



HAL
open science

Voyage au Japon au XIXe siècle. Étude des illustrations de Promenades japonaises réalisées par Félix Régamey

Cassandre Fouard

► **To cite this version:**

Cassandre Fouard. Voyage au Japon au XIXe siècle. Étude des illustrations de Promenades japonaises réalisées par Félix Régamey. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02146161

HAL Id: dumas-02146161

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02146161>

Submitted on 3 Jun 2019

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.

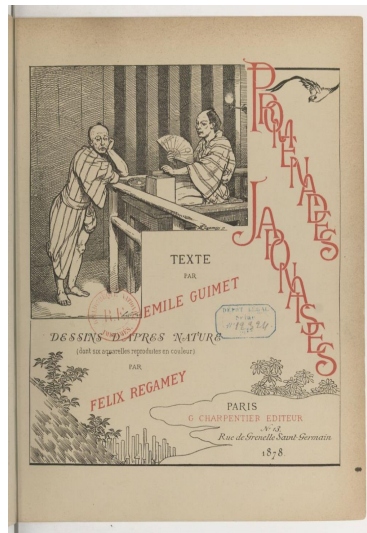


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

FOUARD Cassandre

Voyage au Japon au XIX^e siècle :

Étude des illustrations de *Promenades japonaises* réalisées par Félix Régamey



Volume 1

Sous la direction de Mme GOUJARD Lucie,
UFR ARTS ET SCIENCES HUMAINES
Département Histoire de l'art

Mémoire de master 2 mention Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Année universitaire 2017-2018



FOUARD *Cassandra*

Voyage au Japon au XIX^e siècle :

Étude des illustrations de *Promenades japonaises* réalisées par Félix
Régamey

Volume 1

Sous la direction de Mme GOUJARD Lucie
UFR ARTS ET SCIENCES HUMAINES
Département Histoire de l'art

Mémoire de master 2 mention Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

Je tiens à remercier dans ce mémoire le musée Guimet, et plus particulièrement Mme CRAMEROTTI Cristina, commissaire de l'exposition *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie* qui s'est tenue en cette année 2018, de m'avoir permis de prendre ce sujet de mémoire et d'avoir pris le temps de répondre à mes multiples questions.

Je remercie également ma directrice de mémoire, Mme GOUJARD Lucie, Maître de conférence en Histoire de l'art contemporain/histoire de la photographie au sein de l'Université Grenoble Alpes, pour son attention et ses conseils.

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : FOUARD.....

PRENOM : CASSANDRE.....

DATE : 23/05/2018.....SIGNATURE : FOUARD Cassandre

I. Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	8
I - Voyage au pays du « Soleil-Levant »	21
a - Arrivée au Japon	21
b - « First impressions » (Émile Guimet : Titre du Chapitre 1 p. 9 de <i>Promenades japonaises</i>) ..	34
c - Les influences de l'art japonais	44
II - La vision de la société japonaise de Félix Régamey de Yokohama à Enoshima	54
a - Excursions dans Yokohama	54
b - Voyages et rencontres	69
c - Temples et religions	83
III - Régamey au théâtre	103
a - Le théâtre au Japon	103
b - Les coulisses des représentations théâtrales	110
c - Légendes japonaises	113
Conclusion	118
Bibliographie	124

Avant-propos

Ce sujet de mémoire est un sujet qui me tenait à cœur en grande passionnée du Japon, de l'Histoire, de la Littérature et de l'Art.

Ainsi, ce mémoire regroupe toutes mes passions et j'espère qu'il sera à la hauteur des attentes du lecteur.

Je tiens à préciser que le lecteur de ce mémoire peut se sentir de décontenancé par l'orthographe de certaines villes ou noms japonais. En effet, j'emploie parfois l'orthographe utilisée par l'auteur de *Promenades japonaises*, Émile Guimet, qui n'avait pas la même que celle que l'on utilise de nos jours.

Voyage au Japon au XIX^e siècle :

Étude des illustrations de *Promenades japonaises* réalisées par Félix Régamey

Introduction

« Tâchez d'être mon compagnon, nous passerons ainsi dix mois qui éclaireront tout le reste de notre vie. » déclare Émile Guimet (**Annexes 1, 1-1**) au dessinateur Félix Régamey (**Annexe 2 et 3**) pour le convaincre de participer et de le suivre lors de son tour du monde à partir de Philadelphie en 1876, quatre ans après leur première rencontre¹.



Annexe 1 : Guimet lors d'une inauguration au musée Guimet

¹ Cf. <http://www.guimet.fr/fr/musee-guimet/emile-guimet-fondateur-du-musee>, consulté le 19/08/2017.



Annexe 2 : MORA, José, Portrait de Félix Régamey, New York, tirage moderne d'après une plaque de verre, prise vers 1873.

Félix Régamey est né à Paris le 7 août 1844 et est mort le 7 Mai 1907 à Juan-les-Pins en Alpes-Maritimes².

C'est un artiste peintre, dessinateur et caricaturiste.

Il est, d'après Jérôme Ducor, conservateur du département Asie au musée d'Ethnographie de Genève, et qui a rédigé « Félix Régamey au musée Guimet » pour le catalogue d'exposition³ *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, le fils de Louis Pierre Guillaume Régamey (1814-1878), un dessinateur et imprimeur lithographe, et le frère de Guillaume Urbain Régamey (1837-1875) peintre, réputé pour ses tableaux militaires, et de Frédéric Régamey (1849-1925), un artiste et écrivain. Ce dernier peint des sujets de sports, surtout d'escrime. Il est également paysagiste, pastelliste, aquarelliste, graveur, lithographe et illustrateur.

² Cf. http://data.bnf.fr/11921371/felix_regamey/, consulté le 19/08/2017.

³ Cf. Sous la direction de Pierre BAPTISTE et Cristina CRAMEROTTI avec la collaboration de Pierre BAPTISTE, Jérôme DUCOR, Deirdre EMMONS et Sophie MAKARIOU, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

Frédéric et Félix qui réalisent des travaux similaires, signent de façons différentes leurs œuvres afin de différencier les travaux de chacun. Ainsi, les deux frères signent « F. Fx. » pour Félix Régamey et « F^c. Régamey » pour Frédéric Régamey.

L'illustrateur de *Promenades japonaises* produit également d'autres œuvres sous d'autres synonymes tels que « Félix Ygrec », « Félix Rey », ou encore « Ramey ».

Comment Régamey qui est né dans une famille d'artistes, débute-t-il sa carrière d'artiste ?

Félix Régamey achève sa formation aux Beaux-Arts avec une « mention honneur », supérieure au premier prix. Il seconde ensuite Horace Lecoq de Boisbaudran, un théoricien du dessin que Régamey considérera toujours comme son maître. Déjà pendant son adolescence, Régamey avait commencé à proposer et à fournir plusieurs dessins à des journaux, ainsi que des caricatures ou esquisses. Il soumet notamment de nombreuses études de mœurs dès 1862, à des journaux, et publie des caricatures ou des dessins humoristiques dans de nombreux périodiques tels que *Le Boulevard*, *Les Faits-Divers illustrés*, *L'Esprit Follet*, *Le Journal amusant*, *La Lune*, *L'Éclipse*, *La Vie Parisienne*. Il collabore à des journaux jugés plus sérieux comme *La Chronique illustrée* de son ami Eugène Vermersch (1845-1878)⁴ qui fut l'un des trois rédacteurs avec Maxime Vuillaume (1844-1925)⁵, un ingénieur et un pamphlétaire, et Alphonse Humbert (1844-1922) homme politique et journaliste, du *Père Duchêne* lors de la Commune de Paris.

Régamey vient d'une famille républicaine, mais il se lie aussi avec les milieux socialistes. Si il a une vie de bohème au début de sa jeunesse, celle-ci s'achève avec la guerre contre la Prusse. L'artiste, au lendemain du commencement du siège de Paris, le 19 septembre 1870, s'engage au sein de la Légion des Amis de la France, un corps franc qui se destine à protéger Paris. Avec Frédéric, son frère, ils envoient des dessins d'actualité à leur frère aîné, mis à l'abri au sein de la capitale anglaise à cause de sa faible constitution. Guillaume fait alors publier ces dessins au sein de journaux anglais, comme *The Illustrated London News*.

La Commune de Paris est le résultat de multiples provocations et humiliations subies par les Français qui ont fini par atteindre un point de non-retour, comme on peut le constater au travers des

⁴ Eugène Vermersch était un journaliste, pamphlétaire et polémiste socialiste. Il est le directeur de *Hanneton* en 1868. En 1870, il collabore sur *La Marseillaise*, puis sur *Cri du peuple* en 1871. En 1870, il fonde le journal *Le Salut public* qui n'eut aucun succès, puis s'implique dans la Commune de Paris. D'après http://data.bnf.fr/12569067/eugene_vermersch/, consulté le 22/08/2017.

⁵ Cf. http://data.bnf.fr/12173465/maxime_vuillaume/, consulté le 22/08/2017.

ouvrages de Jacques Rougerie, ancien maître de conférences à l'université de Paris I et un des meilleurs spécialistes de la Commune de Paris, et de Jacques Zwirn⁶.

Régeamey qui s'est impliqué dans cette insurrection doit décider de son futur qui est compromis en France.

Que décide-t-il de faire ?

En réalité, Régamey rejoint son frère aîné à Londres juste avant que la Commune n'éclate, où il réside pendant deux ans.

Il retrouve une vie plus ou moins insouciant, notamment en gagnant sa vie avec des dessins qu'il propose à la presse, certains étant réalisés grâce à des photographies venant du Japon ou d'autres contrées lointaines. Félix Régamey voyage et collabore pour *The Illustrated London News*. Il fréquente également les communards exilés, ainsi que des proches comme Paul Verlaine (1844-1896) et Arthur Rimbaud (1854-1891) (**Annexe 4**) lorsqu'ils arrivent en Angleterre en 1872 d'après *La Correspondance Verlaine 1857-1885* de Michael Pakenham⁷. Verlaine, Rimbaud et Régamey sont des amis proches comme peut le prouver leur première rencontre à Londres, où les deux poètes inscrivent dans l'album du dessinateur deux poèmes. Rimbaud, lui adressera plus tard, un exemplaire d' *Une Saison en enfer*. Verlaine et Régamey se surnommaient également l'un l'autre « Vermey » et « Régalaïne ».

Cette même année, il reçoit également la visite de Guimet qui est venu pour l'exécution de son oratorio qui s'intitule *Le Feu du ciel* à Picadilly.

En 1873, Régamey part pour New-York où il va travailler pour le *Harper's Weekly*, un magazine hebdomadaire politique américain publié à New-York par la maison d'édition *Harper & Brother* de 1857 à 1916, et pour le *New-York Graphic*⁸. Il gagne également sa vie en donnant des cours de dessins et en se faisant connaître grâce à une sorte de numéro qu'il met au point : Régamey donne des conférences sur des sujets d'actualité comme sur les événements qu'il a vu lors du siège au sein de Paris où il fréquentait le *Café du Gaz* qui est situé en face de l'Hôtel de Ville, alors fréquenté aussi par Verlaine qui y passait ses journées lorsqu'il était chargé du service de presse de la Commune pour les délégués insurgés ; et il illustre dans le même temps, ces événements, face au public.

Comment Régamey, qui est aux États-Unis, prend-il par au voyage en Extrême-Orient ?

⁶ Cf. Jacques, ZWIRN, *La commune de Paris aujourd'hui*, Paris, De L'Atelier, 1999, 176 p.
Cf. Jacques, ROUGERIE, *Paris libre 1871*, Paris, Seuil, 2004, 304 p.

⁷ Cf. Michael, PAKENHAM, *La Correspondance Verlaine 1857-1885*, Paris, Fayard, 2005, 1122 p.

⁸ Cf. Michael, PAKENHAM, *La Correspondance Verlaine 1857-1885*, Paris, Fayard, 2005, 1122 p.

Le catalogue d'exposition⁹ *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie* nous renseigne sur le fait qu'en juin 1876, Régamey reçoit Guimet à New York. Ce dernier engage Régamey comme secrétaire et interprète anglophone pour l'accompagner à l'Exposition universelle de Philadelphie où il doit présenter ses produits industriels, avant de partir ensemble en Asie et y étudier les religions. Ils traversent donc ensemble le continent américain, du Québec à San Francisco, où ils embarquent.

Félix Régamey a séjourné au Japon et en Chine de 1876 à 1878, époque où il suit Émile Guimet, suite à la proposition de celui-ci de le suivre dans son aventure lors de sa venue à Philadelphie en 1876.

Félix Régamey a travaillé comme dessinateur aux côtés de Guimet lors de leur voyage en Asie, mais aussi d'interprète anglophone puisque Guimet ne maîtrisait pas l'anglais, et a même enseigné le dessin dans des écoles de « Tokio », comme l'écrit à l'époque Guimet. Il a occupé les postes d'inspecteur de dessin des écoles de la ville de Paris en 1881, ainsi que celui de professeur à l'École des arts décoratifs.

Il présente de nombreux dessins sur la vie publique et privée en Extrême-Orient lors de l'exposition universelle de Paris en 1878. Année de parution également de l'ouvrage étudié dans ce mémoire, *Promenades japonaises* qui a été écrit par Émile Guimet et dont les illustrations ont été dessinées par Félix Régamey.

Le peintre qui est séduit, tout comme Guimet, par les aspects de la vie japonaise, et qui connaissait déjà les estampes d'Hokusai, comme on peut le lire dans le témoignage qu'a retranscrit Jérôme Ducor dans le catalogue d'exposition du musée Guimet¹⁰:

Selon Régamey, ce fut au tournant de ses vingt ans, et par l'intermédiaire du sinologue Stanislas Julien qui était alors conservateur adjoint des manuscrits à la Bibliothèque impériale, qu'il fit la découverte du Japon et de sa fascinante attractivité : « Julien m'avait annoncé que de curieuses images chinoises venaient de lui parvenir ; à l'époque, tout ce qui venait d'Extrême-Orient était chinois ; le Japon, nul ne savait ce que c'était... J'ouvris le carton à images et je fus émerveillé ; c'étaient des dessins d'Hokusai... Je passai ma journée à les copier ; j'étais fou, j'étais ivre de couleurs, quand je partis, et, je m'en souviens, j'emportai par erreur le chapeau de Julien, lui laissant mon couvre-chef. »
(La Presse, 28 février 1904).

a rapporté du Japon ou réalisé par la suite, plusieurs dizaines de peintures, tableaux, dessins, estampes et affiches, qui témoignent de son goût pour l'art japonais.

⁹ Sous la direction de Pierre BAPTISTE et Cristina CRAMEROTTI avec la collaboration de Pierre BAPTISTE, Jérôme DUCOR, Deirdre EMMONS et Sophie MAKARIOU, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

¹⁰ Sous la direction de Pierre BAPTISTE et Cristina CRAMEROTTI avec la collaboration de Pierre BAPTISTE, Jérôme DUCOR, Deirdre EMMONS et Sophie MAKARIOU, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

Dans *Promenades japonaises*, on peut voir des indications précieuses sur la répartition du travail entre les deux hommes dès la seconde illustration de l'ouvrage (**III. 1**) : le texte est écrit par Émile Guimet et les dessins qui sont des dessins d'après nature sont réalisées par Félix Régamey. Parmi ces dessins au nombre de soixante-douze, on trouve six aquarelles reproduites en couleur.

Sur cette illustration, on retrouve d'autres indications précieuses qui nous renseigne sur la production de l'ouvrage : en bas à gauche, le nom et l'adresse de l'éditeur de *Promenades japonaises* : G. Charpentier Éditeur, n°13 rue de Grenelle Saint-Germain, ainsi que la date de parution : 1878. On peut aussi lire à la fin de l'ouvrage (**III. 74**) : le nom et l'adresse de l'imprimeur à la dernière page de l'ouvrage p. 212 : Charles UNSINGER, imprimeur, 83 rue de Bac, Paris.

Promenades japonaises se compose donc de trente-deux chapitres, ou trente-trois, si on compte le dernier chapitre qui est l'épilogue de l'ouvrage.

En 1880, les deux amis font paraître chez le même éditeur, un second ouvrage sur leurs aventures au Japon s'intitulant *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*.

Félix Régamey illustre au retour de son voyage, de nombreux ouvrages comme *Express-nouvelles...* de Georges Mazinghien (1851-19...) paru en 1880 (**Annexe 5**), *Atala-René. - Le Dernier Abencérage* de Chateaubriand (1768-1848) paru en 1882, *Cinq anniversaire de Molière* écrit par Ernest d'Hervilly (1839-1911) en 1887, ou encore *Fête placée sous le patronage de toutes les mères françaises au profit de la Société de l'allaitement maternel et des refuges-ouvroirs pour les femmes enceintes [...]. Concert suivi de bal, lundi 28 mai [...]. On trouve des billets au siège de la Société, 45 rue de Sèvres [...].* (**Annexe 6**) qui est un livre d'illustrations, d'estampes et de lithographies, paru en 1894¹¹.

Régamey illustre aussi des ouvrages d'influences ou de créations japonaises, montrant son intérêt permanent pour ce pays. Ainsi, il travaille comme illustrateur sur *Okama*, un roman japonais de Bakin Kyokutei (1767-1848), dont la préface a été rédigée par Émile Guimet, paru en 1883. En 1886, paraît un nouvel ouvrage de Guimet et Régamey, qui a été écrit par le premier, illustré par le second et qui s'intitule *Le théâtre au Japon*. On peut aussi découvrir le Japon au travers de *Le Japon en images* qui est un ouvrage de 1905 de Félix Régamey, qui propose aux lecteurs de découvrir pas moins de 245 reproductions photomécaniques. Félix Régamey travaille également comme graveur sur des œuvres tels que *Costumes remarquables dans les bals costumés donnés à la Cour, chez M. le prince de Metternich, et*

¹¹ Cf. Georges, MAZINGHIEN (auteur), Félix, RÉGAMEY (illustrateur), *Express-nouvelles*, Paris, M. Dreyfous, 1880, 264 p. Cf. http://data.bnf.fr/11921371/felix_regamey/, consulté le 19/08/2017.

chez le comte Walewski, paru en 1863 (**Annexe 7**)¹², ou sur *Poésies complètes* de Maurice Montégut (1855-1911)¹³.

Il écrit également quelques ouvrages notamment *L'Enseignement du dessin aux États-Unis* de 1881, *Le Japon pratique* en 1891, *Horace Lecoq de Boisbaudran et ses élèves* en 1903, ou encore *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio* paru en 1902.

À présent, attardons-nous sur l'auteur de *Promenades japonaises* qui est à l'origine de ce voyage et de l'implication de Félix Régamey dans ce périple.

Émile Guimet, l'auteur de ce premier volume de *Promenades japonaises*, est né à Lyon le 22 juillet 1836 et est mort à Fleurieu-sur-Saône (Rhône) le 12 octobre 1918.

Cet homme qui a porté de nombreux titres : « Officier de la Légion d'honneur (1895), officier de l'instruction publique, commandeur de l'ordre impérial du Trésor sacré du Japon, chevalier de l'ordre royal du Cambodge ; membre correspondant de l'Institut (1917), président de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, vice-président de la Société franco-japonaise, membre de la Société asiatique, de la Société d'anthropologie de Paris ; président de la Compagnie des produits chimiques d'Alais et de la Camargue, président de la Compagnie de navigation mixte, administrateur de l'Aluminium français », d'après la notice d'auteur publiée par Francis Macouin sur le site de l'INHA en 2009, est un homme aux multiples facettes.

¹² D'après « Feuillet détaché du *Monde Illustré*, 7^e année, n° 307 (28 févr. 1863), p. 137 et 138.

Note sur le sujet : Panneau de trois pl. superposées, celle du haut signée, en bas, à g. : "C. Maurand" et les deux autres, en bas, à g. et à dr. : "C. Maurand" et les deux autres, en bas, à g. et à dr. : "C. Maurand. - F. Regamey". La pl. du haut, intitulée : "N° 1. -Bal des Tuileries" représente, de g. à dr., les costumes de M.elles de Montauban, Madame Bornman, l'Impératrice (en dogaresse), la princesse Gabrielli, la princesse Dolgorowki et la duchesse de Morny. Celle du centre - "N° 2. - Bal de Madame de Metternich", les costumes du duc de Mouchy, de la baronne Al. de Rothschild, de la c. te de Choiseul, de l'impératrice (Junon), de la c. tesse d'Aoust et de Madame C. Say. Celle du bas - "N° 3 -, Bal du Comte Walewski", les costumes de Madame Brook-Gréville, de M. de Lutteroth, de la c. tesse Hahn-Hahn, de la c. tesse de Persigny, de Madame Rimsky-Korsakoff et du baron de Mayer. Dans la marge sup. : "*Le Monde Illustré*. -137" » Cf. http://data.bnf.fr/11921371/felix_regamey/, consulté le 04/09/2017.)

¹³ Maurice Montégut : poète et romancier. A écrit entre autres : *La Bohême sentimentale* (1875), *Drames* (1883), *Entre les lignes* (1884), *La peau d'un homme* (1887), ou encore *Le Mur, mars-avril-mai 1871* : « Les éditions Du Lérot rééditent le roman de Maurice Montégut, *Le Mur, mars-avril-mai 1871*, paru en feuilleton dans *Le Gil Blas* du 7 novembre 1891 au 11 janvier 1892, avec pour sous-titre « roman parisien », puis édité en volume chez Dentu en 1892, version ici restituée. Œuvre complexe par sa signification, revendiqué comme roman de mœurs et donné par Montégut comme fiction même si l'auteur était, lors de la Commune, un jeune parisien de quinze ans et si les détails ont été puisés dans les récits des vainqueurs et des vaincus", *Le Mur* peut être ainsi lu de façons contradictoires. Cité largement par P. Lidzky dans *Les écrivains contre la Commune, Le Socialiste* du 11 mai 1912 le place pourtant parmi les onze romans dignes de figurer dans les bibliothèques ouvrières. Cette (belle) nouvelle édition, présentée par Marie-Claude Schapira, nous offre l'occasion de nous confronter, à notre tour, à ce livre. » d'après l'article de Nicole Edelman.

L'article d'Emmons Deirdre¹⁴ intitulé *Émile Guimet, une histoire lyonnaise*, met en lumière de nombreux points concernant cet homme qui « a gravé son nom au fronton de l'un des plus prestigieux musées d'art asiatique au monde, le musée national des Arts asiatiques Guimet à Paris. » (E. Deirdre)

Dans son article, Emmons Deirdre rend compte des qualités de Guimet qui constituent cet homme. Ainsi, il est désigné comme « visionnaire et novateur » par Jean-François Jarrige, président du musée national des Arts asiatiques Guimet et membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans un extrait des comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (fasc. IV, nov-déc. 2000), ou d'« humain et bousculant » par Hubert Guimet lors d'une conversation entre Emmons Deirdre et l'arrière-petit-fils d'Émile Guimet, le 4 avril 2007 à Fleurieu-sur-Saône, et d'anticonformiste.

Il est également un passionné de voyages.

« Il est indispensable de voyager, de toucher le croyant, de lui parler, de le voir agir. » d'après Émile Guimet, *Le Jubilé du musée Guimet*, 25e anniversaire de sa fondation, 1879-1904, p.4.

Il débute cette passion avec un séjour en Espagne en 1862, puis en Allemagne et plus tard en Afrique du nord, Europe de l'est et du nord.

Ces périples donnent lieu, comme il est à la mode à l'époque, à l'écriture de récits publiés. La destination qui éveille le plus son intérêt est l'Égypte qui a un impact considérable sur l'œuvre muséale future d'Émile Guimet. La première fois qu'il y va est en 1865-1866, ce qui donne lieu aux *Croquis égyptiens : journal d'un touriste* paru en 1867. Guimet se met à collectionner et à étudier les antiquités égyptiennes. Il se rapproche des milieux académiques et s'intéresse à la question des musées.

De ses voyages, il rapporte de nombreux objets et des observations ethnographiques, soit l'observation sur le terrain des mœurs et des coutumes de certaines populations qu'il a rencontré. Suite à cela, il se tourne vers l'étude des religions, puis vers l'archéologie. En 1873, Guimet participe au premier congrès des Orientalistes qui a lieu à Paris, organisé par Léon de Rosny, spécialiste du Japon, dans la section des études extrême-orientales. .

En 1876, il se rend, comme on l'a vu, à l'exposition universelle de Philadelphie. Il visite et traverse les États-Unis où il rejoint le Japon, accompagné de Régamey, par l'océan Pacifique. Pour ce voyage, Émile Guimet avait un ordre de mission délivré par le ministre de l'Instruction publique dans le

¹⁴ Emmons Deirdre est aujourd'hui en charge des collections asiatiques au sein du service des collections et des expositions du Musée des Confluences. Cf. <http://www.museedesconfluences.fr/fr/evenements/deirdre-emmons>, consulté le 12/10/2017 et le catalogue d'exposition du musée Guimet :

- Sous la direction de Pierre BAPTISTE et Cristina CRAMEROTTI avec la collaboration de Pierre BAPTISTE, Jérôme DUCOR, Deirdre EMMONS et Sophie MAKARIOU, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

but d'enquêter sur les religions orientales. L'étude des religions est à ce moment-là un nouveau champ d'études qui suscite de nombreuses polémiques¹⁵.

Quelle est alors la situation du Japon en cette seconde moitié du XIX^e siècle ?

Le Japon connaît à cet instant une période de troubles où le bouddhisme s'est séparé du shintô. Le mot d'ordre est de se mettre à l'école de l'Occident. Ces troubles permettent à Émile Guimet de grandes facilités de recherches et lui permette de récolter grands nombres d'objets de culte et de livres.

La suite de son périple au sud de la Chine, à Ceylan et en Inde du sud, n'offrit pas les mêmes opportunités mais occasionna un contact direct avec les pratiques religieuses locales.

À son retour, Guimet qui avait pensé à de multiples projets pendant son voyage, essaie de les mettre en pratique dès son retour. Il souhaite notamment créer une école de langues orientales, spécialement pour le japonais à Lyon. Il n'y arrive pas. Un autre de ses projets fut d'établir un « musée religieux ».

On fait appel à l'architecte Jules Chatron pour la construction de ce musée, qui fut inauguré en 1879, par Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique.

On crée également à la même époque une revue scientifique indépendante qui est toujours effective aujourd'hui, la *Revue de l'histoire des religions*¹⁶, ainsi qu'un programme de publications édités sous le nom général d'Annales du musée Guimet.

Plus tard, Émile Guimet qui est déçu de l'accueil de ses projets à Lyon, préfère transférer l'établissement à la capitale. Il conclut un accord avec l'État qui est « sanctionné par une loi en 1885 : il prévoyait le don à l'État de l'ensemble de ses collections, livres compris, la construction à Paris d'un bâtiment particulier à l'imitation de celui de Lyon, le nom à perpétuité de « musée Guimet », le fonctionnement d'un musée dont la direction est confiée à Émile Guimet sa vie durant. La ville de Paris vota pour sa part une subvention pour acheter les terrains dans le XVI^e arrondissement, alors en voie d'urbanisation. La collection personnelle d'Émile Guimet, donnée à l'État, constitue bien le premier fond du musée. Outre les collections asiatiques, elle comprenait les objets égyptiens abondamment collectés mais « aussi des antiquités gréco-latines et jusqu'à des objets amérindiens. » d'après Francis Macouin, ancien conservateur général chargé de la bibliothèque du musée Guimet¹⁷.

¹⁵ Cf. Émile, GUIMET, *Rapport au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur la mission scientifique de M. Émile Guimet dans l'Extrême-Orient*, Lyon, De Bellon, 1877, 10 p.

Cf. Émile, GUIMET, *Le Jubilé du musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, 1879-1904*, Paris, E. Leroux, 1904, 172 p.

¹⁶ Cf. Émile, GUIMET, *Revue de l'histoire des religions*, vol. 2, 1880, p. 107 à 122.

¹⁷ Cf. <http://www.guimet.fr/fr/musee-guimet/emile-guimet-fondateur-du-musee>, consulté le 19/08/2017.

Le musée parisien fut inauguré le 20 novembre 1889. Guimet se consacre à son institution. Il organise des expositions, réclame le dépôt d'œuvres appartenant à l'État, ce qui permet de nombreux dons comme ceux de Charles Varat (1842-1893)¹⁸ en 1893 d'objets coréens ou de Jacques Bacot (1877-1965)¹⁹ en 1912 qui a rapporté des peintures tibétaines.

Guimet commissionne également des fouilles archéologiques, notamment celles d'Albert Gayet à Antinoé en Égypte où la nécropole fournit un important mobilier copte et des « momies ». De celles-ci on a beaucoup parlé alors, spécialement de celle qui était réputée être la momie de Thaïs, la célèbre courtisane d'Alexandrie, dont la sépulture était mise en scène au musée. » d'après Francis Macouin.

En 1912, Émile Guimet institua un nouveau musée Guimet dans son premier bâtiment, à Lyon, racheté par la ville et ouvrit un nouveau musée. La bibliothèque et les publications y tenaient une place importante car pour Guimet, un musée se devait d'être un lieu d'études et de diffusion du savoir.

Émile Guimet lui-même fit de nombreuses conférences et produisit diverses études, notamment sur le sujet de la diffusion du culte d'Isis en Occident. Émile Guimet est un orientaliste.

¹⁸ Charles Varat : selon l'article de Pierre Cambon, Charles Varat est un explorateur français, qui se rend en Corée en 1888, chargé de mission par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Parisien fortuné, il devient un passionné de voyage et se rend en Scandinavie et en Russie. Son but devient rapidement de découvrir la culture coréenne, alors encore méconnue par rapport à celle de la Chine ou du Japon. Grâce au soutien de Victor Collin de Plancy, premier diplomate français à la cour de Séoul, qui vient tout juste d'arriver, et le soutien du gouvernement coréen, Charles Varat entreprend l'achat de tout ce qu'il considère comme coréen, afin de mieux faire connaître ce pays à Paris. La collection qu'il parvient à créer est éclectique : peintures bouddhiques ou chamaniques, des sculptures de Bouddha ou de Bodhisattva en bois, bronze ou en fonte de fer, des costumes, des masques ou même du mobilier. Sa collection est exposée en 1889, au Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Varat insiste afin que sa collection puisse être accessible au public, c'est pourquoi, le Ministère va attribuer en 1891, sa collection au musée Guimet, créé trois ans auparavant comme Musée National sur l'Asie. En 1893, Varat organise la galerie qui est consacrée à la Corée au sein du musée Guimet, avec l'aide de Hong Jeong-Ou, l'un des tous premiers coréens à poser pied à Paris. Ce dernier est mis en relation avec Émile Guimet par le biais de Félix Régamey.

En France, la Corée suscite la sympathie et la curiosité. Pour autant, après 1918 et la mort de Guimet, la Corée disparaît pratiquement des galeries, pour ne réapparaître que timidement après 1945, avec le reversement du musée du Louvre de ses collections asiatiques.

¹⁹ Jacques Bacot : C'est en 1906 que Jacques Bacot découvre le Tibet au travers d'une expédition qui le mène du Tonkin sur les chemins du pèlerinage du Toit du monde. En 1908, suite à son retour sur Paris, Bacot se consacre à l'étude du tibétain auprès de Sylvain Lévy (1863-1935) qui est un indologue français. Il fut Professeur au Collège de France et membre d'honneur de l'École française d'Extrême-Orient. Il fait parti des premiers à s'intéresser à la langue tokharienne des Tokhariens qui est un peuple indo-européen implanté dans le bassin du Tarim dès le VII^{ème} siècle av. J.-C. dans le Xinjiang, à l'ouest de la Chine. Il rapproche celle-ci du sanskrit et aide à son déchiffrement.

Jacques Bacot retourne au Tibet en 1909, lors d'une période de troubles et de révoltes dont il témoigne dans un ouvrage qu'il a écrit intitulé *Dans les marches tibétaines, Le Tibet révolté* (1912). Par la suite, il se voue à la recherche historique et philologique, et devient l'auteur de nombreux ouvrages dont une *Grammaire du tibétain littéraire*, paru en 1946, mais aussi de traductions et contribution à l'étude des documents rapportés de la mission Pelliot qui tient son nom de Paul Pelliot (1878-1945), qui est un linguiste français, sinologue et tibétologue, explorateur et spécialiste des manuscrits de Dunhuang. Il parlait treize langues dont le chinois. Il fut l'élève de Sylvain Lévi et de l'archéologue Édouard Chavannes.

Bacot est nommé dès 1936, directeur d'études de tibétain à l'École pratique des Hautes Études, puis devient membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1947. Il entre à la Société Asiatique en 1908.

« Son dévouement à cette dernière, en particulier pendant les difficiles années de guerre, s'est manifesté encore davantage lorsqu'il en est devenu Président en 1946, à la mort de Paul Pelliot, et par un legs de manuscrits tibétains. Outre ses contributions scientifiques au Journal asiatique et aux autres publications de la Société (Cahiers n° XIV, et Manuscrits de Haute Asie conservés à la Bibliothèque nationale de Paris (Fonds Pelliot) n° IV), il a laissé au sein de la compagnie le souvenir d'un homme à la distinction extrême. » Cf. <http://www.aibl.fr/societe-asiatique/histoire/membres-illustres-de-la-societe/article/bacot>, consulté le 24/08/2017.

Qu'est-ce que l'orientalisme ?

L'orientalisme au XIX^e siècle est un mouvement artistique, présent dans la littérature, mais aussi dans l'art comme au travers des peintures, qui prend son essor en Occident comme l'écrit Edward W. Said (1935-2003)²⁰ dans *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*²¹. Ce mouvement est mené par une curiosité passionnée pour les pays musulmans de toutes horizons, de l'Orient, au Couchant, jusqu'au Levant. L'Orient est un rêve, glorifié par l'essor des romantiques qui voient dans l'Orient, un monde lointain et souvent fantasmé. L'orientalisme est donc présent en littérature, mais c'est surtout en peinture qu'il connaît son apogée. En effet, l'orientalisme influence de multiples artistes jusqu'au XX^e siècle. Cette passion de l'Orient commence avec l'expédition française en Égypte. Ainsi, on voit des artistes tels que Antoine Gros (1771-1835) faire de la campagne d'Égypte, le thème de leur œuvre. Tout comme les écrivains, les peintres voyagent en Orient pour ramener des images qui attiseront et enflammeront leur muse créatrice. Descamps (1803-1860) voyage à Smyrne en 1828. Il peint notamment *La patrouille turque* en 1831 (**Annexe 8**) qui révèle les scènes de guerre qu'il a pu voir. Delacroix, également, voyage au Maroc et en Algérie. Le peintre sera plus intéressé par des scènes de la vie quotidienne comme on peut le voir avec les *Femmes d'Alger* (**Annexe 9**) par exemple, peintes dans leur chambre.

Si Guimet se passionne, comme on a pu le voir, lui aussi pour l'Orient, au travers de l'Égypte notamment, il va également se passionner pour l'Asie et devenir spécialiste de l'art du Japon, de la Chine et de l'Inde.

Promenades japonaises résulte d'un voyage entre 1876 et 1877 où, accompagné de Félix Régamey, Guimet effectue une mission scientifique. Guimet est donc un collectionneur et un mécène, fondateur du Musée Guimet en 1879, qui est un des principaux centres d'études asiatiques en France. Il fut élu, peu avant de mourir le 12 octobre 1918, membre correspondant de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Après sa mort, le musée évolua vers une autre voie que celle d'un musée consacré aux religions. Il conserva tout de même l'empreinte d'Émile Guimet qui souhaitait dès le début qu'il soit un outil de recherche et d'éducation.

Il a écrit de nombreux ouvrages tels que *Après la guerre* paru entre 1915 et 1916, *Plutarque et l'Égypte* de 1898, *Les Âmes égyptiennes* paru en 1913, *Les Chrétiens et l'Empire romain, le malentendu entre les chrétiens et le gouvernement...* de 1909, ou encore *Rapport au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur la mission scientifique de M. Émile Guimet dans l'Extrême-Orient* édité en 1877, qui est un ouvrage important entre autre sur lequel s'appuyer dans ce mémoire.

²⁰ Edward W. SAID est né à Jérusalem et a émigré aux États-Unis en 1951. Il a été professeur de littérature comparée à l'université de Columbia et est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages.

²¹ Cf. Edward W., SAID, *L'orientalisme. L'Orient par l'Occident*, Paris, Points, 2015, 592 p.

Il rédige aussi quelques préfaces. On a vu qu'il a réalisé celle de *Okama*, mais aussi celles de *Conférences au Musée Guimet* paru en 1902, écrit par Léon-Joseph de Milloué (1842-192.), de *La peinture chinoise* au Musée Guimet, 1910, écrit par Joseph Hackin (1886-1941) et Tchang Yi-Tchou ou *La Légende de Koei Tseu Mou Chen*, paru en 1909 d'après le catalogue du Musée Guimet et dont les annotateurs sont Léon-Joseph de Milloué (1842-192.?) et le Général Tcheng Ki Tong (1849-1894).

Guimet est également un compositeur de chansons notamment de *Chansons d'amour* de 1878 où il est l'auteur, mais aussi le compositeur des chansons.

À côté de nombreuses chansons, comme la mise en musique de poèmes de Victor Hugo ou d'Alfred de Musset, il compose aussi des œuvres de plus grande ambition. Citons *Croquis espagnols pour piano* (1863), un oratorio *Le feu du ciel* sur un texte de V. Hugo, représenté à Paris et à Londres, ou encore un ballet *L'oeuf blanc et l'oeuf rouge*, mais l'œuvre la plus ambitieuse fut un opéra à sujet chinois *Tai-tsoung*, créé à Marseille en 1894²².

Promenades japonaises de 1878, est écrit et rédigé de suite, après le retour de voyage de Guimet et Régamey en Extrême-Orient. Le périple au Japon aura duré plus de deux mois et demi, et Guimet y revient conquis.

Le voyage au Japon est effectué dans un contexte d'ouverture, tant pour la France que pour le Japon.

En France, se développe le « japonisme ». Dans son article, Emmons Deirdre définit le « japonisme » comme « l'influence de l'art japonais sur les artistes, premièrement français, puis occidentaux. » Ce phénomène se développe en France au milieu du XIX^e siècle comme on peut le lire dans *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*²³ de Lionel Lambourne, avec en 1867, l'exposition de Paris où l'on peut contempler la première section officielle japonaise. Pour le Japon, c'est également une période de changements et de bouleversements, marquée par la fin de la période d'Edo et de deux cents ans de fermeture, de la restauration de l'ère Meiji en 1868 et de l'occidentalisation de la société japonaise.

En 1868, à l'avènement de l'ère Meiji, le Japon s'ouvre et accueille un grand nombre d'Européens de plus en plus croissant qui est curieux et fasciné par cette culture étrangère du bout du monde. Jusqu'à cette date, l'entrée et la circulation des étrangers étaient sévèrement contrôlées. À partir de ce moment, les voyages vers le pays du Soleil Levant s'intensifient et cet engouement prend le nom de « japonisme » en Europe.

Guimet profite de cette période de troubles pour acheter et collectionner bon nombres d'objets et d'œuvres qui sont alors plus facilement accessible à l'achat. Le pays est marqué par des troubles

²² Cf. <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k9757095j.r=promenades%20japonaises.langFR>, consulté le 23/08/2017.

²³ Cf. Lionel, LAMBOURNE, *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon Press Ltd., 2007, 240 p.

politico-religieux qui aboutissent à l'officialisation du shintoïsme comme religion officielle et au bannissement du bouddhisme. Ce qui provoque la destruction ou la vente de nombreux objets de temples.

Dans son article, Emmons Deirdre fait référence au *Jubilé du musée Guimet* qu'a publié Émile Guimet en 1904, où l'auteur a noté qu'il a rapporté de son voyage plus de trois cents peintures religieuses, plus de six cents statues de divinités, une collection conséquente de céramiques, ainsi que des manuscrits, des livres et des imprimés. Tous ces objets et œuvres d'arts constitueront la base de son premier musée en 1879.

Émile Guimet et Félix Régamey proposent dans ce premier volume de *Promenades japonaises* de les suivre de Yokohama à Enoshima, en passant par Kamakoura, et en s'aventurant au kabuki. Allant de rencontres en rencontres, de temples en temples, de découvertes en découvertes. Si Guimet conte leur voyage en un récit intimiste, Régamey propose, aux travers de ses dessins et aquarelles, une vision nouvelle et révélatrice de ce Japon du XIX^e siècle.

Si ce mémoire s'attarde sur le premier volume de *Promenades japonaises* et non pas le second, c'est parce qu'il permet de s'aventurer pas à pas dans ce Japon du XIX^e siècle, au rythme des deux aventuriers, de découvrir ce pays fantasmé en même temps qu'eux, dès le départ, depuis l'arrivée de Guimet et Régamey sur le sol nippon. Le second volume, lui, permet de plonger plus profondément dans le voyage des deux compagnons et s'attarde encore plus sur l'aspect de leur mission religieuse, or, dans ce mémoire, nous nous attarderons sur leur première vision du Japon, de ses habitants et de leur culture, ainsi que des échanges et des multiples interactions qui existent entre les Japonais et les étrangers.

Ce premier volume permet donc d'avoir une nouvelle vision neuve et passionnée du Japon du XIX^e siècle.

De quelle manière les illustrations de Félix Régamey dans *Promenades japonaises* écrit par Émile Guimet en 1878, révèlent-elles les échanges culturels qui ont lieu entre le Japon et la France au XIX^e siècle ?

Nous verrons que Félix Régamey illustre les propos tenus par Émile Guimet et qu'il montre dans ses illustrations, leurs visions et leurs sentiments dès leur arrivée au pays du « Soleil Levant », en illustrant notamment leur excursion de Yokohama à Enoshima, pour finir par une immersion au sein du théâtre japonais : le kabuki.

I - Voyage au pays du « Soleil-Levant »

a - Arrivée au Japon

Dans son article intitulé *Émile Guimet (1836-1917) : un novateur et un visionnaire*, Jean-François Jarrige²⁴, membre de l'Académie, explique que le voyage de Guimet au pays du Soleil-Levant²⁵ a pu être rendu possible par le fait que Guimet a réussi à obtenir du Ministre de l'Instruction publique, à l'époque M. H. Wallon (10 mars 1875-9 mars 1876), un arrêté qu'il emporte avec lui daté du 10 avril

²⁴ « Jean-François Jarrige, Président honoraire du musée national des Arts asiatiques – Guimet, s'est éteint le 18 novembre à l'issue d'une longue maladie.

Il aura marqué de son aura l'histoire du musée dont il fut, entre 1986 et 2008, le directeur puis le premier président après la transformation en établissement public en 2004. En 2001, il avait inauguré, avec le Président Chirac, le musée rénové sous la houlette des architectes Henri et Bruno Gaudin. Protohistorien de formation, il avait entamé sa carrière par l'étude des civilisations de l'Indus et de leurs antécédents, participant à plusieurs fouilles dans le Baluchistan pakistanais entre 1963 et 2000. Il fut le directeur de la Mission archéologique de l'Indus et fouilla notamment à Pirak, Mehrgarh et Nausharo.

En 1970, il fut l'un des fondateurs de la European Association for South Asian Archaeology qui organise des colloques bisannuels sur l'archéologie et l'histoire de l'art du sous-continent indien. [...]

Docteur en archéologie (1971), directeur de recherche au CNRS (1985), il intégra le corps des conservateurs du patrimoine en 1986, date à laquelle il prit la direction du musée sans jamais renoncer à une activité de recherches archéologiques et à l'enseignement qu'il dispensait à l'École du Louvre. Il fut en effet le directeur du Centre de Recherches archéologiques Indus-Baluchistan du CNRS, sis au musée Guimet, et publiait encore récemment un ouvrage consacré aux fouilles de Nindowari, appuyé en cela par son épouse Catherine. [...]

En parallèle de son abondante activité de recherches, il mena au musée national des arts asiatiques – Guimet une dynamique politique d'enrichissement des collections. Il fit réinstaller en 1994 l'ensemble sans équivalent en Europe du « Panthéon bouddhique japonais », dont le mandala du Toji rapporté par Émile Guimet en 1877. Conservateur général honoraire du patrimoine, Jean-François Jarrige était Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qu'il présida en 2008, Commandeur de la Légion d'honneur, de l'Ordre national du Mérite, des Arts et Lettres et des Palmes académiques ; il était décoré de l'ordre pakistanais de l'Étoile. » Cf. <http://www.guimet.fr/fr/blog/la-breve/1046-disparition-de-jean-francois-jarrige>, consulté le 09/09/2017.

²⁵ On pense toujours que l'explication provient de la situation géographique du pays puisque c'est le plus à l'Est du monde connu à l'époque et qu'il était le pays où le Soleil se levait en premier. Mais cette explication est un peu simpliste. S'il est vrai que le critère géographique est primordial, cette expression trouve sa source à la fois au niveau historique, diplomatique et linguistique. On a tendance également à croire que ce terme du « pays du Soleil Levant » a pris naissance en Occident, mais cela est faux. Il prend racine au cœur même de la langue japonaise « Japon » se dit *Nihon* ou *Nippon* et s'écrit : 日本. Le premier kanji soit 日 signifie *soleil* (ou jour) et le second soit 本 signifie *origine* (ou racine). On le lit *Nihon* et on peut traduire ce mot comme « origine du Soleil », soit « Soleil Levant ». Les Japonais appellent donc eux-mêmes leur pays ainsi. Mais cela n'a pas toujours été ainsi, puisqu'à l'origine, le pays se nommait *Yamato* ou encore *Hi no moto*, soit « là d'où provient le Soleil ». Lorsque le Japon effectuait ses premiers échanges commerciaux avec la Chine, le prince Shôtoku Taishi (574-622) envoya une missive adressée à l'Empire du Milieu qui commença en ses termes :

« de l'empereur du soleil levant à l'empereur du soleil couchant... ». Ces termes faisaient donc référence à la position plus orientale du Japon par rapport à la Chine. Les diplomates Chinois de l'époque ont gardé par la suite ce terme du « Soleil Levant », alors même qu'il était alors étranger à leur langue, mais le prononcèrent à leur manière soit à peu près *Nyibeun*. Aujourd'hui, en chinois moderne, la prononciation est devenue *riběn*. À l'époque de Nara (710-794), la langue et la culture chinoise ont fait une introduction massive au Japon et une prononciation sino-japonaise des kanjis fut adoptée. La lecture des caractères 日本 passa alors à cette époque de *Hi no moto* à *Nippon* puis, par la suite, à *Nihon* qui est une déformation du chinois *riběn* dû à la non-habitude des Japonais d'entendre du chinois. On peut alors se poser la question de pourquoi, dans les pays occidentaux, on dit « Japon » ? La cause provient ici des Chinois. Lorsque les Occidentaux ont commencé à réaliser des échanges commerciaux par le biais des routes commerciales comme la Route de la soie, ils ont pu atteindre les confins de l'Eurasie. Parmi eux, Marco Polo, bien sûr, qui séjourna de nombreuses années en Chine nota le terme en mandarin afin de désigner le Japon, soit *Cipangu* ou *Cypango*. Et ensuite, ce dernier terme se transmit d'oreilles non-sinophones en oreilles non-sinophones, et *Cipangu* devint après quelques siècles le terme contemporain *Japan* ou Japon. Cf. <https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/japon-pays-du-soleil-levant-signification>, consulté le 30/11/2017.

1876, qui le charge d'une mission au Japon, en Chine et aux Indes : expliquer les religions présentes en Extrême-Orient. Ce document est important puisqu'il donne au voyage de Guimet, un aspect officiel qui lui sera bénéfique.

Jarrige écrit que ce voyage au Japon sera « un des moments forts et décisifs de la vie d'Émile Guimet ». On peut interroger ce propos : En quoi ce moment est-il un moment fort et si particulier pour Guimet, mais aussi pour l'illustrateur ? En quoi sont-ils marqués par le Japon ?

Guimet et Félix Régamey sont frappés par la vie des Japonais qui est gouvernée par le sens de la beauté.

Ce fait est présent dans les illustrations que Régamey propose tout au long de *Promenades japonaises*, avec les paysages du Japon.

Paysages qui révèlent un Japon naturel et majestueux.

