'« art unique du Japon ». Parmi les 35 articles des statuts de la Ryūchi-kai nouvellement établis, et dont le premier énonce l'objectif de la Société : « promouvoir l'art unique de notre pays et perpétuer sa réputation dans le monde entier », soulignons les domaines cibles de cette promotion définie dans l'article 20 à savoir : « la peinture, la calligraphie, la sculpture, la céramique et porcelaine, les émaux, la laque, la marqueterie, la broderie et le tissage, la dinanderie et le bronze, l'architecture et le paysage<sup>1139</sup> ». L'article 22, relatif aux actions de la société, attire aussi notre attention. La Ryūchi-kai y propose la réalisation annuelle d'une exposition d'art japonais à Paris, pour laquelle il s'efforce d'encourager quotidiennement les artistes afin de créer des objets, des dessins et autres peintures destinés à cet événement<sup>1140</sup>. Cette exposition, qui n'aura lieu en fait que deux fois seulement, en juin 1883 et 1884, est connue en France sous le nom de *Salon Annuel des Peintres Japonais*.

Au cours de la première décennie de l'ère Meiji, le regard des dirigeants du nouveau gouvernement en matière de politique artistique se tournait surtout vers l'Angleterre : le projet de musée présenté en juin 1873 (Meiji 6) par Machida Hisanari 町田久成 prenait pour modèles le British Museum et le South Kensington Museum, qui inspira aussi Sano Tsunetami 佐野常民 lorsqu'il proposa la création d'un musée dans le rapport sur l'Exposition Universelle à Vienne

---

<sup>1139</sup> *Kindai bijutsu zasshi sōsho 5 Ryūchi-kai hōkoku, bessatsu*, op.cit, pp.101-115 : “Meiji 16 nen 11 gatsu kaisei Ryūchi-kai kisoku dai 20 jō” 「明治十六年十一月 改正龍池会規則」第二十條：○畫○書○彫刻○陶磁○七寶○漆器○嵌木○繡織○銅器○建築園治

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p.111: 第七章 第二十二條

第二 毎年一回佛国巴理府ニ日本美術縦覽會ヲ開設スル

第三 佛国縦覽會ニ出陳スル為メ又ハ内外人ノ囑需ニ供スル為メ平素美術家ヲシテ精良ノ物品ヲ製シ或ハ圖畫ヲ作ラシム

Annexe 1, pp.96-97 : KAWASE, op.cit, *DNBS*, No.1, 1883, pp. 3-4 三-四

en 1873<sup>1141</sup>. Il est vrai que le South Kensington Museum, premier musée consacré au développement de l'art appliqué, correspondait exactement à l'objectif du Japon de promouvoir son artisanat d'art en vue de l'exportation. Et surtout, ses dirigeants avaient été parmi les premiers à établir des relations avec les Britanniques, et au-delà avec le monde artistique britannique lui-même. Machida Hisanari, anciennement envoyé en Angleterre par le fief de Satsuma, avait certainement observé ces deux musées durant son séjour à Londres. Quant à Sano Tsunetami, il avait rencontré Francis Philip Cunliffe-Owen, alors directeur du South Kensington Museum, qui avait souhaité acquérir des objets japonais présentés lors de l'Exposition universelle de Vienne. Sano avait aussi reçu des conseils de ce dernier pour la mise en valeur de l'art japonais<sup>1142</sup>. D'ailleurs, en 1876, Owen envoya au Japon Christopher Dresser (1834-1904), un designer anglais, pour y apporter des œuvres européennes comme donation pour compenser la perte des œuvres japonaises et européennes lors du naufrage du navire *le Nil* de retour de Vienne après l'Exposition universelle<sup>1143</sup>. Dresser échangea avec les hauts-fonctionnaires japonais protagonistes en matière de politique de l'art<sup>1144</sup>. Rappelons également que ce sont sur les opinions de James Lord Bowes, l'auteur de *La céramique japonaise*, rapportées par un agent japonais de Liverpool, que Kawase Hideharu s'est fondé pour rédiger son *Opinion sur les tâches concernant le commerce à l'étranger et la promotion commerciale de la Direction pour l'encouragement des industries*, soumise le 20 janvier 1876 (Meiji 9) au gouvernement.

La France, cependant, lieu de naissance du terme Japonisme, était probablement le terrain le plus à considérer pour le développement de cette mode, avec ses nombreux artistes enthousiastes pour l'art du Japon, tels que les impressionnistes ou encore ses éminents critiques d'art japonisants. Et pourtant, dans les années 1870, période durant laquelle le phénomène gagne

---

<sup>1141</sup> TKHH, p.122; TSUCHIYA, Takao (ed.) 土屋喬雄 編 *Ishin sangyō kensetsuronsaku shūsei* 『維新産業建設論策集成』, Tokyo, Hokuryukan 北隆館, 1944, pp. 205-210.

<sup>1142</sup> SANO, Tsunetami (raconté par) 佐野常民述, *Sano haku enzetsu shū* 『佐野伯演説集』, Tokyo, Nihon bijutsu kyokai 日本美術協会, 1911(Meiji 44), pp. 39-40.

<sup>1143</sup> KISHIDA, Yoko 岸田陽子, « The South Kensington Museum and Japan : The Criteria used by Christopher Dresser for Selecting the Objects donated to the Imperial Museum of Tokyo in 1876 » 「サウス・ケンジントン博物館と日本：クリストファー・ドレッサーの運んだ 1876 年の寄贈品選定基準について」, *Art research*, Vol.12, pp. 17-29.

<sup>1144</sup> KAWAMURA, Noriko 川村範子, « Christopher Dresser and his relationships in the Meiji government: insights from a prosopography of 15 high officials » 「クリストファー・ドレッサーと明治政府の高官たち--そのプロソポグラフィを中心に」 *Bulletin of the Graduate School of International Cultural Studies*, Aichi Prefectural University. Japanese culture, No. 2, 2010, pp. 29-54 ; ISHISA., Tametake (ed.) 石田為武 編, *Eikoku Doctor Dresser dōkō hōkokusho* 『英国ドクトルドレッセル同行報告書』, 1877 (Meiji10)

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/897375>

en visibilité, la France restait quasi absente des discours des dirigeants japonais soucieux d'une politique de l'art. Nous pouvons comprendre ce contraste en nous appuyant sur les remarques de Richard Sims, et de Teramoto Noriko, qui attirent l'attention sur l'affaiblissement général de la relation franco-japonaise sur les plans politique et diplomatique après l'Exposition universelle de Paris en 1868, dû au manque de dynamisme et de cohérence de la stratégie diplomatique française après le départ du Japon de Léon Roche en 1868<sup>1145</sup>. Mais l'Exposition universelle de Paris de 1878, qui d'ailleurs mit l'accent sur les œuvres anciennes du Japon, fut l'occasion décisive pour renouer des relations et tourner le regard des leaders japonais vers la France<sup>1146</sup>. Par la suite, les membres de la Ryūchi-kai nouèrent des liens officiels avec la France, et plus précisément avec l'Union centrale des Arts décoratifs, anciennement connue sous la dénomination d'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, créée en 1864, relation qui se concrétisa par la mise en œuvre de l'exposition d'art japonais à Paris, *Pari-fu Nihon bijutsu jūrankai* 巴里府日本美術縦覧會 connu en France comme le *Salon Annuel des Peintres Japonais*.

On présume que l'un des concepteurs principaux de ce programme d'exposition d'art japonais à Paris fut Kawase Hideharu<sup>1147</sup>. Cet ex-responsable de la préparation de l'Exposition de Philadelphie de 1876 n'était pas directement concerné par l'Exposition universelle de Paris de 1878, mais il était proche de Matsukata Masayoshi et de Maeda Masana, les responsables du secrétariat de l'Exposition<sup>1148</sup>. Par ailleurs, Wakai Kanesaburō, membre de la Ryūchi-kai, fréquentait Paris pour la succursale de Kiryū Kōshō Kaisha (起立工商会社) depuis son ouverture, en 1878. Kawase, ainsi que d'autres membres de la Société, devaient naturellement être bien informés du phénomène considérable du Japonisme à Paris, et surtout des connaissances assez précises sur l'art japonais des Japonisants<sup>1149</sup>.

Impressionné par la place importante que l'art occupe historiquement en France, et qui se traduisit par la mise en place du ministère des Beaux-Arts sous le gouvernement de Léon

---

<sup>1145</sup> TERAMOTO, op.cit, pp.196-201; SIMS, Richard, *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan, 1854-1895*, Meiji Japan Series 3, Londres, Japan Library, 1998.

[https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_2002\\_num\\_57\\_4\\_280093\\_t1\\_1090\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2002_num_57_4_280093_t1_1090_0000_2)

<sup>1146</sup> Ibid., pp. 245-246.

<sup>1147</sup> NOROTA, op.cit., p. 356.

<sup>1148</sup> Matsukata Masayoshi séjourne à Paris en 1878 et il assume le rôle de vice-président de la délégation japonaise pour l'Exposition universelle. Devenu ministre des Finances, il nomme Kawase Hideharu directeur de la Banque de numéraire de Yokohama.

<sup>1149</sup> GONSE, François, « Une histoire de l'art japonais en 1883. L'œil de Louis Gonse », *Histoire de l'art*, No.40-31, 1998, p. 77.

Gambetta, Kawase s'exprimait ainsi sur les nouvelles perspectives qu'ouvrirait pour la promotion de l'art japonais, une exposition japonaise à Paris<sup>1150</sup> :

« Dans les débuts de la diffusion des objets de l'artisanat d'art japonais en Europe, la clientèle occidentale achetait ces objets de curiosité de manière impulsive, sans se soucier qu'ils soient neufs ou anciens, ni même de leur qualité. Malgré une certaine confusion avec les produits chinois, l'importation des objets décoratifs japonais en Europe fut assez importante. Or, ces dernières années, la clientèle commence non seulement à connaître la différence entre les produits japonais et les produits chinois, mais elle arrive également à identifier les œuvres de qualité et à distinguer les œuvres plus récentes de celles plus anciennes. Les produits anciens de qualité sont de plus en plus prisés par les Occidentaux, tandis que les nouveaux produits de mauvaise qualité sont rejetés. De plus, il y a une tendance bien marquée à vouloir absorber l'essence de l'art japonais afin de s'en servir pour renouveler l'artisanat d'art européen. Il est remarquable que l'art japonais soit considéré par les étrangers, mais cela n'est pas sans risque. Si les formes de l'art diffèrent d'Orient à l'Occident, cependant la raison de leurs vicissitudes est similaire. Désormais les Occidentaux étudient l'art japonais en se fondant sur un état d'esprit, presque une philosophie. Ils effectuent des analyses méticuleuses. Si les Japonais se contentent placidement de leur vieille tradition seulement, les points forts de l'art japonais seront repris par les Occidentaux, et les débouchés pour les produits japonais seront inévitablement en nette diminution. Au vu de cette situation, la Ryūchi-kai a étudié la question de savoir comment maintenir la renommée de l'art japonais, et il a finalement trouvé une solution, celle d'organiser une exposition d'art japonais dans la capitale de la France, le centre de l'art européen. Il s'agit en fait de demander au public parisien une évaluation de l'art japonais, dans le but de diffuser sa bonne image. Quelle que soit cette évaluation, cette tentative audacieuse encouragera les artistes japonais, ce qui stimulera l'art japonais. »

À la suite de l'article de Kawase, toute la procédure de l'exposition, depuis sa préparation jusqu'aux résultats, est rapportée dans plusieurs numéros du *Dainippon Bijutsu Shinpō* (1<sup>er</sup> numéro publié en novembre, 2<sup>e</sup> en décembre), ce qui nous permet de comprendre les détails de la réalisation du projet<sup>1151</sup>.

L'exposition était prévue pour coïncider avec le Salon des Artistes français, au Palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées, afin qu'elle puisse profiter de sa grande popularité. Wakai

---

<sup>1150</sup> Annexe 1, p.100 : « Dai ikai Paris-fu Nihonbijutsu jūran-kai kiji (第一回巴里府日本美術縦覽會記事) », *DNBS*, No.1, 1883, 1883, p.8 ハ.抑モ我工藝品ノ歐洲ニ流傳スルヤ初ハ人唯其珍奇ヲ愛シ新古ヲ同ハズ精粗ヲ辨セス争テ之ヲ購買シ支那物ト混同セシモ輸入ノ多キ翫賞ノ久キ近時ニ及ンテハ其習ギ漸ク變シ日本品ノ支那物ニ異ルヲ知ルノミナラス其新古精粗ヲ鑒別シテ古製ノ精好ナルハ益々之ヲ變シ新造ノ粗悪ナルハ棄テ、省ミス…

<sup>1151</sup> Annexe 1, p.100 : « Dai ikai Paris-fu Nihon bijutsu jūran-kai kiji (第一回巴里府日本美術縦覽會記事) », *DNBS*, No.1, 1883, pp.8-15 ハー十五.

Kanesaburō, responsable de la Kiryū Kōshō Kaisha ouverte à Paris, fut désigné comme négociateur pour la réalisation du projet. Il jouissait déjà d'une solide confiance parmi les Japonisants en France. Son nom apparaît, à côté de Hayashi Tadamasu, comme un précieux collaborateur dans *L'Art japonais* de Louis Gonse, publié en 1883<sup>1152</sup>. Ce projet d'exposition était aussi soutenu par Ida Yuzuru 井田讓 (1838-1889), chargé d'affaires à l'ambassade du Japon en France.

La préparation commence en janvier 1883 et elle rencontre une première difficulté : l'organisateur du Salon des Artistes français n'est plus, depuis 1881, le gouvernement mais une organisation privée, « la Société des Artistes français » qui a pour but de promouvoir l'art de la France<sup>1153</sup>. Or seuls deux types d'art, la peinture et la sculpture, sont les objets de l'exposition : les autres en sont exclus, ce qui représente un grand risque que des objets japonais soient refusés. Wakai propose ainsi aux membres de la Ryūchi-kai une alternative en signalant l'existence de l'Union centrale des Arts décoratifs en France, composée de « fabricants et vendeurs de céramique, tissus, meubles et autres articles liés à l'art, dans le but d'appliquer réellement les Beaux-Arts à l'industrie et de favoriser le progrès<sup>1154</sup> ». Considérée comme « la source du progrès industriel français », selon Wakai, l'Union centrale des Arts décoratifs en France surpassait même, depuis l'installation de son musée, celui de South Kensington en Angleterre. Ce musée des Arts décoratifs occupait une partie du Palais de l'Industrie, située aux Champs-Élysées où le Salon des Artistes français se tiendra. Siegfried Bing est officiellement introduit dans ce numéro de la revue d'art *Dainippon Bijutsu Shinpō*, auprès des Japonais, où il est qualifié d'éminent marchand d'art et de collectionneur d'art japonais, dont il saisit correctement la véritable valeur et qui déplore l'occidentalisation des nouveaux produits venus du Japon. Selon Wakai, ce marchand d'art étranger est donc profondément heureux d'apprendre que les Japonais

---

<sup>1152</sup> GONSE, Louis, *L'Art japonais*, Paris, Maison Quantin, 1883. Introduction : « En même temps que je réunissais les principaux éléments de mes enquêtes, j'avais la bonne fortune de rencontrer en la personne de M. Tadamasu Hayashi, Japonais résidant à Paris, les qualités de savoir et d'érudition dont j'étais en quête.[...] M. Wakai a droit aussi à mes remerciements ; sa grande expérience, qu'il a bien voulu mettre à mon service pendant ses derniers voyages à Paris, m'a été du plus précieux secours. »

<sup>1153</sup> Le Salon des Artistes français organisé par la Société des Artistes français : le 27 décembre 1880, Jules Ferry demande aux artistes admis une fois au Salon de constituer la Société des Artistes français, héritière du Salon créé en 1663 par Colbert. En 1881, la Société des Artistes français reçoit la mission d'organiser, en lieu et place de l'État, l'exposition annuelle des Beaux-Arts. En 1883, le palais de l'Industrie est mis à disposition des artistes pour 1 franc symbolique. Le président de la République assistera au vernissage.

<sup>1154</sup> Annexe 1, p.100 : « Dai ikai Paris-fu Nihon bijutsu jūran-kai kiji (第一回巴里府日本美術縦覧會記事) », *DNBS*, No.1, 1883, p.9 九.

ont pris conscience des opportunités qui s'offrent à eux ces dernières années de promouvoir leurs Beaux-Arts. En tant que membre de l'Union centrale des Arts décoratifs et proche du président de l'organisation, Bing joue le rôle d'intermédiaire pour cette institution, la plus importante en France pour le soutien aux Beaux-Arts appliqués à l'industrie. L'Union décide donc de prêter à la Ryūchi-kai un coin de son musée pour exposer l'art japonais pendant la période de l'ouverture du Salon des Artistes français. Bing accepte aussi de devenir le représentant de la Ryūchi-kai à Paris, à titre honorifique et sans rémunération. Par ailleurs Wakai présente également, dans ce même article, le président de l'institution, Antonin Proust, ancien ministre des Arts sous le gouvernement de Léon Gambetta et l'un des plus éminents défenseurs de l'art en France.

Sur la proposition de l'Union centrale des Arts décoratifs pour réaliser le projet dès cette année, la Ryūchi-kai décide son engagement « pour ne pas perdre notre crédibilité auprès de ces précieux collaborateurs » malgré la difficulté d'une préparation dans un délai aussi court. Les Français confirment que la sélection des œuvres est laissée entièrement au seul choix de Wakai. Et cependant, si la Ryūchi-kai avait initialement envisagé de présenter divers objets de métiers d'arts, sa première exposition à Paris sera finalement programmée pour présenter uniquement des peintures. La raison en est expliquée comme suit : l'Exposition rétrospective de l'Art japonais, organisée en avril juste avant par Louis Gonse, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* et membre de l'institution, aura déjà montré de nombreux objets d'art japonais. Par conséquent, l'exposition de la Ryūchi-kai devra être composée seulement de peintures, et plus précisément de peintures contemporaines en suivant le conseil de Gonse, car ce dernier pense déjà présenter de son côté des peintures anciennes dans son exposition. Wakai détermine donc quelles doivent être les catégories de peintures à présenter : l'école Kano, l'école Tosa, l'école Shijō et des ukiyo-e, auxquelles s'ajouteront quelques peintures de lettrés 文人画, limitées à cinq ou six artistes célèbres et sans motifs qui évoquent l'art chinois. Donc on élimine le *shanshui* 山水 motifs de « montagne-eau » représentant un paysage, thème à la fois littéraire et pictural, le seul genre prisé par les Japonais à l'époque<sup>1155</sup>. Ernest Fenollosa avait en particulier critiqué ces peintures de lettrés.

Ayant reçu la correspondance de Wakai le 26 février, et réalisant que les tableaux devront être expédiés début avril, la Ryūchi-kai décide de présenter seulement des œuvres d'artistes sélectionnés de Tokyo et Kyoto. La Société envoie alors à Kyoto un de ses membres, Asahi Noboru 朝日昇, haut fonctionnaire du Ministère de l'Agriculture et du Commerce, pour

---

<sup>1155</sup> Nous savons que le type du *shanshui* 山水, à l'origine une forme propre à la peinture chinoise, fut repris dans une partie de la peinture coréenne et japonaise.

persuader des peintres de participer à l'exposition de Paris, tandis qu'à Tokyo, Sano Tsunetami invite le 2 mars une trentaine de peintres à son domicile. Nous pouvons connaître le contenu du discours de Sano prononcé devant les artistes grâce à sa transcription, publiée dans le *Dainippon Bijutsu Shinpō*<sup>1156</sup>. Sano y affirme que les Beaux-Arts, *bijutsu*, sont basés sur le tempérament des humains et qu'ils ont pour effet de développer en eux un caractère paisible et noble. Mais, surtout, l'application des Beaux-Arts à l'industrie accélère le progrès de cette dernière et est donc bénéfique à l'économie d'une nation. En reconnaissant que l'art japonais, et en particulier la peinture, est calqué sur l'art chinois, Sano met toutefois l'accent sur l'existence d'un style propre à l'art japonais, fait de concision et élégance, 簡潔温雅 *kanketsu onga*. Ces caractéristiques le distinguent du style chinois, comme c'est le cas aussi pour la poésie japonaise, 和歌 *waka* différente en cela de la poésie chinoise 漢詩 *kanshi*. Il affirme à ces peintres que les Occidentaux leur témoignent un grand respect, qu'ils sont désormais conscients de la différence entre l'art chinois et l'art japonais, et que donc ils accordent de l'importance à ce dernier. Toutefois, le président de la Ryūchi-kai considère que cette réputation actuelle est due au travail d'artistes des temps anciens. Si la gloire des anciens est parvenue jusqu'à l'étranger, il devient cependant urgent de redresser l'art japonais actuel pour maintenir sa réputation. Les artistes contemporains doivent assumer cette responsabilité, même si on constate un certain déclin de l'art japonais dû aux changements sociaux de l'ère Meiji. À côté du gouvernement, qui organise des concours de peinture 絵画共進会 *kaiga kyōshin-kai* dans le but de rétablir la peinture japonaise traditionnelle, en refusant la participation des peintures à l'huile occidentale<sup>1157</sup>, comme

<sup>1156</sup> Annexe 1, pp.100-101 : « Dai 1kai Paris-fu Nihonbijutsu jūran-kai kiji (第一回巴里府日本美術縦覧會記事) », *DNBS*, No.1, 1883, p.10-12 十一十一 : Kaitō wa sangatsu futsuka gakō sanjū yomei o sonotei ni shōshū shite konron suru ni Paris jūrankai no koto o mottesu sono enzetsu no yōshi wa hidari no gotoshi 會頭ハ三月二日畫工三十餘名ヲ其邸ニ召集シテ懇諭スルニ巴里縦覧會ノ事ヲ以テス其演說ノ要旨ハ左ノ如シ

<sup>1157</sup> AOKI, Shigeru 青木茂 et Tokyo National Reserach Institute for Cultural Properties (ed.), *Kindai Nihon Art Catalog Collection 1 Naikoku kaiga kyōshin-kai*, 『近代日本アート・カタログ・コレクション1 内国絵画共進会』, vol.1, Tokyo, Yumani Shoboh, 2001. Le Concours national de Peinture, *Naikoku kaiga kyōshin-kai* 内国絵画共進会 était une exposition de peintures japonaises parrainée par le gouvernement pour promouvoir l'art japonais, considéré en déclin depuis la restauration de Meiji. En vertu de l'ordre n° 13 du Dajōkan, le Concours national de Peinture fut organisé deux fois, en 1882 (du 1<sup>er</sup> octobre au 20 novembre) et en 1885 (du 11 avril au 30 mai), principalement par le Ministère de l'Agriculture et du Commerce, au parc Ueno à Tokyo. Il s'agissait littéralement d'une exposition de peintures nationales, basée sur le discours de Fenollosa *Bijutsu Shinsetsu* en 1882, où il s'était prononcé contre l'exposition de peintures de style occidentales. Le Concours national de Peinture fut important en ce sens qu'il fut la première exposition composée uniquement de peintures et qu'elle visait à faire revivre la peinture traditionnelle japonaise. Elle a donné l'impulsion pour une nouvelle phase d'échanges entre les différentes écoles, écoles qui avaient été isolées et dispersées dans diverses régions.

l'explique Sano, la Ryūchi-kai donne l'occasion aux peintres d'explorer les véritables desseins de leurs prédécesseurs, d'améliorer leurs connaissances et de créer des œuvres d'excellente qualité grâce à travers cette exposition parisienne.

La Ryūchi-kai fournissait les matériaux. Le bénéfice de la vente et la liberté de refuser cette vente des œuvres étaient assurés aux artistes. La seule condition impérative était de présenter des aspects originaux de l'art japonais. Pour répondre à cette priorité, les peintres devaient respecter des règles : éliminer le style occidental ainsi que la peinture de lettrés, qui évoquait l'art chinois. Ici nous pouvons rattacher naturellement cette décision au discours de Fenollosa, celui dans *Bijustu shinsetsu* 美術真説 (*De la vérité sur l'art*) publié au cours de l'année précédente, en novembre 1882. Après deux semaines de travail, le 8 avril, 51 œuvres peintes par 51 artistes contemporains furent présentées devant les membres de la Ryūchi-kai. Parmi ces artistes nous trouvons Taki Katei 滝和亭, Kawanabe Kyōsai 河鍋暁斎, Watanabe Seitei 渡辺省亭, Shibata Zeshin 柴田是真 ou encore Hashimoto Gahō 橋本雅邦, connus comme des figures représentatives des peintres de l'ère Meiji, à côté de quatre autres, de l'École Kanō : Eitoku 永恵, Oshin 應信, Shōgyoku 勝玉, Ansen 晏川. Par ailleurs, vingt peintures anciennes furent quand même fournies par quelques membres<sup>1158</sup>. Ces œuvres, encadrées par Haibara Naojirō 榛原直治郎 membre de la Société<sup>1159</sup>, furent expédiées à Paris le 14 avril. La logistique du dépôt des peintures était à la charge de la compagnie Mitsui, qui avait déjà assumé la même tâche lors de l'Exposition universelle de 1878 à Paris, pour le compte du gouvernement japonais<sup>1160</sup>. Notons ici que Mitsui avait ouvert une succursale à Paris à la suite de cette exposition universelle.

Les peintures expédiées étaient munies de lettres de Sano Tsunetami adressées à Antonin Proust ainsi qu'à Bing<sup>1161</sup>. Nous pouvons lire celle à Antonin Proust, actuellement conservée à la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs (MAD) à Paris (Fig. )<sup>1162</sup>. Elle témoigne de la

---

<sup>1158</sup> Yamataka Nobutsura, Kuki Ryūichi, Sano Tsunetami, Wakai Kanesaburō et Nabeshima Naoyoshi.

<sup>1159</sup> Haibara Naojirō 榛原直治郎 est un pionnier du commerce de papier japonais *washi* qui possède un magasin à Nihonbashi depuis 1806 où il continue à perpétuer son activité jusqu'aujourd'hui. Naojiro Haibara III a rejoint la Ryūchi-kai en 1883.

<sup>1160</sup> IWAKABE, Yoshimitsu 岩壁義光, « Meiji 11nen Paris bankoku hakuran-kai to Nihon no sandō 「明治十一年巴里万国博覧会と日本の参同」 », *Bulletin of the Kanagawa Prefectural Museum*, No.12, 1985, pp. 92-124.

<sup>1161</sup> Annexe 1, p.101 : « Dai 1kai Paris-fu Nihonbijutsu jūran-kai kiji (第一回巴里府日本美術縦覧會記事) », *DNBS*, No.1, 1883, p.14 十四.

<sup>1162</sup> Annexe 1, pp. 145-147 : sa traduction en français est également conservée aux Archives du Musée des Arts Décoratifs (Paris) : Dossier des expositions organisées par l'Union Centrale des Arts décoratifs, D1/18.



profonde reconnaissance du président de la Ryūchi-kai à l'égard de son homologue français, et présente ses excuses pour la préparation insuffisante, due au manque de temps<sup>1163</sup>. La relation entre les représentants des deux pays fut solidement établie à l'occasion de ce projet commun. Dans le catalogue, *Salon Annuel des Peintres Japonais, première année, 1883*, nous trouvons la préface de Bing, qui affirme sa compréhension totale de l'objectif de la société Ryūchi-kai : le rétablissement de l'art japonais<sup>1164</sup>.

« On sait que l'art japonais s'est épanoui sous l'égide tutélaire des grands seigneurs d'autrefois qui, pour la plupart, étaient des esprits raffinés, très enthousiastes pour l'art en s'efforçant d'attirer dans leur entourage les plus illustres des artistes. Ceux-ci mettaient toute leur gloire à satisfaire les goûts délicats de leurs puissants protecteurs et n'ambitionnaient aucune autre récompense que celle de voir grandir la renommée de leur talent.

La révolution de 1868 a changé complètement cet état de fait en bouleversant, avec l'état politique, toutes les conditions sociales du pays. Les artistes, privés de leurs soutiens, étaient forcés de se disperser. Quelques-uns d'entre eux s'adonnèrent à des métiers divers, et pour subsister ne craignaient pas de s'abaisser parfois aux travaux manuels les moins en rapport avec leurs aspirations primitives. La grande majorité mirent leur habileté au service de l'art industriel, lequel venait de recevoir, par suite des nouveaux rapports noués avec l'Europe, une très vive impulsion ; seule, une fraction d'élite avait résisté au fatal entraînement ; la perspective même d'une vie facile n'avait pu émouvoir ces fidèles et les amener à des compromis incompatibles avec le respect de l'art pur. [...] On se résout alors de tenter des efforts énergiques pour soutenir la petite phalange qui avait su maintenir, haut et ferme, le drapeau de l'art national : une vaste association fut projetée sous le patronage de hautes personnalités qui, facilement, s'étaient laissés gagner à une cause aussi patriotique. Depuis quelques années, cette institution a pris corps et s'est définitivement formée à Tokyo sous le nom de la Riutshikauï (Ryūchi-kai) présidée par M. Sano, ancien ministre, sénateur de l'empire, Kouki, directeur au ministère des beaux-arts et M. Kawassé, directeur au département de l'agriculture et du commerce.

La société compte plusieurs milliers de membres honoraires parmi lesquels figurent les noms de toutes les personnalités du pays. Elle s'est donnée pour mission de conserver religieusement l'esprit d'originalité et le caractère personnel qui distinguent d'une façon si particulière l'ancien art japonais. »

---

<sup>1163</sup> Archives institutionnelles Série D conservées à la Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris : Dossiers des expositions organisées par l'Union centrale des arts décoratifs au Palais de l'industrie, D1/18 Salons annuels des peintres japonais de 1883 et 1884 : 1883/1884 correspondance, catalogues des expositions, documentation.

<sup>1164</sup> *Salon Annuel des Peintres Japonais première année de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (Palais de l'industrie porte No. 7)*, Paris, Imprimerie Pillet et Dumoulin, 1883, pp. 3-7.

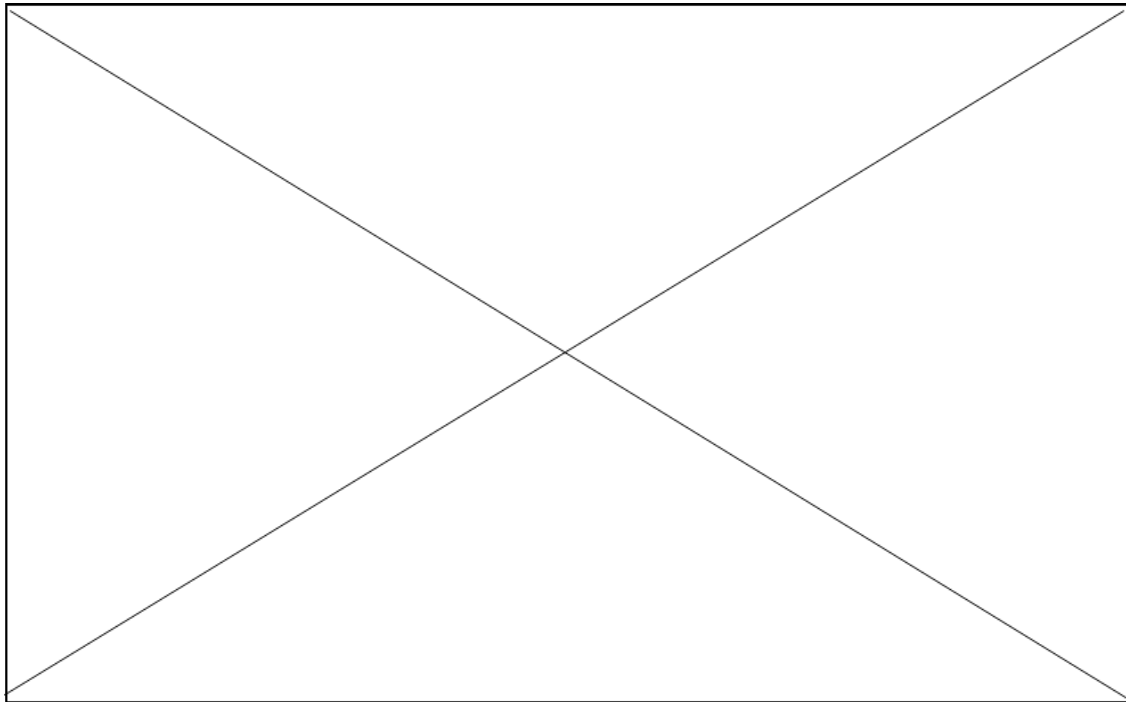


Fig.68

La lettre de Sano Tsunetami datée du 13 avril 16<sup>e</sup> année de Meiji, adressée à Antonin Proust, à propos du Salon annuel des peintres japonais à Paris de 1883

©Archive du Musée des Arts Décoratifs, Paris

## 1-2. Insuccès du premier Salon annuel des peintres japonais annoncée par Hayashi Tadamasu

Le premier Salon Annuel des peintres japonais s'ouvre donc le 8 juin, pendant l'ouverture du Salon des artistes français<sup>1165</sup>. Hayashi Tadamasu, au titre d'employé de la succursale de Mitsui à Paris, envoie au Japon un rapport, daté du 29 juin<sup>1166</sup>. Kawase Hideharu en fait la lecture devant les membres de la Ryūchi-kai lors de leur réunion du 7 octobre 1883<sup>1167</sup>.

Selon le rapport de Hayashi, Hachisuka Mochiaki 蜂須賀茂詔, ambassadeur du Japon en France, était présent à l'ouverture et fut accueilli par Philippe Burty, à qui Bing avait demandé cette tâche diplomatique. Burty, inspecteur des Beaux-Arts, personnage représentatif de la première génération des Japonisants, auteur de l'article *Japonisme*, était membre de l'Union centrale des Arts décoratifs depuis sa fondation comme Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.

L'exposition toutefois n'eut pas eu l'écho escompté dans le public français. Selon Hayashi, les trente *kakemono* et les cinquante peintures de la nouvelle création, préparés en respectant les conseils de Louis Gonse, ne suffisaient pas pour remplir l'espace de l'exposition, installée dans une grandiose architecture occidentale. Magaki Takanori 曲木高配, directeur de Mitsui à Paris, mentionna également cela dans son discours lors de la réunion de la Ryūchi-kai, mais comme étant la seule chose à regretter pour cette exposition qui a quand même fait honneur à l'art japonais à l'étranger<sup>1168</sup>. En conséquence, cent *kakemono* de la collection de Bing et trois paires de paravents d'or de la collection de Wakai avaient été ajoutés afin de remplir l'espace.

En mettant l'accent sur la prévenance de Bing et de Proust pour recouvrir la fenêtre de 36 m<sup>2</sup> afin d'empêcher une lumière nuisible, ou encore la mise en place de linoléums sur tout le sol pour la propreté de la salle, ce rapport de Hayashi suggère la possibilité d'exposer des œuvres plus nombreuses à la prochaine session. Il faudra présenter cinq cents œuvres, qui couvriront cette fois amplement les murs des salles, salles dont le nombre augmentera jusqu'à quatre. En annonçant qu'il est ainsi nécessaire d'encourager les peintres japonais pour répondre à l'attente

---

<sup>1165</sup> Du 1<sup>er</sup> mai au 20 juin 1883.

<sup>1166</sup> D'après *Mitsui bussan nikki* 『三井物産日記』 (*Journal de Mitsui bussan*) conservé au Mitsui Bunko, Hayashi est remercié par la succursale de Mitsui à Paris le 8 décembre 1883.

