

ジャポニズムと琳派：装飾再考 「うつり」と「うつし」の観点から
——ルイ・ゴンス、ロジェ・マルクス、エミール・ガレ、クロード・モネの周辺——¹⁾

稲賀 繁美

〔和文要旨〕 19世紀後半の欧州では、「装飾家としての日本」という表象が流行をみせ、その象徴としての光琳が特筆大書された。いわゆる琳派400周年を迎えるにあたり、この現象を文化史的に検討したい。誰がこの流行に加担し、それは欧州における日本藝術の表象にいかなる変貌を与えたのか。そしてそれはどのように20世紀初頭の装飾藝術の展開に繋がったのか。

本稿ではまず、ルイ・ゴンス（Louis Gonse, 1846–1921）、テオドール・デュレ（Théodore Duret, 1838–1927）のふたりの言説が光琳の流行に果たした役割を検討する。つづいて、輸出染付磁器から古茶陶への趣味の変貌に視点を移し、そこで蜷川式胤（Ninagawa Noritane, 1835–1882）から S. ビング（Siegfried/Samuel Bing, 1838–1905）にどのように茶陶の知識が伝播したのかを解明する。蜷川からビングが得た新知識は、ゴンスの『日本美術』（1883）へのビングによる「陶藝」の章に反映される。こうした動向は第三に万国博覧会と産業美術、装飾美術の位置付けへの検討に結びつく。ほかならぬビングが、日本美術商から脱皮して、世紀末のアール・ヌーヴォーの推奨者となったからだ。そのなかで本稿は、とりわけエミール・ガレ（Émile Gallé, 1846–1904）とその活躍を援助した行政官にして美術批評家ロジェ・マルクス（Roger Marx, 1859–1913）に着目する。マルクスは印象派の画家モネの睡蓮の装飾をオランジュリーの公共展示に結実させる立役者でもあった。ここから「琳派」と（しての）クロード・モネ（Claude Monet, 1840–1926）という視野が開ける。それはバリ万国博覧会を経験した浅井忠（Asai Chû, 1856–1907）が帰国後の晩年、京都で推進した装飾藝術活動を、アール・ヌー

ヴォーの日本版として再評価することとも連動する。

〔英語キーワード〕 Louis Gonse, Théodore Duret, Ninagawa Noritane, Siegfried /Samuel Bing, Émile Gallé, Roger Marx, Claude Monet, Asai Chû, Decorative Art, Art nouveau

はじめに

「NHK 特別シリーズ 日本その心とカタチ 5」に『琳派 海を渡る』（平凡社、1987年）がある。加藤周一＋NHK取材班による著作であるが、その冒頭の「日本美術と西洋」で加藤周一は、次のように述べている。「俵屋宗達とは偉大な画家であった。本阿弥光悦は完璧な仕方で生活を藝術化した天才であった。かれらは大衆に影響をあたえたのではなく、一〇〇年の後、尾形光琳に影響をあたえた、というより光琳を生み出したのである。光琳は、その後の徳川時代の美学を決定した。その美学が、いくらか誇張していえば、世紀末の西洋で、「アール・ヌーヴォー」に化けたのである²⁾、と。

「ものは言いよう」だろうが、いかにも「誇張」のある断言と言わざるを得まい。「ヨーロッパに渡った琳派は、アール・ヌーヴォーに色濃く影を落とした」（表紙の売り文句）という前提が先にあって、それにそって立てられた企画に即した文章を所望された結果、いささか苦し紛れに登場したのが、「化けた」という表現ではなかったか。高橋光隆、「NHK チーフプロデューサー」は、同書「あとがき」にこうダメ押しを加える。「アール・ヌーヴォーの作家たちは、さまざまな日本の美術品、なかでも琳派の作品を見て触発されたにちがひありません」と。一卷の書籍となった番組の取材を通して得た感想という体裁だが「ちがひありません」とは、裏返していえば、確証はないままの心情告白にほかなるまい³⁾。

以下、検討してみたいのは、プロデューサー氏の断言する「ちがひありません」の根拠であり、加藤周一が言うところの「化けた」とは、何を意味するのか？ との問いである。

第1節 装飾家としての「日本」 その象徴としての光琳

欧州でいわゆる琳派、光琳とその周辺に日本美学の粋をみる認識は、19世紀後半の「日本趣味」の展開のなかで胚胎した。その震源地を、ルイ・ゴンス（Louis Gonse, 1846–1921）およびテオドール・デュレ（Théodore Duret, 1838–1927）というふたりの周辺に位置づけることは「誇張」ではなからう⁴⁾。ルイ・ゴンスには *L'art japonais* (1883) という上下2巻の大著が知られる。およそ『日本美術』という題名を冠した書籍としては、東西を通じて先例ない先駆的な著作である。本書第Ⅵ章には「元禄—光琳—民衆画派の孵化」とある。その光琳にかんする記述を検討しよう。まず光琳は、「我等（西洋）の趣味、我等の慣習の対極であり」、その制作や筆致は「印象派の極み」comble de l'impressionnisme であるとの認識がみえることに注目したい。

光琳は日本の画家たちのなかでおそらくもっとも独創的で个性的だ。その様式はほかの何にも似ておらず、ヨーロッパ人なら一目見て途方にくれる。我等欧州人の趣味や習慣とは対極にあるからだ。それは印象主義の極致というか、少なくとも様相における印象主義の極致である。というのもその造作はとろりと溶けるようで軽々としており滑らかなのだから。その筆致は驚くほど柔軟で、うねうねと曲がり、しかも静謐なのだから。

ついでゴンスは、光琳があまりに特異なものであるため、最初は面食らってしまうが、人はやがてそれにも慣れ、日本美学に身を置けば、えも言われぬ魅力を見出すに至る、と自らの経験を語る。「諧調あり波打つような、なんともいえず律動に抱擁される」のだ、と。

光琳の素描はいつみても風変わりで予想外だ。その絵柄は日本美術にあってもかれだけの類例も似ないもので、いささかこちない無邪気さが見る人を驚かす。だがしばらくするとそれにも慣れるもので、日本の美学に身を置くようにすこしばかり努力すればついにはそこに、得も言われぬ魅惑と味わいを見出すにいたる。なんともいえず調和に溢れた律動

が漂っていて、それに纏わりつかれるのだ。

さらにつづけて、「装飾藝術」に好ましい特性が、光琳にあっては、日本美術のなかでも最高な水準で「総合」されていると観察する。とりわけ晩年の柔らかな波打つ筆に――。ちなみにこの「総合」*synthèse* という用語は、90年代以降の世紀末の装飾藝術において、「総合主義」*synthétisme* などと呼ばれて、きわめて重視される鍵概念となる。

しばしば子供っぽい様子の下に、形態に関するすばらしい学識やたしかに総合性が見て取れるのだが、その確かさは、日本美術においてもほかの誰ひとりとして光琳ほどの水準では持ち合わせておらず、またその確かさは、装飾美術のさまざまな複合にあっては本質的に好ましいものである。輪郭におけるこの波打つような柔らかさは、とりわけ晩年の作品にあっては、素描のあらゆる角に丸みを与え、ほかならぬその奇異さゆえに、ほどなく諸君を魅了する。正直に告白するなら、私は光琳の趣味に、最初のうちはすくなく動揺を隠せなかったのだが、今ではそれがもっとも洗練された美的享受の歓びを私に与えてくれるのである。

最初は動揺させるものだった光琳の趣味が、いまでは性的恍惚といってもよいような洗練された快感をもたらすのだ、とまでルイ・ゴンスは告白する。光琳の筆遣いには *Comme une matière grasse* 「ねっとりとした物質のような」⁵⁾ といった肉感的な触覚を覚えている。

この文章につづいて、ゴンスは「我が友人テオドル・デュレ」を「古い日本趣味者」*un vieux japonisant* として読者に紹介し、「彼も私と同じ印象を抱いており」、デュレが光琳の「或る漆を最高のものと遇している」と報告する。そこで次に引用されるのは、鴉たちが影をなして木の幹に止まる挿絵で、ゴンスは『画史会要』*Guashi Kuaiyo* に掲載されたものと記している。大岡春朴が宝暦四年（1754）に刊行した図版が、かれらの手元にあったことになる。現在バリ国立図書館の版画部特別室所蔵（1900年頃に寄贈）のデュレ蒐集にも、同書は含まれている。デュレの友人であった画家、エドゥアル・マネがエドガー・アラン・ポーの詩『大鴉』のマラルメ訳に付した石版

画の事も思い出される。マネはそこで日本風の毛筆のさばきを模倣していたからである。

その2年後、デュレは、この同じ1883年に没していたマネへの献辞を帯びた著書『前衛批評』*Critique d'avant-garde*（1885）に、「日本美術」と題する論考を掲載する。

かれら〔日本人たち〕は左右相称の反復や均衡を嫌悪しており、できるかぎりそれを避けようとする。日本人たちは気紛れに従い、奇想に身を任せて装飾の文様をあちらこちらに投げる。そこには目に見える体系はないのだが、釣り合いについての隠れた本能があって、その結果は趣味を十分に満たすのである。日本の装飾は予期に反し、真似ようのない変化に富んでおり、ゴンス氏は日本人こそ世界一等の装飾家たちだと言うが、それもまことに真理にかなったことなのである。⁷⁾

中国風の左右相称の反復を嫌う日本の「装飾」*décor* の「気紛れ」*caprice* の秘訣が述べられているが、これはエルネスト・シェノー Ernest Chesneau（1830-1890）が一八六七年以降繰り返して説いた *dissymétrie* の説とも呼応する。その観察を踏まえたデュレは「ゴンス氏は日本人こそ世界の装飾家の最高位にあると述べるが、それは完璧に正しい」と賛同を表明する。付言するならば、この同じ『前衛批評』に収められる「印象派論」でデュレは「日本人こそがもっとも優秀な印象主義者である」とする説を開陳し、フランス人でその美学を究めたのが、誰よりもまずクロード・モネであった、との認識も示していた。⁸⁾ 現在の「印象主義」の定義とは違って、そもそもデュレやゴンスにとっては、印象主義とは日本美学やその生気に溢れた装飾性と同義語というに等しい扱いだったことが、ここから判明する。

さて、今我々が引用したゴンスの光琳論だが、これは英国人お雇い外国人の外科医だったウィリアム・アンダーソン（William Anderson）によって、その著作『日本の絵画芸術』*The Pictorial Art in Japan*（1886）に引用されている。⁹⁾ それも英語には訳さず、フランス語の原語のままで。アンダーソンはゴンスらフランスの批評家の北斎への高い評価については、同書でこれを

¹⁰⁾ 痛烈に批判していた。北斎を雪舟と比較するなど、ミスター・パンチと綽名された戯画家、ジョン・リーチを画聖フラ・アンジェリコに類比するに等しく、言語道断というのが、英国解剖学者の御見立てだった。ところがそのアンダーソンが、こと光琳評価に関しては、フランス派の軍門にあっけなく下ってしまう。英国ではこれに先立ち、クリストファー・ドレッサーも光琳の名前に言及はしていた。だが日本の装飾美学の粋を光琳によって代表させるという認識は、それまで英国ではなされてこなかったのである。

そのアンダーソンの著作は、ドクトル・アンデルソン『日本美術全書沿革門』として末松謙澄訳で1896年に、日本語で刊行されている。先にフランス語原文を和訳して引いた箇所だが、そこにはこうある。「その画風は唯之を一見すれば余輩歐洲人の嗜好と慣習には恰も正反對の極端にあるもの、如く¹¹⁾なれば其画たるや実に感動を主たるものの頂点なり」。「印象派」impressionismeは「感動の主たるものの」に「化けて」しまっている。末松といえは伊藤博文の娘婿であり、『源氏物語』をとにかくも英語に翻訳してみせた、当代切っの英語遣いである。だがその彼も1893年段階では、impresssionismeとはフランスのいかなる兆候を指す言葉か、推測不可能だったことが見て取れる。否むしろ、ゴンスの文章からだけで、今日我々が常識として知る「印象主義」を連想せよというほうが無理だったのだらう。¹²⁾ちなみに木下空太郎も1912年頃にドイツ人クルト・グラザーを引率した折の経験として、日本人通訳がImpressionismusの訳に手間取ったことを記録している。

日本美術商として知られるS. ビングが1888年から3年間、全部で36冊からなる月刊絵入り雑誌 *Le Japon artistique* (邦訳『藝術の日本』) を仏・英・独¹³⁾ 3か国語で同時刊行したことは、ひろく知られる。その第23巻、1890年5月に「光琳」と題する記事が掲載される。筆者は同じルイ・ゴンス¹⁴⁾ だった。玉蟲敏子氏や福士雄也氏の先行研究が触れるとおり、ゴンスが手元に持っていた「光琳」関係の書目は、すでに同定されている。『藝術の日本』の挿絵にも、『光琳百図』後編から取られた《雷神図屏風》《八橋図屏風》《秋草図風呂敷屏風》がモノクロで複製されており、世紀末の読者がいかなる絵柄を

「光琳」様式として理解したかが推定される。掲載図版や本文から確認される版本原典には、

大岡春川（編）『蒔絵大全』

合川珉和（画）『光琳画式』

池田弧邨（編）『光琳新選百図』『光琳百図』

大岡春朴（編）『画史会要』『画本手鑑』ほか

中村芳中（画）『光琳楽譜』

立林何昂（編）『光琳漫画』¹⁵⁾

を挙げることができる。明治期以降の復刻も含め、後代の複製本であった可能性も排除しないが、『東京日日新聞』明治13年（1880）7月15日の記事にビングの証言として『光琳百図』を本国に送ったところ「具眼の者は皆その気韻の高さを賞して思ひの外売捌けたり」との文字がみえることを、福士氏が指摘している。つまりゴンスの「光琳」とは、酒井抱一による再興「江戸琳派」による正統意識だけには限られない拡がりや「揺らぎ」のある「琳派」理解であり、それが1890年代の装飾藝術復興の文脈で受容されていたことは看過できまい。ビングその人が間もなく Art nouveau の旗揚げに取り掛かるからである。