Au sein de la première illustration p. 2 (**III. 2**) qui est la page de garde de *Promenades japonaises*, le titre marqué en rouge est stylisé :

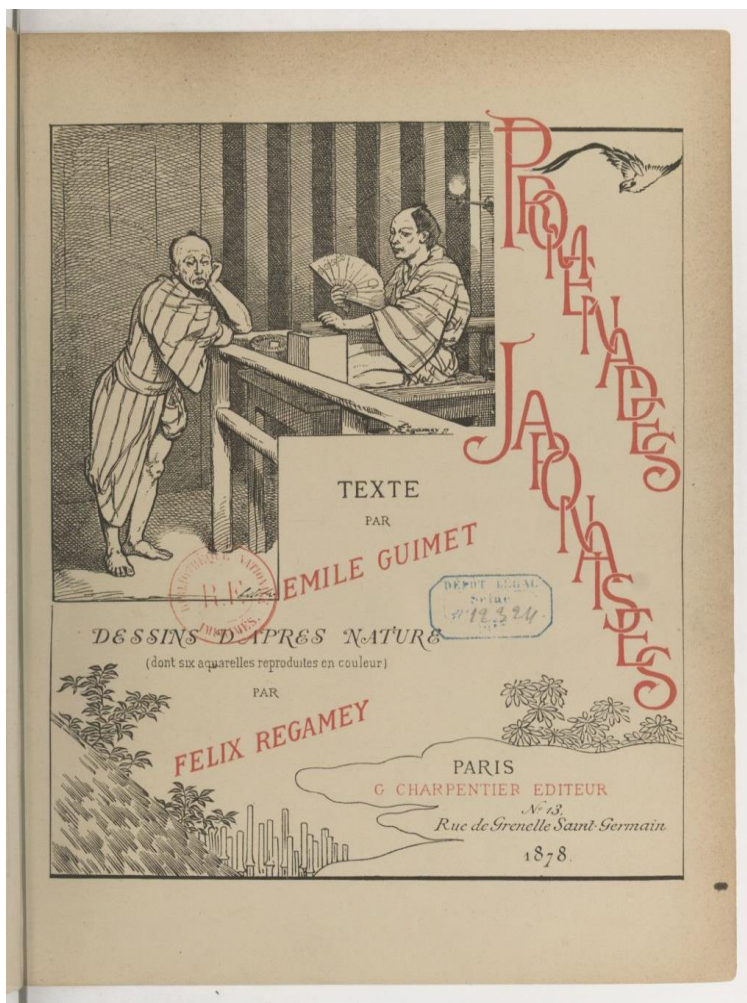
« Japonaises » est écrit de haut en bas comme pour rappeler la calligraphie japonaise et est plus stylisé que le mot « Promenades » qui est écrit de façon droite. L'illustration est plongée dans une masse végétale surgissant de l'océan (au centre de la page). À droite, Régamey a dessiné le mont Fuji, symbole du Japon, qui transperce les nuages, avec un soleil à l'arrière : référence au surnom du « pays du Soleil-Levant ». À gauche, un navire dans le fond invite le voyageur à entreprendre le voyage avec les deux compagnons et fait référence à leur propre périple pour arriver jusqu'au Japon.

Cette illustration est signée : « F^x R 77 ». « F^x » pour Félix », « R » pour Régamey et « 77 » pour l'année de leur voyage au Japon et pour la date où Félix Régamey a dessiné ce dessin. Cette signature est une des trois présentes au sein des illustrations étudiées, la seconde étant :

« Fx Régamey » et la troisième « F^x R ». Au vu du décompte effectué de ces signatures, il s'avère qu'elles sont quasi équivalentes, aussi on n'indiquera pas au sein de ce mémoire, quelles illustrations sont associées à telle signature, afin d'éviter un effet de répétition.

Le second dessin de présentation de l'ouvrage p. 4 (III. 1) est une illustration présentant toutes les informations importantes sur l'ouvrage. Les couleurs sont le noir et le rouge. Le rouge marque les informations suivantes : titre du livre, nom auteur et illustrateur, ainsi que le nom de l'éditeur. Le titre est écrit de haut en bas, ce qui rappelle l'écriture japonaise. Les lettres sont en majuscules et rappellent la calligraphie japonaise par leur écriture.

L'illustration en elle-même montre deux Japonais : regards tournés vers le lecteur, vêtus d'habits de l'époque : légers kimonos d'été à rayures verticales pour l'homme debout et horizontales pour l'homme assis, pieds nus, crânes rasés sur le dessus, cheveux en arrière retenus en un fin chignon. L'un est debout, dans une posture attentiste, avec un bras posé sur la rambarde qui maintient sa tête. L'autre est assis et un éventail avec des feuilles dans sa main droite.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 1

La nature est déjà présente ici : un oiseau au bec rouge (dans le coin à gauche, au-dessus du titre), ainsi que des pousses d'herbes, des bambous, un talus de terre et autres feuilles (en bas).

Régamey est un illustrateur, qui pour *Promenades japonaises*, a réalisé des dessins d'après nature et des aquarelles. Ces dessins, sont ensuite reproduits et publiés par l'imprimeur. D'après l'ouvrage de Jean Rudel²⁶, expliquons les différentes techniques artistiques employées au sein de *Promenades japonaises*.

Le dessin d'après nature est une technique fondamentale dans le dessin qui est la représentation du réel, de ce qui se tient devant soi. Le plus souvent sous la forme d'un simple croquis, il est, jusqu'à l'invention de la photographie, puis du cinéma, le seul moyen de pouvoir obtenir des images d'actualité.

²⁶ Cf. Jean, RUDEL (sous la dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, 288 p.

Les dessins ou croquis étaient ensuite reproduits ou interprétés par les graveurs et publiés par la presse ou par des estampes.

Pour donner un exemple de la nécessité et de l'intérêt d'un dessin d'après nature, on peut notamment évoquer que les dessinateurs permettaient de suivre et de couvrir un événement au sens journalistique du terme. Ou encore comme dans *Promenades japonaises*, avec Régamey qui rend compte sur le vif, par ses dessins, des personnes et lieux qu'il rencontre avec Guimet²⁷.

La seconde technique employée par Régamey est l'aquarelle.

Toujours d'après Rudel, celle-ci est une peinture délayée à l'eau, qui a été pendant longtemps considérée comme une technique mineure. Ce fait est sans doute dû à la simplicité dans son exécution, alors qu'en réalité cette technique est difficile à maîtriser complètement, puisque très délicate.

Elle est légère, transparente et on l'applique le plus souvent sur du papier blanc. C'est une peinture basée uniquement sur la transparence de ses couleurs. Contrairement par exemple, à la gouache qui est opaque.

L'aquarelle est une peinture fragile, car réversible. Une fois sèche, elle se dilue de nouveau au contact de l'eau. C'est pourquoi l'illustrateur qui emploie cette technique doit savoir maîtriser les dosages entre l'eau et les couleurs pour ne pas diluer la couche précédente. Avec cette technique, les couleurs s'appliquent donc par superpositions. On commence par la plus claire, vers le pli foncé, sachant qu'elles sont transparentes. Il faut savoir que le blanc n'est pas utilisé comme couleur, c'est le papier avec ses zones vierges qui sont sauvegardées.

L'aquarelle est une technique qui sèche presque instantanément, le temps que l'eau s'évapore. L'aquarelle se travaillant sur couche extrêmement fine, il faut peu de temps pour que l'eau finisse de s'évaporer.

Comme le lecteur peut le voir dans les aquarelles de Régamey (**Ill. 3, 12, 22, 36, 50 et 73**), ces illustrations sont lumineuses. Cela s'explique aux rayons naturels de lumière qui pénètrent dans le mélange et qui se réfléchissent sur le papier. Cette transparence est créée grâce aux pigments qui sont traversés par la lumière. C'est un effet optique différent par rapport aux autres techniques traditionnelles où la luminosité se réfléchit sur le pigment, et ne les traverse pas. Pour créer à certains endroits, un effet plus opaque, on utilise de la gouache en complément.

L'aquarelle est une technique difficile qui faut savoir maîtriser afin de travailler efficacement sur les mélanges, les couches de peinture et la lumière. Mais la qualité des supports est également importante. Le papier doit pouvoir supporter l'humidité et doit être tendu pour qu'il ne gondole pas.

²⁷ Aujourd'hui, le dessin d'après nature survit toujours en France, car une loi interdit la photographie ou la prise de vue cinématographique et même télévisuelle au sein des tribunaux. Les médias traditionnels ont donc besoin, encore de nos jours, de l'aide des dessinateurs afin de réaliser des croquis d'audiences qui retranscrivent les visages et les attitudes des intervenants dans les tribunaux.

L'illustrateur doit donc faire attention à la blancheur du papier, sa texture et sa capacité face à l'humidité, car tous ces éléments jouent un rôle important dans le rendu final de la composition. Le papier doit être absorbant, épais et son grain peut être torchon, fin ou satiné.

On peut penser que pour ses aquarelles, Régamey a pu utiliser des papiers du Japon, de la Chine, ou encore de l'Inde, car ils fabriquent des papiers spécialement pour ces techniques utilisant l'eau. Ils sont absorbants, résistants et on les considère comme les meilleurs papiers pour ces techniques.

L'aquarelle est une technique de « l'instant », où il faut donc être rapide et spontané.

Historiquement, l'aquarelle est la technique de peinture la plus ancienne employée sur support souple. Longtemps utilisée comme simple technique d'étude, comme l'a fait au xv^e siècle et au xvi^e siècle, Albrecht Dürer (1471-1528)²⁸. Ainsi, Dürer comme on peut le lire dans les ouvrages de Panofski²⁹ ou de Pierre Vaisse³⁰ a peint une petite centaine d'aquarelles (**Annexe 10 et 11**). Lors de son premier voyage à Venise en automne 1494, il produit un corpus d'aquarelles consacré à la nature et quelques châteaux, puis, à son retour au printemps 1495, il peint les faubourgs de Nüremberg. Mais, la chronologie de ses œuvres n'est pas toujours bien établie par les spécialistes qui ne s'accordent pas sur les dates.

Ce sont ses peintures qui lui doivent sa renommée. Elles traduisent une volonté réelle d'intégrer lignes et couleurs, mais sa créativité est dérangée par les exigences de ses commanditaires. Or, ses aquarelles lui permettent de s'exprimer comme il le souhaite et de montrer les bases techniques et personnelles de son art.

Ses aquarelles n'ont pourtant pas eu d'influence directe sur son époque car elles sont restées en sa possession, puis après la mort de l'artiste en celle de son épouse Agnes Frey (1475-1539), pour être ensuite dispersées dans une dizaine de collections. C'est au xvii^e siècle que cette technique connaît un certain essor. Elle devient alors une véritable technique artistique qui se développe surtout en Angleterre au xviii^e siècle.

²⁸ « DÜRER ALBRECHT(1471-1528) : Dessinateur, graveur sur cuivre et sur bois, peintre et théoricien, Dürer est sans conteste le plus illustre des artistes allemands. Il a joui de son vivant d'une réputation immense, surtout comme graveur : ses estampes furent copiées dans toute l'Europe. La gravure sur cuivre et la gravure sur bois n'étaient encore que des techniques récentes ; il a porté la première à un point de perfection jamais atteint depuis lors et élevé la seconde, qui jusque-là se limitait à de simples et grossières illustrations de livres, au rang d'un art majeur. Sa peinture, malgré d'incontestables chefs-d'œuvre, ne possède pas la même force de conviction, non qu'il fût peu doué pour la couleur, comme on l'a parfois prétendu à tort, mais parce qu'elle manque d'unité : on y sent les tendances contradictoires de son génie ou les différents moments d'une recherche dont le but aurait changé. Les romantiques allemands et, à leur suite, des générations d'historiens de l'art virent en Dürer l'incarnation de l'esprit germanique et gothique ; mais, s'il est vrai que le poids de la tradition a pesé sur son style, il n'en a pas moins voulu introduire en Allemagne, à l'exemple de l'Italie, un art objectif et savant, offrant une représentation exacte du monde ; sa popularité auprès du grand public repose sur des œuvres où se manifeste une extraordinaire habileté à rendre avec minutie l'aspect des choses, mais il poursuivit longtemps l'idéal d'une forme noble et claire, opposé à ce réalisme. » Cf. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/albrecht-durer/>, consulté le 04/09/2017.)

²⁹ Cf. Erwin, PANOFSKI, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2012, 432 p.

³⁰ Cf. Pierre, VAISSE, *Albrecht Dürer*, Paris, Fayard, 1995, 268 p.

En France, Eugène Isabey (1803-1886)³¹ fut l'un des premiers grands aquarellistes (**Annexe 12 et 13**). La pratique de l'aquarelle en Europe trouve ses origines dans les lavis, les miniatures et les enluminures. C'est la technique la plus appréciée par les peintres du grand air. Elle nécessite peu de matériel : un coffret de poche, un bloc de papier et un peu d'eau. Elle est donc facilement transportable. Ce qui est très pratique en voyage, comme pour Régamey, l'illustrateur de *Promenades japonaises*.

On peut s'interroger par la suite sur la conservation des aquarelles, et dans le cas présent de celles de Régamey, qui peut être un peu difficile aujourd'hui. En effet, toutes les œuvres sur papier ne doivent pas être exposées à la lumière du soleil inutilement. Le papier est un support fragile et l'aquarelle est une technique qui l'est encore plus. On doit conserver les dessins dans des cartons à dessin si stockés, soit mis sous verre si on les expose, mais aussi pour éviter les frottements ou une quelconque humidité.

On peut donc de nos jours, penser que la numérisation de *Promenades japonaises* sur *Gallica* permet la diffusion et la bonne conservation des dessins et aquarelles de Régamey, sans offrir la dangereuse possibilité de détériorer le travail de l'illustrateur.

On peut s'interroger à présent sur la position même de l'illustrateur au XIX^e siècle ?

D'après Philippe Kaenel dans son ouvrage *Le métier d'illustrateur 1830-1880 Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré*³², on qualifiait d'« illustrateur » au XIX^e siècle seulement, les « artistes »

³¹ « La réputation d'Eugène Isabey (1803-1886) n'a guère connu d'éclipse : l'abondance de son œuvre a assuré sa postérité sans nécessiter un procès en réhabilitation. Fils de Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), le plus célèbre des miniaturistes de l'Empire, Eugène sut imposer avec fougue son prénom : à la précision et à la suave délicatesse de l'un, l'autre répondit par la richesse de sa palette et la générosité de sa touche. En dramaturge romantique, Eugène Isabey orchestra d'emblée d'immenses scènes de naufrage. Parallèlement, il emprunta le goût des costumes anciens à la littérature de son temps et remporta un vif succès auprès des collectionneurs grâce à ses évocations historiques.

Fondé sur les richesses du département des Arts graphiques du musée du Louvre, ce volume s'attarde moins sur cette production de cape et d'épée que sur l'exploration inédite des rivages normands et bretons. En 1864, Napoléon III faisait acheter à l'artiste une soixantaine d'aquarelles, rehaussées de gouache, représentant les rivages et les vieilles villes de ces régions dont l'artiste s'était fait le chantre depuis les années 1820. Elles forment un vibrant plaidoyer pour les falaises ou les côtes déchiquetées, d'Étretat à Saint-Malo, tour à tour battues par les vents ou écrasées de soleil, mais aussi pour un peintre, peut-être trop virtuose, derrière lequel se cache un artiste authentique, de ceux qui, armés d'un simple pinceau, nous font regarder autrement le spectacle de la nature, leçon à laquelle furent sensibles Jongkind comme Boudin. » d'après Christophe Leribault.

Celui-ci est « né le 14 octobre 1963 dans le Val-d'Oise. Il fait ses études à Enghien-les-Bains puis au lycée Condorcet à Paris. Il suit les cours de l'École nationale du patrimoine puis en 1999 obtient un doctorat d'histoire de l'art à la Sorbonne. Il a également un diplôme d'études supérieures à l'École du Louvre. Il se passionne très jeune pour la peinture et est admis comme pensionnaire à la Villa Médicis (Académie de France à Rome) entre 1995 et 1996. Il est reçu au concours des conservateurs de la Ville de Paris en 1988 avant d'entrer à l'École du Patrimoine. Il occupe son premier poste, de 1990 à 2006, au Musée Carnavalet - Histoire de Paris, en tant que conservateur, chargé des peintures et des dessins puis il est nommé conservateur en chef au département des arts graphiques du Louvre de 2006 à 2012. Il prend la direction du Musée national Eugène Delacroix en 2007 jusqu'à sa nomination comme directeur du Petit Palais en 2012. Il est également directeur de publication aux éditions Arthena Rome et membre du conseil d'administration de la Société de l'histoire de l'art français. Spécialisé dans la peinture et le dessin des 18^e et 19^e siècles français, il a été commissaire de nombreuses expositions à succès en France, en Italie et aux États-Unis. Il est également l'auteur d'un grand nombre d'articles et de notices de catalogue. » Cf. <https://www.franceinter.fr/personnes/christophe-leribault>.

³² Cf. Philippe, KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880 Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, 412 p.

qui travaillaient dans le domaine du livre qui sont, alors, avant tout des graveurs, qui sont entrés depuis le ^{xiv}^e siècle en concurrence avec les enlumineurs. Le terme de « graveur », d'après Jean-E. BERSIER dans *La gravure, les procédés, l'histoire*³³ n'apparaît que dans les années 1480-1490 et désigne avant tout les ciseleurs et graveurs de cachet.

Les imprimeurs, pour publier en masse les dessins et illustrations produits par les dessinateurs dans les ouvrages du ^{xix}^e siècle, utilisent la technique de la lithographie³⁴.

Promenades japonaises est un recueil où Régamey a donc utilisé le dessin d'après nature, l'aquarelle et dont la technique de la lithographie a été utilisée pour multiplier ses dessins dans les nombreux ouvrages qui sont parus du récit de leur voyage.

Guimet et lui retranscrivent ce qu'ils voient, et souhaitent faire découvrir le Japon et ses traditions, ainsi que la vision qu'a le pays du monde et de la vie. Régamey met un soin particulier à dessiner les vêtements des Japonais, ainsi que les paysages et la nature qui sont très importants au sein de la vie japonaise.

La première aquarelle (**III. 3**) du dessinateur p. 7 illustre le propos de Guimet :

Lorsqu'après vingt-trois jours de traversée on entrevoit les terres japonaises dessiner, dans les brumes du matin, leurs silhouettes étranges, une double émotion envahit l'âme. Au plaisir bien légitime d'arriver au port vient s'ajouter la joie de toucher enfin ce pays presque fantasque que le ^{XVIII}^e siècle nous a fait deviner sur des laques, des paravents, des porcelaines et des ivoires, et que les récents événements politiques, les nouveaux moyens de locomotions ont, tout d'un coup, mis à notre portée. (p.9).

Cette aquarelle montre la vision de Régamey, lorsqu'ils ont entrevu avec Guimet, les rives du Japon. On peut voir les montagnes japonaises se confondant avec l'océan sous le lever du soleil. Les contours des montagnes sont tracés à l'aide d'un traits épais noirs. Celles-ci sont plongées dans l'obscurité

³³ Cf. Jean-E., BERSIER, *La gravure, les procédés, l'histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1998, (4^{ème} édition), 432 p.

³⁴ Notice sur la lithographie en Annexe dans le volume 2.

qui n'est levée que par la lumière du soleil que Régamey retranscrit dans son dessin et qui frappe en quelques points les montagnes, qui sont dans les tons vert et bleu.

Jeu de couleurs et de lumière aussi dans le ciel parsemé de nuages qui sont suggérés par le panel de couleurs que Régamey utilise. Le dessinateur dessine ce ciel dans des tons gris, rosés, jaunes et violets. La mer, au premier plan de cette première vision du Japon, est sobre, sans remous, et reflète les tons du ciel qui se mélangent dans ces eaux.

Cette aquarelle donne une impression de calme et d'apaisement, de quiétude et de douceur.

Le lecteur plonge doucement dans l'aventure des deux amis et aperçoit un Japon enchanteur. On désire découvrir ce nouveau monde méconnu, empli de mystères et d'exotisme, entre modernité et traditions, qui intrigue et fascine.

Cette aquarelle permet de partager les mêmes émotions que Guimet et Régamey lors de leur première vision de ce pays lointain. Le lecteur se sent proche de l'écrivain et de l'illustrateur. Il rentre dans leur intimité et se sent inviter à prendre part au voyage et à découvrir avec eux le pays du Soleil Levant.

Sur la première page du chapitre 1 (III. 4) de *Promenades japonaises*, on peut voir que la première lettre du texte est stylisée par des dessins représentant le Japon. Chaque première lettre au sein de cet ouvrage est entourée d'objets, de mobiliers, ou se trouve au milieu d'une petite composition végétale symbolisant le Japon : fleurs de sakura (cerisier), de ginko,... P. 9, Régamey a illustré une céramique, avec un puits et un chapeau.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 3

Page 10 (**III. 5**), Régamey offre deux croquis du rivage japonais. Le premier, en format paysage (en haut), et le second (en bas à droite) entourent le texte de Guimet et montrent monts, voiliers et la forme d'une grosse lanterne de pierre appelée « toro » en japonais sur l'extrémité de la montagne qui se jette dans l'océan.

Ce sont des dessins simples, sans fioriture. Juste quelques coups de crayon.

Guimet écrit que le Japon s'est métamorphosé suite aux échanges divers avec les « peuples qui se prétendent civilisés », mais que le pays a su aussi montrer à ses peuples, son savoir-faire au travers de ses propres produits : faïences, peintures, joujoux, au travers des échanges avec les Européens ou les Américains et les « les jeunes indigènes » qui sont les Japonais qui se rendent à l'étranger pour étudier (**Annexe 14, 15 et 16**).

Ainsi le lecteur de Guimet peut voir le même paysage que les deux acolytes ont aperçu quand ils sont arrivés au Japon : montagnes plongeant dans l'océan, ainsi conté par Guimet :

Peu à peu nous entrons dans la baie d'Yeddo. À droite et à gauche de hautes falaises blanches, bizarrement découpées, nous font apparaître le Japon tel que nous l'avons rêvé. La verdure festonne les collines et forme ça et là comme des croûtes de végétation. Les grands pins parcourent les hauteurs leurs contours mouvementés, formés de lignes verticales dans les tiges et horizontales dans les branches. Paysage à coups de pinceau qui se découpe sur un ciel violet et se reflète dans les eaux bleues. (p.10-11).

Régamey propose deux nouveaux dessins p.11 (**III. 6**). Le premier représente une nouvelle fois, un paysage de montagne et de mer, mais le second est le portrait d'un homme en uniforme, vue de profil. Celui-ci est accroché au navire par des accroches. Il est penché en avant et tient une sorte de petit filet dans les mains.

Ces dessins sont simples dans leurs tracés, sans fioriture. Juste l'esquisse simple et naturelle du paysage.

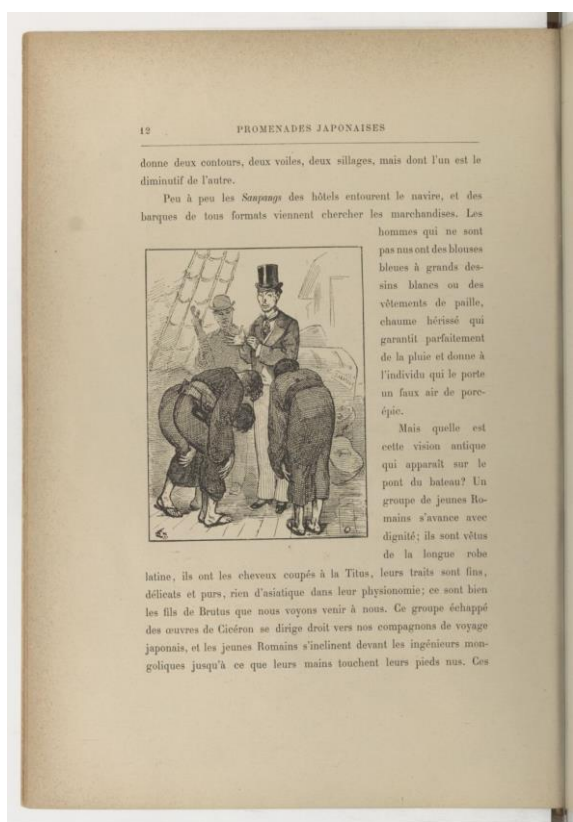
Le navire américain *L'Alaska* qui nous a amenés de San-Francisco à parmi ses passagers, trois Japonais qui sont allés en Amérique prendre leurs brevets d'ingénieurs. Ils sont depuis l'aurore sur le pont du bateau, attentifs comme nous, plus que nous sans doute, au panorama lointain que les îles du Japon déroulent à l'horizon. (p.10).

Ce propos de Guimet aurait pu être sans importance, hormis celle de connaître leur point de départ en Amérique, le nom de leur bateau et de savoir, depuis les yeux et l'expérience d'un homme du XIX^e siècle, que le Japon s'ouvrait dans les deux sens : le pays accueillait les Européens ou les Américains, mais qu'il permettait également et poussait même les jeunes Japonais à partir étudier en Amérique dans l'intérêt du pays.

Ce dernier point est intéressant lorsqu'on le met en parallèle avec l'illustration p.12 (III. 7) de ces Japonais revenus d'Amérique que propose Régamey au lecteur.

Cette illustration est placée sur la gauche et fait le lien entre la première citation p.10 et les propos que tient Guimet p.12.

Mais quelle est cette vision antique qui apparaît sur le pont du bateau ? Un groupe de Jeune Romains s'avance avec dignité ; ils sont vêtus de la longue robe latine, ils ont les cheveux coupés à la Titus, leurs traits sont fins, délicats et purs, rien d'asiatiques dans leurs physionomies ; ce sont bien les fils de Brutus que nous voyons venir à nous. Ce groupe échappé des œuvres de Cicéron se dirige droit vers nos compagnons de voyage japonais, et les jeunes Romains s'inclinent devant les ingénieurs mongoliques jusqu'à ce que leurs mains touchent leurs pieds nus. (p.12).



Régamey illustre ce propos de sorte que cela se révèle étrange pour le lecteur, tout comme ça a l'air presque irréel pour Guimet. On voit au premier plan trois personnes s'incliner. On ne peut voir leurs traits faciaux qui nous diraient, comme le fait Guimet que ce ne sont pas des asiatiques. Ils portent un kimono simple et sombre, avec des sandales. Seule indication pour le lecteur que ce ne sont pas des Japonais : leur coupe de cheveux qu'ils n'ont pas « à la japonaise », c'est-à-dire retenue en arrière, leurs cheveux tombant à l'avant, comme s'ils avaient une frange. Ces trois personnes s'inclinent respectueusement devant les Japonais qui reviennent d'Amérique. Sur les trois voyageurs, le lecteur peut en voir deux, dont un simplement esquissé, comme s'il était dans l'ombre.

III. 7 Le premier par contre est troublant de réalisme et de précision. Ce Japonais est droit et semble hautain face au groupe qui s'incline face à lui. Il n'a plus de Japonais que ses traits faciaux.

On peut voir ici, l'occidentalisation d'un Japonais qui a vécu un temps en Amérique ou en Europe. Ses habits sont des habits à la mode de l'époque : un costume constitué de mocassins, d'un pantalon à rayures, d'une veste, d'une chemise avec cravate, d'un haut de forme et des gants. Gants que le Japonais est en train de mettre. Le second homme, même s'il n'est pas aussi bien représenté, a lui aussi tous ces attributs occidentaux sur lui : chapeau, costume et mocassins.

Ces voyageurs japonais qui sont allés obtenir leurs diplômes à l'étranger, reviennent changés d'Amérique et non plus rien de ce que peuvent avoir envie de voir Guimet et Régamey lors de ce voyage au Japon.

Car si Guimet a été missionné pour étudier les religions, on sait que lui et Régamey sont des passionnés de la culture japonaise. Ces hommes ont effacé leur culture et leurs traditions en revenant ainsi transformés au pays. Phénomène de plus en plus courant à l'époque.

L'occidentalisation du Japon au XIX^e siècle est extrêmement importante et déplorée par les passionnés de l'époque, comme on peut le voir dans *Promenades japonaises* p. 14 :

À la douane on paraît beaucoup plus préoccupé de vérifier si nous avons des papiers compromettants que de constater si nous entrons de la contrebande. Du reste, le douanier qui ne sait lire que le japonais perd tout à fait son temps-et le notre-à feuilleter nos lettres et nos journaux. À l'hôtel, les serviteurs sont très nombreux. Habitude asiatique. Ils ne paraissent pas travailler énormément, mais tout ce qu'ils font est fait avec soin. Je suis frappé de trouver parmi eux des ressemblances avec les figures que j'ai l'habitude de voir en France. Suis-je donc venu au Japon pour faire connaissance avec la race de Neuville-sur-Saône ?

Dans ce paragraphe et dans le précédent p.12, on remarque que Guimet entrevoit l'occidentalisation dans la culture japonaise dès le début de son périple au pays du Soleil-Levant. Il parle de « jeunes Romains » et écrit : « Je suis frappé de trouver parmi eux des ressemblances avec les figures que j'ai l'habitude de voir en France. Suis-je donc venu au Japon pour faire connaissance avec la race de Neuville-sur-Saône ? ».

Régamey le retranscrit aussi très bien dans ses premières illustrations avec ces Japonais vêtus à la mode américaine.

D'après Pierre-François Souyri³⁵, le Japon, au début de ses premiers contacts avec les pays occidentaux, rejette tous échanges culturels ou de modernisation. L'archipel est alors un îlot isolé, chassant tous les occidentaux du pays.

Mais l'Occident qui s'est développé considérablement, n'a plus permis au Japon de ne pas le regarder et d'agir en conséquence. La deuxième moitié du XIX^e siècle, fut donc marquée par les États-Unis qui ouvrirent de force le Japon.

Le pays entre dans une ère d'industrialisation et de modification dans sa culture et ses traditions. Les Japonais empruntent les modèles occidentaux dans l'agriculture et l'industrie du pays pour moderniser. L'archipel s'ouvre au commerce international et développe son économie.

On crée le Yen qui devient la monnaie officielle du pays (**Annexe 17**). Cette nouvelle monnaie permet de faciliter les échanges commerciaux entre le Japon, l'Occident et les autres pays asiatiques.

³⁵ Cf. Pierre-François, SOUYRI, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, 640 p.

On voit les villes japonaises se moderniser et l'architecture japonaise intégrer peu à peu le modèle occidental architectural à ses villes.

D'après les historiens du Japon³⁶, Guimet et Régamey se rendent au pays du Soleil-Levant, en plein ère Meiji qui est datée de 1868 à 1911. L'empereur Meiji monte sur le trône en 1867. Le Japon est alors envahi par les cultures étrangères.

L'occidentalisation rapide du Japon en cette fin du XIX^e siècle a posé de multiples questions aux spécialistes du pays et de l'histoire.

« C'est surtout son choix précoce de la modernité occidentale et son ancrage profond dans la démocratie libérale qui font la particularité de sa position régionale », écrit Karoline Postel-Vinay dans le n° 30 de *Questions internationales* « Le Japon »³⁷.

Son article est intéressant puisqu'il permet de comprendre que le Japon est une exception en Asie dans sa politique d'occidentalisation si rapide et profonde. Ils s'imprègnent d'un important héritage européen et permettent une consolidation de leur pays qui change le monde tant elle est importante.

Régamey et Guimet sont les témoins de ce bouleversement et de cette interaction des cultures. Avec *Promenades japonaises*, ils permettent d'avoir un regard européen sur ce Japon et ses traditions (institutions, administration, économie,...) en pleine mutation afin de se positionner sur la scène internationale.

On le voit avec Guimet et Régamey qui, alors qu'ils se trouvent depuis peu à Yokohama, rencontrent ces Japonais revenant d'Amérique, ayant réalisé leurs études à l'étranger et qui finissent par revenir et développer les connaissances de leur pays. Mais également, par le fait de voir une ville emplies de populations éparses : des Européens, mais aussi des Chinois qui se font l'intermédiaire entre les Japonais et les Occidentaux.

Guimet et Régamey ont peur que les Japonais perdent leur identité avec un tel développement de l'occidentalisation au sein de leur propre pays. Mais on peut lire, au travers de cet article de Karoline Postel-Vinay qui concerne le Japon jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, que le pays, même s'il s'est posé des questions identitaires face à leur isolement dans l'Asie au cours de l'Histoire, ainsi qu'à leur

³⁶ Cf. Pierre-François, SOUYRI, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, 640 p.

Cf. Pierre-François, SOUYRI, *Moderne sans être occidental: Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, 496 p.

Cf. Michel, VIÉ *Histoire du Japon*, Paris, PUF, Collection : Que sais-je ?, 2014, 128 p.

³⁷ Karoline Postel-Vinay est titulaire du diplôme de recherches et d'études approfondies (équivalent du Master de recherche), mention Japon de l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) et d'un doctorat de science politique, mention Relations internationales obtenu à Sciences Po. Ancienne boursière du ministère japonais des Affaires étrangères, et ancienne chercheuse invitée au département des relations internationales de l'université nationale de Tokyo (Todai), elle a vécu quatre ans au Japon et y a effectué de nombreux séjours de plus courte durée. Elle fait partie du comité de lecture de la revue d'études japonaises *Ebisu* et est co-éditrice de la collection *Global Order Studies* à la maison d'édition Routledge de Londres. Elle appartient au réseau *Re-Thinking Europe in a Non-European World (RENEW)* de l'université d'Oxford et participe au projet *IDEAS* du Conseil européen de la recherche. Au CERI, elle est membre du comité éditorial de l'Encyclopédie des violences de masse (*Online Encyclopedia of Mass Violence*). » Cf. <http://www.sciencespo.fr/ceri/fr/cerispire-user/7180/0>, consulté le 07/09/2017.

rapprochement avec les Européens, ont su garder leur héritage et traditions, tout en y mêlant les nouveautés européennes.

Page 14 (**III. 8**) se trouve la fin du premier chapitre. Celui-ci se termine sur un petit dessin de Régamey qui représente une branche de fleurs de cerisiers (à la vue des formes des pétales) accompagné d'un éventail. Le choix de ces fleurs n'est sans doute pas sans raison.

Cette fleur est le symbole du Japon. Fleur importante pour les Japonais, tant par sa beauté que par sa signification.

Au Japon, les fleurs de cerisier est appelé *sakura*, (ce cerisier est un cerisier ornemental dans ce pays) . Cet arbre joue un rôle importants au Japon et se retrouve dans la culture japonaise encore aujourd'hui (**Annexe 18**)³⁸.

Ce dessin de fin de chapitre se retrouve tout du long de *Promenades japonaises* et clôture donc chaque chapitre de ce récit de voyage.

Les bateliers poussent des cris cadencés pour se donner du courage et pour obtenir un mouvement régulier. Les avirons placés dans le sens du bateau tournent et oscillent sur le pivot qui les retient, de sorte que, soit par le balancement d'avant en arrière, soit par la rotation imprimée par la main, la palette de la rame reproduit exactement le coup de queue des poissons. (p. 14)

La page qui suit la fin du chapitre I, p. 15, est une citation de la p. 14. Elle rend compte une nouvelle fois de ce que voit Guimet au moment même de cette action. Celle-ci est illustrée dans un dessin pleine page par Régamey p. 16 (**III. 9**).

Le point de vue y est intéressant : on se place sur la barque que Régamey et Guimet ont emprunté. On a une vision d'homme, à échelle humaine. L'illustration représente deux hommes, des rameurs, postés chacun d'un côté de la barque. Ils sont debout et vêtus d'une tenue traditionnelle : une tunique ouverte, jambes, pieds et bras nus pour éviter de mouiller leurs habits. Ils ont les cheveux en arrière. Les deux personnes prennent place au centre de la composition. Ils sont tracés de façon nette, avec des contours marqués. Le paysage de mer à l'arrière est plus fin, moins prononcé. Le tracé du crayon est plus léger que pour les deux hommes.

³⁸ Les Japonais nomment cette fleur le *sakura*, les Occidentaux la connaissent sous le nom de cerisier ornemental ou de *Prunus serrulata*. Il faut tout de même faire attention par cette appellation de *sakura* car elle peut désigner d'autres espèces de cerisiers ornementaux qui poussent au Japon et que l'on nomme pareil. Une tradition remontant depuis l'an 700 av. J.-C., voit les gens pique-niquer sous les cerisiers en fleur. Cet arbre ne produit aucun fruit comestible. Mais le cerisier est devenu un élément central de la culture japonaise. Même l'Occident l'utilise aujourd'hui et déjà à l'époque de *Promenades japonaises*, pour symboliser le Japon, comme le fait Régamey au travers des fleurs présentes dans l'en-tête de page et dans ce dessin de fin de chapitre. Le *sakura* est une fleur qui permet de penser, de façon spirituelle, que la vie est courte et belle, tout comme ces fleurs qui tombent après seulement quelques jours. Cette croyance est reliée aux racines du bouddhisme japonais, et symbolise la mortalité dans tous les types d'arts. Cf. <http://www.yokohamajapan.com/>, consulté le 07/09/2017. Cf. <https://www.nippon.com/fr/features/h00103/>, consulté le 04/12/2017.

Cette illustration met fin au chapitre I de cet ouvrage qui a vu Guimet et Régamey arriver au Japon.

Promenades japonaises est un ouvrage composé de textes et d'illustrations.

Il est à noter que la composition des textes et des illustrations n'est pas la même à chaque page. Les illustrations que présente Régamey sont diverses dans leurs techniques, dans leurs formats, ainsi que dans leurs compositions et leurs sujets. Chaque page de tournée propose un assemblage différent qui donne une certaine dynamique et un certain rythme tout au long de la lecture de cet ouvrage par sa diversité et sa composition changeante.

On voit également dès le début de cet ouvrage que Guimet et Régamey s'intéressent au Japon, à sa culture, aux traditions et aux mœurs. Si Guimet retranscrit ses impressions et son ressenti par les mots, Régamey illustre ce qu'il voit à l'aide de son crayon. Il rend compte des paysages magnifiques du pays, de sa société et des changements qui s'opèrent en cette fin de siècle troublé par le renouveau politique et par l'ouverture du pays.

Ouverture qui met à mal les traditions japonaises, ce que déplore les deux voyageurs séduits par la culture et la population japonaise traditionnelle.

b - « First impressions » (Émile Guimet : Titre du Chapitre 1 p. 9 de *Promenades japonaises*)

Le chapitre II intitulé « Promenades » s'ouvre sur une page (III. 10) agrémentée de détails artistiques de la part de Régamey : on retrouve la lettrine stylisée ici de végétation, mais aussi un en-tête de page en encadrement strié avec des fleurs de *sakura* et autres fleurs. Cet encadrement reste le même pour tous les chapitres, hormis les derniers concernant le théâtre, où le dessinateur, pour rendre hommage au kabuki, le théâtre japonais, a dessiné un encadrement spécial pour ces chapitres.

Au début de ce nouveau chapitre, Guimet explique au lecteur que lui et Régamey ont débarqué à Yokohama.

Yokohama fut, sous l'ère Meiji (1868-1912), une des toutes premières villes ouvertes aux résidents étrangers. Elle est aujourd'hui la seconde plus grande ville du pays et est une ville portuaire japonaise, capitale de la préfecture de Kanagawa. Elle doit son développement grâce à son importante activité portuaire et à ses contacts avec l'étranger qui ont commencé avant même la fin de la période d'isolationnisme imposée par les shoguns Tokugawa. Notamment grâce au « traité du commerce

et navigation » entre le Japon et les États-Unis en 1859. Ceci permet à la ville de devenir une grande ville du pays. Son centre-ville s'est développé autour du quartier de Kannai (non loin du port). Yokohama a hérité de nombreux bâtiments de style occidental et d'une ambiance cosmopolite assez rare dans le pays. On comptait au XIX^e siècle, au sein de Yokohama environ 500 000 habitants (**Annexe 19 et 20**)³⁹.

Régamey et Guimet ont donc débarqué dans la célèbre « Mississipi Bay » (**Annexe 21**), nom donné à la baie par le Commandant Perry lors de son arrivée au Japon.

Une fois, à leur hôtel, ils rencontrent un bon nombre d'Européens avec lesquels ils discutent et partagent leurs premières impressions sur le pays. Au fil des conversations, Guimet déplore la vision blasée de ces Européens habitués à vivre au sein de la société japonaise qui le préviennent que la ville de Yokohama ne présente aucun intérêt.

Regardons biens ! nous venons de constater que le moindre séjour dans un pays aussi étrange suffit à blaser l'attention ; les Européens que nous avons trouvés à l'hôtel nous ont certifié que la ville était sans intérêt. N'ont-ils pas su voir ou ont-ils oublié ? Regardons bien ! (p. 17).

Or, l'écrivain de *Promenades japonaises* et Régamey découvrent lors de leurs premières excursions au sein de Yokohama de nombreux paysages, sites et costumes inconnus, qui suscitent tant d'admiration et de curiosité chez eux qu'ils ne savent plus où donner de la tête et où regarder. Ils sont figés dans leurs activités face au spectacle qui s'offre à eux. Guimet écrit que :

Félix a son crayon, mais il le laisse dormir dans sa poche, ne sachant par quel bout prendre cette nature harmonieuse et fantasque. Moi, j'ai mon calepin, mais qu'en faire ? Il y aura un volume à écrire rien que sur le premier chemin que nous suivons. (p. 17).

La visite de Yokohama se poursuit. Guimet décrit p. 18 la vision de sanctuaires, temples ou juste de simples niches peintes en rouge le plus souvent, d'escaliers qui montent dans la montagne, de grosses lanternes nommées « Toro », de portes saintes soit « Tori-i ». Il décrit par la suite la ville comme une « ville européenne » peuplée de Japonais et Chinois.

Le lecteur peut se demander : Pourquoi il y a la présence d'autant d'étrangers au sein de Yokohama ?

Cela s'explique par le contexte historique du pays à ce moment-là de l'Histoire comme on peut le lire au travers des ouvrages spécialisés sur l'Histoire du Japon, notamment ceux de Pierre-François Souyri ou de Michel Vié⁴⁰.

³⁹ Cf. <https://www.tourisme-japon.fr/decouvrez-le-japon/destinations/kanto/voyages-dans-le-kanto/kanagawa/yokohama>, consulté le 07/09/2017.

⁴⁰ Cf. Pierre-François, SOUYRI *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, 640 p.

Ainsi, en 1854, sous la menace d'une intervention militaire de la part des États-Unis, le shogunat se voit obliger de signer un traité d'amitié. Commence alors pour le pays, une amorce d'ouverture qui se traduit par la course des pays occidentaux pour signer des traités d'amitiés, de paix ou de commerce avec le Japon, afin d'avoir une place sur le marché japonais.

En novembre 1855, la marine française ratifiait une convention avec le royaume de Ryûkyû, soit le département d'Okinawa aujourd'hui qui est, à l'époque un État indépendant mais vu comme une base-arrière du Japon. Puis, en 1858, le 9 août, une délégation française menée par le Baron Jean-Baptiste Louis Gros, pénètre le Japon à Shimoda, sur la péninsule d'Izu. Cette « invasion » permet à la France de conclure en octobre, après les États-Unis, la Russie, les Pays-Bas et le Royaume-Uni, un Traité de paix, d'amitié et de commerce avec le pays du Soleil Levant.

Au 1^{er} juillet 1859, un voyageur français ne peut débarquer qu'au sein des ports de Yokohama, Nagasaki ou Hakodate. Le gouvernement Meiji, en accord avec les traités inégaux en 1858, autorise les négociants occidentaux à résider, seulement s'ils limitent leurs activités au commerce.

Tous ces traités signés sont des traités dits « inégaux » qui permettent aux Occidentaux d'avoir l'extra-territorialité juridique, ainsi que le droit de fixer les taxes sur les échanges commerciaux. À la suite de la signature du traité, les transactions commerciales entre la France et le Japon s'intensifient : exportation de soie et de coton, d'allumettes et d'objets d'art pour le Japon. La France, elle, envoie tissus occidentaux et sucre.

Le Japon s'est donc vu en quelque sorte forcé d'ouvrir ses ports au commerce international. Mais, il s'ensuit après la proclamation de l'ère Meiji, une politique volontariste de moderniser le Japon. Cette période est nommée le *Bunmei-Kaika* soit « l'ouverture à la civilisation ».

Cette période voit le Japon « envahit » par de nombreux voyageurs qui relatent leur périple. On voit des diplomates, des envoyés officiels comme Guimet, des ingénieurs, des juristes, des militaires, ou même des conseillers qui sont invités par le gouvernement de Meiji pour l'aider et l'assister dans cette modernisation du pays.

Yokohama n'est alors qu'un village de pêcheurs qui va se transformer en une ville portuaire moderne qui vit au rythme des navires marchands et de la foule sur les quais. Les légations étrangères qui sont hébergées, élisent vite domicile à Yokohama comme celle de la France en 1866. Les légations sont alors placées dans le quartier dit des étrangers. Celui-ci est séparé par une douane du quartier japonais. Yokohama, comme pour Guimet et Régamey, devient rapidement la porte pour de nombreux voyageurs de ce Japon si mystérieux.

Cf. Pierre-François, SOUYRI, *Moderne sans être occidental: Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, 496 p.

Cf. Michel, VIÉ *Histoire du Japon*, Paris, PUF, Collection : Que sais-je ?, 2014, 128 p.

Yokohama s'accroît tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle au niveau économique. Preuve en est, la création en 1872 de la ligne ferroviaire reliant Yokohama à la gare de Shinbashi à Tôkyô.

En 1880, Yokohama devient la principale ville portuaire du pays.

Tout comme Guimet et Régamey qui témoignent de leur périple au Japon avec *Promenades japonaises*, les membres des délégations françaises qui se rendent au Japon, vont aussi publier leurs souvenirs de cette aventure, ce qui permet de connaître de plus en plus ce pays si lointain, notamment la découverte d'Edo qui devient en juillet 1868, suite à la décision de l'empereur Mutsuhito qui fait de Edo son lieu de résidence qu'il rebaptise alors Tôkyô soit « la capitale de l'est ».

Quels sont alors les écrits qui relatent ces aventures au Japon ?

On trouve comme ouvrages de références : *Souvenirs d'une ambassade en Chine et au Japon* du marquis Alfred de Moges (1830-1861) en 1860⁴¹, celui-ci est un diplomate français du XIX^e siècle, ou de Charles de Chassiron (1818-1871) qui a été maître des requêtes au Conseil d'État, attaché d'ambassade en Tunisie en 1848 et au Japon de 1858 à 1860, ainsi que collectionneur d'art, dans *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde* en 1861⁴².

On peut aussi trouver les souvenirs de ces aventures au Japon, dans les récits pittoresques ou de grands reportages dans les revues et journaux illustrés tels que *Le Tour du Monde*, *Le Monde illustré*, *La Revue des Deux Mondes*.

Aimé Humbert (1819-1900), ministre plénipotentiaire de la confédération suisse, mais qui a été aussi professeur de littérature à Neuchâtel à partir de 1866, publie le souvenir de son voyage au Japon de 1863 à 1864, dans un feuilleton intitulé *Le Tour du Monde* de 1868 à 1869, puis sous la forme d'un recueil nommé *Le Japon illustré* en 1870 (**Annexe 22**)⁴³.

Ce récit est agrémenté d'illustrations, tout comme *Promenades japonaises*, qui sont parfois influencées par les originaux japonais et qui renforcent l'exotisme et le charme de son écrit. Certaines d'entre elles sont des reproductions de dessins réalisés d'après des croquis ou aquarelles d'Alfred Roussin (1839-1919) qui a été militaire, aide commissaire à la Marine aux côtés de la flotte de l'amiral Jaurès venue prêter main-forte à la colonie européenne de Yokohama en 1863, et qui a notamment écrit et illustré *Une campagne sur les côtes du Japon* ou des photographies de Felice Beato (**Annexe 21, 23 et 24**), grand photographe à la renommée internationale.

Qui est-il ? Comment celui-ci est arrivé à Yokohama et quel a été son parcours au sein de cette société japonaise en pleine mutation ?

⁴¹ Cf. Alfred de (marquis de), MOGES, *Souvenirs d'une ambassade en Chine et au Japon*, Paris, Hachette, 1860, 380 p.

⁴² Cf. Charles de, CHASSIRON, *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde, 1858-1859-1860*, Paris, E. Dentu, 1861, 356 p.

⁴³ Cf. Aimé, HUMBERT, *Le Japon illustré*, Paris, Hachette, 1870, 2 vol, 424 p et 432 p.