<sup>1167</sup> Annexe 1, p.101 : « Dai ikai Paris-fu Nihonbijutsu jūran-kai kiji (第一回巴里府日本美術縦覧會記事) », *DNBS*, No.1, 1883, p.14 十四 : 在巴里三井物産会社支店林忠正ヨリ去ル六月二十九日發ノ書ヲ以テ縦覧會会場後ノ景況ヲ報道セリ之ヲ物品發送後ノ第一報トス其ノ大意左ノ如シ

<sup>1168</sup> Annexe 1, p.99 : « Magaki Takanori kun enzetsu ryakki 「曲木高配君演説略筆記」 », *DNBS*, No.1, 1883, pp.7-8 七-八.

de leurs collègues français enthousiastes, le rapport de Hayashi se termine par le résumé d'un article afin de proposer quelques améliorations en vue de l'année suivante : 1. Participation de peintres non seulement de Kyoto et de Tokyo mais aussi d'autres régions. 2. Mise en place d'informations sur chaque artiste telles que son âge, son nom complet avec sa prononciation clairement indiquée pour les étrangers, ses date et lieu de naissance, l'école à laquelle il appartient. 3. Le format du tableau doit être considéré. Et, comme avant-dernière remarque, nous en trouvons une qui touche au fond de la problématique de la peinture japonaise : les Français n'aiment pas la copie des dessins des Anciens, même si la préservation des techniques traditionnelles est importante. Un peintre qui s'obstine dans les anciennes techniques, en négligeant l'originalité de son dessin, obtiendra très difficilement une bonne réputation à Paris.

Selon Hayashi, cet article intitulé « Le Salon japonais サロンジャポネ » avait été également publié le 25 juin 1883 dans un journal français qu'il appelle 佛国共和国新聞 *Futsukoku kyōwakoku shinbun*, le « Journal de la République française ». D'après notre recherche, il existe un texte de Philippe Burty publié dans *La République française*, fondée par Léon Gambetta en 1871<sup>1169</sup>. Ce long article commence par la citation de l'avant-propos du catalogue du *Salon annuel des peintres japonais*, écrit par Bing, qui souligne le contexte et l'origine de l'exposition réalisée à l'initiative de la Ryūchi-kai. Il contient bel et bien les conseils cités par Hayashi, sauf celui sur le problème de l'originalité du dessin. Philippe Burty y présente plusieurs artistes et leurs œuvres, sans faire aucune critique négative sur la peinture japonaise<sup>1170</sup>. Burty fait une mention particulière à propos d'un Watanabé Sei-Sé, Il s'agit probablement de Watanabe Seitei 渡辺省亭 (1851-1918), qui avait présenté *Poules et bambous sous la neige* 雪竹二鶏圖 en 1883, et que Burty avait rencontré dans une soirée lorsque l'artiste séjournait en France pour

<sup>1169</sup><https://www.retronews.fr/journal/la-republique-francaise/25-juin-1883/655/1855957/3>

*La République française* (1871-1924) : face à une gauche qui ne parvient pas à contenir ses partisans, Léon Gambetta entend rassembler une majorité de républicains autour d'un nouveau quotidien, organe de l'Union Républicaine : *La République française*. Grand journal à 15 centimes, il consacre une part importante de son contenu aux nouvelles de province, et joue un rôle considérable dans la victoire des républicains contre les conservateurs. La mort de Gambetta provoque de facto un infléchissement de la publication, qui s'éteint lentement jusqu'à sa disparition en 1931.

<sup>1170</sup> La comparaison entre les mentions de Burty et la liste des artistes publiée dans *Dai Nippon Bijutsu Shinpō*, No.1, juillet, 1883 (Meiji 16), p.12 (p.15) est la suivante : Zekin, *Une nuit d'automne* 柴田是真「藤花二小禽圖」? ; Ansen, un petit paravent 狩野晏川「雪中山水圖」? ; Kio Saï, *le Dieu Foudo, qui poursuit les voleurs, un glaive et un paquet de codes dans les mains* 河鍋暁斎「龍頭觀音圖」? ; Baiki, *Un Effet de pluie* 幸野梅嶺「嵐山春雨圖」? ; Lioko, *La Lune* ; Sen Saï, *Une Jeune fille jouant avec un chat* 長命晏春「少女戲猫圖」? ; Tanguetsu, *Un Faucon posé sur une branche* 樋口探月「雪中鷹圖」?

l'Exposition de Paris, en 1878<sup>1171</sup>. Ce critique d'art évoque dans son article la fameuse anecdote sur Seitei, qui avait fait à l'époque une démonstration de dessins à l'aquarelle, comme Edmond de Goncourt la raconte dans son ouvrage *La Maison d'un artiste*. Burty, doué d'une observation attentive et analytique, décrit de nouveau en détails le mouvement du pinceau de l'artiste. Admiratif de « l'art doux et délicat de ce dessin noyé dans un si charmant brouillard gris, et où cependant tout est dessiné, achevé, fini » de Watanabe Seitei, Burty termine son article en écrivant : « Nous n'avons rien à ajouter à ce tableau si vivant. Les amateurs, en se rendant au Salon des peintres japonais, jugeront eux-mêmes des motifs variés et subtils qui éclosent sous leurs pinceaux. »

### 1-3. Échec du deuxième Salon annuel des peintres japonais à Paris en 1884 et scission de la Ryūchi-kai

Néanmoins, malgré cet article favorable de Philippe Burty, le *Dainippon Bijutsu Shinpō* signale que le résultat du premier Salon annuel des peintres japonais fut considéré comme médiocre. Les membres de la Ryūchi-kai était cependant persuadés de pouvoir améliorer l'édition suivante. Lors de la réunion mensuelle du 4 novembre 1883, le président Sano Tsunetami annonçait déjà la réalisation de la prochaine exposition avec une participation de peintres de tout le Japon. Une exposition d'un plus grand nombre d'œuvres, afin de répondre à la bonne opinion des homologues français, était escomptée<sup>1172</sup>. Sano encourageait les artistes à produire des œuvres aussi excellentes que celles réalisées par les peintres d'autrefois, afin de pouvoir susciter de l'admiration pour l'art japonais contemporain. Il demandait également la coopération des préfets de régions. C'est ainsi qu'un total de 252 œuvres (dont 229 kakemono et 23 peintures encadrées), de 152 peintres originaires de tout le Japon furent expédiées de Yokohama le 30 février 1884, munies de lettres adressées à Antonin Proust et à Bing, ainsi qu'à Hachisuga Mochiaki<sup>1173</sup>. Le contenu de ces lettres, tel qu'expliqué dans le *Dainippon Bijutsu Shinpō*, nous fait surtout constater une évolution dans la relation des deux institutions franco-

---

<sup>1171</sup> Pour le profil de Watanabe Seitei et d'autres peintres japonais liés avec la France, voir MARQUET, Christophe, « Les peintures de Meiji aux prises avec la « Modernité » : propos sur quelques artistes en lien avec la France », *Académie des Inscriptions & Belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année*, 2018, avril-juin, pp.751-753

<sup>1172</sup> *DNBS*, No.2, 31 décembre, 1883 (Meiji 16), p.三 : « Ryūchi-kai kiji 「龍池会記事」 »

<sup>1173</sup> *DNBS*, No.5, 31 mars, 1884 (Meiji 17), pp 五-十二(pp. 103-110) : « Dai nikai futsukoku shuppin kaiga mokuroku 「第二回佛國出品繪畫目錄」 »

japonaises depuis l'année précédente. Proust avait fait un don de 100 yens à la Ryūchi-kai par le biais de la société Ahrens. Grâce à cette action, le président de l'Union centrale des Arts décoratifs reçut le titre de « membre de soutien (賛助会員 *sanjo kaiin*) » de l'institution japonaise<sup>1174</sup>. En outre des cadres décoratifs fabriqués en bois précieux *Pterocarpus indicus* (花欄樹) gravés par Kanō Tessai 加納鉄哉 (1845 – 1925), sculpteur et membre de la Ryūchi-kai, furent envoyés en cadeaux aux fidèles collaborateurs français et amateurs du Japon Antonin Proust, Philippe Burty, Louis Gons et Siegfried Bing<sup>1175</sup>.

Cependant la deuxième exposition, clôturée le 20 juin 1884, fut une déception totale pour les membres de la Ryūchi-kai. La salle d'exposition des peintures japonaises resta constamment déserte<sup>1176</sup>, peut-être à cause du fait que les visiteurs ne voulaient pas payer deux fois un droit d'entrée : pour le Salon des Artistes français et pour celui des Peintres japonais, dont les salles étaient séparées, ou peut-être pour une autre raison. Kawase Hideharu qualifia ce résultat de défaite complète de la peinture japonaise contemporaine, et déplora : « Les Français expliquent par un seul mot nos peintures : la nouvelle peinture japonaise est une peinture morte. Elle n'est pas vivante<sup>1177</sup> ». On trouve peu d'échos éditoriaux ou dans la presse française sur ce deuxième Salon des Peintres japonais<sup>1178</sup>. Peut-on pour autant parler d'indifférence à la peinture japonaise ? Les membres de la Ryūchi-kai étaient surtout inquiets en constatant qu'il n'y avait pas eu d'acheteur de ces peintures, un des objectifs de cette exposition. Wakai Kanesaburō rapporta les œuvres au Japon, en en laissant quelques-unes à Paris, chez Bing.

Cette impuissance de la peinture japonaise contemporaine à gagner le cœur du public parisien confirma opportunément les propos de Fenollosa et la nécessité d'un soutien à la peinture japonaise traditionnelle. En effet, les chercheurs suggèrent que cette défaite de la nouvelle peinture japonaise détermina un tournant crucial dans le développement ultérieur de la

---

<sup>1174</sup> Annexe 1, p.104 : *DNBS*, No.2, 31 décembre, 1883 (Meiji 16), p.十三 (p. 111).

<sup>1175</sup> Annexe 1, p. 104 : *DNBS*, No.2, 31 décembre, 1883 (Meiji 16), p.十四 (p. 112).

<sup>1176</sup> *DNBS*, No.10, 31 août, 1884 (Meiji 17), p.3 (p.221) : « Dai nikai futsukoku Paris Nihon kaiga jūrankai kiji 「第二回佛國巴理日本繪畫縦覽會記事」 »

<sup>1177</sup> Annexe 1, p.107 : *DNBS*, No.31, 31 mai, 1886 (Meiji 19), pp.3-7 三-七 : Kawase Hideharu 河瀬秀治, « Dai nikai Kanga-kai taikai enzetsu 「第二回鑑画会大会演説」 », p.1 一 : 佛人ノ我繪畫ヲ評スルノ一言ハ日本新畫ハ死畫ニシテ活畫ニアラスエミニ古畫ヲ模寫セシモノニ止マルノ説ヲナセリ

<sup>1178</sup> Toutefois, Christophe Marquet a découvert une critique enthousiaste de Victor Fournel sur la peinture de Watanabe Seitei, *Jeunes chiens jouant sous un bananier: Effet de pluie*, publié dans *Le Correspondant*, t. 135, 1884, p. 707. L'œuvre a été retrouvée au Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Cf. MARQUET, op.cit, 2018, p.751.

politique artistique japonaise<sup>1179</sup>. L'essor de la fameuse Kanga-kai 鑑画会 (Association pour la contemplation des peintures), résulte de l'échec de ce Salon des Peintres japonais à Paris. Kawase Hideharu l'affirme lors de la deuxième réunion de Kanga-kai en avril 1886 en tant que président de l'association, et en expliquant d'ailleurs que c'est lui-même qui avait conçu la mise en œuvre de ce Salon à Paris<sup>1180</sup>.

La Kanga-kai, était initialement un cercle d'amateurs qui se réunissaient dans le but d'évaluer des peintures japonaises anciennes, fondé par Machida Heikichi 町田平吉, un marchand de sabres, en collaboration avec Fenollosa, en février 1884 (Meiji 17)<sup>1181</sup>. Une ambition ardente poussait ce dernier à créer un véritable laboratoire artistique en vue de trouver une nouvelle voie pour la peinture japonaise. La nouvelle Kanga-kai est née en janvier 1885 (Meiji 18), en réunissant des peintres comme Kanō Hōgai 狩野芳崖, ou encore Hashimoto Gahō 橋本雅邦, dont le talent était légitimé par l'école Kano. Après des années difficiles, il bénéficiait alors du soutien financier de Fenollosa et de son riche ami médecin William Stugis Bigelow. Okakura Kakuzō, ancien étudiant de Fenollosa à l'Université impériale de Tokyo et fonctionnaire au ministère de l'Instruction publique, Monbu-shō 文部省, rejoint à son tour cette association. On procéda à un remaniement de son organisation, dont Kawase Hideharu devint le président.

Kawase, en tant que président, souligna son dessein de réformer la peinture japonaise lors de son discours de la deuxième réunion de cette Kanga-kai rénovée, en avril 1886. Il affirma que le problème réside dans la peinture contemporaine, et non dans la peinture japonaise, puisque même si certains critiquaient les peintures contemporaines comme n'étant que de simples copies des

---

<sup>1179</sup> UZWAKI, op.cit., p. 57-58; NOROTA, op.cit., p. 356.

<sup>1180</sup> Annexe1, p. 107 : DNBS, No.31, 31 mai, 1886 (Meiji 19), p.1 一 : 夫レ諸會ノ中ニ於テ彼ノ龍池會ノ如キモノハ尤モ早ク創起セシモノニシテ美術ノ必ラス興ルヘキヲ期シ美術家ヲ養成スヘキノ目的ヲ達セントシテ漸々其軌摸ヲ擴充シテ先年佛國美術會ヘ日本新畫ヲ出品セシニ其結果ハ盡ク敗北ノミニ三百幅ノ繪畫盡ク敗北シテ一モ佛人ノ採ル所トナラス此ノ如キ結果ヲ見テ小生等ハ狼狽恐歎ニ沉ミ以テ何故ニ此畫ヲ佛人ノ採ル所トナラサリシヤト之ヲ千思万究セリ

<sup>1181</sup> YAMAGUCHI, Seiichi 山口静一, *Fenollosa bijutsu ronshū* 『フェノロサ美術論集』, Tokyo, Chuō kouron bijutsu, 1988, p.306 : la Kanga-kai 鑑画会 était initialement une association d'évaluation de peintures anciennes dirigée par l'antiquaire Machida Heikichi 町田平吉. Sa première réunion eut lieu le 9 mars 1884. La conférence de Fenollosa fut donnée en guise de divertissement, et une exposition de peintures anciennes fut organisée. Auparavant, Fenollosa avait reçu la qualification d'expert et le nom de Kano Eitan Rishin 狩野永探理信, de la part de Kano Eiken Ritsunobu 狩野永恵立信, de la branche principale de l'école Kano. Touché par l'enthousiasme de Fenollosa, qui souhaitait faire de l'association une institution pédagogique destinée à encourager une nouvelle génération de peintres, Machida Heikichi se retira de l'association et laissa Fenollosa en devenir l'organisateur de facto à partir d'avril de la même année.

anciennes, les anciennes sont achetées à des prix extrêmement élevés par les étrangers<sup>1182</sup>. Il affirme que la *Kanko bijutsu-kai* 観古美術会, l'exposition du Regard sur l'Art ancien, dont la Ryūchi-kai était chargée depuis 1881, a tort d'inciter les gens à croire qu'il suffit de copier les œuvres anciennes. Par ailleurs, la question ne concernait pas uniquement la peinture japonaise en elle-même et pour elle-même, car en réalité, celle-ci constituant une source de motifs pour les objets décoratifs, ceux-ci étaient également en jeu. Kawase soulignait l'importance d'inciter un développement de la peinture japonaise pour qu'elle puisse inventer de nouveaux motifs, *ishō* 意匠, afin de répondre aux besoins du marché mondial en produits des arts appliqués<sup>1183</sup>. Rappelons-nous que dans le rapport de la première Exposition de l'Industrie nationale *Naikoku Kangyō hakurankai* de 1877, le mot « *design* デザイン » avait déjà été utilisé comme une traduction du terme 意匠 *ishō*<sup>1184</sup>. Les idées de Kawase concordait avec celles de Fenollosa. Si ce dernier, défenseur de la peinture japonaise contre l'académisme qui régnait encore dans les beaux-arts occidentaux, admirait l'art japonais, c'est avant tout parce que beaux-arts et artisanat y unissaient leur nature<sup>1185</sup>. Fenollosa appuyait aussi ce projet de renouvellement de la peinture japonaise pour la croissance de l'exportation des objets d'art japonais<sup>1186</sup>.

La nouvelle Kanga-kai était avant tout le fruit d'une sécession au sein de la Ryūchi-kai. Revenons en arrière. On trouve déjà un indice de cette future sécession dans une lettre présumée datée d'octobre 1884 (M17), l'année de l'échec du deuxième Salon des Peintres japonais à Paris, lettre que le jeune Okakura Kakuzō a adressée à Sano Tsunetami. Okakura, alors âgé de 22 ans,

<sup>1182</sup> Annexe 1, p. 136 : KAWASE, op.cit.,1905, pp. 42-43.

<sup>1183</sup> Ibid., Kawase fait l'éloge des lampes et des rideaux peints en arrière-plan de *Niō Kuraki-gi-zu* 仁王捉鬼図 de Kano Hogai 狩野芳崖 comme étant un design artisanal.

<sup>1184</sup> UZAKI, op.cit., p.38 : Uzaki cite deux phrases trouvées dans l'ouvrage édité par le Naimushō kanshō-kyoku 内務省勸商局, [*Meiji 10 nen*] *Naikoku kangyō hakuran-kai iinkai hōkokusho* 『[明治十年]内国勸業博覧会委員報告書』, Tokyo, 1879 (Meiji 12), p. 百十三 (113) et p. 百三十五 (135) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/801846>

○漆器「本邦未ダ會テ美術学校(スクールオブアート)、意匠学校(スクールオブデザイン)等ノ設アラズ。」

○陶器「形状模様及着色等進前ノ法方ハ、該業ニ篤志ノ工人ニ教フルニ意匠ノ学(デザイン)ヲ以テシ…」

On y trouve l'indication phonétique デザイン (design) sur le terme 意匠. Cependant, selon Uzaki, la diffusion du concept « design » stagnait au Japon à l'époque.

<sup>1185</sup> UZAKI, op.cit.pp.42-45 : On trouve une théorie du design dans le *Bijustu shinsetsu* (*De la vérité sur l'art*) de Fenollosa.

<sup>1186</sup> Annexe 1, pp.108 – 109 : Fenollosa フェノロサ, « Nihon bijutsu kōgei wa hatashite gaikoku jukyū o kanki suru chikara aruya inaya 日本美術工藝ハ果シテ外國需求ヲ喚起スルノカアルヤ否ヤ », *DNBS*, No.25, 30 novembre, 1885 (Meiji 18), pp.1-5 一-五.



venait de devenir membre de la Ryūchi-kai, en 1884, et il en avait été nommé immédiatement secrétaire<sup>1187</sup>. Dans cette lettre, Okakura s'excusait certes, auprès du président de la Ryūchi-kai alors que s'affrontaient diverses opinions sur le devenir de la Société<sup>1188</sup>, mais toutefois il affirmait ainsi sa conviction :

« Il est incontestable que les objets d'art de notre pays doivent être exportés vers les marchés étrangers pour contribuer à la richesse du pays, mais nous avons tort d'essayer de nous adapter aux goûts des marchés étrangers sans nous appuyer sur la vérité de l'art. C'est également la seule raison de l'échec du Salon annuel des Peintres japonais à Paris. Les méthodes conventionnelles et les expédients ont pu convenir pendant la période d'isolement du règne de Tokugawa, mais aujourd'hui nous devons utiliser des moyens actifs ».

Son accusation se portait en réalité contre les membres de la Ryūchi-kai, qu'il condamnait pour leur obsession et leur foi aveugle pour le passé et les anciennes règles. Si Okakura souligne l'importance de la recherche de « la vérité de l'art (美術の真理 *bijutsu no shinri*) », cette recherche venait justement d'être lancée à l'initiative de Fenollosa au sein de la Kanga-kai.

La sécession au sein de la Ryūchi-kai est officialisée en septembre 1885 par une lettre que Kawase soumit à Sano et dont le contenu fut publié dans le *Dainippon Bijutsu Shinpō* du 31 octobre 1885<sup>1189</sup>, l'année de la réorganisation de la nouvelle Kanga-kai, avec la publication de ses statuts *Kangakai soshiki* 鑑画会組織 (*L'Organisation de Kanga-kai*). Il s'agit d'une dénonciation de l'inaction de la direction de la Ryūchi-kai. Il faut noter que cette lettre est aussi marquée par l'utilisation du terme *ōyō-bijutsu* 應用美術 « art appliqué ». Selon Kawase, ni le *junsui-bijutsu* 純粹美術 « art pur » ni l'*ōyō-bijutsu* 應用美術 « art appliqué », ne sont encore assez suffisamment développés, malgré cette promotion de l'art japonais proclamée par la Ryūchi-kai depuis des années. Kawase dénonce le fait que les réunions de la Ryūchi-kai sont devenues de simple moments conviviaux pour évaluer la valeur des collections d'antiquités de chacun de ses membres, et qu'on n'y pratique pas la philosophie de *kōko rikon* 考古利今 : *réfléchir sur l'ancien au profit du contemporain*. Ainsi il accuse la Ryūchi-kai d'être tombé dans

---

<sup>1187</sup> Annex 1, p. 112 : OKAKURA, Kakuzō ; SHIMOMURA, Hidetoki (ed.) 岡倉覚三著 ; 下村英時編, *Tenshin to sono shokan* 『天心とその書簡』, Tokyo, Nikken shuppan 日研出版, 1864, pp. 31-32.

La lettre est datée du 21 octobre (十月二十一日). L'année n'est pas indiquée, mais on suppose qu'il s'agit de 1884, l'année du deuxième Salon des peintres japonais, car il y décrit l'échec de l'exposition des peintures japonaises en France comme un événement proche.

<sup>1188</sup> Ibid. 「拝啓 昨日ハ例ノ宗旨合戦ニテ頗ル暴言激論ヲ吐露シ 欠敬ノ段萬謝ノ至ニ御座候…」

<sup>1189</sup> Annexe 1, pp. 105-106 : DNBS, No.24, 31 octobre, 1885 (Meiji 18), pp.4-8 四-八 : « Kawase Hideharu kun no kenpaku » 「河瀬秀治君の建白」

le piège du simple plagiat de l'art ancien, au détriment d'une recherche d'esprit scientifique sur l'essence de l'art, cause selon lui d'affaiblissement pour l'art japonais.

Kawase propose trois réformes indispensables pour une véritable promotion du *bijutsu*, l'Art. La première est une collaboration entre le gouvernement et le secteur privé, réforme pour laquelle l'adhésion au Ryūchi-kai doit être ouverte à tous, sans distinction ; la deuxième est une recherche sur les principes de l'art, et la diffusion de cette recherche par des conférences ; la troisième est l'étude du marché des produits des arts appliqués 應用美術品 *ōyō-bijutsu-hin*, en vue d'élargir les réseaux de vente.

Kawase y critique aussi le gouvernement, lequel considère le Bureau muséographique *Hakubutsu kyoku* 博物館 comme sa propriété exclusive, tandis que le peuple n'y voit qu'un entrepôt pour amateurs d'art. Cet abîme entre l'autorité et le peuple empêche l'utilisation adéquate du musée. De ce fait, Kawase suggère la nécessité d'une mise sous tutelle du secteur de la Ryūchi-kai s'occupant du domaine de l'art appliqué, afin qu'il puisse servir à une réelle amélioration de l'artisanat d'art. Il faut engager des professeurs étrangers qui soient des connaisseurs à la fois de l'art japonais et de l'art des pays étrangers, de toutes les époques, pour assurer l'enseignement des principes de l'Art, ainsi que des spécialistes étrangers des décors et de l'art appliqué, afin de pouvoir s'appuyer sur leurs connaissances et faire fructifier les qualités uniques de l'art japonais dans le domaine de la fabrication d'objets destinés aux marchés extérieurs. Car le regard diffère selon le mode de vie, et il est extrêmement difficile de concevoir un objet adapté aux besoins quotidiens des étrangers. Kawase revendiquait depuis un moment, mais en vain, une réforme drastique de la Ryūchi-kai dans ce but. C'est par déception, qu'il décida de s'éloigner de la direction d'une organisation qu'il avait lui-même fondée, afin de mieux appuyer son accusation.

Ainsi Kawase soutenait désormais la Kanga-kai et ses deux acteurs principaux, Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzō. Tout ce mouvement semble toutefois avoir été pressenti au sein de la Ryūchi-kai et on ne peut pas dire que l'association n'ait pris aucune mesure pour améliorer la situation, malgré les critiques sévères de Kawase. Déjà, lors d'une assemblée générale extraordinaire tenue par la Société en janvier 1884 (Meiji 18), on y annonçait le souhait du prince Arisugawa de mettre l'accent sur l'importance de la présence d'œuvres contemporaines au Kanko bijutsu-kai. Son règlement avait également été révisé pour y apporter des changements cruciaux : dans l'énoncé de l'article I, « Le but de la Société est de promouvoir l'art unique du

Japon », le mot « unique » avait été supprimé<sup>1190</sup>. Sano Tsunetami expliqua la raison de ce changement : le véritable sens de la phrase était que soit relevé l'art unique du Japon pour l'exploiter dans une nouvelle création artistique. Or certains ont eu tendance à penser, à tort, qu'il s'agirait juste de préserver cet art unique en croyant qu'il demeurerait seulement dans l'art ancien. Cette idée s'accordait bien avec l'opinion de Kawase. Les deux hommes mettaient en garde contre le danger de l'assimilation de l'art « proprement japonais » à l'art ancien, et le plagiat ce dernier. Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué précédemment, le profil des membres de l'association fut redéfini par la révision des statuts de la Société en 1885 (Meiji 18) : on visait à former un cercle composé de toutes les catégories sociales concernées par l'art, sans frontière entre les autorités et le secteur privé. Cependant la scission fut définitive : en se distinguant du courant avant-gardiste de la Kanga-kai soutenu par Kawase, la Ryūchi-kai va continuer son propre chemin, plus conservateur, mais prestigieux sous le patronage impérial, et deviendra une institution privée puissante visant à la préservation de l'art traditionnel, en changeant son nom pour celui d'Association pour l'Art japonais (*Nihon bijutsu kyōkai* 日本美術協会) en 1887.

Il nous faut souligner un autre apport significatif de ces deux Salons annuels des Peintres japonais, même s'ils furent considérés comme un échec total. La collaboration entre la Ryūchi-kai et l'Union centrale des arts décoratifs a jeté les fondements réels d'un lien franco-japonais dans le domaine de l'Art<sup>1191</sup>, ce qui se traduisit au Japon par l'augmentation des articles sur l'art concernant la France. La revue *Dainippon Bijutsu shinpo* présenta à ses lecteurs, dans son numéro du 30 septembre 1885, le fameux ouvrage de Louis Gonse, *L'Art japonais*, en citant cette formule : « Les Japonais sont les premiers décorateurs du monde<sup>1192</sup> », ainsi qu'une lettre d'admiration de Philippe Burty adressée à Kanō Tessai, le créateur d'une pipe de sa collection<sup>1193</sup>. Signalons ici que le gouvernement japonais avait envisagé de décerner à Burty une médaille en 1884, en récompense de sa grande contribution à la notoriété des objets japonais par le biais

---

<sup>1190</sup> *Ryūchi-kai hōkoku*, No.6, 1885 (Meiji 18) ; 3 novembre, p.6 (p.128).

第一條ニ本會ノ目的ハ本邦固有ノ美術ヲ振興シタル固有ノ二字ヲ削除セリ其ノ主意タル固有ノ美術ヲ興シテ新製美術ニ活用セシムルノ義ナルハ諸君ノ明知セラル、處ナルモ一方ニ誤解スル者アリテ只固有ノ美術ヲ保存シ適用セシムル事ト思フノ嫌ヒ無キニ非レバ削除シタルナリ

<sup>1191</sup> *DNBS*, No.5, 31 mars, 1884 (Meiji 17), p. 110.

<sup>1192</sup> *DNBS*, No.11, 30 septembre, 1884 (Meiji 17) : cette phrase de Louis Gonse de son introduction à *L'Art Japonais* est traduite en japonais par 日本人ハ世界第一級ノ裝飾家

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 3.

d'ouvrages et de conférences<sup>1194</sup>.

---

<sup>1194</sup> Archives nationales du Japon (Kōbunsho-kan 公文書館), *Futsukoku bijutsu kantoku Burty jokun no ken*  
「仏国美術監督ビユルチー叙勲ノ件」公 03872100

Burty a reçu *kun 4 to kyokujitsu shojusho* 勲四等旭日小授章 (l'ordre du Soleil levant)

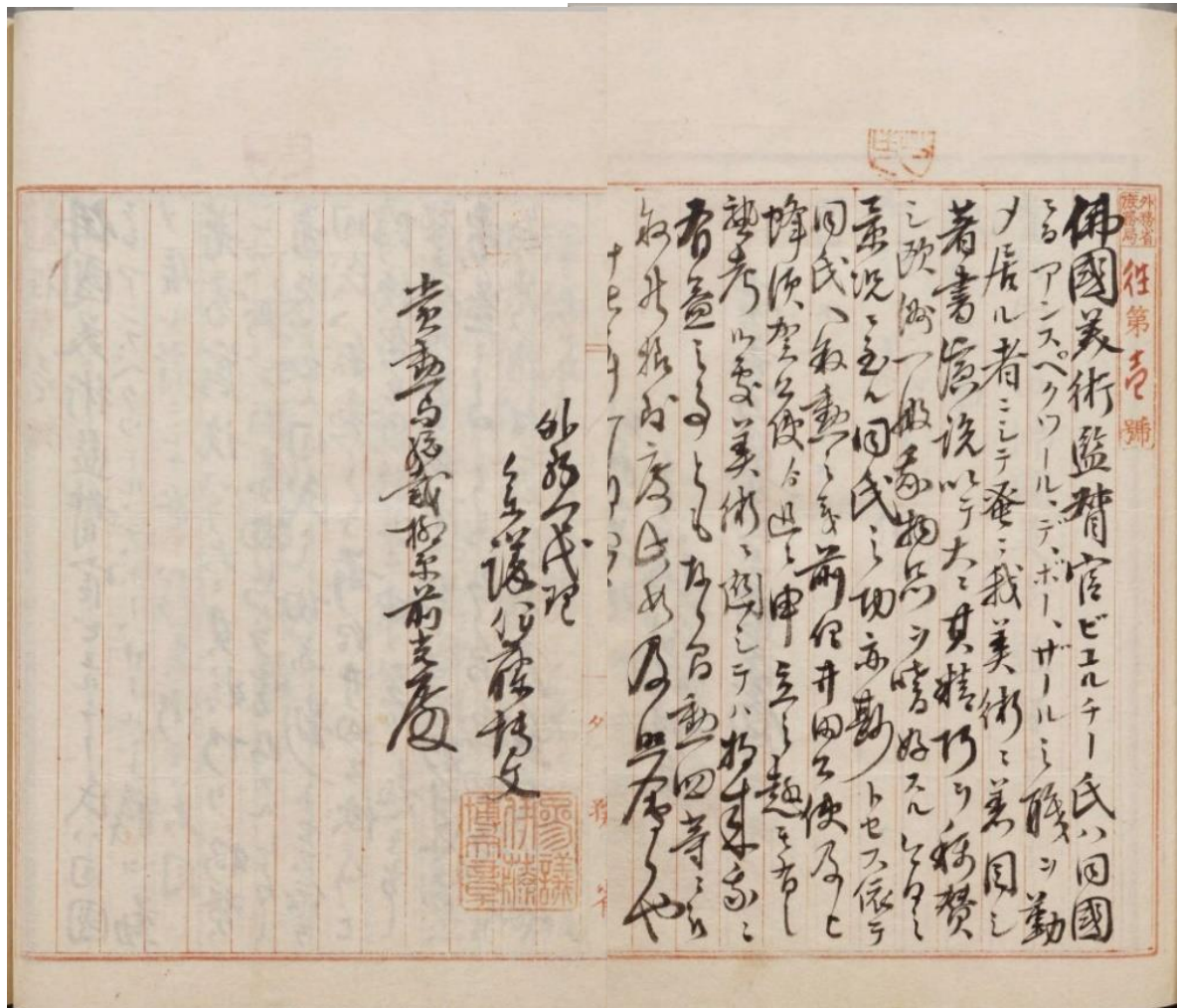


Fig. 69  
 À propos de la décoration de l'Ordre du Burty directeur artistique français (Futsukoku bijutsu kantoku Burty jokun no ken 「仏国美術監督ビユルチー叙勲ノ件」)  
 ©Archives nationales du Japon (Kōbunsho-kan 公文書館), 公 03872100

Par ailleurs, la revue *Ryūchi-kai hōkoku*, que la Société se met à éditer indépendamment depuis juin 1885, présente également les opinions d'érudits français dans le domaine de l'art à côté de celles de théoriciens d'autres pays<sup>1195</sup>. Ainsi on peut lire l'article traduit de Eugène Véron, sur l'« *Histoire de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* », 「佛国応用美術中央会の沿革 (*Futsukoku ōyō bijutsu chūōkai no enkaku*)」, dans le numéro 17 de 1886<sup>1196</sup>, et ceux d'Antonin Proust « *Proposition de loi sur l'organisation des écoles et musées d'art industriel* » 「工芸学校及び博物館組織法案 (*Kōgei gakkō oyobi hakubutsukan soshiki hōan*)」, dans les numéros 22 et 23 de 1887, l'original ayant été publié le 24 mars 1879<sup>1197</sup>. Le traducteur de ces articles est Hirayama Narinobu 平山成信, membre de la Ryūchi-kai, mais qui également participa à la fondation de la Kanga-kai. Il présente son propre article biographique sur Eugène Viollet-le-Duc en 1887 dans le numéro 28. Ce haut fonctionnaire d'État avait par ailleurs publié une série d'articles intitulés « *Les perspectives d'avenir de la Ryūchi-kai* » 「龍池会の前途 (*Ryūchi-kai no zento*)」, en septembre et novembre 1886, un an après la prise de position de Kawase contre la Société. Il y propose une redéfinition de l'organisation, sur le modèle de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie de France : la Ryūchi-kai devait être une organisation privée soutenant le gouvernement dans la mise en œuvre de ses politiques artistiques, mais agissant pour influencer les décisions de ce dernier<sup>1198</sup>. Gottfried Wagener s'accorde avec cette idée et il s'appuie sur le modèle français pour démontrer l'influence réciproque entre les Beaux-Arts et les arts industriels dans ses deux articles intitulés « *La nécessité de l'art* » 「美術の要用 (*Bijutsu no ōyō*)」 publiés en décembre 1886 et en

<sup>1195</sup> Par exemple, à côté de Gottfried Wagener, nous trouvons les noms qu'on peut supposer être ceux de Jacob von Falke (1825-1897), historien germano-autrichien, de Gottfried Semper (1803-1879), architecte allemand, et sans doute de David Pearce Penhallow (1854-1910) paléobotaniste canado-américain qui enseigna au Japon. En revanche, le nom transcrit en japonais カンニッソ reste non identifiable.

<sup>1196</sup> Eugène Véron (1825-1889) philosophe, écrivain engagé, rhétoricien français, important critique d'art et spécialiste des questions sociales, également éditeur de revues et de journaux, est connu au Japon par son ouvrage traduit par Nakae Chōmin en 1878 (M11) 『維氏美学』. L'original de cet article est sans aucun doute, *L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir*, par M. Eugène Véron, Paris, impr. de F. Debons, 1874 (Extrait de *La Chronique des arts*).