そのなかで、玉蟲氏がすでに指摘している件だが、蒔絵師、原羊遊斎（1772–1845）蒐集になる「抱一下絵」とされる《蒔絵下絵》に触れておく必要がある。¹⁶⁾ この《蒔絵下絵》は、窯業で著名な Charles Haviland (1839–1921) (ハヴィランと日本では記載するが多いが、フランス語読みではアヴィラン) が17巻を旧蔵していた、との記録がある。現在、出光美術館に、『原羊遊斎蒔絵下絵帖』五巻が保存されている。そこで《蜻蛉螺鈿蒔絵硯箱》下絵とされるものは、*L'art japonais* の「光琳」の箇所に図版が掲載され、ゴンス売り立て目録にも、左右逆版で複製されている。出光美術館蔵の下絵に手書きで書き込まれた「275」という番号が、ゴンスの売り立て目録の番号と一致することから、この下絵の由来が復元できた。抱一の孫弟子に相当する山本美一が起立工商会社に関わっており、東京藝術大学美術館に保存される山本

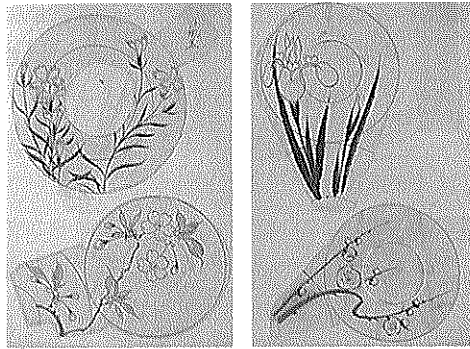


図1 出光美術館蔵『原羊遊斎蒔絵下絵帖』

Dessins préparatoire de laque réunis par Yōyūsai, en 5 vol. 5 卷 le Musée Idemitsu, Tokyo.

どの図柄が、植物の文様を円形の碗の外縁に重ねた姿で描かれている。これらがアヴィラン商会での「光琳」様の陶磁絵付けに直接利用された可能性も排除できなくなる。だがその概略を見るまえに、欧州における日本陶磁に対する理解の展開を復習しておく必要がある。

第2節 染付磁器から茶陶へ——趣味の変貌——

本節で取り上げたいのは、蜷川式胤（Ninagawa Noritane, 1835–1882）と画商 S. ビング（Siegfried/Samuel Bing, 1838–1905）との関係である。両者のあいだに意外なほど密接な交渉があることは、従来の研究では見落とされてきた。だが日本の陶磁器の流行から世紀末のアール・ヌーヴォーの確立に向けての展開を理解するうえで、この脈絡は見落としては通れないはずである。まず指摘せねばならないのは、日本の陶磁器に関する欧州における評価が、1878年前後を境として、おおきな転換を見せたという事実である。

明治初期の欧州における万国博覧会への日本としての公式出展は、1873年のヴィーン博覧会を嚆矢とする。当時の輸出用陶磁器を現在残されている例から復元すると、大皿や大型の花瓶などを中心として、整った形態の磁器に綿密な絵付けを施し、¹⁷⁾ 釉^{うわぐすり}を丁寧に施した作例が中心だったことが理解され

による「下絵」などについて
の樋田豊郎氏の報告などを勘
案して、玉蟲氏は、1873年の
ヴィーン万国博覧会以降の機
会に欧州に将来されたのでは
ないか、との推定を下してい
る。アヴィラン家は陶磁器に
おける日本趣味を推進したこ
とで有名な製造業者である。
その収集品に「抱一」とされ
る下絵で「碗 四季の花」な

る。有田の香蘭社による《染付大皿》（1875年磁器、ロンドン、ビクトリア・¹⁸⁾
アンド・アルバート美術館蔵）や、東京の瓢池園による《上絵金彩鶉菊文花
瓶》（明治9年（1876）個人蔵）などに、その典型を見ることができよう。
お雇い外人の化学者、ゴットフリート・ヴァグナーもそうした磁器の品質改
良に技術指導の手助けをしていた。¹⁹⁾ 当時の蒐集の記録をみても、もっとも著
名だったリヴァプールのジェイムズ・L・ボウズの作品目録に収められた原
色色彩の石版画図版でも、金泥に呉須や赤絵の原色も鮮やかな輸出用の伊万
里の磁器が好まれた様子が歴然とする。²⁰⁾

ところが、英米圏ではフィラデルフィア博覧会（1876）への日本の出品作
をロンドンのサウス・ケンジントン博物館が買い入れたあたりから、事情が
変わってくる。1876年に大英博物館の日本陶磁の目録を編纂したオーガスタ
ス・フランクスは、翌年にはこれに大改訂を施している。²¹⁾ つづく1878年には
パリで再度の万国博覧会が開催されるが、この際、日本側の起立工商会社の
若井兼三郎は、シャン・ド・マルスの工業館での輸出品見本市の展示とは
別に、セヌ右岸のトロカデロにおける「東洋古美術回顧展」に、自分の蒐
集も含め、伊賀や備前、唐津などの古茶陶を展示したらしい。それまでの輸
出用の極彩色で整った形態の艶やかな磁器とはうってかわり、くすんだ色調
に不規則な釉薬が流れ、肌も荒れて形状も歪なこれらの茶道具の陶器や炆器
に、フランスの愛好者は当初、啞然とした。1890年に『藝術の日本』に「日
本の窯業」を掲載した美術批評家のフィリップ・ビュルティエは、そんなふ
うに1878年当時を回想している。この折にセーヴル作業場は69点にのぼる日
本の陶磁を購入したとの記録が残るが、現在確認される遺品にも、伊賀焼の
《耳付花入》（桃山期：17世紀）²²⁾ ほか、それまでの常識を覆す作例が確認で
きる。

こうした状況下で、欧米の収集家たちに不可欠な情報を提供したのが、蜷
川式胤だった。病を得て官を辞した蜷川は、東京市麹町区道三町の邸宅の土
蔵を陶器蔵とし、発掘された縄文土器をも含む日本全国の作例を集約し、自
宅に据え付けた、当時亀井至一の玄々堂に日本で唯一舶来されていたという

石版印刷機に手彩色を施した図版を満載した『観古図説』（1876-9）を、7巻にわたって版行する。販売には「ハーレンス社」こと横浜のアーレンス商会が当たったが、ハンブルク出身のこの商会は、出自を同じくする S. ピングとも密接な関係にあった。Kwan ko Dzu setou などとアルファベットに転写されて、『観古図説』は欧米の日本陶磁器愛好家のあいだにまたたくまに流通した。欧米にはあちこちに遺品が残る。大英博物館には、おそらく館員フランク스가購入したと思しき版が排架されている。

この『観古図説』第6巻には、「太田焼、紀伊国名草郡大田村」として赤褐色の地に白い釉薬が口から垂れた把手のついた徳利、また「雀ヶ谷焼、滋賀郡栗津村」として、茶褐色の地に、こまかな貝殻が付着したような自然釉の景色のみえる壺が描かれている。どこかで見たような記憶があったのだが、確かめてみると、これらはともに、ほかならぬ S. ピング刊行の『藝術の日本』*Le Japon artistique* に原色図版が掲載されていた代物だった。それも23号、すなわちゴンスの「光琳」の文章が掲載された当の巻に、である。キャプションには“Deux pièces de céramique”とあり、巻末の図版解説には“(BHC) Ota yaki, Yokohama” “vase à eau chaude” および、“Suzamigatani (Ôtsu, Seta)” “trace d’inclustations de coquillage”, “imitation dont le potier se serait fait un amusement” などの説明が見える（BHC は、掲載図版略号）。太田焼きについては横浜か紀州か、来歴に混乱がみられ、また「貝殻模様が ついているが海中でついた本物か、それとも焼成による模倣かは、現在、実物が手元にないため確かめられない」という奇妙な言い訳も添えられている。手元にないのも当然で、この直前にボストンの E. S. モースがパリを訪れ、ピングの店で買い付けたいことが、状況から判明する。モースが故郷のボストンやセーラムに陶磁器の蒐集を寄贈する直前の時期の出来事である。

大森貝塚の発見で著名なモースの蒐集は、日本全国津々浦々の窯を訪れ、その総合的・網羅的な目録を編纂するにあった。このため、いわゆる名品主義ではないが、輸出磁器ではなく茶陶に日本の窯業の本質を見るのがモースの立場であり、磁器にしか目がない先述のボウズとは論争をも辞さなかった。

とはいえモースは、いわゆる「琳派」風の絵付け、あるいは光琳の弟として知られていた乾山をことさらに標的に選んだ節は見られない。それでも《乾山水仙絵色絵重皿》など、乾山の向付の皿なども、モースの蒐集には含まれており、『観古図説』第4巻30図などに見える乾山の向付に対応する作例を蒐集していたことも、確認できる。²³⁾だが、ここでは Collection E. S. Morse, catalogue 4072, Water Jar, Provence de Musashi, Sobakai and Rakurakuyen (‘Type Ninagawa’) (Pl.XXIV) という記述がモースの目録にある作品に注目したい。巻末の図版に大型の写真が収録されており、モースがとりわけ珍重したらしいことも推測できる。「ニナガワ・タイプ」とモースの目録に注記があるが、『観古図説』に当たると、「祖母懷（瀬戸）水指」として図示されているその当該の作品と同一品であることが判明する。くすんだ白地の胎のうえに、注ぎ口の周囲に群青の釉薬が不規則に垂れており、口縁の部分には金が円周にそって施されている。

この祖母懷の壺など、およそ今日の日本の茶道具や骨董市場で注目されるような類ではないが、これに類した不規則な形状の陶器に自然釉を模した垂らし込みのある作例が、世紀末の欧米では流行を見る。比較的知られた作陶家ならば、ジョルジュ・ウーンテェル（Georges Hoentchel）やアンリ・ヴァロンブルーズ（Henry de Vallombreuse）²⁴⁾の作例が想起されよう。日本の洋画家の師匠として知られるラファエル・コラン（Raphael Collin）が所有した日本陶磁器の蒐集は、美術史家のアンリ・フォションの尽力でリヨンの美術館に所蔵されているが、ここにも、ずんぐりとした形態の《信楽紐耳付水差》（桃山時代）と並んで、《高取褐釉耳付水指》（内ヶ磯、筑前・黒田藩・高取焼：江戸時代初期）²⁵⁾が確認されている。高取焼といえば茶道具の専門家なら知っているだろうが、これが世紀末の欧州の趣味人たちのあいだでは、ちょっとした流行だった。おそらくコランも日本の弟子にわざわざ Takatori を所望したのではなかったか。これまた褐色の地に自然釉が垂れるさまが珍重されたく、シャブレの窯で陶芸を試みたポール・ゴーガンの《自画像の壺》などは、高取焼を見習って赤い釉を垂らし、受難のキリストに模し

た自分の血塗れの首を仕立てたものと思しい。批評家のフェリックス・フェネオンは実際にこのゴーガンの《自画像の壺》を、ドラエルシュの窯と並び、わざわざ「高取焼」に類比する記事を残している。²⁶⁾

これを要するに、フランス世紀末の日本趣味の陶磁器の世界では、とりわけ琳派あるいは乾山に注目が集中したとまでは言いきれない状況が確認できる。とはいえルイ・ゴンスの『日本美術』（1883）第2巻の陶磁の部の執筆を任されたのは、ほかならぬ S. ビングであり、その記述は、概説書としての性格からして、なお総括的ながら、すでに従来の欧州で通例の、輸出磁器一本槍の記述からは大きく逸脱したものであった。この段階で早くも『観古図説』に代表される新知識で武装していた事情通の S. ビングが、『藝術の日本』（1889-1891）では、直接『観古図説』の石版図版を、シャルル・ジロー考案の「ジロッタージュ」技法で、比較的安価な複製図版に仕立てて大量に流通させる。こうした図版のなかで、竹筒を模した壺などには、直接にフランスの職人に影響を与えた作例もすでに確認されている。それが来る「アール・ヌーヴォー」旗揚げの前哨戦だったことは、明白だろう。

そのビングの遺品は *Collection S. Bing* として、1906年に競売に付される。*Objets d'art et peinture du Japon et de la Chine* (7-12, mai, 1906) と括られた目録で、別刷りの高級写真複製が織りこまれた作品には（番号は売り立て目録の番号）、

329 : Poterie d'Iga, bouteille à corps cylindrique de forme annulaire
XVII^e siècle

325 : Poterie de Shigaraki Mizousachi à corps cylindrique, XVII^e siècle
などが見え、輪を重ねたような意匠の伊賀焼の花入れや、ずんぐりとして、左右に耳が付き、凹んだ信楽の蓋つき壺など、この時期の欧州日本趣味人の骨董趣味の性向を窺わす。そしてそれに続く「絵画」の分類には「独立派」
Les indépendants として、

863 : Sôtsatsu, paire de paravants à six feuilles, offrant chacun la vue
d'un jardin fleuri de plantes variées, chrysanthèmes, pivoines, crêtes de

coq, hortensias, chardons, pavots, etc. Gouache polychrome sur fond bis
pailleté d'or. Long 3.70 ; haut. 1.55 XVII^e siècle