Felice Beato (1832-1909) est un vénitien naturalisé anglais selon l'article *Des photographes au Japon : autour de l'album « Stillfried & Andersen »* d'Olivier Loiseaux⁴⁴ du Département des Cartes de la BNF, qui après avoir effectué plusieurs reportages photographiques en Crimée (1855), en Inde (1857) et en Chine (1860), ouvre un studio photographique à Yokohama au Japon.

Beato s'associe notamment à Charles Wirgman⁴⁵ qui l'initie à la technique de la photographie coloriée. L'incendie de 1866 au sein de la ville de Yokohama détruit en grande partie leur atelier, mais Beato se remet immédiatement à l'ouvrage et arrive à reconstituer en moins de deux ans son fond de plaques de verre. En 1868, il publie ses premières séries de photographies au sein de deux volumes qui sont intitulés, pour le premier *Views of Japan* qui offre des vues des paysages de l'archipel nippon, et *Native types* qui est un album de portraits et de scènes de la vie quotidienne.

D'autres photographes viennent s'installer à Yokohama comme le baron autrichien Raimund von Stillfried Rathenicz (1839-1911) qui s'associe à Beato jusqu'en 1871, année où il ouvre son propre studio. Stillfried part en voyage à Hokkaidô afin de réaliser un reportage en 1872 et en janvier 1877. Il réalise un partenariat commercial avec le photographe allemand Hermann Andersen et crée la compagnie « Stillfried & Andersen » qui rachète le fond de plaques négatives de Beato, qu'ils exploitent jusqu'en 1878.

La Société de Géographie a cinq volumes intitulés « Japonais »⁴⁶ (**Annexe 25**) qui forment un des exemplaire le plus complet au monde de l'album de Stillfried et de son partenaire Andersen. Ils se composent de près de trois cent cinquante épreuves photographiques réalisées et coloriées à la main entre 1877 et 1878 au sein de leur atelier, à partir de leurs propres plaques négatives, mais aussi celles de Beato et d'autres photographes. Dernier élément qui peut aujourd'hui poser problème quant à la bonne attribution de certaines photographies. On remarque avec ces photographies que les lieux représentés sont souvent emprunts aux estampes japonaises. Elles donnent l'aspect d'un pays calme et sans bouleversement, alors qu'au contraire celui-ci est en pleine mutation. La raison de telles photographies est aisée puisqu'elle concerne les destinataires auxquels s'adressent ces photographies, c'est-à-dire, les étrangers qui arrivent toujours plus nombreux au Japon comme Guimet et Régamey.

⁴⁴ Olivier, LOISEAUX, *Des photographes au Japon : autour de l'album « Stillfried & Andersen »*, publié le 30/04/2014 sur <http://blog.bnf.fr/gallica/index.php/2014/07/30/des-photographes-au-japon-autour-de-lalbum-stillfried-andersen/>, consulté le 10/11/2017 et que l'on peut également retrouver sur le site de la Société de Géographie sur <https://socgeo.com/2016/05/30/des-photographes-au-japon-autour-de-lalbum-stillfried-andersen/#prettyPhoto>, consulté le 10/11/2017.

⁴⁵ Personnalité développée à la Partie II/ a/ b.

⁴⁶ STILLFRIED & ANDERSEN, d'après des négatifs de Raimund von Stillfried, Felice Beato et autres photographes, *Japonais*, 91 vues.

Source : Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG WD-232 (RES).

On peut aussi observer que si les photographes étrangers résidant au Japon empruntent leurs inspirations aux estampes japonaises, les Japonais aussi participent à un certain échange culturel et artistique. Prenons exemple, de Kinbei Kusakabe (1841-1934) (**Annexe 19 et 20**) qui en 1881 ouvre son propre studio à Yokohama, alors qu'il a été l'élève de Felice Beato et Stillfried. Celui-ci acquiert d'ailleurs une partie des négatifs de ces deux maîtres qu'il retirera régulièrement.

Si les images de ce Japon calme sont les plus répandues, on peut aussi observer sur certains clichés, les métamorphoses qui s'opèrent au sein du pays qui sont dues une nouvelle fois à l'occidentalisation et la modernisation du pays.

Felice Beato vend donc son fond au baron autrichien von Stillfried, en 1877 et quitte le Japon en 1884.

Que recherchent Guimet et Régamey personnellement, en plus de couvrir leur mission d'étudier les religions en voyageant au Japon ?

Guimet et Régamey, souhaitent lors de leur séjour au Japon, voir le côté traditionnel de ce pays mystérieux, tout en s'aidant toutefois des voies nouvelles que le Japon moderne réalise. Guimet et Régamey parcourent le Japon en deux mois. Ils suivent des itinéraires divers qui les conduisent sur des sites historiques et religieux, tout en rencontrant et découvrant de leurs yeux : la population japonaise, ses traditions et ses bouleversements.

Ils arrivent donc dans la baie de Yokohama en août 1876. De là, ils partent sur Tôkyô en chemin de fer et reviennent ensuite à Yokohama, dont ils partent deux jours en excursion vers la ville de Kamakura. Excursion qu'ils commentent dans *Promenades japonaises*.

Yokohama est donc une ville ouverte aux étrangers, Américains, Européens, mais aussi Chinois. Des Chinois occupés et vêtus d'un haut comme une « camisole » et d'un large pantalon. Le tout dans des couleurs claires tel que le gris perle, le blanc ou encore le bleu,...

Guimet dément le teint jaune que l'on dit souvent que les Japonais et Asiatiques ont, et raconte qu'ils ont en réalité le teint mat. Les Chinois ont une coupe différente des Japonais. Ils ont une longue tresse dans le dos sur un crâne blanc et rasé. Ils portent aussi des souliers de satin noir.

On peut s'interroger sur la présence de ces Chinois au Japon.

Le chapitre III, « Les compradores » p. 19, qui a une lettrine entourée de parchemins et d'éventails, renseigne le lecteur sur la présence des Chinois au pays du Soleil-Levant. Guimet écrit que lorsque le Japon s'est ouvert aux Européens, ce sont les Chinois qui sont arrivés en premier. Doués pour les affaires, les questions de banques et de transactions,... Ils se rendent utiles et indispensables car ils savent parler anglais et lire le japonais. Ils servent d'intermédiaire dans leur entreprise ambitieuse

puisque les *compradores* sont une corporation créée par les Chinois qui tente à supplanter Japonais et Européens.

Le chapitre IV « Japonais et Japonaises » situé p. 23, nous présente en quelques mots, les préférences vestimentaires des Chinois qui aiment particulièrement les longues robes carthaginoises, relevées à l'aide d'une ceinture, laissant les jambes nues, avec de longues manches pendantes qui peuvent servir de poches et les étoffes claires, alors que les Japonais préfèrent le sombre.

Guimet présente aussi une sorte de vue panoramique de la population qui peuple Yokohama. C'est une population de portefaix : domestiques, manœuvres ou petits marchands. Pas de prêtres, de nobles ou de grands commerçants. À l'époque, les seigneurs et les serviteurs avec sabres n'avaient pas le droit de pénétrer dans le *settlement*. Même lors de leur voyage, alors qu'il n'y a plus le port du sabre, ils ne viennent pas si aucune affaire ne les réclame.

Page 24 (III. 11), Régamey illustre le portrait d'un homme du peuple : un *dginriki* ou d'un *chariki*. Deux hommes au métier qui pourraient sembler similaire, mais qui est en réalité, opposé. Ce que commente Guimet dans son texte.

Quelle sont donc la différence entre ces deux professions ?

Le *dginriki* est un tireur de voiture qui a un corps svelte, élancé et avec un torse un peu étroit. Le *chariki*, lui, tire une charrette, aidé de trois ou quatre autres personnes. Ils ont des épaules fortes et larges et sont très vigoureux.

L'illustration de Régamey est détaillée au niveau du visage : les traits de l'homme sont clairs et précis. Détaillés. On a ici une vue de profil.

On peut supposer que cet homme est un *dginriki*, au vue de la différence de description que fait Guimet des *dginrikis* et des *charikis*. L'homme dessiné par Régamey semble avoir un torse étroit et un corps mince.

Guimet et Régamey s'attardent également sur la femme japonaise, comme on le peut le lire tout d'abord au sein d'une page de citations des p. 24 et p.25.

Guimet écrit :

La femme japonaise est bien bien la peinture de paravent que nous connaissons déjà... (p. 24)

Toutes les femmes que je rencontre, vieilles, jeunes femmes ou jeunes filles, portent un enfant sur le dos.
(p. 25)

Guimet précise que la femme japonaise est l'image même de celle qui est véhiculée par les paravents qui sont de bon goût en Occident. Elles ont la démarche serrée, les genoux serrés et elles traînent les pieds.

Régamey offre ainsi entre les page 24 et page 25 (III. 12), une aquarelle qui est une esquisse d'après nature comme informé en bas de la citation de la page 25.

Cette aquarelle représente une femme japonaise portant un enfant dans le dos. Régamey saisit le regard bienveillant que la femme porte sur l'enfant. Son visage est doux, lisse et calme. Sa peau est pâle. Elle ne travaille donc pas dans les champs ou autre travail manuel et difficile qui pourrait assombrir son teint. La tenue de la femme est sombre, dans les tons verts et bleus. Sa ceinture bordeaux ici est une ceinture que l'on nomme *obi* en japonais. Elle est large, en soie et est portée sur le kimono en formant un nœud dans le dos. Elle porte aussi de hautes sandales. Régamey utilise du marron, un peu ocre sur le kimono et le *obi*, ce qui éclaire la tenue sombre de la femme. Sa coiffe est de style japonais, avec ses cheveux retenus en arrière.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 12

L'enfant tient une place importante dans le dessin de Régamey, puisqu'il esquisse même le portrait de l'enfant seul, sur le côté de son illustration. Sa tenue est blanche. Ce portrait donne un sentiment de pureté et d'innocence.

L'enfant porté a une tenue marron assortie à celle de la jeune femme. Il est bien portant et tient dans sa main gauche une branche de fleurs ou de fruits rouges. Témoignage que la nature est toujours présente et vie en harmonie avec les Japonais.

Cette femme japonaise porte de beaux vêtements et semble bien portante, tout comme le bébé qu'elle porte. Elle semble donc aisée socialement ? Ce qui n'est pas le cas de la seconde femme que Régamey illustre p. 25 (III. 13).

En effet, cette illustration met en scène un enfant porté dans le dos d'une femme ou d'une jeune fille chassant un insecte sur un arbre. L'enfant porte une boîte pour mettre leur proie. La tunique de la femme se termine au genou, de même pour l'enfant dans son dos. L'ombrelle qu'elle tient dans sa main gauche, est usagée et déchirée, mais montre l'envie de cette femme de vouloir être jolie et de garder son teint le plus pâle possible.

Guimet, dans le texte écrit contre ce dessin, est étonné de voir chaque femme, jeune fille ou petite fille, porter un enfant dans le dos, mais rappelle qu'à ce moment-là le repeuplement est bon au Japon.

Les vêtements des deux personnages de ce dessin témoignent de la condition plus précaire dans laquelle ils sont, en comparaison à la femme précédente. Rappel que les conditions sociales et les niveaux de vie n'étaient pas les mêmes pour tous au Japon à cette époque et qu'il pouvait y avoir de grandes disparités de richesse.

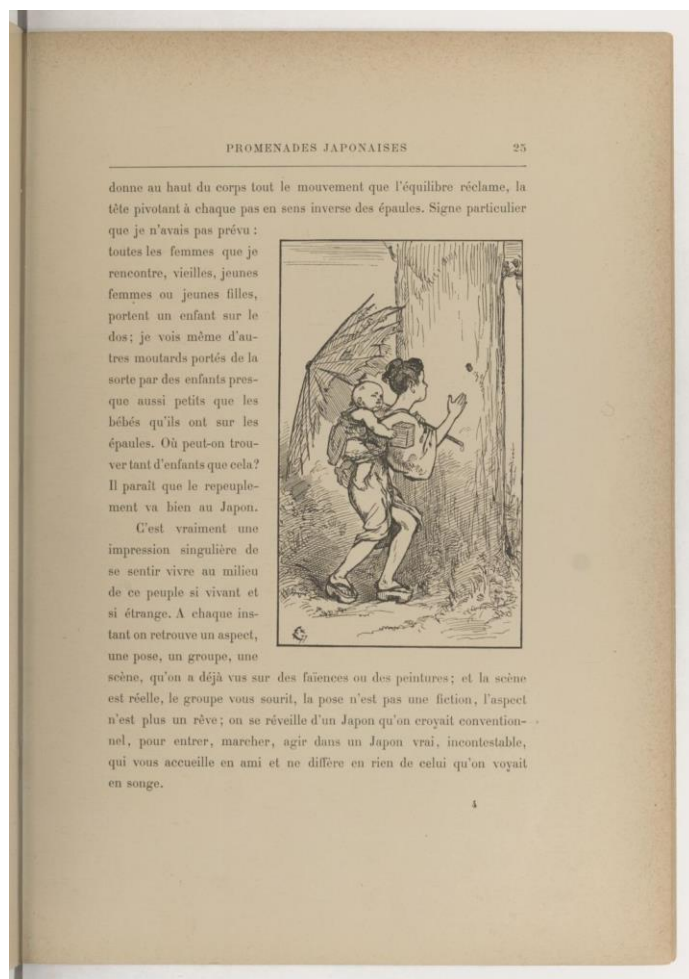
Indépendamment de cela, Guimet trouve que le rêve qu'il s'était créé du Japon au travers des faïences, des estampes ou des peintures,... est devenu réalité. Il a l'impression d'être dans un songe.

L'écrivain est d'autant plus ravi que la population les accueille favorablement.

Les habitants nous accueillent sourire aux lèvres et se prêtent volontiers à notre curiosité de nouveaux débarqués. (p. 27)

La page 26 est la fin de ce chapitre, mais elle est encore riche d'informations.

Guimet emmène le lecteur au grès de sa ballade et partage avec lui ce qu'il y voit : des ponts arrondis, des parasols jaunes qui s'inclinent pour le saluer. Ces personnes rentrent souvent de leur passage au « Fouzi-Yama » soit le Mont Fuji, où ils se sont rendus pour leur dévotion au Soleil. Elles portent sur



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 13

elles, un chapeau comme ombrelle, une natte de jonc sur l'épaule pour se protéger de la pluie et qui sert également de lit. Leurs kimonos sont retroussés et ils portent des guêtres bleues et des sandales de paille. Sur les mains, ils ont des demi-gants qui ne protègent que le dessus de la main du hâlé du soleil et ont un grand bâton de marche pour donner dignité et aplomb à la démarche.

Le cinquième chapitre intitulé « Les rues » invite le lecteur à parcourir plus en détail les rues de la ville de Yokohama. L'écrivain décrit des rues animées avec des boutiques ouvertes sur la rue. De ladite rue, le passant peut voir d'un seul coup d'œil tout le magasin qui a un jardin au fond. Tous les articles en vente sont disposés avec minutie. Guimet conte que l'art y est « finesse », « sobriété » et de « bon goût ».

De nouveau, Guimet fait référence à l'Antiquité avec des termes tels que les « éphèbes de Ionie » pour qualifier les jeunes vêtus de tuniques blanches qui sont « coiffés à la dernière mode de Paris. » (p. 27). Guimet décrit aussi la population locale avec les femmes populaires au puits qui se rencontrent.

On connaît les types, les poses, les costumes, les coutumes, les expressions de visages, les manières de s'aborder, de se quitter, les rites de la conversation, les intonations de voix, les gestes, les caractères ; on sait la moitié du pays. (p. 28)

Il décrit également les maisons qui sont peintes en noires et ont des tuiles en ardoises.

Le tout est apparemment un peu terne, mais est égayé par une touche de couleur comme une fleur dans un vase ou un bout d'étoffe rouge dans la tenue d'une femme.

L'occidentalisation du Japon est marquée dans les rues également. Ainsi, Guimet qui arpente les rues, parle de l'écriture indéchiffrable qu'est pour lui le japonais constitué de katakanas, d'hiraganas et de kanjis. Mais au détour d'une ruelle, il voit soudainement le mot « ICE » : il se trouve en face d'un magasin où l'on peut boire une boisson américaine faite de « glace d'Amérique râpée au rabot » (p. 28).

Toutefois, si Guimet peut sembler surpris et quelque peu dérouté de retrouver un mot anglais en pleine rue typiquement japonaise, il note encore une fois l'excellent accueil de la population japonaise toujours chaleureuse et souriante.

La page 29 marque la fin du chapitre, mais encore une fois, Guimet relève des points importants dans son errance au sein des rues de Yokohama : tout d'abord, les magasins sont pleins d'objets, mais pour lui, c'est surtout de la pacotille. Ces magasins sont tenus par de nombreux garçons, qui avec la chaleur, sont quelques peu débraillés avec leur unique kimono qui ne cache aucunement leur nudité. Guimet les compare aux jeunes d'Alger et « l'impassibilité ennuyée » des vendeurs musulmans face aux Japonais qui sont vifs, ouverts et qui « provoquent l'acheteur au lieu de paraître le subir. »

Mais le point le plus pertinent soulevé par Guimet est la différence entre les civilisations occidentale et japonaise et leur rapport à la nudité. Celle-ci est décrite comme « inconsciente » au Japon

par Guimet. Si le rapport à la nudité est un des points qui différencient les deux civilisations, il n'est pas le seul, comme nous allons le voir.

Guimet et Régamey ont donné dans ces premiers chapitres de *Promenades japonaises*, leurs premières impressions face à ces paysages, ces rues et cette population nouvelle et inconnue à leurs yeux. Ils ont vu lors de leurs premières excursions notamment au sein de Yokohama, des personnes de tous genres, de toutes catégories sociales et à l'accueil chaleureux.

Guimet rend compte dans ses premières impressions qu'il y a un bon nombre d'étrangers à Yokohama, notamment des Européens et des Chinois qui s'expliquent par l'ouverture du pays au reste du monde et qui voit les touristes et aventuriers tenter leur chance dans ce pays inconnu.

Ces échanges culturels permettent aux Japonais de se tourner vers la modernité et vers des connaissances qu'ils n'avaient pas acquis jusqu'alors, mais qui peuvent également altérer les traditions culturelles japonaises, comme le déplorent toujours Guimet et Régamey.

c - Les influences de l'art japonais

La page 31 s'ouvre sur le chapitre VI intitulé « Petit dialogue en manière d'avis au lecteur ».

La lettrine est stylisée ici façon « ouverture de porte d'hôtel », avec un bagage posé devant.

Dans ce chapitre, on trouve un dialogue entre Guimet et une personne, comme on l'apprend p. 32, qui réside au Japon depuis une quinzaine d'années.

Guimet a retranscrit ce dialogue afin de donner un aperçu des conversations qu'il subit souvent lorsqu'il discute à son hôtel. On voit ici que beaucoup pensent qu'il est au Japon pour, dans l'ordre : le commerce, la banque, la diplomatie, le journalisme ou pour le plaisir. Ce qu'il réfute puisqu'il est au Japon afin d'étudier les religions. D'après l'écrivain, lorsqu'il explique à son interlocuteur la raison de sa venue, il semble très surpris, presque dubitatif.

Page. 32, le dialogue continue avec certains stéréotypes de l'époque sur le rapport entre les raisons de sa venue et les religions. On pense alors qu'il est là comme, dans l'ordre : missionnaire catholique, pasteur protestant, littérateur ou encore faire un livre sur le Japon. Pour ce dernier, Guimet répond alors que : oui et sans doute plusieurs.

Son interlocuteur se moque de son ambition et pense qu'il ne saura pas bien écrire sur les mœurs, les coutumes ou les politiques du Japon et que lui-même se garderait de le faire. Pour lui, le Japon reste incompréhensible.

Guimet pense alors qu'il est heureux alors que des voyageurs même de passage, relatent ce qu'ils voient du Japon. Il dissocie deux visions de rendre compte d'un pays : l'un est le « procédé statistique » qui rend compte du nombre de personnes, du commerce, des lois,... et l'autre est le « procédé artistique » qui donne alors ses impressions, ses aperçus, ses ressentis sur ledit pays. Guimet pense que les premières impressions sont les meilleures. Son interlocuteur répond que c'est le meilleur moyen de réaliser un ouvrage bondé d'erreurs. Qu'il ferait mieux d'écrire sur la France. Il ne prend pas au sérieux ce qui n'est point scientifique.

Guimet rétorque : « - Je m'en garderai bien ! Quand je voudrai savoir ce qu'est la France, je lirai les impressions de voyage d'un Japonais. » (p. 32).

Alors pour Guimet, quel est le but de sa venue au Japon et de son ambition d'écrire sur ce pays ?

Il espère qu'en lisant son œuvre, qu'en voyant les illustrations et croquis de Régamey, le lecteur pourra voyager un moment en lui donnant sa part d'ennuis, de rêves, de plaisirs, de joies et de mécontentement, des « enthousiasmes et des déceptions que constituent l'attrait d'une excursion autour du monde. » (p. 33).

Son interlocuteur n'est point convaincu et attend son ouvrage pour s'amuser. Ce qui n'entame aucunement la motivation de Guimet à parcourir le Japon et à donner ses impressions.

Le chapitre VII, « La colline », est un lieu qui longe le sud de la ville et où on trouve de magnifiques villas. Guimet présente cette colline comme le lieu le plus européen du Japon. Guimet et Régamey se rendent un petit moment dans un des cottages qui se trouve sur cette colline, où ils sont agréablement bien accueillis et d'où le paysage panoramique est grandiose. Guimet décrit qu'ils peuvent voir la baie de Yokohama ou *Mississippi Bay* (**Annexe 21**). De plus, ils peuvent contempler au loin le « Fouzi-yama » soit le Mont Fuji aujourd'hui :

[...] la montagne sainte, le volcan aux lignes purs, le trône des dieux du pays, dieu lui-même, vénéré, adoré, aimé pour sa beauté et sa grandeur. (p. 35)

Le mont Fuji est un volcan, véritable symbole national qui a été immortalisé entre autres par les *Trente-six vues du mont Fuji*, série d'estampes de Hokusai. C'est une montagne du centre du Japon qui se trouve sur la côte sud de l'île de Honshû, au sud-ouest de Tôkyô. Il mesure près de 3376 mètres d'altitude et est le point culminant du pays (**Annexe 26**). Monter le sommet de ce mont est le rêve de nombreux Japonais.

Le mont Fuji, avec son profil montagneux symétrique, a inspiré de nombreux poètes et artistes. On peut l'admirer dans d'innombrables rouleaux illustrés ou estampes ukiyo-e, qui est un terme signifiant « image du monde flottant », qui ont circulé en Europe et influencé bons nombres d'artistes étrangers au Japon.

D'après les spécialistes des estampes comme Christine Shimizu ou Nelly Delay⁴⁷, l'ukiyo-e est né au Japon au xvii^e siècle au sein de la culture urbaine et bourgeoise de la capitale de l'époque, Edo. Pour réaliser ces estampes, on utilise la gravure sur bois. Le dessin original au pinceau (*shita-e*), est tracé sur une feuille de papier fin, mais résistant, qui est collé à l'envers sur une planche de bois tendre comme celle provenant d'un cerisier ou d'un poirier. On creuse cette planche à la gouge (qui est un ciseau de charpentier à tranchant semi-circulaire) pour ne laisser en relief que les traits du pinceau. Puis, on tire autant de feuillets en noir et blanc que de couleurs. C'est l'artiste qui détermine ensuite, sur chacun des feuillets, la couleur qui correspond à la surface des feuillages, de montagnes, de vêtements,... Puis, on grave, à partir des feuillets noirs, des planches différentes pour chaque future couleur. La feuille de papier (*papier hôsho*) à estamper est imprimée en l'appliquant, comme le veut l'artiste, sur chaque planche dérivée de la première, encrée d'une couleur différente. On frotte le papier humide légèrement à l'aide d'un baren en fibres et feuilles de bambou. Le graveur et l'imprimeur doivent donc avoir beaucoup d'expérience au vu de la technique difficile. Grâce à la superposition des couleurs transparentes, on peut créer une grande subtilité dans les tons avec un nombre pourtant, de couleurs limitées. Par exemple, du jaune sur de l'indigo plus ou moins foncé produit un vert, si l'on y surajoute la planche des ocres à certains endroits, ces endroits prendront une teinte vert-olive foncé. La planche des noirs est employée pour repérer les couleurs, sans être imprimée en noir, ce qui donne un effet d'aquarelle à l'occidentale. Les effets de neige sont produits avec le blanc du papier. L'imprimeur peut aussi produire des effets de dégradés pour la mer, le ciel ou des brouillards avec son tampon, en l'appuyant avec habileté plus ou moins fort. La pluie était figurée avec des rayures noires, auxquelles on surajoutait parfois de l'encre blanche ou elle pouvait être suggérée par des balayures de couleur. Autant d'éléments que Régamey reprend tout au long de ses dessins dans *Promenades japonaises* (Ill. 14, 28, 29, 30 et 52) Le peintre, le graveur et l'imprimeur devait donc avoir une intime complicité artistique.

⁴⁷ Nelly DELAY est une historienne d'art et spécialiste d'art japonais ancien. Elle a organisé de nombreuses expositions pour lesquelles elle a publié des catalogues comme « Le Dessin Japonais », « Peintres de la cour du Prince Genji », « Japon-Occident ». En 2002 elle a été nommée Officier des Arts et Lettres après avoir réalisé la donation de la « collection d'Art Japonais Norbert Lagane » au musée Guimet. Elle est aussi l'auteur, de « l'Estampe Japonaise » (Éditions Hazan 1993) ; « Le Japon Éternel » (Découverte Gallimard 1998), « Le Monde de l'Estampe Japonaise » (Hors série Découverte Gallimard), « Le Jeu de l'Éternel et de l'Éphémère » (Éditions Philippe Picquier 2004), « Soleil rouge, chefs d'œuvre de la peinture japonaise » (Éditions Phebus 2007).

Christine SHIMIZU est conservateur en chef du patrimoine et spécialiste des arts du Japon. Elle a été responsable durant quinze ans des collections japonaises du musée Guimet. Actuellement, elle est chargée des collections asiatiques du musée national de Céramique, à Sèvres. Elle a écrit de nombreux articles et ouvrages de référence consacrés à l'Extrême-Orient, en particulier « Urushi, les laques du Japon », « Le Japon au XIX^e siècle : la redécouverte et Femmes du Japon ». Elle a en outre assuré le commissariat de nombreuses expositions, parmi lesquelles : « Japon, la Tentation de l'Occident » (Paris, musée des arts asiatiques Guimet, 1988), « Cordes de feu, mille ans de céramique japonaise à Bizen » (Sèvres, musée national de la Céramique, 1998), « L'Odyssée de la porcelaine chinoise » (Limoges, musée national Adrien-Dubouché, 2003) et « Tôji. Avant-garde et tradition de la céramique japonaise » (Sèvres, musée national de Céramique, 2006).

Cf. Christine, SHIMIZU, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'Art, 2008, 448 p.

Cf. Nelly, DELAY, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, coll. Beaux-Arts, 2012, 660 p.

Ces reproductions sur bois avaient un coût unitaire faible car la production en petite série en était aisée. Les planches s'usant rapidement, on effectuait par avance plusieurs tirages sur papier, avant la commercialisation de l'œuvre, afin de graver de nouveau des bois neufs pour des tirages ultérieurs. La première édition gravée à partir du dessin de l'artiste avait donc souvent plus de finesse que les éditions ultérieures, car celles-ci étaient gravées à partir des épreuves de sauvegarde en noir et blanc, et dont le noir bavé parfois. C'est pourquoi, parfois avant un tirage, il arrivait que l'artiste retouche l'estampe pour améliorer la composition.

Les estampes dont les Japonais appréciaient le plus à l'époque se nomment :

- *Bijin-ga* c'est-à-dire des représentations de belles femmes, de courtisanes, de geishas ou encore de serveuses de maisons de thé.
- *Yakusha-e*, c'est-à-dire la représentation des acteurs les plus populaires du théâtre kabuki.
- Ou encore le *kachô-ga* ou l'art de représenter les fleurs et les oiseaux, que l'on peut retrouver chez Régamey dans l'**III. 1** a toujours été un des thèmes de l'ukiyo-e. Le nombre d'estampes avait été restreint avant l'ère Tenpō (1830-1844). Mais c'est au cours de cette période que Hiroshige et Hokusai vont élever cette discipline au même rang que les *bijin-ga* ou les *yakusa-e*. Hokusai montre un intérêt tout particulier pour les représentations réalistes, alors que Hiroshige préfère au contraire dessiner les sujets de façon plus lyrique, dépouillé, allant au plus simple.

Sujets que l'on retrouve tout au long de *Promenades japonaises*, ce qui traduit le fait que les traditions japonaises subsistent malgré l'occidentalisation du pays.

En effet, avec l'ère Meiji, le Japon s'ouvre au monde occidental. Celui-ci commence, comme on a pu le voir à pénétrer le Japon. Depuis longtemps déjà, gravures et peintures à l'huile influençaient l'ukiyo-e, avec Okumura Masanobu tout d'abord, dès 1739, puis Toyoharu, et Shiba Kōkan. Mais, c'est surtout avec l'arrivée de la lithographie et de la photographie qui sont accueillies avec enthousiasme, qui sonnent le déclin de l'ukiyo-e. Le retour de l'ukiyo-e ne se fait qu'avec le mouvement de la « nouvelle gravure », aussi nommée *Shin-hanga*, à partir des années 1910-1920.

C'est dans ce contexte de l'ukiyo-e que s'inscrit Hiroshige et ses contemporains, tel que Utagawa Kunisada (1786-1864), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), Kikukawa Eizan (1787-1867), Keisai Eisen (1791-1848) et le plus connu d'entre tous Katsushika Hokusai (1760-1849).

Au XIX^e siècle, l'ukiyo-e fait donc l'objet d'un attachement particulier chez les peintres japonais, comme pour le Maître de l'estampe japonaise Katsushika Hokusai (1760-1849) avec ses *Trente-six vues du mont Fuji* (*Fugaku Sanjūrokkei*, 1831) (**Annexe 27**). Ces œuvres ont fortement influencé l'impressionnisme européen.

Hokusai est un peintre, dessinateur spécialiste de l'ukiyo-e, graveur et auteur d'écrits populaires japonais qui a intéressé et intéresse toujours les spécialistes de l'histoire de l'art, les historiens et les

artistes comme on peut le voir au travers de nombreux ouvrages⁴⁸. Il est notamment connu pour ses œuvres majeures, les plus célèbres étant *Les Trente-six vues du mont Fuji* (1831-1833) qui compte quarante-six estampes, ainsi que *La Grande Vague de Kanagawa* (1831) (**Annexe 28**), ou encore pour sa série *Fugaku Hyakkei* ou les *Cent Vues du Mont Fuji*, qui reprend au trait tout son travail sur le paysage publié en 1835 (**Annexe 29**).

Hokusai est un grand artiste reconnu internationalement, déjà au XIX^e siècle, il n'est donc pas étonnant de voir que Régamey qui connaît ses œuvres, comme on l'a vu précédemment dans l'introduction de ce mémoire, ait pu s'inspirer de cet artiste pour réaliser ses propres dessins, ou encore d'Hiroshige ou de Utamaro, d'autres grands Maîtres des estampes.

En effet, Régamey s'est sans doute aussi inspiré d'Utagawa Hiroshige, un dessinateur, graveur et peintre japonais. Auteur prolifique entre 1818 et 1858, il crée une œuvre de plus de 5400 estampes. On le compare souvent avec Hokusai et on le considère comme l'un des derniers grands noms de l'ukiyo-e, surtout de l'estampe de paysage, qu'il mène au sommet avant le déclin de la xylographie au Japon. Ses séries les plus connues sont les *Cent vues d'Edo*, *Les Soixante-neuf Stations du Kiso Kaidô*, et surtout *Les Cinquante-trois Stations du Tôkaidô* qui rivalisent en notoriété avec la célèbre série de Hokusai, les *Trente-six Vues du mont Fuji*, vue précédemment. Ses estampes montrent donc le mont Fuji et Edo qui traduisent les paysages, l'atmosphère de la ville, et montrent aussi les instants de vie quotidienne, avant les transformations que subit la ville pendant l'ère Meiji.

Si on le compare souvent à Hokusai, le style d'Hiroshige est différent du premier.

Hiroshige interprète humblement la nature, les changements que les saisons diverses provoquent sur elle, dans des paysages où l'homme est toujours présent. Il utilise comme techniques, notamment, la gravure sur bois. On peut voir qu'on retrouve souvent dans ses compositions, plusieurs plans de vues. Idée reprise par Régamey, qui montre souvent l'homme ou la femme au premier plan, avec un plan de fond ouvert sur la nature, comme une fenêtre sur un instant de vie intimiste et retranscrit pour l'éternité sur ses dessins et peintures.

Hiroshige a donc une approche poétique de la nature. S'il offre des détails topographiques, on peut voir au premier plan de ses estampes, une activité humaine. Éléments que Régamey reprend souvent au sein de ses illustrations (**III. 9, 15, 28, 26, 29, 30, 31, 36, 37, 48, 50, 51, 52**). Ils suivent ainsi tous deux, la tradition des *meisho-e* qui désigne des peintures de « vues célèbres » de l'archipel japonaise. Ces peintures ont été influencées par la Chine et c'est à l'époque médiévale que ce sujet devient important au Japon. Peinture qui va perdurer, notamment dans l'ukiyo-e. Les vues célèbres sont donc concentrées sur des paysages de l'archipel, comme le mont Fuji, mais peuvent en réalité avoir des motifs plus variés

⁴⁸ Cf. Henri-Alexis, BAATSCH, *Hokusai. Le fou de dessin*, Paris, Hazan, coll. Monographie, 2014, 224 p.

Cf. Jocelyn, BOUQUILLARD, *Hokusai : Les trente-six vues du Mont Fuji*, Paris, Seuil, 2007, 46 p.

Cf. Laure, DALON (auteur), Steven, DUROSE (Traduction), *Hokusai, l'expo*, Paris, RMN, coll. RMN EXPOSITION, 2014, 368 p.

comme la mise en scène de la vie quotidienne, comme le fait Régamey (**III. 15 ou 19**), où il met en scène une famille en train de se laver ou une scène quotidienne de la vie des pêcheurs de Yokohama. Les motifs peuvent aussi être des pratiques religieuses. Thème que reprend aussi l'illustrateur de *Promenades japonaises*, qui dessinent des cérémonies (**III. 40**) ou ses rencontres avec les bonzes (**III. 27 ou 39**).

Hiroshige et Régamey permettent d'immortaliser les lieux célèbres ou les vues urbaines comme les ponts, les rivières, les côtes et le sable, les montagnes, les temples et sanctuaires, les théâtres ou maisons de thé et auberges, lieux où Régamey et Guimet se rendent et s'arrêtent beaucoup lors de leur périple jusqu'à Enoshima. Les artistes intègrent donc dans ces paysages. des scènes de genre comme une servante qui sert les voyageurs, un bonze en pleine cérémonie ou des pêcheurs sur la rive, qui se fondent dans le décor majestueux qui se déploie en arrière-plan ou tout autour d'eux, et permet ainsi de donner un dynamisme, un rythme et anime les vues illustrées. Elles suivent ainsi par l'harmonie et la symbiose dans lesquelles ces figures se fondent dans une nature glorifiée, les principes du shintoïsme.

Hiroshige reprend donc le thème du mont Fuji, déjà réalisé par Hokusai, dans deux séries publiées en 1859 à titre posthume, dans lesquelles ils emploient la perspective à l'occidentale. L'une d'elle se nomme *Les Trente-six vues du mont Fuji*, et la seconde, *Les Cent vues du mont Fuji*. Cette dernière série propose une préface, où il a écrit : « Le maître Hokusai publia avant moi une série des Cent vues. Il y a transformé le mont Fuji et la nature pour y créer son monde à lui. Or moi je ne peux que copier la nature des choses. Ainsi ses œuvres sont comme des photographies. » Mais, Hiroshige ne se limite pas à simplement retranscrire la réalité qui se déploie sous ses yeux. Mais la souligne, en mettant en valeur la poésie des paysages et avec une profonde sensibilité. Hiroshige débute sa carrière de paysagiste avec *Lieux célèbres de la capitale de l'Est*, en 1831-1832, mais c'est sa série, *Les Cinquante-trois Étapes de la route du Tôkaidô*, qui le lance et lui vaut la célébrité immédiate en 1833-1834 (**Annexe 30**).

La route du Tôkaidô est un succès immédiat dans la peinture de paysages.

L'histoire de cette œuvre naît grâce à la tradition japonaise qui veut que chaque année, une délégation se rendait à Kyôto pour rendre hommage à l'empereur en lui faisant cadeau de chevaux. Le shogun a ordonné à Hiroshige d'accompagner la délégation. Celui-ci fixe sur le papier les moments importants et réalise des croquis qu'il utilise ensuite pour réaliser ses estampes lorsqu'il est de retour à Edo.

Les Cinquante-trois Stations de la route du Tôkaidô, recueil de cinquante-cinq estampes, représente les cinquante-trois étapes qui reliaient Edo, la capitale du shogun, à Kyôto, la ville impériale. On dénombre donc cinquante-trois étapes intermédiaires, auxquelles il convient d'ajouter Edo au départ, et Kyôto à l'arrivée. C'est l'édition de Hoeidô, tiré à plus de 10 000 exemplaires qui valut à l'artiste sa renommée immédiate au Japon comme peintre paysagiste. Hiroshige avait été rebaptisé par ses contemporains : « le peintre du Tôkaidô » et ensuite, dans le monde entier. Sans doute l'ouvrage le plus

connu qui a été souvent reproduit ou imité depuis. Hiroshige, réalise diverses éditions. Il refait environ une trentaine de versions sur le même sujet. Chacune des versions offre des planches différentes pour chaque étape. Chaque édition est donc une œuvre distincte et ont pour seul point commun, le thème de la route du Tôkaidô .

La route du Tôkaidô est également empruntée par Guimet et Régamey, qui passent tout comme Hiroshige par Kanagawa. Hiroshige représente cette étape de huit façons différentes pendant sa carrière.

D'après Nelly Delay dans *Hiroshige sur la route du Tokaido*⁴⁹, la route du Tôkaidô, littéralement « la route de la mer de l'est » est un axe de circulation japonais important entre Tôkyô, Kyôto, Osaka et Kobe. Historiquement, le Tôkaidô était une circonscription administrative pendant l'Antiquité qui regroupait plusieurs provinces, entre ce qui allait devenir les deux plus importantes régions du Japon : le Kanto et le Kansai. Ce terme désigne également la route passant par ces provinces. C'est l'installation du shogunat à Kamakura qui permit le développement de cette route reliant Edo à Kyôto. Cette route, encore à active de nos jours, fait un total de 500 kilomètres environ. Cette route est la plus célèbre des « Cinq Routes » du shogunat Tokugawa et partaient d'Edo. De nombreux relais sont installés le long de ces routes majeurs, comme les auberges ou les maisons de thé où s'arrêtent Guimet et Régamey tout au long de leur périple, afin de permettre aux voyageurs de se reposer et de manger. Ces relais, comme on peut le lire dans *Promenades japonaises*, sont souvent situés dans des sites pittoresques, ainsi que près des sanctuaires bouddhistes ou shintoïstes.

Régamey a certainement été influencé par Hiroshige, puisqu'il a été conquis par la vision de ses estampes à ses vingt ans et qu'en passionné du Japon, de son art et ses traditions, le dessinateur français n'a pu passer au travers de la connaissance des autres œuvres d'Hiroshige, qui, après l'ouverture du Japon ont été découvertes vers 1870 dans le monde entier, qui a alors découvert l'originalité des arts graphiques du pays du Soleil-Levant.

Les paysages et autres représentations de la vie quotidienne qui sont les sujets de prédilection des Maîtres de l'estampe sont repris par l'illustrateur de *Promenades japonaises*, comme on peut le voir dans les prochaines illustrations.

Des paysages grandioses sont esquissés par Régamey p. 36 (III. 14). La vision y est simple, même si le point de vue est panoramique. Ce sont des représentations simples des vues depuis la colline : le mont Fuji qui transperce les nuages de son sommet et une vue de la baie de Yokohama où on peut voir l'océan et la végétation luxuriante sur les montagnes.

⁴⁹ Cf. Nelly, DELAY, *Hiroshige sur la route du Tokaido*, Paris, Hazan, coll. Beaux-Arts, 2010, 456 p.

Le tracé de crayon de Régamey n'est pas forcé. Les lignes sont fines et légères. Les éléments des dessins y sont tracés : on peut voir les montagnes se différencier de l'océan, mais rien n'y est vraiment détaillé. Seuls, les éléments du premier plan sont foncés et un peu plus précis.

Ces dessins montrent l'influence par les traits et le tracé du crayon des estampes japonaises, en plus du sujet qui est un thème phare des Maîtres des estampes.

On peut également penser que ces dessins reprennent l'idée des dessins des carnets de voyages intimistes et romantiques.

Le carnet de voyage est un support qui fait partie de la vie et de la carrière des artistes. Il est utilisé professionnellement pour réaliser une commande, ou pour le plaisir de restituer sur papier ma découverte de nouveautés, ou même dans un objectif tout simplement artistique.

Au cours du XIX^e siècle, la pratique du voyage se développe, tout comme au même moment, la peinture de paysage. Tout comme Régamey au Japon, les peintres se déplacent en plein air. Évidemment, cette pratique est facilitée par les technologies qui se développent comme le chemin de fer qui facilite tous les déplacements. Preuve en est Régamey et Guimet qui prennent dès leur arrivée à Yokohama, le chemin de fer vers Tôkyô, mais également plus précisément pour les peintres, l'apparition vers 1840, des tubes de peinture qui permettent aux artistes de peindre en toute liberté.

Le XIX^e siècle est l'époque des changements, même artistiquement, puisque jusqu'à présent si la destination privilégiée par les artistes était Rome, qualifiée de musée à ciel ouvert, les artistes bousculent cette tradition artistique, attirés par leur curiosité et se déplacent dès les années 1830 en Orient, véritable symbole de l'ailleurs et de l'exotisme. Cette découverte de nouveaux horizons est initiée par Napoléon et sa campagne d'Égypte (1798-1801), ainsi que par la colonisation européenne de l'Afrique du Nord.

On peut également voir que l'Extrême-Orient devient depuis son ouverture au mode occidental, une destination de plus en plus prisée par les Européens et les étrangers, ce qui bouscule peu à peu les traditions ancestrales du Japon.

Au travers de leurs comptes rendus, les explorateurs décrivent des paysages grandioses et exceptionnels, qui ont suscité beaucoup d'émotions chez eux. Ils souhaitent partager ces instants et leurs émotions avec leurs lecteurs, leur donner un aperçu d'un voyage à l'autre bout du monde⁵⁰, tout comme Régamey et Guimet. Ce dernier, une fois repu de ce paysage à couper le souffle, désire s'aventurer sur les petits chemins dans les montagnes. Suivi de Régamey et de son crayon, ils plongent dans des scènes de la vie plus intimiste et privée, comme nous le présente Régamey dans un dessin pleine page p. 38 (III. 15).

Ce dessin pleine page représente une scène intimiste du bain de toute la famille, en-dehors de la maison traditionnelle japonaise, dans le jardin, en harmonie avec la nature. On note même la

présence d'un coq pour participer à ce quotidien. Deux enfants se baignent dans une bassine, un autre se tient, nu, fier, et portant un parasol. Celui-ci regarde vers le lecteur, comme pour faire partager cette scène de famille et du quotidien. En réalité, l'enfant regardait sans doute l'illustrateur en train de dessiner cette scène quotidienne, curieux de voir cet étranger, un carnet et un crayon à la main, en train de les observer. Au centre, on voit une femme accroupie, de profil, se laver à l'aide d'un linge qu'elle mouille dans une bassine. Cette scène est observée tranquillement par le père adossé à un chambranle, fumant la pipe longue et fine.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 15

⁵⁰ Cf. Jean-E., BERSIER, *La gravure, les procédés, l'histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1998, 432 p.

Cf. Philippe, KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880 Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, 412 p.

Cf. Jean, RUDEL (sous la dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, 288 p.

Cf. Michael, TWYMAN, *L'Imprimerie. Histoire et techniques*, Pusignan (Rhône), Institut d'histoire du livre/Les Amis du musée de l'imprimerie, 2007, 118 p.

Aucune des personnes présentes dans ce dessin ne semble contrarier d'être vue nues par un étranger. Ils se baignent tranquillement dehors. Chose inimaginable en Occident.

Page 39, Guimet raconte au lecteur pourquoi il y a une telle scène devant lui et Régamey : Les Japonais, pendant l'été, font un bain par jour. Les maisons sont constituées de panneaux de papier servant de murailles ou de murs, qui peuvent coulisser et s'enlever. Les Japonais les enlèvent l'été pour faire passer plus d'air et être moins confinés. La notion d'intimité n'existe pas alors au Japon.

Les habitants peuvent discuter, travailler ou dormir à la vue de tous.

Guimet écrit que les Européens crieraient à la dépravation. Lui, parle d'« innocence » (p. 39).

Il explique d'ailleurs que les Japonais ne comprennent pas le nouveau règlement de police qui interdit les « exhibitions *coram populo* ». Il déplore d'ailleurs que les gentlemen ou les cris des ladies effarouchées révèlent un « péché ignoré » (p. 39).

Il écrit :

Je le déclare, la pudeur est un vice.
Les Japonais ne l'avaient pas ; nous le leur donnons. (p. 39).

Les échanges entre étrangers et Japonais peuvent donc être fructueux comme pour les trois Japonais revenus d'Amérique avec leurs diplômes d'ingénieur, mais cela implique des interactions sociales qui parfois sont néfastes pour un des peuples. Ainsi, plus il y a d'échanges, plus les traditions japonaises, la culture, les coutumes et les mœurs sont mises à mal, comme ici, avec cette notion de pudeur et de péché face à la nudité.

Guimet et Régamey sont donc arrivés au Japon après un peu moins d'un mois en mer. Dès qu'ils arrivent, ils sont subjugués par la beauté et la prestance des paysages japonais et par sa population conviviale et chaleureuse. Mais, c'est surtout les traditions et la culture japonaises que Guimet et Régamey connaissent au travers des récits des premiers voyageurs ou de l'art telles que les estampes ou les céramiques, qui intéressent l'écrivain et l'illustrateur. Traditions mises à mal par l'ouverture du Japon au monde et qui voit un grand nombre de personnes, touristes, hommes d'affaires ou aventuriers, arriver sur ces terres.

Pour autant, Guimet et Régamey continuent leur voyage de Yokohama à Enoshima.

II - La vision de la société japonaise de Félix Régamey de Yokohama à Enoshima

a - Excursions dans Yokohama

Tout comme Guimet, Régamey est sensible aux coutumes et traditions du Japon.

Comment cela se traduit-il dans le travail de l'illustrateur ?

Régamey représente au mieux tous les éléments considérés comme pittoresques. L'illustrateur est très attentif à l'ensemble des détails qui font la particularité et la personnalité des Japonais.

Il représente très attentivement les vêtements des personnes qu'ils rencontrent, mais aussi leurs gestes et leurs positions.

Dans le chapitre VII nommé « Un lieu sacré », Guimet et Régamey parcourent toujours les montagnes, et rencontrent lors de ce voyage quelques curiosités religieuses comme des stèles bouddhiques, sur lesquelles nous nous attarderons dans le troisième point de cette partie du mémoire,

il est intéressant de voir la représentation pleine page que réalise Régamey p. 46 (III. 16) qui est l'illustration du texte p. 42-44.

Guimet écrit :

Mais, quand on a gravi les marches, de nouvelles plates-formes, se révèlent, et le temple, tout petit, monté sur des tréteaux à jour, d'une architecture simple, en bois non peint, apparaît dans sa pureté primitive. À droite et à gauche des constructions plus vastes servent de maisons de thé ou de salles de conférences. Car le théâtre a été au Japon comme dans l'Inde et dans la Grèce un accessoire du culte ; et quand il n'y a pas de troupe de comédiens, un conteur, ou plutôt un raconteur, joue à lui seul des scènes qui paraissent fort amusantes. Pour le moment, la salle n'est pas encore garnie et le conférencier s'évente par avance en prévision de la fatigue qu'il va se donner. Son éventail jouera, du reste, un rôle important dans le discours ; des coups frappés sur la table scanderont le débit, souligneront les mots et ponctueront les phrases ; puis, déroulé en plein et agité avec grâce, il indiquera au public que c'est pour avoir l'honneur de le remercier.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 16

Au cours de leur excursion dans les alentours de Yokohama, Guimet et Régamey pénètrent dans un petit temple qui propose une salle de conférences, où se trouve un raconteur qui va jouer à lui seul des scènes amusantes, telle une pièce de théâtre. Le théâtre tient une place importante dans la société japonaise.