<sup>1197</sup> *Proposition de loi sur l'organisation des écoles et musées d'art industriel, présentée par M. Antonin Proust, Député*, No.1284 Chambre des députés, deuxième législature, session de 1879.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8415415.image>

<sup>1198</sup> UZAKI, op.cit., pp. 62-64.

janvier 1887<sup>1199</sup>.

Il faut souligner que le rapprochement était réciproque. Selon les articles du *Dai Nihon Bijutsu Shinpō*, l'Union centrale des Arts décoratifs proposa à la Ryūchi-kai de participer à une exposition sur le bois de construction et la céramique, prévue pour la période d'août à novembre 1884<sup>1200</sup>. D'autre part, un échange d'œuvres d'art avait été proposé par le gouvernement français en juin 1883<sup>1201</sup>. Si ces projets n'ont pas été réalisés, nous savons toutefois qu'il y en avait d'autres du même genre, et surtout que les Japonisants français contribuèrent à développer leur cercle au cours des années 1880. Malgré un certain déclin de popularité des objets japonais dans la société française en général, ces Japonisants, au premier rang desquels les collaborateurs des Salons annuels des Peintres japonais à Paris, continuaient à défendre l'art de ce pays d'Extrême-Orient via leurs publications, notamment celles de Louis Gonse, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ou encore dans la *Revue des arts décoratifs*. Bing édita *Le Japon artistique* dès 1888. Ils entendaient montrer en quoi consistait l'essence du véritable art japonais et à prouver qu'il existait encore, même s'il avait été éclipsé par les objets d'exportation qui ont inondé le marché. On peut se demander comment les convictions de ces défenseurs de l'art japonais de la France auraient bien pu devenir aussi ardentes, s'ils n'avaient eu l'occasion de connaître directement la Ryūchi-kai, et de même le souhait profond de ces membres japonais de comprendre eux-mêmes la vraie valeur de l'art de leur pays. Hayashi Tadamasa, rapporteur sur le Salon annuel des Peintres japonais à Paris de 1883, devenu membre de la Ryūchi-kai et futur commissaire de l'Exposition universelle de 1900, continua d'exercer ses activités en tant que marchand d'art, et même, pour ainsi dire, d'ambassadeur artistique de l'art japonais auprès des élites occidentales et de leurs institutions les plus prestigieuses. Ces Japonisants formèrent le cercle des *Amis de l'art japonais* autour de Hayashi et Bing : on y trouvera plus tard Raymond Koechlin ou encore Gaston Migeon. Ce dernier était Attaché au Département des Objets d'Art du musée du Louvre,

---

<sup>1199</sup> WAGENER, Gottfried., « Bijutsu no yōyō (1) 「美術ノ要用 (一)」 », *Ryūchi-kai hōkoku*, No.19, 1886 (Meiji 19) : 20 décembre 『龍池会報告』第 19 号 (明治十九年十二月二十日) ; « Bijutsu no yōyō (2) 「美術ノ要用 (二)」 », *Ryūchi-kai hōkoku*, No.20, 1887 (Meiji 20), 20 janvier.

<sup>1200</sup> *DNBS*, No.6, pp. 7-9 七一九; 1884 (Meiji 17), p.7, pp.6-9 (pp. 152-155).

<sup>1201</sup> *DNBS*, No.7, pp.16-17 十六ー十七; Archives nationales du Japon (Kōbunsho-kan 公文書館) « Wa ga kuni to futsukoku to no ryō-seifu kan ni kōkan no bijutsuhin kokyūhi o 16 nendo yobikinnai yori gefu su rui 我邦ト仏国トノ両政府間ニ交換ノ美術品購求費ヲ十六年度予備金内ヨリ下付ス」類 00125100.

HIGO Haruka, 比護遙, « Attempts and Setbacks in the Exchange of Artworks between Japan and France (1882-1885) : A Case Study of International Cultural Exchange based on the Records of the Ministry of Foreign Affairs (*Nichi futsu bijutsuhin kokan no kito to zasetsu 1882-1885 : Gaimu-shō kiroku kara miru kokusaibunka koryū no jirei toshite*) 「日仏美術品交換の企図と挫折(1882-1885) : 外務省記録から見る国際文化交流の事例として」 », *Cultural resources studies*, No.18, 2020 p.31-41.

et avec lui l'art japonais gagna enfin une place dans ce musée en 1893<sup>1202</sup>.

## 2. Causes du déclin des produits d'artisanat d'exportation, vues par les Japonais

---

### 2-1. Le Concours de cinq produits (*Gohin kyōshin-kai*) du 1 avril au 20 juin 1885

L'échec du Salon annuel des Peintres japonais à Paris avait révélé les carences de la peinture japonaise contemporaine. Mais bien d'autres facteurs remettaient en cause la valorisation de la production artistique du Japon. Apparemment aux yeux des dirigeants, depuis 1881 (Meiji 14), une récession dans l'exportation des produits des métiers d'art était patente, notamment dans le secteur de la céramique<sup>1203</sup>. Cependant, on ne peut pas vérifier de façon fiable si la qualité de l'artisanat d'art d'exportation se serait réellement détériorée. Au moins, une bonne illustration des données statistiques exploitables demeure *Le Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et avec les puissances étrangères*. Il confirme qu'en 1886, la quantité de poteries provenant du Japon dépasse celle venant de la Chine (Fig.70)<sup>1204</sup>. La situation s'est inversée au cours de 10 années, à comparer ces données avec celles de 1876<sup>1205</sup>. Pour les catégories «bimbeloterie», «meuble en bois», «bronze d'art et objets d'ornement», on constate également une prédominance des produits japonais importés, d'après leur quantité (Fig.71)<sup>1206</sup>. On peut en déduire que la présence des produits japonais, au moins sur le marché français, est devenue courante au cours des années 1880, bien plus courante que celle des produits chinois,

---

<sup>1202</sup> Comité consultatif des Musées nationaux 1 BB30, 9 novembre 1893 ; les archives du Louvre, série M.M8, dons et legs acceptés.

HAYASHI, Kumiko 林久美子, « Japanese Art at the Louvre Museum : The Inauguration of the "Japan Room" in 1893 » (*Louvre bijutsukan ni okeru nihon bijutsu : 1893 nen tenji shitsu kaisetsuki no jōkyō o chūshin ni*) 「ルーブル美術館における日本美術 : 1893 年展示室開設期の状況を中心に」, *Studies in Japonisme*, No.36, 2016, pp.24-37.

NISHII, op.cit., 2006, pp.123-124.

<sup>1203</sup> SHIODA, Makoto 塩田真, « Honkai dai 4 ku no gaiken » 本会第四区ノ概見 in Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局 編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』, Yūrindō, Tokyo, 1886 (Meiji 19).

<sup>1204</sup> *Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères*, Paris, 1886, consulté au Centre des archives économiques et financières.

<sup>1205</sup> *Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères*, Paris, 1877.

<sup>1206</sup> Ibid., 1887.



autrement dit qu'il s'est produit une sorte de banalisation de leur présence qui a pu détruire leur valeur d'exotisme et de rareté. Il est ainsi clair que l'artisanat d'art japonais se voyait d'ores et déjà contraint de concurrencer ce que produisaient d'autres pays en tant que produits d'usage courant, et qu'il était jugé par le grand public-consommateur sans ménagement.

FABRICATIONS.			COMMERCE GÉNÉRAL.						COMMERCE SPÉCIAL.							
DÉSIGNATION des MARCHANDISES.	UNITÉS	TAUX MOTIFS d'admission en 1886	PAYS de PROVENANCE.	QUANTITÉS IMPORTÉES			POIDS NET. actuelles.	VALEURS actuelles.	QUANTITÉS MISES en consommation		VALEURS actuelles.					
				par navires		TOTAL.			au brut.	au net.						
				français.	étrangers.							fr. c.	fr. c.			
POTERIES, VERRES ET CRISTAUX.	cuites en dégordis	Kilog.	- 20	Allemagne...	15,490	38,200	658,268	711,958	605,167	406,369	345,414					
				Pays-Bas...	90	18,533	4,207	22,830	19,406	22,740	19,329					
				Belgique...	413	37,722	1,266,449	1,304,586	1,108,898	1,266,523	1,076,545					
				Angleterre...	65,240	640,643	13,312	18,029	15,333	666,283	566,341					
				Espagne...	297	4,400	99,670	69,545	59,113	17,704	15,048					
				Italie...	24,350	15,323	128,930	128,930	109,591	53,765	45,700					
				Suisse...	-	-	-	73,693	62,563	86,606	73,615					
				Etats-Unis-O. At.	73,388	15	-	16,092	13,600	73,361	62,357					
				Autres pays...	13,283	113	2,605	2,593,671	518,734	2,608,698	2,217,393	443,179				
								192,954	734,953	2,103,471	3,051,378	2,593,671				
de terre commune	cuites en grès...	Litr.	- 40	Allemagne...	3,359	94	495,617	499,063	424,204	466,615	396,624					
				Pays-Bas...	387	38,146	33,174	71,807	61,036	67,397	57,287					
				Belgique...	1,168	5,929	154,342	161,439	137,223	126,645	107,648					
				Angleterre...	32,084	309,371	-	334,355	301,200	267,634	227,489					
				Autriche...	-	-	9,296	9,296	7,992	4,400	3,740					
				Italie...	122,616	-	5,074	127,690	117,027	137,471	116,850					
				Suisse...	-	-	9,479	9,479	8,057	1,635	1,390					
				Chine...	4,684	-	-	4,684	3,981	6,840	5,788					
				Etats-Unis-O. At.	23,583	1,118	-	24,701	20,996	24,701	20,996					
				Cochinchine...	2,818	-	-	2,818	2,395	2,818	2,395					
Autres pays...	4,003	108	290	4,400	3,741	3,647	3,100									
				224,794	347,666	707,272	1,279,732	1,087,772	435,109	1,109,773	943,307	377,322				
Carreaux céramiques.	Kilog.	- 30	Allemagne...	-	-	356,367	356,367	-	356,367	-						
			Belgique...	-	169	53,677	53,837	-	53,803	-						
			Suisse...	-	-	8,390	8,390	-	8,390	-						
Autres pays...	15,986	11,653	1,230	28,870	-	28,195	-									
				15,986	11,813	419,664	447,464	134,239	438,365	131,510						
Poteries o	Faïences	Idem.	- 65	Allemagne...	961	5,578	4,352,372	4,358,911	3,705,076	2,787,452	2,369,333					
				Pays-Bas...	-	160	274,653	274,813	232,591	274,813	233,391					
				Belgique...	61,102	56,110	1,008,092	1,115,304	948,008	1,006,691	855,687					
				Angleterre...	15,664	1,053,229	-	1,068,893	908,559	1,009,406	857,993					
				Autriche...	-	-	3,829	3,829	3,263	2,784	2,366					
				Espagne...	265	1,186	9,714	11,465	9,745	2,160	1,836					
				Italie...	29,828	675	32,141	63,644	53,247	30,411	25,849					
				Suisse...	-	-	15,561	15,561	13,227	6,257	5,318					
				Chine...	10,148	552	-	10,700	9,093	10,148	8,626					
				Japon...	42,997	3,880	-	46,877	39,845	43,489	36,966					
Autres pays...	6,890	459	52	7,401	6,291	4,541	3,861									
				167,855	1,112,129	5,696,424	6,976,408	5,929,947	3,854,466	3,178,152	4,401,429	2,660,929				
Porcelaine	blanche.	Idem.	2	Allemagne...	4,476	-	124,339	128,815	90,171	37,701	26,391					
				Belgique...	5,524	152	35,296	40,972	28,680	32,903	23,032					
				Angleterre...	4,303	54,901	-	59,204	41,443	52,688	36,882					
				Italie...	642	-	5,199	5,841	4,089	893	625					
				Suisse...	-	-	13,759	13,759	9,631	1,328	929					
				Chine...	11,338	-	-	11,338	7,937	652	456					
				Autres pays...	758	3,777	5,047	9,582	6,707	3,315	2,321					
								27,041	58,830	183,640	269,541	188,658	377,316	129,480	90,636	181,272
				Porcelaine décorée.	Idem.	4 50	Allemagne...	1,464	607	232,633	-	234,704	-	232,986		
							Belgique...	750	127	46,815	-	47,692	-	45,594		
Angleterre...	2,783	49,562	-				-	52,345	-	53,211						
Autriche...	-	-	7,483				-	7,483	-	7,067						
Italie...	517	-	1,049				-	1,566	-	776						
Chine...	185,298	2,168	-				-	187,766	-	187,766						
Japon...	364,527	24,940	-				-	389,467	-	348,766						
Autres pays...	11,547	383	23,425				-	35,354	-	24,100						
							566,886	78,086	331,403	-	976,377	4,393,697	-	788,849	2,349,831	
Pâtes et biscuit blanc et coloré.	Idem.	4 50	Allemagne...				-	-	176	-	176	-	176	-		
			Suisse...	-	-	62	-	62	-	62	-					
			Autres pays...	26	7	19	-	33	-	33	-					
				26	7	397	-	290	1,303	-	290	1,303				

Fig.70  
Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, Paris, 1886, consulté au Centre des archives économiques et financières

FABRICATIONS. IMPORTATIONS. — 1886. 253

INDUSTRIE, AGRICULTURE ET MÉTIERS.

DÉSIGNATION des MARCHANDISES.	TAUX MOYENS d'évaluation en 1886.		PAYS de PROVENANCE.	COMMERCE GÉNÉRAL.				COMMERCE SPÉCIAL.				
	Con- sum- ation.	Trans- sit.		QUANTITÉS IMPORTÉES.			POIDS NET.	VALEURS actuelles.	QUANTITÉS en consommation.		VALEURS actuelles.	DROITS payés.
				français.	étrangers.	par terre.			TOTAL.	en hect.		
Chaudières... Kilog	3	10	Allemagne...	-	36	8,337	-	8,373	-	-	8,738	-
			Belgique...	150	-	3,392	-	3,542	-	-	3,604	-
			Angleterre...	81	6,164	-	-	6,185	-	-	6,222	-
			Autriche...	5,209	-	140	-	5,349	-	-	140	-
			Italie...	264	15	7,985	-	8,249	-	-	7,138	-
			Autres pays...	4,738	64	2,644	-	5,446	-	-	2,839	-
			10,580	6,219	21,164	-	27,312	121,170	-	21,949	87,935	4,264
Bronzes d'art et objets d'ornement... Idem	13	-	Allemagne...	202	-	2,888	-	3,190	-	-	2,323	-
			Belgique...	65	-	1,397	-	1,462	-	-	1,612	-
			Angleterre...	3,928	3,375	-	-	7,303	-	-	3,775	-
			Autriche...	1,222	97	3,693	-	5,012	-	-	2,110	-
			Italie...	-	-	724	-	724	-	-	219	-
			Chine...	4,928	-	-	-	4,928	-	-	4,928	-
			Japon...	82,161	2,900	-	-	85,061	-	-	82,284	-
			Cochinchine...	16,216	-	-	-	16,216	-	-	1,466	-
			Autres pays...	3,560	30	97	-	3,687	-	-	1,100	-
				112,552	11,398	18,308	-	142,258	1,627,227	-	109,918	1,222,016

FABRICATIONS. IMPORTATIONS. — 1886. 255

MEUBLES, OUVRAGES EN BOIS ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

DÉSIGNATION des MARCHANDISES.	TAUX MOYENS d'évaluation en 1886.		PAYS de PROVENANCE.	COMMERCE GÉNÉRAL.				COMMERCE SPÉCIAL.							
	Con- sum- ation.	Trans- sit.		QUANTITÉS IMPORTÉES.			POIDS NET.	VALEURS actuelles.	QUANTITÉS en consommation.		VALEURS actuelles.	DROITS payés.			
				français.	étrangers.	par terre.			TOTAL.	en hect.			en net.		
MEUBLES, OUVRAGES EN BOIS ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE. en bois courbé, montés ou non montés. Kilog	2	-	Allemagne...	21,741	4,759	47,951	74,451	59,353	42,740	24,399	10,011	8,009			
			Belgique...	59,970	10,541	9,903	80,414	64,323	10,011	8,009	315	312			
			Angleterre...	1,560	18,229	-	19,789	15,421	411,002	252,122	2,521	2,825			
			Autriche...	-	12,640	328,431	331,071	326,049	12,168	9,724	2,043	1,634			
			Italie...	2,470	13	22,023	24,516	19,614	-	-	-	-			
			Suisse...	-	-	39,477	39,477	32,582	-	-	-	-			
Autres pays...	14,829	6,509	364	21,702	17,264	100,580	32,378	542,130	693,109	536,327	1,112,634	512,910	410,328	820,656	35,915
MEUBLES O. autres. Idem	2	-	Allemagne...	77,535	12,781	1,054,478	-	1,145,794	-	-	1,071,704	-			
			Pays-Bas...	-	1,051	21,872	-	22,923	-	-	72,827	-			
			Belgique...	6,929	15,432	230,908	-	243,269	-	-	184,120	-			
			Angleterre...	8,701	189,182	-	-	197,886	-	-	158,186	-			
			Autriche...	42	4,746	61,718	-	66,507	-	-	56,640	-			
			Italie...	18,147	1,997	163,610	-	183,754	-	-	128,765	-			
			Suisse...	-	-	112,091	-	112,091	-	-	89,959	-			
			Chine...	14,516	46	-	-	14,562	-	-	11,701	-			
			Japon...	81,618	2,367	-	-	83,985	-	-	78,075	-			
			Autres pays...	26,709	4,596	4,231	-	35,536	-	-	87,322	-			
	231,268	224,401	1,648,926	-	2,114,595	4,329,190	-	1,871,059	2,742,118	356,130					

FABRICATIONS. IMPORTATIONS. — 1886. 263

OUVRAGES EN MATIÈRES DIVERSES.

DÉSIGNATION des MARCHANDISES.	TAUX MOYENS d'évaluation en 1886.		PAYS de PROVENANCE.	COMMERCE GÉNÉRAL.				COMMERCE SPÉCIAL.				
	Con- sum- ation.	Trans- sit.		QUANTITÉS IMPORTÉES.			POIDS NET.	VALEURS actuelles.	QUANTITÉS en consommation.		VALEURS actuelles.	DROITS payés.
				français.	étrangers.	par terre.			TOTAL.	en hect.		
FERRIÈRES... Kilog	7	-	Russie - M.B.	-	4,620	-	-	4,620	-	-	4,620	-
			Allemagne...	17,388	10	1,114,922	-	1,132,320	-	-	912,978	-
			Belgique...	5,234	9,292	21,609	-	26,795	-	-	7,898	-
			Angleterre...	48,713	82,756	-	-	131,469	-	-	77,174	-
			Autriche...	-	1,890	87,790	-	89,680	-	-	19,331	-
			Italie...	4,659	322	26,208	-	31,182	-	-	3,823	-
			Suisse...	-	-	138,595	-	138,595	-	-	25,019	-
			Turquie...	34,610	8,940	-	-	43,550	-	-	12,526	-
			Japon...	32,653	38,837	-	-	71,490	-	-	31,952	-
			Etats-Unis - O. At.	6,008	-	-	-	6,008	-	-	4,458	-
Autres pays...	7,076	2,732	2,586	-	12,394	-	-	6,988	-			
	156,334	132,476	1,401,820	-	1,710,630	11,974,310	-	1,113,658	7,802,606	667,215		

Fig. 71  
Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, Paris, 1886, consulté au Centre des archives économiques et financières

Des Japonais qui entendaient défendre l'art de leur pays, s'efforcèrent aussi de rechercher les causes de ce déclin. Sur ce sujet, des analyses approfondies furent faites, par exemple dans une série de quatre articles de Shioda Makoto, publiée en 1886 dans le rapport de la *Ryūchi-kai* (*Ryūchi-kai hōkoku*), qui s'intitulaient « *Des mesures pour élargir les canaux de vente de la poterie et de la laque* » 「論説 陶漆器ノ販路ヲ擴張スル方策 *Ronsetsu Tōki shikki no hanro o kakuchō suru hōsaku*<sup>1207</sup>.

Il faut noter que Shioda, ancien agent du secrétariat de l'Exposition universelle de Vienne de 1873, ainsi que de la Direction pour la promotion des industries *Kangyōryō* 勸業寮 sous la direction de Kawase Hideharu, qui était aussi entrepreneur de l'atelier de poterie d'Edogawa (*Edogawa seitōsho* 江戸川製陶所<sup>1208</sup>), avaient d'abord publié des articles faisant suite à une exposition tenue du 1<sup>er</sup> avril au 20 juin 1885 sur la colline d'Ueno à Tokyo. Elle s'intitulait « Concours de cocons, fils, tissus, poterie et laque : *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai* 繭糸織物陶漆器共進会 », ou « concours de Cinq produits : *gohin kyōshin-kai* 五品共進会 », organisé par le Ministère de l'Agriculture et du Commerce (*Nōshōmushō* 農商務省)<sup>1209</sup>. Cette exposition de 1885 fut tenue à la place de la troisième Exposition de l'Industrie nationale (*Dai sankai Naikoku kangyō hakuran-kai* 第三回内国勸業博覧会), qui avait été reportée à 1890 en raison de la récession provoquée par les mesures d'austérité. Shioda y assumait le rôle de président du jury de la section de poterie et de laque<sup>1210</sup>. L'exposition est considérée comme l'évènement marquant le début des normes d'évaluation pour les produits qui seront adoptées à toutes les

---

<sup>1207</sup> Annexe 1, pp. 114-126 : SHIODA, Makoto 塩田真, « *Ronsetsu Tōki shikki no hanro o kakuchō suru hōsaku* » 「論説 陶漆器ノ販路ヲ擴張スル方策」 (1)(2)(3)(4), *Ryūchi-kai hōkoku*, No.2, 3 juillet, 1885 (Meiji 18) ; No.4, 3 septembre, 1885 (Meiji 18) ; No.5, 3 octobre, 1885 (Meiji 18) ; No.10, 3 mars, 1886 (Meiji 19).

<sup>1208</sup> Il avait fondé avec Notomi Kaijirō en 1877.

<sup>1209</sup> KIYOKAWA, Yukihiko 清川雪彦, « *Shokusan kōgyōseisaku to shite no hakuran-kai kyōshin-kai no igi sono fukyū sokushin kinō no hyōka* » 「殖産興業政策としての博覧会・共進会の意義--その普及促進機能の評価」, *Keizai kenkyū*, Institute of Economic Research, Hitotsubashi University, No.9(4), 1988, pp.340-359.

Le *kyōshin-kai* 共進会 a été introduit au Japon par Matsukata Masayoshi, qui a séjourné en France pour l'Exposition universelle de Paris de 1878. Il a été impressionné par ce système de concours français, ce qui lui a donné l'idée de son introduction.

<sup>1210</sup> *Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku* (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 繭糸織物陶漆器共進会審査報告, Yūrindō, 1886 (Meiji 19), Jimu tenmatsu no bu 事務顛末之部

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/845386>

expositions suivantes<sup>1211</sup>, mais aussi qui réorienta la promotion de l'artisanat d'art vers un renforcement de la production d'objets d'usage quotidien, face à cette baisse des exportations<sup>1212</sup>. Plusieurs conférences y furent données pour clarifier les problèmes de chacun des secteurs. Notamment, à la section céramique et laque, Gottfried Wagener et quelques membres fondateurs de la Ryūchi-kai, tels que Nōtomi Kaijirō, Kishi Kokei ou encore Kawase Hideharu figurèrent comme conférenciers<sup>1213</sup>.

La série d'articles que Shioda publia dans le rapport *Ryūchi-kai hōkoku* en 1886, sont très similaires à ceux du rapport sur le Concours des Cinq produits<sup>1214</sup>. Shioda y identifie les raisons principales de la diminution de la vente des objets de l'artisanat d'art japonais en ne se focalisant pas seulement sur la question de l'esthétique, mais aussi sur les problèmes socio-économiques liés au développement du commerce international, et surtout du capitalisme. Parmi ces problèmes, on note : une fabrication grossière, la vente à prix bas en déstockage, la contrefaçon, le non-respect des délais de livraison, le déséquilibre entre l'offre et la demande, l'ignorance de la nature de la demande et des modes étrangères, l'emballage inapproprié des marchandises, etc. Avec sa description de chacun de ces problèmes par des exemples, son écrit est sans doute un premier document qui nous permet de comprendre la problématique réelle au plus proche du terrain. Nous allons présenter quelques-uns des constats qui nous paraissent les plus significatifs.

## 2-2. La question de la notion de « l'Art »

Shioda aborde l'intéressante question de l'interprétation du terme « *bijutsu* » par les fabricants<sup>1215</sup>. Il rappelle aux lecteurs que ce terme apparu vers 1871, d'après lui, est une traduction littérale du mot アート (art). Il assimile ainsi l'Art, *bijutsu*, aux Beaux-Arts. Selon

---

<sup>1211</sup> ONIWA (AKABA), Hikaru, « The starting point of standards for National Industrial Exhibition at Meiji Period, Review of standards in textile at five products exhibition in 1885 » (Meiji ki hakurankai ni okeru shinsa kihun no henkaten Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai 「明治期博覧会における審査基準の変化点繭糸織物陶漆器共進会」), *Annual bulletin, Department of the Science of Living*, No.57, 2014, pp.1-13.

<sup>1212</sup> HANAI, Hisaho 花井久穂, « Meiji yushutsu kōgei no kiro Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai o chūshin ni 「明治輸出工芸の岐路 繭糸織物陶漆器共進会を中心に」 », *Kindaigasetu* 近代画説, No.15, 2006, pp. 144-146.

<sup>1213</sup> Annexe 1, pp. 127-128 : Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局 編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』, Yūrindō, 1885-1886 (Meiji 18-19), microfilm, vol.8, furoku, kōwa-kai hikki 附録 講話会筆記

<sup>1214</sup> SHIODA, Makoto 塩田真, « Honkai dai 4 ku no gaiken 「本会第四区ノ概見」 », op.cit.

<sup>1215</sup> Annexe 1, p.120 : SHIODA., op.cit., *Ryūchi-kai hōkoku*, No.4, 1885(Meiji 18), pp.17-18 (pp. 91-92).

Shioda, le terme a été diffusé depuis lors, et la nature essentielle du métier d'art, *kōgei* en japonais, est considérée comme en relevant. Toutefois il dénonce une interprétation ambiguë de ce nouveau mot *bijutsu* apportant la confusion dans l'esprit des acteurs du secteur : les fabricants se sont contentés de lier le sens de ce nouveau terme à une simple association grossière du beau avec la technique. Ils ont ainsi cru indispensable d'inclure plus de métaux précieux ou de motifs complexes dans une débauche de vaine virtuosité, pour que leur œuvre parvienne à relever d'une conception extravagante du « *bijutsu* », comme l'explique Shioda. Ce membre de la Ryūchi-kai alerte sur un excès d'importance accordé à la méticulosité ou encore à la virtuosité dans une production, qui aboutit à une sorte de léthargie et d'inertie. Selon lui, c'est cette incompréhension de la nature de l'art véritable qui a conduit les artisans à la création de quelque chose qui n'avait jamais existé auparavant au Japon. Il considère ce résultat comme un effet négatif de la mauvaise compréhension du nouveau terme *bijutsu*, découlant d'une décomposition étymologique équivoque du terme, approche qui a piégé les Japonais dans un littéralisme vulgaire.

L'aspect général des œuvres de l'ère Meiji conservées de nos jours<sup>1216</sup>, permet de comprendre sous une forme concrète les observations de Shioda. Les décorations y sont considérablement surchargées de motifs précis, appliqués certes selon les meilleures techniques, mais il s'en dégage une beauté très singulière. En effet, ce style est souvent synonyme de rigidité, qui fait perdre de la vitalité à cette catégorie d'œuvres dans le milieu artistique jusqu'au début de notre siècle. Finalement, depuis les années 2000, de nombreuses expositions ont été organisées au Japon, qui s'attachaient aux objets d'art de l'ère Meiji, redécouverts et auxquelles on attachait l'expression avantageuse de « virtuosité » par le titre de ces expositions<sup>1217</sup>. Les œuvres qui y étaient exposées, de l'orfèvrerie avec des décors minutieusement ciselés, ou bien des sculptures en ivoire marquées d'un fort réalisme, montraient une technique virtuose surprenante, au point qu'on en venait à s'interroger sur cette passion des artistes pour une réalisation si méticuleuse. Les céramiques de Miyagawa Kozan 宮川香山 (1842-1916), notamment, sont connues comme représentatives de ce genre. L'artiste a présenté un vase décoré de sculpture de courges réaliste lors de la première Exposition de l'Industrie nationale, *Naikoku kangyō hakuran-kai* de 1877. Hida Toyojirō rappelle que Shioda donna une évaluation

---

<sup>1216</sup> Par exemple la collection de Nasser D Khalili, celle du musée de Kyoto Sannenzaka, ou encore la collection de Song Peian.

<sup>1217</sup> Mitsui Memorial Museum et al, *Kogei-superlative craftsmanship from Meiji Japan* 『超絶技巧!明治工芸の粋』, Tokyo, Asano kenkyūjo, 2014.

défavorable à cette œuvre en la critiquant pour sa démonstration technique exagérée<sup>1218</sup>. Il s'est même rendu chez l'artiste à Yokohama pour lui reprocher que son œuvre « virait au grotesque et perdait sa classe ». Son opinion ne changea pas après des années. Les propos de Shioda nous confirment qu'une recherche effrénée de technique et de précision avait bien saisi les artistes de l'ère Meiji et caractérisait cette époque. Et elle résultait de leur désir de comprendre et d'exprimer passionnément ce qui représentait pour eux cette nouvelle notion de *bijutsu* ou alors ce qu'ils croyaient manifester le caractère unique de l'art japonais, par une surenchère d'habileté technique propre à « l'artisan japonais »<sup>1219</sup>. Or les œuvres perdaient ainsi toute spontanéité et s'éloignaient en réalité du vrai goût des Japonais eux-mêmes.

Shioda révèle aussi le problème de « l'ignorance des modes étrangères ». Il critique le manque de volonté chez les fabricants de rénover le design de leurs produits. Il prend comme exemple des porcelaines fines représentant des figures humaines issues des fours Mikawachi, Shiraishi et Arita fabriqués depuis l'ouverture du pays (Fig.63). Ce genre de poterie était fort populaire autrefois car très peu de produits japonais étaient disponibles à l'étranger, et le dessin des coutumes japonaises suscitait la curiosité des Occidentaux. Cependant, dès le milieu des années 1870, l'augmentation de leurs connaissances des objets japonais amena les acheteurs occidentaux à s'en désintéresser, alors que les artisans japonais continuaient toujours à fabriquer le même produit depuis plus de dix ans sans aucune amélioration : le goût de la clientèle occidentale avait évolué à leur insu. En soulignant l'importance des cycles de modes qui existent en Occident, Shioda affirmait la nécessité de saisir quelles étaient les tendances actuelles. Les produits de l'artisanat d'art japonais avaient beau être dorénavant impliqués dans les circuits commerciaux du monde occidental, ses artisans étaient dans une quasi-impossibilité de connaître les goûts réels de leur clientèle, culturellement et géographiquement si lointaine. Cela leur posait un énorme défi. D'un autre côté, Shioda évoque les passéistes prisonniers de leur idée d'un art unique ou vernaculaire « *koyū no bijutsu* » éternel dans son essence, une attitude engendrant une tendance à refuser de suivre les nouvelles modes, pour rester enfoui dans leurs références aux recueils de modèles classiques. L'assimilation de l'art ancien à un art unique à essence immuable est un réel obstacle pour le *kōko rikon* 考古利今 « Réfléchir sur l'ancien pour le profit du contemporain ».

D'ailleurs cette création d'un nouveau style unique, qui aurait continué d'être propre au Japon n'était pas seulement une difficulté pour les fabricants. C'était un défi aussi pour l'équipe

---

<sup>1218</sup> HIDA, Op.cit., 2007, pp.138-139.

<sup>1219</sup> Ibid., p.130.

conceptrice des dessins de ces produits 製品画図掛 *seihin-gazu-gakari*, dont Shioda Makoto était un acteur lui-même. Comme le révèle l'élaboration du catalogue *Onchizuroku* 『温知図録』, l'équipe y promouvait un style fait d'un mélange éclectique d'iconographie japonaise ancienne et de motifs décoratifs chinois Ming et Qing. L'invention de ce style est vraisemblablement due à l'expérience de Nōtomi Kaijirō 納富介次郎 envoyé à l'Exposition universelle de Vienne. On essaya alors d'y intégrer les fastueuses peintures japonaises et chinoises en se référant à l'éclectisme qui était populaire en Europe à l'époque. Cependant, comme le fait remarquer Hanai Hisaho, les amateurs occidentaux commencent à vouloir du « vieux Japon authentique », mais pas d'un Japon qui veut plaire, tourné obsessionnellement vers l'exportation et remodelé selon des goûts occidentaux imaginaires<sup>1220</sup>. Comme contre-exemple, Edward Sylvester Morse (1838-1925) et Christopher Dresser découvraient des objets en faïence brut d'usage quotidien et y reconnaissaient qu'il s'agissait de la forme originale issue vraiment du Japon.

---

<sup>1220</sup> HANAI, op.cit, pp. 144-145.



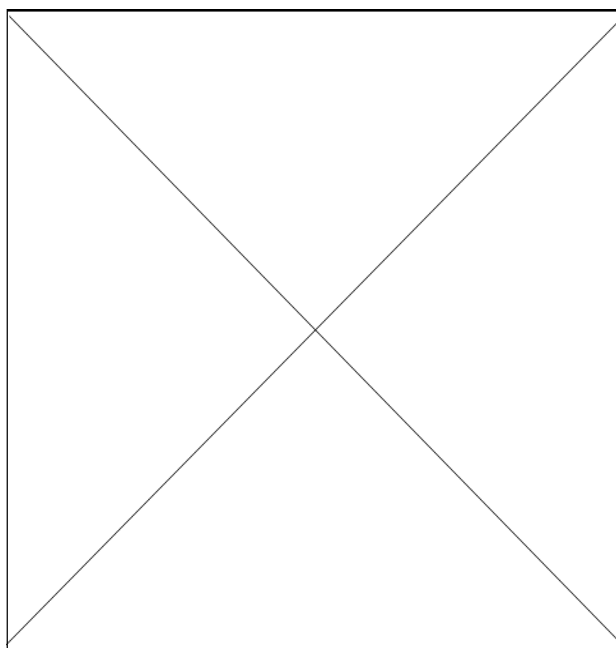


Fig.72

Vase avec motif en haut-relief de courge éponge

MIYAGAWA Kōzan I 宮川香山

présentée à la première Exposition de l'Industrie nationale en 1877

Source : HIDA, Toyojirō 樋田豊次郎, «Meiji kōgei ron–kokumin kokka ni okeru shokuninteki“gigei”no yakuwari » 「明治工藝論—国民国家における職人的「技芸」の役割」, in *Traditional Japanese arts & crafts: a reconsideration from inside and outside Kyoto*, 2007, p.139.