などと記載された、大作の屏風も含まれる。「菊、牡丹、鶏頭、紫陽花、薔、芥子などの花々の庭という花鳥図で、褐色の地に金粉が散らしてある」。高さ155cm、長さ370cm というから、見ごたえはあったろう。「宗達」という名も、商品に付けられた一種の呼び名に過ぎず、真贋を問える水準にはない。だが江戸後期の花鳥屏風と思しき品が、宗達の名で流通していた証拠物件としては、考慮に値するだろう。現存しているようなら拝見したい。

こうしたビング売り立ての遺品に注目するのは、世紀末欧州における「琳派」の理解をある程度復元するための一助となるからである。実際、先に触れたアヴィラン商会はパリ郊外のオートユ工房で窯業の絵付けを行う。ジュール・アベール (Jules Habert, 1850-?) の《花鳥図角形花瓶》*Pair of slip decorated vases with Flower and*



図2 ビング売り立て目録、1906年より。
左：329番 伊賀焼壺、右：325番
信楽水差し。

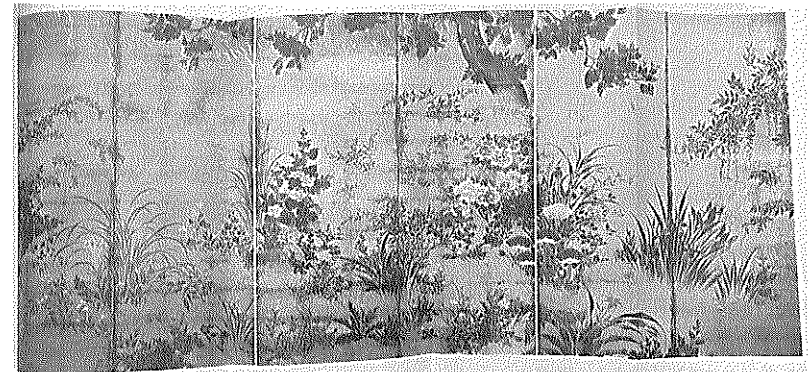


図3 ビング売り立て目録、1906年より。863番「宗達：対の屏風、17世紀」と記載のあるもの。

butterfly design (Haviland, Auteuil, Terracotta, 1876–1883) やアンリ・ランベール (Henri Lambert, 1836–1910) の《薔薇クレマチス図花瓶》*Slip decorated vase with rose and clematis design* (Haviland, Limoges-Auteuil, 1876) など、陶器の肌絵付けしようとした比較的初期の実験作と位置付け得る。そしてここに描かれたような日本風の花鳥の装飾が、1880年代にゴンスやビングらによって「光琳」派と名付けられることとなるからだ。

とりわけシャルル・ミドゥー (Charles Midoux, ?–?) による、「バルボティース」技法を駆使した金泥の「泥漿」《Barbotine》による花瓶は注目に値する。アヴィラン家の末裔、ダルビス夫妻 (Y. L. d'Albis) の蒐集には、《黒地金彩花鳥図花瓶》*Slip decorated pitcher with flower and bird design with gold on black ground* (Haviland, Auteuil, 1876–1883) ほかがあるが、現在出光美術館蔵の「抱一」下絵などに想を得たと思しき花柄が、黒地の陶器の胎のうえに金泥で見事に描かれている。また《黄地花図陶箱》*Terracotta Square Box with flower design on yellow Ground* は、アルベール・ダムーズ (Albert Dammouse, 1846–1926) に帰せられる作例で、1870年代初頭の作品とダルビス氏は推定しているが、宗達を含む「琳派」の硯箱や陶器の箱物が、その直接の発想源となったことは、疑いない。



図4 シャルル・ミドゥー 《黒地金彩花鳥図花瓶》

バルボティース技法による。アヴィラン工房旧蔵。ダルビス・コレクション。

それらとは別系統といってよいが、ウジェーヌ・モラン (Eugène Morand, 1855–19??) による《風景図花瓶》*Jardinière, Femme à l'ombrelle au bord d'une rivière* (Manufacture Haviland, atelier d'Auteuil, 1876–1883) など一連の作品は、花瓶の側面を油彩画の画布に見立てて、泥漿で印象派風の風景画を描く趣向であり、これを「陶磁における印象派」と名付けることをダルビス氏は長年提唱している。冒頭にみたように、1880年代を迎えても、デュレやゴンスなど日本趣味を推進する

先端の美術批評家たちの用語法において「光琳」「印象派」そして「装飾」は、ない混ぜに用いられていた。バルボティースすなわち泥漿による筆致を残した絵付けは、写実から得た印象を筆跡とともに画面に定着するという直接性——これがデュレによる「印象主義」の定義だった——と、その自在な構図の奇異な装飾性——ここにゴンスは「光琳」の特質を見出した——を追求した点で、フランスの「琳派」を借称しても、決して恥ずかしくない実験だった。さらには大藝術と装飾藝術との関を取り払い、従来の絵画と応用藝術とを融合させようと試みていた当時の共和派の美術振興政策という文脈²⁹⁾にあって、デュレやゴンスはその中心的な扇動役に他ならなかった。



図5 無記名《女庭師》
アヴィラン製陶会社・オートイユ工房、
ダルビス・コレクション。

第3節 万国博覧会と産業美術——装飾美術の位置——

エミール・ガレ (Émile Gallé, 1846–1904) のガラスや家具製作は、こうした社会的状況という文脈において改めて理解し直す必要がある。またそこで、盟友にして同郷ロレーヌ出身の美術行政官かつ美術批評家でもあった、ロジェ・マルクス (Roger Marx, 1859–1913) との共同戦線の意味も問い直される必要がある。ガレについては多くの研究がなされてきた³⁰⁾。また近年ロジェ・マルクスの再評価もすすんではいる。しかしながらここに提案するような観点からの研究は、まだほとんどされていない、というのが実態ではないか。³¹⁾³²⁾

セーヴルの陶磁器工場でデザインを担当していた、ウジェーヌ・ルソー (Eugène Rousseau, 1827–1891) はのちにガラスに転向したが、《鯉の図柄のある花瓶》(Vase, ca.1878–85) は、『北斎漫画』の「魚覧観音」の図柄を利用した作例としてよく知られる。³³⁾ エミール・ガレもまたこの同じ北斎の図柄

を《鯉魚門花瓶》(1878)に写している。ガレにとって1878年のパリ万国博覧会への出品が成功への切っ掛けとなったことはよく知られる³⁴⁾。また《日本の怪物の頭》(ca.1876-78, ナンシー派美術館蔵)は、現在パリの装飾美術館に収蔵されている備前焼の《獅子頭・三脚火鉢》のガラス素材による自由な写しだろう³⁵⁾。ガラスによる装飾扇《闘う鶏》(1878, ナンシー派美術館蔵)Émile Gallé, *Plate in shape of fan with design of cock fight*, 1878, Musée de l'École de Nancy は、当時万単位の数で大量に輸出されていた日本の扇子の形状に触発されて、闘鶏の絵柄をガラスに写した技巧的な作例だが、エミール・ガレのこの時期の技法的な実験精神が横溢している。

ところが1880年代の作例とされる《四団扇花器》(ca.1884-89)となると、作風が大きく変わる。題材としては日本の団扇を4枚束ねて箱状に設えた花器だが、絵柄は秋の色あせた草花が枯れた風情を醸し出す³⁶⁾。農林技師としてナンシーに滞在した高島北海との交友なども想定したくなる。そのガレは1889年のパリ万国博覧会に《二度の別れ》と題されるガラスの壺を出品し、大賞を獲得する。天野知香氏も的確に述べるとおり、この作品はヴィクトール・ブルヴェ (Victor Prouvé) の下絵を用いた絵画的な要素の濃厚な作品であり、妻エウリュデーケーを失ったオルペウスの神話という伝統的な歴史画の主題には、普仏戦争の敗北でアルザス・ロレーヌを失った祖国フランスへの愛国心に訴えるという、政治的意図も込められていた。《二度の別れ》は、ガラス工芸を単なる装飾の職人藝から大藝術へと高めるといふ、社会的な地位の向上への希望も託された切札の作品であった³⁷⁾。

同じブルヴェは《ガレの肖像》も残している。ここではひとりアトリエに閉じこもり絵付けに専心する孤独な画家＝藝術家としての姿が強調されている。だが実際にはガレは父より引き継いだガラス装飾工房の支配人でもあり、企業人としての側面をもっていた。それは1897年に工房の職人たちと撮った集合写真にも歴然としている。実はこの年、ガレは近づきつつある1900年のパリ万国博覧会の出展規定に対して声高な批判を公にしていた。この博覧会での美術部門の展示は、絵画・彫刻・建築・版画の「4つのアカデミックな



図6 工房の職人たちに囲まれた、エミール・ガレ (1897年撮影)

Émile Gallé, au centre, entouré des employés de ses ateliers, en 1897.

Source: *L'École de Nancy, 1889-1909, Art nouveau et industries d'art*, Nancy 1999, p. 213.

部門」に限定されることが出品規定に明記された。これは「反動」réactionnaireだとガレは抗議した。たしかに「装飾藝術」arts décoratifsには「特別な場所」が宛てがわれることにはなっていたが、それは「工業製品」produits industrielsや農産物と一緒に、美術作品 oeuvres d'artではないもの、と規定されていた。実際に博覧会が開催されると、美術評論家のギュスターヴ・ジュフロワ (Gustave Geffroy, 1855-1926) も「美術」があちこちに散在していて見て回るのに苦勞する、と不満を口にする。実はここには1889年の万国博覧会で装飾藝術が大躍進を見せたことに対する、保守派の「反動」が反映していた。

1889年の万国博覧会では「美術百年回顧のサロン」が開設されたが、そこでは「絵画や彫刻の傑作とともに、有用性の符牒を帯びた作品、机や花瓶なども一緒に陳列された」とガレは回顧する。だからこそガレも大成功をおさめ得たのだが、実はこの回顧展で装飾美術を含めた展示を実現した中心人物こそ、ロジェ・マルクスにはかならない。その上役で展覧会の組織委員長を務めたのは、ガンベッタ派の共和主義者アントナン・プルースト。ほかならぬマネの親友であり、この展覧会でのマネ一味（すなわち所謂「印象派」）

の躍進ぶりは、反対派からは売春 prostitution もどきのブルースト流幹旋業 proustitution による行政の私物化だという罵詈雑言に迎えられた。ちなみにガレは1900年展に設けられる objets d'art という範疇は「工業に応用された藝術」という位階差別を容認する行政用語だと口を極めて批判したが、その記事が掲載された『ガゼット・デ・ボザール』誌でかつて編集長を務めていたのが、ほかならぬ『日本美術』の著者、ルイ・ゴンスだった。

こうした事態の背景に、いかなる党派的な利害が蠢いていたのかは、同時代の政治史に照らせば歴然とする。時代はドレフュス事件によって国論が二分される危機を迎えていた。ユダヤ系ゆえにスパイの嫌疑を受けて重罪犯となったドレフュス大尉にガレは支援の私信を送っている。ロジェ・マルクスも、S. ビングもユダヤ系の出身者として、困難な季節を経験していた。この騒乱からの立ち直りを期する役割を負ったのが、1900年の万国博覧会だった。ガレからは「装飾と工業藝術」という1900年万国博覧会の分類範疇には批判が出たが、100年展の現場責任者ロジェ・マルクスは、役職柄その責を甘んじて被りつつも、『ガゼット・デ・ボザール』の「装飾と工業藝術」の部分自ら執筆し、ガレの作品に好意的な評価を下す。ガレの作品はそこで挿絵写真掲載の榮譽に浴しており、家具とガラス部門でガレは金賞を得る。同誌で万国博覧会の美術展評を執筆した件のギュスターヴ・ジュフロワは、この先クロード・モネの評伝を執筆することとなる人物。そのモネの睡蓮の壁画をオランジュリーに入れたのは首相時代のジョルジュ・クレマンソーだが、かれも、元はと言えば、ブルーストと同じ共和派急進派のガンベッター党の出身だった。この先モネの《睡蓮》は松方コレクションにも入るが、クレマンソーがモネ夫妻とともに、松方正義の孫娘、黒木竹子をジヴェルニーに迎えた記念写真は、よく知られているよう。

ここでモネ晩年の「睡蓮」の装飾壁画の位置づけが、あらためて問われることとなる。

第4節 浅井忠のアール・ヌーヴォー、「琳派」と（しての）モネ

だがその検討の前に、ここで再び、S. ビングに戻ろう。この1900年の万国博覧会を見越してか、世紀末のビングは「アール・ヌーヴォー」の設営に勤しむ。パリ万国博覧会の折に、そのビングの店を訪れた日本人藝術家のひとりに、浅井忠がある。帰国後、京都に居を移し、高等工藝専門学校に勤務した浅井忠。その晩年の創作は、アール・ヌーヴォーの図案家にして、装飾藝術家・工藝家への脱皮だったとみてよいのではないか。

S. ビングが、ルイ・ゴンス夫妻と息子、それにレイモン・ケ克蘭夫妻ともどもに集った写真が³⁹⁾発掘されている。いずれも和服を着て打ち解けた様子、1899年の照片である。ケ克蘭はパリ日本協会の理事を務め、晩年にはルーヴル友の会会長として「ある日本骨董収集家の追憶」を残した人物。⁴⁰⁾写真嫌いのビングの肖像写真は、これ以外には知られていない。そのビングのプロヴァンス街22番地の「メゾン・ビング」を浅井忠は⁴¹⁾こう描写した。貴重な証言なので、長さを厭わず引用する。読みやすさのため、適宜、改行する。