Régamey illustre cette salle pas encore tout à fait pleine, avec le conférencier qui s'évente.

Cette illustration est très précise. On se trouve du point de vue de l'illustrateur qui regarde la scène de l'extérieur de la salle de conférence, à l'entrée de la salle. La découpe du cadre est intéressante, avec une perspective plongeante vers le conférencier qui est donnée grâce aux poteaux verticaux, ainsi que par la natte de jonc relevée au premier plan qui invite le lecteur à l'intérieur de cette salle.

Au niveau du thème, hormis celui du théâtre à proprement parler, on peut y observer la société présente au sein de cette salle. Scène intimiste avec femmes, hommes, enfants, qui sont assis, allongés ou debout. On aperçoit un homme de passage sans doute, au premier plan, avec son chapeau comme ombrelle, qui se tient debout et qui semble regarder ce qui se passe à l'intérieur. On retrouve une nouvelle fois cette communion avec la nature, avec un singe présent au premier plan, assis et qui tient la tunique du passant.

La page 49 marque le début d'un nouveau chapitre, le IX, intitulé « Par la fenêtre », qui propose une nouvelle « excursion » à travers les yeux de Guimet, qui observe Yokohama et sa population depuis sa fenêtre d'hôtel.

La lettrine, ici est entourée d'un vase de fleurs, ainsi que d'une boîte avec de la nourriture sur une petite table.

Guimet évoque le fait qu'il vient de recevoir toute une correspondance venant d'Europe. Il s'étonne du chemin qu'elles ont parcouru qu'il trouve comique : la moitié d'entre elles sont passées par le même chemin que lui, c'est-à-dire l'Amérique. Mais l'autre moitié, est passée par l'autre moitié du globe.

Tout cela est possible grâce aux nouveaux moyens de locomotion. Ainsi les hommes et les lettres par exemple, peuvent parcourir de nombreuses distances plus ou moins lointaines ; comme pour Émile Guimet et Félix Régamey qui sont ainsi arrivés au Japon, en traversant pour Guimet, l'océan Atlantique afin de rejoindre l'Amérique. Puis avec Régamey, ils ont parcouru l'Amérique jusqu'à San-Francisco, où ils ont pris le navire *L'Alaska*, pour parvenir enfin au Japon.

Si aujourd'hui, cela peut sembler un long voyage inimaginable de plusieurs mois, à l'époque des deux aventuriers, parcourir une aussi grande distance en quelques mois, est une révolution.

Guimet entreprend donc de répondre à ces lettres, même s'il préférerait aller à l'aventure dans les rues de Yokohama. Pour autant, Émile Guimet, dans ce chapitre, montre son manque d'attention, car il n'arrive point à se concentrer sur sa correspondance. Comment cela se fait-il ?

Tout d'abord à cause de la visite surprise dans sa chambre, d'un homme qui se trouve être un serviteur japonais de l'hôtel.

Guimet explique que pour communiquer avec les serviteurs de l'hôtel, il faut parler anglais. On a là, une nouvelle fois, un aspect de l'occidentalisation de la société, mais qui est compréhensible pour un hôtel qui accueille un grand nombre d'Européens.

Ce serviteur est dessiné p. 50 (III. 17) par Félix Régamey. Illustration qui montre le portrait de l'homme qui vient de pénétrer dans la chambre de Guimet. Un portrait qui est de profil, qui montre avec la même précision que d'habitude chez Régamey pour l'illustration d'un homme et de sa tenue : un Japonais qui tient une latte de bambou à laquelle un ruban est accroché d'une taille égale à la latte. Il a la coupe japonaise et porte une tunique jusqu'au bout des pieds. Des pieds sans chaussures, mais avec chaussettes.

Cette illustration est placée sur la gauche de la page. À droite, le texte de Guimet explique qui est cet homme : un tailleur qui s'est trompé de chambre. Le ruban sert à prendre les mesures. Si cet incident dissipe l'attention de Guimet de sa correspondance, par la suite, il n'arrive pas à se remettre à cette dernière, puisque finalement Guimet part en excursion dans Yokohama à travers sa fenêtre.

L'écrivain décrit p. 51 la vie quotidienne de la population de Yokohama qui défile sous ses yeux par sa fenêtre : les pêcheurs, un client qui arrive en voiture à l'hôtel, il observe « le *betto* » soit le conducteur à la tête du cheval, habillé en costume européen. Guimet, le compare à « Méphistophélès », l'un des sept princes de l'enfer, incarnant même parfois le diable sur terre, qui aurait alors une coupe japonaise (Annexe 31 et 32)⁵¹.

⁵¹ « Eugène Delacroix (1798-1863) : entre 1826 et 1827, Delacroix réalise à la demande de l'éditeur parisien Charles Motte, une suite de dix-sept lithographies pour illustrer le Faust de Goethe qui venait d'être traduit en français par Albert Stapfer. Celle-ci est la première planche : Méphistophélès, toutes ailes déployées, vole au dessus de la ville plongée dans les ténèbres. D'emblée Delacroix montre que son personnage clef est bien Méphistophélès, figure démoniaque, héros romantique par excellence, et situe l'action dans une atmosphère fantastique.

Connue de toute l'Europe depuis la fin du XVI^e siècle, l'histoire légendaire de Faust -l'homme qui vendit son âme au diable-, acquit un regain de popularité avec la pièce de Goethe, publiée à Tübingen en 1806.

En 1823, le jeune Albert Stapfer (1802 - 1892) en donne la première traduction en français. Deux ans plus tard, Gérard de Nerval (1808-1855) propose une nouvelle traduction plus poétique. Dès 1824, Delacroix confie dans les pages de son Journal son désir de traiter le sujet. Lors de son séjour en Angleterre (mai-août 1825), le peintre est profondément marqué, lors d'une représentation théâtrale sur ce thème, le 24 juin à Londres au théâtre royal de Drury Lane, par l'interprétation tragico-comique du personnage de Méphistophélès donnée par le comédien Daniel Terry. Aussi, est-ce sans doute avec grand intérêt qu'il accepte la proposition de Charles Motte. Paru en 1828, le livre ne remporta malheureusement pas un franc succès. Goethe cependant en loua la qualité de l'imagination : « M. Delacroix a surpassé ma propre vision, combien à plus forte raison, les lecteurs trouveront tout cela vivant et supérieur à ce qu'ils se figuraient » (Conversations de Goethe avec Eckermann, Paris, 1988, p. 171-172).

Le musée Delacroix conserve l'exemplaire personnel de Delacroix ainsi que l'ensemble de la série lithographique éditée en planches isolées. Le papier coloré était réservé à certains tirages précieux. Cette épreuve provient de la prestigieuse collection d'Alexis Rouart (1839-1911), réputée pour la qualité de ses pièces. » Cf. <http://www.musee-delacroix.fr/fr/les-collections/oeuvres-sur-papier/mephistopheles-dans-les-airs>, consulté le 16/09/2017.)

Il entrevoit aussi des charikis, ainsi que des enfants européens, « sans doute des fils de koskaïs ou domestiques de la maison » qui sont accompagnés de « moutards japonais ». Ils parlent tous japonais.

Ici, le lecteur peut observer que s'il y a une occidentalisation de la population japonaise, il y a également des Européens qui essaient de s'adapter à la vie japonaise et de s'intégrer au mieux au sein de ce pays et de ses habitants.

Guimet rend compte ici du mélange de culture qui s'opère dans le pays.

Page 52 (III. 18), Régamey illustre avec minutie le portrait d'un dginriki et de sa voiture sur fond de mer. Tous deux dessinés avec minutie et précision. Le tracé y est plus gras que le paysage de mer dans le fond qui est tracé de façon fine, de quelques traits et coups de crayons fins qui ont permis d'esquisser la berge, la mer et les mouettes.

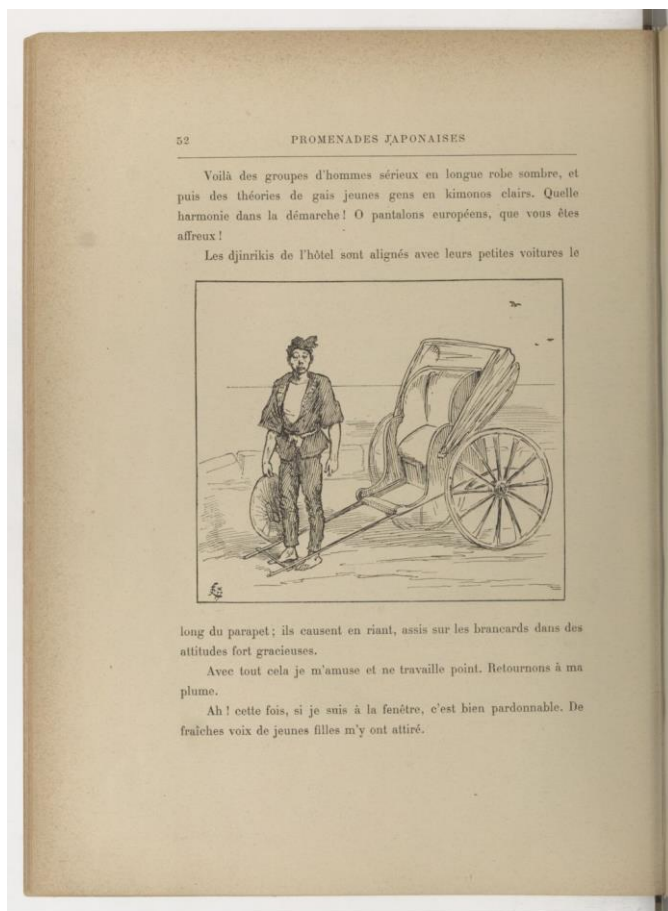
Guimet écrit que ce dginriki est un des conducteurs que l'hôtel met à disposition.

Page 55, Guimet continue son excursion sédentaire, il remarque un groupe de japonaises qui portent de larges ceintures et des coiffures compliquées qui parlent bruyamment, qui doivent déranger les pêcheurs. Des palefreniers qui ont lavé leurs chevaux et reviennent. Ils sont seulement vêtus d'une tunique légère que le vent ouvre.

La page suivante qui n'est pas numérotée, est une illustration pleine page de Régamey (III. 19), qui montre une scène paisible de pêcheurs japonais sur la berge. Comme on peut de nouveau l'observer, les personnages sont mis en avant à l'aide d'un tracé plus gras, par rapport à un fond qui n'est qu'esquissé et qui place la scène sur la berge de Yokohama. Tous les personnages, comme les pêcheurs, le policier qui les regarde et même le chien assis tranquillement aux côtés des pêcheurs, sont dessinés précisément dans leurs traits et dans leurs tenues.

Le chapitre X, p. 57, « En route ! - Les dginrikis », est le commencement d'une excursion incontournable lorsqu'on se trouve à Yokohama, d'après Émile Guimet.

Depuis Yokohama, deux excursions intéressantes peuvent se faire : la première est celle de « Kamakoura », la seconde est celle de « Nikko ».



Guimet et Régamey feront les deux, mais ce premier volume de *Promenades japonaises* relate la première qu'ils ont effectué, celle vers Kamakoura.

« Kamakoura » ou Kamakura, de nos jours en français, est une ville qui se situe au sud. Elle est importante puisqu'il s'agit de l'ancienne ville des « Shiogouns ». « Nikko », elle, est une ville du nord et le tombeaux des « Shiogouns ». Pour se rendre à Kamakoura, il faut deux jours, alors que pour Nikko, une semaine est nécessaire.

Guimet explique que l'excursion vers Kamakoura s'est faite juste trois jours après leur arrivée avec un ami qu'il nomme juste d'une initiale « B », qui organise d'ailleurs la sortie. Guimet et Régamey se rendent donc sur les routes vers Kamakoura, avec un interprète, avec « B » et un autre ami du nom de Wirgman, qui est un « dessinateur du *Yokohama Punch* ». Nous nous arrêterons donc sur cette personnalité.

Charles Wirgman (1832-1891), de nationalité anglaise, était le fils aîné de Ferdinand Charles Wirgman (1806-1857) et le frère de Theodore Blake Wirgman⁵². C'était un dessinateur, caricaturiste, qui a été officier de l'armée britannique et correspondant de l'*Illustrated London News* à Yokohama en 1861. Ville du Japon où il se marie et s'installe. Il est également l'éditeur du journal satirique *The japan punch* qui est sans doute, on peut le supposer, ce que Guimet appelle le *Yokohama punch*. (**Annexe 33**). Ce journal est sans doute appelé de diverses façons, mais seul le nom du *Punch* revient toujours pour désigner ce journal de Yokohama⁵³. En effet, on peut voir que dans *Voyage autour du globe. Japon*, écrit par Isidore Eggermont (1844-1923)⁵⁴ qui était un photographe, diplomate, écrivain et japonologue⁵⁵ belge, ce dernier écrit ses voyage en Égypte et en Palestine en 1874 et entre 1876 et 1877, où il fait le tour du monde. En effet, pendant l'hiver 1876-1877, soit à la même époque où Guimet et Régamey effectuent leur propre voyage au Japon, Eggermont devient conseiller pour la délégation de Belgique au pays du Soleil Levant. Tout comme Guimet et Régamey, il voyage beaucoup, prend des notes et des photos qui servent plus tard à écrire ses monographies sur le Japon, ainsi que dans son ouvrage qu'il écrit entre 1892 et 1900, dans lequel il parle de ce fameux journal de Yokohama qui est édité par des Occidentaux en ces termes :

Yokohama possède, en outre, son journal amusant, le *Punch*, et plusieurs revues ou chacun,

⁵² Cf. http://data.bnf.fr/13751748/charles_wirgman/, consulté le 22/08/2017.

Cf. <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k6579017d/f143.image>, consulté le 18/09/2017.

Cf. <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b53087272n/f1.item>, consulté le 18/09/2017.

⁵³ Cf. <https://archive.org/details/adiplomatinjapa00satogoog>, consulté le 18/09/2017.

Cf. <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/the-japan-punch-yokohama-1865-67-23-issues-5167996-details.aspx>, consulté le 22/08/2017.

Cf. http://data.bnf.fr/13751748/charles_wirgman/, consulté le 22/08/2017.

⁵⁴ Cf. EGGERMONT, Isidore, *Voyage autour du globe. Japon*, Paris, C. Delagrave, 1892-1900, 540 p.

⁵⁵ La japonologie étant une discipline de l'orientalisme scientifique qui comprend ici, l'étude du Japon au travers de son histoire et sa culture grâce à des disciplines diverses que sont ma linguistique, la sociologie ou l'anthropologie.

dans la mesure de ses aptitudes, apporte un contingent varié d'études, de découvertes et d'investigations.

On voit que, proportionnellement à son étendue et à sa population, le seul port de Yokohama est plus riche en organes politiques, en commerciaux, scientifiques et littéraires, que n'importe quel grand centre commercial. Les autres ports du Japon ouverts, au commerce en vertu des traités, ont également leurs journaux anglais, notamment *Nagasaki*, autrefois accessible aux Hollandais seuls. (p. 135)

Revenons plus en détail sur le parcours de Charles Wirgman et le *Punch*.

Charles Wirgman a publié le premier magazine du Japon qui était un mensuel publié de 1862 au printemps 1887. C'était un magazine humoristique, voire satirique, illustré de caricatures et de dessins de Wirgman. Les journaux étrangers ont de plus en plus d'engouement, comme on peut le lire dans l'écrit de Eggermont. On peut aussi, à titre d'exemple, citer le *Japan Times*, qui était également en anglais et qui a été créé en 1864 par le consul de Prusse Rudolf Lindau⁵⁶.

Lindau, d'après *Un voyage autour du Japon*⁵⁷, est né en 1829 et est mort en 1910. C'était un écrivain et diplomate allemand. En 1847, il réside à Berlin où il étudie la philologie, qu'il continue d'étudier à Giessen, Paris et Montpellier. Il a travaillé en France en tant que tuteur privé, puis comme secrétaire particulier du ministre Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Il est devenu ensuite correspondant des journaux français en l'Extrême-Orient pour la *Revue des Deux Mondes* ou encore le *Journal des Débats*. Il est donc amené à voyager au Japon en 1859, puis entre 1861 et 1862. Ses écrits servent de guide aux voyageurs européens qui s'aventurent au Japon. Entre 1864 et 1866, Lindau devient consul de la Confédération suisse au Japon. Il monte, accompagné de l'industriel François Perregaux, pionnier de l'horlogerie suisse au Japon, à bord d'un paquebot à vapeur. Il est aussi chargé par le gouvernement suisse de soutenir le politicien Aimé Humbert qui est arrivé au Japon en 1863 pour négocier un traité avec le shogunat, ayant pour but d'établir des relations commerciales au Japon.

Lindau fonde en 1864 à Yokohama, le *Japan Times*, qui devient alors l'un des premiers journaux de langue anglaise du Japon, avec le journal satirique *Japan Punch*.

Wirgman s'associe, par la suite, avec le photographe Felice Beato, dont on a pu voir le portrait auparavant, au sein de ce mémoire (I. b), de 1864 à 1867⁵⁸. Ils forment ainsi un partenariat nommé *Beato & Wirgman, Artists and Photographers*. Beato prend des photographies ayant pour thème des paysages, des portraits, des vues urbaines, mais aussi des séries de photos sur les lieux qu'ils rencontrent sur la route du Tôkaidô, dont les dernières séries font penser aux estampes d'Hiroshige ou Hokusai. Ses dernières photographies sont importantes puisqu'elles constituent un rare témoignage de ce que fut le

⁵⁶ Cf. Rudolf, LINDAU, *Un voyage autour du Japon*, Paris, Hachette, 1864, 332 p.

⁵⁷ Cf. Rudolf, LINDAU, *Un voyage autour du Japon*, Paris, Hachette, 1864, 332 p.

⁵⁸ Cf. http://data.bnf.fr/13751748/charles_wirgman/, consulté le 22/08/2017.

Cf. <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k6579017d/f143.image>, consulté le 18/09/2017.

Cf. <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b53087272n/f1.item>, consulté le 18/09/2017.

Japon à ce moment-là, car le shogunat restreignait l'accès du pays aux étrangers. L'artiste dessine des illustrations qui sont inspirées des photographies de Beato. Tandis que le photographe prend en photo des œuvres de Wirgman.

On voit avec Beato que les ateliers photographiques ont une place importante au Japon ? Laquelle et pourquoi ?

Selon Claude Estèbe⁵⁹, le Japon a été l'une des dernières grandes civilisations à connaître la photographie. Par exemple, en France, c'est en 1839 que l'on présente au public la daguerréotypie, alors qu'au Japon, il faut attendre quinze ans plus tard, en 1854. Cette différence provient du régime d'isolation instauré par le *Bakufu* (soit le shogunat), mais que l'ouverture partielle en 1859 met un terme, ce qui a pour conséquence, une diffusion rapide de la photographie dans tout le pays.

Les fonds photographiques de nos jours en Occident, se composent surtout d'épreuves coloriées qui ont été produites dans les ports pour les voyageurs. C'est pourquoi les ouvrages occidentaux se sont surtout concentrés sur les photographes étrangers qui ont résidé à Yokohama comme Felice Beato, Stillfried, ou même leurs concurrents japonais sur la période de 1875 à 1900.

Dès 1859, avec la politique d'exterritorialité qui s'impose, les ports de Yokohama, Hakodate et Nagasaki s'ouvrent de plus en plus. Yokohama qui est proche d'Edo devient même le premier port qui accueille militaires en poste, marchands et aventuriers. Les estampes produites alors à l'époque sont un témoignage qui prouve l'intérêt que portent les Japonais aux étrangers et à la photographie. Ainsi, on trouve dans la collection Christian Polak à Tôkyô par exemple, une estampe de Issen Yoshikazu (**Annexe 34**) qui montre un couple de Français photographiant avec leur appareil.

D'après ces estampes, la photographie est très présente à Yokohama. En effet, de nombreux résidents la pratiquent comme amateur comme l'Américain Francis Hall (1822-1902), qui est au Japon en tant que correspondant du *New York Tribune* dès 1859. On s'aperçoit alors qu'une première vague d'apprentis photographes japonais arrivent sur Yokohama afin de profiter des connaissances et de l'expérience de ces photographes amateurs.

Si on émet l'hypothèse que « l'ami B » est Beato, de part son lien avec Wirgman qui est présent dans *Promenades japonaises*, il est intéressant de s'attarder sur ce photographe de renommée internationale, arrivé au Japon durant l'été 1863, et qui bouleverse le marché de la photographie sur

⁵⁹ Claude ESTÈBE est actuellement chercheur au Centre d'Etudes Japonaises (CEJ-Inalco), spécialiste en histoire de la photographie japonaise, en histoire visuelle du Japon et en Kaiju Eiga (Films de monstres). Il a notamment publié : *Japon Période Bakumatsu (1853-1868)*, in *La photographie ancienne en Asie*, dir. Jérôme Ghesquière, Paris, Scala, 2016 ; *Yokohama Shashin*, Paris, YellowKorner. (sur la photographie touristique coloriée japonaise au XIXe siècle. bilingue français / anglais), 2014 ; *Les premiers ateliers de photographie japonais (1859-1872)*, in *Etudes Photographiques n°19*, Paris, Société Française de Photographie, 2007. Cf. <http://www.inalco.fr/enseignant-chercheur/claude-estebe>, consulté le 16/11/2017.

Yokohama⁶⁰. Il produit donc rapidement une œuvre considérable qu'il diffuse rapidement et efficacement au niveau commercial. Beato travaille encore pour l'armée britannique quand il arrive au Japon. Il couvre par exemple, la seconde expédition militaire à Shimonoseki en 1864. Beato s'abstient ici de prendre des photos des cadavres comme il l'a fait en Chine auparavant, car le Japon a un statut de « privilégié », c'est-à-dire qu'on le considère comme plus civilisé que l'Inde ou la Chine. Le Japon est donc « ménagé ». Ainsi, les photographes japonais entretiennent de meilleures relations avec leurs homologues occidentaux que les autres photographes asiatiques. Beato produit de nombreuses vues de paysages qu'il ne fait pas colorier, ni numéroter, ni légender. Par contre, les portraits qu'il prend au sein de son atelier, eux, sont souvent coloriés.

D'après les ouvrages de Claude Estèbe⁶¹, le premier à proposé des photographies coloriées au Japon est William Saunders en mai 1863. Par la suite de cette première fois, tous les photographes ont peu à peu proposé des photographies coloriées à l'aide des techniques de la peinture japonaise. Mais même avec un tel engouement, le seul à faire systématiquement colorier ses types dès 1868 est Beato. La photographie coloriée devient alors une des caractéristiques principale et essentielle de la photographie de Yokohama, appelée alors *Yokohama shashin* (shashin signifiant photographie en japonais), de 1875 à 1905 environ.

Pour colorier ses photographies, Beato emploie des peintres japonais qui utilisent le pinceau et non des techniques de l'estampe car la technique pour colorier ces dernières n'est pas la même : on utilise une brosse sur des planches de bois gravées. On ne parle pas non plus ici d'aquarelle, car les couleurs sont obtenues grâce à des pigments naturels et de la colle animale aussi appelée nikawa. Une épreuve photographique coloriée était en 1865 plus onéreuse et prestigieuse qu'une estampe.

Si elles ont un tel succès, c'est parce que les voyageurs qui arrivaient au pays étaient sensibles au côté documentaire de la photographie qui leur permettait de rassembler des informations sur le Japon, les Japonais et leur culture, ce qui leur permettait d'avoir une première approche et de s'adapter déjà à une nouvelle vie, même si ce n'était que visuel. Ce côté documentaire était renforcé par la mise en couleur. En 1860, chez Beato, la mise en couleur se caractérise par des couleurs douces, transparentes, qui respectent la couleur des vêtements.

⁶⁰Cf. <http://expositions.bnf.fr/socgeo/grosplan/03.htm>, consulté le 09/09/2017.

Cf. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/felice-beato/>, consulté le 10/09/2017.

⁶¹ Cf. Claude, ESTÈBE, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon du Bakumatsu à Meiji (1848-1883)*, Thèse de doctorat sous la direction de M. SOUYRI Pierre-François, janvier 2006. URL : http://www.academia.edu/929568/Le_premier_%C3%A2ge_dor_de_la_photographie_au_Japon_de_Bakumatsu_%C3%A0_Meiji_1848-1883_, consulté le 11/11/2017.

Cf. Claude, ESTÈBE, *Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872, Études photographiques*, 19 décembre 2006, mise en ligne le 27 août 2008. URL : <https://etudesphotographiques.revues.org/937>, consulté le 07/11/2017.

Cf. Claude, ESTÈBE, *Yokohama Shashin 1860-1900*, éd. Yellowkorn Éditions, Paris, 2014. URL : http://www.academia.edu/6641422/Yokohama_shashin, consulté le 11/11/2017.

Mais dans les années 1870, la fidélité des couleurs s'amenuise sous l'influence de Stillfried qui met l'accent alors sur l'esthétique plutôt que le réalisme.

Vers 1865, Beato commercialise des albums, ainsi que des photographies à l'unité. Mais dès 1868, il ne propose plus que des albums pour éviter selon Claude Estèbe « toute tentative de panachage » d'albums avec des photographies concurrentes. » C'est sous l'impulsion de Beato que l'album-souvenir composé de photographies coloriées en grand format devient une sorte de norme, au détriment de la photographie à l'unité.

Les photographes japonais de Yokohama comme Shimmoka ne peuvent rivaliser face à l'engouement que suscitent ces albums vendus par les ateliers européens, d'abord par Beato, ensuite par Stillfried, et partent alors pour Tôkyô.

On peut à présent s'interroger sur la renommée aujourd'hui de Beato.

En effet, comme l'explique Claude Estèbe dans sa thèse sur *Le premier âge d'or de la photographie au Japon du Bakamatsu à Meiji 1848-1883*⁶², les musées en Occident possèdent un fond iconographique riche mais qui est limité pourtant à un petit segment de la photographie au Japon du XIX^e siècle. C'est-à-dire, qu'on ne voit que les *Yokohama shashin* soit les photographies pour les voyageurs qui sont produites dans les ateliers de Yokohama. Ces fonds sont de plus majoritairement attribués à Felice Beato, hors, dans les nombreux ouvrages que l'on a consacré à son œuvre, entre 1970 et 2000, 80% des photographies ont été prises par des photographes japonais des ateliers de Yokohama et 10% par son élève Stillfried. Pour autant, l'idée que Beato ait eu le monopole de la photographie au Japon reste bien ancrée encore de nos jours.

Toujours selon la thèse de Claude Estèbe, l'œuvre de Beato qui est aujourd'hui quelque peu dispersée, et quand même bien connue des spécialistes qui peuvent savoir si oui ou non, une photographie est de Beato ou non, n'a fait l'objet d'aucun catalogue pour le moment. Toutefois, il est à noter que la sur-présentation de Beato sur la scène de la photographie japonaise a fini par agacer les historiens japonais qui ont fini par exclure Beato des ouvrages publiés au Japon. Il en est de même pour l'exposition américaine sur la photographie japonaise qui a eu lieu en 2003 à Houston, où on a pu voir aucune épreuve de Beato ou même de Stillfried, ou d'un tout autre photographe occidental. Un choix qui peut s'expliquer par l'envie de privilégier des œuvres moins connues.

Alors, est-ce que Beato est l'homme que Guimet surnomme « l'ami B »?

⁶² Cf. Claude, ESTÈBE, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon du Bakumatsu à Meiji (1848-1883)*, Thèse de doctorat sous la direction de M. SOUYRI Pierre-François, janvier 2006. URL : http://www.academia.edu/929568/Le_premier_%C3%A2ge_dor_de_la_photographie_au_Japon_de_Bakumatsu_%C3%A0_Meiji_1848-1883_, consulté le 11/11/2017.

Seules les différentes informations et conclusions connues aujourd'hui et évoquées précédemment peuvent permettre de forger l'hypothèse : la renommée de Beato à Yokohama, ses parts dans le Grand Hôtel où logent Guimet et Régamey, ainsi que son amitié avec Wirgman qui accompagne les voyageurs lors de cette expédition.

On peut aussi s'appuyer sur le fait qu'au moment du voyage de Régamey et de Guimet, Beato et Wirgman ne sont plus associés, mais les deux hommes sont restés sur Yokohama. Beato a eu, comme on l'a vu, son propre studio de 1869 à 1877, il a possédé également quelques terrains et quelques studios et a été consultant immobilier.

L'excursion de Yokohama à Enoshima est organisée par « l'ami B. » qui, d'après ce que Guimet écrit, est avec Wirgman, des hommes connaisseurs du Japon et des Japonais. Autre élément qui fait penser et renforcer cette hypothèse que « B. » est Beato puisque les deux hommes sont au Japon depuis longtemps, sont en relation, qu'ils ont déjà visité nombre d'endroits et qu'ils s'intéressent à la culture et aux traditions japonaises.

Guimet expliquent que l'hôtel où ils vont avec Régamey est le Grand-Hôtel, un des grands hôtels que le Japon fait construire afin d'accueillir les visiteurs étrangers, puisque p. 13, il écrit qu'ils embarquent sur le *Sanpangs* du Grand-Hôtel⁶³, lieu où ils font sans doute la rencontre de Beato et Wirgman.

Ces grands hôtels ont une architecture empruntée aux établissements européens par leur architecture et leurs matériaux. Ils sont le symbole de l'occidentalisation rapide du Japon. Ainsi, on considère comme exemple de ces hôtels : l'hôtel Tsukiji à Tôkyô (en 1868) - le Yokohama Grand-Hôtel, l'hôtel où descendent Régamey et Guimet à Yokohama (en 1870) - l'hôtel Seiyokân à Tôkyô (en 1873). Ces hôtels sont entre 1860 et 1930 des lieux privilégiés pour les échanges culturels et diplomatiques. Ils permettaient aux étrangers de garder un mode de vie européen dans un pays qui, même s'il s'occidentalise, était encore peu familier avec la vie européenne.

On peut donc supposer qu'ils se sont rencontrés au Grand-Hôtel ? Que Beato et Wirgman sont toujours en étroite relation et qu'ils sont partis en excursion avec Guimet et Régamey jusqu'à Enoshima. Il y a quelques clichés qui pourrait avoir été pris lors de cette excursion (**Annexe 35, 36, 37 et 38**). Cela ne reste qu'une supposition et on ne peut affirmer avec exactitude l'identité du photographe des trois premiers clichés. On peut en revanche remarquer la similitude entre ces clichés et les illustrations de Régamey (**III. 30, 39 et 55**). Peut-être un clin d'œil au travail du photographe ?

⁶³ Le *Sanpangs* ou *sampan* est le nom d'une embarcation légère en usage en Extrême-Orient pour la navigation fluviale et le cabotage.

Au travers du parcours de Beato notamment, on peut voir qu'il y a eu des échanges culturels et artistiques en photographie au Japon entre Européens et Japonais, mais aussi dans d'autres domaines tel qu'en dessin, comme on peut le voir avec Charles Wirgman ou Félix Régamey.

Car Wirgman a aussi exercé aussi en tant qu'enseignant des techniques occidentales de dessin et de peinture à de nombreux artistes japonais, tel que Kobayashi Kiyochika (1847-1915), qui est un peintre, graveur sur bois, illustrateur, dessinateur et aquarelliste. Spécialiste de l'ukiyo-e et également l'auteur de gravures humoristiques et satiriques sous forme de bandes dessinées pour la presse japonaise (**Annexe 39**).

Wirgman a accompagné aussi le diplomate Sir Ernest Satow (1843-1929) dans quelques-uns de ses voyages au sein du Japon comme le mentionne l'ouvrage *A Diplomat In Japan* écrit par Satow⁶⁴. Il dessine aussi avec l'artiste Georges Ferdinand Bigot (1860-1927), de la caricature sociale et politique du pays du Soleil Levant, par ailleurs considérés tous deux comme les pères fondateurs des mangas modernes.

Georges Bigot est né à Paris au moment où se développe l'intérêt pour l'Extrême-Orient appelé japonisme⁶⁵. Ce terme est utilisé alors dans le dernier quart du XIX^e siècle pour désigner la mode qui s'accroît pour les estampes, les recueils de motifs décoratifs et les objets d'arts venant du Japon. Le mot « japonisme » a été créé en 1872 par Philippe Burty (1830-1890)⁶⁶, critique d'art, dessinateur, lithographe, pour une série d'articles qu'il a publié dans *La Renaissance littéraire et artistique*. Burty était un collectionneur d'art japonais qui a appliqué tout d'abord ce terme pour lui-même et autres personnalités comme Degas, les frères Goncourt, Henri Fantin-Latour, Zacharie Astruc ou encore Félix Bracquemond, et qu'il définissait comme « un caprice de dilettante blasé ». Ce terme désignant tout d'abord une mode et un engouement pour les estampes ou les bibelots japonais.

« Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occidentaux... » (Edmond de Goncourt, *Journal*, 19 avril 1884).

Le japonisme, comme on peut le lire dans *Naissance et développement du japonisme* de Pierre Cabanne ou dans *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident* de Lionel Lambourne⁶⁷ par

⁶⁴ Cf. Ernest Mason, SATOW, *A Diplomat In Japan*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 440 p.

⁶⁵ Cf. <http://data.bnf.fr/12268744/georges-ferdinand-bigot/>, consulté le 18/08/2017.

Cf. <http://gallica.bnf.fr/html/und/asia/georges-ferdinand-bigot-1860-1927>, consulté le 18/09/2017.

⁶⁶ Cf. http://data.bnf.fr/12345947/philippe_burty/, consulté le 04/12/2017.

⁶⁷ Cf. Pierre, CABANNE, *L'art du XIXe siècle*, Paris, Somogy, 1989, 350 p. : *Naissance et développement du japonisme*, p. 125-128

Cf. Lionel, LAMBOURNE, *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon Press Ltd., 2007, 240 p.

exemple, fut une mode pour tout ce qui provenait du Japon. On imitait le style et la manière. Cet engouement dura près d'un demi-siècle, et concerna tous les pays occidentaux : la France, mais aussi l'Angleterre furent les lieux où on trouva les manifestations les plus diverses. Le japonisme participa à une sorte de révolution du regard qui gagna toute l'Europe entre les années 1860 et le début du xx^e siècle. On peut notamment distinguer une nette différence entre le japonisme et les vagues antérieures d'exotisme comme avec les chinoiseries au xviii^e siècle et l'orientalisme au milieu du xix^e siècle car on rencontre alors moins le japonisme dans les milieux académiques et officiels, mais plus chez les artistes qui sont en quête d'expressions nouvelles. Tout comme Régamey, les artistes sont intéressés et fascinés par les estampes d'Hokusai ou d'Hiroshige, ou d'autres encore de maîtres moins illustres, car ils découvrent de nouvelles propositions originales en couleurs, en mise en pages, en perspective, en dessin,... et ce, combinés à d'autres pratiquent comme la photographie.

L'« onde de choc » est telle, qu'elle touche les arts décoratifs, et se propage ensuite sans discontinuer à l'Impressionnisme jusqu'à l'Art nouveau et l'Art déco, et même selon certains auteurs jusqu'aux abstractions d'après-guerre.

Ce mouvement débute en 1853 avec l'intrusion des américains dans la baie d'Edo. Le Japon s'ouvre alors aux puissances occidentales. C'est alors que laques, soies, porcelaines, objets d'art et estampes s'introduisent sur le vieux continent et aux États-Unis. Les expositions universelles accroissent les demandes, le nombre de marchands et de collectionneurs augmentent et artistes et écrivains s'enthousiasment immédiatement. Toute une connaissance voit alors le jour grâce aux voyageurs et diplomates, aux critiques et historiens d'art.

D'autres artistes bien connus tels que Monet ou Van Gogh ont été également fascinés par cet art. Un art proche de la nature, qui témoignait en même temps de la société grâce à l'esthétique donnée par exemple à un objet des plus quotidiens.

Dès lors le Japon, après une réouverture au monde qui fait suite à deux siècles et demi de repli sur soi, est perçu comme un pays arrêté, préservé de toute influence étrangère et dont le génie se fanerait au contact de l'Occident.

Bigot offre un parcours intéressant. Il entre vers 1875, dans l'atelier de Félix Buhot qui est un peintre et aquafortiste, soit un graveur qui utilise l'eau-forte⁶⁸, reconnu comme japonisant. Il se familiarise alors avec les objets venus du Japon et surtout avec les estampes. Sa curiosité de plus en plus vive le mène au Japon en 1882. Il est le seul artiste à s'y être installé pendant près de dix-sept ans. Il a réussi à maîtriser la langue et à s'intégrer au sein de la société japonaise sans aucun soutien de l'État français. Ce qui fait de lui, un représentant hors du commun du japonisme. Durant ses quatre premières

⁶⁸ L'eau-forte étant un procédé de gravure en taille-douce sur une plaque métallique.

années, ses œuvres au Japon montrent l'influence de Hokusai, dont il répand les thèmes de prédilection : vie quotidienne, paysages, portraits et représentation des métiers, sujets que l'on retrouve également dans les dessins de Régamey dans *Promenades japonaises*. Bigot se référait à la *Manga* et aux techniques comme la peinture à huile, l'aquarelle, le crayon noir, la gouache et l'estampe.

On peut aussi mentionner Hokusai, qui en 1814, donne le nom de *Hokusai manga* à certains de ses recueils d'estampes grotesques qu'il publia à Nagoya de 1814 à 1834. C'est *Hokusai manga* qui permet à l'Occident de connaître ce terme. Mais ce n'est qu'au XX^e siècle que le mot prend le sens de « bande dessinée » avec notamment l'introduction de la bande dessinée au Japon.

Bigot montre des dessins qui se réfèrent à *Manga* de Hokusai en lui empruntant des motifs de masques comiques ou ceux des voiles de bateau. Par la suite, le style de Bigot évolue vers celui des gravures réalisées en France : les contours des figures sont plus nets, il ne traite plus les formes avec des hachures et emploie de simples contours noirs sur papier blanc, ce qui permet à ses motifs de gagner en lisibilité.

Le japonisme de Bigot est particulier. Il se détache de celui de Monet ou Van Gogh qui empruntent le style et l'esthétique aux estampes japonaises, alors que Bigot qui a séjourné longtemps au Japon, ne peut s'empêcher de peindre ou dessiner dans ses estampes ou ses caricatures, les paysages ou la vie quotidienne des japonais.

Parmi les œuvres importantes de Bigot on peut citer *Asa* (1833) qui signifie « le matin » en japonais, suivi de *Dîner japonais* qui est le fruit d'un travail régulier de la part de l'artiste. Bigot, lorsqu'il arrive en 1882 au Japon trouve un emploi de professeur de dessin à l'École militaire japonaise. Il a le temps à côté de se consacrer à son art qui se traduit par des croquis et dessins dans son carnet de dessins de scènes et personnages qu'il rencontre lors de ses promenades dans Tôkyô et ses environs.

Asa est publié en 1833, mais il le retouche deux ans après pour accentuer les ombres. Cet album comprend quarante-deux images qui sont divisées en deux parties : les trente-et-une premières sont dans *Asa* et les onze autres sont dans *Dîner japonais* et sont réalisées en ombres chinoises. Les premières planches relatent diverses scènes quotidiennes comme la promenade d'un père et de son fils qui s'intitule *Monsieur et son fils*, ou des Japonais qui échangent des civilités au jour de l'an intitulé *Visite du jour de l'an*. La seconde partie conte l'histoire de deux hauts fonctionnaires et d'un marchand au sein d'un restaurant japonais (ryôtei) où on offre aux clients chants et danses de geishas. Les hauts fonctionnaires, au vue des costumes, pourraient être Occidentaux et le marchand, un Japonais. Dans *Dîner japonais*, Bigot utilise des ombres chinoises qui ne sont pas empruntées à l'art japonais mais au spectacle d'ombre qu'il a vu à Paris⁶⁹. Il a su utiliser cette technique et celle de la bande dessinée. Bigot a fait dix-sept

⁶⁹ Cf. http://data.bnf.fr/12268744/georges-ferdinand_bigot/, consulté le 18/08/2017.

Cf. <http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/georges-ferdinand-bigot-1860-1927>, consulté le 18/09/2017.

séquences, fait rare à cette époque, ce qui pourrait témoigner de son envie de vendre son album à une clientèle étrangère.

Croquis japonais (1886) est sans doute l'album le plus connu de Bigot au Japon. Il se compose de trente eaux-fortes. Ses sujets tournent autour de ses intérêts et de ses curiosités. On y rencontre divers métiers : marchand de remèdes, soldat ou tireur de pousse-pousse. Il montre presque comme dans un recensement les individualités présentes et qu'il croise dans le quartier de Tôkyô où il habite. En effet, il n'a pas souhaité loger dans les quartiers construits pour les Européens. Ainsi, on retrouve dans cet album de nombreuses vues de paysages et de scènes quotidiennes de la ville. Ces gravures sont importantes puisqu'elles sont un témoignage et un souvenir des mœurs de l'époque Meiji dont il ne reste aujourd'hui que très peu de témoignages (**Annexe 40**).

L'album eut tant de succès qu'il fut réédité plusieurs fois. La première édition se composait de vingt eaux-fortes et onze lithographies du *Journal de l'an au Japon*. Celle conservée aujourd'hui, à la Bibliothèque nationale de France comprend trente eaux-fortes, sans la série de lithographies.

De 1887 à 1889, Bigot est également illustrateur satirique, dans *Tôbaé*, journal satirique.⁷⁰ Dans ce journal, l'artiste exprime son engagement politique et son soutien pour le mouvement démocratique japonais. Il montre également son mépris pour la modernisation que le gouvernement japonais à entrepris de réaliser lui semble-t-il à toute vitesse. Pour gagner sa vie, il se consacre à l'illustration de presse. Il est, en 1894, le correspondant spécial de la guerre sino-japonaise pour *l'Illustration* et réalise en même temps, quelques esquisses, aquarelles et tableaux.

Bigot revient en France en 1899 et continue ses œuvres pour la presse, tout en essayant d'être admis aux Salons officiels. En 1900, grâce aux dessins qu'il a fait au pays du Soleil Levant, il participe à l'Exposition universelle, en contribuant à la conception du grand panorama du Tour du Monde de Louis Dumoulin (1860-1924), peintre de la Marine. Il a travaillé sur les parties japonaise et chinoise, puis il expose en 1903 son tableau *Plage d'Inagué au Japon*.

On peut observer par ces exemples qu'il y a une certaine occidentalisation du Japon, due à la présence des étrangers, qui au cours du XIX^e siècle, ont su s'installer au Japon et ont su établir leurs activités. Ainsi, certaines de ses activités, comme la création de journaux en anglais qui se sont au fil des ans multipliés, contribuent à diffuser la culture et les connaissances qu'ont acquis les étrangers qui résident au Japon et permettent aussi au Japon de s'ouvrir à d'autres cultures et d'autres langues.

Ce dernier point traduit le fait que le Japon s'ouvre de plus en plus aux étrangers, jusqu'à assimiler les techniques et savoirs occidentaux afin de se les imprégner et de les adapter à leur propre art, à leur propre culture. Toutefois, si le Japon s'ouvre à une certaine occidentalisation, on peut observer, tout comme le font Guimet et Régamey, tout au long de *Promenades japonaises*, que les Japonais

⁷⁰ Une partie de ce journal est conservée à la Bibliothèque Nationale de France.

conservent encore leurs traditions et leur culture. Celles-ci s'adaptent ou se métamorphosent au contact des étrangers, comme nous le montre la prochaine illustration de Régamey.

Revenons à *Promenades japonaises* et aux illustrations que Félix Régamey a pu réaliser grâce à cette excursion dans leur voyage au Japon.

Page 58, l'illustration (**III. 20**), montre de dos, les deux conducteurs de leur voiture. Le premier explique Guimet tire la voiture, alors que second pousse par derrière.

Guimet décrit le chemin que va prendre leur périple : ils vont aller sur « l'île sacrée d'Enoshima », voir « les temples à Kamakoura, de Katassé et de Fouzysawa ». Ce voyage est une excursion longue en voiture. Guimet éprouve du remord face au dur labeur que cela impose aux dginrikis. L'énorme fatigue qu'ils leur procurent. Mais il écrit également que le remord passe peu à peu, qu'on s'habitue, d'autant plus que les dginrikis restent gais.

Guimet explique qu'être dginriki est une forme de statut social élevé car pour être dginriki il faut avoir : sa voiture, être fort et agile. C'est un métier qui fait gagner de l'argent. Ce qui rend la vie plus facile. Ils peuvent ainsi fréquenter les auberges lors de leurs périples et mieux se reposer.

Guimet pense que la voiture elle-même est une marque d'occidentalisation. Il parle de cette voiture comme d'une invasion qui provient de la vue des voitures européennes. Car avant la « voiture » était une chaise à porteur lourde et laquée, portée sur épaules que l'on nommait «*Norimon* » ou «*Cango* ».

L'excursion les mène tout d'abord à « La Campagne », chapitre XI.

Le paysage que décrit Guimet p. 62 est constitué de collines, de vallons, de rivières,...

Cette page montre une petite illustration de Régamey (**III. 21**), qui est une vue de ce paysage. Guimet, quant à lui, écrit que le « pays est naturellement joli », mais que « la main de l'homme l'a fait beau ».

Tout au long de *Promenades japonaises*, Guimet et Régamey montrent que la nature vit en harmonie avec les Japonais. Que le peuple japonais essaie de s'harmoniser avec la nature. Ils ont un rapport basé sur le respect et la vie en communion avec la nature.

Pour en témoigner, on peut prendre leurs maisons qu'ils essaient de placer de telle sorte qu'elles se fondent dans le paysage. Leurs cultures divisées, sont comme un jardin et les grands arbres indiquent l'emplacement des sanctuaires et temples.

Par la suite (p. 63), Guimet décrit les plantes qu'il voit lors de son excursion dans la campagne japonaise : de « l'indigo, le coton à la fleur pâle », de « l'ibieus aux cloches jaunes », de « l'aubergine aux cloches violettes, aux tiges noires ». « Des melons d'arbre, des pois fleuris » et du « tabac élégant » qui « jette au passage le parfum pénétrant de sa fleur rose ».

Il remarque que des plantes que l'on cultive pour l'ornement en Europe, sont au Japon utilisées en cuisine ; ainsi, les perlas sanguins aux feuilles pourpres servent à parfumer les sauces, et des patates à grandes feuilles qui donnent de gros tubercules sont délicieux et nourrissants.

Il voit également les célèbres et incontournables bambous, ainsi que des pins noirs.

Cette excursion dans la campagne permet également à Guimet d'approfondir son étude locale des religions, puisqu'ils rencontrent des stèles funéraires bouddhiques ornées le long de son chemin.

Il pose la question de leur signification à l'interprète qui les accompagne mais celui-ci ne connaît par leur signification. Guimet fait alors demander autour de lui.

Le temps de la découverte et des premières impressions prend fin. L'heure n'est plus propice à la simple contemplation, mais même s'ils admirent toujours autant les paysages et la culture japonaise, le moment est venu de comprendre le fonctionnement de cette civilisation si lointaine et mystérieuse et de répondre à certaines questions et incompréhensions, notamment sur les religions.

b - Voyages et rencontres

Si Guimet n'obtient pas de réponse de la part de l'interprète, il n'en obtient pas plus de la population alentour.