Fig.73

Porcelaine fine représentant des figures humaines issue du four Mikawachi Hirado  
acquis par Charles de Chassiron vers 1858

©La Rochelle, Musées d'art et d'histoire, Collection Chassiron

### 2-3. Questions socio-économiques

D'un point de vue socio-économique, Shioda nous montre les difficultés du secteur de l'artisanat d'art, entré dans un cercle vicieux dû au changement de système économique. La baisse de la qualité de production est indéniable. Selon lui, les artisans de l'époque d'Edo pouvaient profiter d'une protection financière minimale grâce au système des *ton'ya* 問屋, ces grossistes qui assuraient des avances aux fabricants et réglaient leurs comptes à dates fixes. À l'ère Meiji, ce système s'effondra. Afin de pouvoir réaliser un profit dans leurs transactions avec les étrangers, les marchands devaient désormais se fournir en produits à bas coût, et cela affectait la vie des artisans. Nous allons examiner quelques exemples donnés par Shioda :

1) La mauvaise qualité de la fabrication est avant tout liée à la baisse du prix d'achat des négociants-intermédiaires, *nakagai-shō* 仲買商, ce qui lèsait les artisans. Confrontés à cette pressions sur leurs prix de vente, ces derniers réduisent progressivement le temps et l'effort consacrés à la fabrication. Même la tradition technique devient prétexte à une confection grossière. C'est le cas de la technique d'assemblage sans clou, développée à l'origine pour la création d'articles raffinés. Le processus traditionnel pour créer une structure ingénieuse est transformé en un simple collage des pièces afin de réduire le coût de fabrication, ce qui accroît la fragilité du produit. Des articles grossièrement fabriqués pouvaient d'ailleurs se glisser dans un lot de bons produits, parfois sur l'ordre même du commerçant. Toutefois, selon Shioda, les malfaçons n'étaient pas toujours en cause : les objets en laque fabriqués au Japon éclatent plus facilement dans l'air sec de l'Occident, et le moyen de remédier à ce défaut n'avait pas encore été trouvé en raison d'une absence de recherche technique.

2) La vente à bas prix en déstockage, également fort désavantageuse pour les fabricants, a probablement été entraînée par les transactions faites dans la concession étrangère. Elle est représentée par trois modes exemplaires, nous apprend Shioda<sup>1221</sup> :  
A) l'artisan emprunte de l'argent au négociant-intermédiaire, *nakagai-shō* 仲買商, pour réaliser la fabrication. Le courtier reçoit une somme d'argent de son client grossiste ou détaillant, en gage des marchandises. Si ces marchandises ne se vendent pas, le grossiste-intermédiaire finit souvent par les céder à vil prix, car il ne souhaite pas que son client lui renvoie les invendus contre remboursement. Même si Shioda ne l'explique

---

<sup>1221</sup> Annexe 1, pp. 115-116 : SHIODA., op.cit, *Ryūchi-kai hōkoku*, No.2, 1885(Meiji 18), p.15 (p. 41).

pas, on peut imaginer l'impact négatif sur le gain final de l'artisan. **B)** certains fabricants provinciaux se rendent à Yokohama pour y vendre eux-mêmes leurs produits. Mais s'ils ne peuvent pas vendre leurs marchandises à un prix satisfaisant, ils doivent les céder à prix cassé, pour s'assurer des frais du voyage de retour. **C)** dans certains cas, le négociant-intermédiaire ou le fabricant confie les marchandises non vendues aux mains des *shūsen-shō* 周旋商, autrement appelé *fusaitori* フサイトリ (liquidateurs), une sorte de commissionnaires de vente sur place. Ces *fusaitori*, qui ont pour seul intérêt de recevoir une commission pour leur service, quelle que soit la valeur des marchandises confiées, ne se soucient pas du prix de leur vente. Cela affecte forcément le profit du grossiste-intermédiaire et du fabricant. Ceci fut une cause majeure de la détresse des artisans, selon Shioda.

3) Le problème des contrefaçons est inévitable face à la recherche de profit au cœur d'un système de commerce libre. Cela n'engendre pas seulement une production de mauvaise qualité mais aussi un surplus dans la fabrication. L'imitation et la contrefaçon des formes et des modèles à succès ont amené une offre excédentaire de produits à prix cassés. Ironiquement le problème de surplus s'aggrava encore par l'augmentation des capacités de fabrication en masse. Shioda évoque une mesure de protection de la propriété des « droits d'auteur » des maîtres-artisans par un enregistrement de la signature de l'artiste, conforme au futur *Arrêté sur les marques de la propriété industrielle* qui n'était pas encore en vigueur au moment de la rédaction de son article<sup>1222</sup>.

Par ailleurs cette question de l'authenticité concernait aussi le label régional de fabrication : l'emploi abusif des motifs caractéristiques d'une région par des articles fabriqués ailleurs réduisait la confiance dans l'authenticité d'une gamme de produits. Tel était le cas de certains marchands de Kobé et de Yokohama faisant appel à des potiers de Kaga pour peindre des émaux rouges à la manière des céramiques de Kutani, mais

---

<sup>1222</sup> AMAGAI, Yoshinori 天貝義教, *Ōyō bijutsu shisō dōnyū no rekishi Wien haku sandō yori ishō jōrei seitei made* 『応用美術思想導入の歴史 ウィーン博参同より意匠条例制定まで』, Kyoto, Shibunkaku, 2010, pp. 341-347.

Le projet d'arrêté sur les motifs de dessins 意匠条例案 *ishō jōrei* fut présenté par le Ministère de l'Agriculture et du Commerce le 2 décembre 1887, promulgué le 18 décembre 1888 et mis en vigueur le 1er février 1889. Toutefois, le 18 avril 1885 déjà, un ordonnance sur les brevets exclusifs 専売特許条例 avait été promulguée et l'Office japonais des brevets avait été créé. Le directeur de l'Office, Takahashi Korekiyo 高橋是清, se rendit en Europe et aux États-Unis pour y inspecter le système. L'année suivante, il proposa trois nouvelles lois pour la protection des marques de commerce, des dessins et modèles et des inventions. On pense que l'idée de la protection des dessins et modèles existait déjà en septembre 1885, lorsque l'article de SHIODA a été publié.

sur des substrats fabriqués à Seto, ou même en France ! Ces potiers sans vergogne l'appellation de Kutani, alors que certains de ces produits mal faits étaient parfois marqués par l'utilisation du mercure. Cela nuit naturellement à la réputation des Kutani à l'étranger. Toutefois l'accusation est difficile à établir. Ce sont bel et bien les artisans originaires de Kaga qui appliquaient eux-mêmes la peinture. D'ailleurs cette région faisait appel elle-même à des substrats fabriqués dans d'autres régions pour sa production « locale » : l'émergence de zones à capacité de production de masse où le même produit était fabriqué à moindre coût entraînait déjà une délocalisation de la production. Face à cette situation, Shioda soutient la fabrication locale, celle qui privilégie un unique processus pour toutes les étapes d'une fabrication réalisée sur la base d'un savoir-faire propre à une même région<sup>1223</sup>.

Après l'exposé de plusieurs autres problèmes, Shioda souligne pourtant l'importance d'obtenir une capacité de production à même de fournir de grandes quantités et de pouvoir ainsi répondre à la demande étrangère dans des proportions et un délai adéquats. Il suggère comme solution la création d'une coopérative par secteur, qui permette aux fabricants de collaborer en cas de commande importante, tout en restant indépendants en temps normal. Il voit aussi dans ce genre de coopérative une solution pour d'autres problèmes majeurs, comme les méfaits de la surproduction, de la contrefaçon ou encore de l'emballage insatisfaisant des marchandises<sup>1224</sup>. Mais le plus important à ses yeux est avant tout de rétablir une confiance mutuelle entre les commerçants et les fabricants, et de faire régner la sincérité dans l'exercice du métier de chacun, quel que soit l'objectif final : que ce soit la création d'une œuvre d'art unique ou bien la fabrication d'articles à prix abordables pour tous.

---

<sup>1223</sup> HANAI., op.cit., p. 145.

Selon Hanai, des représentants régionaux se sont réunis à ce Concours de cocons, fils, tissus, poterie et laque (*Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai* 繭糸織物陶漆器共進会). L'idée proposée lors du congrès s'est développée et a abouti la création d'écoles et d'institutions de recherche régionales de céramique à travers le pays au cours de la deuxième décennie de l'ère Meiji (1878-1888).

<sup>1224</sup> En décembre 1884, des réglemens de coopérative (*kumiai junsoku* 組合準則) sont publiées, mais elles restent inefficaces et il n'y a aucun moyen de contrôler les contrevenants.

## 2-4. Apparition du terme « Art appliqué *Ōyō bijutsu* »

Le discours de Shiota Makoto touche aussi le fond du problème lié au processus de l'industrialisation. L'industrie en question est censée fabriquer quelque chose qui relève de l'art, source d'une réelle complexité. Les Japonais balançaient entre la recherche d'une qualité artistique et la recherche de la plus grande productivité-rentabilité, tout en souhaitant les confondre afin de mieux enrichir le pays. On perçoit une certaine idée qui figure parmi les sujets des conférences données lors du Concours des Cinq produits, en 1885. Il s'agit de la séparation entre l'Art, *bijutsu*, et l'industrie, auxquels appartient transversalement l'artisanat d'art, *kōgei*. Ainsi on crée une catégorie intermédiaire, celle des « arts appliqués *ōyō jijutsu* 応用美術 ». On a déjà évoqué la présence de ce terme dans la lettre que Kawase soumit à Sano et officialisait la sécession au sein de la Ryūchi-kai et publiée le 31 octobre 1885. Cette année 1885 marque sans doute le début de la diffusion au Japon du terme « arts appliqués *ōyō jijutsu* 応用美術 », même si elle n'est certainement pas celle de sa naissance.

Kawase Hideharu s'exprima dans son « *Aperçu sur les arts appliqués (Ōyō bijutsu no taii 応用美術ノ大意)* » lors du Concours des Cinq produits<sup>1225</sup>, dont le contenu fut immédiatement publié dans le *Dai Nippon bijutsu shinpō* le 30 juin 1885, sous le même titre<sup>1226</sup>. Kawase y apporte une définition : l'art appliqué, *ōyō bijutsu*, est ce qui combine l'essentiel de deux catégories de la production : d'une part les Beaux-Arts *bijutsu*, qui répondent à un intangible besoin spirituel dans l'être humain ; d'autre part celle des objets d'utilité, *jitsuyō-hin* 実用品, qui répondent à un besoin tangible, concret et corporel chez l'être-humain (l'habillement, la nourriture et l'habitat). À la différence d'une peinture ou d'une sculpture, qui n'ont pas besoin d'être conçues par rapport à une utilisation pratique, un produit de l'art appliqué, qui est tout d'abord un objet utilitaire, doit rechercher une beauté qui soit appropriée au lieu et à la situation dans lesquels il sera utilisé. Kawase détecte ainsi la cause du problème de son temps : les Japonais produisent leurs objets sans but précis. Ces objets ne présentent donc ni l'aspect esthétique propre à une œuvre d'art, ni la commodité d'un objet d'utilité : ils sont doublement perdants. C'est la raison pour laquelle ils ne font partie que de la catégorie des objets de curiosité, ou bien relèvent des références académiques en Occident, sans jamais pouvoir s'insérer pour une

---

<sup>1225</sup> Annexe 1, p.127 : KAWASE, Hideharu, « *Ōyō bijutsu no taii* 「応用美術ノ大意」 » in Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局 編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』, Yūrindō, 1885-1886 (Meiji 18-19), microfilm, vol.8, furoku, kōwa-kai hikki 附録 講話会筆記

<sup>1226</sup> Annexe 1, pp.109-111 : DNBS, No.20, 30 juin 1885 (Meiji 18) : *Ōyō bijutsu no taii* 「応用美術ノ大意」

utilisation quotidienne sur le marché occidental, malgré la grande popularité de l'art japonais. Comme solution à ce problème fondamental, Notomi Kaijirō souligna la nécessité de clarifier l'objectif et la cible-clientèle de chaque catégorie de produits, dans son rapport « *Les objectifs dans la fabrication des œuvres d'art, des objets d'art appliqué, et des poteries ordinaires* (*Bijutsu-hin to ōyō bijutsu-hin to, fūtsū tōkiseizō suruno mokuteki* 美術品ト応用美術品ト、普通陶器製造スルノ目的)<sup>1227</sup> ».

Ce *bijutsu*, Beaux-Arts, dont la notion avait été importée de la civilisation occidentale, les Japonais l'avaient identifié avec leur artisanat d'art *kōgei*. Or, l'assimilation inévitable de ce dernier à l'industrie, perturba la création. Les Beaux-Arts et l'artisanat d'art ont donc dû se séparer par nécessité, pour s'associer à nouveau dans un troisième domaine, l'art appliqué, *ōyō bijutsu*, conçu sur la base de « l'application des Beaux-Arts à l'industrie ». Trois catégories sont dorénavant distinguées : les Beaux-Arts *bijutsu* 美術, l'art appliqué *ōyō bijutsu* 応用美術 et l'artisanat (ou manufacture) *kōgei* 工芸. « Art industriel *kōgyō bijutsu*, 工業美術 » ou « industrie d'art *bijutsu kōgyō* 美術工業 » apparaissent également comme synonyme d' « Art appliqué *ōyō jijutsu* 応用美術<sup>1228</sup> ». Cette réflexion, développée au cours de la deuxième moitié des années 1880 par les Japonais, a dû être suggérée ou renforcée par des opinions de leur conseillers Occidentaux. En décembre 1886, l'année suivant le Concours des Cinq produits, Gottfried Wagener publia en effet deux articles, intitulés « *La nécessité de l'art (bijutsu no yōyō* 美術の要用) » dans le rapport de la Ryūchi-kai *Ryūchi-kai hōkoku*. Il y défend l'indispensabilité de l'industrie d'art *bijutsu kōgyō* et l'efficacité de l'application de la peinture japonaise à la production, et il préconise ainsi de suivre la politique française comme modèle<sup>1229</sup>. Quant à Fenollosa, il publie quatre articles, de 1885 à 1888, dans le *Dainippon Bijutsu Shinpō*, sur les

---

<sup>1227</sup> NŌTOMI, Kaijirō 納富介次郎, « *Bijutsu-hin to ōyō bijutsu-hin to, fūtsū tōkiseizō suruno mokuteki* 「美術品ト応用美術品ト、普通陶器製造スルノ目的」 » in *Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku*, Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局 編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』, Yūrindō, 1885-1886 (Meiji 18-19), microfilm, vol.8, furoku, *kōwa-kai hikki* 附録 講話会筆記

<sup>1228</sup> *TKHH*, p.251 : Cette catégorisation se retrouve également dans le concept de musée impérial rédigé par Kuki Ryūichi.

<sup>1229</sup> WAGENER, Gottfried., « *Bijutsu no yōyō* (1) 「美術ノ要用 (一)」 », *Ryūchi-kai hōkoku*, No.19, 20 décembre 1886 (Meiji 19) ; « *Bijutsu no yōyō* (2) 「美術ノ要用 (二)」 », *Ryūchi-kai hōkoku*, No.20, 20 janvier 1887 (Meiji 20).

HANAI, op.cit., p.146 : « L'art industriel » 工業美術 *kōgyō bijutsu* prôné par Wagener est exposé indépendamment grâce à une distinction d'avec la catégorie des produits manufacturés 製造物 *seizōbutsu*, pour la première fois lors de la troisième exposition industrielle nationale de 1890 (Meiji 23). Elle réalise la séparation institutionnelle de l'artisanat en tant qu'industrie et en tant que forme d'art.

potentialités de l'artisanat d'art japonais. Il encourage la production d'objets utilitaires mais de luxe, destinés aux classes riches d'Europe et des États-Unis, en tirant parti de l'excellence et du caractère unique de l'art japonais. Dans ce but, il souligne la nécessité de former des artistes pour explorer l'essence de l'art. Nous y retrouvons sa tactique de critique, parfois très terre à terre, accompagnée d'une mise en scène d'idées et d'expressions habilement adaptée selon son auditeur<sup>1230</sup>.

Pour finir, signalons cette opinion de Hayashi Tadamasu, dans sa publication « *Réponse aux artisans du bronze de la ville de Takaoka* » en 1887, qui présente ses conseils aux artisans bronziers de sa ville natale afin de les rendre conscients des objectifs de leur production<sup>1231</sup>. Hayashi y affirme que la fabrication bronzière de Takaoka consiste en œuvres d'art, *bijutsu-hin* 美術品, destinées à la décoration. Toutefois selon lui, ce sont avant tout des marchandises et non pas des œuvres d'exception, à fournir sur commande de l'État. C'est pourquoi il argumente la nécessité constante d'une étude stratégique du marché, afin de pouvoir répondre aux besoins de chaque clientèle. À ses yeux d'homme pragmatique et de marchand d'art, la notion d'économie de marché s'impose rationnellement pour les œuvres d'art.

### **3. Idées pour la promotion des « objets artisanaux d'exportation : *yushutsu kōgei* » dans l'institutionnalisation de l'art au Japon**

---

Au début de l'ère Meiji, le terme « Art » avait été introduit dans la société japonaise et intégré dans l'engrenage générateur de l'économie nationale. Pour dominer le marché étranger, ce qui demeurait l'objectif global, il fallait trouver où résidait l'essence de l'art unique du Japon, nécessaire au succès de la production d'un artisanat d'art contemporain. Cet objectif fut identifié à travers des débats et des polémiques chez les membres de la Ryūchi-kai au cours des années 1880. Cette période correspond à celle de l'institutionnalisation du pouvoir politique de l'État japonais, qui aboutit à la promulgation de la Constitution de l'Empire du Japon, le 11 février 1889. Cette tendance se manifeste dans le domaine des dispositions institutionnelles relatives à l'art : l'École des Beaux-Arts de Tokyo est fondée en octobre 1887, et ouverte en février 1889 ;

---

<sup>1230</sup> KITAZAWA, op.cit., 2010, p. 297.

<sup>1231</sup> *Ryūchi-kai hōkoku*, No.20 et No.21, 1887 : HAYASHI Tadamasu 林忠正, « Takaoka dōkō ni kotafuru sho 「高岡銅工ニ答フル書」 »

le Musée Impérial est créé en mai 1889 ; le revue d'art *Kokka* est lancée en octobre 1889, et l'année suivante le titre d'« artiste de la Maison impériale » est mis en place, en octobre 1890. La même année, les premiers cours d'histoire de l'art sont dispensés à l'École des Beaux-Arts de Tokyo, par Okakura Kakuzō, son premier directeur<sup>1232</sup>.

### 3-1. L'École des Beaux-Arts de Tokyo

Deux systèmes nous paraissent importants parce qu'ils ont un rapport avec la réalisation dudit objectif. Le premier concerne le système éducatif, qui s'incarne dans la fondation de l'École des Beaux-Arts. Il est notoire qu'Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzō, en devenant les véritables locomotives de la quête de « la vérité de l'art » japonais, avaient projeté de créer une école des Beaux-Arts où l'on formerait des artistes et des dessinateurs, par un enseignement de l'art traditionnel du Japon. Elle se distinguerait totalement de l'autre École des Beaux-arts, attachée elle au ministère des Travaux publics, *Kōbu bijutsu-gakkō* 工部美術学校 qui avait existé entre 1876 et 1883, et dont l'objectif était essentiellement d'introduire l'art occidental. Depuis la fondation de la Kanga-kai (1884), Fenollosa et Okakura s'étaient engagés dans une réforme de l'enseignement du dessin avec utilisation du pinceau dans les établissements pédagogiques (1885), ou encore dans un voyage d'étude des administrations relatives aux arts en Europe et aux États-Unis (1886-1887). Nous éviterons d'épiloguer sur les détails du processus jusqu'à l'aboutissement de leur projet, la fondation de l'École des Beaux-Arts de Tokyo, en 1887<sup>1233</sup>. Il semble toutefois important de mentionner ici l'intervention indispensable du secteur industriel dans le lancement du processus, intervention soutenue par Kawase Hideharu.

Il faut rappeler que, lorsque Okakura Kakuzō et Ernest Fenollosa s'étaient engagés dans la création de l'école, ce programme faisait partie d'un projet plus ambitieux, qui visait à mettre en place une Direction des Beaux-Arts à l'instar de ce qui existait en France, conçue comme un organe qui intégrerait l'ensemble des missions artistiques<sup>1234</sup>. La première proposition d'Okakura sur ce projet est supposée avoir été déposée vers 1885 auprès de Mori Arinori 森有礼, ministre de l'Instruction publique, qui la rejeta. C'est pourquoi une deuxième proposition fut soumise au

---

<sup>1232</sup> SOUYRI, op.cit., 2016, « Un nationalisme culturel d'un nouveau type », pp208-216

MARQUET, op.cit., 1999

<sup>1233</sup> Geijutsu kenkyū shinkō zaidan 芸術研究振興財団, *Tokyo geijutsu daigaku hyakunen shi Tokyo bijutsu gakkō hen* 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』 vol.1, Tokyo, Gyōsei, 1987.

<sup>1234</sup> Ibid., pp. 32-48.



Premier ministre Itō Hirobumi, en mars 1886 (Meiji 19), par Kawase Hideharu, au titre de secrétaire général de la Société du Commerce extérieur *Bōeki kyōkai*<sup>1235</sup>. La Société du Commerce extérieur, qui avait pour but de promouvoir le commerce international, avait été créée en novembre 1885 par Kawase après sa démission de la fonction publique. Son collaborateur était Morimura Ichitarō (Ichizaemon VI), le fondateur de Morimura Brothers (Morimura-gumi) qui devint la compagnie de céramique Noritake, entreprise que nous avons également rencontrée dans *Le Quotidien de Yokohama*<sup>1236</sup>. À côté de Kawase et de Morimura, on trouve sur le texte la signature d’Okura Kihachirō, le fondateur de la compagnie Okura gumi, et de Matsuo Gisuke, président de la Kiryū Kōshō Kaisha, tous des promoteurs de l’exportation d’objets d’art. Le texte de cette deuxième proposition, intitulé « *Proposition de la création d’une Direction des Beaux-Arts pour promouvoir l’exportation d’œuvres d’art et d’art appliqué*<sup>1237</sup> » fut corédigé par Kawase et Okakura sur la base de la première. Le texte plaide pour la création d’une Direction des Beaux-Arts, avant tout en vue d’une croissance des exportations, ce qui est logique vu la nature du dépositaire. Son argument est qu’il faut gagner des devises étrangères grâce à l’Art et aux arts appliqués ; cependant, comme ces derniers, autrefois excellents, sont aujourd’hui soit dans les limbes, soit en train de perdre leur caractère unique, ils sont ou inadaptés à une utilisation pratique dans les pays étrangers, ou bien tombés dans la surproduction. Si cette situation perdure, on perdra les Beaux-Arts du Japon et toute la sensibilité du peuple japonais pour son art, ce qui entravera encore plus le développement des exportations. La priorité la plus urgente apparaît être la promotion du commerce, et ce texte explique la nécessité d’une structure qui orchestre les organisations artistiques : écoles d’arts, concours d’artistes, et musées : l’école forme des artistes ; les concours stimulent leur créativité par la compétition, et les musées conservent et classent des œuvres de référence, au profit des artistes<sup>1238</sup>. Six mois après la soumission de cette deuxième proposition, le gouvernement ordonne à Fenollosa, Okakura et Hamada Arata, de partir en mission afin d’étudier l’administration des arts en Europe et aux États-Unis. Même si

---

<sup>1235</sup> UZAKI, op.cit., p.99 : Mori Arimori estimait que le gouvernement n’avait pas le droit de s’immiscer dans la transmission des arts et de l’artisanat, et que les questions artistiques devaient être laissées à la relation entre maître et disciple. Fenollosa estime, dans une lettre à Kaneko Kentarō 金子堅太郎, que cette prise de position de Mori défendait Toyama Masakazu 外山正一, qui prônait l’occidentalisation du Japon.

<sup>1236</sup> SAITŌ, op.cit., p. 76.

<sup>1237</sup> Annexe 1, pp.129-131 : *Tokyo geijutsu daigaku hyakunen shi Tokyo bijutsu gakkō hen*, op.cit., pp.35-36 : “Bijutsuhin oyobi ōyobijutsu no yushutsu o zōshin seshimuru tame bijutsukyoku no setsuritu o yō suru no gi ni tsuki kengi” 「美術品及ヒ応用美術物ノ輸出ヲ増進セシムル為メ美術局ノ設立ヲ要スルノ儀ニ付建議」 ; UZAKI, op.cit., p.91.

<sup>1238</sup> Idem.

cette mise en place de la Direction des Beaux-Arts n'a finalement pas abouti, nous savons que, dès leur retour au Japon en 1887, l'École des Beaux-Arts de Tokyo (*Tokyo bijutsu gakkō*) fut fondée. L'établissement accueillit comme professeurs des artistes traditionalistes de l'école Hashimoto Gahō, Takamura Koun et Kano Natsuo qui avaient préparé son programme d'enseignement en excluant totalement l'art occidental à son ouverture en 1889. Ayant une direction éducative intégrant les Beaux-Arts et l'artisanat d'art, l'école devait assumer, son premier rôle : former les meilleurs dessinateurs dans le domaine de l'art appliqué, avec la mise en place d'une section métier des Beaux-Arts *bijutsu kōgei ka* 美術工芸科. Pour clarifier la nature du lien étroit qu'il y avait alors entre l'école et le monde économique ou la Ryūchi-kai, signalons que, parmi les conseillers économiques de l'école, on trouvait les noms de Sano Tsunetami, Kawase Hideharu et Matsuo Gisuke. La mise en place de telles institutions éducatives pour le profit du développement de l'artisanat d'art au Japon ne fut pas réservée à la capitale : on en fonda aussi en province, en commençant par l'École de l'Industrie de Kanawaza 金沢工学校, Kanazawa kōgyō gakkō en 1887.

### 3-2. Création du titre d' « Artiste de la Maison impériale »

Si l'École des Beaux-Arts avait pour mission de former des artistes capables de renouveler la création en artisanat d'art à partir de l'art traditionnel, la création du titre d' « Artiste de la Maison impériale ( *teishitsu gigei-in* 帝室技芸員 ) », avait pour but de soutenir la création de meilleurs artisans, en conservant leur savoir-faire artistique. Ce système qui concrétisait une proposition de Sano Tsunetami soumise au ministère de la Maison impériale (*kunai-shō*) en 1888, est considéré comme étant à l'origine du concept actuel de « Trésor national vivant »<sup>1239</sup>. Par la suite, les dix premiers artistes de la Maison impériale (*teishitsu gigei-in*) furent nommés en octobre 1890<sup>1240</sup>. Même s'ils n'étaient pas au service exclusif de la famille impériale, les artistes ainsi nommés recevaient une pension et assumaient le rôle de conseiller du gouvernement dans leurs domaines respectifs<sup>1241</sup>. Ils étaient également responsables de la production d'œuvres pour

---

<sup>1239</sup> SOUYRI, op.cit., 2016, p.212

<sup>1240</sup> NOROTA, op.cit., pp.427-430 : parmi eux on trouve les noms de l'orfèvre Kanō Natsuo, du peintre et maître de laque Shibata Zeshin, du sculpteur sur bois Takamura Kōun, du sculpteur sur ivoire Ishikawa Kōmei, et des peintres Hashimoto Gahō et Kano Eitoku.

<sup>1241</sup> SHIODA, Jun 塩田純, « Teishitsu gigeiin seido sono koso ni itaru made » 「帝室技芸員制度、その構想に至るまで」 in *Art History of the Imperial Court* 『天皇の美術史』, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 2017.

l'exposition universelle de Paris de 1900. La sélection était à la charge d'un comité, dont Sano Tsunetami était membre, présidé par le directeur du Musée impérial, Kuki Ryūichi, qui était également le vice-président de la Ryūchi-kai devenu l'Association japonaise d'art (*Nihon bijutsu kyōkai*) depuis 1887. Ainsi 79 artisans furent désignés sous l'influence de cette organisation au cours de 13 sélections successives entre 1890 et 1944, année de l'abolition du système.

Norota Jun'ichi a mis au clair que cette idée remonte à un document rédigé sous la direction d'Ōkuma Shigenobu, ministre des Finances de l'époque, appelé *Sangi Ikken* 三議一件 (*Trois propositions*) et daté de mai 1880. Il souhaitait consolider les assises de la Maison impériale en pleine tourmente politique du Mouvement pour la liberté et les droits du peuple. Ce document était déjà connu comme le fondement de l'affectation du Musée au Ministère de la Maison impériale en 1886, à l'origine de la naissance du Musée Impérial en 1889 : il s'agissait d'assurer le patrimoine de la maison impériale avant l'ouverture de la première assemblée nationale, à l'horizon 1890, promise par un édit publié en 1881<sup>1242</sup>. Dans la partie concernant le patrimoine impérial, on trouve aussi la nomination d'artistes à son service<sup>1243</sup>. Le document suggère que les revenus générés par les biens immobiliers appartenant à la maison impériale, notamment, pourraient être utilisés au profit des érudits et des artisans dans le but d'encourager les domaines académiques et les arts. Cette partie est supposée avoir été rédigée par Yano Fumio 矢野文雄, et son ébauche, découverte par Norota Jun'ichi, montre l'idée d'une consolidation de la position de la famille impériale en faisant de l'Empereur le protecteur des Arts et des Sciences<sup>1244</sup>. Yano Fumio était disciple de Fukuzawa Yukichi, et on suppose une influence des conceptions de ce dernier, telles qu'elles sont exprimées en particulier dans « *l'Essai sur la Maison impériale : Teishitsu-ron* 帝室論 »<sup>1245</sup>.

Il nous paraît important de souligner une autre remarque faite par Norota Jun'ichi selon laquelle l'idée de faire protéger les arts et l'artisanat d'art par la Maison impériale était déjà explicitement présente dans une proposition faite par Kawase Hideharu, « *l'Opinion sur la*

---

<sup>1242</sup> TKHH, p. 245.

<sup>1243</sup> Nomination des artistes au service de la Maison impériale, partie supposée rédigée par Yano Fumio, agent du Ministère des Finances. Fukuzawa Yukichi *l'Essai sur la maison impériale : Teishitsu-ron*.

<sup>1244</sup> NOROTA, op.cit., pp. 302-204.

<sup>1245</sup> Le *Teishitsu-ron* 『帝室論』 a été publié en série dans le *Jiji Shinpō* du 26 avril au 11 mai 1882 (M15) et fut édité immédiatement après sous forme de livre. Hiroshi Takagi Hiroshi souligne l'influence du *Teishitsu-ron* sur la politique de protection des biens culturels menée par le Ministère de la maison impériale à partir de la fin des années 1880. Kuki Ryūichi, inspirateur d'une série de mesures politiques à l'époque, était un élève de Fukuzawa. Takashina Shuji attribue aussi la philosophie du système des Artistes impériaux au *Teishitsu-ron*.

*protection des arts et de l'artisanat* », soumise à Ōkuma Shigenobu le 3 mars 1879 (Meiji 12)<sup>1246</sup>. La quasi-totalité de la proposition fut republiée en 1889 dans la revue d'art *Kokka*, juste avant la nomination des artistes de la Maison impériale en 1890. La grande différence avec le *Sangi Ikken* était que l'objectif de la proposition de Kawase résidait avant tout dans la sauvegarde de la vie des artisans. Nous nous rappelons que ce document avait été présenté deux ans après la première Exposition de l'Industrie nationale (*Naikoku kangyō hakurankai*), qui avait frappé Kawase, alors directeur du Bureau pour la promotion du Commerce (*kanshō-kyoku*), en lui révélant la déchéance des artisanats d'art au Japon. *L'Opinion sur la protection des artisanats d'arts* (*Bijutsu kōgei no hogo ni kan suru ikensho*) correspond sans aucun doute à ce qu'il écrit dans son mémoire (le chapitre 5), une proposition rejetée par le gouvernement, ce qui l'incita à la création de la Ryūchi-kai<sup>1247</sup>. Le plus remarquable dans la lecture de sa proposition est sa description de la situation qui semble bien informée. À la fin des années 1870, avant que Shioda Makoto ne le décrive dans ses articles de 1885, Kawase Hideharu put lui-même constater l'impact sur la vie des artisans 工人 *kōjin*, des changements dans la structure sociale entraînés par l'effondrement de l'ancien régime. De ce point de vue, il regrette certains aspects de la société féodale : les seigneurs étaient de grands consommateurs d'œuvres d'art, des fins connaisseurs qui rivalisaient dans la quête de la beauté, soutenant par exemple la production de fours de céramique. Ainsi ils garantissaient leur subsistance aux meilleurs artisans en leur versant une allocation. Selon Kawase, cet environnement permettait aux artisans de se consacrer entièrement à leur travail de création qui donnait ainsi naissance à des chefs d'œuvres.

Dans la société moderne de Meiji, où il n'y a plus de seigneurs féodaux, les artisans n'ont d'autre choix que de dépendre des réseaux commerciaux. Ils souffrent désormais de ce système d'économie libre où le profit est devenu la priorité. Pour assurer leur survie, les artisans baissent la qualité de leurs produits. Considérant que l'Art et l'artisanat sont le bien le plus précieux du pays, Kawase fait le serment de les sauver et ainsi que leurs techniques. Il estime urgent de protéger les moyens de subsistance des artisans afin qu'ils puissent maintenir une véritable activité artistique : « Le progrès de l'art n'était pas le résultat de l'effort personnel du peuple », écrit-il. Il ne suffit pas de conserver les antiquités en tant qu'objets, mais il faut aussi préserver le savoir-faire vivant. Il sait que l'activité créative de l'art nécessite un protecteur qui puisse y investir avec désintéressement. Étant conscient que le Japon ne voit pas encore l'émergence de nouveaux riches capables d'être des mécènes pour l'Art, et que l'opinion publique ne permettrait

---

<sup>1246</sup> NOROTA, op.cit, pp. 311-318.

<sup>1247</sup> Annexe 1, p. 135 : KAWASE, op.cit.,1905, p.41.

pas au gouvernement actuel de s'en charger, il ne voit qu'une solution, celle de laisser cette responsabilité à la Maison impériale.

On trouve des points communs entre les propos de Fukuzawa Yukichi et ceux de Kawase Hideharu, notamment une appréciation positive du mécénat des arts à l'époque féodale, en la comparant avec le cas du prince Albert d'Angleterre, ou encore à la manufacture des Gobelins et à celle de Sèvres en France, comme exemple de protection actuelle de l'art par le gouvernement. Nous ne pouvons pas prouver qui est à l'origine de ces idées, mis à part le fait que la soumission de la proposition de Kawase précède de trois ans la publication du *Teishitsuron* 帝室論. D'autre part, on ne peut pas non plus déterminer quelle fut l'influence directe de Kawase sur la mise en place du système des artistes de la Maison impériale. Toutefois, nous insisterons sur la dimension humaniste des propos de Kawase Hideharu. Celui-ci témoigne un profond respect pour les artisans en tant que groupe social créateur d'art. Que ce soit en tant que loyal vassal de son clan à l'époque d'Edo, ou dans le cadre de l'administration préfectorale après la restauration Meiji, il s'est toujours consacré à l'amélioration de la vie du peuple placé sous sa responsabilité, quelle que fut l'époque. Cela passait peut-être même à ses yeux, avant l'honneur de servir l'État ou la famille impériale. Mais comme Norota Jun'ichi le fait remarquer, on constate un renversement d'objectif dans les discours de Kawase en 1879 et de Yano, voire d'Ōkuma lui-même, dans le *Sangi Ikken* en 1880. Pour Kawase, la protection impériale sert la vie des artisans. Pour Yano, les artisans reçoivent la protection impériale en contrepartie de leur loyauté. Le climat de l'époque s'orientant par la suite vers l'impérialisme et le nationalisme, les chercheurs débattent de la signification du titre d'Artiste de la Maison impériale dans ce contexte. Cependant, il est important de se rappeler que l'exaltation du système impérial de Meiji n'était pas seul en cause : il y avait aussi à l'origine de cette idée, la volonté d'un homme politique de s'occuper d'artisans appauvris par les bouleversements sociaux, et sa considération à leur égard en tant que créateurs et dépositaires d'un art, qui devait rester le bien le plus précieux du pays.