当地にて見分の事少少申上候。当所のビングといふ人は有名な骨董商にして且図案家に候。同氏は日本の古画古器物類を非常に集めて欧州諸国へ其趣味を紹介したる一人なるは確かなる事実の有之候。先日来二度許同氏の家を訪ひ見物致候。実にありとあらゆる日本品を集めて陶器などの極上の物は可驚程集めて居候。掛物、錦画、画本類など如山有之候。鑑定眼は我等などの及ぶところに無之候。福地氏が同行して国華の刷物を沢山携へ行き見せ候処、古画の名を一々当ると善きものを無洩選り出すには感心致候。

同氏は図案家と、あらゆる職人とを抱へて、金属彫刻、陶磁、ガラス、木彫、建築、何でも自分の家で製造して、其細工場が一場に集り居りて、家の真ん中が陳列場になり、見本山の如く並べてあり、其処に在りて差図して製造致居候。只自宅でやらぬものは織物ばかりのよしにて有之候。

実にうらやましき生涯にして、面白く金まうけ出来て、愉快な事と感

じ申候。同氏の仕事は全て一的方式ありて、線のずるずる延びたりぐりぐり式と我等は唱え居候。何しろ新式を以て人を驚かし当世に歓迎され居申候。随分学者にしてよく分かりたる人なれど、金まうけが旨くて猶太人故悪くいふ人も多く有之候。⁴²⁾

ちょうどこの時代にアトリエでの仕事の様子を写した写真ものこっている。⁴³⁾ 浅井忠は間違いなくこの場を訪ねることができたはずだ。この時代、ビングの店にはナビ派の若い画家あるいは装飾家たちも集っていた。そこから生まれた作品に、ピエール・ボナール《乳母の散歩》（1899、石版画、屏風、愛知県美術館ほか）⁴⁴⁾がある。これは筆者積年の仮説だが、浅井忠はまず間違いなくこの作品かその複製を目にしたはずだ。というのも、浅井忠の《パリ婦人散歩図》（1903、紙本墨画、個人蔵）は、前景の犬と背景の馬車あるいは自転車、そして中央の婦人の配置と、およそボナールの《乳母の散歩》なくしては説明がつかないからだ。おそらく浅井はパリの最新流行が、日本風の屏風であることに気づいて、それなら自分だって負けないぞ、という敵愾心とともに、この掛物を為したのだらう。⁴⁵⁾

職人たちとの交友をとおした制作という夢も、晩年の浅井忠にとって大切なものだったようだ。清水六兵衛との共同で焼成した、遊陶園の印のある向付は、乾山の重ね皿としてモース・コレクション

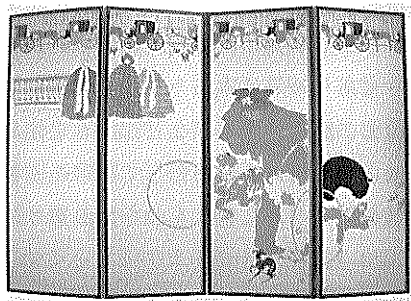


図7 ピエール・ボナール《乳母の散歩》（1899年）

石版画、屏風、愛知県美術館。

Pierre Bonnard, *Paravent à Quatre Feuilles*, 1899, Collection Rex de C. Nan Kivell C. M. G., Londres.

にも見られる皿の型に、欧州の図案からも動員された図柄を巧みに配している。⁴⁶⁾ 遊び心にも溢れた佳作だが、パリのビングの店で「アール・ヌーヴォー」の洗礼を受けた浅井が、祖国にもどって、あるいは鷹ヶ峰の本阿弥光悦の光悦村を偲び、あるいは

は乾山の作陶を意識して制作に励んだ様子も彷彿とする。漆でも浅井忠が図案、杉林古香が漆を担当した《鶏梅蒔絵文庫》（明治39年〈1906〉、漆工、京都国立近代美術館）や《引牛花蒔絵手箱》（京都工芸繊維大学美術工芸資料館）など著名だが、これが光悦の《舟橋蒔絵硯箱》《八橋蒔絵硯箱》（いずれも東京国立博物館）や《樵夫蒔絵硯箱》（MOA美術館）⁴⁷⁾を意識した造作だったことは疑えまい。

仲間や西川一草亭と遊ぶ浅井の戯画も知られる。⁴⁸⁾

翻って、クロード・モネの晩年を考えよう。はたしてそれは「琳派」の屏風の欧州における転生ではなかったのか？ 「光琳」が「アール・ヌーヴォー」に「化けた」のなら、オランジュリーの睡蓮の連作にまで「化けた」と主張することは、果たして荒唐無稽なのだろうか？ ビングの売り立てにでていた「宗達」と称する屏風のことを振り返ってみたい。モネにとってこうした「実作」を目にする機会もなかったわけではあるまい。その晩年につぎのような、有名な証言が知られている。「自分を古い日本人たちに比べて欲しい」、とモネは訴える。「日本人たちの稀なる趣味はいつでも気晴らしに役立ったが」、「かれらの審美観から自分が示唆をうけたことは認めよう」。その審美観とは、「影によって現前を、断片によって全体を喚起するものだった」の

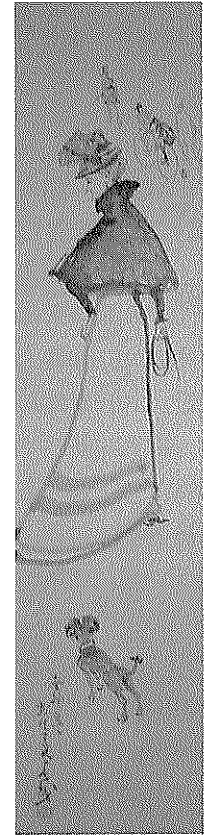


図8 浅井忠《パリ婦人散歩図》紙本墨画（1903年）

個人蔵（浅井忠展覧会、京都国立近代美術館、1998年、図録：日本画16）

Asai Chū, *Parisienne Taking a Walk*, Indian Ink on paper, hanging scroll, 1903, private collection.

だが、⁴⁹⁾と。

実はこのモネの「証言」と称するものは、他ならぬロジェ・マルクスの筆に懸る。ロジェ・マルクスは、モネの証言の代理人を務めていた。そればかりか、この証言は「クロード・モネの睡蓮の連作」と題する1909年の文章に見られる述懐であり、この論文は、モネの睡蓮の装飾画の構想を最初に世間に喧伝する役割を果たす文章だった。蛇足を加えると、筆者は、この文章をロジェ・マルクスの遺著『昔日と今日の巨匠たち』（1914）から引用しているが、この引用箇所には赤鉛筆で下線が引いてある。本書は神戸大学文学部図書館排架の旧小林太市郎文庫に含まれているが、扉をみると、「太田まさ氏寄贈」との印がみえる。どうやらこれは、太田正雄夫人、太田正子の寄贈本らしい。太田正雄とは、詩人、評論家の木下杢太郎である。とすれば、この赤鉛筆での下線も杢太郎の読書の痕跡である蓋然性が高まってくる。そしてこの引用の次の頁に、睡蓮の装飾画の構想が語られる。

睡蓮の主題でひとつの広間の装飾を展開してみても、という誘惑にあるとき取り憑かれた。この主題が壁面にそって運ばれてゆき、部屋の内壁の仕切り全体を統一して覆い、そこには、終わりのないひとつの全体、水平線も岸辺もない波動という錯視が得られるのではないかと。日々の労働に疲弊した神経は、この淀んだ水のように休息を与えてくれるお手本に肖って、ここでふっと息を抜いて寛ぎ、解放される。そこに慣れ親しんだ人々に、これらの部屋は、花でいっぱい水族館のまんなか、平穏な瞑想のための隠れ家を提供することとなるのではあるまいか、⁵⁰⁾と。

「日々の労働に疲弊した神経」といった言い回しは、ボードレール「1846年のサロン」冒頭に由来し、1908年にはアンリ・マティスが「画家のノート」で敷衍していた表現を彷彿とさせる。モネの証言といいながら、あちらこちらに、先人の「うつし」がロジェ・マルクスの文学癖によって挿入されているようだ。だがおそらくはそれが、当時の教養ある読者たちに素直に読んでもらう文章を提供するには、⁵¹⁾不可欠な補筆だったのだろう。

だが、このモネの証言を紡いだのが、ロジェ・マルクス、つまり世紀末フランスの美術工芸行政の中核的な推進者であったことの意味を、ここで改めて考え直す必要がある。さらに加えてS. ピングの『藝術の日本』の第36巻、最後の号の締め括りの論文を提供していたのも、この同じロジェ・マルクスそのひとだった。それは「極東と日本の影響について」という題名の文章だった。ここであらためて、その結末の部分を読み直してみよう。

極東の影響、それは達成された事実ならではの、荒々しいまでの厳密な明証性をもって、あたりに響き渡る——意図的に探求されたものであれ、無意識のものであれ、はたまた直接のものであれ、媒介されたものであれ、あるいは好ましいものであれ、厭うべきものであれ。一方では（ベルギーの）「自由美学」のように開放の原理へと同化されることもあれば、他方では異国情緒の慣習を弁えもなく採用するものであったりもするのだが。

だが、これ以降、その極東の影響を忘れようとする者たちは、現代の進化のいくつもの起源を十分には知ろうとしないような境遇へと自らを追いやることとなる。それでは、19世紀の絵画の諸傾向をうまく説明することも疎かにし、我われの知らぬまに今日の様式を成り立たせている本質的な要素も、まったく見分けることができない、といった事態になりかねまい。

さらにはそうした人々は、藝術のさまざまな変異の歴史にあって、とりわけ顕著で決定的な典型例をも、知らずに済ますこととなりかねまい。それに匹敵するものといえば、ルネサンス期に古代が及ぼした行動しか、

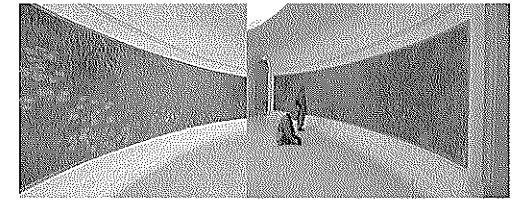


図9 クロード・モネ《睡蓮》

オランジュリー美術館、パリ、1926年に設置。
Claude Monet, *Nymphéas*, Musée d'Orangerie, Paris, installation en 1926（稲賀による合成写真）

類比できるものはないというのに。⁵²⁾

もちろんこのロジェ・マルクスの一文も、『藝術の日本』という雑誌を締めくくるためのご祝儀であり、「誇張」を免れない文章であるかもしれない。だがこれは、この先、フランスにおける装飾藝術の復権の最前線に立ち、一方でエミール・ガレの栄光へと力添えをしながら、他方ではクロード・モネ畢生の巨大な睡蓮の壁画を公共空間に収めるべく努力を惜しまなかった美術官僚による、使命感の表明、信条告白ではなかったか。そこでかれが語った日本と極東の影響とは、事実確認の言説という以上に、この先かれが美術行政官として実現しようとした将来の展望ではなかっただろうか。そこには、たしかに言葉としては「光琳」も「琳派」も見えないかもしれない。だがここでロジェ・マルクスは密かに「琳派」的な美意識に仮託して、欧州美術の装飾的達成を寿ごうとしていたはずである。

おわりに

ここまでの手順を踏んだうえで、再び最初の問いに戻ろう。そもそも「琳派」とはいかに定義されるべきなのか。琳派において「流派」の継承とは、そもそも何を意味していたのか。日本に視点を戻すと、奇妙な現実が見えてくる。「琳派」が尾形光琳（1658-1716）に由来するにせよ、その祖形は本阿弥光悦（1558-1637）と俵屋宗達（ca.1570?-ca.1640）に100年ほど遡らねばならない。だがその系譜とは、あくまで後世になって光琳が遡及して辿った道統だろう。さらにそれからまた100年の年月を経て、酒井抱一（1761-1828）が江戸で琳派を復興したとされる。だがそれはあくまで抱一による正統性の主張であって、ゴンスが「光琳」派として扱った絵手本や版本のなかには、光琳から抱一という系譜では包含できない別系統の藝術家も含まれる。たとえば中村芳中（?-1819）のように、抱一がその存在を熟知しながら、大阪と江戸との距離もあってか、敢えて無視した系列も含めて。

著名な《風神雷神》にしても、実際に光琳が宗達の前画を見て制作した確証はない。また《紅白梅図》屏風についても抱一は光琳の原作を目にしてい

ない公算が高いと、玉蟲敏子氏は考察している。⁵³⁾とすればここで継承とは何を意味しうるのか。京都国立近代美術館の学芸課では、半分冗談として、「琳派ウイルス説」が伝播したとのことである（池田祐子氏の発言）。「遡及性」まで考慮にいれれば、レトロ・ウイルスかもしれない。実際、酒井抱一に次の句がある。

我等まで流を汲むや苔清水

これは抱一が、文政2年（1819）に、光琳の碑を建立した折の句だとい⁵⁴⁾う。一般に伝流というのは、末裔が現れてはじめて過去へと遡及する。「元型」（プロトタイプ）もそれに後続する「系列品」（セリー）が登場してはじめて、プロトタイプと認定される。その限りでは、所謂「オリジナル」も、あくまで「跡づけ」を待って初めて「襲名」しうる、という事後的性格をもつ。琳派には、とりわけこの傾向が顕著であり、またそれだけに一定の型を守るといふより、自在に変貌し、発散を遂げてゆきやすい傾向を宿している。とすればその琳派が西欧に渡って「化けた」としても、むしろ慶賀すべきことではあるまいか。実際、なにを「琳派」と感じるかには、人の数だけ変異と揺らぎが認められると言って過言でない。

ためにに屏風という形式を取り上げる。橋本関雪には《簾》（1915）がし⁵⁵⁾られる。六曲一雙の屏風だが、その右隻、逃げ惑う鹿や兎の足元に繁る秋草は、あきらかに酒井抱一《秋草図屏風》の「うつし」⁵⁶⁾だろう。技巧と筆跡においていささかも劣るところなどないという、関雪の対抗心が透けてみえる。だがその左隻に躍動する馬上の狩人たちは、すでに指摘があるとおり、郎世寧すなわち清朝の乾隆帝に仕えたジュゼッペ・カスティリオーネの騎馬図からの「うつし」⁵⁷⁾だろう。これ以降、中国趣味も「新南画」に肩入れしてゆく関雪だが、この段階の作品は、はたして「琳派」なのか「清朝洋風画」なのか、それとも日本画の近代の伝統の具現なのか。そこに客観的な指標を排他的に持ち込むことは無理だろう。

さらに、古田亮氏が、その画期的な『琳派展』（東京国立近代美術館、2004）⁵⁸⁾に展示した、川端龍子の《草炎》（1930）はどうだろうか。黒地に金泥でさ

Japan, National Gallery of Australia, 2001, pp. 64–75.