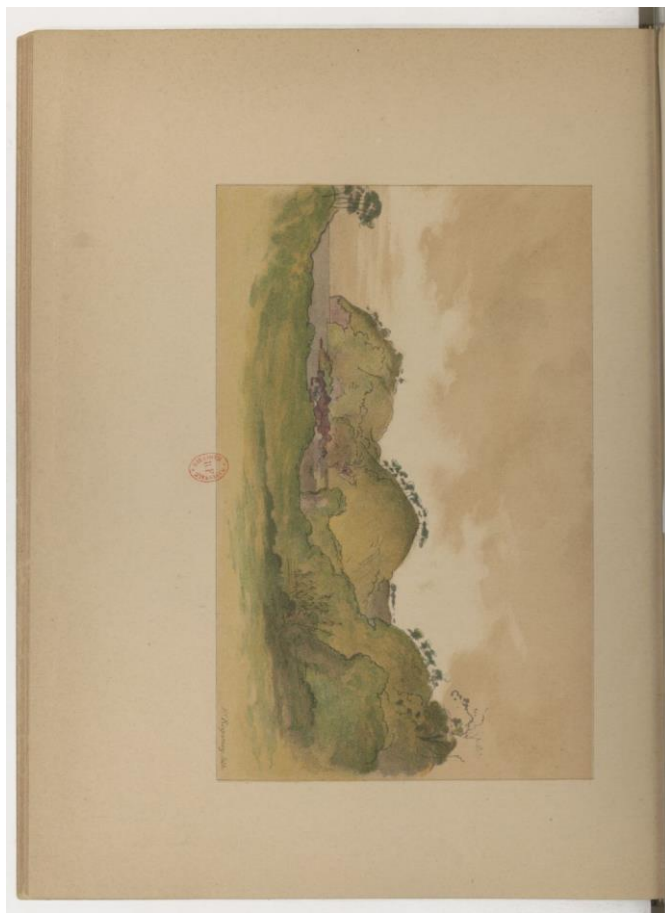
Page 64, « B. » et Wirgman préviennent l'écrivain que c'est un problème récurrent. Il n'obtiendra que peu de réponses à ses questions.

Le chapitre XII change de décor, puisqu'il donne une « Vue sur la mer », titre de ce nouveau chapitre.

Le panorama décrit par Guimet se constitue de monts, de terrain volcanique, de mer et d'îles.

La page suivante qui n'est pas numérotée, est une aquarelle, pleine page (III. 22).

Cette aquarelle est la vision du paysage qui apparaît sous leurs yeux. On voit une mer qui s'enfonce entre les monts et une esquisse sombre au centre, entre mer et monts, qui indique la présence d'une ville ou village. Les couleurs de cette aquarelle sont avant tout plusieurs teintes de vert, qui reflètent la luxuriante végétation sur les monts japonais. Différentes teintes sont présentes pour donner des variations de lumière à la composition et pour traduire le fait que la lumière est diffuse et éparse, à cause du ciel nuageux. Ce ciel retranscrit dans les couleurs blanche et ocre, avec une mer violette claire.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 22

L'aquarelle donne une impression de calme et de quiétude. Calme qui semble bientôt être perturbé par l'approche de la pluie ou d'un orage que l'on ressent imminent.

Sous la contemplation d'un tel paysage, Guimet parle dans son texte p. 66, d'une lutte entre les dieux qui a donné naissance au Japon. Page 67, les voyageurs s'interrogent sur la ville que Régamey a dessiné dans son aquarelle. Peut-être est-ce « Yokoska » ? Après renseignement, il ne s'agit pas de cette ville qui se trouve dans un autre golfe du Japon.

Pour autant, cette ville de « Yokoska » est importante, explique Guimet au lecteur car elle est l'exemple même de l'ambition japonaise et, en même temps, d'une certaine occidentalisation du pays.

Comment explique-t-on l'importance de Yokoska dans ce Japon en pleine mutation ?

Cette ville est une ville où le gouvernement japonais a construit un arsenal, avec comme directeur, un français du nom de M. L. Verny⁷¹.

⁷¹ Cf. <https://www.polytechnique.edu/bibliotheque/fr/verny-l%C3%A9once-x1856>, consulté le 16/11/2017 .

Cf. <http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/cooperation-scientifique-technique-et-juridique>, consulté le 16/11/2017.

Léonce Verny est né à Aubenas en 1837. Il est issu des manufacturiers Goudard et Ruelle. Élève de Polytechnique et de l'École du Génie maritime à Brest, il passe deux ans à Ning-Po en Chine et réalise entre 1864 et 1865, à la demande du shogun qui espère forger des appuis solides avec la France, un arsenal à Yokoska, dans la baie de Yokohama et d'Edo. Ces constructions sont les premiers chantiers navals modernes du Japon. Il emmène avec lui, des entrepreneurs français comme des commerçants, des artisans ou encore des industriels qui vont s'établir, notamment, au sein de la concession étrangère de Yokohama, ce qui justifie peu de temps après l'installation d'une Légation de France. Ainsi, de nouvelles possibilités ont été ouvertes, comme pour les « soyeux lyonnais » qui ont trouvé avec le Japon une nouvelle source d'approvisionnement en soie, et qui ont permis à la France de reconstituer sa population des vers à soie qui venait d'être mise en péril. L'industrie lyonnaise a pu ainsi, grâce à l'ouverture de cette nouvelle route de la soie entre Lyon et Yokohama, se maintenir au premier rang mondial dans son industrie de la soie.

Verny, alors âgé de 28 ans, est accompagné de quarante-cinq personnes (ingénieurs, contre-maîtres, ouvriers et médecins) qui encadrent un chantier naval qui devait durer sept ans. Après avoir rédigé en quelques semaines un avant-projet d'une dizaine de pages sur le futur arsenal, il est nommé au service du gouvernement japonais. Il est chargé de recruter en 1866, des ouvriers à Brest et Toulon, au sein des arsenaux. Il dirige lui-même l'arsenal de Yokosuka de 1866 à 1875.⁷²

Le souvenir de Verny est encore présent aujourd'hui au Japon avec la statue érigée sur le port de Yokoska et la ville commémore sa mémoire chaque année en novembre. La construction de cet arsenal et du port de Yokosuka a donc commencé sous le gouvernement Edo avec l'aide du ministre des Finances, Oguri Tadamasu et s'est finalisé sous l'ère Meiji.

Cette base importante a permis au Japon de s'ouvrir encore davantage au monde et de tisser des liens avec la France grâce aux échanges scientifiques et techniques.

Yokoska ou Yokosuka est une ville devenue quasi française puisque tous les ouvriers, contremaîtres ou ingénieurs de l'arsenal étaient français. Mais le pays ambitieux souhaite se moderniser lui-même. Il commence donc à remplacer les ingénieurs et autres hommes qualifiés qui ont fait leurs engagements et les remplacent par des Japonais qui sont allés étudier à l'étranger et qui ont obtenu des diplômes.

Guimet se demande si le pays ne va pas se renfermer, mais se pose la question de : comment feront-ils sans école d'ingénieurs, d'ouvriers ou de contremaîtres ?

⁷² Verny revient en France et prend peu de temps après son retour, la direction des Mines de Roche-la-Molière & Firminy en janvier 1877. Il en devient l'administrateur en 1895. Il siège aussi à la chambre de commerce de Saint-Étienne entre 1881 et 1900, dont il est longtemps le secrétaire (1883-1896) et reçoit la Légion d'honneur. Il meurt en 1908 à Pont-d'Aubenas.

Cf. <https://www.polytechnique.edu/bibliotheque/fr/verny-l%C3%A9once-x1856>, consulté le 16/11/2017 .

Cf. <http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/cooperation-scientifique-technique-et-juridique>, consulté le 16/11/2017.

Guimet conclut que le Japon procède trop vite aux changements et qu'il désire trop vite mettre fin à l'initiation qu'il vient de commencer pour être déjà performant et au même niveau que les Européens ou Américains.

Page 69, le chapitre XIII intitulé « Ce que mangent les dginrikis » permet une immersion dans les auberges et les célèbres maisons de thé afin de se reposer et de manger à la japonaise lors d'une halte.

Guimet explique au lecteur qu'ils se trouve sur la grande route du « Tôkaidô ».

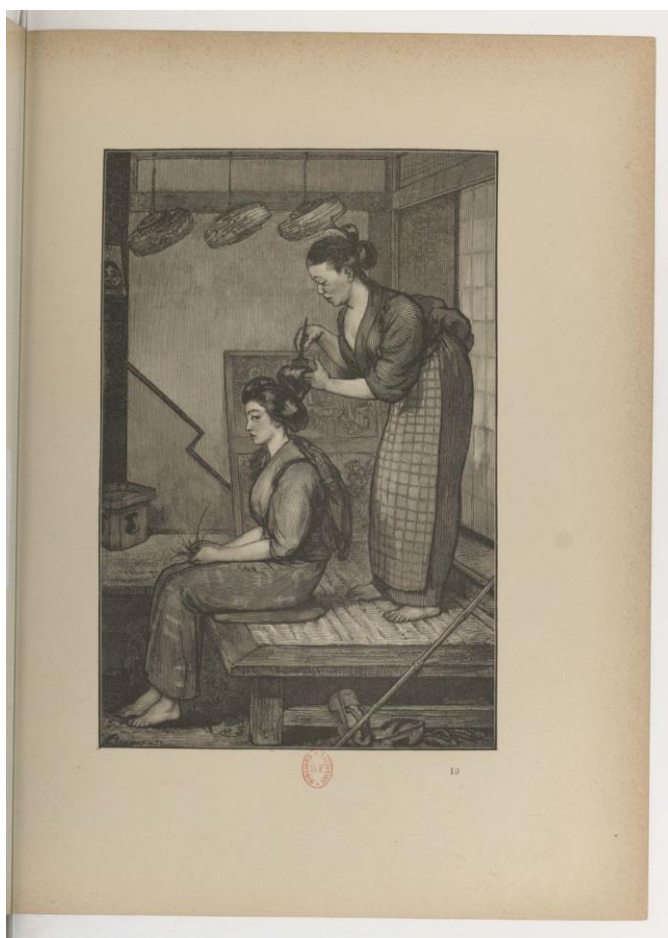
Page 70, se trouve une illustration d'une maison de thé ouverte sur un paysage de monts et de mer. Ce dessin (III. 23) montre la « tenancière » parler tout en travaillant à un voyageur assis en tailleur sur une natte, une tasse de thé devant lui. La perspective et la profondeur de la composition sont données par la maison de thé constituée de poteaux verticaux et d'un toit en paille, ainsi que par les lignes horizontales de la mer et de la montagne au fond.

Guimet décrit le thé « brûlant, amer et non sucré, qui reconforte le piéton et chasse les effets pernicious des miasmes humides. » et que les dginrikis essuient leur sueur avec leur serviette bleue qu'ils ont sur le front. Cette serviette est importante au Japon : on s'en sert au quotidien pour le bain, elle sert à la coiffure des hommes ou femmes : capuchons, diadèmes, bonnets de nuit,...

Page 71, Guimet décrit la nourriture et qu'il mange avec des baguettes. Elle se compose de riz blanc dans un bol rouge laqué, qu'il trouve un peu fade mais qui est agrémenté de poisson, de légumes,...

La fin du repas est traditionnelle avec la célèbre coupelle de saké, ainsi que Guimet le décrit p.72. Il écrit aussi qu'ils se sont arrêtés un peu tôt dans la maison de thé et que c'est pour ça, que les servantes ne sont pas encore tout à fait prêtes, comme l'illustre Régamey dans les pages suivantes, avec une illustration pleine page (III. 24).

Ce dessin représente deux femmes sur le seuil de la maison. Sandales abandonnées devant avec un bâton de route. Une est assise sur le seuil, regard tourné vers le lecteur, vers Régamey, qui se fait coiffer par une autre servante au vue de son tablier. Cette dernière paraît plus âgée,



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 24

avec un visage plus marqué par le temps, et tient un long peigne dans sa main avec lequel elle coiffe les cheveux de la jeune femme. Le lecteur peut voir avec le soin habituel que Régamey met à dessiner les personnes et les vêtements que le kimono de la femme assise à quelques voluptes.

L'illustration est soignée, la scène est précise et donne un aspect très réaliste de part ses personnages actifs. L'entrée qui est vue sur le côté donne la profondeur du lieu, la perspective est par ailleurs rendue grâce aux lignes verticales et horizontales des murs, au seuil surélevé et par la porte coulissante en papier sur la droite qui est ouverte vers l'intérieur sombre.

Page 75, le chapitre XIV, « Halte à Kanasawa », voit l'arrivée de Guimet, Régamey et de leurs amis à l'auberge de Murata.

À la page 78, l'illustration (**III. 25**), est un dessin plein page d'un homme.

Guimet écrit p. 75 :

Nous croisons des convois de chevaux de bât que les magos repoussent dans les haies de camélias pour nous livrer passage. (p. 75).

Sans doute, un marchand musclé, fort et athlétique qui semble habitué à des traversées difficiles. Il tient son cheval qui porte des sacs emplis de marchandises et porte une tunique ouverte, a les jambes et les pieds nus et un chapeau. Il y a une inscription sur sa tunique et ses sacs.

On peut observer dans le coin de l'image une stèle bouddhique dans la végétation (en bas à droite), avec un Bouddha qui a le visage posé dans sa main droite.

Régamey choisit le point de vue du chemin, ce qui donne l'impression au lecteur de se trouver sur le même chemin que le marchand. Le chemin est boueux, et se situe entre une rivière ou un canal. On peut voir une barre de bois pour passer, ainsi que la présence d'une petite tortue en bas à gauche, comme un souci du détail de la part de Régamey. La végétation y est luxuriante et semble épaisse. Le chemin est difficilement praticable pour ce marchand qui se tient aux branches. La végétation se compose de camélias et de branchages verticaux donnent une dynamique verticale, en plus de l'homme imposant debout et central dans ce dessin.

En bas à gauche, il est noté « Roen Regnier », maison ne dispose d'aucun indice ni d'aucune source pour pouvoir faire une quelconque interprétation ou supposition sur cet élément.

Cette illustration est suivie d'une autre p. 79 (**III. 26**), où l'on pénètre à l'intérieur de l'auberge de Murata. Le repas est servi à l'intérieur par une servante. Elle se tient à la porte coulissante ouverte sur le paysage de mer et un arbre en fleurs.

Guimet l'a décrite comme portant une tunique grise largement ouverte sur la poitrine maintenue par une ceinture rouge à motifs blancs que Régamey n'a cependant pas dessiné et maintenu avec des étoffes violettes. Elle ne quitte jamais son « te-nougoui bleu-clair ». Littéralement en français sa « robe

de toilette ». Régamey l'illustre avec de fines sandales. Ses manches sont retenues dans le dos par des ficelles, lui découvrant les bras, jusqu'aux coudes.

On retrouve encore ici, une vue en profondeur, de plusieurs plans. Le premier plan est l'intérieur de l'auberge, donné et limité par la verticalité de la porte coulissante et des poteaux de la terrasse extérieure. Cette terrasse et la porte coulissante sur laquelle la servante s'appuie ouvre le second plan de l'illustration, sur le paysage de monts et de mer, ce qui donne une sensation de profondeur et d'ouverture sur un autre point de vue que celui de l'intérieur de l'auberge au lecteur.

Guimet écrit un autre effet de l'occidentalisation : celui de la disparition de certaines coutumes japonaises. Celle qui veut que l'on se déchausse lorsqu'on pénètre chez quelqu'un, ou dans certains lieux comme les auberges.

Murata n'a pas demandé aux voyageurs de quitter leurs chaussures comme le veut la tradition chez eux. Lorsque Guimet s'en étonne et lui demande pourquoi, Murata répond qu'il fait souvent affaires avec des Européens. Ce qui signifie sans doute qu'il s'est habitué à voir les Européens ne pas se confondre aux traditions japonaises. Il s'est adapté à eux, et non le contraire.

Le chapitre p. 80 se clôture sur la peur qu'ont les voyageurs face aux orages violents qui font trembler toute la maison. Ils ont même peur que la maison faite de cloisons en papier qui peut s'enlever ou coulisser, ne résiste pas.

Guimet ajoute aussi que Régamey a réalisé un portrait de la jeune servante et Wirgman également.

Le chapitre XV, « Où l'on fait connaissance avec un bonze », s'ouvre sur Guimet, Régamey et leurs amis qui effectuent une excursion le long du bord de la baie de Kanasawa, trouve un écriteau en chinois et anglais qui les informe qu'ils vont voir huit vues de Kanasawa.

Première vue: nous traversons une petite cour fermée d'un côté par un bois de bambous parsemé de tombes, et de l'autre par des maisons habitées par les bonzes, gardiens de ce lieu sacré.

Seconde vue : nous entrons dans un bosquet.

Troisième vue : nous gravissons un escalier qui mène à une plate-forme d'où l'on voit le golfe.

Quatrième vue : nous entrons dans un autre bosquet.

Cinquième vue : nous gravissons un autre escalier qui mène à une plate-forme d'où l'on voit le golfe.

Sixième vue : nous entrons dans un troisième bosquet.

Septième vue : nous gravissons un troisième escalier qui mène à une troisième plate-forme d'où l'on revoit le golfe.

Huitième vue : sur la plate-forme il y a un pavillon en bois et, dans le pavillon, un bonze qui vous offre du thé. (p. 81-82)

À la page 82, alors qu'ils sont à la huitième vue : un bonze leur offre du thé.

Il a la tête rasée, porte une tunique grise, arboré un air moqueur, intelligent et une impression quelque peu réticente face à eux. Après avoir laissé de la monnaie, en guise d'offrandes et de remerciements, Guimet lui demande des informations sur les stèles présentes. Le bonze hésite et finit par dire qu'il ne sait pas.

Guimet et les autres vont voir eux-mêmes : les stèles se composent de figures bouddhiques, comme Bouddha endormi ou au Nirvana... Mais aussi d'Amida, l'âme universelle, ou encore le défunt lui-même dans le paradis. Ils aperçoivent également trois personnages grimaçants représentant les singes sages (Bonobos) : ceux qui ferment les yeux, se bouchent les oreilles et met une main sur sa bouche.

L'illustration que propose Régamey, p. 83 (III. 27) au lecteur, montre deux stèles bouddhiques et le bonze, de profil, qui sert le thé. Il tient par ailleurs dans sa main droite, un petit plateau où est posé des tasses. On remarque que devant les stèles se trouve une pierre percée de trois trous : deux ronds et un au milieu.

Guimet explique que le cas est similaire pour les tombes musulmanes en Scutari, les deux trous circulaires servent à recevoir deux vases de fleurs en bambou, dans lesquels on place des rameaux verts. Celui du milieu doit être rempli d'eau. La tombe du défunt est aspergée avec les rameaux et l'eau.

Page 84, Guimet donne l'explication des figures sur les stèles : la forme assise est le dieu Quanon. Il a une attitude de méditation et réfléchit sur le moyen de sauver l'humanité. Ce moyen serait le bouddhisme. L'autre figure est le Sauveur, le 3ème bouddha nommé *Sakia-Mouni* soit le Bouddha, révélateur de la voie de salut pour les hommes. Les singes symbolisent, eux, les mauvaises passions.

Page 87, le chapitre s'intitule « La tranchée d'Assahina ». Il est intéressant puisqu'il évoque la légende qui entoure la construction de cette tranchée.⁷³

⁷³ Ce point est développé dans la troisième partie de ce mémoire sur *Promenades japonaises*, dans les légendes.

Pour autant, Régamey qui rend compte toujours de certains éléments de leur périple, produit une illustration pleine page entre les pages 91 et 92 (III. 28). Elle montre des Japonais faisant halte dans une maison de thé en extérieur, se reposant et fumant. Le dessin montre toujours une certaine verticalité, avec les poteaux de la maison de thé, puis les deux falaises étroites qui ouvrent sur le chemin à prendre. L'homme debout, qui se tient à un des poteaux, donne aussi ce sentiment de verticalité.

Guimet explique au lecteur que cette maison qui peut sembler précaire sans réel mur, est en réalité une maison avec une bonne réputation qui accueille un grand nombre de pèlerins et de voyageurs.

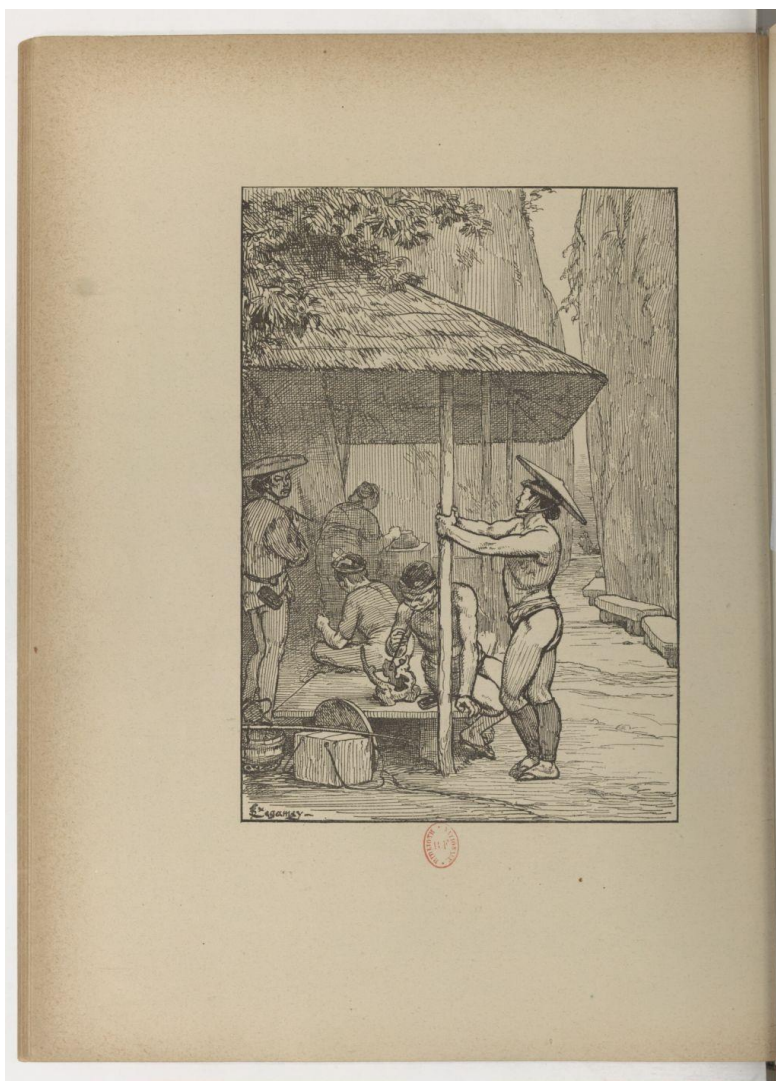
De ce chapitre, jusqu'au chapitre XXIII p. 127, « Dans les vagues », les voyageurs arrivent à Kamakoura⁷⁴

qui est une ville de temples et de légendes, une ville au lourd témoignage historique.

Au chapitre XXIII, Guimet et Régamey, avec leurs deux amis font route vers Katassé, nommée Katase aujourd'hui située dans la préfecture de Kanagawa et qui est une étape vers Enoshima, petite île du Japon de 4 km de circonférence, à l'embouchure du fleuve Katase. L'île est aujourd'hui reliée à la ville de Fujisawa par un pont de 600 mètres de long.

Guimet écrit p. 127 :

Nous ne tardons pas à arriver à la mer dont nous devons suivre jusqu'à Katassé la plage harmonieusement découpée. Le sable mouvant, noir et fin, rend le voyage difficile. On quitte ses chaussures : voitures, voyageurs et djinrikis cheminent dans les vagues pour trouver un sol plus ferme et ne pas enfoncer à chaque pas. L'interprète a mis ses *tabis* et ses *guétas*. Cette chaussure incommode ne l'empêche pas de marcher dans le sable mouvant, où chacun de ses pieds laisse un grand trou en forme de cratère. Le *tabi* est un brodequin d'étoffe blanche dans lequel l'orteil est séparé des autres doigts, pour laisser passer les attaches des sandales de paille ou des *guétas* de bois.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 28

⁷⁴ Ces passages importants sur l'exploration de la ville est développée dans la prochaine partie, ainsi que dans le III. c.

Le *guéta* est une sorte de petit banc de la forme de ceux que les ouvreuses des théâtres offrent aux dames ; ce meuble est fixé d'une manière très peu solide à l'orteil que le *tabi* laisse libre ; il a pour avantage de protéger le pied contre l'humidité, et il a l'immense inconvénient de faire tomber ceux qui ont la hardiesse de s'en servir.

Ce scène est illustrée par Régamey p. 128.

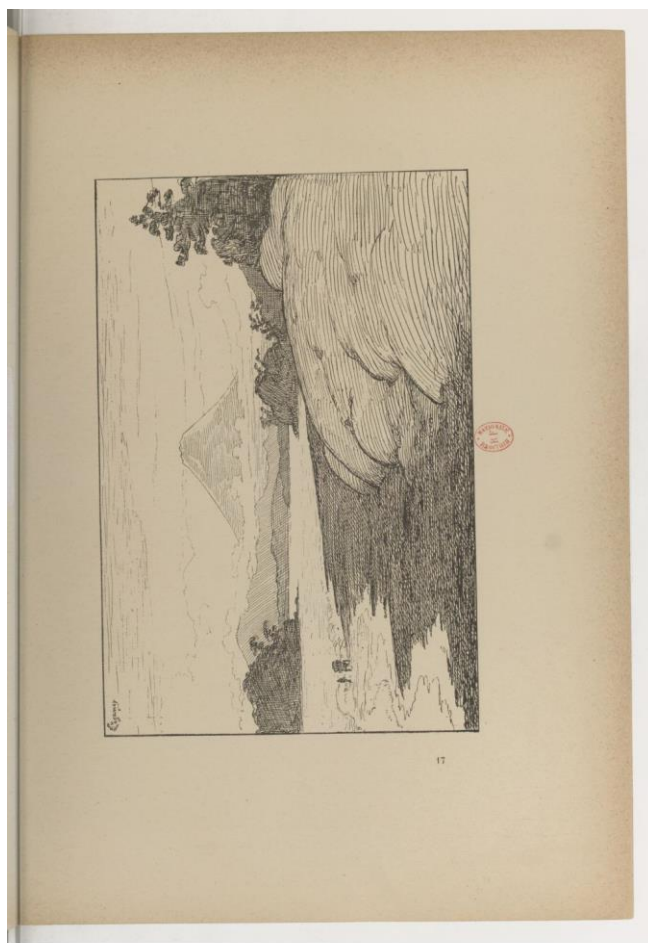
Ce dessin (**III. 29**) montre le *dginriki* qui tire la voiture avec, probablement, Guimet ou un autre de leurs amis à l'intérieur. L'homme devant est sans doute un de leurs amis, aux vus de son visage non asiatique et de sa moustache. Le fond du dessin donne une vue sur la mer avec la falaise qui s'y jette.

Cette illustration est suivie d'une autre entre les pages 127 et 131 (**III. 30**), qui est un dessin pleine page, qui montre une vue sur le mont Fuji qui transperce les nuages. C'est une vue panoramique de la plage et du sable noir. Régamey se laisse distancer dans son voyage par ses compagnons, car on peut voir une voiture et les marcheurs au loin. Le premier plan est dessiné avec force, les traits sont épais et la noirceur du sable et de la végétation alentour bien marquée. Les nuages et le mont Fuji, dans le fond, sont dessinés, presque qu'esquissés. Les traits du crayon y sont plus légers. Ce qui donne l'impression que le mont est encore loin.

Page 131, l'illustration de Régamey (**III. 31**) montre, on peut le penser, son ami Guimet, calepin et crayon à la main qui note ce qu'il voit. Il a les pieds dans l'eau, son pantalon est retroussé jusqu'au genoux et il porte un chapeau en contemplant le paysage qui s'étend sous ses yeux et qu'il décrit dans son carnet. Le décor ici n'est qu'esquissé. Régamey met l'accent sur Guimet qui est nettement dessiné avec un trait net et épais.

Guimet écrit :

Le mont Fouzi est d'un gris rosâtre ; il baigne dans une ceinture de nuages blancs que le soleil, déjà disparu, colore cependant de couleurs enchanteresses. Tout au fond, des montagnes encore éclairées se perdent dans les horizons vaporeux et brillants. (p. 131)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 30

Régamey esquisse ces montagnes au loin, ainsi que le mont Fuji qui est la forme grise au fond de son illustration, les petits personnages à droite ; l'on peut penser qu'il s'agit de leurs amis et les dginrikis qui les conduisent de lieu en lieu.

Par la suite, les voyageurs rentrent dans Katassé.

La page 132 est marquée par un dessin de Régamey (**III. 32**).

Régamey dessine la scène que décrit Guimet, dans son texte situé à la même page.

Ainsi, Régamey illustre un Guimet qui est assis et qui se fait laver les pieds dans un baquet par une servante de l'auberge où ils sont arrivés à Katassé, accroupie et qui livre des ablutions réparatrices aux visiteurs.

On peut voir au premier plan des affaires personnelles de Guimet comme son calepin ou son chapeau. Il est dos au lecteur, comme le voit Régamey à ce moment-là. Le lecteur est plongé dans la scène, comme s'il arrivait en même temps que les deux voyageurs.

Une autre servante lui propose du thé et une autre dans le fond observe la scène pendant son travail.

On retrouve dans ce dessin, les caractéristiques graphiques de Régamey : les personnes et les vêtements sont marqués, avec des traits nets et noirs. Il y a toujours des éléments verticaux comme l'escalier dans le fond, ou les poteaux, afin de donner de la perspective et de la profondeur à la composition.

Les personnes sont liées à leur métier par la présence d'outils et d'objets qui leur sont propres, comme un plat tenu et des tasses pour les servantes, pour la laveuse de pieds : une bassine. De même, Guimet est plus souvent représenté avec son calepin et son crayon.

Guimet écrit que lorsqu'on leur propose des habits japonais, il les refuse, mais admet qu'il a eu tort. La coutume veut que le voyageur prenne un bain chaud, puis froid, « une immersion brûlante suivie une aspersion froide » (p. 132) et porte un kimono fourni par l'auberge. Le lendemain il retrouve ses habits nettoyés et propres. Selon Guimet, les artistes ont accepté de suite les habits et ont beaucoup aimé s'adapter aux couleurs et traditions locales.

Entre les pages 132 et 135, Régamey propose une illustration pleine page (**III. 33**), qui est le portrait en pied d'une jeune femme bien apprêtée, en kimono, avec une ceinture à motifs floraux, pieds nus, qui regarde vers le bas, en bas à gauche, où le lecteur peut voir une main qui tient un crabe.

Selon Guimet, c'est une servante de l'auberge.

Le lecteur se retrouve donc à l'intérieur de l'auberge. La jeune femme est assise sur une rambarde. Le fond montre une ouverture sur l'extérieur avec des arbres et des toits. À nouveau, l'escalier,

la rambarde, la fenêtre ouverte, les toits et les arbres sont autant d'éléments verticaux et horizontaux qui donnent du relief au dessin.

La page 135 (**III. 34**), montre l'esquisse d'une servante, bassine à la main, assise, en train de poser pour le dessinateur.

Guimet relate que les servantes font erreur sur erreur quand ils leur demandent un service européen. Mais elles en rient et sourient.

L'auteur de *Promenades japonaises* écrit également que les maisons sont rarement fermées, qu'il n'y a ni voleur, ni mendiant. Pourquoi ? Pour Guimet, la réponse vaut à l'éducation à l'école primaire qui est gratuite et publique depuis trois siècles.

On peut y entendre un constat sarcastique quant à la scolarité en France.

Le chapitre XXIV, p. 137 intitulé « Nuit japonaise », est sans illustration tandis que Guimet écrit avec humour sur le fameux lit japonais composé d'une natte avec un matelas fin.

Il le décrit comme quelque peu laborieux pour eux ; d'autant plus que les Japonais utilisent la « *makoura* », véritable « terreur des touristes européens » (p. 137) qui est un petit meuble surélevant la tête. Cet objet est utilisé pour faire passer un petit courant d'air autour de la tête. Ce qui est agréable l'été, mais qui oblige l'utilisateur à rester stoïque, puisque le moindre mouvement fait retomber la tête sur le plancher. Il est utilisé dans tout le Japon.

À la page 143, l'illustration (**III. 35**) se situe à Katassé dans l'auberge qui les abrite. C'est le matin, Régamey montre Wirgman, encore couché sur son futon et sous ses couvertures qui discute avec une servante. Elle souhaite qu'ils se lèvent afin de transformer le dortoir en salle à manger et en salon pour la journée. Le lever est rendu un peu difficile car un bonze priait à deux heures du matin, à l'aide d'un tambour et jusqu'à dix heures du matin comme l'écrit Guimet p. 140.

La scène, comique, montre la servante tirer la couverture de Wirgman qui la retient. Celui-ci est toujours allongé sur le fin matelas au sol. On peut voir autour de lui des objets personnels comme son casque dans le coin, des chaussures, un service à thé. Le sol est un sol japonais constitué de tatamis.

Régamey montre au milieu de la pièce, une porte seule, encadrée dans une poutre décorée. Ils ont enlevé les cloisons de papier pour agrandir la pièce. Cette porte participe au comique de situation puisqu'elle sépare les deux adversaires qui luttent avec acharnement.

Cette porte symbolise ainsi en quelque sorte la séparation entre les côtés Européen et Japonais qui ne se comprennent pas toujours très bien. Cette incompréhension n'apparaît pas insurmontable ; il suffit d'ouvrir la porte, ou son esprit, pour s'ouvrir à l'autre, se comprendre et s'accepter.

Guimet explique ensuite qu'ils vont sur l'île d'Enoshima, reliée avec le continent par une ligne de sable fin. En chemin, Guimet, téméraire, s'écarte du rivage pour nager et est victime d'un banc de

méduses électriques, nommées par « B » : « des torpilles japonaises ». Guimet en conclut que c'est à cause d'elles et du poule géant que les Japonais ne nagent pas.

Ce poulpe gigantesque voit la proie de très-loin et frappant l'eau de ses six bras, s'allonge comme une comète et se précipite avec rapidité sur l'animal qui l'attire. Cette espèce de viscère vivant, d'estomac voyageur, tantôt étoile acharnée, tantôt fleur carnivore, a, sur ses membres mous et nerveux, autant de suçoirs qu'un épi de maïs a de grains. Chaque tentacule flasque et visqueuse s'enroule comme la trompe de l'éléphant, et l'être saisi, bête ou homme, n'est relâché qu'à l'état de résidu. (p. 144-145)

Sur l'île d'Enoshima, au chapitre XXVII, « L'île sacrée », on trouve une aquarelle importante entre les pages 165 et 166 (III. 50) que l'on nomme souvent la *Jeune fille de la halte à thé devant la mer, île d'Enoshima*, démontre une nouvelle fois l'influence des estampes sur le travail d'illustrateur de Régamey. On peut voir que, comme Utamaro, Régamey choisit de révéler la fonction de la jeune fille par la coupelle posée sur le banc derrière elle, ainsi que par le plateau et la théière qu'elle tient dans ses mains.

Utamaro, soit Kitagawa Utamaro (env. 1753-1806), est un autre maître des estampes qui a pu influencer le travail de Félix Régamey.

Toujours selon les spécialistes comme Nelly Delay ou Christine Shimizu, Utamaro est surtout célèbre pour ses estampes érotiques et de beautés aussi appelées *bijin-e*, comme par exemple : *Trois beautés de notre temps* (vers, 1792-1793) (Annexe 41) ou pour sa série intitulée *Dix types d'études physiognomoniques de femmes* (*Fūjin sōgaku juttai*, (Annexe 42). Mais on trouve aussi parmi son œuvre, de nombreuses scènes de paysages et d'animaux.⁷⁵ On peut aussi



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 50

⁷⁵ Notice sur Utamaro en Annexe dans le volume 2.

évoquer le travail du prédécesseur d'Utamaro, Kiyonaga⁷⁶, notamment pour comparer le noir des chevelures des femmes, qui paraît alors comme étant gris foncé, et non totalement noir (**Annexe 43**).

On peut aussi observer que le thème de la mère et de l'enfant que Régamey dessine lui aussi (**III. 12, 13, 15, 36, 37 et 67**), la représentation d'une figure féminine avec un enfant, est un thème récurrent dans l'art de l'estampe. En effet, Utamaro réalise des séries d'estampes qui mettent en scène des mères et leurs enfants, comme le fait avant lui, Kiyonaga. Cependant, Utamaro en fait un genre distinct avec les séries *Yamauba et de Kintarô* (1801 à 1804) (**Annexe 44**). Cette estampe montre Yamauba portant Kintarô sur ses épaules, coiffée de longs cheveux⁷⁷.

Utamaro a pu donc être une influence pour le dessinateur de *Promenades japonaises*. En effet, il y a de nombreuses similitudes dans les dessins de Régamey et les œuvres d'Utamaro. On peut voir que la représentation des femmes est importante pour les deux artistes. *Promenades japonaises* de 1878 offre au lecteur une vingtaine d'illustrations sur environ soixante-dix, montrant des femmes dans diverses situations : la mère avec son enfant dans le dos (**III. 12, 15, 36 et 37**), la servante (**III. 24, 26, 32, 34, 35 et 50**), la maîtresse de maison de thé (**III. 23 et 28**), comme artiste (**III. 47 et 48**), en plein travail avec le riz (**III. 55, 56**), la jeune fille (**III. 13, 46 et 67**)...

Dans ses aquarelles (**III. 12 et 50**), on peut voir que la couleur de la chevelure de la femme est très noir et qu'elle contraste avec la peau claire des femmes, comme on peut également l'observer chez Utamaro. On peut aussi observer quelques différences avec Utamaro qui malgré son envie de restituer

⁷⁶ Pour plus de détail sur Kiyonaga, voir la notice sur Utamaro.

⁷⁷ Cf. <http://expositions.bnf.fr/japonaises/grand/054.htm>, consulté le 14/09/2017 :

« Yamauba, portant Kintarô sur ses épaules, coiffé ses longs cheveux. Utamaro dans ce chef d'œuvre de la gravure exploite magistralement et avec l'aisance d'un calligraphe toute la richesse du trait : tracé léger, souple et sûr des contours du corps de la femme, tracé épais semblable à celui du pinceau pour le corps de l'enfant et celui du drapé, libre, ample et orné de gaufrage de feuilles et de vrilles. L'enroulement du corps s'achève par la chevelure en arabesque où la subtilité de la taille libère quelques cheveux, éclairant ainsi l'ensemble.

Edmond de Goncourt donne libre cours à son admiration pour ce genre d'estampe dans l'une de ses phrases : « En ces assemblages, en ces groupements de la mère et de l'enfant, où l'existence des deux êtres n'est pas encore séparée, et où des entrailles de la mère, la vie de l'enfant semble être passée sur ses genoux, sur ses épaules. » (Utamaro, 1891, p. 56.)

Le cadrage coupe volontairement l'image, accentuant ainsi la monumentalité et la vision en plan rapproché de la mère et de l'enfant, qui regarde au-delà de la feuille. La sobriété des couleurs noire, beige et rosée, réduites à trois, privilégie l'ampleur du graphisme.

Utamaro exécuta plus de cinquante estampes, la plupart de 1801 à 1804, sur le thème de Yamauba et Kintarô, très exploité par les artistes de l'ukiyo-e. Kintarô, « le garçon d'or », est le nom d'enfance d'un héros de contes populaires appelé Sakata no Kintoki, samouraï et fidèle compagnon du célèbre guerrier Minamoto no Yoritomo. Il aurait vécu à l'époque Heian (794-1185).

La légende en fit le fils de Yamauba, la vieille femme sauvage de la montagne, personnage démoniaque vivant dans la région du mont Ashigara. Doté d'une force herculéenne, Kintarô luttait avec les ours et les bêtes sauvages. Devenu grand, il s'attaqua aux démons. Il apparut dans les récits chantés de jôruri et dans les pièces de kabuki, aux XVIIe et XVIIIe siècles, sous le nom de Kaidômaru.

Le plus souvent, il est représenté enfant, énorme, armé d'une hache, domptant les bêtes féroces ou dans des scènes de tendresse avec sa mère. Les femmes attendant un bébé prient les kami, esprits divins du culte shintoïste, pour avoir un enfant aussi beau et fort que Kintarô.

Utamaro, interprétant le thème, a figuré la mère et l'enfant comme des êtres proches de la nature, dans des scènes de tendresse spontanée d'une rudesse touchante. Edmond de Goncourt fut séduit par ces feuilles et « ce marmot herculéen, à la peau couleur d'acajou, élevé par une femme à la tignasse noire, sauvagement échevelée. » (Utamaro, 1891, p. 46). (G. L.)

»

des portraits fidèles, a quand même représenté des femmes plus chimériques : grandes, fines, avec un long cou et des épaules frêles par exemple. Régamey lui, n'idéalise pas les femmes mais dresse un portrait, on peut le penser, fidèle de ce qu'il voit sur le moment. On peut voir la différence d'âge entre les femmes sur une même représentation grâce aux traits sur leurs visages (**III. 24**), elles ont des rondeurs et des formes, leurs bras sont musclés (**III. 32**) et elles sont vêtues de leurs habits qu'elles portent lorsqu'elles sont vues par Régamey : kimonos, tuniques, avec des tabliers,... Ce qui montrent au lecteur les différences catégories sociales présentes au Japon (**III. 12 et 13**).

Régamey s'autorise tout de même, on peut le supposer, quelques dessins plus fantaisistes dans leur interprétation, notamment dans les poses des femmes dans les dessins de l'artiste qui donnent une sensation de femmes parfaites et idéalisées, les illustrations de certaines servantes (**III. 24, 26 et 33**) notamment l'illustration (**III. 50**) où Régamey retranscrit les rondeurs et la physionomie de la femme fidèlement, mais son visage et les mouvements donnés à sa chevelure, qui rappelle l'attention particulière donnée à la coiffure des femmes dans les estampes d'Utamaro, donnent un effet onirique et rêveur à cette aquarelle⁷⁸.

L'art japonais a donc eu une importance certaine sur les artistes français et européens au XIX^e siècle, c'est ce que l'on a nommé le japonisme. On peut nommer Degas, par exemple, qui fut influencé par les estampes japonaises. Il s'en est inspiré pour ses cadrages, avec notamment des sujets qui sont coupés au premier plan. Plus généralement, ce sont les impressionnistes qui se sont inspirés de l'art japonais.

On peut également observer les formes simplifiées, et es contours rehaussés d'un trait noir. Il y a par ailleurs une certaine asymétrie et le personnage est coupé par le cadre.

Ce choix de composition s'explique par le fait que Régamey dit tenir aux coutumes du pays, les respecter et déplorer l'occidentalisation que le pays connaît rapidement et qui détruit peu à peu ses traditions.

L'artiste, tout au long de son voyage s'est montré très intéressé par l'intérieur des demeures japonaises comme les maisons de thé, les auberges, les maisons des particuliers. Il écrivait⁷⁹ :

« Comme fond de tableau, on aperçoit toujours une cour plantée d'arbres, un gracieux jardin pittoresquement disposé et habilement éclairé. [...] Rien n'est laissé au hasard, l'art préside à tout, et un art plein de finesse, de sobriété et de bon goût. » (Félix Régamey)

⁷⁸ Utamaro fut connu en Europe, sous le nom d'Outamaro, qu'à partir de l'Exposition universelle de 1867 à laquelle le Japon, au travers d'une délégation, participait pour la première fois de manière officielle. On dénombra à la suite de cette exposition la vente de plus de mille trois cent objets japonais. On peut supposer que Félix Régamey, en passionné de l'art japonais et du Japon, est suivi ce nouvel élan et engouement pour le Japon et son art.

⁷⁹ Cf. Sous la direction de Pierre BAPTISTE et Cristina CRAMEROTTI avec la collaboration de Pierre BAPTISTE, Jérôme DUCOR, Deirdre EMMONS et Sophie MAKARIOU, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

Dans ses illustrations qui montrent l'intérieur d'une demeure japonaise, le dessinateur n'enjolive pas. Les traits sont simples et nets, sans fioriture. Il insiste sur son extrême simplicité. On peut observer de nouveau l'influence d'Hiroshige dans ses œuvres où il propose comme le Maître, des perspectives originales : porte coulissante ouverte sur jardin, ou sur l'intérieur d'une maison si le point de vue est extérieur, importance des lignes verticales dans les pièces qui trouvent le plus souvent échos dans les arbres à l'extérieur et atténuent l'impression de profondeur pour les effets principaux.

Pendant son voyage jusqu'à Enoshima, Régamey illustre notamment beaucoup de scènes quotidiennes. Les personnages qu'il dessine sont placés dans leur environnement, pendant leur travail le plus souvent, et installés dans un lieu le plus souvent ouvert sur la nature. Tout au long de son travail, Régamey montre donc l'influence de grands Maîtres japonais sur ses œuvres. Si Régamey dessine de très nombreux personnages et lieux rencontrés avec Guimet, les temples sont parmi les sites les plus importants dans *Promenades japonaises*.

c - Temples et religions

Jarrige écrit dans *Émile Guimet (1836-1917) : un novateur et un visionnaire* que Guimet dit des temples qu'ils « vous font passer par un crescendo de beauté accumulée, par une savante composition de splendeurs de la nature et des chefs-d'œuvres des architectes japonais. »

Jarrige évoque également les impressions que Guimet a déclaré avoir devant les autels des temples où il a pu entendre des chants bouddhiques qui raisonnent comme : « les grandes harmonies de la nature [...] le bruit d'êtres, un concert d'âmes, une harmonie venue des mondes extrahumains. »

Guimet et Régamey parcourent donc leur route tout en visitant, dessinant et relatant leurs différentes rencontres et expériences au sein des différents temples.

Guimet s'était préparé à ce voyage et à son enquête sur le terrain. Même si ce voyage s'avère inoubliable et enrichissant pour Guimet et Régamey, il reste une étude chargée par le Ministre de l'Instruction publique, qui souhaite que Guimet étudie les religions en Extrême-Orient. De ce fait, l'auteur de *Promenades japonaises* s'était préparé avant de plonger dans cette aventure au bout du monde.

Jarrige évoque Bernard Frank⁸⁰ est qui a démontré l'excellente préparation de Guimet : il « s'était procuré avant son départ une traduction d'un répertoire iconographiques du xvii^e siècle, le *Butsuzô zui* sans lequel il n'aurait jamais pu réunir en quelques semaines une collection exceptionnellement cohérente d'images bouddhiques et de la religion shintô, constituées de plus de trois cents peintures et de six cents sculptures. »

En Europe, c'est au xvi^e siècle, avec les missionnaires catholiques que les premiers écrits sur la religion japonaise ont vu le jour. Ils rédigent d'importants rapports sur la religion des Japonais, mais leurs préjugés comme chrétiens ont parfois eu comme conséquences de graves erreurs d'interprétations.

Au xvii^e siècle, le gouvernement Tokugawa avait fermé le pays aux Occidentaux, ce qui diminua les sources d'information en Europe. Au xviii^e siècle, la seule source fiable était *L'Histoire du Japon* écrite par le docteur allemand Engelbert Kaempfer (1651-1716). Cependant, si dans son chapitre sur les religions le shintô était traité, le bouddhisme n'était que très peu traité.

L'Europe n'a eu réellement des informations sur le bouddhisme qu'à partir xix^e siècle.

Philipp Franz von Siebold (1796-1866) fut le premier à essayer de donner une représentation objective du bouddhisme. Ce ne fut pas un succès, car les concepts du bouddhisme étaient trop éloignés des idées de la religion comme on se la représentait en Europe. Sa principale source sur le bouddhisme fut le *Butsuzô zui* soit *Recueil d'images bouddhiques*, un guide populaire d'images bouddhiques de huit cent figures de Ki no Hidenobu. Siebold n'utilisa que quelques parties de cet ouvrage pour son livre intitulé le *Nippon* et laissa le soin à son assistant italien Johann Joseph Hoffmann ou Giovanni Hoffmann (1805-1878) d'étudier la suite. Ce dernier révisa la traduction allemande et ajouta de nombreuses notes qui renvoient aux sources indiennes et chinoises. Il publia son étude sous forme d'appendice au *Nippon*. La traduction du *Butsuzô zui* de Hoffmann passa quasiment inaperçue, alors qu'il était le premier ouvrage savant sur le bouddhisme.

Guimet fut le seul à s'être penché sur les travaux d'Hoffmann. Il l'utilisa pour former sa collection qui est la plus vaste collection d'arts religieux asiatiques en France et qui se trouve aujourd'hui au Musée Guimet. Il réussit ainsi à rassembler de belles statues bouddhiques au cours de son séjour au Japon.