## **Conclusion**

Le processus de réflexion artistique de la Ryūchi-kai fut basé sur une remise en cause perpétuelle. Les Salons annuels des Peintres japonais de 1883, puis de 1884, furent issus d'un projet commun de la Ryūchi-kai et de l'Union Centrale des Arts Décoratifs de Paris, une organisation pionnière qui incarnait l'idée des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. L'échec de la tentative détermina l'orientation de l'institutionnalisation ultérieure de l'art japonais, car le rejet par le public français de la peinture japonaise qui y avait été exposée fit prendre conscience aux

membres de la Ryūchi-kai de leur erreur d'avoir assimilé l'essence « unique » de l'art japonais à l'art ancien. Ce constat à l'origine de scissions et dissidences, donna l'impulsion pour la création de la Kanga-kai, où Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzō lancèrent une expérimentation pour rétablir la peinture japonaise qui aboutira à la création de l'école des Beaux-Arts de Tokyo. La mise en place de cette école se fonda ainsi sur l'idée de la recherche de la vérité de l'art, mais elle s'enracina clairement sur un objectif présent au sein de la Ryūchi-kai dès le début, et que devait soutenir en premier lieu le développement de l'exportation de l'artisanat d'art : enrichir le pays. C'est ainsi que commença la recherche d'un art « unique » propre au Japon.

On pourrait donc caractériser les années 1870 et 1880 comme une période de confusion au cours de laquelle l'art fut assimilé à l'artisanat d'art, considéré par les politiciens comme un outil politique majeur du développement économique. Toutefois, on ne peut pas nier que l'action de ces politiciens révéla aussi des questions fondamentales quant à la nature de l'art japonais et à sa relation avec l'artisanat d'art, dans le contexte des bouleversements de l'industrialisation et de l'ouverture sur le monde. Le cheminement dans cette réflexion s'accompagna de remises en cause constantes de leur approche. Une forte passion à l'égard de l'art transparait à la lecture des discours de ces politiciens et administrateurs, qui croient tous sincèrement à la nécessité de la protection des créateurs. Si Kitazawa Noriaki tient en estime la conception de Fenollosa, qui prétend que la gouvernance d'un État par l'art repose sur la souveraineté du peuple<sup>1248</sup>, l'idée de Kawase Hideharu dans son *Opinion sur la protection des artisans d'arts (Bijutsu kōgei no hogo ni kan suru ikensho)* semble être proche de cette conception, mais avec une responsabilisation de la politique vis-à-vis du peuple, conception qui perdure depuis l'époque féodale. Or cette réflexion introspective des Japonais sur leur art, était incontestablement basée sur la recherche d'une appréciation par l'Occident. C'est ce que Kitazawa Noriaki appelle « l'auto-orientalisme » qui perturba aussi les références des artisans et amena une production d'œuvres étonnantes et inédites, mais à l'esthétique parfois discutable, et d'ailleurs débattue dès cette époque. Ce n'est que lorsque le plaisir créatif du créateur s'assimile à celui du consommateur, qu'un véritable produit qui répond à la demande peut être créé. C'est ce qui manquait à l'auto-orientalisme, et c'est sans doute ce qui a refroidi les réactions initialement enthousiastes concernant l'art japonais.

---

<sup>1248</sup> KITAZAWA, op.cit., 2010, p.300.

## Conclusion générale

L'artisanat d'art japonais est avant tout la cristallisation des expériences accumulées par ses artisans durant toute sa longue histoire, où se décèlent aussi des indices et des symptômes des « vicissitudes » du pays, comme on le disait dans les milieux des défenseurs de l'art national à l'époque Meiji. Au moment où le Japon rejoignait la communauté internationale, cette forte capacité artistique chez le peuple japonais séduisit les Occidentaux, et permit aux dirigeants politiques du Japon de soutenir la construction d'un État-Nation dans ces temps difficiles, grâce à une production qui véhiculait une image positive de leur pays. Même si des différences existaient dans le regard que les autorités japonaises portaient à l'égard des objets artisanaux entre la fin de l'époque d'Edo et l'ère Meiji, ces produits furent toujours un élément crucial pour la survie morale et économique du pays à travers ces deux périodes successives. Les Japonais ont toujours joui de leur créativité pour égayer et embellir leur vie à leur manière, et cela ne concernait pas que des milieux privilégiés, tout particulièrement à la fin de l'époque d'Edo. Mais les dirigeants du gouvernement Meiji prirent conscience de la nécessité de déployer cette capacité « artistique » populaire pour rendre le pays plus « compétitif » à l'échelle internationale : c'est cela qui distingue leur vision de celle des dirigeants politiques du Shôgunat.

Au cours de la réflexion menée dans ce travail, on constate un schéma similaire entre la situation du 19<sup>e</sup> siècle et celle du 21<sup>e</sup> siècle. L'évolution du statut des objets de l'artisanat d'art japonais, « de simples objets d'usage quotidien, sans vraiment de valeur exceptionnelle » comme le considéraient les gouvernants du bakufu, au rang de véritables ambassadeurs culturels, et d'atouts économiques pour le gouvernement Meiji, cette évolution n'est pas sans faire penser à la mise en place depuis 2010 de la stratégie économique du gouvernement japonais actuel, dite « Cool Japan », qui s'appuie sur le succès mondial de l'animation et des mangas considérés au départ comme un simple medium de divertissement. La critique de ces instruments politiques du 21<sup>e</sup> siècle par rapport au passé sera un sujet de recherche dans le futur, mais il est certain que pour les deux périodes, c'est le regard extérieur, et plus précisément leur succès auprès des Occidentaux qui a changé le regard des Japonais eux-mêmes sur leur propre production et leur propre culture. Notre étude a remonté dans le temps au moment de la genèse de cette prise de conscience sous un regard extérieur, avant tout celui des Occidentaux, Européens et Nord-Américains, conscience qui depuis s'est ancrée au fond de l'esprit des Japonais et est devenu un repère pour estimer leur propre valeur à leurs propres yeux.

Au moment de l'ouverture du pays en 1854, ces objets étaient une clé de la stratégie temporisatrice d'un bakufu indécis, coincé entre son désir de préserver un régime isolationniste, et la conscience des concessions nécessaires pour éviter la guerre face aux puissances étrangères désireuses de forcer le Japon à commercer avec elles. Si les autorités japonaises ont mis à la disposition des Occidentaux divers objets décoratifs dans une station de ravitaillement *ketsubō-sho* de Shimoda, c'est qu'ils ont considéré cela d'abord comme inoffensif, ne mettant pas en danger la sécurité économique et territoriale de la Nation.

Toutefois, le Shōgunat veilla soigneusement à la qualité et à l'iconographie de ces objets artisanaux mis à la disposition des Occidentaux, car cela concernait, de son point de vue, non seulement la protection d'informations relatives à la défense nationale, mais aussi le maintien du prestige et de la dignité du pays. L'idée était de ne pas se laisser sous-estimer par les étrangers. L'importance morale et vitale d'un regard extérieur, qui se développait déjà dans les dernières décennies d'isolement, commençait à s'imposer. À cette fin, les autorités d'Edo surveillèrent les achats effectués par les étrangers en mobilisant les habitants de la ville : les autorités japonaises ne restèrent donc pas complètement passives devant les acquisitions des étrangers. Notre étude a également relevé une caractéristique notable de la relation entre les dirigeants politiques et la population japonaise, du moins certains de ses représentants, qui consiste en le rôle joué par ce dernier dans la mise en œuvre des mesures politiques. À Shimoda, les transactions des objets décoratifs, à la station de ravitaillement, étaient réalisées par les marchands mobilisés par le bakufu. A Edo, les informations sur les achats faits par les étrangers étaient collectées avec la collaboration des chefs de quartiers, capables de mobiliser les habitants de la capitale. Cette collaboration du peuple était donc indispensable pour gérer cette situation, inédite dans l'histoire du pays.

Toutefois, les marchands ne restèrent pas pour autant aveuglement soumis aux injonctions des autorités. Avec leur observation du comportement de ces étrangers en ces occasions, ils pressentirent rapidement tout le potentiel économique de leurs marchandises. Plus ambitieux que les autorités et agissant de façon pragmatique, parfois audacieuse, ces acteurs du terrain décelèrent des opportunités pour l'ouverture de nouveaux marchés, et la conquête d'une nouvelle clientèle. Car les témoignages limités aux seuls diplomates et à leur entourage que nous ont livrés les archives, sont en réalité contemporains des débuts du commerce international à Yokohama, où très tôt s'installèrent des marchands japonais qui à Shimoda ou à Edo, procuraient déjà aux étrangers de passage les articles « typiquement japonais » dont ils étaient si friands. L'ambition des marchands individuels, et leur relative autonomie, furent un élément indispensable au pays pour lui faire traverser les changements drastiques de l'époque.



Les documents nouvellement examinés dans cette étude nous ont aussi confirmé que ce sont, dans un premier temps, des objets « courants » qui avaient séduit les Occidentaux, et non pas de grands chefs d'œuvres se trouvant dans les trésors seigneuriaux ou religieux, auxquels, de toutes façons, ils n'avaient pas encore accès. L'archive des *Achats faits par les étrangers*, nous a montré la diversité formidable de ces objets d'artisanat d'art, qui incluent les fameuses estampes mais aussi de nombreux autres objets graphiques disponibles dans les quartiers commerciaux de la ville d'Edo et pour lesquels l'attraction se révéla aussi forte chez ces nouveaux clients étrangers que chez les Japonais eux-mêmes.

C'est ici qu'il nous faut admettre à notre grand regret que l'étude menée dans notre présent travail n'a pas pu examiner la nature de ces objets, de manière détaillée. Les descriptions de la matière et des techniques extrêmement riches enregistrées dans *Les Achats faits par les étrangers* mériteraient d'être un sujet d'étude approfondie dans l'avenir.

En effet ce n'est pas un hasard si le Japon a pris part à la montée en puissance vers une société de consommation, dans un climat d'émulation internationale, au travers des expositions universelles. La participation à celle de 1867 de Paris qui mit l'accent sur la notion des beaux-arts appliqué à l'industrie, était aussi particulièrement opportune pour l'archipel. La présentation japonaise d'une quantité de pièces de qualité exceptionnelle par trois partis féodaux antagonistes et poussés chacun par une motivation purement politique, mais aussi par Shimizu Usaburō, marchand pionnier qui n'hésita pas à se lancer dans l'aventure indépendamment, et dont l'audace comme l'excellence de ses choix furent confirmées par des médailles. Cet événement en terre étrangère lia deux époques : il a fait partager la même expérience de la fierté d'être Japonais à des participants pourtant à couteaux tirés dans leur propre archipel, et a sans doute contribué à créer un esprit de cohésion alimenté par la prise de conscience des défis qui se poseraient désormais au pays, celui des futurs promoteurs d'une politique vis-à-vis des arts et de leurs producteurs.

Le résultat fut décisif pour les débuts de l'État moderne japonais, et cela de différentes manières. D'une part, le Japon a gagné l'estime internationale de la communauté occidentale. Le grand public découvrait le charme des objets japonais, ce qui ouvrit bien sûr des débouchés commerciaux et des exportations qui commencèrent à croître à destination de l'Occident, dès les premières années de Meiji. Les objets exposés vendus à Paris après l'Exposition constituèrent des collections d'amateurs, qui se mirent à former un cercle de défenseurs de l'art japonais. Mais, avant tout, la bonne appréciation des produits japonais lors de cet événement, encouragea les

Japonais intéressés à la production de l'artisanat d'art, en leur confirmant que ce pays alors en voie de développement détenait, pour le dire en terme contemporain, un secteur potentiellement compétitif pour se lancer dans ce nouveau monde.

Il était donc logique que le gouvernement Meiji s'engageât activement dans la participation aux Expositions universelles, au fil desquelles s'élabora l'idée d'une promotion de l'exportation systématique de l'artisanat d'art. « De simples objets d'usage quotidien, sans vraiment de valeur exceptionnelle », selon les paroles d'un conseiller shōgunal de l'époque, devenaient désormais un atout réel pour la politique de promotion industrielle et commerciale du pays. Dans la nouvelle organisation gouvernementale, furent créés des organes ministériels « le Bureau muséographique (*hakubutsu-kyoku* 博物局) » et « le Secrétariat de l'exposition (*hakurankai jimukyoku* 博覧会事務局) » qui devinrent les pivots de la concrétisation de ces idées politiques et économiques. En 1875, « la Direction pour la promotion des industries (*Kangyō-ryō* 勧業寮) » fut créée au sein du ministère de l'Intérieur comme organe exécutif d'une politique prioritaire pour le gouvernement. Lorsque cette Direction absorba les deux organes susmentionnés, la préparation des expositions universelles et des missions muséographiques dont l'une était la constitution de collections au profit des artisans, convergèrent vers la promotion des objets artisanaux d'exportation qui s'intégra à la politique économique nationale.

Dans sa première phase, durant les années 1870, cette politique de promotion des objets artisanaux visait essentiellement à résoudre des questions économiques et sociales urgentes : gagner des devises étrangères et créer des emplois pour la classe des anciens guerriers. Par ailleurs c'est le jugement de valeur esthétique selon les Occidentaux, du moins comme on le comprend au Japon, qui dicte les critères de la création et de la production. La recherche d'une adaptation à l'usage et à l'appréciation des consommateurs occidentaux s'intensifie. Les gouvernements japonais encouragèrent à l'époque activement le secteur : la Direction pour la promotion des industries distribua ainsi des dessins de modèles aux fabricants.

Les politiciens et les fabricants qui partageaient l'expérience des Expositions universelles, collaborèrent donc au sein du nouvel État moderne, en dépassant les limitations psychologiques de leurs anciennes affiliations seigneuriales qui avaient pu les jeter dans un camp ou dans l'autre lors des troubles de la fin des Tokugawa. Dans ce cheminement, il ne faut pas oublier l'influence de nombreux personnages européens, qui vantaient la valeur artistique de l'artisanat d'art japonais à ces politiciens, et qui leur prodiguaient des conseils sincères, tels Francis Philip Cunliffe-Owen, le directeur du South Kensington Museum, Christopher Dresser, designer

anglais envoyé par ce dernier au Japon, ou encore Gottfried Wagener, savant allemand, professeur à l'Université de Tokyo.

Nous avons pu vérifier que ce dynamisme politique répondait bien à celui du terrain lui-même : il ne résultait pas des seules mesures gouvernementales et cette action des gouvernants ne peut se concevoir qu'en résonnance avec un mouvement spontané du secteur privé qui émergeait dès la fin de l'époque d'Edo. L'analyse d'un document particulièrement intéressant, *Le Quotidien de Yokohama*, a montré la présence de marchands japonais s'engageant activement dans le commerce des objets à l'intérieur des concessions étrangères dès le début des années 1870, et très probablement avant. Leur nombre augmenta considérablement après 1875.

Ces marchands fournirent des objets anciens, comme des objets religieux et des sabres abandonnés, ou encore des objets contemporains, provenant parfois de fabricants participant aux Expositions universelles, ou encore issus d'une production en série. On pouvait donc se procurer toutes sortes de catégorie d'objets artisanaux dotés de ce caractère artistique et exotique, distribués dans la concession étrangère. Le caractère « japonais » des objets destinés à l'exportation, n'excluait pas le maintien de forts particularismes régionaux dans la production, sans aucun doute en lien avec les directives des autorités de Meiji, qui poursuivit une politique de soutien et d'encouragement à l'artisanat régional, héritée des fiefs de l'époque d'Edo. *Le Quotidien de Yokohama*, montre ainsi qu'un « objet d'exportation » n'est pas synonyme de d'articles de mauvaise qualité ou de pacotille pour les néophytes. Derrière les réseaux de distribution, nous avons deviné la place des antiquaires et les entrepreneurs désireux de saisir une opportunité économique sans précédent, ou encore celle des héritiers des artisans d'art de l'époque d'Edo luttant pour leur survie en tentant de s'adapter. Ce terrain de l'artisanat d'art est donc le reflet de la société japonaise dans une époque de transition, où des acteurs d'assises sociales diverses déployèrent toutes les ressources de leur ingéniosité, jusqu'à franchir parfois les limites de l'honnêteté professionnelle, pour s'intégrer dans les bouleversements de leur époque.

La majorité des entités étrangères occupant la zone des affaires de la concession, bien que n'étant pas nécessairement des spécialistes dans le commerce de l'art, bénéficièrent de la vente d'objets par ces marchands japonais, et ils pouvaient donc se fournir désormais en toute liberté. Nous avons identifié les noms de quelques établissements étrangers, acheteurs et exportateurs des objets en question à partir de Yokohama. Toutefois il nous faut admettre que notre étude est restée localisée essentiellement à ce dernier port. Nous n'avons pas pu vérifier quel était la

situation pour d'autres concessions portuaires (Kobe, par exemple), ni celle des pays destinataires. Or certains chercheurs ont commencé récemment à s'intéresser aux réseaux des maisons de commerce européennes spécialisées dans le commerce d'objets japonais et qui avaient leur succursale au Japon. Il faudrait donc étendre notre recherche aux réseaux internationaux de distribution des objets japonais à l'avenir, en allant consulter les archives de différents pays concernés pour obtenir des informations sur chacune des maisons de commerce identifiées dans l'étude du *Quotidien de Yokohama*, ce qui ne s'annonce pas facile.

Ainsi cette popularité des objets artisanaux japonais chez les Occidentaux conduisit le Japon à promouvoir un secteur en vue de l'exportation. Cependant ce n'était pas la fierté nationale qui préoccupait les promoteurs de cette politique : ils furent en réalité très tôt taraudés par une forte inquiétude, celle que ces objets perdent un jour leur pouvoir d'attraction, et leur capacité à séduire la clientèle étrangère. Si nombre d'œuvres présentées aux Expositions Universelles reçurent un concert d'éloges international, l'effervescence des métiers d'art à l'intérieur du Japon laissait craindre un abandon de ses techniques traditionnelles de fabrication, et de la qualité qui s'y attachait : c'est ce que constata Kawase Hideharu lors de la première Exposition de l'Industrie nationale de 1877, orchestrée par lui-même sur l'ordre du ministre de l'Intérieur, au titre de « directeur de la Direction pour la promotion des industries ». La prise de conscience d'une crise des métiers d'art est manifeste à l'époque, et elle poussa donc Kawase et son équipe à fonder en 1879, avec Sano Tsunetami, la première association japonaise pour l'encouragement des activités artistiques, la Ryūchi-kai. Cette plateforme de promoteurs de l'art rassemblait des personnalités influentes dans les milieux politiques, qui partageaient le sentiment d'une situation critique, tout en accueillant aussi des intellectuels, comme Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzō, qui allaient impulser de nouvelles orientations à la réflexion sur l'esthétique. Ce n'est ainsi qu'à partir des années 1880, que le mouvement de la promotion de l'artisanat d'art entra dans une nouvelle phase plus philosophique de réflexion sur la nature profonde de la création artistique, tout en gardant néanmoins pour objectif premier d'augmenter la quantité des exportations.

Si les membres de la Ryūchi-kai s'adonnaient à la quête du caractère artistique propre au Japon, c'est qu'ils le considéraient comme un élément essentiel qui marquait la différence entre les objets japonais et la production des autres pays, en bref ce qui les rendait plus attirant : un particularisme esthétique qui serait aussi un avantage compétitif. Les membres conclurent que ce caractère se manifestait plus dans les œuvres anciennes qui semblaient recueillir les suffrages des Occidentaux. Et ils savaient aussi que ces derniers tentaient d'ores et déjà de comprendre ce

caractère si particulier de l'art japonais, afin de l'appliquer pour leurs propres productions. Une telle définition de l'art japonais se référant avant tout au passé, impliquait presque inévitablement que le Japon était sur le point de perdre ses atouts avec l'abandon de ses traditions. Ils ne cernaient même pas encore la particularité de leur art, dont l'importance, en réalité leur était apparue au travers d'un regard extérieur, celui des gens de l'Ouest. Il fallait trouver et maintenir cette « essence japonaise » pour l'appliquer dans la production contemporaine japonaise avant qu'elle ne perde son attractivité sur le marché. Si l'idée de la conservation des antiquités était déjà légitimée autour de la création d'institutions muséales, sur la base de la protection du patrimoine, la pensée d'apparence passéiste des membres de la Ryūchi-kai se caractérise avant tout et paradoxalement par une volonté totalement pragmatique et qui se voulait réaliste. Et c'est ce pragmatisme, issu d'une nécessité absolue pour la survie économique du pays, qui a conduit ces hommes vers une réflexion esthétique de plus en plus poussée, même si nous restons septiques sur la politisation des questions artistiques qui l'accompagnait. Cette pensée née de la promotion des exportations des objets artisanaux devint l'un des points de départ très concret d'une réflexion plus abstraite sur la nature du sens profond de l'art japonais.

Par ailleurs, il faut souligner que le processus de réflexion artistique de la Ryūchi-kai restait basé sur une remise en cause perpétuelle. Confrontés à l'échec au Salon des peintres japonais à Paris, en 1883 et 1884, les membres de la Ryūchi-kai s'aperçurent qu'assimiler ce caractère unique de l'art japonais à son art ancien était une erreur. Le Salon des peintres japonais à Paris est passé relativement inaperçu dans l'histoire de l'art, mais si nous estimons qu'il fut un événement charnière, qui a déterminé le cours de l'histoire de l'art japonais après lui, en poussant Kawase Hideharu à prendre ses distances avec l'association qu'il avait fondée, afin de soutenir désormais Ernest Fenollosa et d'Okakura Kakuzō et leur recherche sur l'essence de l'art japonais à travers une étude de la peinture japonaise, aboutissant à la fondation de l'École des Beaux-Arts de Tokyo en 1887.

Quelles étaient donc les causes réelles de ce déclin des métiers d'art japonais, que les membres avaient ressenti depuis la fin des années 1870, et qui semble ne pas avoir cessé malgré leurs efforts, si on en croit du moins les témoins des Japonisants français et certains critiques de la presse française ? Nous avons essayé de le comprendre à travers le rapport de Shioda Makoto, membre de la Ryūchi-kai, publié en 1885. Le rapport de Shioda évoque la difficulté de comprendre le sens de ce nouveau mot, *bijutsu*, qui avait porté à une confusion dans l'esprit des

acteurs du secteur. La traduction du terme « beaux-arts » en japonais par « *bijutsu* », née à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne en 1873, fut redéfini par la Ryūchi-kai en 1880, pour être ensuite vulgarisée. Nous avons constaté que l'idée avait été diffusée non seulement par la diffusion dans une revue spécialisée mais aussi partagée avec le grand public par la presse. Toutefois cette diffusion engendrait probablement un décalage entre le dessein des élites et les réalités du terrain, et il conduisit à une mutation dans le domaine artistique. On trouve une interprétation simpliste du sens de ce terme exprimé dans la virtuosité de technique et la richesse de décors, finissant par créer une esthétique qui n'existait pas auparavant au Japon. Cette explication de Shioda est corroborée par l'aspect des œuvres de l'ère Meiji conservées jusqu'à nos jours.

Mais le rapport de Shioda également évoque un problème fondamental dû au changement du système économique. Les artisans en perdant la protection sociale du régime féodal, commencèrent à souffrir du cercle vicieux provoqué par le nouveau marché capitalisme. Ils furent obligés de réduire la qualité de leur production pour s'adapter à la baisse des coûts imposée par la chaîne d'approvisionnement, où tous les acteurs se disputaient les profits à l'échelle d'un marché mondial.

La modification des conditions de production pour s'adapter aux critères de valeur des clients étrangers aurait donc mené les artisans japonais à trahir leur propre goût. La recherche constante d'un profit financiers poussa ces artisans à trahir les enseignements accumulés depuis des générations par le métier. Ce sont des éléments sans doute essentiels qui firent reculer l'artisanat d'art japonais et la perpétuation de la production présentant un « caractère unique du Japon ». La véracité de ces analyses devra cependant être examinée moyennant d'autres recherches plus documentées à l'avenir. Et ces interrogations d'ailleurs sur une perte d'authenticité de la culture japonaise, sont toujours à l'ordre du jour.

Pour conclure ce travail commencé avec l'étude de la perception des objets artisanaux par les élites dirigeantes du Shōgunat, et qui se clôt sur une première phase d'institutionnalisation de l'art dès la fin des années 1880, nous avons tenté d'identifier la place tenue par l'artisanat d'art dans ces évolutions. Nous pensons avoir confirmé la permanence d'une volonté de promouvoir l'exportation des objets artisanaux en vue de l'enrichissement du pays, qu'on retrouve même aux fondements d'institutions emblématique de la politique culturelle du Japon de Meiji, comme l'École des Beaux-Arts de Tokyo, actuelle Université des Art de Tokyo, ou les artistes de la Maison impériale *teishitsu gigeiin* 帝室技芸員 considérée comme l'origine du

système des « Trésors nationaux vivants ». Des membres de la Ryūchi-kai, plus précisément Kawase Hideharu et Sano Tsunetami, ont joué un rôle crucial dans ce processus. Cependant nous avons conscience que nous n'avons étudié qu'une première phase de la structuration de la scène artistique du Japon. Un discours académique, plus philosophique et plus idéologique aussi, domina les décennies postérieures dans cet environnement institutionnalisé, avec l'apparition d'une autre forme de nationalisme versant volontiers dans le chauvinisme, ou encore le refus de ce nationalisme, que nous devons examiner un jour.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Documents primaires : sources manuscrites*

Archives du ministère des Affaires Étrangères et du Développement International, la Courneuve :  
Affaires diverses politiques / Japon (1862-1868) Cote 40ADP

Correspondance Politique / Japon (1864-1869), Cote 59CP/11 - 59CP/19

*Correspondance Consulaire, Yedo* (1859-1877), Cote 367CCC/1 - 367CCC/6

*Correspondance Consulaire, Yokohama* (1870-1891), Cote 368CCC/1 - 368CCC/4

Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine :

*Correspondance commerciale* (1840-1915), F/12/7287-F/12/7288, Lettres C et D. Duchemin, Ducasse et Cie, négociants et banquiers à Paris.

Archives nationales du Japon (Kokuritsu kōbunsho-kan 国立公文書館), Tokyo

*Dajōruiten dai 2 hen, Meiji 4 -10, vols. 173, Sangyō 22, Tenranjō 5 « kyū-bakufu yori Futsukoku hakurankai e shuppin shohi fusoku kōfu 2 jō »* 太政類典・第二編・明治四年～明治十年・第一百七十三卷・産業二十二・展覽場五「旧幕府ヨリ仏国博覧会へ出品諸費不足金交付・二条」

*Futsukoku bijutsu kantoku Burty jokun no ken* 「仏国美術監督ビユルチー叙勲ノ件」公 03872100

*Futsukoku Furoriheraru menshoku Monfuraru ninshoku no taii* 「仏国フロリヘラル免職モンフラル任職之大意」, *Taishi shorui genkō kōsai tenrei oyobi kankei shorui dai 12* 『大使書類原稿交際典例及関係書類』第十二, p.170.

*Ōkoku Wien kaisetsu bankoku hakurankaini teikoku seifu sandō ikken* 奥国維也納開設万国博覧会ニ帝国政府参同一件 B12083502300 (Japan Center for Asian Historical Records)

(Le dossier contient les programmes de l'Exposition universelle de 1873 à Vienne publiés en allemand, anglais et français par l'Imprimerie impériale et royale à Vienne)

Archive du Musée des Arts Décoratifs, Paris

Dossier des expositions organisées par l'Union Centrale des Arts décoratifs, D1/18 : Salon annuels des peintre japonais de 1883 et 1884 : 1883/1884 correspondance, catalogues des expositions, documentation.

Archive du Musée Guimet, Paris

Fond Philippe Burty.

Bibliothèque de la Diète du Japon (Kokkai toshokan 国会図書館), Tokyo

*Bijutsu kogeï no hogo ni kan suru ikensho* dans *Yoshii Tomozane kankei bunsho* 「美術工芸ノ保護ニ関スル意見書」『吉井友実関係文書』, *Kensei shiryō-shitsu* 憲政資料

*Gaikoku-jin kaimono* 『外国人買物』(GJK : *Achats faits par les étrangers*), 5 volumes.

*Shodonya namaechō* 『諸問屋名前帳』 (*Livre de noms de magasin de gros*), 58 volumes.



Bibliothèque de l'Université Waseda (Waseda daigaku toshokan 早稲田大学図書館), Tokyo  
*Hakubutsu-kan toritate ni kan suru machibure-an* 博物館取建に関する町触案, Meiji 8(1875),  
*Ōkuma bunsho* 大隈文書イ14A5203.

*Bijustu kenkyūjō setsuritsu no shushi, Shokkō gashi shōtei kokoro oyoobi nyūhi shirabehyō* 美術研究場設立ノ趣旨・職工画師章程心得及入費調表), イ14 A4261.

### ***Documents primaires : sources imprimées***

*Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*, Paris, Firmin Didot et Bottin réunis, 1857-1908.

Commissariat Général, *Exposition universelle de Vienne, 1873. France œuvres d'art et manufactures nationales*, Paris, Hôtel de Cluny, rue du Sommerard. Vienne : 16, Park-Ring, 1873.

Historiographical Institute The University of Tokyo (ed.) 東京大学資料編纂所編, *Dainippon komonjo Bakumatsu Gaikoku Kankei Monjo* 『大日本古文書 幕末外国関係文書』(BGKM: *Archives relatives aux pays étrangers de la fin du régime des Tokugawa*), Tokyo, Tokyo daigaku shuppankai, 1985.

Historiographical Institute The University of Tokyo (ed.) 東京大学資料編纂所編, *Dainippon kinsei siryō : Shichū torishimari ruishū 22*『大日本近世史料市中取締類集』 vol. 22, Tokyo, Tokyo daigaku shuppankai, 1996.

ITŌ Tatsujirō 伊藤辰治郎, *Yokohama boeki shokei*『横浜貿易捷徑』, Yokohama bōeiki shinbun sha, Yokohama, 1893 (Meiji 26).

*Jijishipo* 時事新報, Tokyo, Jijishipo sha 時事新報社, 1882-1955.

Kinse shiryō kenkyū-kai (ed.) 近世史料研究会編, *Edo machibure shūsei* 『江戸町触集成』(EMBS: *Recueil des décrets publiés dans la ville d'Edo*), Tokyo, Hanawashobo, 2006.

*La République française* : quotidien, Paris, 1871-1924 [fondateur : Leon Gambetta]

*Le Journal des débats politiques et littéraires* : Paris, 1814-1944, [s.n.]

*Le Magasin pittoresque* : hebdomadaire ; bimensuel ; mensuel, Paris, 1833-1938 [Directeur de publication : Charton, Édouard]

*L'Illustration. Journal universel* : hebdomadaire, Paris, 1843-1944 [ éditeurs : J-J. Dubochet Paulin et Lechevalier]

MORITA Chūkichi (ed.) 森田忠吉編, *Yokohama seikō meiyō kagami*『横浜成功名誉鑑』, Yokohama shōkyō shinpō sha, Yokohama, 1910 (Meiji 43).

Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局編 *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』Tokyo, Yūrindō 有隣堂, 1885-1886(Meiji 18-19).

Ōmeisha (ed.) 鴻盟社編, *Dai Nippon bijutsu shinpō* (réédition) 『大日本美術新報』復刻版, Tokyo, Yumami shobō, 1990.

ŌTSUKA Takamatsu (ed.) 大塚武松編, *Tokugawa Akitake Taiōkiroku* 『徳川昭武滞欧記録』, 3 volumes, Tokyo, Nihon shiseki kyōkai, 1932.

*Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations et listes des collaborateurs avec un appendice sur l'avenir des expositions*, Paris, Imprimerie impériale, 1869.

Ryūchi-kai, *Ryūchi-kai hōkoku : fukkōkuban kindai bijutsu zasshi sōsho* 『龍池會報告 復刻版 (近代美術雜誌叢書)』 (*Bulletin de la Ryūchi-kai en réédition*) No.1(Meiji 16 ; octobre), No.1(Meiji 18 ; 3 juin)-No.31(Meiji 20 ; 20 décembre), Tokyo, Yumani Shoboh, 1991.

SASAKI Shigeichi 佐々木茂市, *The Illustrated Japan Directoy*, 『日本繪入商人錄 (Nihon eiri shōnin roku) 』, Yokohama, 1886 (Meiji 19, juin).

Shihō daijin kanbō shomu ka (ed.) 司法大臣官房庶務課編 *Tokugawa kinrei kōgoshū*, vol.1 『德川禁令考後聚』第 1 帙, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1931.

Shimoda shi kyōiku iinkai 下田市教育委員会, *Ansei 2 udoshi ichiban shogoyō nikki* 安政二卯年一番諸御用日記, Shimoda, 1977.

Shimoda shi kyōiku iinkai 下田市教育委員会, *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol. 1-3) 『嘉永下田取計一件(一卷～三卷)』, Shimoda, 1979.

Shimoda shi kyōiku iinkai 下田市教育委員会, *Kaei Shimoda Torihakari Ikken* (vol.6-8) 『嘉永下田取計一件(六卷～八卷)』, Shimoda, 1980.

SHIODA Makoto(ed.) 塩田真編, *Kōgei-sōdan dai Ikan* 『工藝叢談』第一卷, Shogen 諸言, Tokyo, 1880 (Meiji13).

*Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères*, Paris

TATEWAKI Kazuo (ed.) 立脇和夫監修, *Japan directory* 『幕末明治在日外国人機関名鑑』, Tokyo, Yumani Shoboh, 1996-1997.

The Bureau of Customs (Ōkura-shō Kanzeikyoku ed.) 大蔵省関税局編纂, *Comparative table of imports and exports, and duties collected at his imperial majesty's customs of Japan from the year 1868 to 1878* 『大日本輸出入比較表 自明治一年至全十年』

The Bureau of Customs (Ōkura-shō Kanzeikyoku ed.) 大蔵省関税局編纂, *Comparative table of imports and exports, and duties collected at his imperial majesty's customs of Japan from the year 1868 to 1881* 『大日本輸出入十四箇年表 自明治元年至全十四年』

The Bureau of Customs (Ōkura-shō Kanzeikyoku ed.) 大蔵省関税局編纂 *1882 Annual Return of the foreign trade of the Empire of Japan* 『明治 15 年大日本外国貿易年表』

Tsūshin zenran jenshū iinkai (ed.) 通信全覽編集委員会編, *Zoku Tsūshin zenran hennnen no bu* 『続通信全覽 編年之部』(ZTZR H), 15 volumes, Tokyo, Yūshōdō shuppan, 1983-1984.

Tokyo fu kangyō ka (ed.) 東京府勸業課編, *Tokyo meikō kagami* 『東京名工鑑』, Tokyo, Yūrindō, 1879 (Meiji 12).

YOKOYAMA Kinsaku (ed.) 横山錦柵 編, *Tokyo shōnin roku* 『東京商人錄』, Dainippon shōnin roku sha 大日本商人錄社, 1880 (Meiji 13).

YOKOYAMA Kinsaku (ed.) 横山錦柵 編, *Yokohama shōnin roku* 『横浜商人錄』, Dainippon shōnin roku sha 大日本商人錄社, 1881 (Meiji 14).

*Yokohama Mainichi shinbun fukkōkuban en réédition* 横浜毎日新聞 復刻版 (No.1 ; Meiji 3 - No.2689 ; Mieji12), Tokyo, Fuji-shuppan, 1989-1992.

## Documents secondaires

### Dictionnaires

*Kokushi Dai-Jiten* 『国史大辞典』 (KDJ), Tokyo, Yoshikawa kōbunkan.