- 9) William Anderson, *The Pictorial Art in Japan*, London, Sampson Low, 1886, pp. 66–67. T. Clark も、出光美術館蔵琳派展覧会への解説 “The Intuition and the Genius of Decoration”, *Rimpa Art From the Idemitsu Collection*, Tokyo, British Museum Press, 1998, p. 72で、同一部分を、フランス語原文のまま引用している。
- 10) Shigemi Inaga, «Hokusai controversé-La réception de son œuvre en France entre 1860 et 1925», Jean-Sébastien Cluzeau (éd.), *Hokusai, le vieux fou d'architecture*, Seuil-BnF, 2014, pp. 77–79.
- 11) 末松謙澄訳／ドクトル・アンデルソン『日本美術全書沿革門』1896年、52–53頁。
- 12) Louis Gonse, *L'art japonais*, 1883. は太田能壽訳「根子氏日本美術」として『日本美術協会報告』62、64、66、68–76、1893–94年に訳出されている。この訳文との照合も必要だが、末松の訳文とは別であることは、玉蟲前掲書『生き続ける光琳』、67頁に指摘がある。
- 13) 邦訳『藝術の日本』美術公論社、1981年。「光琳」の訳者は、本論文の筆者となっている。
- 14) Louis Gonse, «Kôrin», *Le Japon artistique*, 23ème issue, mars 1890.
- 15) 玉蟲敏子『生き続ける光琳』56–58頁。*L'Art japonais* の挿絵については、福士雄也、「琳派のゆらぎ——「形象と変奏」の諸相」ジャポニスム学会関西例会、2015年7月25日。
- 16) 玉蟲前掲書、45–46頁。
- 17) cf. Laurent d'Albis, *French Ceramics at the time of Impressionism 1866–1886, Maturity of Japonisme*, 汐留ミュージウム、信楽陶芸の森美術館ほか、2013–14年。
- 18) Japonisme 展覧会図録、国立西洋美術館、1988年、104頁。
- 19) 『ゴットフリート・ワグネルと万国博覧会』愛知県陶磁資料館、2004年、62頁、No. 61。
- 20) G. Audsley & J. Bowes, *Keramic of Japan* (ジョージ・A・オーズリー、ジェームズ・L・ボウズ『日本の陶磁』ヘンリー・サザラン社刊) 1875年。『ジャポニスムのテーブルウェア』滋賀県陶芸の森美術館ほか2007年、109頁、No. III-92参照。
- 21) Nicole Coolidge Rousmaniere, *Vessels of Influence, China and The Birth of Porcelain in Medieval and Early Modern Japan*. Bristol Classical Press, 2012, pp. 68–73.
- 22) 『万国博覧会の美術』東京国立博物館、2004年、83頁。
- 23) 『モースの見た日本展』小学館、1989年、36頁。
- 24) Japonisme『ジャポニスム』展目録、国立西洋美術館、1988年、307頁、fig.373–375。
- 25) *La Collection japonaise de Raphael Collin*, Musée des Beaux-Arts, Lyon : 『ラファエル・コラン展』Raphael Collin 図録、1999–2000年、163頁、作品番号127、128。
- 26) このあたりの詳細については、稲賀「西欧モデルニテに対峙する日本の伝統工芸」三浦篤編『往還の軌跡 日仏芸術交流の一五〇年』三元社、2013年、241–265頁

に詳述した。

- 27) 今井裕子「ジャポニスム期のフランスにおける日本陶磁器コレクションの形成」神戸大学総合人間科学研究科、未刊行博士論文、2003年、90頁。
- 28) Société des amis de la Bibliothèque Forney, *Céramique impressionniste, L'atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882*, Ancien Hôtel des archevêques de Sens, Paris, 1974–75.
- 29) 『フランス印象派の陶磁器 1866–1886ジャポニスムの成熟』*French ceramics at the time of Impressionism, 1866–1886, Maturity of japonisme*, 滋賀県陶磁の森美術館ほか、2013–2014年。作家の紹介も同目録を参照されたい。
- 30) 以下に主要なものをいくつか列挙する。土田ルリ子、フィリップ・ティエボー、山根郁信ほか『ガレとジャポニスム』*Gallé and japonisme*, サントリー美術館ほか、2008年。『ポーラ美術館名品選』、2007年（内呂弘之、鈴木潔ほか）。Émile Gallé, *Écrit pour l'art*, 1903 ; éditions Jeanne Laffitte, 1998. *L'École de Nancy, 1889–1909 Art et industrie d'art*, Nancy, 1999. Émile Gallé, Roger Marx, *Lettres pour l'Art*, la Nuit Bleue, 2006. Bertrand Tillier, *Émile Gallé, Le verrier dreyfusard*, Les Éditions de l'Amateur, 2004.
- 31) Catherine Méneux (éd.), *Regards de critique d'art, autour de Roger Marx (1859–1913)*, INHA, postface de Pierre Vaisse, 2008 ; ここには吉田紀子氏による貴重な貢献がある。Roger Marx, *un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, Nancy, Musée des beaux-arts, 2006.
- 32) 詳しい検証については、稲賀繁美「エミール・ガレと万国博覧会 19世紀末ガラス産業の社会的認知闘争にまつわる備忘録メモ」『あいだ』164号、2009年9月を参照されたい。本文以下では、これを踏まえ、筆者による仮説の骨組みだけを簡略に復唱する。筆者をこの仮説へと導く切掛けを提供されたことにつき、鶴岡敦子氏からの質問に謝意を表す。
- 33) *Japonisme : Japanese Influence on French Art 1854–1910*, Cleveland Museum of Art, 1975, 表紙および見返し図版および作品解説235頁。
- 34) 由水常雄『ジャポニスムからアール・ヌーヴォーへ』口絵8、中央公論社、1993年。
- 35) «Brasero en forme de tête de lion fabuleux, Japon, Fours de Bizen, 19^e Siècle, Musée des arts décoratifs», Paris 『工芸のジャポニスム展』1998年、東京都庭園美術館ほか、92頁、No. 86。
- 36) 飛騨高山美術館蔵、『工芸のジャポニスム展』1998年、69頁、No. 61。
- 37) 天野知香「フランスにおける「装飾」の位相」東京国立近代美術館編『国際シンポジウム報告書 琳派Rimpa』ブリュッケ、2006年、66頁。なお稲賀「『書評』天野知香『装飾／藝術』（前）（後）」『あいだ』87、88号、2003年3月20日 19–21頁；4月20日 29–32頁。

- 38) Victor Prouvé, *Portrait d'Émile Gallé*, 1892, Nancy, Musée de L'École de Nancy.
- 39) «S. Bing, Louis Gonse, Mme. Koechlin, Gonse fils et Mme. Gonse en costume de kimono», 1899. G. P. Weisberg, *Les origines de l'art nouveau, la Maison Bing*, Fonds Mercator, Musée des Arts décoratifs, 2004, p. 62.
- 40) Reymond Kocklin, *Souvenir d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient*, 1922.
- 41) Grande salle d'exposition de L'Art nouveau, 1895, Fonds Louis Bonnier, Institut français d'Architecture, Paris に、当時の店の内装写真がみられる。
- 42) 浅井忠 『ホトトギス』第4巻1号。1901年1月。プロヴァンス街22番地「メゾン・ビング」現場報告。芳賀徹『絵画の領分』1984年、327頁。なおこの一文の、筆者による英訳が、前掲ワイズバーグによる著書に引用されている。
- 43) Intérieur de l'atelier de modelage, avec Marcel Bing, ca.1899–1900. Gabirel P. Weisberg, *Les Origines de l'Art nouveau, La Maison Bing*, 2006, pp. 164–165.
- 44) Pierre Bonnard, *Paravent à Quatre Feuilles*, 1899, Collection Rex de C. Nan Kivell C. M. G., Londres ほか。同作品は、オルセー美術館、愛知県美術館にも所蔵されている。
- 45) 浅井忠《パリ婦人散歩図》Asai Chū, *Parisienne Taking a Walk*, 1903, private collection, Indian Ink on paper, hanging scroll, 『浅井忠』展覧会図録、1998年、「日本画16」。
- 46) クリストフ・マルケ「工芸の革新を目指した画家、浅井忠 忘れられた黙語の図案をふりかえって」『浅井忠の図案展』愛媛県立美術館・佐倉市立美術館、2002年。
- 47) 『琳派 Rimpa』展図録、2004年、作品番号65。
- 48) 浅井忠戯画。写真複製がどこかにあったが、今出典を確認できない。
- 49) Roger Marx, «Les Nymphéas de M. Claude Monet», 1909, *Gazette des Beaux-Arts*; repris dans, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, 1914, p. 292.
- 50) 同上、293頁。
- 51) これらの文章については、筆者は以下ですすでに触れている。Shigemi Inaga, «Claude Monet between Impressionism and japonisme», *Monet & Japan*, National Gallery of Australia, 2001, pp. 64–75.
- 52) Roger Marx, «Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon», *Le Japon artistique*, 36^{ème} issue, 1891, p. 148. 中田達郎訳が『藝術の日本』美術公論社にあるが、ここは訳し砕いた拙訳。
- 53) 国際シンポジウム報告書『琳派 Rimpa』前掲、121頁。
- 54) 鹿島美術財団第43回「美術講演会講演録」（非売品）における玉蟲敏子氏の発言より。2015年、80頁。
- 55) 橋本関雪《猧》1915年（大正4）、第9回文展2等賞、橋本関雪記念館、『生誕130年橋本関雪展』図録、兵庫県立美術館、44頁。

- 56) 酒井抱一《秋草図屏風》右隻、東京国立博物館、『琳派』展図録、2004年：作品番号33。
- 57) 稲賀繁美「表現主義と気韻生動——橋本関雪の軌跡と京都支那学の周辺」『日本研究』第51集、2015年、103–105頁。
- 58) 川端龍子《草炎》1930年、古田亮『琳派』Rimpa 展覧会図録、尾崎正明解説：東京国立近代美術館、2004年。
- 59) 八木一夫「ミロ画伯と歩く」1966年、『オブジェ焼き』講談社、学芸文庫、53頁。
- 60) 稲賀繁美【書評】「「うつし」のパラダイム探索にむけて：オリジナル vs. コピーの軀からの脱却への道標」島尾新・彬子女王・亀田和子編『写しの力：創造と継承のマトリクス』（思文閣出版、2014年）『図書新聞』3163号、2014年6月21日。
- 61) 商標問題については、稲賀『絵画の臨界——近代東アジア美術史の桎梏と命運』（名古屋大学出版会、2013年）序章「翻訳の政治学と全球化への抵抗」（1–20頁）を参照されたい。

〔追記〕 2015年7月24日京都国立近代美術館にて講演・日本語原稿は同27日脱稿、フランス語では、同年11月22日に大手前大学で講演。なお、フランス語版は日本語版を若干切り詰めたものであり、日本語版最後の部分はフランス語では削除したことをお断りする。

～

Japonisme et École Rimpa:

autour de Louis Gonse, Théodore Duret, Ninagawa Noritane, S. Bing, Roger Marx et Claude Monet

Shigemi INAGA

En 2015, nous fêtons le quatrième centenaire de l'École Rimpa. Dans ma communication, je voudrais proposer une relecture de l'École Rimpa dans le contexte du Japonisme.

Shuichi Katô (1919–2008), critique renommé, a déclaré au début de «L'art japonais et l'Occident», un texte qui sert d'introduction à *L'École de Rimpa traverse la mer* (*Ūmi wo wataru Rîmpa*), l'ouvrage réalisé conjointement avec l'émission télévisée de NHK *Le Japon, son cœur et sa forme* (*Nippon sono kokoro to katachi*) en 1987 :

«Tawaraya Sôtatsu (?–1643) était un grand peintre et Hon'ami Kôetsu (1558–1637) était un génie qui transforma parfaitement la vie en art de façon parfaite. Tous deux n'ont exercé aucune influence sur la foule, mais ils ont influencé Ogata Kôrin (1658–1716), ou plus exactement, ce sont eux qui ont engendré Kôrin cent ans plus tard. Quant à Kôrin, c'est lui qui décida l'esthétique de l'époque Tokugawa qui s'en suivit. Et avec quelque exagération, on peut dire que cette esthétique de l'époque Tokugawa s'est par la suite transformé (ou s'est déguisé : «*baketa*») pour donner naissance à l'Art nouveau» en Occident à la fin du XIX^e siècle¹.