⁸⁰ Bernard Frank (1927-1996), membre de l'Institut et Professeur au collège de France, membre du comité de direction de la revue *Arts Asiatiques*. Il a eu une contribution essentielle dans la japonologie et dans l'étude du bouddhisme japonais. Il a permis notamment de sauver de l'oubli une partie de l'oeuvre d'Émile Guimet. Il a notamment écrit : *Le panthéon bouddhique au Japon : collections d'Émile Guimet*. Ces spécialisations sont : orientaliste : japonologie, histoire du Japon de la période Heian (IXe-XIIe s.), histoire des religions (bouddhisme japonais) et de la spiritualité populaire, art et iconographie religieux, histoire de la littérature narrative de l'ancien Japon, philologie, histoire des relations culturelles franco-japonaises et de la connaissance du Japon en France. Cf. <http://www.aibl.fr/membres/academiciens-depuis-1663/article/frank-bernard>, consulté le 21/08/2017.

Jarrige écrit que Guimet est très bien accueilli au sein des temples où on est heureux de voir un missionnaire s'intéresser au bouddhisme alors que cette religion est mise à mal sous les autorités de l'ère Meiji. Ce propos est à nuancer avec celui de *Promenades japonaises*, car si Guimet est bien accueilli lors de ses voyages à Tôkyô, Nikko, et Kyôto où il rencontre diverses personnes qui lui permettent un accès plus simple aux temples et aux bonzeries. Dans *Tokio-Nikko* de 1880⁸¹, on s'aperçoit que lui et Régamey ont dû mal à avoir des réponses à leurs questions au début de leur voyage. Les moines et bonzes restent dans le flou, quand ils ne répondent tout simplement pas. Même la population locale reste évasive sur les questions que leur pose Guimet pour comprendre la présence de telles statues ou de stèles à tels endroits et leurs significations.

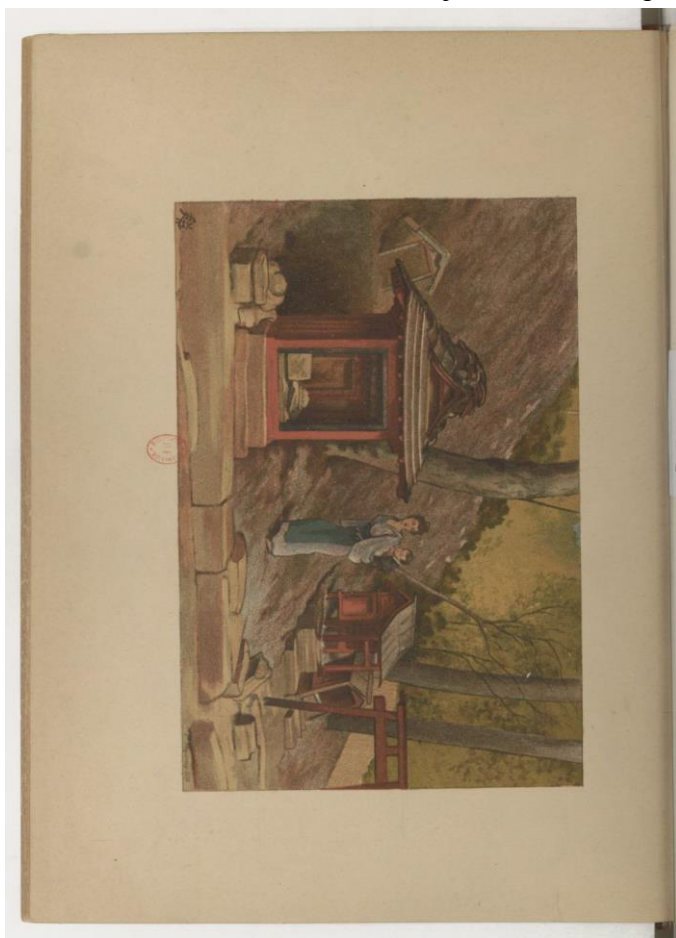
En effet, la présence de ses divers objets témoignent d'une iconographie japonaise extrêmement riche. Devant ce fait, Guimet reste perspicace, même si pour Jarrige ses propos reflètent son « enthousiasme de savoirs encore jeunes ».

L'auteur de *Promenades japonaises* a dit :

On voit en somme, que ces nombreuses idoles sont les personnification de qualités particulières d'un même dieu, émanant lui-même d'un être unique ; on voit que ce sont des litanies figurées, toutes les forces d'un dieu symbolisées. Comme à l'acropole d'Athènes, comme dans les sanctuaires égyptiens, comme sur les pylônes indiens, la multiplicité des figures indique, non pas la multiplicité des idoles, mais de nombreux attributs, des qualités variées, les pouvoirs infinis d'un personnage divin et symbolique lui-même.

⁸¹ Cf. Émile, GUIMET (auteur), Félix, RÉGAMEY (illustrateur), *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, Paris, G. Charpentier, 1880, 288 p.

Jarrige évoque ensuite la relation qu'il y a entre cette pensée et celle de Bernard Frank, le continuateur de l'œuvre de Guimet, qui insistait sur le fait que le panthéon bouddhique japonais qui est illustré au travers des différents objets et œuvres qu'a ramené Émile Guimet de son voyage, offre non



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 36

pas la vision d'un polythéisme pur et simple, mais l'expression de la pensée où le « Multiple ne diffère pas de l'Un. »

Entre les chapitres intitulés « La colline » et « Un lieu sacré » (p. 39 à 43), Régamey et Guimet se trouvent encore à Yokohama, et explorent les montagnes où ils commencent à visiter les temples et les lieux sacrés. Entre ces deux chapitres, Félix Régamey signe une aquarelle en couleur (III. 36).

Cette illustration pleine page, montre une femme portant un enfant dans le dos, sur le sentier dallé de pierres de la montagne menant à un sanctuaire.

Certains temples, petits ou grands, et sanctuaires sont placés au milieu de la nature au Japon.

Dans cette aquarelle, les sanctuaires et les personnages ressortent du fond car on a un contraste de couleurs entre le rouge et le bleu, et le marron et le vert clair.

Ce sont les tori-i (portes) qui sont peintes en rouge, ainsi que les petits sanctuaires.

Qu'est-ce que des tori-i ?

D'après Michael, PYE dans « *Religion et conflit au Japon. Le Shintô et le sanctuaire de Yasukuni* »⁸², les tori-i sont des portails traditionnels japonais considérés comme la frontière entre notre monde réel et le monde spirituel. Ils se distinguent par leur forme et leur symbolisme.

L'origine des tori-i n'est pas réellement identifiée. Il semblerait que nous trouvions quelques sources en Inde ou au Népal et ce, avec les « Torana ». Ce dernier terme est un mot sanscrit (une des grandes langues de civilisation du continent asiatique, son origine étant indo-européenne), qui désigne

⁸² Cf. Michael, PYE « *Religion et conflit au Japon. Le Shintô et le sanctuaire de Yasukuni* », Diogène, vol. 199, no. 3, 2002, pp. 52-70.

au sein des traités d'architecture indiens de religion quelconque, une arche ou un portique qui ouvre l'enceinte d'un lieu sacré ou d'une cité. Initialement, les torana sont une simple arcature à piliers, à l'allure légère qui donne accès à un édifice religieux. Les Torana sont souvent dans un contexte bouddhique et un des plus anciens toranas est celui du grand stûpa de Sâncî. On pense que ces torana pourrait être à l'origine des tori-i japonais. La date précise de l'entrée des tori-i ou torii au Japon n'est pas défini avec précision. On sait que lors de l'ère Heian entre 784 et 1192, ils étaient déjà présents aux entrées des temples bouddhistes et des sanctuaires shintoïstes.

Le tori-i a subi de nombreuses évolutions dans les étapes de sa construction, c'est pourquoi, on retrouve aujourd'hui de nombreuses déclinaisons (**Annexe 45**). Au départ, il ne s'agissait que de deux colonnes de bois renforcées par un linteau. On plaçait une corde sur la partie supérieure pour permettre l'accès au sanctuaire aux prêtres. Cette corde a été remplacée par un second linteau. On trouve donc deux sortes de tori-i : les recourbés, appelés *Myôjin*, pour lesquels on dénombre six principales variantes, et ceux, qui sont droits, soit *Shinmey torii*, avec cinq variantes principales. Les tori-i peuvent être en pierre ou en bois (**Annexe 46**). Le tori-i se compose de deux colonnes ou *Hashira*, et de deux linteaux. Celui aux extrémités supérieures des piliers se nomme *Kasagi*, alors que celui situé juste en-dessous est appelé *Nuki*. Les piliers reposent sur une base nommée *Kamebara* qui peut être parfois réhaussée d'un manchon décoratif, alors appelé *Nemaki* (**Annexe 47**)

Le tori-i est, la plupart du temps, placé à l'entrée des sanctuaires. Mais, on peut le retrouver au milieu de « nulle part ». Il est le portail qui permet d'accéder au monde spirituel et qui permet de revenir à notre monde physique. C'est une force divine qui protège le monde sacré et le tori-i permet de traverser ce que l'on nomme le *Kekkai*, soit une sorte de champ protecteur. Il est aussi désigné comme un « passage intemporel ».

Les coutumes et traditions veulent que si l'on rentre par un tori-i, on doit être certain de revenir par le même portail pour revenir dans le monde physique. Si on n'est pas sûr de retourner par le même chemin ou si on ne se sent pas digne d'entrer dans le monde spirituel, vaut mieux contourner le portail.

Guimet et Régamey voient de nombreux tori-i tout au long de leur excursion vers Enoshima, et relèvent comme on peut le voir sur l'aquarelle de Régamey (**III. 36**) que les tori-i sont de cette couleur vermillon. Cette couleur n'est pas un choix au hasard des Japonais, mais un choix symbolique puisque ce rouge éloignerait les mauvais esprits. En outre, de façon moins spirituelle, elle aide contre la corrosion (**Annexe 48**).

Les tori-i sont donc l'entrée du sanctuaire. Le chemin qui mène du tori-i jusqu'au sanctuaire n'est pas pavé en continu, comme on peut l'observer dans les illustrations de Régamey (**III. 36, 37 et 53**), mais constitué de petites dalles ou de galets. On note aussi la présence de quelques lanternes (**Annexe**

49), autant dans les sanctuaires que dans les temples⁸³. On trouve aussi de chaque côté de l'entrée des temples, des sanctuaires et des salles de prières, les *Komainu* qui sont une paire de gardiens qui ressemble à des lions (**Annexe 50**). Ils ont pour mission de chasser les mauvais esprits. Une de ces statues est un mâle avec la gueule ouverte, l'autre est une femelle avec la gueule fermée. Ils peuvent parfois être ornés de cornes. Généralement en position assise, ils peuvent parfois se retrouver debout avec le derrière en l'air, ce qui signifie la chance, comme au sanctuaire d'Itsukushima. On pense que ces deux entités proviennent de l'Orient Ancien, importés au Japon par la Corée et la Chine, tout comme le Grand Sphinx d'Égypte, le Merlion de Singapour et le Shisa d'Okinawa.

Les croyances des Japonais, comme on peut le lire dans l'article de Michael Pye⁸⁴, tournent autour de deux religions principales : le shintoïsme ou « la voie des dieux » qui est une religion polythéiste et le bouddhisme, littéralement « apprentissage de Bouddha ». Chacune de ces deux religions ont leurs propres lieux de cultes, même si parfois la frontière de ces lieux n'est pas évidente, car les Japonais n'y prêtent pas une attention élevée. En effet, on trouve parfois, des temples et des sanctuaires qui partagent le même espace, mais il est très rare de trouver un tori-i pour désigner l'entrée d'un temple. Pour marquer l'entrée d'un sanctuaire, on trouve souvent une corde tressée en paille de riz que l'on appelle *shimemawa* (**Annexe 51**), alors que le temple est marqué par la présence d'une statue de Bouddha.

Si le shintoïsme et le bouddhisme ont quelques points communs, on peut aussi noter des marques importantes qui les différencient. Le shintoïsme est né au Japon, alors que le bouddhisme est importé de Chine et de Corée dès le v^e siècle. Le shintoïsme est la croyance la plus ancienne au Japon. Les Japonais vénèrent les divinités du ciel et de la terre, et font preuve d'une grande gratitude envers leurs ancêtres. Il n'y a donc, dans le shintoïsme, aucun dieu ou *kami* unique mais une multitude de dieux. Le shintoïsme n'a aucun fondateur, ni aucun écrit officiel. Les dieux sont vénérés dans différents endroits : les sanctuaires mais aussi sur l'autel que l'on possède au foyer. Les dieux peuvent être des éléments naturels tels que le feu, les mers ou les montagnes,... et d'autres peuvent apparaître au travers de mythes traditionnels comme l'esprit de personnages historiques ou ceux d'ancêtres.

Toujours d'après les études de Michael Pye, dans le shintô, le sacré est localisé au sein d'un espace défini. De nombreux dieux ont une importance locale ou régionale. Chaque village a au moins un dieu dans son propre sanctuaire. Les dieux cités dans les récits mythiques peuvent avoir une importance nationale. Le shintô est une religion du groupe. Le Japon qui a exercé un certain pouvoir sur la Corée et Taiwan à une époque a permis au shintô de s'épanouir quelque peu. Actuellement, le shintô

⁸³ Celles-ci ont été introduites à l'époque Nara (710-794) et viennent de Baekje, une ancienne ville de Corée. Elles servent aux prières afin de demander aux dieux de l'aide. Elles sont généralement en pierre, cuivre ou fer. Celles à l'extérieur sont souvent en cuivre ou en pierre. Cf. Michael, PYE « *Religion et conflit au Japon. Le Shintô et le sanctuaire de Yasukuni* », Diogène, vol. 199, no. 3, 2002, pp. 52-70.

⁸⁴ Cf. Michael, PYE « *Religion et conflit au Japon. Le Shintô et le sanctuaire de Yasukuni* », Diogène, vol. 199, no. 3, 2002, pp. 52-70.

en outre-mer est réduite à quelques sanctuaires en petit nombre qui sont pour les émigrés ou les communautés marchandes.

Le bouddhisme qui est, avec le christianisme et l'islam, l'une des trois plus grandes religions, est né avec Siddhartha Gautama au v^e siècle. La doctrine du Bouddhisme est basée sur le message de ce dernier qui devint alors Bouddha.

Au Japon, le bouddhisme est influencé par le confucianisme et le taoïsme. Il est importé au Japon à la fin du vi^e siècle et est devenu religion d'État. Bouddha se transforma alors en divinité japonaise coexistant avec les dieux du shintoïsme. Au viii^e siècle, les temples bouddhistes ont été souvent rattachés aux sanctuaires du shintoïsme. On pouvait construire au sein d'un sanctuaire, un temple. Le prêtre de ce sanctuaire pouvait lire des sutras bouddhistes et, dans le même temps, s'occuper des événements shintoïstes (III. 40). Les prêtres étant la personne qui relaie les prières des hommes aux dieux. Ces derniers protégeaient les monastères et les moines s'installaient près des sanctuaires. La fusion des deux religions fut telle, que parfois on ne savait plus si on priait un dieu ou Bouddha.

La cohabitation de ces deux religions dura jusqu'au décret de séparation qui a été prononcé par le gouvernement au xix^e siècle, sous l'ère Meiji, en 1868 et où l'idéologie moderne occidentale, ainsi que le christianisme ont joué un rôle important. Avec ce décret, certaines statues bouddhistes et pavillons ont été détruits comme à Miyajima. Mais, une grande partie de ces trésors ont été préservés par les prêtres shintos et bouddhistes.

Au xix^e siècle, le Japon entre donc dans une phase de développement et de modernisation rapide qui répond aux pouvoirs des puissances occidentales. Le Japon désire apprendre, s'adapter et accepter la compétition qu'on lui impose. Pour cela, l'ère Meiji est une époque où le Japon entreprend des réformes politiques majeurs, d'où le surnom de l'ère : « restauration Meiji ». L'empereur transfère sa résidence à Edo qui est rebaptisé Tôkyô (« capitale orientale »). L'empereur doit être l'objet de la dévotion de la population japonaise. La religion shintoïste s'est trouvée asservie à des buts politiques et idéologiques et a pris une position dominante dans l'éventail des religions du pays. Pendant un temps, elle a été déclarée « religion d'État ». Plus tard, on a préféré souligner qu'elle n'était pas du tout une « religion », mais elle restait obligatoire pour tous les sujets japonais. La situation, par la suite, est devenue très difficile pour les autres religions, y compris les diverses formes de bouddhisme, les différentes nouvelles religions et le christianisme.» d'après l'article de Michael Pye⁸⁵.

La séparation est donc consommée en 1868 où la politique de ségrégation entre le bouddhisme et le shintoïsme est renforcée avec le décret.

⁸⁵ Cf. Michael, PYE, « *Religion et conflit au Japon. Le Shintô et le sanctuaire de Yasukuni* », Diogène, vol. 199, no. 3, 2002, pp. 52-70.

Une période de conflits s'est alors amorcée pour les dirigeants bouddhistes, puisque leur religion a été repoussé du centre d'intérêt national. Des sectes se sont créés en espérant renforcer leurs positions.

L'ère Meiji, suivi des autres règnes, a insufflée un shintô qui était doté de nombreux privilèges politiques qui ont provoqué des conflits internes par la suite, et ce jusqu'à disparaître de l'attention durant la guerre.

Michael Pye écrit dans son article que c'est « La Constitution de l'après-guerre (1946) a stipulé l'égalité de toutes les religions à l'égard de la loi et la séparation de la religion, en particulier du Shintô, de l'État. Depuis, une série de questions politiquement controversées a néanmoins été soulevée au sujet du Shintô. Parmi les questions les plus importantes il y avait le statut légal du sanctuaire de Yasukuni, où sont commémorés les héros morts à la guerre. Ce sanctuaire s'est trouvé au centre d'une grave controverse, voire même à subir les commentaires critiques des dirigeants chinois et coréens, et ce même en 2001. »

On peut donc penser que les moines et les bonzes sont peu enclins à répondre aux différentes questions que posent Guimet et Régamey sur le bouddhisme ou autres religions, autre que le shintoïsme, au vue de l'atmosphère politico-religieux instable et répressif en cette fin du XIX^e siècle.

Les couleurs de l'aquarelle de Félix Régamey sont chaudes, il joue avec la luminosité qui traverse les feuilles et les immenses arbres participent à la mise en relief avec leurs grands troncs verticaux qui montent vers le ciel. À côté de ces éléments naturels immenses et de ces sanctuaires rouges, la femme et l'enfant ressortent au centre de l'aquarelle. La femme est vêtue d'une tunique longue bleue et blanche et l'enfant est en bleu et vert.

Le chapitre VII, « Un lieu sacré » décrit au lecteur un lieu sacré japonais comme le ressent et le comprend Guimet.

Il le compare aux lieux chrétiens qui sont des « *ecclesiae* » qui sont vastes, alors que le Japon est plus dans de petits « *naos* » qui sont vides et toujours entourés d'un bois sacré qu'il compare au « *lucus* antique ». Dans ce bois sacré, aux arbres immenses se trouvent de multiples petits temples, dédiés aux dieux du pays, le plus important étant : « Sen-guen, le génie de Fouzi-Yama ».

En quoi le mont Fuji est-il si important dans la religion au Japon ?

Le mont Fuji est sacré pour les shintoïstes. Le kami ou dieu de la montagne est la déesse Sengen-sama, aussi appelée Konohanasakuya-hime. Elle est considérée comme la force vitale associée à la floraison des arbres. Cette déesse empêcherait le volcan d'entrer en éruption si on lui témoigne le respect qui lui est dû. Monter cette montagne est une façon d'honorer le kami. Pour les bouddhistes, gravir la montagne est une métaphore du chemin vers l'éveil : de la base du cône qui est le monde terrestre, on monte jusqu'au sommet désolé, fait de débris volcaniques rouges qui s'apparente alors au monde des

dieux et de la mort. Gravier la montagne et en revenir, ce rituel constitué un rituel de purification. La secte Shugendo qui est née après le VII^e siècle et était entre bouddhisme et shintoïsme, affirmait que les montagnes étaient le lieu parfait pour communiquer avec les dieux, et ils firent de l'ascension des sommets une pratique de dévotion. Au XVI^e siècle, la secte dénommée Fujiko fit l'ascension du mont Fuji, et que de celui, comme l'enseignant Hasegawa Kakugyo⁸⁶.

Comme on le voit avec les voyageurs de *Promenades japonaises* le mont Fuji, au fil des siècles, s'est vu aménager de sentiers, de maisons de thé, de tori-i, et de sanctuaires comme celui de Kitaguchi Hongu Sengen Jinja soit « Sanctuaire principal de Sengen à l'entrée nord » qui est un magnifique temple shintoïste datant apparemment de 788.

Le sanctuaire que Régamey et Guimet visitent est donc un lieu consacré à ce kami si important au Japon.

Guimet décrit « un arc de triomphe en pierre (torii) », puis « un large escalier », et après avoir « gravi les marches, de nouvelles plate-formes se révèlent, et le temple, tout petit, monté sur des tréteaux à jour, d'une architecture simple, en bois non peint, apparaît dans sa pureté primitive. »

Régamey illustre ces mots dans l'aquarelle précédente, en donnant encore plus de vie au tableau que décrit Guimet en mettant en scène l'avancée d'une femme et de son enfant dans le dos, aux milieux de ces terres sacrées. Il rajoute entre les pages 43 et 44, un dessin (**III. 37**) où l'on retrouve dans le fond l'enfant et la femme de dos qui continuent leur chemin. On sait toujours que la scène se trouve sur une terre sacrée car on aperçoit une lanterne à la gauche de ces deux personnages. Toujours au sein de la forêt, les arbres se raréfient pour finir par s'ouvrir, telle une fenêtre, sur le paysage qui se trouve en contrebas.

La scène est rendue plus vivante avec au milieu un chien, et sur la gauche un ensemble de trois personnages : une femme debout avec un enfant dans le dos, tournée vers le bas, vers une autre personne : une femme ou un enfant accroupi. On peut également observer un puits dans le fond.

Régamey montre bien que le lieu sacré se trouve en hauteur, en offrant une vue panoramique sur une ville esquissée. On peut voir les toits des maisons et la muraille entourant la ville.

Leur excursion en montagne ne s'arrête pas là, puisque p. 44, Félix Régamey illustre un petit dessin (**III. 38**) qui montre une porte avec une lanterne suspendue, au milieu d'une végétation abondante. Ce dessin toute en verticalité illustre les propos de Guimet lorsqu'il fait référence aux chapelles ou aux « petites niches peintes en rouges » qui sont dissimulées dans les arbres en l'honneur de Inari, dieu populaire qui préside la récolte du riz, et qui a pour serviteur le « Kitsné », le renard, et « Ranouki », le

⁸⁶ Cf. <http://www.sciencespo.fr/ceri/fr/cerispire-user/7180/0>, consulté le 07/09/2017.

Cf. <https://www.tourisme-japon.fr/decouvrez-le-japon/destinations/chubu/voyages-dans-le-chubu/yamanashi/le-mont-fuji-et-la-region-des-cinq-lacs>, consulté le 13/09/2017.

blaireau. Guimet décrit que ces lieux sont entourés de constructions plus grandes comme des maisons de thé ou des théâtres.

Jusqu'à Kamakura, Guimet et Régamey aperçoivent des stèles bouddhiques le long des chemins qu'ils empruntent. Ils font même, comme on l'a vu précédemment, halte à Kanasawa, où il rencontre un bonze et des stèles funéraires bouddhiques.

Dans le village de Kamakoura, ils vont faire une plus ample immersion dans la religion.

Au chapitre XXI, intitulé « Le Daï-boutz », Guimet et Régamey se rendent dans un sanctuaire, où il contemple le Daï-boutz, une immense statue du Boutsou Roshana, forme de Daïniti-nioraï. Bouddha est représenté accroupi, jambes croisées, attitude de méditation, mains avec paumes levées, l'extrémité des pouces touche bouts des doigts des ongles.

Régamey dessine ce périple p. 120 (III. 39), où il montre le bonze qu'il rencontre de profil, et dans le fond, derrière lui, la statue de ce Bouddha.

Le visage du bonze est détaillé. Devant lui, une table avec une bouteille et un tire-bouchon. Dans le fond, avec des traits plus légers que pour le bonze, Régamey a dessiné le Boutsou, avec des vases. Guimet décrit des vases garnis de lotus de bronze, des lanternes, des chandeliers,...

L'auteur explique au lecteur qu'il pense que cette statue est petite au loin, mais qu'en réalité, elle fait deux fois la taille d'un homme. Le Daï-boutz mesure environ vingt mètres de haut. Guimet questionne le bonze sur la signification de ce Daï-boutz, mais il lui répond qu'il ne sait rien. Guimet s'y attendait.

Par contre, le bonze vend de la bière et du champagne, et semble plus loquace lorsqu'il s'agit de la vendre. On peut voir ici, un autre aspect de l'occidentalisation avec la présence de ces produits importés au sein du Japon lors de l'ouverture du pays aux étrangers. Guimet écrit p. 120, qu'il « semble plus préoccupé à faire son commerce que de donner des explications religieuses. » D'autant plus que son champagne paraît quelque peu suspect à l'auteur : page 121, il écrit que l'étiquette française du champagne est sans dessus dessous sur la bouteille et que celle-ci n'inspire pas confiance.

Il note également que Wirgman et Régamey prennent croquis de la statue mais s'arrêtent à la vue de leur dginriki qui dessine avec son bâton sur le sable avec talent. Guimet explique qu'il n'y a rien d'étonnant à cela car les Japonais apprennent l'art de manier le pinceau qui leur sert à écrire, mais aussi à dessiner à l'école.

Le chapitre XXIII, « Ce qu'un dieu a dans le ventre », est sans illustration, mais permet de comprendre le Daï-boutz dessiné auparavant par Régamey.

Guimet écrit qu'ils arrivent à rentrer au sein même de la statue. Ils y voient alors des figures de bois doré, des chapelles, un escalier qui sert presque d'épine dorsale à la statue et qui les mènent au

sanctuaire situé dans les épaules. Les figures représentent le dieu Kouannon. On raconte qu'il a pris trente-trois formes différentes, dont celle d'une femme. C'est pourquoi les voyageurs, d'après cette dernière transformation, pensent souvent que ce dernier est en réalité une déesse et l'appelle la déesse Kouannon.

Quelles sont les différentes formes du dieu Kouannon ?

On trouve :

- une figure avec ses mille bras pour montrer sa puissance, avec des mains droites, des doigts allongés, signe qu'il est maître du monde.
- parfois une figure a la main droite, ouverte et abaissée vers la terre avec le pouce renfermé sur la paume : ce qui signifie qu'il domine les éléments.
- certaines ont la main horizontale et renversée, paume en l'air réunissant pouce et médium : il proclame qu'il vaut une boule de pierre précieuse.
- et d'autres ont la main vers le ciel, pouce et index réunis, ce qui veut dire : esprit de charité donné à tous les êtres.

Guimet compare ce Dai-boutz et ses finalités à d'autres religions. Il en conclut que si les procédés sont différents : certains utilisent un dieu unique, d'autres différents dieux pour personnifier une qualité, les buts restent les mêmes.

Le groupe est rejoint par un autre bonze qui offre de leur expliquer quelques petites choses, par l'intermédiaire de l'interprète.

Guimet en est heureux et écrit :

Un autre jeune bonze à tête rasée est venu nous rejoindre dans le colosse ; il s'offre gracieusement à me donner des explications par l'intermédiaire de l'interprète, et j'apprends que Foudo-sama est *un prince qui marche par l'ordre du roi*. J'apprends aussi que la déesse Aïzen-mio-ô dont le nom veut dire : *Hymne de vérité*, est surtout invoquée par les femmes. Or, Aïzen-mio-ô est un bouddha de la série de Hoo-bou (trésor) ; il mène à la vérité en accordant le bien-être, la fortune et l'amour. Je comprends que ce dieu soit choyé par les femmes, et je comprends que son système de conversion lui fasse de nombreux prosélytes, mais je ne comprends pas pourquoi on me dit que c'est une déesse et que son nom signifie *Hymne de vérité*, puisque Aïzen-mio-ô veut dire : *roi brillant de la teinture d'amour*. Cette dernière dénomination est bien japonaise. La statue qui est placée dans la tête du Dai-boutz a appartenu à Yoritomo ; c'est, d'après le bonze, un *Moniolai* ; il est heureusement facile de comprendre qu'il s'agit de Sakia-mouni-niorai, le Bouddha par excellence, l'homme devenu dieu par la perfection de son âme. On dit que l'immense statue que nous visitons a été érigée par les ordres d'Yoritomo, et que c'est le premier shiogoun qui, ravi par les charmes du paysage, avait voulu qu'on y établît une colossale figure du Bouddha Daïniti.
C'est possible. (p. 125)

Dans le chapitre XXV, « À la mer », p. 141, les voyageurs se trouvent à l'auberge de Katassé. Ils ont mal dormi à cause du bonze qui a prié avec son tambour à partir de deux heures du matin et qui continue encore lorsqu'ils doivent se lever. Guimet explique qu'il va prendre un bain de mer et qu'ils vont visiter le temple de Katassé, un des plus célèbres du Japon. Il a été fondé en hommage à un miracle étonnant du prêtre Nitiren. Celui-ci fonda la secte Hokké-siou et lutta contre les bonzes des anciennes sectes. Page 142, Guimet explique au lecteur qui était Nitiren⁸⁷.

Page 147, Guimet, Régamey et leurs amis pénètrent dans le temple de Katassé.

Guimet se rend dans les chapelles du temple, et l'interprète, qui n'a jamais jusque-là su répondre aux interrogations de Guimet, ne sait toujours rien. Il essaie de demander aux prêtres, qui répondent qu'ils ne savent pas non plus. Guimet se rend alors dans le temple principal, pour voir lui-même les prêtres.

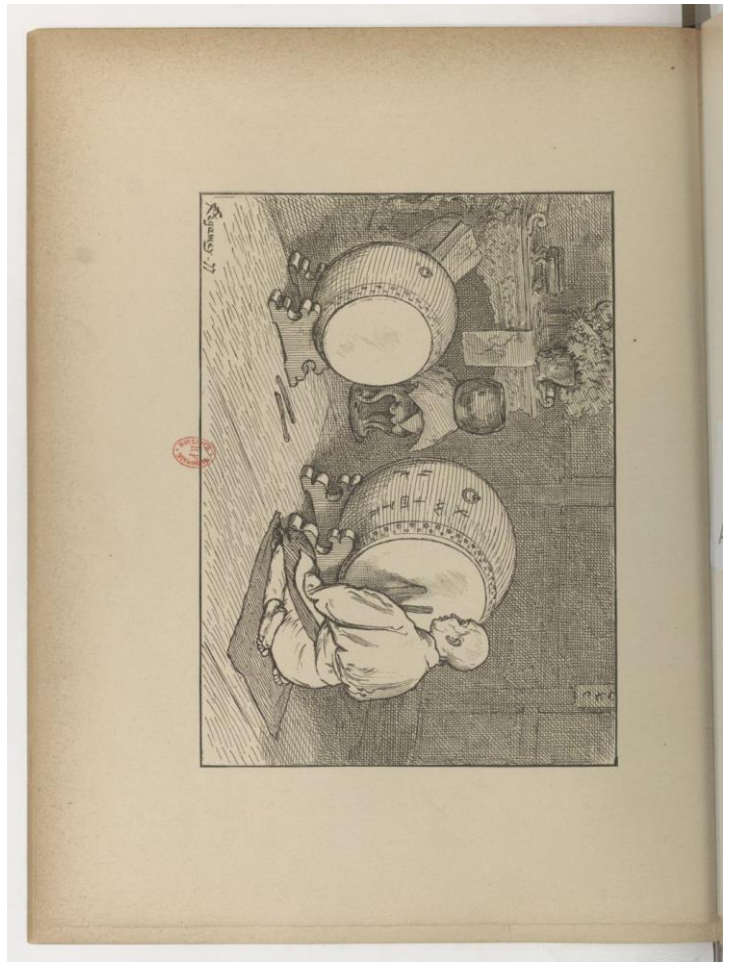
On me mène dans le temple principal, qui contient des objets d'une grande richesse. Je remarque surtout des baldaquins ornés de figures célestes, espèce d'anges bouddhiques aux ailes étendues. (p. 147)

Guimet questionne les prêtres, ces derniers, d'après l'auteur restent toujours évasifs et ne le regardent pas dans les yeux. Il décide donc de parcourir le temple seul.

⁸⁷ Sous le règne de Kameiama-Taisen, Nitiren fut condamné à mort pour être accusé de conduire le peuple dans l'erreur. Le jour de son exécution, on l'amena dans un faubourg de Kamakoura, Tatsoumo-Koutchi, où on avait pour habitude de trancher les têtes aux criminels. Le ciel sombre, alors qu'il n'y avait aucun nuage. Une fois les préparatifs terminés, le prêtre s'agenouilla et joignit les mains, dans attitude de prière et de moyen « cabalistique » de maîtriser les éléments. Quand le bourreau abaissa son sabre, sur le cou de Nitiren, il se brisa en mille morceaux. On entendit alors une voix du palais de Kamakoura qui prédit que si Nitiren mourrait, ce serait un malheur pour le pays. Ce miracle lui sauva la vie, mais il préféra par sécurité, quitter la capitale des shiougoun et alla vers le nord. Arrivé à Katassé, il voulut se laver les pieds dans la mer, et il suspendit sa tunique sur un pin. Lieu qui devint un lieu de pèlerinage et le pin, l'endroit où on érigea le temple.

Une chapelle contient les statues en bois doré des principaux disciples du Bouddha, ou plutôt de ceux qui ont contribué à propager, à expliquer et à fixer sa doctrine; les pères de l'Église bouddhique. On me montre dans une autre chapelle la statue de Ban-Sin, qu'on me dit être le Sauveur du monde. C'est le Sauveur du monde si l'on veut. C'en serait plutôt le gardien. Il y a trente Ban-Sins qui président ordinairement aux trente jours du mois. Celui que je vois tient dans sa main gauche une boule rouge, qui est le soleil, et de sa main droite levée, l'index en l'air, indique qu'il peut percer le ciel et y faire entrer les âmes. (p. 151)

À mesure que j'approche de la chapelle musicale, les coups deviennent de plus en plus violents ; on dirait que la montagne a des palpitations de tambour et que quelque chose va éclater dans son sein. J'entre. Le prêtre, assis sur ses talons, le nez en face de l'énorme caisse, frappe avec deux bâtons en répétant sans cesse la formule sacramentelle : *Na-mou-mioo-hoo-ren-gué-kioo*. Chaque coup souligne une syllabe, afin que les dieux invoqués soient bien prévenus et puissent plus facilement faire la comptabilité des versets offerts ; ce tambour est un compteur à prières. (p. 151)



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 40

Entre les pages 151 et 152, Régamey illustre le bonze des citations de Guimet. Celui-ci tape sur son tambour avec les deux bâtons. (III. 40). On a ici une vision du bonze de profil, assis en tailleur. Les deux tambours sont de tailles différentes : celui de gauche est le plus petit que celui de droit. C'est sur ce dernier que le bonze tape.

Le fond du dessin est composé d'un autel avec des plantes.

Les bouddhiques, qui se servent beaucoup du chapelet, pensent que chaque grain qui passe doit être marqué d'une percussion. Aucun Japonais ne fait une oraison sans faire vibrer une cloche, un grelot, un vase de bronze, un tambour; ou tout simplement le fidèle frappe dans ses mains, s'il n'a aucun instrument à sa portée. Les Japonais, ayant reconnu que les dieux ont parfois l'oreille un peu dure, ont sagement pensé que rien ne pouvait mieux attirer l'attention des êtres divins qu'un petit charivari préalable. Et le bonze tape afin que nul dieu n'en ignore. Il a autour de lui plusieurs tambours de rechange. La précaution me paraît bonne. Voyez-vous la situation d'un fidèle qui aurait crevé sa machine à prière ? qui en serait réduit aux seuls élans de son cœur ? (p. 151-153)

L'illustration p. 152 (III. 41), est l'esquisse en un petit encadré de l'un des huit bas-reliefs qui orne un portail de l'entrée principale. Pour la description, on utilisera la vision qu'en a l'auteur lui-même lors de leur visite :

Ces bas-reliefs reproduisent des légendes chinoises. L'une d'elles est souvent représentée dans les temples. C'est un cavalier sur un pont ; on voit au-dessous, dans les vagues d'un fleuve, un personnage monté sur un dragon et tenant un soulier à la main. (p. 152)

Les illustrations suivantes sont les représentations de légendes chinoises qui constituent les bas-reliefs du temple.

L'une d'elles est souvent présente au sein des bas-reliefs des temples selon les propos de Guimet : c'est un cavalier sur un pont, qui regarde dans les vagues du fleuve, un homme sur un dragon portant un soulier.

Légende que représente Régamey juste avant, p. 152.

Les dessins suivants compris entre les p. 153 et 155 (**III. 42 et 43**), représentent pour la première : une illustration pleine page avec trois personnages : un vieil homme avec une longue barbe, debout et à l'air sage. C'est un Chinois vu de face. Le deuxième homme, de profil, est assis sur un tabouret. C'est un vieil homme non barbu, avec des cheveux retenus en arrière. Le troisième personnage est une femme, vue de dos, et à genoux sur le sol en terre. Autour d'eux s'étend un jardin avec des arbres à fruits. Au centre des personnages, est posée une corbeille avec des cuillères longues.

La deuxième illustration, pleine page également, est celle d'un vieil homme vu de face, en proie à une tempête. Un pèlerin ? Il est barbu, tient un bâton de marche et une gourde. Il est pieds nus sur le sol en terre et porte une tunique. Il est entouré d'une masse de nuages menaçants qui se fond dans le paysage. On peut apercevoir des troncs d'arbres, mais leurs feuilles se fondent avec les nuages. On a ici la vision d'un pèlerin en proie à la nature et aux éléments.

Les pages 155-156 se composent aussi de petits encadrés où Régamey a illustré quelques personnages ou éléments des bas-reliefs de ces légendes chinoises (**III. 44 et 45**).

Guimet explique que ces bas-reliefs sont la représentation d'un combat que les chinois ont toujours livré. Ainsi, il écrit p. 155- 157 :

Or ceci est une lutte entre savants.

Les Chinois ont toujours cru que l'instruction donnait des pouvoirs surnaturels. Pour eux, tout savant est sorcier. On sait d'autre part que les savants ne sont pas tendres pour leurs confrères, surtout quand leurs confrères sont des disciples qui les éclipsent. Si bien qu'un jour un homme très-érudit, passant sur un pont avec son élève, laisse tomber sa chaussure dans le fleuve bouillonnant, et met son compagnon au défi d'aller retirer le soulier du gouffre. L'élève était très-habile, il savait les moyens d'attirer les dragons qui vivent dans les fleuves. Aussi il n'hésite pas, il se précipite, et, secondé par un dragon apprivoisé, il ramène la chaussure du maître. Ce miracle scientifique a laissé de vifs souvenirs chez les Chinois. Les Japonais ont souvent reproduit la scène merveilleuse. Une autre scène de cavalier fait pendant à ce bas-relief. On y voit un voyageur qui donne son manteau à un assassin qui l'attendait en embuscade. C'est plus fort que saint Martin ! L'assassin perce le manteau pour faire croire à son maître qu'il a pu faire son mauvais coup. Les autres sculptures représentent des *sen-nim*, sorte de saints bouddhiques, qui vivaient solitaires. Pour atteindre ce degré de perfection, il y avait des moyens variés. Un sage y arriva en mangeant beaucoup de courge ; un autre en avalant une pêche qu'il

avait volée ; deux philosophes devinrent saints rien qu'en mangeant des champignons ; et trois autres furent béatifiés pour avoir pris médecine. Je remarque le saint des mendiants, qui dansait de joie en enfilant les sapèques qu'on lui donnait. Son crapaud à trois pattes, qui ne le quitte jamais, exécute aussi un pas des plus distingués, et met la main sur son cœur pour témoigner sa reconnaissance.

Tiens ! le bonze ne tape plus.

La prière est finie, il est midi.

Allons déjeuner!

Le chapitre XXVII, p. 160, intitulé « L'île sacrée » voit les voyageurs partir pour Enoshima, une petite île du Japon reliée à la principale île de l'archipel, Honshû, par un banc de sable.

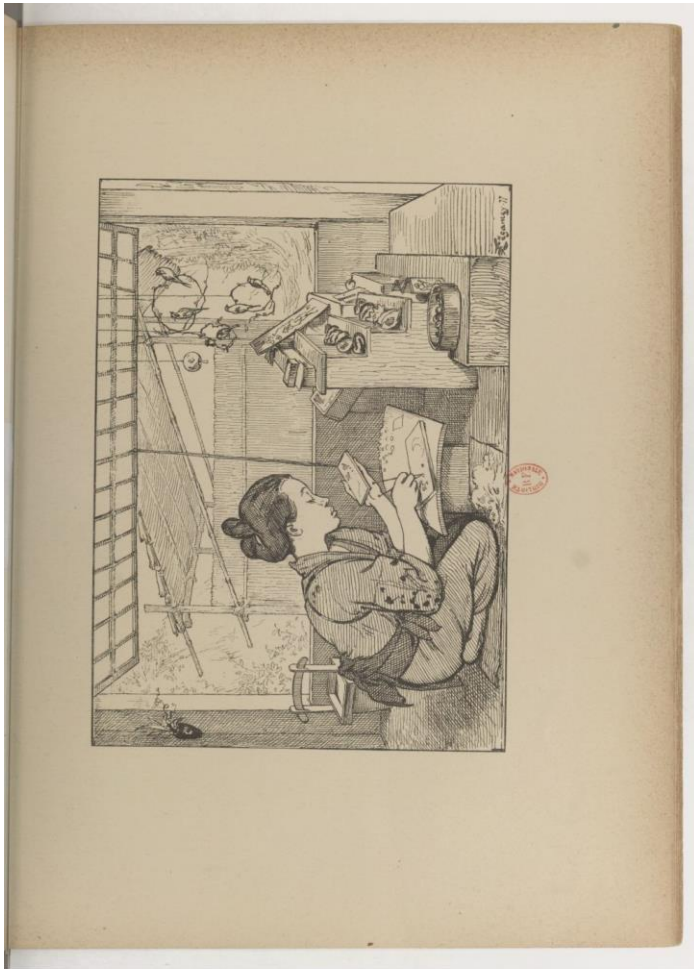
Guimet écrit :

Après le repas, nous partons pour Enoshima. Une porte sacrée est à l'entrée de l'île, et une rue bordée d'aubergesse présente toute droite et fort en pente. Les maisons sont grandes ouvertes. Les servantes accortes vous engagent à entrer. Aux étages supérieurs sont des galeries pittoresques où d'autres servantes vous interpellent en riant. A droite et à gauche de la rue pendent, devant les hôtelleries, des quantités de planchettes peintes et de drapeaux flottants, les uns et les autres couverts de caractères dont quelques-uns sont européens. Ce sont les noms des provinces ou des corporations du Japon ; chaque auberge montre par là les gens qu'elle aime à recevoir. Je m'installe dans une de ces maisons de thé, pendant que Régamey et Wirgman prennent des croquis, à la grande joie des habitants, qui semblent tous être de vrais connaisseurs. Parmi les hommes de peine qui s'arrêtent pour donner leur avis, il y en a qui sont tout nus et qui ont le dos et la poitrine ornés de tatouages artistiques. (p. 160.)

Page 161, Régamey illustre cette scène de façon forte : des traits noirs marqués, avec un jeu d'ombres et de lumières sur les corps habillés et ceux qui sont nus.

Cette illustration pleine page (**III. 46**), très réaliste montre un groupe d'habitants qui entoure Wirgman, le dessinateur du *Punch*, qui est en train de dessiner lui aussi, avec son crayon et son cahier dans ses mains. On ne voit pas son regard, juste le bas de son visage qui est orné d'une barbe, puisque le casque cache le haut du visage et que celui-ci est incliné vers son calepin.

Régamey a illustré la scène décrite p.160 par Guimet, où Wirgman et lui font des croquis, une fois sur Enoshima. Wirgman et lui sont entourés par les habitants qui se composent d'hommes, d'enfants, de jeunes filles qui portent des enfants, mais aussi d'un homme presque nu qui interpelle Guimet. Pourquoi cet homme en particulier ? Sans doute à cause de son tatouage impressionnant, comme nous le montre Régamey dans son illustration. Le tatouage représente une japonaise de face, aux milieu de voluptés inconnues.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 48

morceaux de maisons, avec une pancarte.

L'illustration suivante est un dessin pleine page (**III. 48**). C'est une autre représentation d'une japonaise qui se trouve à l'intérieur. Cette femme est accroupie devant une table où elle travaille sur des petites pancartes. Devant elle, un petit présentoir avec quelques coquillages et pancartes finies, qu'elle va sans doute vendre. Le fond est une ouverture sur l'extérieur : la vue sur un toit.

On retrouve ici encore une fois, l'influence de Utamaro qui met lui aussi en scène ces modèles, avec la représentation de cette femme au travail, avec ces objets.

La profondeur de la composition est donnée grâce aux perspectives : celles du lieu lui-même avec les murs et le cadre de la fenêtre.

La page 165 est une illustration (**III. 49**) placée au milieu de la page, qui représente un lieu de halte où les voyageurs et djinrikis ont fait une pause. On a une vue sur la mer et les montagnes depuis l'intérieur de la maison de thé qui est construite de poutres et est toute ouverte.

On peut voir deux Japonais : un debout, l'autre assis en tailleur avec un bâton de marche et un chapeau posés à ses côtés.

La page suivante est illustrée également par un dessin tout en longueur, placé sur le côté gauche de la page (**III. 47**).

Guimet décrit :

Des femmes fort adroites et très-artistes composent avec ces coquillages de véritables tableaux; elles imitent aussi des feuillages, des fleurs, et confectionnent de charmants oiseaux multicolores. (p. 162)

Ce dessin montre au lecteur une japonaise avec les bras posés sur une rambarde en haut d'une maison, en train de tresser quelque chose.

On a le point de vue, ici, d'un Régamey se trouvant au sol quand il l'esquisse. On a donc une vision d'un regard porté vers le haut. Avec au premier plan, la représentation de

Guimet décrit :

Nous faisons une première halte dans un endroit pittoresque, d'où l'on voit Katassé et les côtes tourmentées du grand Nippon. Une femme, dont la figure rappelle les vierges des peintres primitifs italiens, nous offre du thé et des prunes salées qu'il nous faut prendre avec les petits bâtons. (p. 162-165)

L'illustration suivante, une aquarelle pleine page (**III. 50**), entre la page 163 et 166 est celle que l'on a déjà vu précédemment : celle que l'on nomme souvent la *Jeune fille de la halte à thé devant la mer, île d'Enoshima*, qui est un portrait vu de face. Le dessin de la femme qui les sert. Le fond est ouvert sur la mer et les montagnes.

La jeune femme a un visage serein, calme, presque angélique. Elle est vêtue d'une tunique bleue avec une ceinture rose. Comme remarqué auparavant, elle tient dans ses mains, une théière et un petit plateau.

Ces derniers éléments montrent de nouveau l'influence des estampes sur le travail de Régamey, notamment celui d'Utamaro. Le travail de la jeune fille est révélé grâce à la coupelle posée sur le banc derrière elle et par le plateau et la théière qu'elle tient.

Guimet évoque :

Comme les Japonais sont amoureux de la nature ! Comme ils savent bien profiter de ses beautés ! Comme ils savent s'organiser une vie commode, tranquille, heureuse, sans grands besoins, sans luttes, pleine de douces impressions et de sage bien-être ; ils laissent sa place à la pensée et son rôle à la matière, aiment l'art et le beau, apprécient l'étude et le travail. On ne croirait jamais que ce peuple si doux, si calme, si dilettante, si satisfait, ait été de tout temps bouleversé par des guerres civiles et remué par les scènes les plus tragiques. (p. 165-166)

Une autre illustration p. 167 (**III. 51**), montre des Japonaises qui regardent dans une lunette d'approche, le paysage de mer et de monts. Régamey révèle donc ici une scène intimiste, un instant volé, toute en verticalité avec les troncs d'arbres immenses et les poteaux de la maison de thé, où les voyageurs ont fait halte sur la route. Régamey représente ici, une vue de profil de ces deux jeunes femmes.