*Nihon Rekishi Daijiten* 『日本歴史大事典』(NRDJ), Tokyo, Shōgaku kan.

*Nihon Kokugo Daijiten* 『日本国語大辞典』(NKDJ), Tokyo, Shōgakukan.

ONO Takeo (ed.) 小野武雄編, *Edo bukka jiten* 『江戸物産事典』, Tokyo, Tenbōsha, 1992.

Maison franco-japonaise(ed.), *Dictionnaire historique du Japon* (DHJ), Tokyo, Librairie Kinokuniya.

*Sekai daihyakka jiten* 『世界大百科事典』, Tokyo, Heibon sha.

*Britannica kokusai daihyakka jigen* 『ブリタニカ国際大百科事典』, Britannica Japan

*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 1 A / par M. Pierre Larousse*, Paris, 1866-1877.

### Catalogues d'exposition

BAUER Estelle (dir.), *Œuvres japonaise du Château de fontainebleau Art et Diplomatie*, Château de Fontainebleau, INHA, Éditions Faton, 2021.

Court of inquiry of the Exhibition « Japanese Ceramics in Meiji-Taisho era », *Japanese Ceramics in Meiji-Taisho era (Meiji Taishō jidai no Nihon toji Sangyo to Kōgei bijutsu)* 『明治・大正時代の日本陶磁 産業と工芸美術』, New Color Photographic Printing CO., LTD, 2012.

Galeries nationales du Grand Palais, Paris et Musée national d'art occidental, *Le Japonisme: Paris, Réunion des musées nationaux*, 1988.

LACAMBRE Geneviève (dir.n), *À l'aube du Japonisme, premières contacts entre la France et le Japon au XIXe siècle*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2017.

Minato-ku Minato kyōdoshiryō-kan (ed.)港区立港郷土資料館編, *Edo no gaikoku kōshi-kan 江戸の外国公使館*, Tokyo, 2005.

Mitsui Memorial Museum et al., *Kogei-superlative craftsmanship from Meiji Japan (Chōzetsu gikō ! Meiji kōgei no iki)* 『超絶技巧!明治工芸の粋』, Tokyo, Asano kenkyūjo, 2014.

Mitsui Memorial Museum et al., *Amazing craftsmanship! from Meiji kogei to contemporary art* 『驚異の超絶技巧 明治工芸から現代アートへ』, Tokyo, Asano kenkyūjo, 2017.

MORI Hitoshi (ed.), *Ceramics Japan, tōjiki de tadoru Nihon no modan* 『セラミックス・ジャパン 陶磁器でたどる日本のモダン』, Gifu, Museum of Modern Ceramic Art of Guifu, 2016.

Musée des Beaux-arts de Nancy, *Une goût d'Extrême Orient Collection Charles Cartier Bresson*, Nancy, IAC Éditions d'Art, 2011.

Musée d'Orsay, *James Tissot L'ambigu moderne - Catalogue d'exposition*, Paris, Flammarion, 2020.

Musée Guimet, *Meiji, Splendeurs du Japon impérial (1868-1912)*, Paris, Lienart, 2018.

Musée Saint-Rémi, *Le goût du Japon: Voyage dans la collection du musée Saint-Remi*, Reims, Somogy, 2019.

National Museum of Japanese History, *Urushi fushigi monogatari : Hito to urushi no 12000 nen shi* 『URUSHI ふしぎ物語 -人と漆の12000年史-』, Sakuma, 2017.

QUETTE Béatrice (dir.), *Japon-Japonismes. Objets inspirés, 1867-2018*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Editions Les Arts Décoratifs, 2018.

- QUINTERO PEREZ Ana et ANTHONIOZ Stanislas (dir.), *Chrysanthèmes, dragons et samourais: La céramique japonaise du Musée Ariana*, Genève, Georg, 2021.
- The University Art Museum et al., *Meiji Kogei: Amazing Japanese Art (Odoriki no Meiji kōgei)*『驚きの明治工芸』, Tokyo, Bijutsu shuppan sha, 2016.
- Tokyo National Museum et al., *Commemorating The 2005 World Exposition, Aichi, Japan, Arts of east and west from World Expositions 1855-1900 : Paris Vienna and Chicago*, 『2005年日本国際博覧会開催記念展 世紀の祭典万国博覧会の美術』, Tokyo, NHK, 2004.
- WEISBERG Gabriel P ; BECKER Edwin et POSSEME Evelyne, *Les origines de l'Art nouveau, la maison Bing*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Anvers, Les Arts décoratifs, Paris et Fonds Mercator, 2004.

## Articles et Ouvrages

- Aizuwakamatsu shi shuppan iinkai (ed.) 会津若松史出版委員会編, *Aizuwakamatsu-shi 5 Gekidōsuru Aizu Boshin hen* 『会津若松史 5 激動する会津 戊辰編』, Aizuwakamatsu, 1966.
- ALCOCK Rutherford, *Catalogue of works of industry and art, sent from Japan: International Exhibition, 1862*, London, Clowes, 1862.
- ALCOCK Rutherford, « Narrative of a journey through the interior of Japan, from Nagasaki to Yeddo » in 1861 *The Journal of the Geographical Society*, Vol, 32, 1862, pp.280-292.
- ALCOCK Rutherford, *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a three years' residence in Japan*, Harper & Brothers, New York, 1863.
- ALCOCK Rutherford オールコック (trad. YAMAGUCHI., Kōsaku 山口光朔訳), *Taikun no miyako* 『大君の都』, 3 volumes (jō, chū, ge), Tokyo, Iwanami shoten, 1962.
- AMAGAI Yoshinori 天貝義教, *Ōyō bijutsu shisō dōnyū no rekishi Wien haku sandō yori ishōjōrei seitei made* 『応用美術思想導入の歴史 ウィーン博参同より意匠条例制定まで』, Kyoto, Shibunkaku, 2010.
- AMARI Shōhachi 甘利璋八, « Kaisetsu - shoki no Yokohama Mainichi Shinbun » 「解説－初期の『横浜毎日新聞』」 in *Yokohama Mainichi shinbun bessatsu* 『横浜毎日新聞 別冊』, Tokyo, Fujishuppan, 1992.
- AOKI Shigeru 青木茂 et Tokyo National Reserach Institute for Cultural Properties (ed.), *Kindai Nihon Art Catalog Collection 1 Naikoku kaiga kyōshin-kai* 『近代日本アート・カタログ・コレクション1 内国絵画共進会』, vol.1, Tokyo, Yumani Shoboh, 2001.
- ARAKAWA Hirokazu 荒川浩和, « Nanban shitsugei shiryō no ni san ni tsuite (1) » 「南蛮漆芸資料の二、三について(一)」, *Museum*, No.250, 1972, pp.21-24.
- ASAMI Masako 浅見雅子, « Chōdo of the Edo Era - A Study on the Meaning of Chōdo » 「江戸時代の調度--調度の意味について」, *Journal of home economics of Japan*, Vol.24, No.7, 1973, pp.57-60.
- ASSENDELFT DE CONINGH C.T., *A pioneer in Yokohama : a Dutchman's adventures in the new treaty port* (translation by Martha Chaiklin of volume 2 of Cornelis Theodoor van Assendelft de Coningh, *Ontmoetingen ter zee en te land*, Haarlem, Q.C. de Graaf, 1879), Indianapolis, Hackett Publishing Co, Inc, 2012.
- AULKNER Rupert and JACKSON Anna, « The Meiji Period in South Kensington, The Representation of Japan in the Victoria and Albert Museum, 1852-1912 » in IMPEY., Oliver and FAIRLEY., Malcolm (ed.), *The Nasser D.Khalili collection*, Volume 1, Kyoto, Dōhōsha Shuppan, 1995, pp.152-193.

- BEASLEY William G, *Great Britain and the Opening of Japan*, London, Lusac & Co.,1951.
- BEILLEVAIRE Patrick, « Présence française à Okinawa : de Forcade (1844-1846) à Haguenaer (1930) », *Ebisu Études japonaises*, 2013, No.49, p.133-164.
- BEILLEVAIRE Patrick, « Un avant-goût de japonisme en Sarthe et en Mayenne, Les envois d'objets ryūkū et japonais par le Père Louis furet (MEP) avant la Restauration de Meiji » in PLAUD-DILHUIT Patricia (dir.), *Territoires du japonisme*, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp.27-40.
- BENOIT Serge, « Associer le développement artistique et l'innovation et promouvoir les arts industriels : une orientation majeure de la société d'encouragement pour l'industrie nationale au XIXe siècle », *Art & Industrie*, 2013, pp.39-50.
- BERANGER Véronique ベランジェ・ヴィロニク, «19 seiki chūyō France ni okeru meisozue no juyō - France no collection o tsūjite 2006 » 「19 世紀中葉フランスにおける名所図会の受容-フランスのコレクションを通して 2006」, *Miryokuaru daigakuin kyoōiku initiative : heisei 17 nendo katudō hōkoku*『魅力ある大学院教育イニシアティブ:平成 17 年度活動報告』, Université d'Ochanomizu, 2005.
- BINCSIK Monika, « European collectors, and Japanese merchants of lacquer in 'Old Japan': Collecting Japanese lacquer art in the Meiji period (1868-1912) », *Journal of the History of Collections*, No.20 (2), November 2008, pp.217-236.
- BOYER Martha, *Japanese Export Lacquers from the Seventeenth Century in the National Museum of Denmark*, Copenhagen, the National Museum of Denmark, 1959.
- BRIZAY Bernard, *Le Sac du Palais d'Été : Seconde guerre de l'opium. L'expédition anglo-française en Chine en 1860*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- BRUNHAMMER Yvonne, *Le beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992.
- CARRÉ Guillaume, « Stratagèmes monétaires : les crises du numéraire en métal précieux dans le Japon du XVIII<sup>e</sup> siècle » in *La monnaie dévoilée par ses crises, vol. 1 : Crises monétaires d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Bruno Théret. Paris, Éditions de l'EHESS, 2008, pp. 233-264.
- CARRÉ Guillaume, « Les banquiers du Shōgun : le projet de la Compagnie française d'exportation et d'importation de Léon Roches, Paul Flury-Hérard et la Société Générale » in BARJOT, Dominique, KLEIN, Jean-François (ed.), *Rencontres impériales : l'Asie et la France. Le « moment Second Empire »*, Paris, Hémisphères Editions, 2023.
- Catalogue de produits et objets d'art japonais composant la collection envoyée du Japon pour l'Exposition universelle de 1867 et groupée aujourd'hui rue de La victoire, N.41*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1868.
- Catalogue de la précieuse collection de peintures et estampes japonaises formée par M. Edmonde Taigny*, Paris, Ernest Leroux, 1893.
- CHAIKLIN Martha, *Ivory and the aesthetics of modernity in Meiji Japan*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- CHANG Ting, *Travel, collecting, and museums of Asian Art in nineteenth-century Paris*, Farnham, Ashgate, 2013.
- CHANG Ting, « Emile Guimet's network for researching and collecting Asian objects ca. 1877-1819 », in SAVOY, Benedicte, GUICHARD Charlotte and HOWALD Christine (ed.), *Acquiring culture : histories of world art on Western markets*, Berlin, De Gruyter, 2018, pp.209-22.
- CHASSIRON Charles de, *Note sur le Japon, la Chine et l'Inde, 1858.-1859.-1860*, Paris, E. Dentu, Ch. Reinwald, 1860.
- CHEN Liwei, « Chinese Words Coined in Japan and the Chinese Language », *Center for Comparative Japanese Studies annual bulletin*, vol.8, 2012, p.217-222.

- CHESNEAU Ernest, *L'art japonais - conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, le vendredi 19 février 1869, Paris, A. Morel, 1869.
- CHESNEAU Ernest, « Le Japonisme dans les arts », *Musée universel*, Paris, A. Ballue, 1873, pp.214-217.
- CHEVALIER Michel, *Exposition universelle de 1867, Rapports du jury international, introduction par M. Michel Chevalier*, Paris, Imprimerie administrative de P. Dupont, 1868.
- CONANT Ellen P., « Captain Franc Brinkley Resurrected », in IMPEY Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション : 海を渡った日本の美術』, Vol.1, Dōhōsha Shuppan, Kyoto, 1995, pp.125-151.
- Congrès international des orientalistes : compte-rendu de la première session, Paris, 1873*. Tome 1, Paris, Maisonneuve, 1874.
- Congrès provincial des Orientalistes compte rendu de la troisième session Lyon 1878*, Lyon, Pitrat aîné, 1880.
- CORTAZZI Hugh, *Japan in late Victorian London : the Japanese native village in Knightsbridge and The Mikado, 1885*, Norwich, Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, 2009.
- CURTIUS Donker ドンケル・クルチウス, (trad. et ed. Vos Miyako フォス美弥子編訳) *Bakumatsu Dejima mikōkai monjo: Donker Curtius Oboegaki*, 『幕末出島未公開文書:ドンケルニクルチウス覚え書』, Tokyo, Shin jinbutsu ōrai sha, 1992.
- DEBROAS L, *Les missions du Japon*, Tours, Maison Alfred Mame et fils, 1902.
- DEIZELET Eric, « Le traité d'Edo entre la France et le Japon : acteurs et enjeux », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152e année, N° 2, 2008. pp. 747-774.
- DELCORDE Raoul, *Belgian diplomats, Bruxelles*, Editions Mardaga, 2010.
- DENES Mirjam ; FAJCSAK Grörgyi ; SPLAWSKI Piotr et WATANABE Toshio (ed.), *Japonisme in the Austro-Hungarian monarchy*, Budapest, Ferenc Hopp Museum of Asian Arts, 2021,
- DURET Théodore, *Livres et albums illustrés du Japon*, Paris, Ernest Leroux, 1900.
- Edo-Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu (ed.) 東京都江戸東京博物館都市歴史研究室編, « Edo no machi nanushi 「江戸の町名主」 », *Tokyo-to Edo Tokyo hakubutsu-kan chōsa hōkokusho*, no.25, 2012.
- Edo-Tokyo Museum toshi kenkyū-shitsu(ed.) 東京都江戸東京博物館都市歴史研究室編, *Shiba chiki o kangaeru -Atago-yama, Zōjō-ji, Shiba Shinmei-*『芝地域を考える—愛宕山・増上寺・芝神明』, *Tokyo-to Edo Tokyo hakubutsu-kan chōsa hōkokusho*, no.27, 2012.
- EMERY Elizabeth, *Reframing Japonisme : women and the Asian art market in nineteenth-century France, 1854-1914*, London, Bloomsbury, 2020.
- EMERY Elizabeth, Madame Desoye, « “First Woman Importer” of Japanese Art in Nineteenth Century Paris », *Journal of Japonisme*, vol.5, 2020, pp.1-46.
- EMERY Elizabeth, « A Japonisme friendship in translation : Hayashi Tadamasa and Philippe Burty, 1878-1890 », *Journal of Japonisme*, vol.6, 2021, pp. 27-75.
- EMERY Elizabeth, «The ledgers of Clemence d'Ennery (Le Musée d'Ennery) : context and transcription », Montclair State University Digital Commons, 2022.  
<https://digitalcommons.montclair.edu/dennery/1/>
- EPHRUSSI Charles, *Les laques japonais au Trocadéro*, Paris, Imprimerie A. Quantin, 1879
- ERICSON Mark, « Sovereignty on Display: The Tokugawa Bakufu and the Paris Universal exposition of 1867 », *The Journal of Japanese Studies*, Vol.47, No.2, Summer 2021, pp. 277-311.

- Exposition universelle de 1867, *Liste générale des récompenses décernées par le jury international*, Paris, Imprimerie impériale, 1867.
- FENOLLOSA Ernest Francisco, ŌMORI, Ichū (trad.) 大森惟中記 *Bijustu shinsetsu*『美術真説』, Tokyo, Ryūchi-kai 竜池会, 1882 (Meiji 15).
- FLOYD Phylis A, *Japonisme in context : documentation, criticism, aesthetic reactions*, PhD thesis, University of Michigan, 1983.
- FROISSART PEZONE, Rossella, *L'art dans tout*, CNRS Éditions, 2005.
- FUJIWARA Takao 藤原隆男, *Meiji zenki Nihon no gijutsu denshū to iten Wien bankoku hakuran-kai no kenkyū*『明治前期日本の技術伝習と移転 ウィーン万国博覧会の研究』, Tokyo, Maruzen Planet, 2016.
- FUKAMINATO Kyoko 深港恭子, « Kikakuten “1867 nen Paris banpaku 150 shūnenkinen Satsuma kara Paris eno okurimono” ni yosete 1867 nen Paris banpaku niokeru Satsuma-han no syuppinbutsu ni tsuite 企画展「1867年パリ万博150周年記念 薩摩からパリへのおくりもの」に寄せて 1867年パリ万博における薩摩藩の出品物について » , *Reimeikan chōsa kenkyū hōkoku*『黎明館調査研究報告』, vol.30, 2018, pp.1-24.
- FUKUCHI Genichirō 福地源一郎, *Kaiō jidan*『懐往事談』, Tokyo, Minyūsha, 1897.
- FUKUSHIMA Masanori 福島昌則, « Wagakoku gaishi seisaku no jishhō teki kōsatsu - ruiseki saimu mondai ni yosete 「わが国外資政策の実証的考察-累積責務問題によせて- » , *Keiei to keizai* 経営と経済, vol. 63(4), Nazasaki daigaku keizai gakkai 長崎大学経済学会, 1984, pp.1-22.
- FUKUZAWA Yukichi 福澤諭吉, *Seiyō jijō shohen kan no 1-2*『西洋事情』初編卷之 1.2 版, Tokyo, Keiōgijuku shuppankyoku 慶應義塾出版局, 1872-1874.
- FUNAZAWA Shigeki 舟澤茂樹, « Okakura Kakueemon to fukui han no Yokohama bōeki 「岡倉覚右衛門と福井藩の横浜貿易」 » , *Josefuhiko*『浄世夫彦』, No.6, Josefuhiko kinenkai ジョセフ彦記念会, 1975.
- FUNAZAWA Shigeki 舟澤茂樹, « Fukui han no sotsu-zoku ni tsuite 「福井藩の卒族について」 » , *Fukui ken chiiki-shi kenkyū*『福井県地域史研究』, no.5, 1975 .
- Geijutsu kenkyū shinkō zaidan 芸術研究振興財団, *Tokyo geijutsu daisaku hyakunen shi Tokyo bijutsu gakkō hen*『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇』, vol.1, Tokyo, Gyōsei, 1987.
- GONSE François, « Une histoire de l'art japonais en 1883. L'œil de Louis Gonse », *Histoire de l'art*, No.40-31, 1998, p.77-84.
- GONSE Louis, *L'Art japonais*, Paris, Maison Quantin, 1886.
- GONSE Louis, « L'art japonais et son influence sur le goût européen », *Revue des arts décoratifs* XVIII, 1898.
- Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable aux visiteurs et aux exposants, Exposition universelle de 1867, à Paris*. Paris, Siège d'administration, 1867.
- GUIMET Emile, *Rapport au Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts sur la mission de M. Émile Guimet dans l'Extrême-Orient*, Lyon, Imprimerie de Bellon, 1878.
- GUSHIKEN Kenzaburō 具島兼三郎, *Bakumatsu gaikō-shi yowa*『幕末外交史余話』, Tokyo, Hyōron-sha, 1974.
- GUTH Christine M.E., *Art, tea, and industry : Masuda Takashi and the Mitsui circle*, Princeton, Princeton University Presse, 1993.
- HAGIZUKA Haruko 萩塚治子, *Antique botan no Sekai*『アンティークボタンの世界』, Tokyo, Kashia shoten Matsubara, 2006.

- Hakubutsu-kyoku 博物館, *Kanko bihutsu-kai shuppin mokuroku*『観古美術会出品目録』, No.1-9, 1880 (Meiji 13).
- HOUCHINS Chang-Su, « Artifacts of Diplomacy: Smithsonian Collections from Commodore Matthew Perry's Japan Expedition (1853-1854) », *Smithsonian Contributions to Anthropology*, Number 37, 1995.
- HANAI Hisaho 花井久穂, « Meiji yushutsu kōgei no kiro Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai o chūshin ni 「明治輸出工芸の岐路 繭糸織物陶漆器共進会を中心に」 », *Kindaigasetu* 『近代画説』, No.15, 2006, pp.144-146.
- HANDA Ichitaro 半田市太郎, *Kinseshikkikogyo no kenkyu*『近世漆器工業の研究』, Tokyo, Yoshikawakōbunkan, 1970.
- HARRIS Townsend, (ed. COSENZA Marion Emlio), *The complete journal of Townsend Harris: First American consul general and minister to Japan*, Garden City, New York, Doran & Co, 1930.
- HARRIS Townsend タウンゼント・ハリス, (trad. SAKATA Seiichi 坂田精一訳), *Harisu Nihon taizaiki* 『ハリス日本滞在記』, 3 volumes (jō, chū, ge), Tokyo, Iwanami shoten, 1954.
- HASHIGUCHI Kōnosuke 橋口侯之介, *Edo no honya to honzukururi : wahon nyūmon* 『江戸の本屋と本づくり: 和本入門』, Tokyo, Heibon sha, 2011.
- HASHIMOTO Yoshihiko 橋本義彦, «Shōsō-in kaifū kiroku 「正倉院開封記録」», *Shōsō in kiyō* 『正倉院紀要』, vol.10, 1988, pp.31-46.
- HAYASHI Kumiko 林久美子, « Japanese Art at the Louvre Museum : The Inauguration of the "Japan Room" in 1893 (Louvre bijutsukan ni okeru nihon bijutsu : 1893 nen tenji shitsu kaisetsuki no jōkyō o chūshin ni) 「ルーブル美術館における日本美術 : 1893 年展示室開設期の状況を中心に」», *Studies in Japonisme*, No.36, 2016, pp.24-37.
- HAYASHI Tadamasu 林忠正, « Takaoka dōkō ni kotafurusho 「高岡銅工ニ答フル書」 », *Ryūchi-kai hōkoku*, No.20 et 21, 1887.
- HECO Joseph ジョセフ・ヒコ, NAKAGAWA Tsutomu et YAMAGUCHI Osamu (trad.) 中川努; 山口修訳, *America Hikozō jiden* 『アメリカ彦蔵自伝』, Tokyo, Heibonsha, 1964.
- HIDA Toryojirō 樋田豊次郎 (dir.), *Meiji no yushutsu kōgei zuan : Kyū kōshō gaisya shitazu shū* 『明治の輸出工芸図案 : 起立工商会社工芸下図集』, Kyoto, Kyotoshoin, 1987.
- HIDA Toyojirō 樋田豊次郎, « Exporters of Meiji Decorative Arts » (Meiji no kōgei o yusyutushita hitotachi) 「明治の工芸を輸出したひとたち」 » in IMPEY Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション : 海を渡った日本の美術』, Vol.1, Kyoto, Dōhōsha Shuppan, 1995, pp.70-95.
- HIDA Toyojirō 樋田豊次郎, « Meiji kōgei ron – kokumin kokka ni okeru shokuninteki “gigei” no yakuwari 「明治工芸論 – 国民国家における職人的「技芸」の役割」 », in INAGA Shigemi (ed.) 稲賀繁美編, *Traditional Japanese arts & crafts: a reconsideration from inside and outside Kyoto* 『伝統工芸再考 京のうちと 過去発掘・現状分析・将来展望』, Kyoto, Shibunkaku, 2007, pp.128-149.
- HIGO Haruka, 比護遥, « Attempts and Setbacks in the Exchange of Artworks between Japan and France (1882-1885): A Case Study of International Cultural Exchange based on the Records of the Ministry of Foreign Affairs (Nichi futsu bijutsuhin kokan no kito to zasetsu 1882-1885 : Gaimu-shō kiroku kara miru kokusaibunka koryū no jirei toshite) 「日仏美術品交換の企図と挫折(1882-1885): 外務省記録から見る国際文化交流の事例として」 », *Cultural resources studies*, No.18, 2020 p.31-41.



- HIRAO Sadayoshi (ed.)平尾貞美編, *Nihon bijutsu kyōkai nenpyō* 『日本美術協会年表』, Tokyo, 1922.
- HIROSE Midori, *L'influence réciproque entre la France et le Japon dans l'industrie textile pendant l'ère Meiji*, thèse de doctorat : l'Université Paris 7, 2003.
- HONJŌ Eijirō 本庄榮治郎, « Hakodate ni okeru ketsubō-hin bōeki 「箱館に於ける缺乏品貿易」 », *Keizai ronsō* 経済論叢, vol.46 (numero 6), 1938, pp.815-831.
- HOUHINS Chang-Su, « Artifacts of Diplomacy: Smithsonian Collections from Commodore Matthew Perry's Japan Expedition(1853-1854) », *Smithsonian Contributions to Anthropology*, Number 37, 1995.
- HUYBRECHTS Willy et CASTOR Louis-Géraud, *O'Kin Rétrospective*, Galerie Willy Huybrechts, 2016.
- ICKE-SCHWALBE Lydia, « State Museum of Ethnography in Dresden », in KREINER Josef (ed.), *Japanese Collections in European Museum II*, Japan Archiv, Bier'sche Verlagsanstalt, Bonn 2005, 2011.
- IMAI Yūko 今井祐子, « Japonisme ryūkōka no Furansu ni okeru Nihon toki no juyō to Ahrens shōkai 「ジャポニスム流行下のフランスにおける日本陶器の需要とアーレンス商会」 », *The Kajima Foundation for the Arts annual report*, no. 21, 2003.
- IMAI Yūko 今井祐子, *Japonisme dans la céramique, Togeï no Japonizumu* 『陶芸のジャポニスム』, Nagoya, The University of Nagoya Press, 2016.
- IMPEY Oliver (trad., NISHIDA Hiroko 西田宏子訳), « Nihon jiki no bōeki 「日本磁器の貿易」 », in *Kyūtei no tōjiki-Yōroppa o miryō shita nihon no geijutsu* 『宮廷の陶磁器－ヨーロッパを魅了した日本の芸術』, Kyoto, Dōhōsha Shuppan, 1994.
- IMPEY Oliver ; JÖRG, Christiaan J.A., *Japanese export lacquer: 1580-1850*, Amsterdam, Hotei, 2005.
- INAGA Shigemi 稲賀繁美, « Ōshima Seiji cho Japonisme inshō-ha to ukiyo-e no shūhen 「大島清次著『ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺』」 », *Studies of comparative literature*, Society of Comparative Literature, The University of Tokyo, no.39, 1981.
- INAGA Shigemi (ed.) 稲賀繁美編, *Traditional Japanese arts & crafts: a reconsideration from inside and outside Kyoto* 『伝統工芸再考 京のうちそと, 過去発掘・現状分析・将来展望』, Kyoto, Shibunkaku, 2007.
- Institut National des Langues et Civilisations orientales, *Le Japon et la France images d'une découvertes* (p.118), Paris, J.G. Malochet Maître Imprimeur, 1974.
- ISHIDA Tametake (ed.)石田為武 編, *Eikoku Doctor Dresser dōkō hōkokusho* 『英国ドクトルドレッセル同行報告書』, 1877 (Meiji10).
- ISHIDA Yorifusa, « Achievements and Problems of Japanese Urban Planning: Ever Recurring Urban Dual Structures », *Comprehensive urban studies* (43), 1991-09, pp.5-19,
- ISHII Takashi 石井孝, *Meijiishin no kokusaiteki kankyō* 『明治維新の国際的環境』, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1966.
- ISHII Takashi 石井孝, *Bakumatsu kaikōki keizaishi kenkyū* 『幕末開港期経済史研究』, Tokyo, Yūrindō, 1987.
- ISHII Takashi 石井孝, *Nihon kaikoku shi* 『日本開国史』, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 2010 (réédition de la publication 1972).
- ISHIKAWA Mikiaki 石河幹明, *Fukuzawa Yukichi den vol.2* 『福沢諭吉伝 第二巻』, Tokyo, Iwanami shoten, 1981, pp.3-5.

- ITAZAWA Takeo 板沢武雄, *Nichiran bunka kōshō shi no kenkyū* 『日蘭文化交渉史の研究』, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 1959
- ITŌ Ben 伊藤勉, *Shizuoka kiurushi sangyoshi* 『静岡木漆産業史』, Shizuoka, Shizuoka kiurushi kyōdō shokugyō kunrenjo, 1960.
- ITŌ Mamiko 伊藤真実子, *Meiji Nihon to bankoku hakuran-kai* 『明治日本と万国博覧会』, Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 2008.
- IWABUCHI Reiji, « Hachinohe Samurai on Duty in Edo: Work, Play, and Daily Ritual », *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, vol. 138, 2007, pp.89-91.
- IWABUCHI Reiji, « Un guerrier dans la ville : Obligations de service et sorties d'un samourai en poste à Edo au XIX<sup>e</sup> siècle », *Histoire urbaine*, no.29, 2010, pp.27-66.
- IWAKABE Yoshimitsu 岩壁義光, *Meiji 11nen Paris bankoku hakuran-kai to Nihon no sandō* 「明治十一年巴里万国博覧会と日本の参同」, *Bulletin of the Kanagawa Prefectural Museum*, No.12, 1985, pp.92-124.
- JÖRG Christiaan J.A., « Holland muke no Nihon shikki ni tsuite ( *Eikō no Oranda kaiga to Nihon : Nihon ni ichiban chikakatta seiyō* ) 「オランダ向けの日本製漆器について in *Glorious past of the Netherlands and Japan* 」 », 『栄光のオランダ絵画と日本: 日本にいちばん近かった西洋』, Asahi Shimbun Cultural Projects Division Osaka Dept., 1993.
- JOUYAUX François, «Trois essais monétaires des frères BARRE avec caractères chinois (1866-1879)», *Bulletin de la société française de numismatique*, No.1 janvier 2009, pp.195-206.
- Kagoshima ken 鹿児島県, *Kagoshima ken shi dai* 『鹿児島県史』, vol.3, Kagohima, 1940-1941.
- KANEKO Teruhiko 金子皓彦, *Seiyō o miryō shita « wamodan » no sekai : Meiji, Taiho Showa ni umareta yushutsu kōgeihin Kaneko Teruhiko collection* 『西洋を魅了した「和モダン」の世界 : 明治・大正・昭和に生まれた輸出工芸品金子皓彦コレクション』, Tokyo, Miki press, 2017.
- KANEKO Teruhiko et al, «Tokushū Yushutsukagu Shitsunai sōshokuhin 「特集 輸出家具・室内装飾品」 », *Kagu dōgu shitsunai shi* 家具道具室内史, vol.9, 2017.
- Kanagawa kenritsu kindai bijutsukan 神奈川県立近代美術館, *Kanagawa-ken bijutsu fūdo-ki : bakumatsu meijiki hen* 『神奈川県美術風土記』幕末明治初期篇, Kamakura, Kanagawa kenritsu kindai bijutsu-kan, 1969.
- Kanagawa kyōdo shiryō shūsei, dai 2 shū, Kaikō hen* 『神奈川県郷土資料集成 第二輯 開港篇』, Yokohama, Kanagawa ken tosho-kan kyōkai 神奈川県図書館協会, 1958.
- KASHIMA Shigeru 鹿島茂 *Zekkei Paris bankoku hakuran-kai Saint-Simon no tetsu no yume* 『絶景パリ万国博覧会 サンシモンの鉄の夢』, Tokyo, Shōgakukan, 1992.
- KATŌ Shūichi et al. (ed.)加藤周一ほか編, *Nihon kindai sihō taikai 11 genron to media* 『日本近代思想大系 11 言論とメディア』, Tokyo, Iwanami shoten, 1990.
- KATSUMORI Noriko 勝盛典子, « Kinsei Nagasaki ni okeru shikki seisaku to yushutsu ni tsuite 「近世長崎における漆器製作と輸出について」 », in *Kinsei yushutsu kōgeihin no hozon to shūfuku* 近世輸出工芸品の保存と修復, Tokyo, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 2000.
- KATSUMORI Noriko 勝盛典子, « 19 seiki no yushutsu shikki 「19 世紀の輸出漆器」 », *Kinsei yushutsu kōgeihin no hozon to shūfuku* 近世輸出工芸品の保存と修復, vol.2, Tokyo, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 2002.
- KAWAMOTO Tsutomu 川本勉, « Tokyo Meibutsu Hyakunin-issu by Seihu Shimizu: a hundred features of Tokyo at the end of the Meiji era in a parody of Hyakunin-issu (a hundred poems by a

- hundred poets) », *Reference service and bibliography* (National Diet Library. Reader Services and Collections Department), vol. 69, 2008.
- KAWAMURA Noriko 川村範子, « Christopher Dresser and his relationships in the Meiji government: insights from a prosopography of 15 high officials 「クリストファー・ドレッサーと明治政府の高官たち-そのプロソポグラフィを中心に」 », *Bulletin of the Graduate School of International Cultural Studies, Aichi Prefectural University. Japanese culture*, No. 2, 2010, pp. 29-54.
- KAWASE Hideharu, 河瀬秀治, « Bijutsu gaïron 「美術概論」 », *Dainippon Bijutsu Shinpō* 『大日本美術新報』, No.1, juillet, 1883 (Meiji 16).
- KAWASE Hideharu, « Ōyō bijutsu no tai'i 応用美術ノ大意 » in Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局 編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』, Yūrindō, 1885-1886 (Meiji 18-19), microfilm, vol.8, furoku, kōwa-kai hikki 附録 講話会筆記
- KAWASE Hideharu 河瀬秀治談, « Bijutsukai no ima mukashi 「美術界の今昔」 », *Nihon bijutsu* 『日本美術』, No.80, 1905 (Meiji 38), pp.38-51.
- KAWAMURA Noriko 川村範子, « Christopher Dresser and his relationships in the Meiji government: insights from a prosopography of 15 high officials », *Bulletin of the Graduate School of International Cultural Studies, Aichi Prefectural University. Japanese culture*, No.2, 2011, pp.29-54.
- KAWAZOE Yū 川添裕, « Yokohama ga uru “Nippon” : Samurai shōkai o chūshin ni 「横浜が売る「ニッポン」 : サムライ商会を中心に」 », *Bungaku*, vol.16, no. 6, 2015, pp.135-155.
- KIGI Yasuko (dir.) 木々康子編 ; TAKATŌ Mako (trad.) 高頭麻子訳, *Hayashi Tadamasu ate shokan shiryōshū* 『林忠正宛書簡・資料集』, Tokyo, Shinzansha Publisher, 2003.
- KIKUCHI Hideo 菊池秀雄, « Dainikai Paris bankokuhaku shuppin ukiyo-e kankei siryō 「第二回パリ万国博出品浮世絵関係資料」 » (1), (2), (3), *Museum*, vol. 89, vol.90, vol.91,1958.
- KIKUURA Shigeo 菊浦重雄, « Bakumatsu-Ishin ki no bankoku hakuran-kai to Sagahan 1867 nen (Keiō 3) Paris bankokuhaku to Sano Tsunetami tonon kanrende » 幕末・維新期の万国博覧会と佐賀藩 1867 年(慶応 3)パリ万国博と佐野常民との関連で, *Tōyō daigaku keizai kenkyūjo kenkyū hōkoku* 『東洋大学経済研究所研究報告』, No.8, 1983, pp.209-267.
- KINOSHITA Naoyuki 木下直之, *Bijutsu toiu misemono* 『美術という見世物』, Tokyo, Heibonsha, 1993.
- KISHIDA Yōko 岸田陽子, « The South Kensington Museum and Japan: The Criteria used by Christopher Dresser for Selecting the Objects donated to the Imperial Museum of Tokyo in 1876 「サウス・ケンジントン博物館と日本:クリストファー・ドレッサーの運んだ 1876 年の寄贈品選定基準について」 », *Art research*, Vol.12, 2012, pp.17-29.
- KITAZAWA Noriaki 北澤憲明, *Me no shinden : “bijutsu” juyō shi nōto : teihon* 『眼の神殿 : 「美術」受容史ノート』定本, Tokyo, Brücke, 2010 (une réédition de 1989).
- KIYOKAWA Yukihiko 清川雪彦, « Shokusan kōgyōseisaku toshite no hakuran-kai kyōshin-kai no igi sono fukyū sokushin kinō no hyōka 「殖産興業政策としての博覧会・共進会の意義--その普及促進機能の評価」 », *Keizai kenkyū*, Institute of Economic Research, Hitotsubashi University, No.9(4), 1988, pp.340-359.
- KOBAYASHI Tadashi 小林忠 et ŌKUBO Jun'ichi 大久保純一, *Ukiyoe no kanshō kisochishiki* 『浮世絵の鑑賞基礎知識』, Tokyo, Shibundō, 1994.