Pourtant, en 1987, il était encore trop tôt pour bien expliquer comment cette transformation eut réellement lieu. Nous allons examiner de près comment l'École Rimpa s'est transformée en Art nouveau. Quelle serait l'implication de ce «déguisement», dont parlait euphémiquement Shûichi Katô ?

Les Japonais «décorateurs» représentés par Kôrin

Un des premiers constats qui fait de Kôrin l'emblème de l'esthétique de l'art décoratif du Nippon fut étalé par Louis Gonse (1846–1921) en collaboration avec Théodore Duret (1838–1927)². Auteur d'un livre monumental sur l'*Art japonais* (1883), Gonse déclare³ :

Kôrin (...) est peut-être le plus original et le plus personnel des peintres du Nippon, le plus japonais des Japonais. Son style ne ressemble à aucun autre et désoriente au premier abord l'œil des Européens. Il semble à l'antipode de notre goût et de nos habitudes. C'est le comble de l'impressionnisme, du moins, entendons-nous, de l'impressionnisme d'aspect, car son exécution fondue, légère et lisse ; son coup de pinceau est étonnement souple, sinueux et tranquille.

Gonse continue :

Le dessin de Kôrin est toujours étrange et imprévu ; ses motifs, bien à lui et unique dans l'art japonais, ont une naïveté un peu gauche qui vous surprend ; mais on s'y habitue vite, et, si l'on fait quelque effort pour se placer au point de vue de l'esthétique japonaise, on finit par leur trouver un charme et une saveur inexprimables, je ne sais quel rythme harmonieux et flottant qui vous enlance.

Citons encore un peu plus loin :

Sous des apparences souvent enfantines, on découvre une science merveilleuse de la forme, une sûreté de synthèse que personne n'a possédée au même degré dans l'art japonais et qui est essentiellement favorable aux combinaisons de l'art décoratif. Cette souplesse ondoïante des contours qui, dans ses dernières œuvres, arrondit tous les

angles du dessin vous séduit bientôt par son étrangeté même. J'avoue très sincèrement que le goût de Kôrin, qui dans les premiers temps m'avait passablement troublé, me donne aujourd'hui les jouissances les plus raffinées.

On sait que le mot «synthèse» dont se sert Louis Gonse est rapidement devenu un mot-clef de l'esthétique symboliste de la fin de siècle, tel qu'en témoigne le mot «synthétisme», terme inventé par Albert Aurier (1865–1892) afin de promouvoir l'art décoratif. Le mot «jouissance» attire aussi notre attention, car le terme évoque le plaisir sexuel et sensuel. C'est par ailleurs dans ce contexte que Louis Gonse fait appel à Théodore Duret au titre d'«un vieux japonisant», qui admire une laque japonaise de Kôrin et qu'il considère comme la meilleure de ce genre. Pour illustrer ce passage, Gonse insère une image en silhouette de corbeaux posés sur une branche d'arbre, devant la pleine lune, et explique que l'image est tirée et reproduite de *Guashi kâiyo* (1754). Cela témoigne du fait qu'il possédait un exemplaire de l'album illustré imprimé d'Ôoka Shunboku (1680–1763) paru en 1754. La Collection Théodore Duret à la Bibliothèque nationale en possède aussi un exemplaire.

On peut rappeler en passant qu'Édouard Manet (1832–1883), ami intime de Théodore Duret, avait réalisé une série de lithographie des corbeaux, pour illustrer le poème d'Edgar Allan Poe (1809–1840), traduit en français par Stéphane Mallarmé (1842–1898). On sait que Manet y a intentionnellement imité la manière orientale avec le pinceau et l'encre de Chine. Il s'est sans doute inspiré de Théodore Duret, un des premiers voyageurs civils au pays du soleil levant en 1872.

Deux ans plus tard, Théodore Duret publie un article sur «L'art japonais» dans un recueil d'articles intitulé, significativement, *Critique d'avant-garde* (1885). Ce livre fut dédié «À la mémoire d'Édouard Manet» qui était décédé deux ans

auparavant en 1883, peu après la parution de l'*Art japonais* de Louis Gonse. Dans ce texte on lit⁴ :

On dirait au contraire que le balancement et la répétition symétrique leur répugnent et qu'ils [les Japonais] les évitent le plus possible. Ils suivent leur caprice, s'abandonnent à la fantaisie, jetant de-ci de-là les motifs du décor, sans système apparent, mais avec un instinct secret des proportions qui fait que le résultat satisfait pleinement le goût. Le décor japonais doit à ces procédés un imprévu et une variété inimitable, et M. Gonse est parfaitement dans le vrai lorsqu'il dit que les Japonais sont les premiers décorateurs du monde.

La répugnance des Japonais vis-à-vis de la symétrie se trouve à l'opposé de l'esthétique chinoise. Ce contraste entre la Chine et le Japon avait été formulé par Ernest Chesneau (1830–1890), critique et historien d'art. Depuis 1867, afin de promouvoir l'esthétique japonaise auprès des décorateurs français, membres de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie, la future Société des arts décoratifs, Chesneau avançait l'idée de «dissymétrie» pour résumer la particularité du goût japonais. Il faut ajouter que dans son livre, *Critique d'avant-garde*, l'auteur, Duret, définit d'un côté les Japonais comme «les impressionnistes les plus parfaits» et applaudit d'un autre côté Claude Monet (1840–1926) comme un des premiers parmi les peintres français à avoir poursuivi avec succès cette esthétique japonisante⁵. On comprend dès lors que «l'Impressionnisme» tel qu'il est défini par Louis Gonse ou par Théodore Duret avait une connotation bien distincte de notre sens commun. L'Impressionnisme pour eux était à peine différencié de l'esthétique japonaise telle qu'ils l'entendaient, tant dans la vivacité du dessin que dans son intuition décorative.

Chose encore plus frappante, le passage de Gonse sur Kôrin (supra.) fut cité tel quel par William Anderson (1842–

1900) dans son *Pictorial Art in Japan* (1886), et ceci dans son texte original et sans même prendre le souci de le traduire en anglais. On sait qu'Anderson s'était moqué des critiques français qui appréciaient hautement Hokusai («appréciation démesurée et aberrante» selon Anderson, puisque Hokusai (1760–1849) est tout au plus un «Mr. Punch au Japon» d'après lui). Anderson a été furieux que les Français ignorent la grandeur d'un Sesshû (1420–1506), un «Fra Angelico au Japon», pour ne pas dire un maître incomparable pour Anderson⁶. Pourtant, le même Anderson tombe inconditionnellement d'accord avec l'opinion enthousiaste des Français lorsqu'il s'agit de juger positivement la valeur de Kôrin en tant que décorateur «unique au monde».

L'ouvrage d'Anderson a été traduit en japonais par Suematsu Kenchô (1855–1920) en 1896⁷. Mais cette traduction japonaise contient une erreur majeure que nous ne pouvons guère ignorer : dans un passage correspondant on peut lire ceci (retraduit en français par nous) : «le style de Kôrin est, à première vue, à l'opposé de notre goût et de nos habitudes d'Européens, mais c'est précisément pour cette raison que sa peinture atteint véritablement le comble de l'émotion».

Le mot «impressionnisme» dans l'original est effacé et remplacé par une tournure, qu'au mieux, nous pourrions qualifier d'abscons. Suematsu, un des meilleurs connaisseurs japonais de la langue anglaise de sa génération et un des premiers à avoir, tant bien que mal, traduit *Le Dit du Genji* en anglais, n'était apparemment pas encore au courant de l'esthétique que nous entendons par «impressionnisme», et il l'a mal interprété en le (mé-)prenant pour quelque chose de proche de «*impresionnismo*» en italien douteux.

Ici s'impose une remarque sur la disponibilité des albums d'échantillon de l'École Rimpa. Le Musée Idemitsu à Tokyo possède cinq volumes des albums de modèles de la déco-

ration en laque édités par Hara Yôyûsai, maître laqueur (1772–1845). Selon un document familial⁸, nous savons aussi que 17 volumes d'albums du même titre furent en la possession de Charles Haviland (1839–1921). Un de ces modèles fut copié et illustré dans l'*Art japonais* de Louis Gonse et les mêmes modèles se retrouvent dans le catalogue de la vente après décès de Louis Gonse, avec une illustration imprimée à l'envers sous le numéro 275⁹. Or l'album du Musée Idemitsu porte aussi le numéro 275 en manuscrit écrit au crayon.

Le rapprochement de ces deux faits montre clairement la provenance de la collection Yôyûsai du Musée Idemitsu : le modèle appartenait autrefois à la collection Haviland, célèbre fabricant et industriel de la céramique japonisante dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en France, dont les ateliers se trouvaient à Limoge et plus tard aussi à Auteuil. Cela nous suggère clairement que les modèles de l'École Rimpa, dans la lignée de Sakai Hôitsu (1761–1826) ont été à la disposition d'un des fabricants majeurs de la céramique japonisante en France. Les albums semblent avoir été transportés en Europe, sans doute à la suite de l'Exposition universelle de Vienne en 1873.

Évolution du goût de la céramique japonaise en France

Ce constat nous conduit au deuxième point, à savoir l'évolution du goût de la céramique japonaise en Europe. Nous nous bornons ici à constater simplement le fait que Ninagawa Noritake (1835–1882), un des pionniers des études de la céramique japonaise, a mené une relation fort étroite avec S. Bing (1838–1905), célèbre marchand d'art japonais. Jusqu'ici, leur relation n'a pas été suffisamment remarquée, mais elle constitue une des clefs pour comprendre le développement historique qui nous concerne. Tout d'abord, il faut remarquer que le

goût européen pour la céramique japonaise amorce un virement remarquable aux alentours de 1876–78. Quels en étaient les facteurs ?

On sait que le gouvernement de l'Empire du Japon exposa officiellement ses produits pour la première fois en 1873 lors de l'Exposition universelle de Vienne. Les échantillons qui restent nous permettent d'en reconstruire la composition : cela consistait principalement en des fabrications contemporaines destinées à la promotion de l'exportation. Ce qui était prédominant était des porcelaines dures, aux formes régulières, avec une décoration naturaliste ou géométrique polychrome, recouverte d'émail soigneusement préparé et lisse. Parmi les fabricants on identifie le Kôransha à Arita, ou le Hyôchikai à Tokyo¹⁰. Gottfried Wagner (1831–1892), chimiste allemand employé par le gouvernement japonais, fut le conseiller technique pour cette *Weltausstellung*¹¹ ; et la collection contemporaine de James L. Bowes (1834–1899) à Liverpool représente ce goût que l'on peut qualifier de classique, de la porcelaine dure en filiation directe avec celles pour l'exportation d'Imari au XVIII^e siècle¹².

Or, l'étalage de la section japonaise de l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876 contenait des pièces hors de cette catégorie, à savoir des céramiques pour l'usage de la cérémonie du thé, que le Musée South Kensington à Londres n'a pas hésité à acheter en grand nombre. Augustus Franks (1826–1897), conservateur du British Museum, avait dressé en 1876 un catalogue des céramiques japonaises, mais il a dû le réviser entièrement l'année suivante, en 1877. De surcroît lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878, Kenzaburô Wakai (1834–1908) exposa des céramiques anciennes destinées à la cérémonie du thé, tels qu'Iga, Bizen, ou encore Karatsu¹³.

Observateur de l'Exposition rétrospective de l'Art oriental en 1878, Philippe Burty (1830–1890) se rappelle douze ans plus tard, en 1890, que les amateurs européens furent fort sur-

pris par cet étalage de céramiques et de grès japonais : de couleurs foncées ou sombres, aux formes fort irrégulières et déformées, à la peau rugueuse parfois en biscuit, recouvertes des émaux dispersés çà et là, comme par caprice. On s'étonnait d'ailleurs que ces pièces rustiques, sauvages et peu sophistiquées d'apparence coûtent beaucoup plus cher — prix démesuré et parfois exorbitant en raison de leur ancienneté et de la renommée du fabricant. Des céramiques auxquelles les Européens s'étaient déjà habitués, à savoir des porcelaines dures bien émaillées, apparemment de haute qualité technique, sans fissure ni craquelage, n'ont pas été aussi hautement estimées par les avertis japonais. Ce goût étrange et inouï des amateurs japonais de poterie du thé portait un défi au bon goût européen, car il se trouvait à l'antipode du jugement esthétique encore dominant en Europe.

Ce fut Ninagawa Noritane (1835–1882) qui servit de guide professionnel aux amateurs européens. Sa publication, *Kwan-ko Dzu-setou* (sic, 1876–79), sorte d'encyclopédie illustrée des céramiques et d'autres objets japonais, fut imprimée en lithographie et colorée à la main (dernière technique importée d'Occident combinée à l'artisanat traditionnel japonais). Cet album, en 7 volumes, diffusé par la Société Ahrens (à Hambourg, dont la succursale se situait à Yokohama), remporta un succès fou en Europe (Le British Museum en possède un exemplaire, sans doute acheté par A. Franks).