Le chapitre p. 170 est appelé « Histoire véridique d'un dragon ».

Guimet écrit p. 170 :

Un chemin escarpé et taillé dans le roc nous permet de descendre sur la plate-forme où les gamins se livrent à leurs exercices de natation. Mais, à notre approche, ils se sauvent. La vue de quelques pièces de monnaie les ramène à nous et ils se décident à plonger. L'eau est très limpide; on voit les pieds s'agiter pendant que la tête cherche à gagner le fond. C'est la première fois que je vois des enfants japonais avoir peur des étrangers; il est vrai que ce sont des fils de pêcheurs un peu sauvages.

On voit, au travers de ce passage que si le Japon s'ouvre, l'intérieur du pays reste encore en autarcie. Il y a une certaine méfiance des étrangers, même si on voit qu'elle n'est que la peur innocente des enfants face à l'inconnu.

En contournant l'île, nous arrivons à une large fissure dans laquelle on ne peut pénétrer qu'à marée basse. Au fond de l'anfractuosité se présente une vaste grotte étroite et élevée comme la célèbre grotte du Pausilippe, à Naples. Nous entrons dans cet énorme trou sombre et tout au fond nous apparaissent des reflets lumineux. C'est le petit sanctuaire doré qu'éclairent les bougies votives. (p. 170)

Régamey esquisse ce paysage étonnant au travers d'une illustration pleine page p. 171 (**III. 52**). Régamey se place à la sortie de la large fissure et dessine des pèlerins, comme on peut le supposer à la vue des chapeaux et du bâton de marche. Cette fissure est rendue immense par la différence de taille entre cette crevasse dans la montagne et la petitesse des marcheurs.

L'aspect sacré est rendu, avec le dessin des escaliers qui mènent à l'esquisse d'un toit et à une lanterne sacrée qui se trouve au bord de la falaise. Le paysage est symbolique du pays, entre mer et montagne et avec ce sable noir.

On retrouve ici une approche intimiste traduite par cette communion avec la nature qu'ont les Japonais au travers de cette personne nue sur la plage qui se lave avec l'eau de l'océan (en bas à gauche de la composition).

On continue notre avancé au sein de la fissure, avec cette petite illustration sombre p. 172 (**III. 53**) qui montre la pénétration d'un pèlerin dans cette caverne sombre, avec au bout, le sanctuaire illuminé. Régamey rend compte de cette différence de luminosité dans son dessin.

Page 173, Régamey illustre (**III. 54**), un pèlerin assis en tailleur à la droite d'un banc, en train de prier. À gauche, le lecteur peut trouver des bambous, ainsi qu'un bénitier qui sert, selon Guimet, à s'arroser le bout des doigts avant de prier. On remarque aussi le souci du détail de l'artiste, avec la représentation des sandales qui sont accrochées sur la table où est assis le pèlerin.

Guimet décrit :

Les pèlerins accrochent à la table, sur laquelle les desservants sont accroupis, les sandales de paille qui ont servi à faire le voyage. J'ai déjà remarqué plusieurs endroits à Enoshima où l'on voyait des rangées de sandales offertes en ex-voto. Une cuve de pierre sert de bénitier; chaque fidèle s'arrose le bout des doigts avant de faire sa prière. A droite et à gauche on a planté comme ornement deux bambous creux qui forment des vases de fleurs dans lesquels on a mis deux grands rameaux verts. (p. 172-173)

Toutes les impressions sur le ressenti de Guimet sur les religions et l'accueil qu'on leur a réservé pendant ses visites dans les temples et sanctuaires sont dans son *Rapport au ministre de l'Instruction publique*⁸⁸,

Guimet écrit le 15 Avril 1877, que c'est grâce à l'arrêt du 10 avril 1876 du ministre, qu'il lui a permis de se charger de sa mission qu'il a pu se rendre au Japon, en Chine et aux Indes. Le rapport qu'il rédige est donc en trois parties, séparées selon les trois pays qu'il a visité.

La première partie de ce rapport est l'élément qui concerne ce mémoire, puisqu'il s'agit de son voyage au Japon.

Dans son propos, Guimet montre que le gouvernement japonais entreprend de vastes réformes religieuses. Guimet explique que le gouvernement japonais s'est servi de son étude sur les religions pour connaître plus à fond les dogmes bouddhiques, et ainsi, rectifier plus efficacement les croyances shintoïstes.

Il montre que le clergé bouddhique a peur de voir de nouveau des sectes bouddhiques être supprimées, traduisant ainsi le fait que le Japon connaît bien une certaine répression au niveau du bouddhisme. Le clergé bouddhique, pendant son séjour, l'a le plus souvent accueilli ouvertement et chaleureusement ; et l'a aussi bien renseigné que possible sur leur religion. Sans doute que dans le périple que nous étudions, les deux voyageurs ont eu quelques soucis qui ne sont pas représentatifs de leur voyage au complet. Guimet écrit : « il voulut que les réceptions qui m'étaient faites dans les sanctuaires, aient lieu avec un grand éclat et une pompe tout-à-fait princière. » Souvent, lors de ses visites dans les différents temples, il reçut de nombreux présents dont des ouvrages religieux et des objets sacrés. Guimet montre également que le shinto, le religion officielle du pays, décide de lutter aux côtés de la croyance rivale.

Il parle aussi de Régamey et de son travail à ses côtés.

J'avais attaché à la mission un habile dessinateur, M. Félix Régamey, le correspondant bien connu des journaux illustrés de Londres, de New-York et de Paris ; il a reproduit fidèlement soit les monuments religieux, soit les scènes intéressantes du voyage, et j'aurai sans doute l'honneur un jour de mettre sous vos yeux la série fort curieuse de ses dessins et aquarelles.

Il évoque aussi le travail formidable des interprètes qui l'ont accompagné tout au long de son séjour au Japon, après son excursion à Kamakura, et qui connaissaient le français, ainsi que le japonais littéraire et le chinois. Ils sortent de l'école française de M. Léon Dury, qui est l'ancien consul de France à Nagasaki, l'ancien directeur de l'école française de Kioto et professeur de l'école polytechnique de la capitale d'après Guimet.

⁸⁸ Cf. Émile, GUIMET, *Rapport au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur la mission scientifique de M. Émile Guimet dans l'Extrême-Orient*, Lyon, de Bellon, 1877, 10 p.

Le chapitre XXIX intitulé « Le Tookaidoo » p. 177, s'ouvre sur les voyageurs qui songent à revenir sur Yokohama. Les dginrikis ont, apparemment, hâte de revenir sur Yokohama. Guimet raconte qu'à peine sont-ils à l'intérieur de la voiture, « qu'ils partent comme le vent. »

La page 178 est ornée d'une illustration (**III. 55**) sur la gauche, qui apparaît comme une fenêtre, une vision de ce que voit Régamey, lors du retour.

Guimet écrit à côté de ce dessin p. 178 :

Les *matsous* (pins) qu'on avait plantés à droite et à gauche de cette route sont devenus superbes et, là où le vent et la foudre ne les ont pas renversés, ils donnent au paysage un aspect de grandeur tout particulier. Nous sommes à Fouzi-sava, bourg important, où il y a un superbe temple bouddhique, que nous visitons à la hâte, car nous sommes pressés.

Ainsi, Régamey a illustré la vue d'une rue qu'ils ont traversé. On y voit la route qui sépare les maisons et magasins. Dans le fond, il a dessiné deux immenses pins qui absorbent le regard du lecteur vers eux et qui donne l'impression que la route qu'ils suivent mène à ces deux pins.

Page 180, on apprend que c'est la fête du pays, Guimet écrit :

Les jeunes filles sont dans tous leurs atours, excepté quelques retardataires, travailleuses acharnées, qui vannent le riz sur le bord du chemin. Elles ont eu soin d'entourer leur tête du *tenogoui* arrangé en mitre, afin de préserver contre la poussière la coiffure de fête préparée dès le matin. (p. 180)

Régamey illustre un portrait d'une de ces travailleuses (**III. 56**), en train de vanner le riz. Comme Guimet le décrit, elle porte la fameuse serviette nommée *te-nougoui*, qui protège leur coiffure avant la fête.

À la page 182, on retrouve un dessin de Régamey (**III. 57**) qui illustre les propos de Guimet :

À peine avons-nous le temps d'admirer ces silhouettes pittoresques qui se détachent en noir sur le ciel bleu et étoilé. Nos hommes sont pressés de rentrer et paraissent vouloir briser leurs voitures et leurs jarrets plutôt que d'arriver en retard. Pour couper au plus court, nous prenons des chemins de traverse épouvantables dont la nuit cache les fondrières. Mais cela n'ôte rien à l'ardeur infernale de nos dginrikis ; ils vont toujours à grande vitesse, sans s'inquiéter des cahots qui nous font bondir et nous cassent les membres. (p. 182)

Régamey illustre un passage coincé entre les falaises, d'où s'élève des pins immenses. Le tout dans le sombre afin d'évoquer leur route de nuit. Le chemin qu'ils empruntent ne semble pas sûr. Le dessin de Régamey donne une sensation d'inquiétude et donne envie au lecteur, tout comme l'espère apparemment les voyageurs au vue des impressions et des conditions difficiles de voyage que rapporte Guimet, de vite arriver à Yokohama.

La fin de ce chapitre se situe p. 183, le lecteur peut trouver une innovation pour célébrer la fin de cette excursion : une illustration avec un style calligraphié (**III. 58**) que le lecteur peut lire de haut en bas. Ce dessin représente un rouleau de parchemin où le dessinateur a reporté l'itinéraire de leur voyage, les noms de villes et la route qu'ils ont suivi.

L'illustrateur de *Promenades japonaises* a donc réalisé des illustrations qui rendent compte de leur voyage, des lieux, ainsi que des personnes qu'ils ont rencontrés.

Les temples, notamment, tiennent une place importante dans ce recueil, car la religion est la raison officielle de leur expédition au Japon. Guimet et Régamey ont donc visité de nombreux temples au cours de cette excursion vers Kamakoura, en passant par Kanasawa, Katassé et Enoshima.

Ainsi, le lecteur peut évoluer dans sa compréhension de ces religions orientales en même temps que Guimet et Régamey, grâce au compte-rendu que fait Guimet de ses échanges avec les bonzes et grâce aux dessins de l'illustrateur qui permettent au lecteur de se représenter plus facilement ce que les deux voyageurs ont pu voir.

Ces illustrations montrent également des éléments importants qui participent à la compréhension du travail de l'artiste. En effet, Régamey montre une importance toute particulière aux coutumes et traditions du pays, et montre tout au long de son travail sur *Promenades japonaises*, ses influences artistiques et japonaises, notamment celles qu'ont pu lui laisser les Maîtres de l'estampe, tels Utamaro, Hiroshige ou encore Hokusai.

De plus, lors de leurs diverses excursions, Guimet et Régamey ont également pu noter l'importance que les Japonais prêtent au théâtre, sujet qui passionne aussi les deux voyageurs.

III - Régamey au théâtre

a - Le théâtre au Japon

Guimet s'intéresse beaucoup au théâtre. C'est pourquoi, on ne peut être surpris de le voir accorder deux chapitres expressément sur le théâtre japonais dans *Promenades japonaises* de 1878.

Le théâtre japonais est différent du théâtre occidental qui passionne Guimet. C'est pourquoi Guimet et Régamey montrent un intérêt particulier à aller découvrir cet art au Japon.

Voyons quelles sont les différences entre le théâtre occidental et le théâtre japonais que Guimet et Régamey ont pu noter ?

Pour cela, attardons-nous quelques instants sur le théâtre européen du XIX^e siècle, le théâtre que Guimet et Régamey connaissent en premier.

Au début du XIX^e siècle, d'après Gérard GENGEMBRE avec *Le théâtre français au 19e siècle* et Patrick BERTHIER dans *Le théâtre au XIX^e siècle*⁸⁹, en France le théâtre romantique avec notamment le drame romantique, est redécouvert par l'influence du théâtre anglais, celui de Shakespeare notamment, ainsi que par celui du théâtre romantique allemand.

C'est Victor Hugo (1802-1885) avec *La Préface de Cromwell* en 1827, qui théorise et « proclame la liberté totale de l'invention et de la forme théâtrale. »⁹⁰. C'est une nouvelle forme de théâtre qui mélange différents styles comme le pathétique, le tragique, ou encore le comique. Ce théâtre veut se détacher des règles du théâtre classique, notamment à la principale règle du maintien des trois unités⁹¹. L'effet dramatique de ce nouveau théâtre essaie d'atteindre la sensibilité du spectateur, à l'émouvoir. On peut évoquer en exemple *Ruy Blas*⁹² de Victor Hugo (1802-1885) ou *Lorenzaccio*⁹³ de Musset (1810-1857).

Le théâtre romantique n'est pas apprécié de tous et donne lieu à des frictions entre les « modernes » et les « classiques ». Victor Hugo avec, en 1830, *Hernani*, sème les passions et déclenche ce que l'on nomme la « bataille d'Hernani ». L'ouvrage dérange par son thème, son style, sa composition et il ne respecte pas les règles du théâtre dramatique classique. La pièce est répétée à la Comédie-Française, mais les conditions sont difficiles. Pour la première représentation, le 25 février 1830, sont présents les partisans romantiques de Hugo comme Balzac, Nerval, Gauthier ou Dumas qui acclament

⁸⁹ Cf. Gérard, GENGEMBRE, *Le théâtre français au 19e siècle*, 1789-1900, Paris, Armand Colin, coll. U, 1999, 352 p.

Cf. Patrick, BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1986, 127 p.

⁹⁰ Cf. Victor, HUGO, *Cromwell*, Paris, Librairie Ollendorff, volume 23, 1912, pp. 7-51.

⁹¹ Qui sont le lieu qui sont alors multiples, le temps et l'action qui peut même aller jusqu'à se dérouler dans la nature, ou au respect de la bienséance allant parfois jusqu'au grotesque, ou même le principe de la vraisemblance.

⁹² *Ruy Blas* est une pièce de théâtre qui compte cinq actes et qui a été écrite par Victor Hugo en 1838 à Paris. Ce drame est en alexandrins et compte l'histoire de personnages soumis à un destin funeste mais qui tentent de s'y extraire par tous les moyens. L'action se déroule en Espagne, fin XVII^e siècle, et le héros qui n'est autre que Ruy Blas tente par son éloquence de dénoncer une partie de la société qui s'accapare les biens de l'État et essaie aussi de convaincre d'être digne d'aimer la reine d'Espagne.

Cf. Victor, HUGO, *Ruy Blas*, Paris, Librio, 2014, 160 p.

Cf. Catherine, NELISSEN, *Ruy Blas de Victor Hugo*, Paris, LePetitLittéraire, 2014, 28 p.

⁹³ *Lorenzaccio* est un drame romantique en cinq actes, qui date de 1834. Ce drame a été écrit grâce à une idée que George Sand a soumise à Musset. Le héros de ce drame romantique est Lorenzo. Celui-ci est plongé dans des événements qui ont été réels et racontés dans une chronique de la Renaissance sur la vie de Florence au XVI^e siècle, du nom de la *Storia fiorentina* de Benedetto Varchi. Musset n'est pas fidèle en tout point à la chronique, puisqu'il modifie la fin des aventures de Lorenzo. Dans les faits réels, Lorenzo s'enfuit et reste en vie, et sa mère survit, alors que le héros de Musset se laisse mourir en apprenant le décès de sa mère. La pièce a été jouée à titre posthume en 1896, au théâtre de la Renaissance avec, dans le rôle titre : Sarah Bernhardt.

Cf. Alfred, MUSSET, *Lorenzaccio*, Paris, Librio, 2006, 123 p.

Cf. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119382499>, consulté le 21/11/2017.

Cf. <https://www.lettresvolees.fr/musset/index.html>, consulté le 21/11/2017.

la pièce et étouffent les critiques. Les journaux, le lendemain, rédigent des comptes-rendus négatifs de la pièce et critiquent l'intervention bruyante des amis de Victor Hugo.

Parallèlement, le mélodrame se développe aussi. Genre théâtral qui est plus populaire et qui inspire les larmes et la crainte. Le mélodrame se joue habituellement sur trois actes et s'appuie sur des jeux et des effets de scène spectaculaires. Les intrigues se jouent sur le conflit légendaire du bon contre le méchant, et d'où le héros arrive à se sortir de toutes les embûches qui surviennent tout au long de péripéties tumultueuses faites de courses poursuites à cheval et de batailles.

La Monarchie de Juillet voit également naître le vaudeville qui est un genre qui mêle la comédie avec des scènes parlées, auxquelles on ajoute des chansons et chansonnettes. Le vaudeville connaît un grand succès après 1848 car sans doute est-ce parce que la bourgeoisie est à présent alors, la classe dominante et ne souhaite pas être remise en cause. Elle veut rire de ses travers mais ce doit être un rire superficiel. Ce rire doit être fondé sur des mécanismes et non sur la réalité. On voit par exemple apparaître vers 1860, le type du bourgeois un peu bête et pantouflard.

En Europe, plus généralement, le théâtre a du succès, même si celui-ci varie selon les genres et les pays. En Allemagne, on voit le succès des drames historiques comme ceux de Goethe (1749-1832) ou de Schiller (1759-1805), mais aussi le drame mental avec le théâtre de Heinrich von Kleist (1777-1811) qui révèle les ténèbres de la conscience humaine avec un côtoiement de l'individualisme, de l'instinct sexuel, du merveilleux, du mystère et de l'onirisme. Quant à Georg Büchner (1813-1837), ce dernier divise l'action en des séquences plus courtes que rien ne sépare, ce qui renouvelle la construction dramatique et ouvre la voie à un théâtre moins rhétorique, que l'on peut presque considérer comme du spectacle. En Angleterre, le théâtre romantique a moins de succès et il s'agit surtout de pièces qui sont plus proches de la poésie. Il y a tout de même des génies qui apparaissent, notamment pour le genre du drame avec Shakespeare (1564-1616), mais aussi lord Byron (1788-1824) ou Percy Bysshe Shelley (1792-1822). L'Espagne connaît un déferlement du théâtre romantique. On peut citer les drames du duc de Rivas (1791-1865) avec *Don Alvaro o la fuerza del sino* en 1835 (soit *Don Alvaro ou la force du destin*), ou ceux de Garcia Gutiérrez (1813-1884) avec *El Trobador (Le Trouvère)*, par exemple. En Russie, on peut citer comme grands noms : Alexandre Pouchkine (1799-1837) qui ouvre la voie au drame sensible de part ses analyses psychologiques, ou encore Mikhaïl Lermontov (1814-1841) qui écrit en 1835 *Le Bal masqué* qui est considéré comme le chef-d'œuvre du théâtre romantique russe⁹⁴.

Le théâtre européens connaît plusieurs succès et déconvenues au XIX^e siècle. Guimet et Régamey qui ont connu cette époque, vont faire l'expérience du théâtre japonais comme ils nous le décrivent dans *Promenades japonaises*.

Quelles sont donc les impressions de Guimet et de Régamey à la découverte du théâtre japonais ?

⁹⁴ Cf. Gérard, GENGEMBRE, *Le théâtre français au 19e siècle*, 1789-1900, Paris, Armand Colin, coll. U, 1999, 352 p.
Cf. Patrick, BERTHIER, *Le théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1986, 127 p.

Jarrige dans son article *Émile Guimet (1836-1917) : un novateur et un visionnaire*, déclare que Guimet, passionné de théâtre et d'opéra, est ravi de découvrir le théâtre kabuki qui est un théâtre populaire souvent méprisé et dénigré par les étrangers.

Qu'est-ce que le kabuki ?

Selon René Sieffert⁹⁵, le kabuki est une forme de théâtre traditionnel japonais qui est né à l'époque d'Edo, au début du xvii^e siècle, et qui était prisé par les citadins. Si au départ, les différents rôles étaient joués par des hommes et des femmes, le kabuki a été par la suite composé de troupes exclusivement masculines. Cette tradition perdure encore de nos jours. Les acteurs spécialisés dans les rôles féminins sont nommés *onnagata*. On différencie deux autres grands types de rôles : le type violent qu'on nomme *aragoto* et le type doux dit *wagoto*. Les pièces de kabuki illustrent des événements historiques ou un conflit moral lié aux relations « affectives ». Les acteurs s'expriment avec une voix monotone et des instruments traditionnels les accompagnent comme la flûte ou le tambour. Le kabuki se distingue aussi par : sa scène, des dispositifs complexes comme des plateaux tournants ou des trappes, sa passerelle dite *hanamichi*, qui s'avance jusqu'au milieu du public, sa musique, ses costumes, ses accessoires, ses machineries et son répertoire, ainsi que pour son maquillage soit le *kesho*, qui est propre au kabuki et reconnaissable.

Avec

l'occidentalisation du Japon, les acteurs se sont attachés à essayer d'améliorer la réputation du théâtre kabuki pour plaire aux classes supérieures. Ils ont aussi essayer adapter le style trop classique aux goûts de l'époque

96

Au xix^e siècle, le kabuki emprunta largement au répertoire du *kyôgen* pour ses danses, ainsi qu'au *nô*, mais dans un genre plus sérieux et on ajouta aussi de nombreuses pièces de théâtre parlé et d'où la musique est presque totalement exclue⁹⁷.

L'époque Meiji a édité de nombreuses réformes de censure afin de faire du kabuki, un divertissement respectable comme le *nô*, un des styles traditionnels du théâtre japonais qui vient d'une conception religieuse et aristocratique de la vie. Mais les acteurs et auteurs ont su garder l'essence même du kabuki avec son aspect démesuré et exubérant. Watanabe Tamotsu, spécialiste et critique de théâtre japonais reconnaît que « les facteurs qui ont permis aux quatre formes de théâtre classique japonais qui sont le *nô*, le *bunraku* (théâtre de marionnettes), le *kyôgen* (théâtre comique) et le kabuki de perdurer au

⁹⁵ Cf. René, SIEFFERT, *Théâtre classique*, Paris, Collection arts du Japon, 1983, 169 p.

Cf. René, SIEFFERT, *Treize siècles de lettres japonaises*, Paris, POF, volume 1, 455 p.

⁹⁶ Origine du Kabuki plus détaillé en Annexe dans le volume 2.

⁹⁷ Cf. René, SIEFFERT, *Théâtre classique*, Paris, Collection arts du Japon, 1983, 169 p.

Cf. René, SIEFFERT, *Treize siècles de lettres japonaises*, Paris, POF, volume 1, 455 p.

Japon dans leur forme traditionnelle, là où la tragédie grecque ou le théâtre élisabéthain ont échoué en Europe, restent inexplicables »⁹⁸.

Les chapitres sur le théâtre tiennent une très importante dans *Promenades japonaises*.

Le premier chapitre sur ce sujet, qui passionne Guimet et Régamey, débute p. 189 et s'intitule « Au théâtre ».

Comme pour confirmer que ces chapitres sont particuliers, on note que les en-têtes changent pour tous les chapitres sur le théâtre. On peut voir que la composition se compose d'une lanterne au centre, avec un lampion sur le dessus pour diffuser la lumière de façon tamisée tout autour (**III. 59**). L'ambiance ressentie est intimiste et mystérieuse.

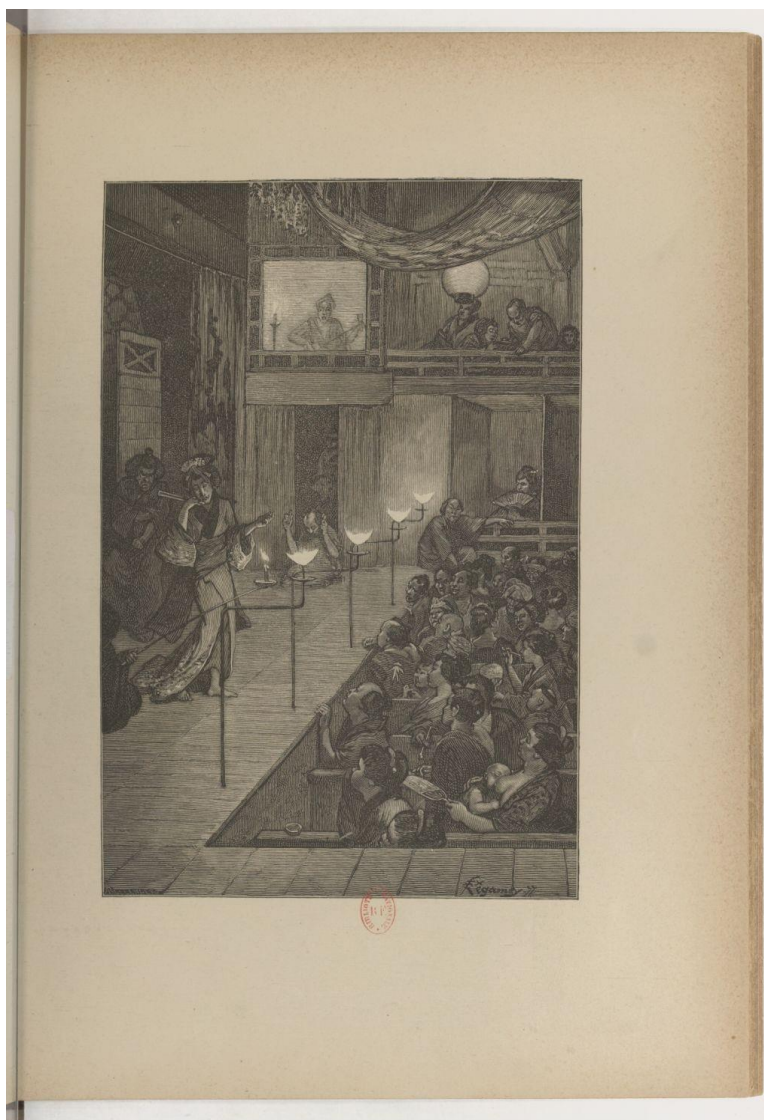
Guimet et Régamey, se sont rendus avec un intérêt curieux et passionné au théâtre à Yokohama. Ils sont surpris d'apprendre par les résidents étrangers avec qui ils discutent, qu'il n'y a pas de troupes en ce moment, mais que le théâtre a été utilisé par des troupes françaises qui on jouait par exemple *La Belle Hélène* de Offenbach. Guimet demande s'il y a des troupes japonaises mais personne ne peut lui répondre. Il apprend toutefois par les habitants, qu'il y a des pièces japonaises qui se jouent à Mina-Toza.

⁹⁸ De nos jours, le kabuki est le genre théâtral traditionnel japonais le plus apprécié et il a été inscrit en 2008 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (originellement proclamé en 2005).

On peut voir p. 190 une illustration (III. 60) qui montre les caissiers, ou des placeurs... du théâtre où ils se rendent pour voir une représentation japonaise à Mina-Toza. Félix Régamey place les deux hommes dans leur lieu de travail, avec les objets de leur labour autour d'eux : pièces de monnaie,...

L'illustration suivante est un dessin pleine page (III. 61).

Guimet décrit :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France III. 61

Et, le soir même, malgré une pluie battante, je me fourre dans un djinrikecha fermé et,

accompagné de Régamey, je vole à la représentation. L'entrée est grillée de grosses barres de bois qui forment des cages dans lesquelles sont installés les caissiers, les contrôleurs, les placeurs et même le bureau des cannes ; pardon, je veux dire le vestiaire, où l'on dépose ses chaussures. Par le temps affreux qu'il fait, les guetas sont de rigueur, et le vestiaire est encombré de petits tabourets de tous formats, soigneusement numérotés, que les auditeurs remettent à leurs pieds pour s'en retourner. Des faisceaux d'immenses parapluies en papier jaunes garnissent les angles et forment de petits ruisseaux sur le plancher. La salle se compose d'un vaste parterre et d'un rang de première galerie où sont des loges. Ce n'est ni un parterre assis, ni un parterre debout, mais c'est un parterre accroupi. Les spectateurs s'assoient sur leurs talons et restent dans cette position, familière aux Japonais, pendant tout le temps de la représentation, qui dure souvent la journée entière et une partie de la nuit. Des séparations carrées, de trente centimètres de haut, divisent le parterre en compartiments, figurant des espèces de loges découvertes. (p. 190-191)

L'illustration place le lecteur un peu en hauteur et représente une salle de spectacle lors d'une représentation théâtrale à Yokohama. On peut voir que la scène est surélevée par rapport au public, mais reste très proche d'eux. Il n'y a pas de réelle séparation entre acteurs et spectateurs, aussi on peut voir des spectateurs de la fosse s'accouder sur le bord de la scène. Le lecteur peut observer qu'il y a des places en hauteur, serrée et compartimentée, réservées sans doute aux personnes des classes aisées. Les spectateurs dans la fosse sont placés en rangées dans des box. Ainsi, on remarque des femmes dont une qui donne le sein au premier plan, des hommes, des enfants. D'après Guimet, ils se tiennent en position assise sur leurs talons.

On peut voir ici une des spécificités du kabuki : que les rôles des femmes sur scène sont joués par les hommes. On remarque les traits masculins sur le rôle féminin présent sur scène. Les lumières sur scène sont tenues par des hommes assis en bout de scène.

L'illustration suivante p. 191 (**III. 1**) est la même que celle présente au début de *Promenades japonaises* où on trouve les noms de l'auteur, de l'illustrateur et de l'éditeur. On sait que cette illustration représente les vestiaires du théâtre d'après Guimet à la même page.

Page 192, un nouveau dessin d'une scène de théâtre (**III. 62**). On a une vision frontale et centrale de la scène de théâtre et du public agité. Il n'y a pas de représentation sur scène. Sur celle-ci, on peut voir que Régamey a dessiné un personnage dans le fond. Il soigne le détail en illustrant les curieux qui soulèvent le rideau pour connaître ce qui s'y cache derrière.

Guimet décrit la scène :

Ces séparations sont assez larges pour qu'on puisse marcher facilement dessus ; elles forment des sentiers que l'on suit pour gagner sa place ou pour se retirer. C'est aussi sur ces chemins surélevés que, pendant les entractes, les marchands de programmes, les marchands de gâteaux ou de thé passent au milieu des spectateurs, qui généralement, étant venus là pour s'amuser complètement, consomment tout le temps. Dans chaque compartiment il y a un petit brazero, non pas comme moyen de chauffage — il fait certes assez chaud — mais pour que hommes, femmes, enfants puissent fumer de temps à autre la petite pipe dont on vide les cendres dans un tube de bambou, au moyen d'un coup sec et violent, dont le bruit incessamment répété est la première chose que je remarque en entrant. » (p. 192-193)

Page 193, Régamey illustre un de leur voisin de théâtre (**III. 63**).

Ce dessin montre une vision sur le côté, d'un Japonais en uniforme et casquette : c'est un policeman chargé de maintenir l'ordre lors de la représentation, d'après Guimet.

Guimet décrit la population et le policeman au théâtre, ainsi que son avis sur la question :

Nous nous installons dans une loge de galerie, assez près d'une loge d'avant-scène où siège un policeman tout seul, chargé sans doute de maintenir l'ordre, que personne, du reste, ne songe à troubler. Le public est très-nombreux et fort animé. Il y a beaucoup de femmes et

des enfants de tout âge. On voit que l'on est venu là en famille. C'est toujours, à mon avis, une bonne note pour la moralité d'un pays lorsque la famille entière est admise aux divertissements. (p. 193)

La page 194 est la fin de ce premier chapitre sur le théâtre. Il n'y a pas de nouvelle illustration de Régamey sur cette page, mais il est intéressant de voir que Guimet décrit encore les conditions du kabuki.

La salle est éclairée au gaz et, malgré la pluie qui a rafraîchi l'air, la chaleur est intense. Aussi les spectateurs se sont mis à leur aise en se dépouillant le plus possible de leurs vêtements, que quelques jeunes gens ont supprimés tout à fait. Je me figure que cette assemblée élégante, lettrée et à demi nue, doit donner une idée du public athénien assistant aux représentations du théâtre de Bacchus. Mais voilà bien une autre réminiscence de l'antiquité. L'acte commence. Dans une loge grillée de l'avant-scène un homme joue de la guitare (sammissen) et parle d'un ton larmoyant et cadencé. Il raconte au public la situation, et de temps en temps décrit les sentiments des acteurs, pendant que ceux-ci expriment par leurs gestes et leurs physionomies les mouvements de leur âme. Or cet homme qui sert ainsi d'intermédiaire poétique entre l'acteur et le spectateur, qui s'adresse parfois aux héros de la pièce pour leur donner du courage ou de la prudence, qui conseille les uns, invective les autres, qui annonce, explique et conclut, qui pleure, s'indigne, s'émotionne, palpète avec le drame... cet homme est le chœur antique dans toute sa pureté. » (p. 194)

b- Les coulisses des représentations théâtrales

Le chapitre XXI, p. 197 s'intitule « Les coulisses ».

Guimet et Régamey invitent le lecteur au sein même du kabuki.

Régamey illustre entre les pages 197 et 198, le personnel du théâtre (**III. 64**).

Guimet écrit :

Au dessous du chœur se tient un régisseur de la scène, armé de deux rectangles de bois massif avec lesquels il fait des roulements sur une petite tablette excessivement sonore. C'est dans les moments pathétiques qu'il frappe à tour de bras et souligne les paroles de l'acteur par un étourdissant trémolo. Il est également chargé d'annoncer, à coups redoublés, l'entrée des acteurs principaux. C'est, à la fois, un appel à l'attention du public, une réplique pour l'artiste et une réclame pour les chefs d'emploi. De l'autre côté de la scène, dans les coulisses, se tient l'orchestre et un souffleur chargé des cantonades. (p. 197)

Régamey illustre quatre hommes en coulisse, dont trois que l'on peut décrire : celui de gauche tient dans sa main un instrument de musique, celui du centre à un papier entre ses mains et fait face à

une sorte de petit micro, sans doute est-il le souffleur. Le suivant, lui, tient sans doute un objet à percussions. On a ici la représentation pleine page de l'orchestre et du souffleur, soit des coulisses du kabuki.

Page 198, Régamey illustre la personne jouant la fille de la pièce, ainsi qu'un homme se tenant dans l'ombre qui tient une bougie afin d'éclairer sur scène le personnage (III. 65).

Guimet décrit :

Les comédiens parlent en faisant beaucoup chanter la voix, qui monte et descend sur chaque phrase. Mais cela n'a rien de la mélodie criarde et conventionnelle des acteurs chinois. Les Japonais sont vraiment acteurs, et à part certaines habitudes théâtrales, comme celle d'exagérer les grimaces aux endroits dramatiques, ils jouent avec beaucoup de naturel et non sans talent. Les rôles de femmes sont remplis par des hommes. On me dit qu'il y a des troupes composées exclusivement de femmes et dans lesquelles les rôles d'hommes sont joués par des travestis. Il y a aussi des troupes d'enfants. La pièce que nous voyons représente les aventures de la belle Siguenoi. Tout l'intérêt est concentré sur un jeune enfant qui, tantôt comique, tantôt pleurard, paraît avoir toutes les sympathies du public. Indépendamment des acteurs, il y a sur la scène d'autres personnages vêtus de brun et que l'on est censé ne jamais voir. Les uns vont et viennent pour donner les accessoires ou faire fonctionner les becs de gaz. Les autres portent au bout d'un bâton une bougie qu'ils tiennent constamment devant la figure des acteurs principaux, pour mettre en lumière les jeux de physionomie. D'autres enfin se tiennent derrière les personnages pour glisser sous leurs vêtements un tabouret, quand ils veulent s'asseoir, leur passer un mouchoir, une tasse de thé, ou les rafraîchir à grands coups d'éventail. (p. 197 à 201)

L'illustration p. 201 (III. 66) est également une scène de la pièce de *La Belle Siguenoi*⁹⁹.

Le lecteur peut y voir un homme jouer une femme. Cet acteur est ventilé par un éventail tenu par un homme qui se tient dans l'ombre.

L'acteur, sur scène, joue avec un enfant qui tire sur sa tunique. Cet homme de l'ombre est un des membres du personnel des coulisses. Ceux qui se tiennent comme lui, aussi prêt de la scène et des acteurs servent à répondre au moindre désir et besoin des acteurs. Selon Guimet dans *Promenades japonaises*, p. 201, ils peuvent par exemple servir à glisser un tabouret sous les vêtements de l'acteur s'il désire s'asseoir, lui passer un mouchoir, leur donner une tasse de thé ou les rafraîchir grâce à l'éventail, comme dans l'illustration de Régamey.

Entre la page 201 et la page 202, Régamey dessine une illustration pleine page des coulisses (III. 67). Cette illustration est intéressante car le lecteur peut voir le dynamisme présent au sein des coulisses du kabuki.

Ainsi, on voit au premier plan, à gauche, deux femmes, qui sont en réalité des hommes. Régamey qui a pu se rendre dans les coulisses avec Guimet, montre bien que ce sont des hommes avec

⁹⁹ L'histoire de *La Belle Siguenoi* est traitée dans le point sur les légendes et contes (III. c).

notamment un des acteurs qui soulève sa tunique pour se rafraîchir et qui dévoile aux yeux du lecteur, des jambes fortes et musclées.

On peut voir également, des hommes quasi nus, seulement vêtus de leur « koshi-maki » soit d'une ceinture. Ceux sont les machinistes des coulisses qui travaillent sur le décor de la scène. Celle-ci est dissimulée aux yeux des spectateurs par un grand rideau légèrement ouvert, qui laisse passer un peu de lumière pour éclairer la scène en ébullition. Régamey esquisse dans le fond, les têtes de certains spectateurs qui attendent la suite de la représentation.

Pour autant, le lecteur peut sembler surpris. En effet, sur la droite de la composition, il peut voir une jeune fille qui porte un enfant dans le dos. Celle-ci semble sur ses gardes, un peu craintive, mais curieuse de voir ce qui se passe derrière le rideau. Il n'est pas rare d'après Guimet, de voir des curieux s'immiscer dans les coulisses. Ce dessin renvoie aux mots de Guimet qui décrit la scène qui se joue devant eux :

Les machinistes se sont mis à leur aise et n'ont gardé que leur koshi-maki blanc et la blague à tabac qui ne les quitte jamais. La jeune maîtresse de la belle Siguenoï paraît étouffer sous sa lourde robe de mariée. Quant à l'héroïne, elle n'y met pas tant de façons et, relevant jusqu'à la ceinture ses robes de grande dame, elle rafraîchit ses jambes masculines. Les enfants des spectateurs ont envahi les coulisses, soit en passant, à côté de la toile, soit en passant dessous. Les acteurs paraissent trouver tout naturel de voir leur scène transformée en école pendant la récréation. Dans un coin, les musiciens accordent gravement, et avec un grand sérieux, des instruments qui n'arriveront jamais à être dans le même ton. C'est en vain qu'on essaie de mettre à l'unisson les timbales avec le gong et le tambour avec la guitare ; car, en supposant qu'on y arrive, les instrumentistes auront toujours soin, par amour de la recherche et de l'étrange, de fausser la note le plus possible, ce qui est ici le suprême de l'art musical. Je remarque combien les types des acteurs sont beaux, délicats et distingués: soit par leurs traits naturels, soit par les lignes qu'ils ajoutent en se grimant, ils reproduisent avec exactitude les nobles figures des peintures historiques. Le régisseur de la scène se met à frapper l'un contre l'autre, à coups pressés, ses deux rectangles de bois; l'entracte est fini et le rideau tombe. (p. 202)

Les coulisses de la représentation de la belle Siguenoï s'achève p. 203, où Guimet écrit :

Puis des valets retirent l'étoffe par la coulisse. On change plusieurs fois de rideaux dans une même soirée. Ces toiles, couvertes de caractères cursifs des plus fantastiques, noir sur orange, blanc sur bleu, violet sur rouge, avec des liserés qui font relief, sont des cadeaux qu'on fait aux principaux acteurs qui voyagent avec leurs rideaux et leurs costumes. Il va sans dire que plus un acteur a de rideaux plus il est célèbre, et que, lorsqu'on veut parler d'un comédien de grand talent, on dit : « C'est un homme qui a six rideaux. » (p. 203)

Régamey et Guimet ont donc pu assister à une représentation d'une pièce jouée par une troupe japonaise. Ils ont également pu voir de leurs propres yeux, les coulisses de ce théâtre, lors d'une pièce jouée. Ces deux hommes passionnés de théâtre et de culture japonaise, ont pu connaître et rendre compte de ce théâtre de kabuki. Ce théâtre japonais dénigré par les Européens et autres étrangers, a pourtant de nombreuses caractéristiques qui font de lui, un théâtre étonnant, intrigant et mystérieux.

Ses mystères venant de ses troupes non-mixtes, de ses coulisses et de ses hommes de l'ombre, de ses spectateurs si disparates et curieux, et de ses histoires et légendes si emplies de mystères qui constituent parfois même l'histoire du Japon.

c - Légendes japonaises

Les légendes japonaises constituent l'histoire même du Japon et participent au folklore local.

Ainsi, une des premières légendes qu'on trouve dans cet ouvrage est celle de « La tranchée d'Assahina », située au chapitre XVI p. 87.

Guimet et Régamey ont visité Kanasawa et repris leur route au sein de montées difficiles en plein cœur des montagnes et des falaises de granit.

Lors de cette excursion, le chemin s'ouvre sur une tranchée où Guimet pense qu'une voiture européenne ne pourrait pas passer. Guimet évalue cette tranchée : elle fait dans les quarante mètres de haut et il indique au lecteur que ce lieu se nomme « Assahina-no-Kiri-dooshi, c'est-à-dire le « *chemin coupé* d'Assahina. » D'après Guimet, ce travail de tranchée fut un labeur datant du XII^e siècle, sous le premier Taïkoun, ou shogun qui était donc le chef militaire qui avait un réel pouvoir au Japon, du nom de Yoritomo. Le lecteur peut sembler perdu, puisque cette tranchée fut réalisée sous Yoritomo. Il semblerait logique, qu'elle porte son nom. Or, elle fut baptisée en l'honneur d'Assahina qui avait treize ou quatorze ans quand elle fut finie.

Assahina est une légende qui fait partie également de l'histoire du Japon. Il n'est donc pas étonnant que Guimet et Régamey aient interrogé les bonzes et les personnes autour d'eux, pour en connaître plus. Ils ont alors appris que Assahina-no-Kiri-dooshi était le fils de Yoshinaka qui était en guerre contre Yoritomo, même s'ils étaient sous le même drapeau : le drapeau blanc. Le shogun, quant à lui s'attaquait successivement à tous ceux qui lui faisaient ombrage.

Page 88, Guimet conte la légende d'Assahina : Yoshinaka livra bataille contre les deux frères de Yoritomo : Nori-yori et Yoshitsouné. Cette bataille est, encore aujourd'hui, très célèbre. C'est la bataille d'Ouzi. Yoshinaka la perdit. Sa concubine, Tomo-ié combattait à ses côtés et portait déjà Assahina. Lorsque Yoshinaka mourut, elle fut amenée au général Mioura-Yoshi-Akira. Il l'emmena à Kamakoura pour qu'elle connaisse le dernier supplice. Pendant les délibérations sur le moyen de la tuer, Mioura réfléchit au moyen de la sauver pour sauver le fils de son ennemi pour perpétuer la lignée. Il épousa la Tomo-ié Assahina fut élevé dans un palais de Kamakoura et alla souvent voir Yoritomo qui aimait son intelligence, son courage naissant et sa future puissance. Quand la tranchée fut faite, on s'assura que Assahina soit le premier à passer et on lui donna son nom.

Suite à cette légende, les voyageurs firent une pause dans la maison de thé que l'on a déjà décrite, située entre les pages 91 et 92 (III. 28).

Guimet raconte que les Japonais vont fumer la pipe longue. Régamey illustre ce fait au premier plan. Il explique que fumer la pipe longue est contraignant, à son avis, car en trois bouffées, elle est finie. Pour la rallumer, ils se servent des « *chibachi* », que Régamey illustre au premier plan avec l'homme qui fume la pipe, tout en se penchant sur ce petit objet, qui est une sorte de four qui contient des cendres chaudes. Ici, remplacé par une racine creuse.

Page 93, commence le chapitre intitulé « Les Amours de Yoritomo ».

Guimet et Régamey arrivent alors à Kamakoura. Pour comprendre les fondations ou la destruction des cités japonaises, il faut d'après l'auteur de *Promenades japonaises*, s'intéresser au Moyen-âge du pays, qui a été troublé par des guerres civiles, tout comme en Angleterre : drapeau blanc contre drapeau rouge qui voulait la suprématie. Des guerres civiles qui se soldaient par la victoire d'un camp et parfois de l'autre. Ces guerres étaient avant tout des guerres de familles qui traduisaient des ambitions personnelles ou un désir de vengeance.

Le Mikado, celui que l'on considérait comme le descendant des dieux, était l'enjeu de ces guerres. Selon, le camp qui l'emportait, il était enfermé et privé de ses droits ou vénéré, adulé, où on exaltant son amour du peuple, mais on l'enfermait également.

Un jour, le parti blanc sous Minamoto perdu. Le jeune Yoritomo fuit avec ses frères et son père et quelques serviteurs. Avec les neiges, Yoritomo se perdit et marcha jusqu'aux berges de Kohiraïama. Un pêcheur comprenant qu'il n'était pas n'importe, l'accueillit. Quand des adversaires arrivèrent, le pêcheur habilla Yoritomo en fille. Le pêcheur le porta lui-même jusqu'à la ville de Aobaka-no-èk, où Yoritomo voulait se rendre. Arrivé, il confia son sabre, que le pêcheur avait enveloppé dans de la paille, à une japonaise nommée Endjou, et alla vers le nord vers le « Kvantoo » Là-bas, il croisa un chef de parti du Taïra, le clan du drapeau rouge, et fut reconnu prisonnier et conduit à Rokehara, où il fut condamné à mort. Yoritomo fut sauvé par une femme du nom de Ykéoama qui reconnut en ses traits, son enfant perdu. Elle demanda sa grâce. Après refus, elle organisa une manifestation qui « porta ses fruits ». Il fut exilé sur l'île de Hirouga. On disait sur son passage que : « C'est un tigre qu'on lâche dans les champs » (p. 97) avec sa figure noble et son regard indomptable. Il fut confié à la famille Sedoo, qu'il compromit dans un mouvement hostile aux rouges. Puis, aux Hojioo, avec qui il eut grande amitié. Ils avaient deux filles cachées, comme on faisait chez les nobles. Pour lui, il était de son devoir d'en choisir une, même s'il ne les avait jamais vues. Il choisit la cadette. Un serviteur devait apporter à cette dernière un message passionné de Yoritomo, mais décida que celui-ci méritait mieux que la jeune fille qui était laide, et apporta la lettre à l'aîné qui était belle.

Ce qui est intéressant dans ce chapitre est que même s'il ne propose pas d'illustration de Régamey, le lecteur peut trouver entre les pages 97 et 98, une illustration qui représente Yoritomo en armure. Il est indiqué que cette illustration est un fac-similé d'un dessin japonais (III. 68) qui est sans doute, une reproduction d'un dessin qu'a réalisé Régamey d'une estampe ou d'une peinture afin d'illustrer le propos de Guimet et donner une vision de l'homme au lecteur. On a également un fac-similé pour l'impératrice l'impératrice Zingoo-Koogoo.

Ainsi, ce dessin traduit la légende de Yoritomo et on peut penser que Guimet et Régamey ont jugé important et intéressant de glisser dans un chapitre de légendes et d'histoires japonaises, un dessin de facture japonaise.

Celui-ci traduit irrémédiablement le style japonais, et notamment celui des estampes, avec les traits épais, la forme du portrait lui-même et le sujet.

Page 98, la légende de Yoritomo continue.

On ne sait pas si Yoritomo gronda le serviteur.

Les historiens racontent qu'il y a une intense liaison qui s'installe entre les deux jeunes gens. Mais le père qui revient de voyage de « Kioto » avec un gendre a vent de cette affaire. Il est heureux de savoir que sa fille a dans ses filets le terrible Yoritomo. Il fait semblant de tout ignorer et marie sa fille à son protégé. Mais cette dernière fuit avec son amant, la nuit de noces. Pendant que le mari cherche sa femme, le père fait ami avec Yoritomo. Sous prétexte du drapeau blanc contre drapeau rouge, Yoritomo combat le mari et le tue. Le parti blanc qu'on pensait disparu se reconstitue. On dit que l'on agissait sous ordre du Mikado ou en son nom.