- KŌDA Shigetomo 幸田成友, « Edo no shisei 「江戸の市制」 » in Kokushi kenkyūkai (ed.) 国史研究会編, *Iwanami kōza Nihon rekishi*, vol.6 (kinsei 1) 『岩波講座日本歴史』, 第6(近世 1), Tokyo, Iwanami shoten, 1933.
- KOIZUKA Ryū 肥塚竜 (et al), *Yokohama kaikō 50 nen shi, ge* 『横浜開港五十年史』下, Yokohama, Yokohama shōkō kaigi sho, 1909.
- KŌRIKI Enkōan 高力猿猴庵, *Edo Kanran-ki* 『江戸循覧記』, 1828 ( Bunsei 11).
- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Japon Rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001.
- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Le Japon à Paris : Japonais et Japonisants de l'ère Meiji aux années 1930*, Lyon, Nouvelles Éditions Scala, 2018.
- KREINER Josef (ed.), *Japanese Collections in European Museum* vol. I & II, Japan Archiv, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005 et 2011.
- KUCHIKI Yuriko, *House of Yamanaka, the company that sold East Asia's treasure to America and Europe*, Tokyo, Shinchosha, 2011.
- KUME Kunitake (ed.) 久米邦武編, *Tokumei zenken taishi beiō kairan jikki dai go hen europa ōsu no bu ge* 『特命全権大使米欧回覧実記』第五篇 欧羅巴大洲ノ部下, Tokyo, Hakubun sha 博聞社, 1878 (Meiji 11).
- KUME Yasuo 久米康生, *Washi tayō na yō to bi* 『和紙多彩な用と美』, Tokyo, Tamagawa University Press, 1998.
- KUNI Takeyuki 國雄行, *Hakurankai no jidai, Meiji seifu no hakurankai seisaku* 『博覧会の時代: 明治政府の博覧会政策』, Tokyo, Iwata shoin, 2005.
- KUROKAWA Hiroko et NOROTA Jun'ichi (ed) 黒川廣子, 野呂田純一編著, *Flower and Bird Sketches by Kiriu Kosho Kaisha* 『起立工商会社の花鳥図案』, Kyoto, Mitsumura suiko shoin, 2019.
- KUSUYA Shigetoshi 楠家重敏, « Satow no eibunronsetsu to Eikokusakuron 「サトウの英文論説と『英国策論』」 », *Kyorin University review*, no.30, 2018, pp.11-37.
- Kyōdo shiryōkan 郷土資料館, « Edo jidai no shomin no okane et zeni 「江戸時代の庶民のお金銭」 », *Kōhō Mishima* 広報みしま, no.110, 1 juille de la 9e année d'Heisei.
- Kyoto hakuran kaisha 京都博覧会社, *Hakuran-kai hinppyō roku* 『博覧会品評録』, Kyoto, Kyoto hakuran kaisha, 1873.
- LACAMBRE (ALLEMAND) Geneviève, *Le rôle du Japon dans l'évolution de l'habitation et de son décor en France dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle*, thèse de l'École du Louvre, 1964.
- LACAMBRE Geneviève, « Gustave Moreau et le Japon », *Revue de l'Art*, No.85, 1989, pp.64-75.
- LACAMBRE Geneviève, « Artistes et collectionneurs au temps du japonisme », in *Un goût d'Extrême-Orient Collection Charles Cartier-Bresson*, Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy, 2011.
- La Société du progrès de l'art industriel, *Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel*, n° 1, Paris, 1862.
- LEDUC-ADINE Leduc-Adine, « Les arts et l'industrie au XIXe siècle », *Romantisme*, 1987, n°55, pp. 67-78.
- LEFRANCOIS Thierry, *Le Baron de Chassiron et l'Asie extrême-orientale au dix-neuvième siècle*, Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, 1999.

- Le Jubilé du Musée Guimet vingt cinquième anniversaire de sa fondation 1879–1904*, E. Leroux, Paris, 1904.
- LUNEAU Jean-François, « Art et industrie au XIXe siècle : des arts industriels aux industries d'art », *Histoire industrielle et société*, 2013, pp.17-24.
- LOVEDAY Helen, « La rivière Tatsuta, un paravent japonais de Kanō Shōsen'un "Tatsuta zu byōbu" : Junebu Bawa korekushon», in *Peinture de L'École Kano*, Fondation Baur Musée des arts d'Extrême-Orient Bulletin 71, juin 2011, pp.7-29.
- MAEHIRA Fusaaki 真栄平房昭, « Kinse Nihon ni okeru kaigaijōhō to Ryūkyū no ichi「近世日本における海外情報と琉球の位置」», *Shisō* 『思想』, No.796, 1990, pp.67-89.
- MARQUET Christophe, « Conscience patrimoniale et écriture de l'histoire de l'art national», in HAMON Claude et TSHUDIN Jean Jaques (dir.), *La nation en marche*, Arles, Editions P. Picquier, 1999, p.143-162.
- MARQUET Christophe, « L'accès aux collections artistiques au Japon à l'époque d'Edo (1600-1868)», in KERLAN-STEPHENS Anne et PIRAZZOLI-T'SERTEVENS Michèle (dir.), *Autour des collections d'art en Chine au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, École pratique des hautes études, sciences historiques et philologiques, (coll. Hautes études orientales. Extrême-Orient), vol. 44, 2008, pp. 43-58.
- MARQUET Christophe, « Les collections de livres japonais anciens en France : leur histoire et leur redécouverte » (en japonais), *Nichifutsu toshokan jōhō kenkyū / Bulletin de la Société franco-japonaise des bibliothécaires et des documentalistes*, n° 39, 2014 (parution mars 2015), pp. 13-29.
- MARQUET Christophe, « Les peintures de Meiji aux prises avec la Modernité : propos sur quelques artistes en lien avec la France », *Académie des Inscriptions & Belles-lettres*, Comptes rendus des séances de l'année, 2018, avril-juin, pp.749-770.
- MARUYAMA Hiroshi 丸山宏, « Meiji shoki no hakuran-kai 「明治初期の博覧会」 » in YOSHIDA Mitsukuni (ed.) 吉田光邦編, *Bankoku hakuran-kai no kenkyū* 『万国博覧会の研究』, Kyoto , Shibunkaku, 1986.
- MARUYAMA Masao (trad. LEFEVRE Isabelle), « Introduction aux recherches philosophiques de Fukuzawa Yukichi », *Cipango*, no 19, 2012, p. 191-217.
- MASUDA Tadashi 増田正, « Shimoda no ketsubōsho bōeki ni tsuite 「下田の欠乏所貿易について」 », *Rekishi kyōiku* 『歴史教育』, vol.14, no.1, 1966, p. 63-71.
- MINAMI Kazuo 南和夫, *Edo no shakai kōzō fuhen kyū bakufu hikitsugisho mokuroku* 『江戸の社会構造』付編 旧幕府引継書目録, Tokyo, Hanawashobo, 1969.
- MINAMI Kazuo 南和夫, *Kyū bakufu hikitsugisho dai Ishū dai 4shū kaisetsu* 『旧幕府引継書第一集第四集解説』, Tokyo, Nihon maikuro shashin, 1970.
- Minato-ku Minato kyōdoshiryō-kan (ed.) 港区立港郷土資料館編, *Edo-zu no sekai* 『江戸図の世界』, Tokyo, 2010.
- MITSUMIZO Hiroyuki 三溝博之, « Tsunetami Sano and Universal Exposition in Paris (1867) 「幕末パリ万国使節派遣と佐野常民」 », *Transactions of Kokugakuin University*, vol. 50, 2012, pp.181-193.
- MITTEAU Arthur, *Beauté et pluralité chez Ernest Fenollosa (1853-1908) et Okakura Tenshin (1862-1913). Une application du paradigme esthétique universaliste à l'art japonais ancien et sa mise à l'épreuve*, thèse de doctorat : Institut National des Langues et Civilisation Orientales, 2015.
- MIYACHI Masato 宮地正人, « Konton no naka no Kaiseijo 「混沌の中の開成所」 » in *Gakumon no Archeology* 『学問のアルケオロジー』, Tokyo, Université de Tokyo, 1997.

- MIYAKE Hidetoshi 三宅英利, *Kinse Nicchō kankei-shi no kenkyū* 『近世日朝関係史の研究』, Tokyo, Bunken shuppan, 1986.
- MOGES Alfred de, *Souvenirs d'une ambassade en Chine et au Japon en 1857 et 1858*, Paris, L. Hachette, 1860.
- Monbu-shō Hakubutsu kyoku 文部省博物館, *Kanko bijutsu-kai shūei* 『観古美術会聚英』, Tokyo, 1880.
- MORI Hitoshi 森仁史, «1867 nen bankoku hakuran-kai ni okeru “nihon”- nihon shuppin o megutte 「1867年万国博覧会における「日本」日本出品をめぐる」», *Tojōronsō* 『戸定論叢』第三号, No.3, Matsudoshi kyōiku iinkai, 1993, pp.2-5.
- MORI Hitoshi 森仁史, « Keiō 3 nen Paris banpaku hatsukōkai shashin de genba kenshō 「慶応3年パリ万博初公開写真で現場検証」 » in *Geijutsu shinchō* 『芸術新潮』, 1993-06, pp.74-77.
- MORI Yoshio 森義男, *Poutiatine to Shimoda* 『プチャーチンと下田』, Shimoda, 1977.
- MORIMURA Ichizaemon 森村市左衛門, *Sekifu no jikken* 『積富の実験』, Daigakukan, Tokyo, 1911.
- MORTON-CAMERON W.H. et FELDWICK W., *Present Day Impressions of Japan. The History, People, Commerce, Industries and Resources of Japan and Japan's Colonial Empire, Kwantung, Chosen, Taiwan, Karafuto.*, The Globe Encyclopedia Company, Chicago, 1919, pp.253-254.
- MOSCATIELLO Manuela, « A craze for auctions Japanese art on sale in 19th century Paris », *Andon*, 90, June 2011, pp.22- 45.
- MURAKAMI Senshō ; TSUJI Zennosuke ; WASHIO Junkyō (ed.) 村上専精・辻善之助・鷺尾順敬編, *Shinpen Meiji Ishin Shin Shinbutsu bunri siryō* 『新編明治維新神仏分離史料』, Meicho shuppan, Tokyo, 2001.
- MURAKATA Akiko 村形明子, *Ernest. F. Fenollosa bunsho shūsei - honkoku honyaku to kenkyū (jō)* 『アースト・F・フィエノロサ文書集成-翻刻・翻訳と研究』(上), Kyoto University Press, Kyoto, 2000.
- MURAMATSU Ayano 村松 彩乃, « Namazu-e kenkyū 「鯰絵研究」 », *Tetsukakukaishi* 『哲学会誌』, no. 32, 2008, pp.135-162.
- NAGAI Gorō 長井五郎, *Shimizu Usaburau ryakuden* 『しみづうさぶらう略伝』, Urawa, Yamoto insatsu, 1970.
- NAGASHIMA Meiko, 永島明子 (dir.), *Japan Export Lacquer: Reflection of the West on Black and Gold Makie, (Japan makie : kyūden o kazaru Tōyō no kirameki)* 『Japan 蒔絵 : 宮殿を飾る東洋の燦めき』, Kyoto, Musée national de Kyoto, 2008.
- NAGAZUMI Yoko 永積洋子, « Oranda shōkanchō no sanpu to Edo no rangaku 「オランダ商館長の参府と江戸の蘭学」 », *Tōyō Gakuhō* 『東洋学報』, vol.76 (3・4), 1995, pp.375-376.
- Nihon shinbun 100 nen shi kankokai (ed.) 日本新聞百年史刊行会編, *Nihon shinbun 100 nen shi* 『日本新聞百年史』, 1960.
- Naikoku kanyō hakuran-kai jimukyoku 内国勸業博覧会事務局, *Meiji 10 nen aikoku kanyō hakuran-kai shuppin mokuroku* 『明治十年内国勸業博覧会出品目録』, Tokyo, s.d.
- Naikoku kanyō hakuran-kai jimukyoku 内国勸業博覧会事務局, *Meiji 10 nen aikoku kanyō hakuran-kai shinsa hyōgo (jō et ge)* 『明治十年内国勸業博覧会審査評語 上下』, Tokyo, 1877 (Meiji 10).
- NAKAI Akio (trad.) 中井晶夫訳, *Shin Ikoku sōsho : Eulenburg Nihon ensei-ki* 『新異国叢書 オイレンブルグ日本遠征記』, 2 volumes (jō et ge), Tokyo, Yūshōdō shoten, 1969.

- NAKAI Gōhei 中居剛屏, *Nisshinroku : Ansei 6 nen 1 gatsu tsuitachi 4 gatsu tsuitachi Yokohama kaikō no senkusha Nakaiya Jūbei shuki* 『日新録 : 安政六年一月一日-四月一日 横浜開港の先駆者 中居屋重兵衛手記』, Tsumagoi-mura, 1958.
- NAKAJIMA Hiroki 中島浩気, *Hizen tōji-shi* 『肥前陶磁史考』, Saga, Hizen tōji-shi kankōkai, 1955.
- NAKAJIMA Tomoko 中島朋子, « Meiji ki ni okeru jewelry bunka no juyō 「明治期におけるジュエリー文化の受容」 », *Bijutsu undō shi* 『美術運動史』, No.122, 2011.
- NAKAMURA Hidetaka 中村栄孝, *Nissen kankei-shi no kenkyū ge* 『日鮮関係史の研究』下, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1969.
- NAKANE Otokichi 中根音吉, *Saochu no negoto (Saochu's Sleepwalk) jō* 『竿忠の寝言』上, Tokyo, Tsuribito-sha, 1994.
- NAKANO Reishirō (ed.) 中野礼四郎編, *Nabeshima Naomasa kō den* 『鍋島直正公伝』, kōshaku Nabeshima-ke hensanjo, 1920-1921 (Taishō 9-10).
- NAKANISHI Akira 中西啓, « Siebold jiken o megutte 「シーボルト事件を巡って」 », *Annals of the Society for the History of Western Learning in Japan*, vol.5, 1996.
- NAKAO Shunsuke 中尾俊介, « The Establishment of the International Trading City of Yokohama: Focusing on the Process of Dividing the Estates and Urban Parcels 横浜開港場の都市形成－地所割渡し過程と地割から－ », *Journal of the Society of Architectural Historians of Japan*, Vol. 70, 2018, pp.29-56.
- NINAGAWA Daiichi (ed) 蜷川第一編, *Ninagawa Noritane Tsuibo roku* 『蜷川式胤追慕録』, Kyoto, 1933.
- NISHIDA Hiroko 西田宏子, « Victoria & Albert hakkubutsukan shozō shitsugei hin (2) Mazarin kōshaku ke no hitsu 「ビクトリア・アルバート博物館所蔵漆芸品(2)マザラン公爵家の櫃」 », *Museum*, No.263, 1973, pp.19-23.
- NISHIDA Hiroko 西田宏子, « Gaisetsu Koimari, Kenrantaru jiki no Sekai 「概説古伊万里 絢爛たる磁器の世界」 », in *Nihon tōjiki zenshū 23 Koimari* 『日本陶磁全集 23 古伊万里』, Tokyo, Chūōkōron-sha, 1976.
- NISHIDA Midori 西田みどり, « Keiō 3nen Paris bankoku hakuran-kai deno Saga han » 「慶應3年パリ万国博覧会での佐賀藩」, *Journal of the Graduate School, Taisho University*, No.28, 2004, pp.127-138.
- NISHII Akane, *Le Japonisme dans la société française vu à travers les articles de l'Illustration, Analyse des publications de 1867 à 1900*, mémoire du DRA à l'École du Louvre, 2006.
- NISHII Akane, « L'Illustration, Journal Universel – A series of newly found articles related to the French point of view on Japanese society and art », *Studies in Japonisme*, vol.27, 2007, pp.68-77.
- NISHII Akane, « Crafts Purchased by Foreigners in Japan after the Opening of Japan: The Shimoda Supply Station and Purchases by Foreigners, 1854-61 », *Studies in Japonisme*, vol.35, 2015, pp.53-76.
- NISHII Akane, « Exports of Japanese Crafts in the 1870s, seen through the Urikomi and Yushutsu pages in the Yokohama Mainichi Shinbun », *Studies in Japonisme*, vol.37, 2017, pp.23-45.
- NISHII Akane, « Les exportations d'objets décoratifs vers l'Occident à partir de 1850 », *Le goût du Japon, Voyage dans les collections du musée Saint-Remi*, Musée Saint-Remi de Reims, 2018, pp.14-19.
- NISHIKAWA Takeomi 西川武臣, *Bakumatsu Meiji no kokusai shijō to Nihon – kiito bōeki to Yokohama* 『幕末明治の国際市場と日本－生糸貿易と横浜』, Tokyo, Yuzankaku, 1997.

- NISHIKAWA Tomoyuki 西川智之, « Wien no Japonisme (zen pen) 1873 nen Wien » 万国博覧会ウィーンのジャポニスム(前編)1873年ウィーン万国博覧会, *Studies in Language and Culture Graduate School of Languages and Cultures, Nagoya University* 『言語文化論集』, Vol.27(2), 2006, pp.175-187.
- NISHIYAMA Matsunosuke (ed.) 西山松之助編, *Edo chō-nin no kenkyū* 『江戸町人の研究』 vol.4, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 1975.
- NOROTA Jun'ichi 野呂田純一, *The Aesthetic Sense and Art Policy in the Last Days of Tokugawa Shogunate and the Meiji Era, (Bakumatsu, Meiji no biishiki to bijutsu seisaku)* 『幕末・明治の美意識と美術政策』, Kyoto, Miyaobi Publishing, 2015.
- Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku Jimu tenmatsu no bu* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告 事務顛末之部』, Yūrindō, 1886 (Meiji 19).
- OBATA Tokio 小畑登紀夫, «Tsunagatta kinkarakami no ten to sen hikaku-sei kara kami-sei eno migotona tenkan 「つながった金唐紙の点と線 皮革製から紙製への見事な転換」», *Kindai Nihon no souzoushi*, No.12, 2011.
- OKA Yashimasa 岡泰正, « Edo jidai koki no Nagasaki sei yushutsu shikki ni tsuite 「江戸時代後期の長崎製輸出漆器について」», *Bijutsushi*, 43(1) 1994.
- OKA Yoshiko 岡佳子, « Kanei bunka no naka no karamono-ya -bijutsu shō no kigen we megutte-» 「寛永文化のなかの唐物屋—美術商の起源をめぐって」 in *The 100 year history of Japanese art dealer from 1907 to 2006* 『美術商の百年：東京美術倶楽部百年史』, Tokyo, Tokyo bijutsu Club, 2006.
- OKAKURA Kakuzō, SHIMOMURA Hidetoki(ed.) 岡倉覚三著, 下村英時編, *Tenshin to sono shokan* 『天心とその書簡』, Tokyo, Nikken shuppan 日研出版, 1964.
- Ōkoku hakuranaki jimkyoku 澳国博覧会事務局, *Ōkoku hakuranaki hōkokusho, hakubutsu-kan no bu* 『澳国博覧会報告書, 博物館部』, 1875(Meiji 8).
- ŌKUBO Jun'ichi 大久保純一, « Futokoro ni tamaru morokuzu kara miru Edo no ezō-shi ya 「『懷溜諸屑』から見る江戸の絵双紙屋」 », *Center for Comparative Japanese Studies Annual Bulletin*, no.13, 2016.
- OLIPHANT Laurence, *Narrative of the Earl of Elgin's Mission to China and Japan*, Edinburgh, W. Blackwood, 1860.
- OLIPHANT Laurence, (trad. GUIZOT François), *La Chine et le Japon, mission du comte d'Elgin, pendant les années 1857, 1858 et 1859 racontée par Laurence Oliphant ; traduction nouvelle précédée d'une introduction par M. Guizot*, Paris, Michel-Lévy frères, 1860.
- OLIPHANT Laurence, (trad. GUIZOT François), *Le Japon raconté par Laurence Oliphant traduction publiée par M. Guizot*, Paris, Michel-Lévy frères, Librairie nouvelle, 1875.
- ŌNIWA(AKABA) Hikaru 大庭(赤羽)光, « The starting point of standards for National Industrial Exhibition at Meiji Period, Review of standards in textile at five products exhibition in 1885 (Meiji ki hakurankai ni okeru shinsa kihun no henkaten Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai) 「明治期博覧会における審査基準の変化点繭糸織物陶漆器共進会」», *Annual bulletin, Department of the Science of Living*, No.57, 2014, pp.1-13.
- ŌNUKI Mari 大貫摩里, « Edo jidai no kahei chūzō kikan (kinza, ginza, zeniza) no soshiki to yakuwari – kinza o chūshin to shite » 「江戸時代の貨幣鑄造機関(金座、銀座、銭座)の組織と役割—金座を中心として」, *kinyū kenkyū* 金融研究, 1999, pp.51-72.



- OSATAKE Takeshi 尾佐竹猛, *Iteki no kuni e : bakumatsu kengai-shisetsu monogatari* 『夷狄の国へ : 幕末遣外使節物語』, Tokyo, Banrikaku shobō, 1929.
- ŌTA Tomoki 太田智己, « The “export” of artistic crafts to foreigners visiting Kyoto in the modern period (Kindai Kyoto ni okeru bijutsu kōgeihin no raikyō Gaikokujin muke yushutsu) 「近代京都における美術工芸品の「来京外国人向け」輸出」 », *Bijutsushi*, vol. 59, no.2, 2010 pp.407- 423.
- ŌTSUKA Takematsu 大塚武松, *Bakumatsu gaikōshi no kenkyū* 『幕末外交史の研究』, Tokyo, Hōbunkan shuppan, 1967.
- POLAK Christian Philippe, *Lys et Canon, Images et Correspondances retrouvées 1860-1900*, Tokyo, CCI France Japon, 2014.
- PROST Lucie et VALLUY Chantal, *Adolphe Philippe d’Ennery, Collectionneur, 1811-1899*, mémoire de l’École du Louvre, 1975.
- PUT Max, *Plunder and Pleasure, Japanese Art in the West, 1860-1930*, Leiden, Hotei Pub., 2000.
- RUYVER Dirk de and Trainspot KK Ltd.(eds.), *The Belgian Legation in Yokohama 1874–1893*, Tokyo, Belgian Embassy in Tokyo, 2009.
- Rapport sur l’Exposition universelle de 1867 à Paris, Précis des opérations et listes des collaborateurs*, Paris, Imprimerie impériale, 1869.
- SAITŌ Ichigyō 斎藤一暁, *Kawase Hideharu sensei den* 『河瀬秀治先生伝』, Jōgūkyōkai 上宮教会, Tokyo, 1944 (Shōwa19).
- SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, *Zotei byōbu no kenkyū* 『贈呈屏風の研究』, thèse de doctorat : Waseda University, 2003.
- SAKAKIBARA Satoru 榊原悟, « Folding screen that crossed the seas (*Umi o watatta byōbu tachi*) 「海を渡った屏風たち」 », *Kagu dōgu shitsunai shi* 『家具道具室内史』, no.2, 2010, pp.44-58.
- SAKURABA Misaki 櫻庭美咲, « Hizen export porcelain modeled on “Japan” black lacquer 「“ジャパ” 漆黒を表象する輸出磁器」 », *Ethno-arts*, vol.27, 2011, pp.92-100.
- Saga kenritsu toshokan 佐賀県立図書館, *Saga-han bakumatsu kankei bunsho hōkokusho* 『佐賀藩幕末関係文書調査報告書』, Saga, 1981.
- SANO Mayuko 佐野真由子, « London banpaku e tsuzuku michi -1861(Bunkyo I) nen no Alcock no tabi to Nihon no “kaikoku” 「ロンドン万博へ続く道-1861(文久元)年のオールコックの旅と日本の“開国”」 », *Meiji Shōtoku kine gakkai kyō* 『明治聖徳記念学会紀要』, vol.48, 2011, pp.91-100.
- SANO Mayuko 佐野真由子, « Toward Sustainable Diplomacy: Western Diplomat Audiences with the Shogun in the Bakumatsu Period », *International Research Center for Japanese Studies*, vol.48, 2013, pp.101-127.
- SANO Mayuko 佐野真由子, « Bankoku no hito, Rutherford Alcock -1851, 1862, 1878, 1888 「万国の人、ラザフォード・オールコック—1851、1862、1878、1888」 » in *Bankoku hakuran-kai to ningen no rekishi* 『万国博覧会と人間の歴史』, Kyoto, Shibunukaku shuppan, 2015.
- SANO Tsunetami (raconté par) 佐野常民述, *Sano haku enzetsu shū* 『佐野伯演説集』, Nihon bijutsu kyokai 日本美術協会, 1911.
- SATŌ Dōshin 佐藤道信, « Ryūchi-kai hōkoku kaisetsu 「龍池会報告 解説」 », *Kindai bijutsuzasshi sōsho 5 Ryūchi-kai hōkoku bessatsu* 『近代美術雑誌叢書 5 龍池会報告』列冊, Yumani Shoboh, Tokyo, 1991
- SATŌ Dōshin 佐藤道信, « Art of the Meiji Period and Its Administration », *The journal of art studies*, No. 350, 1991, pp. 152-165.

- SATŌ Dōshin 佐藤道信, « Japonisme no keizaigaku 「ジャポニズムの経済学」 », *Kindaigasetu* 『近代画説』, No.4, 1995, pp.25-41.
- SATŌ Dōshin 佐藤道信, « The Policies of the Meiji Government for the Promotion of the Craft Industries and the Export Trade » (Meiji no shokusan kogyō seisaku to ōbei no nihon bijutsu collection)「明治の殖産興業政策と欧米の日本美術コレクション」 in IMPEY., Oliver R (ed. et al.), *The Nasser D.Khalili collection (Nasser D Khalili korekushon : umi o watatta Nihon no bijutsu )* 『ナセル・D.ハリリ・コレクション : 海を渡った日本の美術』, Vol.1, Kyoto, Dōhōsha Shuppan, 1995, pp.57-70.
- SATŌ Dōshin 佐藤道信, “*Nihon bijutsu*” *tanjō : Kindai Nihon no “kotoba” to senryaku* 『<日本美術>誕生 : 近代日本の「ことば」と戦略』, Tokyo, Kodansha, 1996.
- SATŌ Dōshin 佐藤道信, « Nihon bijutsu no shijō Keisei 「日本美術の市場形成」 » in *The 100 year history of Japanese art dealer from 1907 to 2006* 『美術商の百年 : 東京美術倶楽部百年史』, Tokyo, Tokyo bijutsu Club, 2006.
- SATŌ Dōshin, « Bijutsuhi no avant-garde, Kitazawa Noriaki cho, *Me no shinden : “bijutsu” juyō shi nōto kaisetsu* 美術史」のアヴァンギャルド北澤憲昭著『眼の神殿「美術」受容史ノート』解説 », Chikuma Web (Chikumashobo Ltd. Site web 15, 12, 2020: <https://www.webchikuma.jp/articles/-/2228>).
- SAWA Mamoru 澤護, « Shimizu Usaburō 1867 nen Paris bankokuhaku o megutte 「清水卯三郎 1867 年パリ万国博をめぐって」 », *Staff papers, Chiba Keiai University of Economics*, No.19, 1981, pp.493-511.
- SEKINE Hitoshi 関根仁, « Okura Magobei and exhibitions: exhibits to International Exhibitions and Domestic Industrial Exhibitions (Ōkura Magobei to hakuran-kai bakukoku hakuran-kai/naikoku kangyō hakuran-kai eno shuppin ) 「大倉孫兵衛と博覧会 : 万国博覧会・内国勸業博覧会への出品」 », *Ōkurayama ronsyū* 『大倉山論集』, Okura Institute for the study of spiritual culture 大倉精神文化研究所, 2010, vol.56, pp.25-41.
- SHIBATA Takenaka 柴田剛中, *Futsu ei yuki* 『仏英行』 (*Nihon shisō taikai* 『日本思想大系』 66), Tokyo, Iwanami shoten, 1974.
- SHIBUSAWA Eiichi 渋沢栄一, *Kōsei nikki* 『航西日記』第二卷, vol.2, Tokyo, Taikandōsha, 1871 (Meiji 4).
- SHIBUSAWA, Eiichi 渋沢栄一, *Meiji shōko shi* 『明治商工史』, Hōchi sha, 1910.
- SHICHL Philippe, *Notes d'un bibeloteur au Japon, avec une préface de M. Edmond de Goncourt*, Paris, E. Dentu, 1883.
- SHIMAMURA Motohiro 嶋村元宏, « Bakumatsu tsūshō gaikō seisaku no tankan 「幕末通商外交政策の転換」 », *Bulletin of the Kanagawa Prefectural Museum*, vol.20, 1994, pp.28-53.
- Shimoda Mitori Kurabu 下田己酉倶楽部, *Shimoda no Shiori* 『下田の葉』, Shimoda, 1914.
- SHIMOMURA Fujio 下村富士男, « “Ryūkyū ōkoku” ron 「琉球王国」論 », *Nihon rekishi*, No.176, 1963.
- SHIINA Noritaka 椎名仙卓, « Hakubutsu-kan ga shusai shita kansetsu bijutsuten no sōshi Kanko bijutsukai 「博物館が主催した官設美術展の創始 “観古美術会”」 », *Museum studies*, vol.23, No.10, 1988, pp.25-27.
- SHIINO Hidesato et AOYAMA Gen 椎野秀聰, 青山弦, *1859 Nihon hatsu no yōsō kinuorimono brand* 『1859 日本初の洋装絹織物ブランド S.SHOBHEY』, Tokyo, 2012.
- SHIODA Makoto 塩田真, « Ronsetsu Tōki shikki no hanro o kakuchō suru hōsaku 「論説 陶漆器ノ

- 販路ヲ擴張スル方策」 》(1)(2)(3)(4), *Ryūchi-kai hōkoku*, No.2, 3 juillet, 1885 (Meiji 18) ; No.4, 3 septembre, 1885 (Meiji 18) ; No.5, 3 octobre, 1885 (Meiji 18) ; No.10, 3 mars, 1886 (Meiji 19).
- SHIODA Makoto 塩田真, « Honkai dai 4 ku no gaiken 「国会第四区ノ概見」 》 in *Nōshōmushō Nōshōmu-kyoku, Nōshōmushō Kōmu-kyoku* (ed.) 農商務省農務局, 農商務省工務局 編, *Kenshi orimono tōshikki kyōshin-kai shinsa hōkoku* 『繭糸織物陶漆器共進会審査報告』, Tokyo, Yūrindō, 1885-1886 (Meiji 18-19).
- SHIODA Jun 塩田純, « Teishitsu gigeiin seido sono koso ni itarumade 「皇室技芸員制度、その構想に至るまで」 》 in *Art History of the Imperial Court* 『天皇の美術史』, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 2017.
- SHIOYA Jun 塩谷純, « Kanō Shōsen'in Tadanobu “Tatsuta” zu byōbu Genève Baur collection 「狩野勝川印雅信龍田図屏風ジュネーブ・パウアーコレクション」 》, *Bijutsu Kenkyū* 『美術研究』, no.388, 2006, pp.33-38.
- SHIRAYAMA Eiko 白山映子, « Shimizu Usaburo's Thought on Gōberments : From a viewpoint of “Tōsei Isakairon” 「清水卯三郎の政治観--『当世言逆論 政体篇』を素材として」 》, *Bulletin of the Graduate School of Education, the University of Tokyo*, No.49, 2009, pp.333-345.
- SIMIS Richard, *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan, 1854-1895*, ( Meiji Japan Series 3), Londres, Japan Library, 1998.
- Société du progrès de l'art industriel, *Appel aux artistes français*, 1863, Paris.
- SORIMACHI Shigeo (ed.) 反町茂雄編, *Shimi no mukashi gatari Meiji Taishō hen* 『紙魚の昔がたり 明治大正篇』, Tokyo, Yagi shoten, 1990.
- SOUYRI Pierre-François, *Moderne sans être occidentale. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 2016.
- SUGA Yasuko 菅靖子, « British Trading Companies Dealing with Japanese “Art Manufactures” 》 (Nihon no “bijutsu seizō hin” o toriatsukatta Igrisu kei shōsha) 「日本の「美術製造品」を取り扱ったイギリス系商社」, *Bulletin of Japanese Society for the Science of Design*, vol.51(3), 2004, pp. 11-20.
- SUGIYAMA Shinya 杉山伸也, « Igrisu shōsha kenkyū shi no dōkō to kadai 「イギリス商社研究史の動向と課題」 》 in *Yokohama kyoryūchi no shosō* 『横浜居留地の諸相』, Yokohama, Yokohama kaikō shiryōkan, 1989.
- SUMIYOSHI Satoshi 住吉哲志, « The Kyoto Exhibitions in the early Meiji period and the invitation of foreign visitors (Meiji shoki Kyoto hakuran-kai to Gaikokujin yūchi) 「明治初期京都博覧会と外国人誘致」 》, *The journal of Historical Association of Hokkaido University*, vol.48, 2008, pp23-38.
- SUOH Tamami 周防珠実, « Meiji shoki no yushutsu shitsunaigi - Shīno Shōbei shōten o chūshin to shite 「明治初期の輸出室内着 - 椎野正兵衛商店を中心として」 》, *Dressstudy*, Vol. 40, 2001, pp.13-22.
- SUZUKI Junko 鈴木純子, « Inō-zu wa dō riyōsaretaka sono1 Edo jidai 「伊能図はどう利用されたか その1 江戸時代」 》, *The Inoh Tadataka journal : studies of Inoh's map and writings*, No.65, 2012, pp.6-14.
- TAKAGI Hiroshi 高木博志, *Kindai tennōsei no bunkashiteki kenkyū* 『近代天皇制の文化史的研究』, Tokyo, Azekura shobo, 1997.
- TAKAGI Yokot 高木陽子, MURAI Noriko 村井則子, KOMA Kyoro 高馬京子, FUJIHARA Sadao 藤原貞夫 (ed.), *Japonisme Reconsidered: The Other and the Self in Representations of Japanese*

- Culture* 『ジャポニズムを考える 日本文化表象をめぐる他者と自己』, Tokyo, Shibunkaku Publishing Co. Ltd, 2022
- TAKAMURA Kōun 高村光雲, *Bakumatsu ishin kaiko dan* 『幕末維新懐古談』, Tokyo, Iwanami Shoten, 1995.
- TAKASE Kizaemon 高瀬喜左衛門, *Aizu shikki ryakushi* 『会津漆器略史』, Aizuwakamatsu, Aizuwakamatsu-shi jimukyoku 会津若松市教育員会事務局, 1952.
- TAKECHI Yuri 武智ゆり, « Nihon no bi o kōgyōka shita Wagener 「日本の美を工業化したワグネル」 », *Kindai Nihon no sōzōshi* 『近代日本の創造史』, No.6, 2008.
- TANABE Taichi 田辺太一, SAKATA Seiichi (trad.) 坂田精一訳, *Bakumatsu gaikō-dan 2* 『幕末外交談 2』, Tokyo, Heibon sha, 1987.
- TANAKA Yoshio et HIRAYAMA Narinobu (ed.) 田中芳男, 平山成信編, *Ōkoku hakurankai sandō kiyō* 『澳国博覧会参同紀要』, Tokyo, Moriyama Syunyō 森山春雍, 1897 (Meiji 30).
- TANAKA Yoshinobu 田中義信, *Tanaka Yoshio jūwa, Tanaka Yoshio keireki-dan* 『田中芳男十話 田中芳男経歴談』, Iida, 2000.
- TERAMOTO Noriko 寺本敬子, *Les Expositions universelles de Paris et la naissance du Japonisme* (Paris bankoku hakuran-kai to Japonisme no tanjō) 『パリ万国博覧会とジャポニズムの誕生』, Kyoto, Shibunkaku, 2017.
- TERAMOTO Noriko, « Lettres de Léopold Villette à Akitaqué Tokugawa : De l'Exposition universelle de Paris en 1867 à la Guerre russo-japonaise », *Bulletin de L'Académie du Second Empire*, No.18, 2010, pp.93-95.
- TERAMOTO Noriko, *Le "Japon" aux Expositions universelles de Paris de 1867 et de 1878 : la formation de l'image du "Japon" à l'aube de la relation franco-japonaise*, thèse de doctorat : Paris 1 en cotutelle avec l'Université de Hitotsubashi, 2012.
- THIRION Yvonne, « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'AIEF*, 1961, vol.13, p.113-130.
- TSUCHIDE Chūji 土出忠治, *Ikinuita zakka bōeki 50 nen* 『生きぬいた雑貨貿易五十年』, Jitsugyō no Nihon sha, 1953.
- TOKURA Takeyuki 都倉武之, *Jiji shinpō shi dai 1 kai : Jiji shinpō no sōkan* 『時事新報史』第1回 : 『時事新報』の創刊  
site web : <https://www.keio-up.co.jp/kup/webonly/ko/jijisinpou/3.html>
- Tokyo bunkazai kenkyūjo bijutsu bu (ed.), *Meiji ki fukun hakurankai shuppin mokuroku : Meiji yonen kara ku'nen* 『明治期府県博覧会出品目録 明治四年～九年』, Tokyo, Tokyo bunkazai kenkyūjo, 2004.
- Tokyo kokuritu bunkazai kenkyūjo bijutsu-bu (ed.) 東京国立文化財研究所美術部編, *Meiji-ki bankoku hakuran-kai bijutsu-hin syuppin mokuroku* 『明治期万国博覧会美術品出品目録』, Tokyo, Chuo kouron bijutsu, 1997.
- Tokyo kokuritsu hakubutsu-kan 東京国立博物館, *Tokyo kokuritsu hakubutsu-kan hyakunen-shi* 『東京国立博物館百年史』, Tokyo, Musée national de Tokyo, 1973.
- Tokyo kokuritsu hakubutsukan (ed.) 東京国立博物館編, *Meiji design no tanjō chōsa kenkyū hōkokusho Onchi zuroku* 『明治デザインの誕生 : 調査研究報告書「温知図録」』, Tokyo, Kokusho kankōkai 国書刊行会, 1997.
- TSUCHIYA Takao 土屋喬雄, « G. Wagener shōden 「G.ワグネル小伝」 » in *Ishin sangyō kensetsu ronsaku shūsei* 『維新産業建設論策集成』, Tokyo, Hokuryūkan, 1944.