Examinons seulement deux pièces illustrées dans le volume 6 : «Ota-yaki, dans la province de Ki-i», et «Suzume-ga-dani-yaki, dans la province de Shiga». La première est un pot pour réchauffer du sake, la seconde est un vase recouvert de motifs donnant l'impression que des coquilles y seraient attachées. Chose un peu étonnante, des illustrations identiques sont reproduites en couleur dans la revue mensuelle, *Le Japon artistique* (1888–1891) que S. Bing a publié en 36 volumes,

pendant 3 ans, simultanément en trois langues européennes. Ces illustrations sont annexées dans le volume 23 du *Japon artistique*, à savoir dans le numéro même où se lit un article sur «Kôrin» rédigé par Louis Gonse. On lit le commentaire par Bing : «(BHC) Ota yaki, Yokohama» «vase à eau chaude» (confusion en usage, ainsi qu'en provenance), Suzumigatani (sic, Ôtsu, Seta) «trace d'incrustations de coquillage». «Imitation dont le potier se serait fait un amusement». Pour cette pièce de Suzume-ga-dani-yaki, S. Bing s'excuse pourtant de ne pas être capable de dire si les coquilles sont des imitations ou des vraies, faute de pièces sous ses yeux : il ne la possédait plus en personne¹⁴.

Les circonstances nous permettent de constater que ces objets venaient d'être vendus en bloc en 1889 au célèbre amateur et collectionneur américain passionné, Edward Silvester Morse (1838–1925), qui convoitait l'ancienne collection Ninagawa. La collection Morse des céramiques japonaises, échantillonnage exemplaire de l'industrie céramique du Nippon, se trouve léguée au Musée de Boston et celui de Salem, sa ville natale. Composée de plus de six mille pièces, la collection Morse contient aussi quelques pièces de *mukouduke* (assiette) du style Kenzan, frère cadet de Kôrin, témoignant de l'intérêt de Morse pour l'École Rimpa à l'instar du catalogue illustré du *Kwan-ko Dzu-setu* que Ninagawa avait conçu et réalisé¹⁵.

On sait que dans le livre *l'Art japonais* de Louis Gonse en 1883, le chapitre sur la céramique a été rédigé par S. Bing sur l'instigation de Louis Gonse. S. Bing se référait à l'ouvrage de Ninagawa, pour puiser les dernières informations venant de l'Empire du soleil levant. Et ce fut précisément dans le même livre que Louis Gonse fit pour la première fois un éloge éloquent de Kôrin (que nous avons analysé au début du présent texte). Le goût étrange de la beauté propre à la forme irrégulière et le dessin d'une souplesse ondoiyante et fantaisiste,

qui se situe à l'antipode du goût européen, y trouvent une justification esthétique (pour L. Gonse et S. Bing).

On est donc maintenant au cœur du problème : entre l'appréciation de l'École Rimpa (par Louis Gonse) et la découverte (par S. Bing) des céramiques et des grès japonais pour la cérémonie du thé (grâce à l'initiation par Ninagawa), on remarque non pas une simple coïncidence, mais un parallèle, voire une convergence d'intérêt commun.

Par ailleurs, ce fut S. Bing qui lança le mouvement de l'Art nouveau à la fin du XIX^e siècle. On est alors tenté de poser la question : en quoi consistait l'alchimie esthétique (selon Shûichi Katô) qui fait de Kôrin et de l'École Rimpa la matrice ou le déclencheur qui va donner naissance à l'Art nouveau ?

Une pièce dans la Collection E. S. Morse, catalogue 4072, «Water Jar, Provence de Musashi, Sobakai and Rakurakuyen ('Type Ninagawa') (Pl.XXIV)» peut pour ainsi dire constituer la clef de voûte de notre raisonnement, car des potiers français de la génération suivante, tels que Georges Hoentschel (1855–1915) ou Henry de Vallombreuse (1856–1919), allaient commencer à imiter et à poursuivre de pareils effets capricieux auxquelles les Européens n'avaient pas encore été habitués : à savoir les glaçures informelles qui tombent irrégulièrement sur la peau déformée de la pièce en argile comme si la retombée de cendre avait coulé naturellement pendant la cuisson.

Dans le jargon d'atelier des potiers, on les nommera «grès cérame» ou «grès flambé». Leur goût rustique et la couverture d'émail apparemment aléatoire, attribué souvent au fourneau de Takatori à Hizen, Nord de Kyûshû, marque du fief de Kuroda (comme en témoigne Félix Fénéon (1861–1944), parmi d'autres), sera très populaire dans l'atelier d'Ernest Chaplet (1835–1909) que fréquentera Paul Gauguin (1848–1903) pour créer le *Pot à l'autportrait en grès*, où l'artiste se

déguise en Jésus Christ. L'effet du grès flambé est interprété ici en émail rouge, suggérant le sang qui coule, permettant à Paul Gauguin de s'identifier avec une tête de martyr ensanglanté¹⁶.

Il est significatif que les illustrations de poteries publiées dans *Le Japon artistique* contiennent des poteries du thé japonais, fort évocateurs de ces «grès cérame» ou «grès flambé» que nous venons de voir. La revue portait le sous-titre «documents d'art et d'industrie», ce qui indique clairement que la revue était destinée à offrir des exemples à l'usage pratique auprès des fabricants artisanaux ou industriels ; sa cible n'ayant pas été limitée aux simples amateurs et collectionneurs des objets d'art... On constate aussi que dans la collection Bing, mise en vente publique en 1906 après le décès de celui-ci, avec le catalogue des ventes : *Objets d'art et peinture du Japon et de la Chine* (7–12, mai, 1906), se trouvent, parmi tant d'autres, en reproduction photographique de qualité hors-texte (le numéro désigne celui du catalogue des ventes) des anciennes pièces de poterie du thé du Japon qui évoque l'origine orientale de la poterie de l'Art nouveau :

–329 : Poterie d'Iga, bouteille à corps cylindrique de forme annulée, XVII^e siècle

–325 : Poterie de Shigaraki Mizousachi à corps cylindrique, XVII^e siècle

Autant d'objets qui suggèrent le goût japonisant en Europe de la fin du XIX^e siècle, dont on peut remarquer l'affinité incontestable avec l'Art nouveau. L'École Rimpa se trouve côte à côte avec des poteries de «grès flambé ou cérame» japonais. Et dans le même catalogue on voit aussi, dans la section «peinture», sous la rubrique «Les indépendants» quelques paravents attribués (de grès ou de force) à «l'École Sôtatsu», dont voici la description :

–863 : Sôtatsu, paire de paravents à six feuilles, offrant chacun la vue d'un jardin fleuri de plantes variées, chrysanthèmes, pivoines, crêtes de coq, hortensias, chardons, pavots, etc. Gouache polychrome sur fond bis pailleté d'or. Long 3.70 ; haut. 1.55, XVII^e siècle¹⁷

«Le grès flambé» : passage de la poterie du thé à l'Art nouveau

Ces circonstances nous permettent de mieux reconstituer ce que signifiait l'École Rimpa en Europe à la fin du XIX^e siècle. Examinons de plus près quelques pièces conservées chez les descendants de la famille Haviland¹⁸.

Une paire de vases aux motifs de fleurs et d'oiseaux par Jules Habert (1850–?) 《花鳥図角形花瓶》 (*Pair of slip decorated vases with Flower and butterfly design*, Haviland, Auteuil, Terra cotta, 1876–1883) ou celui de Henri Lambert (1836–1910) 《薔薇クレマチス図花瓶》 (*Slip decorated vase with rose and clematis design*, Haviland, Limoges-Auteuil, 1876) font partie des pièces précoces et expérimentales des années 1870, où les potiers-peintres appliquent des motifs à la japonaise sur la porcelaine ; décoration que Louis Gonse ou S. Bing allaient qualifier plus tard de «Kôrin» dans les années 1880.

Les vases à la «Barbotine» par Charles Midoux (?–?) méritent une attention particulière. «Barbotine» veut dire argile fluide mêlée de poudre d'or ou d'argent qui sert de pigment à la peinture sur la poterie. La collection de Y. L. d'Albis, descendant de la famille Haviland, compte un *Vase au fond noir aux motifs de fleurs et d'oiseaux dorés* 《黒地金彩花鳥図花瓶》 (*Slip decorated pitcher with flower and bird design with gold on black ground*, Haviland, Auteuil, 1876–1883). Le motif, superbement rendu sur la peau en émail noir de la porcelaine, est tiré des albums japonais de Hôitsu, qui sont en la possession

de Haviland. Encore plus typique : la *Boîte en céramique à motif floral sur fond jaune*, 《黄地花図陶箱》 (Terra cotta Square Box with flower design on yellow Ground), attribuée à Albert Dammouse (1846–1926) et datée du début des années 1870 par Laurens d'Albis. Il ne fait aucun doute que l'inspiration provient de l'École de Rimpa, car il s'agit apparemment d'une imitation de la boîte en céramique de la poterie d'Ogata Kenzan (1663–1743), frère cadet de Kôrin.

D'autre part, Eugène Morand (1855–19??) fait de la peau de céramique une toile de tableau pour y peindre des paysages : 《風景図花瓶》 *Jardinière, Femme à l'ombrelle au bord d'une rivière* (Manufacture Haviland, atelier d'Auteuil, 1876–1883), parmi tant d'autres, mériterait la désignation de «céramique impressionniste¹⁹». Il va sans dire que nous employons ici le mot «impressionniste» tel que l'ont compris un Théodore Duret ou un Louis Gonse en référence à l'art décoratif à la manière de Kôrin : la fixation directe de l'impression de la nature prise sur le vif (d'après Duret) est réalisée ici, par le moyen de la «Barbotine» ; ainsi que «l'instinct secret des proportions», qualité suprême des «premiers décorateurs du monde» comme le stipulait ces japonais des premiers jours.

Asai Chû, décorateur de l'Art nouveau

Il nous reste à savoir comment et pourquoi l'appréciation de Kôrin et de l'École Rimpa s'enchaîne au mouvement de l'Art nouveau. Fort suggestive en est une photographie prise en 1899 et retrouvée par le chercheur, Gabriel P. Weisberg²⁰ : S. Bing, ancien marchand d'art japonais et promoteur de l'Art nouveau y figure avec Louis Gonse, auteur de *l'Art japonais*, et rédacteur en chef de la prestigieuse revue, *Gazette des Beaux-Arts*, et Raymond Kœchlin (1860–1931), tous habillés en japonais. Raymond Kœchlin, futur président des amis du Musée

du Louvre, laisse à la fin de sa vie *Un Souvenir d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient* en 1922²¹.

Un an après la prise de cette photo, un artiste japonais, Asai Chû (1856–1907), un des pionniers de la peinture à l'huile et de l'aquarelle à l'occidentale au Japon, rendit visite à la Maison Bing, 22 rue de Provence à Paris et laissa un compte-rendu fort détaillé. Après avoir expliqué comment S. Bing emploie des artisans pour faire fabriquer chez lui non seulement les sculptures métalliques, les poteries, les verres, les bois sculptés, jusqu'à l'architecture, «à l'exception des fabriques textiles, dont l'usine se trouvait ailleurs», Asai conclut sans cacher son envie et son admiration²² :

Quelle vie enviable! En gagnant beaucoup, sa vie doit être on ne peut plus agréable et amusante! Sa maison a un style particulier que nous avons appelé la manière des lignes sinueuses *zurizuri*, ondoyantes et circulaires *guriguri*. Son style, très différent de ce qui a été fait auparavant, étonne les gens et est bien accueilli aujourd'hui. Bien qu'il soit un savant remarquable, capable d'évaluer les objets d'art sans faute, il y a des gens qui le dénigrent parce qu'il est juif, bien habillé, et gagne de l'argent.

Dès son retour au Japon, Asai quitte Tokyo et commence à enseigner à l'École des hautes études en arts et décorations de Kyoto. Il y enseignera jusqu'à sa mort, mettant plus l'accent sur les arts décoratifs, qu'il avait ignoré auparavant. Qu'il soit inspiré par l'Art nouveau de S. Bing à Paris est indéniable. Un de ses *kakemonos* exécuté à l'encre de Chine et intitulé *Une Parisienne promenant un chien* (1903) en témoigne. Asai n'aurait pas pu réaliser cette composition sans avoir regardé le paravent de Pierre Bonnard (1867–1947) *La Promenade d'une nourricière* (1899). Asai partage le même sujet : une femme qui promène son chien. La rangée de voitures

au dernier plan en contraste avec le chien du premier plan chez Bonnard, est remplacée chez Asai par une bicyclette au fond en haut en contrepoint avec un chien semblable au premier plan, en bas. Le support (paravent ou *kakemono*), mais aussi la composition verticale, ainsi que les figures en aplat sans clair-obscur, la perspective exagérée qui articule la distance spatiale par l'écart entre le haut et le bas, etc. : toutes les inventions décoratives japonisantes y sont mobilisées et intégrées. Cela nous laisse deviner l'esprit d'émulation que cet artiste japonais, Asai Chû, en bon successeur de l'École Rimpa, manifeste envers son rival français, le jeune décorateur Pierre Bonnard, membre de l'École Nabis²³.

Le fait qu'Asai opta pour Kyoto pour ses activités artistiques après son retour d'Europe, suggère son intention d'imiter la vie de S. Bing, comme promoteur des arts décoratifs, mais on y détecte aussi sa volonté de faire revivre la tradition de Kôrin et de l'École Rimpa dans l'ancienne capitale, Kyoto, où Hon'amî Kôetsu (1558–1637) dirigea un village d'artisans à Takagamine, trois cents ans auparavant. La synthèse de l'art nouveau européen et l'École Rimpa japonaise aurait dû être le rêve d'Asai Chû durant ses toutes dernières années²⁴. Des pièces de laque ou de poterie qu'Asai a inventées en collaboration avec les artisans et collègues à Kyoto, telles que les boîtes d'écritoire ou les boîtes aux lettres en laque, montrent clairement l'héritage artistique de l'École Rimpa qu'Asai a voulu réhabiliter.

Claude Monet, décorateur de l'École Rimpa

Si Asai poursuit la réhabilitation de l'École Rimpa au Japon grâce à son détour à Paris, Claude Monet tente, avec les *Nymphéas* de son jardin japonais à Giverny, la synthèse de l'idée de l'art décoratif et celle de l'Impressionnisme tels qu'on

l'entendait à l'époque à l'instar de l'esthétique japonaise. On connaît de Monet la formule suivante : «Rapprochez-moi des vieux Japonais : la rareté de leur goût m'a de tout temps divertie et j'approuve les suggestions de leur esthétique qui évoque la présence par l'ombre, l'ensemble par le fragment²⁵». Ces propos recueillis furent en réalité rapportés par Roger Marx (1859–1913) dans son article sur «Les Nymphéas de M. Claude Monet», paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1909.

Responsable du «Centenaire» à l'Exposition universelle de Paris en 1889 (sous la direction ministérielle d'Antonin Proust), tout comme pour celle de 1900, Roger Marx, originaire de Nancy, réalisa deux fois de suite de grandes rétrospectives de l'Art français aux Champs Élysées. Le succès qu'Émile Gallé (1846–1904), originaire, lui aussi de Nancy, remporta au cours de ces deux Expositions universelles, tant dans la verrerie que dans la fourniture et ébénisterie du style dit «Art nouveau», doit beaucoup à Roger Marx.

Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, les arts décoratifs et dits «appliqués» restaient encore subordonnés dans une sous-catégorie inférieure aux Beaux-Arts. Louis Gonse et Roger Marx, japonisants d'avant-garde au premier plan, ont été en même temps les combattants acharnés pour la promotion des arts décoratifs. Aux yeux des républicains libéraux, le renversement de la hiérarchie des Beaux-Arts fut en soi un acte bien «révolutionnaire» en 1889 ; pour eux, il s'agissait d'une lutte politique vis-à-vis des académiciens conservateurs, des Beaux-Arts et de l'École, composés pour la plupart des anciens bonapartistes, survivants du Second Empire (sinon des légitimistes qui restent encore ailleurs...).

On peut s'étonner de la constellation, voire des réseaux noués autour de Roger Marx, haut fonctionnaire d'État républicain, spécialiste administratif en matière des Arts. En effet, Antonin Proust (1832–1905), grand ami d'Édouard Manet, était le

Ministre des Arts en 1889 sous la direction duquel Roger Marx organisa le Centenaire de la Révolution française (projet en soi fort républicain). Quant à A. Proust, réputé (?) pour sa «proustitution» en 1889, il fut un ami politique de Georges Clemenceau (1841–1929), sous la présidence duquel, presque trente ans plus tard, en 1927, *Les Grands Nymphéas* de Monet allaient être installés à l'Orangerie. Gustave Geffroy (1855–1926), critique d'art et ancien gambettiste, faisait aussi partie de leur entourage et il allait laisser une grande biographie de Claude Monet (publication posthume).

Et ce ne fut personne d'autre que Roger Marx, qui, en tant que rédacteur de l'article en question de la *Gazette des Beaux-Arts*, a lancé, auprès du public, la campagne pour ce grand projet du mural décoratif des *Nymphéas*. Il ne serait guère exagéré de dire que Roger Marx fut le porte-parole de l'esthétique japonisante chez le peintre Claude Monet. Si l'Art nouveau est reconnu comme une résurrection de Kôrin en Europe, l'alchimie réalisée grâce à l'École Rimpa, est-il alors hors de propos de se demander si les *Nymphéas* de Monet n'en sont pas moins une autre réincarnation de l'École Rimpa, un phénomène atavique de Kôrin en Europe ? En nous posant cette question, écoutons Claude Monet sur la dictée de Roger Marx :

Un moment, la tentation m'est venue d'employer pour la décoration d'un salon ce thème des nymphéas : transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage ; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant de ces eaux stagnantes et, à qui l'eût habituée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri.

Il est facile d'entendre dans une expression «les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus...» dans «l'asile d'une méditation paisible» les refrains du «Salon de 1847» de Charles Baudelaire (1821–1867) que Henri Matisse (1869–1954) venait de se réapproprier pour son propre compte dans ses «Notes d'un peintre» en 1908. Ces citations fortement teintées de littérature suggèrent bien que Roger Marx a embelli les propos de Monet pour les faire passer plus aisément aux lecteurs avertis et savants. On se rappelle aussi que dans le numéro 36 du *Japon artistique*, le dernier numéro préalablement programmé en 1891, Roger Marx avait contribué avec un texte intitulé «Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon», et dans lequel nous lisons ceci²⁶ :

Recherchée ou inconsciente, directe ou transmise, bienfaisante ou haïssable, selon qu'elle aboutit ici à l'assimilation des principes émancipateurs d'une libre esthétique, là à l'adoption irraisonnée de conventions exotiques, l'influence de l'Extrême-Orient éclate avec l'évidence brutale, rigoureuse du fait accompli. Ceux qui la voudraient désormais oublier se condamneraient à mal connaître les origines de l'évolution moderne, à négliger une valable explication des tendances de la peinture au XIX^e siècle, et à ne point discerner l'élément essentiel de ce qui constitue, à notre insu, le style d'aujourd'hui. Du même coup ils se trouveraient ignorer dans l'histoire des variations de l'art l'exemple d'une prépondérance, décisive entre toutes, avec laquelle peut seule être mise en parallèle l'action exercée par l'antiquité au temps de la Renaissance.

Sans doute soupçonnerait-on quelque exagération de la part de Roger Marx, puisqu'il s'agit du dernier numéro commémoratif du *Japon artistique*. Pourtant il faut aussi tenir compte du fait qu'en 1891, au moment de la rédaction de ce texte, Roger Marx se situait au premier rang du combat en vue

de la reconnaissance sociale et de la consécration publique des arts décoratifs. Loin d'être un simple dithyrambe excessif de l'art japonais, ce texte mérite d'être réinterprété comme la confession de foi d'un administrateur en arts qui n'allait épargner aucun effort pour l'apothéose des *Nymphéas* de Claude Monet qui sera célébrée dans le panthéon spécialement aménagé pour cet effet à l'Orangerie (réalisation posthume, car Roger Marx meurt en 1913).

Certes, il est vrai qu'on n'y voit pas explicitement les mots de «Kôrin» ou «l'École Rimpa». Néanmoins, on ne saurait nier que Roger Marx cristallise ici sa mission professionnelle en se référant explicitement à l'esthétique des décorateurs nippons. Son texte de 1891 a pour mission de célébrer l'accomplissement décoratif de la peinture impressionniste que réalisera Claude Manet dans ses toutes dernières années. Les *Nymphéas* de Monet font partie de la généalogie de l'École Rimpa sur le plan international dans sa résurrection transmigra-toire de «la métempsychose bien spirituelle»²⁷.

NOTES

- 1 加藤周一 Katô Shûichi 「日本美術と西洋」 (L'art japonais et l'Occident) 「NHK 特別シリーズ 日本その心とたち 5」 (Série spéciale NHK Le Japon son cœur sa forme) 『琳派 海を渡る』 (L'École Rimpa traverse la mer) 平凡社 (Heibonsha), 1987年、20頁。
- 2 玉蟲敏子 Toshiko Tamamushi の博士論文に基づく著作、『生き続ける光琳』 (Kôrin, le survivant), 吉川弘文館 Yoshikawa Kôbunkan, 2004年。
- 3 Louis Gonse, *L'art japonais*, Paris, Quantin, 1886, pp. 231–232.
- 4 Théodore Duret, «L'art japonais» in *Critique d'avant-garde*, 1885. rééd. Paris : École nationale des Beaux-Arts, 1998, p. 89.
- 5 Shigemi Inaga, «Claude Monet Between Impressionism and Japonism», *Monet & Japan*, National Gallery of Australia, 2001, pp. 64–75.
- 6 William Anderson, *The Pictorial Art in Japan*, London, Sampson Low, 1886, pp. 66–67. Shigemi Inaga, «Hokusai controversé-La réception de son œuvre en France entre 1860 et 1925», Jean-Sébastien Cluzel (éd.), *Hokusai, le vieux fou d'architecture*, Seuil-BnF, 2014, pp. 77–79.
- 7 末松謙澄訳／ドクトル・アンデルソン 『日本美術全書沿革門』 明治29年 (1896)、

52-53頁。

- 8 Laurent d'Albis, *French Ceramics at the time of Impressionism 1866-1886, Maturity of Japonisme*, 汐留ミュージウム Shiodome Museum, 信楽陶芸の森美術館ほか Shigaraki Forest Museum for Ceramics, 2013-2014.
- 9 *Collection Louis Gonse, Œuvre d'art du Japon*, 1924, Pl. XVIII.
- 10 Catalogue de l'exposition, *Japonisme* 展覧会図録, Musée d'Orsay, Paris, 国立西洋美術館 Musée national de l'Art occidental, Tokyo, 1988, p. 104.
- 11 『ゴットフリートワグネルと万国博覧会』(Gottfried Wanger et l'Exposition universelle) 愛知県陶磁資料館 Aichi Prefectural Museum for ceramic documents, 2004年, p. 62, No. 61.
- 12 G. Audsley & J. Bowes, *Keramic of Japan* (ジョージ・A・オーズリー、ジェームズ・L・ボウズ『日本の陶磁』ヘンリー・サザラン社刊) 1875年。『ジャポニスムのテーブルウェア』(Japonisme Tableware), 滋賀県陶芸の森美術館 Shiga Forest Museum for Ceramics, et al ほか2007年, p. 109, No. III-92参照。
- 13 『万国博覧会の美術』(The Art of Universal Exhibition), 東京国立博物館 National Museum of Tokyo, 2004年, p. 83.
- 14 S. Bing (éd.) *Le Japon artistique*, No. 29, Sep. 1890, illustration: BHQ.
- 15 Edward S. Morse, *Catalogue of The Morse Collection of Japanese Pottery*, Charles Tuttle Company, 1979. 『モースの見た日本展』(Le Japon vu par E. S. Morse), 小学館 Shōgakkan, 1989年, 36頁。
- 16 Shigemi Inaga, "Arts et métiers traditionnels au Japon face à la modernité occidentale (1850-1900)," 稲賀「西欧モデルニテに対峙する日本の伝統工芸」in Atsushi Miura (éd.), *Trajectoires d'allers-retours, 150 ans d'échanges artistiques franco-japonais* (三浦篤〈編〉『往還の軌跡 日仏芸術交流の一五〇年』), 三元社 Sangensha, 2013年, 241-265頁, texte original français, pp. 122-134.
- 17 Collection S. Bing, *Objets d'art et peintures du Japon et de la Chine*, Galeries de MM. Durand-Ruel, Paris, (1906) reprint, Edition Synapse, 2011.
- 18 『フランス印象派の陶磁器 1866-1886ジャポニスムの成熟』*French ceramics at the time of Impressionism, 1866-1886, Maturity of japonisme*, 滋賀県陶磁の森 陶芸館ほか、2013-2014年。
- 19 Société des amis de la Bibliothèque Forney, *Céramique impressionniste, L'atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873-1882*, Ancien Hôtel des archevêques de Sens, Paris, 1974-75.
- 20 «S. Bing, Louis Gonse, Mme Koechlin, Gonse fils et Mme Gonse en costume de kimono», 1899. G. P. Weisberg, *Les origines de l'art nouveau, la Maison Bing*, Fonds Mercator, Musée des Arts décoratifs, 2004, p. 62.
- 21 Raymond Koechilin, *Souvenir d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient*, 1922.
- 22 浅井忠 Asai Chû 『ホトトギス』Coccou, 第4巻1号。明治34年1月。プロヴァンス街22番地 「メゾン・ピング」現場報告。芳賀徹 Haga Tôru 『絵画の領分』(Le domaine de la peinture), 朝日新聞社 Éditions du Journal Asahi, 昭和59年(1984), 327頁。

- 23 Shigemi Inaga, "Modern Japanese Arts and Crafts around Kyoto : from Asai Chû to Yagi Kazuo, with Special Reference to Their Contact with the West," *Traditional Japanese Arts & Crafts in the 21st Century*, ILCJS, Sep. 7, 2007, pp. 47-74.
- 24 クリストフ・マルケ Christophe Marquet 「工芸の革新を目指した画家、浅井忠 忘れられた黙語の図案をふりかえって」(Asai Chû et le renouveau des arts et métiers) 『浅井忠の図案展』(Les Designs d'Asai Chû) 愛媛県立美術館 Ehime Prefectural Museum, 佐倉市立美術館 Sakura Municipal Museum, 2002年。
- 25 Roger Marx, «Les Nymphéas de M. Claude Monet», 1909, *Gazette des Beaux-Arts*; repris dans, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, 1914, p. 292.
- 26 Roger Marx, «Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon», *Le Japon artistique*, 36^{ème} et dernier numéro, 1891, p. 148.
- 27 Sur la révision de la notion philosophique du métempsychose ou de la transmigration des âmes, voir Shigemi Inaga, «Kuki Shuzo and the idea of Metempsychosis : On the Fringe of Theosophical Thinking?», communication faite au colloque international, *Theosophy Across Boundaries*, Heidelberg University, 24-25 Sep. 2015.
*Je remercie Cecile Laly pour sa relecture de mon texte.

正誤表[~] corrections pour l'article par Shigemi Inaga

- p.321 line 6 grès flambé et NON grès flammé
 p.330 note 18 japonisme et NON japonisme
 note 21 Koechlin et NON Koechilin
 p.331 note 27 Theosophy et NON Theosophy