- TSUJI Nobuo 辻惟雄, *Nihon bijutsu no rekishi*『日本美術の歴史』, Tokyo, University of Tokyo Press, 2005.
- TSUNOYAMA Yukihiro 角山幸洋, *Wien bankokuhaku no kenkyū* 『ウィーン万国博の研究』, Osaka, Kansai University Presse, 1998, pp.368-369.
- Tsushō sangyō-shō (ed.) 通商産業省編, *Shōkō seisaku shi* 『商工政策史』, vol.5, Tokyo, Shōkō seisaku shi kankōkai 商工政策史刊行会, 1965.
- UGAJI Akira 宇治章, « Bakumatsu Saga no kaigai kōshō no ichi sokumen : 1867 nen Paris bankokuhaku ni tsuite 「幕末佐賀の海外交渉の一側面-1867年パリ万国博について」 », *Saga kenritsu hakubutsu-kan chōsa kenkyūsho* 『佐賀県立博物館調査研究書』, vol.8, 1982, pp.29-53.
- UZAKI Akihiko 鷗崎明彦, « Kindai sekiai system no naka no Nihon bijutsu Japonisme to Meiji Nihon no bijutsu seisaku 「近代世界システムの中の日本美術-ジャポニズムと明治日本の美術政策」 », *Kyōyō ronsō* 『教養論叢』, Keiō gijukudaigaku hōgaku kenkyūkai hen 慶應義塾大学法学研究会編, No.130, 2009, pp.1-308.
- VANDE WALLE Willy, « Le Comte des Cantons Charles de Montblanc (1833–1894), Agent for the Lord of Satsuma », in NEARY., Ian (dir.), *Leaders and Leadership in Japan*, Routledge, London, 1996.
- VANDE WALLE Willy, « Count de Montblanc and the 1865 Satsuma Mission to Europe, *Orientalia Lovaniensia Periodica*, vol. 27, pp.151-176, 1996.
- VASSEUR Édouard, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le “succès” de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie & société*, 2005, pp. 573-594.
- VASSEUR Édouard, « Mame et Le Play. Autour de l'Exposition universelle de 1867 », *Les Études sociales*, n° 149-150, 2009, pp.205-222.
- VIALLE Cynthia シンシア・フィアレ (trad. KAWASE Ayano 河瀬綾乃訳), « Holland muke Nihon jiki : Holland higashi indo gaisha no kiroku 「オランダ向け日本磁器:オランダ東インド会社の記録」 », in *The voyage of Old-Imari porcelains* 『古伊万里の道』, Saga, The Kyushu Ceramic Museum, 2000.
- VOLKER Tijs, *Porcelain and the Dutch East India Company, as recorded in the Dagh-registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima, and other contemporary papers, 1602-1682*, Leiden, E. J. Brill, 1954.
- VOLKER Tijs, « Japanese Export Lacquer », *Oriental Art*, vol. 3, 1957.
- WAGENER Gottfried, « Bijutsu no yōyō (1)美術ノ要用(一) », *Ryūchi-kai hōkoku* 『龍池会報告』, No.19, 1886 (20 décembre Meiji 19 明治十九年十二月二十日) ; « Bijutsu no yōyō (2)「美術ノ要用(二) », *Ryūchi-kai hōkoku* 『龍池会報告』, No.20, 1887 (20 janvier Meiji 20 明治二十年一月二十日).
- WAGENER G et TSUCHIYA Takao 土屋喬雄(ed), *Ishin sangyō kensetsu ronsaku shūsei* 『維新産業建設論策集成』, Tokyo, Hokuryūkan 北隆館, 1944.
- WARING J.B., *Manufactures of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, London, Day & son, 1863.
- WASHIZAKI Shuntarō, « Merchant Migration at the Opening of the Ports: A Case Study of the Shimoda Merchants in Yokohama 1854-1867 », *The Historical Geographie*, vol.208 (44-2), 2002, pp.5-24.
- WASHIZAKI Shuntarō 鷺崎俊太郎, « Business relationships between Japanese merchants and Western firms in the treaty port trade of Yokohama: 1869-1874 「明治初期の横浜居留地市場と内外商館取引」 », *Mita journal of economics*, Vol. 99 (4), 2007, pp.845-870.

- WATANABE Toshio, *High Victorian Japonisme*, Swiss Asian Studies Research Studies, Vol.10, Bern, 1991.
- WEISBERG G.P., « Samuel Bing ; patron of Art Nouveau », *The Connoisseur*, octobre, décembre 1969, janvier 1970.
- WEISBERG Gabriel P., « Japonisme : Early Sources and the French Printmaker 1854-1882 » in *Japonisme : Japanese influence on French art 1854-1910*, The Cleveland Museum of art (CMA), 1975.
- Xavier tōrai 450 shūnen kinen symposium iinkai (ed.) ザビエル渡来 450 周年記念シンポジウム委員会編, *Satsuma to Seiō bunmei: Xavier soshite yōgaku ryūgakusei*, 『薩摩と西欧文明: ザビエルそして洋学、留学生』, Kagoshima, Kagoshima Immaculate Heart University, 2000.
- YAMAGATA Mariko 山形万里子, « Bakumatsu Saga-han fukoku-saku no tenkai to kokunaigai sijō tōki kokusan senbai sihō o chūshin ni 「幕末期佐賀藩富国策の展開と国内外市場--陶器国産専売仕法を中心に」 », *Socio-economic history*, vol. 69 (3), 2003, pp.47-(297-321).
- YAMAGATA Mariko 山形万里子, *Hantōki senbaisei to chuosijō* 『藩陶器専売制と中央市場』, Tokyo, Nihon keizai hyoronsha, 2008.
- YAMAGUCHI Kōhei (ed.) 山口孝平編 *Kinse Aizu shi no kenkyū* 『近世会津史の研究』, Aizuwakamatsu, Rekishi Shunju Publishing Co., Ltd, 1978.
- YAMAGUCHI Seiichi 山口静一, *Fenollosa bijutsu ronshū* 『フェノロサ美術論集』, Tokyo, Chuo kouron bijutsu, 1988.
- YAMAMOTO Iwao 山本盤男, « Kinse Hizen jiki yushutsu ni kan suru keizaishi kenkyū no seika to kadai – hōbun bunken o chūshin ni 近世肥前磁器輸出に関する経済史研究の成果と課題--邦語文献を中心に », *Journal of the Kakiemon-style Ceramic Art Research Center, Kyushu Sangyo University* (2) 2006.03, pp.263-274.
- YAMAMOTO Masako 山本真紗子, « Yamanaka & Company : outline of ventures before overseas activities (Bijutsu shō Yamanaka shōkai -kaigai shinsyutsu izen no katsudō o megutte-) 「美術商山中商会 -海外進出以前の活動をめぐって-」 », *Core ethics*, vol. 4, 2006, pp. 371-382.
- YAMAMOTO Masako 山本真紗子, « Reception in Kyoto of the Concept of “Art ” Promoted by the National Government in the Meiji Period : Exhibitions, Antique Art Dealers and a “ Museum ” in Kyoto (Meiji Kyoto ni okeru kansei “bijutsu” gainen no juyō : Kyoto hakurankai to bijutsushō “bijutsukan” o megutte) 「明治京都における官製「美術」概念の受容 : 京都博覧会と美術商「美術館」をめぐって」 », *Core ethics*, vol. 5, 2009, pp.393-402.
- YAMAMOTO Masako 山本真紗子, *Kyō karamonoya kara bijutsushō e : Kyoto ni okeru bijutsu shijō o chūshin ni* 『京唐物屋から美術商へ : 京都における美術市場を中心に』, Kyoto, Kōyō shobō, 2010.
- YAMAMOTO Masako 山本真紗子, « Japanese Art Dealers in the United States in the 1870s-1930s (Meiji ki kara nibe kaisen zenki no Amerika no Nihonjin bijutsu shō no katsudō) 「明治期から日米開戦前期のアメリカの日本人美術商の活動」 », *Lotus*, vol. 33, 2013, pp. 69-51.
- YAMAWAKI Teijirō 山脇悌二郎, « Bōeki hen –Tō-Ransen no Imari yaki yushutsu 「貿易編-唐・蘭船の伊万里焼輸出-」 », in *Arita chō shi shōgyō hen I* 『有田町史・商業編 I』, Arita chō kyōiku iinkai, 1988, pp.265-409.
- YASUDA Kōichi 保田孝一, « Bunkyū gannen (1861) no tairo gaikō to Siebold 「文久元(1861)年の対露外交とシーボルト」 », in *Shin Shiebold kenkyū* 『新・シーボルト研究』, Tokyo, Yasaka shobō, 2003.

- YASUNAGA Kōji 安永幸史, « A Study of Kiriū Kosho Kuwaisha's Craft Manufacture for Export Business 「起立工商会社の輸出工芸品製造事業に関する考察」 », *Kobe review of art history*, vol.12, 2012.
- Yokohama bōeki seinen kai 横浜貿易商青年会, *Yokohama bōeki seinen kai kaisi* 『横浜貿易商青年会会誌』, Yokohama, 1893 (Meiji 23).
- Yokohama-shi (ed.) 横浜市編, *Yokohama shishikō : Sangyō hen* 『横浜市史稿 産業編』, Yokohama, 1931-1933 (Shōwa 6-8).
- Yokohama-shi shi henshūshitsu 横浜市史編集室, *Yokohama-shi shi* 『横浜市史』, vol.2, Yokohama, 1959.
- YOKOMIZO Hiroko 横溝広子, « Meiji seihu ni yoru kōgei zuan no shidō ni tsuite - *Onchi zuroku ni miru seihingazugakari no katsudō to sono shūhen* 「明治政府による工芸図案の指導について--『温知図録』にみる製品画図掛の活動とその周辺」 », *Proceedings of the Tokyo National Museum*, No.34,1999, pp.5-172.
- YOSHIKAWA Ryūko 吉川龍子, *Nisseki no sōshisha Sano Tsunetami* 『日赤の創始者 佐野常民』, Tokyo, Yoshikawa kōbunkan, 2001.
- YOSHIDA Eri 吉田衣里, « Kobutsu-Edo kara Meiji eno keishō 「古物-江戸から明治への継承」 », *Kindaigasesu* 『近代画説』, No.12, 2003, pp.13-30.
- YOSHIDA Kunimitsu (ed.) 吉田光邦編, *Bankoku hakuran-kai no kenkyū* 『万国博覧会の研究』, Kyoto, Shibunkaku, 1986.
- YOSHIDA Nambashi 吉田南橋 (dir), *Jicchi ōyō bijutsuteki shokugyō ruisan : ichimei danjo jitaku shokugyō hitoriannai* 『実地応用美術的職業類纂 : 一名・男女自宅職業独案内』, Osaka jusan jo 大阪授産所, 1893 (Meiji 26).
- YOSHIDA Susugu 吉田漱, *Ukiyo-e no kisochishiki* 『浮世絵の基礎知識』, Tokyo, Yuzankaku, 1974
- YOSHIMI Shunya 吉見俊哉, *Hakurankai no seiji gaku manazashi no kindai* 『博覧会の政治学 まなざしの近代』, Tokyo, Chūōkōron-sha, 1992.
- YOSHIMURA Motoo 吉村元雄, « Datable Japanese Export Lacquers of the Edo Period (Part I) 「江戸時代輸出漆器基礎資料集(第一編)」 », *The journal of the Literary Association of Kwansei Gakuin University*, No. 26 (2, 3), 1976, p.12.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig.1

Shimoda Mitori kurabu, *Shimoda no Shiori*, Shimoda, 1914

©The NDL Digital Collection (Collection numérique de la bibliothèque de la Diète du Japon)

Fig.2

“Exercise of Troops in Temple Grounds Shimoda Japon”

HEINE, Wilhelm

*The Japan Expedition under Commodore Perry*, New York: E. Brown, Jr., 1855-1856

© University of Virginia Library Online Exhibits, accès le 13 janvier 2023

Fig.3

Le *Diana* (à l'extrême droite) fatalement endommagé

Alexandre Fiodorovitch Mojaïski (1825-1890)

Central Naval Museum, Saint-Pétersbourg,

Source : Site web de The Nippon Foudation Library

consulté le 8 avril 2023

Fig.4

Maquette du *ketsubō-sho*, conservée chez Hiranoya à Shimoda

© OGATA Masami (Musée de l'Histoire de Shimoda)

Fig.5

Sculpture en terre cuite peinte (en forme de moineau *suzume* すずめ ?)

acquis par Chassiron vers 1858 au Japon

© Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron

Fig.6

*Hakone sur la route de Tokaido*(*Tokaido Hakone hata*)

Utagawa Yoshitora

1863

37cm×24.1cm

Hakone, Hakone chōritu kyōdo siryōkan

Cultural Heritage Online

© NII Powered by GETA, The Agency for Cultural Affairs

Fig. 7

Boîte en marqueterie (de Yumoto?)

acquis par Chassiron vers 1858 au Japon

© Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron

Fig.8

Écritoire en laque (du type *kijironuri* ?)

H. 9cm; L. 19,7cm;l. 13,7cm

Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron

©2015 MAHLR/Max Roy

Fig.9

Éventail

H. 25cm ; L. 42,5cm

acquis par Chassiron en 1858 au Japon

Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron

Inv. MAH.1871.6.196

©2015 MAHLR/Max Roy

Fig.10

*Le Magasin pittoresque*, 1874



Paris, BnF  
© gallica.bnf.fr / BnF

Fig. 11  
Bouton  
ivoire  
H. 1,7; D. 4,2cm  
Musées d'art et d'histoire de La Rochelle, Collection Chassiron  
Inv. MAH.1871.6.51  
©2015 MAHLR

Fig. 12  
*Gaikoku-jin kaimono (Achats faits par les étrangers) jō ansei (vol.1)*, 1860  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig. 13  
Exemple de page, *Gaikoku-jin kaimono (Achats faits par les étrangers) jō ansei (vol.1)*, 1860  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig. 14  
*Edo Kanran-ki*『江戸循覧記』(Visite de quartiers d'Edo ), 1828  
KŌRIKI Enkōan  
©Tokyo, Toyobunko

Fig. 15  
*Bakumatsu fūzokuzukan Shiba no ichimise ni ijin no gazō o kau no zu* 幕末風俗図巻：芝ノ市店ニ異人ノ画像ヲ買之圖 (Rouleaux d'images des mœurs de la fin de l'époque d'Edo : Image d'un étranger qui achète des images dans un boutique de Shiba)  
Auteur inconnu, milieu du 19<sup>e</sup>  
©Kobe City Museum

Fig. 16  
*Le Marché de gingembre de Shiba shimei parmi les 36 évènements fiers d'Edo*  
(*Edo jiman sanjūrokkyō Shiba shimei shōga ichi*  
江戸自慢三十六興 芝神明 生姜市)  
UTAGAWA Toyokuni III / UTAGAWA Hiroshige II  
1864  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collection

Fig. 17  
*Lanterne mobile en papier avec motif du dieu du tonnerre*  
(*Kumiage mawari dōrō kaminari* 組上廻どうろふ雷)  
Utagawa Toyohisa II  
Éditeur : Izumiya Ichibei vers 1830-1844  
Collection privée  
Source : TOBACCO & SALT MUSEUM

Fig. 18  
*Jikkan Eto no uchi Hei* 十千兄弟ノ内 丙  
UTAGAWA Toyokuni III  
vers 1844-1848  
Collection privée  
Source : TOBACCO & SALT MUSEUM

Fig. 19  
« Shiba Shinmei no ezō-shiya (Marchands d'estampes à Shiba Shinmei) »

*Tokaido meisho zue* (9<sup>e</sup> année de Kansei :1797)『東海道名所図絵』(寛政九年)  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig. 20  
Le dessin de l'autel bouddhique *shumidan* commandé  
GJK [4] Ansei Man'en 2, image 119  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig. 21  
*Taisei Bukan Ondaimy ōshū kan no iti* 大成武鑑御大名衆卷之一(*Miroir des guerriers de Taisei: volume 1 pour Daimyō*)  
Editeur : *Izumoji Manjiro* 出雲寺万次郎  
Année d'édition : 1<sup>ère</sup> année de *Kaei* 嘉永元(1848)  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig.22  
*The Chinese and Japanese Repository of facts and events in science, history and art, relating to Eastern Asia*,«  
Complete list of the DAIMIOS of JAPAN By Wal. Dickenn. Exq., & c. »  
No. XXII, May 1, 1865, pp.224-230.  
conservée en BnF

Fig.23  
*Ansei kaisei Oedo ōezu* 安政改正御江戸大繪圖  
Yokoyama-chō 1-chōmé kado : *Izumoji Manjirō* : *Okadaya Kashichi*, Ansei 6 (1859)  
117 x 131 cm.  
Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C., 20540-4650 USA dcu

Fig. 24  
*Le mont Fuji*  
Dresden, Museum für Völkerkunde,  
Carl Friedrich Pieschel Collection  
Inv 06712  
© SKD Online Collection

Fig. 25  
*Réfléchissement à Edo* (*Ryōgoku Edo Ryōgoku yū suzumi no zu* 江戸両国すずみの図)  
UTAGAWA Toyokuni I  
Éditeur : Yamamoto Kyubei  
© NDL digital collections

Fig. 26  
*Explication de la Chine par l'illustration* (*Morokoshi kinmō zui* 『唐土訓蒙図彙』)  
Dresden, Museum für Völkerkunde, collection Carl Friedrich Pieschel  
© SKD Online Collection

Fig. 27  
*Court enseignement sur la terre* (*Chikyū setsuryaku*『地球説略』)  
Chaque volume 25,7 × 17,5 × 1 cm  
Dresden, Museum für Völkerkunde,  
Carl Friedrich Pieschel Collection  
Inv 06697© SKD Online Collection

Fig. 28  
Stéréoscope, bois, laqué noir, laque dorée peinte  
14,8 × 19,5 × 10 cm  
Dresden, Museum für Völkerkunde

Collection Carl Friedrich Pieschel  
Inv. 20859  
©SKD Online Collection

Fig. 29

Copie d'une lettre de Fuchibe Tokuzo à Izumiya Kichibei concernant une commande de livres pour les Russes  
*GJK* [1] Ansei jō, image 46 et 47  
© NDL digital collections

Fig.30

*Présenté au quartier Oust de Ryōgoku (Nishi Ryōgoku ni oite kyōkō 西両国に於て興行)*  
UTAGAWA Yoshitoyo,  
Signée Ichiryusai Yoshitoyo ga 一龍齋芳豊画  
1860  
© Waseda University Théâtre Museum

Fig.31

« The International Exhibition of 1862 – Japanese Court »,  
*The Illustrated London News*, 20 septembre 1862. 2006AM7732 ,  
© Victoria and Albert Museum, London

Fig.32

« Japanese Cabinets & Earthenware, Plate 288 »  
*Manufactures of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862, Contributed by Sir R. Allcock, C. B.* Chromo-lithographed & Published by Day & Son Lithographers to the Queen  
© Paris, Bibliothèque du musée des Arts décoratifs

Fig.33

Le modèle du cachet officiel *haku* 博  
H×L 3.8cm×1.82cm  
*TAT*, vol.2, p.240.  
Japon, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig.34

Le modèle d'encadrement des cent *ukiyo-e* expliqué par l'*Osaiku-sho* aux Intendances des affaires étrangères  
*TAT*, vol.2, p.434.  
Japon, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig.35

Le modèle de la table à café fabriquée en arrangeant des panneaux en céramique de Seto  
(*Seto mono kakuitadai egata* 瀬戸物角板臺絵形)  
*TAT*, vol.2, pp.72-73  
Japon, Bibliothèque de la Diète  
© NDL digital collections

Fig. 36

*Catalogue de produits et objets d'art japonais composant  
la collection envoyée du Japon pour l'Exposition universelle de 1867 et groupée aujourd'hui rue de La victoire,  
N.41, 1868*  
©Paris, Institut Nationale d'Histoire de l'Art

Fig.37

Duchemin, Ducasse et Cie dont le nom est trouvé parmi les exposants de l'Empire chinois  
*Exposition universelle de 1867 à Paris  
Catalogue général, 2<sup>e</sup> Edition revue et corrigée,*  
Paris, E.Dentsu, Londres, J.M.Jonson & Son, 1867  
Paris, BnF

Fig.38  
*La Rivière Tatsuta*  
Kanō Shōsen'in Tadanobu (1823-1880)  
Paravent, couleur sur soie  
Fin époque Edo, 1865-1867 env.  
266 × 573cm  
©Fondation Baur, Musée des Arts d'Extrême Orient

Fig.39  
*Junkyo ekotoba*『殉教絵詞』  
TANAKA Nagamine 田中長嶺(1849-1922)  
1911  
Nishio (Aichi), Junkyōkinenkai  
© Shōnenji

Fig.40  
« La Leçon de Piano » peint par E.Prevoist  
*L'Illustration*, 4 décembre 1886

Fig.41  
« La vieille fille » peint par Worms  
*L'Illustration*, 12 décembre 1885

Fig.42  
« Illustration d'étrangers achetant de la laque à Honmachi » (Ijin Honmachi nite nurimono o kaiire no zu 異人本町にて塗物を買入之図)  
*Observations sur l'ouverture de Yokohama (Yokohama Kaikō Kenbu-shi jō* 『横浜開港見聞誌 上』)  
HASHIMOTO., Gyokuransai (UTAGAWA Sadahide)  
1862-1865  
© National Institute of Japanese Literature

Fig.43  
*Le Quotidien de Yokohama (Yokohama Mainichi Shinbun* 『横浜毎日新聞』)  
premier numéro de 1870 (8<sup>e</sup> jour, 12<sup>e</sup> mois, Meiji 3)

Fig.44  
*Salle de vente dans un comptoir commercial étranger à Yokohama (Yokohama ijin shokan uriba no zu* 横浜異人商館賣場之図)  
GOUNTEI Sadahide  
1861  
Cultural Heritage Online  
© NII Powered by GETA , Agence des affaires culturelles

Fig.45  
*Illustration d'un comptoir commerciale anglaise prospère à Yokohama*  
*Yokohama Igrisu shokan hanei no zu* 横浜英吉利西商館繁栄図  
OCHIAI Yoshiiku (1833-1904)  
1871  
Cultural Heritage Online  
© NII Powered by GETA, Agence des affaires culturelles

Fig.46  
« La boutique de Imura Hikojirō 井村彦次郎 à Yokohama »  
*The Illustrated Japan Directory*  
『日本繪入商人錄 (Nihon eiri shōnin roku) 』  
SASAKI., Shigeichi.,  
Yokohama, 1886 (Meiji 19, juin)  
Tokyo, Bibliothèque de la Diète © NDL digital collections

Fig.47

Vase fabriqué par l'atelier de IMURA Hikojiro 井村彦次郎  
H 32.3cm ; L23.6 cm ; D23.6 cm  
1904  
Collection privée  
Source : *Ceramics Japan*, 2016, p.69.

Fig.48  
Armoire en marqueterie avec incrustation de nacre *aogai*  
fabriquée à Shizuoka  
Ère Meiji  
L 43.5cm ; P 23.5cm; H 45cm  
©Kaneko Teruhiko

Fig.49  
Bouton en *shibu-ichi*  
HAGIZUKA Haruko, *Antiku botan no sekai (Univers des boutons antiques)*, 2006

Fig.50  
*Onchi zuroku*『温知図録』  
Chūkō kingin zōgan iri horimono 鈕釦金銀象眼入彫物( Modèle de boutons gravés avec incrustations d'or et d'argent)  
Dessiné par Kishi Seppo 岸雪圃 · pour Kiryū Kōshō Kaisha

Fig.51  
*Fukusa*  
Fabrication de la Maison Shiino shobei  
Matière et Dimension sont inconnues  
Collection personnelle de M. Hidesato SHIINO  
© Hidesato SHIINO

Fig.52  
*Oshie* ?  
Tissus rembourrés  
©Reims, Musée Saint Remy, Collection Alfred Gerald

Fig. 53  
Étiquette de S.Shobey (Maison Shiino Shobei)  
19<sup>e</sup> siècle  
Collection personnelle de M. Hidesato SHIINO  
© Hidesato SHIINO

Fig. 54  
Yokohama mainichi Shinbun le 10 mars 1875 (Meiji 8), No.1281  
Yokohama mainichi Shinbun le 8 mars 1875 (Meiji 8), No.1279

Fig.55  
Musashi ya Ōzeki Sadajiro  
*Yokohama shogaisha shoshoten no zu*, 1887

Fig.56  
Publicité de SHAMOKAME  
*The Japan Gazette, Hong List and Directory for 1878*

Fig. 57  
Un exemple de la production de Musashiya Ōzeki  
Grand vase ovoïde en argent et son couvercle reposant  
sur trois pieds, chacun en forme d'*oni* agenouillé  
H.44cm  
Vers 1885  
*The Nasser D.Khalili collection Vol.2, Dōhōsha Shuppan, Kyoto, 1995, pl.49*

Fig.58

*Tokyo meikō kagami* 『東京名工鑑』

1879

Japon, Bibliothèque de la Diète

© NDL digital collections

Fig. 59

«The Yokohama Hong List and Directory for The Year 1877»

*Japan directory, Bakumatsu Meiji zainichi gaikokujin kikan meikan* 『幕末明治在日外国人・機関名鑑』

Fig. 60

*Carte détaillée de Yokohama (Yokohama meisai no zenzu 横浜明細之全図) :*

Hashimoto Gyokuransai (Sadahide)

Editeur : Morookaya Ihee, 1870 (Meiji 3)

50×111cm

© Waseda University Library

Fig. 61

« COLLECTION MARON de Yokohama »

Reiber, Émile (1826-1893). Auteur du texte

*Propagande artistique du Musée-Reiber.*

*Le Premier volume des albums-Reiber,*

*bibliothèque portative des arts du dessin, Paris, 1877*

©Paris, BnF

gallica.bnf.fr / BnF

Fig. 62

SASAKI., Shigeichi., *The Illustrated Japan Directory* 『日本繪入商人錄 (*Nihon eiri shōnin roku*) 』, Yokohama, 1886 (Meiji 19, juin)

Japon, Bibliothèque de la Diète

© NDL digital collections

Fig. 63

Lettre de Frederic Victor Dickins adressée à Philippe Burty 18 novembre 1877.

Elle a été envoyée de Yokohama

Fonds Philippe Burty, Archives du Musée national des arts asiatiques Guimet

© Musée national des arts asiatiques Guimet

Fig.64

*Yokohama Mainichi shinbun en réédition*, vol.1, p.276.

12<sup>e</sup> jour, 3<sup>e</sup> mois, Meiji 5 (1872), No.392

Annonce de l'Exposition universelle de Vienne

Fig.65

*Hakuran-kai hinpyō roku* 『博覧会品評録』(*Commentaires sur les produits de l'Exposition*), Kyoto, Kyoto hakuran kaisha, 1873

conservé au Kyoto Institute, Library and Archives

Fig.66

KANZAN Denshichi 幹山伝七

Paire d'assiettes à décor de fleurs et d'oiseaux, émaux surglacés et or

Fin 19<sup>e</sup> siècle ère Meiji

Private collection

Source : *Japanese Ceramics n Meiji-Taisho era*, 2012, p.49.

Fig.67

*Lieux célèbres de Tokyo, Parc d'Ueno, Exposition industrielle nationale, Musée des beaux-arts*

(*Tokyo meisho Ueno koenchi Naikoku kangyō hakuran-kai Bijutsukan no zu* 東京名所上野公園地 内国勸業博

覧会 美術館之図)

Hiroshige III

Editeur : Kumagaya Shōshichi 熊谷庄七

1877

© NDL digital collections

Fig.68

La lettre de Sano Tsunetami datée du 13 avril 16<sup>e</sup> année de Meiji, adressée à Antonin Proust, à propos du Salon annuel des peintres japonais à Paris de 1883

©Archive du Musée des Arts Décoratifs, Paris

Fig. 69

À propos de la décoration de l'Ordre du Burty directeur artistique français (*Futsukoku bijutsu kantoku Burty jokun no ken* 「仏国美術監督ビユルチー叙勲ノ件」)

©Archives nationales du Japon (Kōbunsho-kan 公文書館), 公 03872100

Fig.70

*Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères*, Paris, 1886, consulté au Centre des archives économiques et financières

Fig.71

*Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères*, Paris, 1886, consulté au Centre des archives économiques et financières

Fig.72

Vase avec motif en haut-relief de courge éponge

MIYAGAWA Kōzan I 宮川香山

présentée à la première Exposition de l'Industrie nationale en 1877

Source : HIDA, Toyojirō 樋田豊次郎, «Meiji kōgei ron—kokumin kokka ni okeru shokuninteki“gigei”no yakuwari» 「明治工藝論—国民国家における職人的「技芸」の役割」, in *Traditional Japanese arts & crafts: a reconsideration from inside and outside Kyoto*, 2007, p.139

Fig.73

Porcelaine fine représentant des figures humaines issue du four Mikawachi Hirado acquis par Charles de Chassiron vers 1858

©La Rochelle, Musées d'art et d'histoire, Collection Chassiron

Carte.1

La zone des légations étrangères

À gauche : *Annsei edo zu* 安政江戸絵図, Ansei 4, Suharaya Mohei zōban 須原屋茂兵衛藏板

À droite : la carte actuelle de Tokyo établie par Tokyo Map Research Inc.

Carte. 2

Emplacement des temples alloués aux légations étrangères et Hôtel des réceptions d'Akabane (*Annsei edo zu* : Ansei 4, Suharaya Mohei zōban 須原屋茂兵衛藏板)

Carte. 3

Quartiers visités par les étrangers mentionnés dans *Les Achats faits par les étrangers* (établie par Akane NISHII avec QGIS)

Carte. 4

La répartition spatiale des quartiers selon leur fréquentation par les membres de chaque légation étrangère (carte établie par M. Bertrand Duménieu, membre de l'équipe de la plateforme géomatique de l'EHESS)

Carte. 5

La répartition spatiale des quartiers selon les sommes dépensées

(carte établie par M. Bertrand Duménieu, membre de l'équipe de la plateforme géomatique de l'EHESS)

Carte. 6

La répartition spatiale du nombre des rapports, par nationalité  
(réalisée par M. Bertrand Duménieu, membre de l'équipe de la plateforme géomatique de l'EHESS)

Graphique 1  
*Les Achats faits par les étrangers* : Répartition par nationalités

Graphique 2  
Évolution du nombre des marchands japonais *urikomi-shō* vendant des objets d'art aux établissements étrangers dans la concession de Yokohama entre 1873 et 1879

Graphique 3  
Évolutions du nombre d'« *urikomi shō* », d'« *aruhito bangō* » des acheteurs, et d'« *aruhito bangō* » des exportateurs (sep.1873–déc.1879)

Tableau 1  
Les grossistes et détaillants en estampes et les libraires fréquentés par les étrangers répertoriés dans *Les Achats faits par les étrangers*

Tableau 2  
Valeur des objets de l'artisanat d'art exportés du Japon selon les pays 1882 (Meiji15)

Tableau 3  
Valeur des objets de l'artisanat d'art exportés du Japon selon les ports 1881 (Meiji 15)

Tableau 4  
Description des objets de fabrications régionales

Tableau 5  
Description des objets en laque

Tableau 6  
Traces de ventes d'estampes *nishiki-e*

Tableau 7  
Exemple d'objets « anciens » et « en cuivre » caractérisés par le préfixe «ko-» 古

Tableau 8  
Les maisons de commerce françaises susceptibles d'avoir été des acheteurs importants d'objets d'artisanat d'art à Yokohama.

Tableau 9  
Tableau comparatif des traductions en quatre langues : allemand, français, anglais, et japonais du « système de classification » de *L'Exposition universelle de 1873 à Vienne*, publié par l'Imprimerie impériale et royale de Vienne