On raconte que lorsque le Mikado eut assez de voir en bas de son palais, flotter les drapeaux rouges, il ordonna aux blancs de prendre les armes. Faire combattre les blancs contre les rouges était un moyen de changer de ministère.

Ainsi, Yoritomo, devint le chef de son parti et vaincu à la bataille de Sourouga.

Il fit de Kamakura, son quartier général.

Le chapitre XVIII, « Kamakoura », p. 101, voit Guimet et Régamey visiter la ville de Yoritomo.

Guimet pose de nombreuses questions et pense que son interprète peut le renseigner, mais il ne sait. Ce qui agace Guimet.

Kamakoura est une ville où il y avait le palais du Shiogoun¹⁰⁰, mais à l'époque de Guimet, il ne reste de ce palais que le temple dédié au dieu de la guerre, Hatchiman.

¹⁰⁰ Shioguns : Guimet, dans *Promenades japonaises*, explique en détail quelques morceaux de l'Histoire du Japon :

Page. 109 : Chapitre XIX « Comment on cause entre grands hommes » : Le Japon est dominé par l'histoire de trois grands Shiogouns : Yoritomo, Taïkoun et Yeyas. Grands guerriers, habiles, ambitieux, fins stratèges,... Ils ont su unifier le Japon et le pacifier.

Les voyageurs vont visiter un temple. Ils passent la porte sacrée du temple, la « Tori-i ». L'interprète est toujours inutile, même si Guimet espère toujours qu'il réponde à ses interrogations, comme sur la présence d'une pierre noire et son utilité. Il apprend que cette pierre sert au culte pour les femmes qui n'ont pas d'enfant.

Les monuments sont tous peints en rouge et ont des toits en laque noir. Autour du temple, des niches forment comme un musée : sabres, masques, instruments de musique comme une flûte traversière, mais aussi casque et corne marine d'Yeyas, shiogun qui transporta à Yédo la cour des lieutenants du Mikado, et dont sa statue est entre les dieux : Benten, une Vénus sortie de la mer et Sai-no-Kami, dieu du bonheur.

Page 104, le lecteur trouve une illustration qui représente le casque du beau-père de Yoritomo qui est présent dans ce petit musée de niches (III. 69).

Guimet le décrit comme « un casque en forme de canine recourbée ». Il y a autour de ce casque, un portrait et des armes d'après l'auteur. Il est honoré dans le temple de Hatchiman qui était le fils de l'impératrice Zingoo-Koogoo qui fit la conquête de la Corée. On raconte qu'elle laissa son mari à la garde de la maison et partit avec ses meilleurs généraux à la conquête de la Corée. Cela lui dura deux ans et fut difficile. À son retour, elle mit au monde un fils.

Entre les pages 104 et 107, on retrouve un autre fac-similé d'un dessin japonais, représentant l'impératrice Zingoo-Koog en armure (III. 70).

On retrouve les traits épais et les formes de l'estampe.

Guimet raconte qu'au retour de l'impératrice, il y eut quelques surprises, même l'empereur. En effet, l'impératrice qui donne naissance à un enfant, deux ans après son départ, à quoi surprendre.

En 1192, Yoritomo créa le shiogounat, organisa la féodalité sous ordre d'un chef guerrier sous ordre de l'empereur. Mais agissant en dehors de l'initiative et responsabilité impériales. Ainsi, la famille régnante était au-dessus des troubles politiques. Il y avait aux côtés du shiogoun guerrier, comme un premier ministre, le « *kouau-bakou* ». Lui qui nommait le shiogoun.

Page. 110 : En 1586 : Taïko, pour venger son ancien maître, le shiogoun Nobounaga, qui avait pacifié le pays mais qui a été tué dans son palais en flammes, détruisit l'influence des grands nobles, confisqua les biens du clergé bouddhique, réussit à avoir le titre de *kouau-bakou* et se nomma lui-même shiogoun. Il réunit ainsi tous les pouvoirs politiques et militaires dans ses mains. Puis, Yeyas qui continua l'oeuvre de Taïko et développa le pays : les routes, les canaux, les écoles, l'administration, la hiérarchie,...Il organisa la population et le pays selon sa pensée vigoureuse. En 1603. Il lutta contre le christianisme grandissant, et lutta comme Taïko contre le bouddhisme turbulent. On remarque que Yoritomo et Yeyas détruisent leurs alliés une fois au pouvoir : Yeyas avait promis de laisser le shiogoun au fils de Taïko, à Taïko lui-même. Mais, quand il obtint le rang suprême, il cerna Hidé-yori, le fils de Taïko, dans le palais à Osaka et y mit le feu.

Yoritomo, lui, tua ses frères après leur victoire contre Yoshinaka. Yoshi-tsuné, un des deux frères de Yoritomo, était beau, fort, chevaleresque, et est le favori des historiens et littérateurs japonais.

Sous Taïko, le pays conquiert la Corée. À sa mort, ils laissèrent tranquille la Corée, pour s'attaquer à la Chine.

L'impératrice raconte qu'elle avait fait vœu de ne pas enfanter avant d'avoir pris la Corée et à l'aide d'une pierre sacrée dans sa ceinture. Le miracle eut lieu. Ce miracle est rendu encore plus grand par certains historiens affirmant que l'empereur aurait été déjà mort avant son départ en Corée.

Page. 113, Guimet et Régamey continuent leur visite de Kamakura dans le chapitre XX, « Prophètes et miracles ». Ils voient le lieu où deux officiers anglais furent tués.

En effet, on compte plusieurs meurtres commis quand le Japon s'est ouvert. On pense que c'était pour embarrasser le shiogunat qui avait ouvert le pays et dont certaines factions japonaises souhaitaient voir anéanti. Cette hypothèse se vérifie, car comme l'indique Guimet, dès que le shiogounat fut supprimé, il n'y eut presque plus d'assassinats.

Un autre fait important, fut le décret du Mikado interdisant le port sabre. Ce qui ferma l'ère de féodalité de Yoritomo, mais assura aux voyageurs la sécurité.

En effet, comme on peut le lire dans les ouvrages de Pierre-François Souiry, ce décret du Mikado ou *Haitorei*, aussi appelé l'édit d'interdiction des épées est un édit du gouvernement japonais qui date du 28 mai 1876, soit peu de temps avant que Guimet et Régamey arrivent sur le sol japonais, qui interdit alors le port d'armes au sein des lieux publics, sauf exception tels que les militaires ou la police officielle.

Cet édit est une des mesures que le gouvernement a pris afin d'abolir les privilèges traditionnels de la classe des samouraïs. En 1870, un premier édit interdisait aux marchands et aux agriculteurs, le port du sabre et de se vêtir comme les samouraïs. Cet édit avait pour but de rétablir la sécurité et l'ordre public pendant la période de bouleversements qu'à suivi l'instauration de l'ère Meiji.

En 1871, on voit une autre marque d'une certaine occidentalisation au travers de l'édit *Dampatsurei* qui oblige alors, les samouraïs à réduire leur chignon et à porter une coupe de cheveux à l'occidental. Deux ans après, l'Armée impériale japonaise fut créée, ce qui mit fin au monopole des samouraïs sur l'activité militaire. La même année, en 1873, les allocations héréditaires des samouraïs que leur allouées le gouvernement furent aussi abolies.

L'édit du 28 mai 1876 suscita donc, après toutes ses mesures, une vive controverse vis-à-vis de la Restauration Meiji, mais le fait que le port du sabre était un anachronisme, qui certes faisait partie de la culture et de l'histoire du Japon, mais qui ne correspondait pas à l'occidentalisation que le Japon souhaitait mettre en place. C'est cette dernière affirmation qui l'emporta.

Ces changements ne furent pas acceptés par tout le monde, puisque cela modifiait les statuts sociaux et économiques des samouraïs, ce qui engendra un certain nombre de soulèvements, souvent dirigés par les samouraïs, surtout dans l'ouest du Japon et sur les îles Kyushu. De même, qu'avec l'édit sur le port du sabre, ces derniers perdirent leur fonction militaire et les forgerons furent obligés pour

survivre de changer leur priorité dans leur travail en se tournant vers la production d'outils agricoles ou d'ustensiles de cuisine.

Ces bouleversements causèrent une perte importante dans le savoir-faire traditionnel et artisanal japonais dans le monde du sabre japonais, puisque les artisans n'étaient plus spécialisés dans la forge des lames. Or, chaque élément du sabre a besoin de son propre artisan comme les polisseurs, les fabricants de fourreaux ou les fabricants de gardes de sabres.

Une autre histoire, ici un conte japonais, qui a été joué en pièce de théâtre lors de la représentation donnée à Mina-Toza, et qu'il ou voir Guimet et Régamey.

Cette histoire se trouve entre les pages 205 et 210, au chapitre XXXII intitulé « Les Aventures De La Belle Siguenoï ».

Ce chapitre est intéressant car le lecteur peut voir, que tout comme en France, le Japon a peu de pièces sans incidents amoureux.

Cette pièce que relate Guimet p. 205, donne lieu dans ce chapitre à plusieurs petites illustrations sur les personnages de Régamey qui dynamisent le récit de l'auteur (**III. 71 et 72**). On peut penser qu'ils représentent les acteurs de la pièce de théâtre qui s'est jouée sous leurs yeux.

Entre les pages 210 et l'épilogue, Régamey signe une dernière aquarelle (**III. 73**), pleine page qui est le portrait d'un policeman et de chiens errants. Les couleurs sont douces : vert, blanc, gris et ocre.

On peut supposer que ce policeman est celui qui regardait et surveillait la représentation théâtrale, et que Régamey lui a demandé de poser pour lui. En effet, le policeman est dans une attitude de pose, avec une jambe légèrement pliée et les mains posées sur les hanches autour de lui.

Conclusion

Promenades japonaises est une sorte de carnet de voyage qui rend compte des visites et lieux que Guimet, l'auteur de cet ouvrage, et Régamey, l'illustrateur, ont pu visiter lors de leur périple au Japon entre 1876 et 1877.

Dans l'épilogue de l'ouvrage, Guimet écrit :

Peut-être le lecteur trouve-t-il qu'en voilà suffisamment. Quant à moi, je suis stupéfait d'avoir terminé un volume trois ~ épisodes : un coup d'œil sur Yokohama, une excursion à Enoshima et une soirée au théâtre. Comment cela se fait-il? je ne fais que commencer. J'ai tant de choses à raconter. J'ai à promener le lecteur jusqu'à Yedo, la nouvelle capitale encore toute pleine du souvenir des Taïkouns, jusqu'à Nikko, au site alpestre, aux

temples dorés perdus dans les forêts, jusqu'à Johé, la ville sainte aux rites étranges ; j'ai à lui faire faire le voyage de Kioto par le Tookaidoo, la plus belle route du monde, à lui faire visiter les temples et les palais de cette vieille capitale ! Et Régamey a encore tant de croquis à exhumer de ses cartons ! Aussi c'est sa faute. Il a fait trop de dessins. On n'a jamais vu un livre où il y ait tant d'illustrations, d'en-têtes, d'initiales, de culs-de-lampe, de gravures hors texte... que le malheureux auteur n'ait plus la place d'aligner ses petites phrases. Je ne vois qu'un moyen de sortir d'embarras. C'est de dire, avec l'autorisation de l'éditeur : La suite au prochain numéro.
FIN

Cette fin d'ouvrage est accompagnée d'un dernier croquis de Régamey (**III. 74**) : un éventail orné d'un paysage avec des arbres et des pots de fleurs à droite. Il est daté de « Yokohama Août 76 » avec une signature sur le côté, en japonais, qui se lit de haut en bas. On peut lire le nom de Régamey en japonais.

L'auteur, ici, montre combien leur voyage a été une expérience vivifiante et inoubliable. Une plongée dans un monde nouveau rempli de mystères à découvrir. Un monde japonais qui les a passionnés et qui les a séduits par leurs traditions, leurs mœurs, leurs coutumes, ses habitants, ses religions et son théâtre.

Guimet n'a pas eu assez de ce seul livre pour conter leurs aventures au Japon. *Promenades japonaises* est donc le premier recueil de cette épopée au pays du Soleil-Levant.

Celui-ci est le récit de leur voyage, de leurs visions et leurs impressions de Yokohama à Enoshima, en passant par la découverte du kabuki.

La suite de leur périple au Japon, notamment de « *Tokio à Nikko* », est donc conté dans un second volume.

On peut voir grâce aux illustrations que propose Régamey dans cet ouvrage, que l'ouverture du Japon en ce milieu du XIX^e siècle a permis aux puissances occidentales de porter un regard nouveau sur le Japon et sa culture.

Les illustrations de Régamey permettent d'avoir un constat visuel de la société du Japon au travers des différentes rencontres qu'il effectue tout au long de son voyage. On peut voir une société japonaise qui vit dans ses traditions, mais qui connaît à cause de l'ouverture du pays sur le monde, des modifications qui risquent d'atteindre et de faner son identité propre. Danger que redoute Régamey et Guimet tout au long de leur périple.

Leur aventure a également permis de faire le point sur l'état de la religion dans ce pays qui est perturbée, suite à la proclamation d'une religion d'État, mais aussi de voir en profondeur le kabuki, en passant par les spectateurs, la scène, jusqu'aux coulisses, et enfin de faire le point sur les légendes du Japon qui ont façonné et façonne encore son Histoire.

Régeamey qui découvre le Japon pour la première fois en 1876, a réalisé des dessins et des aquarelles qui permettent d'avoir une vue d'ensemble du Japon de cette époque, avec un point de vue qui se veut le plus fidèle possible à ce qu'il contemple et des plus intimistes.

L'étude de ses illustrations serait à compléter avec le second volume qui devrait permettre de connaître en de plus amples détails, d'autres villes du Japon notamment Tôkyô et Nikko, mais aussi de rencontrer de nouvelles personnes qui enrichiraient nos connaissances de ce Japon du XIX^e siècle.

Cette nouvelle étude permettrait aussi de détailler avec plus de précision le travail de Régamey lors de son premier voyage au Japon et permettrait ensuite de commencer à s'intéresser à d'autres travaux sur lesquels Régamey aurait travaillé, ce qui donnerait la possibilité de découvrir le plus entièrement possible, cet artiste oublié.

Avec ce premier recueil, Régamey et Guimet ont largement contribué à la diffusion du japonisme en France. Ils ont ramené en 1877 un grand nombre d'objets, d'estampes, et de récits de leur voyage au Japon, mais ils ont aussi participé à faire connaître le théâtre japonais : le kabuki, dont ils ont eu, comme on a pu le voir, la révélation en 1876 à Yokohama.

Ces deux hommes sont représentatifs de l'engouement et de la fascination pour le Japon qui se propage en Europe dans les années 1880. On parle même d'une renaissance artistique comme peut le montrer les aquarelles ou les dessins de Régamey qui sont influencés par les estampes d'Hiroshige, Hokusai ou Utamaro.

Avec l'art japonais, Régamey et ses contemporains tels que Degas, Van Gogh, Monet ou Bonnard, découvrent de nouveaux principes esthétiques dont ils vont s'inspirer afin de renouveler la peinture et ouvrir la voie vers la modernité.

À partir de 1880, le voyage d'agrément se développe. Sont à la mode, les voyages autour du monde, comme les récits de voyage. Le Japon devient une destination prisée en cette fin de siècle. Le pays du Soleil-Levant enthousiasme les voyageurs français de toutes catégories sociales. Parmi les intrépides aventuriers qui tentent ce voyage aux confins de l'Asie, on trouve des aristocrates de la vie parisienne comme Émile d'Audiffret, le comte Ludovic Hébert de Beauvoir ou encore le comte Raymond de Dalmas.

Le voyageur français, comme Régamey et Guimet, part pour le Japon avec en tête les évocations littéraires et les représentations picturales, souvent fantasmées, du Japon, comme on l'a vu au travers des faïences, des paravents ou des estampes.

Comme Régamey, les artistes connaissent les grands Maîtres des estampes comme Hokusai, Hiroshige ou Utamaro et on s'inspire de cet art japonais, pour ses propres œuvres. On s'inspire du tracé, de la composition ou des thèmes choisis. On est subjugué par ce Japon et ses traditions. Car, une fois sur

place, le seul désir de ces voyageurs est de saisir ce qui reste de ce « vieux Japon ». On est intéressé, comme le sont Guimet et Régamey, par l'Histoire, les vieilles traditions et les coutumes du Japon ancestrales et non pas par ce Japon en pleine mutation, qui essaie de se moderniser au plus vite.

On aime le Japon pittoresque et, comme Guimet et Régamey l'ont fait avec *Promenades japonaises*, certains de ces voyageurs restituent leurs aventures et leurs impressions à un public français friand de ces récits de voyages.

Promenades japonaises s'inscrit donc dans un mouvement d'époque à la mode, et permet de faire découvrir aux Français, un Japon en pleine mutation, de Yokohama à Enoshima, où on découvre en même temps que Guimet et Régamey, la population locale, l'Histoire, les religions, les paysages grandioses, les temples et sanctuaires, grâce aux illustrations de Régamey et à l'écrit de Guimet. Mais aussi, la présence de nombres d'étrangers : Chinois, Européens,..., de journaux étrangers tel que *Le Punch* de Charles Wirgman ou encore la présence d'ateliers photographiques occidentaux qui ont su influencer et enseigner les photographes amateurs et professionnels japonais. On voit bien, avec *Promenades japonaises*, que les artistes, les dessinateurs, les photographes, les journalistes et écrivains occidentaux et japonais, s'influencent tous et participent à développer une culture nouvelle. Cet ouvrage permet également de découvrir le kabuki, ce théâtre si représentatif dans nos esprits occidentaux du pays du Soleil-Levant, mais qui connaît lui aussi des bouleversements, au contact des Occidentaux.

On se rend alors bien compte, au travers de la lecture de cet ouvrage, des échanges culturels qui se multiplient entre le Japon et l'Occident, tant au niveau de l'industrie, que scientifique, littéraire et artistique. Échanges qui ne sont pas prêts de stopper.

En effet, on peut lire dans *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*¹⁰¹ de Félix Régamey, que celui-ci a édité lui-même dans son atelier, à l'hôtel des sociétés savantes à Paris en 1902, que le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, l'a missionné en novembre 1898, en le renvoyant au Japon de janvier à mars 1899, sur l'enseignement des Beaux-Arts au Japon. Régamey explique alors qu'il est actuellement, Inspecteur de l'enseignement du dessin à Paris et qu'il a pu de part, cette fonction, celle qu'il avait aussi de 1868 à 1870 comme professeur de dessin à l'École des Arts décoratifs et à l'École spéciale d'Architecture, en plus de ses missions avec Guimet, accepter cette mission. Il a ainsi visité des écoles au sein de la capitale japonaise et analyser en profondeur leurs techniques de dessins en cette fin de siècle. Cette nouvelle mission de 1899 montre bien que les échanges entre Japonais et Occidentaux ne font que commencer et influencent nos vies culturelles respectives.

¹⁰¹ RÉGAMEY, Félix, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier de Félix Régamey, 1902, 60 p.
Source : Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, FOL-V-4318.
Cf. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1187698/f4.image>, consulté le 05/12/2017.

Régamey ramena donc de ses voyages au Japon, des images, des motifs et des usages qui, comme l'évoque Sophie Makariou, présidente du musée national des arts asiatiques – Guimet dans la préface du catalogue d'exposition de 2017, à l'occasion de l'exposition accordée à Guimet et à ses enquêtes vagabondes en Asie, « le rangèrent dans la catégorie des Japonisants zélés. »

Au retour de leur voyage, Guimet demanda à Régamey de réaliser des peintures, celles que l'on peut admirer dans le catalogue d'exposition 2017 du musée Guimet, furent également exposées au Trocadéro en 1878.

Jérôme Ducor dans « Félix Régamey au musée Guimet », un écrit qui constitue le catalogue d'exposition 2017¹⁰², pose une réelle question :

« Le musée des Religions d'Émile Guimet aurait-il connu le succès que l'on sait sans la collaboration de Félix Régamey ? »

Régamey n'est pas un artiste connu et pourtant, il a largement contribué au succès du musée.

En effet, le musée est un lieu spectaculaire du fait de ses collections uniques et de son immense bibliothèque, sans équivalent au Monde, et il en va de même sur le sol japonais. Or, Régamey a participé et a une contribution certaine « dans la mise en valeur et la mise en contexte des collections du musée Guimet, à travers ses toiles. » (Jérôme Ducor) Les toiles qu'il a proposées au musée à Paris en 1889, reçurent de nombreux avis favorables qui dépeignent de l'apport original et enrichissant que Régamey a apporté. Citons le *Monde illustré* du 7 décembre 1889 :

Il a collaboré largement pour sa part à l'éclat du nouveau musée en fixant sur la toile les scènes principales des légendes et des religions bouddhique, brahmanique, shintoïste, taoïste, etc. Les toiles du jeune peintre au nombre de quarante environ, sont marquées au coin de la sincérité qui est une des notes de son talent très apprécié. M. Régamey s'est pénétré de la poésie des scènes qu'il avait à rendre et il a réussi, avec un rare bonheur, à nous la faire sentir. L'ensemble de son œuvre est parfait et lui assigne d'emblée une place à part dans le monde artistique (7 décembre 1889).

Jérôme Ducor rappelle aussi que ses peintures n'ont pas été exposées cette fois-là pour la première fois à la vue du public, mais qu'elles l'ont été onze ans auparavant. On sait grâce à Guimet et à sa lettre adressée au ministre de l'Instruction publique du 29 mars 1877, soit le même mois que le retour des deux compères en France qui a eu lieu au début de ce mois-ci, qu'il a mis un local à disposition de son ami peintre pour qu'il puisse réaliser ses toiles. L'auteur de *Promenades japonaises* écrivait que ce serait l'« un des résultats les plus intéressants » de sa mission en Asie au ministre. Régamey peint trente-trois tableaux qui mesuraient généralement 2, 30 mètres de long, pour une hauteur de 1, 60 mètres environ. Toutes ses œuvres furent présentées lors de l'Exposition universelle de 1878, dans la section « Religions

¹⁰² Cf. Sous la direction de Pierre BAPTISTE et Cristina CRAMEROTTI avec la collaboration de Pierre BAPTISTE, Jérôme DUCOR, Deirdre EMMONS et Sophie MAKARIOU, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

de l'Extrême-Orient ». Il proposa aussi une dizaine de croquis, dont certains formèrent une « collection de types japonais » qui furent exposés dans la section dédiée aux sciences anthropologiques. Elles furent ensuite présentées au musée Guimet à Lyon en 1879, pour finir dix ans plus tard à Paris, quand le musée fut offert à la France.

Régeamey est un artiste qui reste pour le restant de sa vie, un passionné du Japon. Il s'intéresse à tout, à l'art japonais, mais aussi à la culture ou encore à la politique. Si sa passion démarre à l'âge environ de vingt ans, il amasse dès lors de plus en plus de connaissances sur le sujet. Le voyage que lui propose d'effectuer Guimet en 1876, est l'occasion pour l'artiste de pouvoir confronter toutes les connaissances qu'il a acquise et la réalité. Si ce périple lui permet, comme on l'a vu, de découvrir les paysages, les coutumes, les temples, les religions, la société et le théâtre japonais entre autres, il rencontre aussi tout au long de sa vie des spécialistes du bouddhisme comme Masa Akira Tommi (1858-1935), comme nous l'apprend Baptiste Pierre qui a participé aussi au catalogue d'exposition 2017 du musée Guimet, qui permettent au dessinateur de « de mieux appréhender le sens caché de l'intrigue si complexe qu'il publie en 1883 d'après le texte de Kyokutei Bakin et les dessins qui l'accompagnaient dans *Okama*. Les estampes reproduites sont pour Régamey le moyen de brosseur un tableau fidèle des usages du Japon, de mille et un détails de la vie quotidienne,... Bref, de donner les clés d'une civilisation brillante en y pénétrant de l'intérieur. » (Baptiste Pierre).

Peu après leur collaboration sur de multiples publications, Guimet et Régamey s'éloignent. Guimet est occupé par son musée et le programme scientifique qui l'accompagne, ainsi que par ses activités d'industrie.

Régeamey, lui, continue à vouer sa vie à sa passion sur le Japon, et continue même après sa collaboration avec Guimet à publier sur le sujet, comme avec *Le Japon en images*, qui est paru en livraisons hebdomadaires chez Paul Paclot, à Paris, en 1905. Cet ouvrage est sans doute celui qui montre le plus les préoccupations d'ethnologue de Régamey. Ce livre est destiné à la jeunesse qu'il voudrait initier à la civilisation japonaise, tout en évitant les clichés de l'époque. Il rédige un écrit qui évoque le pays, ses habitants, sa politique, sa culture, son armée, son théâtre,...

Sa passion finit par l'isoler, alors que la vague du japonisme s'amenuise peu à peu. L'artiste fait un mariage peu heureux qui dure trois ans et finit par emménager dans une cabane japonaise, au fond d'une cour, pleine d'objets. Il y vit ses dernières années. Malade, Régamey meurt le 7 mai 1907.

On peut finir ce propos en évoquant deux citations, qui ont été également reprises au sein du catalogue d'exposition du musée national des arts asiatiques – Guimet, qui évoquent Régamey et qui révèlent sans doute le mieux l'artiste, sa vie et son travail :

La première est celle de Philippe Burty à l'occasion du Salon de 1882 :

Félix Régamey est un des plus intelligents élèves de ce M. Lecocq de Boisbaudran – dont on aura vainement essayé d'effacer jusqu'au nom . C'est un touriste acharné, un dessinateur réfléchi, un rêveur enivré de logique [...] ? Du japonisme sur toute la ligne ! Mais du japonisme interprété, senti et non copié.¹⁰³

La seconde est celle d'un des amis de Régamey, Henri Nocq :

Félix Régamey n'a jamais tiré de ses nombreux travaux beaucoup d'honneur, ni de profits. Il n'eut jamais d'argent et ne fut même pas chevalier de notre ordre national que beaucoup obtiennent des titres dix fois moindres. Ouvrier de la première heure, il se laissa toujours supplanter par les ouvriers de la dixième heure : avec beaucoup de savoir, il manqua de savoir-faire. Les très braves gens sont souvent maladroits dans la pratique de la vie, et Régamey était un brave homme.¹⁰⁴

Bibliographie :

Album :

– GUIMET, Émile (auteur), RÉGAMEY, Félix (illustrateur), *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier, 1878, 212 p.

Sources :

• Sources sur Félix Régamey et Émile Guimet :

– GUIMET, Émile (auteur), RÉGAMEY, Félix, *Promenades japonaises. Tokio-Nikko*, Paris, G. Charpentier, 1880, 288 p.

– CHASSIRON, Charles de, *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde, 1858-1859-1860*, Paris, E. Dentu, 1861, 356 p.

– EGGERMONT, Isidore, *Voyage autour du globe. Japon*, Paris, C. Delagrave, 1892-1900, 540 p.

¹⁰³ Cf. Philippe, BURTY, « Les arts décoratifs » dans *l'Exposition des Beaux-Arts (Salon de 1882)*, Paris, Ludovic Baschet, 1882, p. 274-319.

¹⁰⁴ Cf. Henri, NOCQ, « Félix Régamey, peintre, écrivain et professeur », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, n°7, juin 1907, p. 5-10.

- FRANCE, *Recueil des traités conclus par ma France en Extrême-Orient (1684-1902)*, Paris, E. Leroux, 1902, 447 p.
- GUIMET, Émile, *Conférences faites au Musée Guimet*, Paris, E. Leroux, 1905, 277 p.
- GUIMET, Émile, *La Question du théâtre lyrique*, Paris, de Pilet et Dumoulin, 5 mai 1879, 3 p.
- GUIMET, Émile, *Théâtres lyriques en province*, Paris, de Pilet et Dumoulin, 5 mai 1879, 7 p.
- GUIMET, Émile, RÉGAMEY, Félix, *Conférence de MM. Emile Guimet et Félix Régamey sur le théâtre au Japon*, d'après « Bulletin de la Société historique et cercle Saint-Simon », 1885, p. 105 à 132., Source inconnue, 1884 (Réunion du 16 avril 1884), 28 p.
- GUIMET, Émile, *Sécurité dans les théâtres*, Lyon, de Pitrat aîné, 1887, 42 p.
- GUIMET, Émile (auteur), RÉGAMEY, Félix (illustrateur), *Le théâtre au Japon, conférence faite au cercle Saint-Simon, le 16 avril 1884*, Paris, de L. Cerf, 1886, 32 p.
- GUIMET, Émile, *Rapport au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur la mission scientifique de M. Émile Guimet dans l'Extrême-Orient*, Lyon, de Bellon, 1877, 10 p.
- GUIMET, Émile, *Exposition universelle de 1878. Renseignements sur la fabrication de l'outremer*, Lyon, de C. Riotor, 1879, 15 p.
- GUIMET, Émile, *Exposition universelle. Galeries historiques. Trocadéro. Religions de l'extrême Orient. Notice explicative sur les objets exposés par M. Émile Guimet et sur les peintures et dessins faits par M. Félix Régamey*, Paris, E. Leroux, Exposition internationale, 1878, 48 p.
- GUIMET, Émile, *Le Jubilé du musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, 1879-1904*, Paris, E. Leroux, 1904, 172 p.
- GUIMET, Émile, *Le Jubilé du musée Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, 1879-1904*, Lyon, A. Rey, 1909, 54 p.
- GUIMET, Émile, *Revue de l'histoire des religions*, vol. 2, 1880, p.107 à 122.
- MAZINGHIEN, Georges (auteur), RÉGAMEY, Félix (illustrateur), *Express-nouvelles*, Paris, M. Dreyfous, 1880, 264 p.

- HUMBERT, Aimé, *Le Japon illustré*, Paris, Hachette, 1870, 2 vol, 424 p et 432 p.
 - LINDAU, Rudolf, *Un voyage autour du Japon*, Paris, Hachette, 1864, 332 p.
 - MOGES, Alfred de (marquis de), *Souvenirs d'une ambassade en Chine et au Japon*, Paris, Hachette, 1860, 380 p.
 - RÉGAMEY, Félix, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier de Félix Régamey, 1902, 60 p.
- Source : Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, FOL-V-4318.
Cf. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1187698/f4.image>, consulté le 05/12/2017.
- ROUSSIN, Alfred, *Une campagne sur les côtes du Japon*, Paris, Hachette, 1866, 285 p.
 - SATOW, Ernest Mason, *A Diplomat In Japan*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, 440 p.

Sitographie :

- http://data.bnf.fr/11921371/felix_regamey/, consulté le 19/08/2017.
- <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k9757095j.r=promenades%20japonaises.langFR>, consulté le 23/08/2017.
- <http://www.guimet.fr/fr/musee-guimet/emile-guimet-fondateur-du-musee>, consulté le 19/08/2017.

• Catalogue d'exposition :

- Sous la direction de BAPTISTE Pierre et CRAMEROTTI Cristina avec la collaboration de BAPTISTE Pierre, DUCOR Jérôme, EMMONS Deirdre et MAKARIOU Sophie, *Enquêtes vagabondes. Le voyage illustré d'Émile Guimet en Asie*, Paris, Gallimard, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2017, 256 p.

Ouvrages généraux :

• Auteur et Illustrateur de Promenades japonaises :

- BEAUMONT, Hervé, *Les aventures d'Émile Guimet, un industriel voyageur*, Paris, Arthaud, 2014, 360 p.
- EMMONS, Deirdre, *Émile Guimet, une histoire lyonnaise*, Lyon, Musée des Confluences, 2008.

- JARRIGE, Jean-François, *Émile Guimet (1836-1917) : un novateur et un visionnaire*, In : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 144^e année, N. 4, 2000. p. 1361-1368.
- JARRIGE, Jean-François. *Bernard Frank et le musée Guimet*, In : *Arts asiatiques*, tome 52, 1997. p. 140-141.
- MACOUIN, Francis, OMOTO, Keiko, *Quand le Japon s'ouvrit au monde (Émile Guimet et les arts d'Asie)*, Paris, Gallimard, 2001.
- MACOUIN, Francis, « *Émile Guimet* », *Dictionnaire critique des historiens de l'art* (publication électronique : <http://www.inha.fr/spip.php?article2357>).
- MACOUIN, Francis, CHAPPUIS, Françoise, *D'outremer et d'Orient mystique... les itinéraires d'Émile Guimet*, Suilly-la-Tour, Paris, Findakly, 2001.
- PAKENHAM, Michael, *La Correspondance Verlaine 1857-1885*, Paris, Fayard, 2005, 1122 p.

Sitographie :

- http://data.bnf.fr/atelier/11906473/emile_guimet/, consulté le 19/08/2017.
- http://data.bnf.fr/11906473/emile_guimet/, consulté le 21/08/2017.
- <http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/emile-guimet-28614.php>, consulté le 21/08/2017.
- <http://www.guimet.fr/fr/musee-guimet/emile-guimet-fondateur-du-musee>, consulté le 19/08/2017.
- <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/guimet-emile.html>, consulté le 21/08/2017.
- <http://www.linflux.com/2017/emile-guimet/>, consulté le 21/08/2017.
- <http://www.museedesconfluences.fr/fr/evenements/les-tr%C3%A9sors-d%E2%80%99emile-guimet-0>, consulté le 21/08/2017.
- <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emile-guimet/>, consulté le 21/08/2017.
- <http://autourduperetanguy.blogspot.com/archive/2008/04/14/felix-regamey.html>, consulté le 22/08/2017.
- http://data.bnf.fr/11921371/felix_regamey/, consulté le 19/08/2017.

•Autres Personnalités (auteurs, explorateurs, peintres,...) :

- **BACOT Jacques :**

– LALOU Marcelle, *Jacques Bacot (1877-1965)*. In : *École pratique des hautes études.,4e section, Sciences historiques et philologiques*, Annuaire 1967-1968, 1968. p. 46-54.

• **BEATO Felice :**

Sitographie :

– <http://expositions.bnf.fr/socgeo/grosplan/03.htm>, consulté le 09/09/2017.

– <https://www.universalis.fr/encyclopedie/felice-beato/>, consulté le 10/09/2017.

• **BIGOT Georges :**

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12268744/georges-ferdinand_bigot/, consulté le 18/08/2017.

– <http://gallica.bnf.fr/html/und/asia/georges-ferdinand-bigot-1860-1927>, consulté le 18/09/2017.

• **BURTY Philippe:**

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12345947/philippe_burty/, consulté le 04/12/2017.

• **CHASSIRON Charles :**

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12596387/charles-gustave_martin_de_chassiron/, consulté le 09/09/2017.

• **DÜRER Albrecht :**

– PANOFSKI, Erwin, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2012, 432 p.

– VAISSE, Pierre, *Albrecht Dürer*, Paris, Fayard, 1995, 268 p.

• **FRANK Bernard :**

– BAREAU André, sur BERNARD Frank, *Le panthéon bouddhique au Japon. Collections d'Emile Guimet*, Paris, Réunion des Musées nationaux, In : *Revue de l'histoire des religions*, tome 209, n°3, 1992. p. 324-326.

• **HOKUSAI :**

– BAATSCH, Henri-Alexis, *Hokusai. Le fou de dessin*, Paris, Hazan, coll. Monographie, 2014, 224 p.

– BOUQUILLARD, Jocelyn, *Hokusai : Les trente-six vues du Mont Fuji*, Paris, Seuil, 2007, 46 p.

– DALON, Laure (auteur), DUROSE, Steven (Traduction), *Hokusai, l'expo*, Paris, RMN, coll. RMN EXPOSITION, 2014, 368 p.

– KATSUSHIKA, Hokusai, *Hokusai*, Lyon, Fage Éditions, coll. Paroles d'artistes, 2014, 64 p.

– KATSUSHIKA, Hokusai, Dessinateur du modèle, *Cent vues du mont Fuji*, éditeur : Eirakuya Tōjirō (Nagoya), 1834-1835, 38 p.

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/15787650/hokusai_katsushika_cent_vues_du_mont_fuji/, consulté le 14/09/2017.

– http://data.bnf.fr/15541291/hokusai_katsushika_trente-six_vues_du_mont_fuji/, consulté le 14/09/2017.

– <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b105264276/f1.item#>, consulté le 14/09/2017.

– <http://www.grandpalais.fr/fr/article/hokusai-et-les-trente-six-vues-du-mont-fuji>, consulté le 13/09/2017.

– <http://www.guimet.fr/fr/expositions/expositions-en-cours/hokusai-exposition-dune-quarantaine-destampes>, consulté le 14/09/2017.

• **HIROSHIGE :**

– Collectif d'auteurs, *KO-Hiroshige*, Paris, Taschen, 2015, 581 p.

– DELAY, Nelly, *Hiroshige sur la route du Tokaïdo*, Paris, Hazan, coll. Beaux-Arts, 2010, 456 p.

– SCHLOMBS, Adèle, *BA-Hiroshige*, Paris, Taschien, coll. Basic Art, 2016, 96 p.

Sitographie :

– <http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/08.htm>, consulté le 08/09/2017.

– <http://www.guimet.fr/fr/expositions/expositions-en-cours/hiroshige-ando--autour-dun-carnet-de-dessins-preparatoires-pour-la-route-du-tokaido>, consulté le 14/09/2017.

• **HUMBERT Aimé :**

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12613795/aime_humbert/, consulté le 09/09/2017.

• **ISABEY Eugène :**

– MIQUEL, Pierre, *Eugène Isabey : 1803-1886 : la marine au XIX^e siècle*, Maurs-La-Jolie, de la Martinelle, 1980, 2 vol., 245 + 349 p.

– *Eugène Isabey (1803-1886). Par les ruelles et par les grèves*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, commissariat : Christophe Leribault, 5 juillet-17 septembre 2012.

Sitographie :

– <http://editions.louvre.fr/fr/les-ouvrages/publications-scientifiques/dessins-arts-graphiques/eugene-isabey.html>, consulté le 04/09/2017.

–<http://www.louvre.fr/expositions/eugene-isabey-1803-1886-br-par-les-ruelles-et-par-les-greves>, consulté le 04/09/2017.

• **KIYONAGA :**

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12522136/kiyonaga_torii/, consulté le 17/09/2017.

• **MONTÉGUT Maurice :**

– EDELMAN, Nicole, « Maurice MONTÉGUT, *Le Mur*, préface de Marie-Claude Shapira, Tusson, Idéographie,, Du Lérot, 2000, 301 p. », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 22 | 2001, mis en ligne le 04 septembre 2008, consulté le 22/08/2017. URL : <http://rh19.revues.org/283>.

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12726281/maurice_montegut/ consulté le 28/08/2017.

• **UTAMARO :**

– GONCOURT, Edmond de, *Utamaro*, Paris, Parckstone, 2008, 256 p.

– GONCOURT, Edmond de, *Outamaro, le peintre des maisons vertes*, Grenoble, Roissard, 2 vol., 1978, 118 p.

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/11909802/utamaro_kitagawa/, consulté le 14/09/2017.

– <http://www.estampes-japonaises.org/343/utamaro-passionne-de-beaute/>, consulté le 14/09/2017.

– <http://expositions.bnf.fr/japonaises/icono/index.htm>, consulté le 14/09/2017.

– <http://expositions.bnf.fr/japonaises/grand/049.htm>, consulté le 14/09/2017.

– <http://expositions.bnf.fr/japonaises/grand/054.htm>, consulté le 14/09/2017.

– <http://fondation-monet.com/giverny/les-estampes-japonaises/>, consulté le 14/09/2017.

– <https://www.universalis.fr/encyclopedie/kiyonaga/>, consulté le 14/09/2017.

– <https://www.universalis.fr/encyclopedie/kiyonaga/2-le-peintre-de-l-eternel-feminin/>, consulté le 14/09/2017.

• **VARAT Charles :**

– CAMBON, Pierre, *Charles Varat et la collection coréenne du Musée National des Arts asiatiques – Guimet*, article publié dans <https://parisconsortium.hypotheses.org/534>, le 20/04/2012, mise à jour le 09/05/2012, consulté le 23/08/2017.

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12464253/charles_varat/, consulté le 24/08/2017.

– [http://www.guimet.fr/fr/component/glossaire/?word=Varat%20Charles%20\(1842/43-1893\)](http://www.guimet.fr/fr/component/glossaire/?word=Varat%20Charles%20(1842/43-1893)), consulté le 24/08/2017.

• **VERLAINE Paul :**

Sitographie :

– <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/biographie-auteur/content/1828936-paul-verlaine-biographie>, consulté le 28/08/2017.

• **VERMERCH Eugène :**

Sitographie :

– http://data.bnf.fr/12569067/eugene_vermersch/, consulté le 22/08/2017.

• **VERNY Léonce:**

Sitographie :

– <https://www.polytechnique.edu/bibliotheque/fr/verny-l%C3%A9once-x1856>, consulté le 16/11/2017 .

– <http://gallica.bnf.fr/html/und/asia/cooperation-scientifique-technique-et-juridique>, consulté le 16/11/2017.

– <http://www.ledauphine.com/ardecche/2015/11/14/il-y-a-150-ans-un-albenassien-arrivait-au-japon>, consulté le 18/09/2017.

• **WIRGMAN Charles :**

Sitographie :

– <https://archive.org/details/adiplomatinjapa00satogoog>, consulté le 18/09/2017.

–

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=780092&partId=1&matcult=16006&view=list&page=1, consulté le 22/08/2017.

– <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/the-japan-punch-yokohama-1865-67-23-issues-5167996-details.aspx>, consulté le 22/08/2017.

– http://data.bnf.fr/13751748/charles_wirgman/, consulté le 22/08/2017.

– <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k6579017d/f143.image>, consulté le 18/09/2017.

– <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b53087272n/f1.item>, consulté le 18/09/2017.

• **Art et Illustration du XIXe siècle :**

– CABANNE, Pierre, *L'art du XIXe siècle*, Paris, Somogy, 1989, 350 p.

– KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur 1830-1880 Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, 412 p.

Travaux universitaires :

- LE MEN, Ségolène, *L'illustration en France au XIXe siècle*, thèse sous la direction d'Anne-Marie Christin, Paris, Université de Paris 7, 1994.

•Commune de Paris :

- ROUGERIE, Jacques, *Paris libre 1871*, Paris, Seuil, 2004, 304 p.
- ZWIRN, Jacques, *La commune de Paris aujourd'hui*, Paris, De L'Atelier, 1999, 176 p.

•Histoire du Japon :

- PYE, Michael, « *Religion et conflit au Japon. Le Shintô et le sanctuaire de Yasukuni* », *Diogenes*, vol. 199, no. 3, 2002, pp. 52-70.
- SIEFFERT, René, *Treize siècles de lettres japonaises*, Paris, POF, volume 1, 455 p.
- SOUYRI, Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, 640 p.
- SOUYRI, Pierre-François, *Moderne sans être occidental: Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, 496 p.
- VIÉ, Michel, *Histoire du Japon*, Paris, PUF, Collection : Que sais-je ?, Paris, 2014, 128 p.

•Japonisme :

- CABANNE, Pierre, *L'art du XIXe siècle*, Paris, Somogy, 1989, 350 p. dans : *Naissance et développement du japonisme*, pp. 125-128
- THIRION, Yvonne, *Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n°13. pp. 117-130.

Monographie :

- LAMBOURNE, Lionel, *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon Press Ltd., 2007, 240 p.

•La photographie au Japon :

- ESTÈBE, Claude, *Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872*, *Études photographiques*, 19 décembre 2006, mise en ligne le 27 août 2008. URL : <https://etudesphotographiques.revues.org/937>, consulté le 07/11/2017.
- ESTÈBE, Claude, *Yokohama Shashin 1860-1900*, Paris, Yellowkorn Éditions, 2014. URL : http://www.academia.edu/6641422/Yokohama_shashin, consulté le 11/11/2017.

Travaux Universitaires :

– ESTÈBE, Claude, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon du Bakumatsu à Meiji (1848-1883)*, Thèse de doctorat sous la direction de M. SOUYRI Pierre-François, janvier 2006. URL : http://www.academia.edu/929568/Le_premier_%C3%A2ge_dor_de_la_photographie_au_Japon_de_Bakumatsu_%C3%A0_Meiji_1848-1883_, consulté le 11/11/2017.

– LOISEAUX, Olivier, *Des photographes au Japon : autour de l'album « Stillfried & Andersen »*, publié le 30/04/2014 sur <http://blog.bnf.fr/gallica/index.php/2014/07/30/des-photographes-au-japon-autour-de-lalbum-stillfried-andersen/>, consulté le 10/11/2017 et que l'on peut également retrouver sur le site de la Société de Géographie sur <https://socgeo.com/2016/05/30/des-photographes-au-japon-autour-de-lalbum-stillfried-andersen/#prettyPhoto>, consulté le 10/11/2017.

Sitographie :

– <https://www.cairn.info/revue-diogene-2002-3-page-52.htm>, consulté le 19/08/2017.

– <https://www.histoire-image.org/etudes/debuts-japonisme-france>, consulté le 21/08/2017.

– <http://gallica.bnf.fr/html/und/asia/convention-et-traites>, consulté le 09/09/2017.

– <http://gallica.bnf.fr/html/und/asia/voyager-au-japon-au-19e-s>, consulté le 10/09/2017.

– <https://www.tourisme-japon.fr/decouvrez-le-japon/destinations/chubu/voyages-dans-le-chubu/yamanashi/le-mont-fuji-et-la-region-des-cinq-lacs>, consulté le 13/09/2017.

– <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ere-meiji/>, consulté le 07/09/2017.

– <https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/japon-pays-du-soleil-levant-signification>, consulté le 30/11/2017.

– <http://www.yokohamajapan.com/>, consulté le 07/09/2017.

•Le Théâtre :

– BERTHIER, Patrick, *Le théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1986, 127 p.

– GENGEMBRE, Gérard, *Le théâtre français au 19^e siècle, 1789-1900*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1999, 352 p.

– SIEFFERT, René, *Théâtre classique*, Paris, Collection arts du Japon, 1983, 169 p.

•Techniques : Dessins, Estampes et Gravures

– Collectif d'auteur dont VANDEPERRE Nathalie, *Ukiyo-e : Les plus belles estampes japonaises*, Gent (Belgique), Snoeck, coll. Catal de Musée, 2016, 320 p.

– BERSIER, Jean-E., *La gravure, les procédés, l'histoire*, Paris, Berger-Levrault, 1998, 432 p.

- BOUCHOT, Henri, *La Lithographie*, Paris, Librairies imprimeries réunies, coll. Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, 1895, 296 p.
- DELAY, Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, coll. Beaux-Arts, 2012, 660 p.
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Les estampes japonaises*, Paris, Nouvelles éditions Scala, coll. Sentiers d'art, 2014, 127 p.
- RAUCH, Nicolas, *Les Peintres et le livre : constituant un essai de bibliographie des livres illustrés de gravures originales par les peintres et les sculpteurs de 1867 à 1957*, San Francisco, Alan Wolfsy fine arts, 1991, 231 p.
- RUDEL, Jean, (sous la dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, 288 p.
- SHIMIZU, Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'Art, 2008, 448 p.
- TWYMAN, Michael, *L'Imprimerie. Histoire et techniques*, Pusignan (Rhône), Institut d'histoire du livre/Les Amis du musée de l'imprimerie, 2007, 118 p.

II. Table des matières

I.	Sommaire	6
	Avant-propos	7
	Introduction	8
	I - Voyage au pays du « Soleil-Levant »	21
	a - Arrivée au Japon.....	21
	b - « First impressions » (Émile Guimet : Titre du Chapitre 1 p. 9 de <i>Promenades japonaises</i>)	34
	c - Les influences de l'art japonais	44
	II - La vision de la société japonaise de Félix Régamey de Yokohama à Enoshima	54
	a - Excursions dans Yokohama.....	54
	b - Voyages et rencontres.....	69
	c - Temples et religions	83
	III - Régamey au théâtre.....	103
	a - Le théâtre au Japon.....	103
	b - Les coulisses des représentations théâtrales	110
	c - Légendes japonaises.....	113
	Conclusion	118
	Bibliographie.....	124
II.	Table des matières	134

MOTS-CLÉS : Félix Régamey – *Promenades japonaises* - Émile Guimet – Japon – Illustrateur – Estampes – Kabuki – XIX^e siècle.

RÉSUMÉ

Promenades japonaises est un ouvrage écrit par Guimet et illustré par Félix Régamey.

C'est sur dernier, artiste, peintre et dessinateur du XIX^e siècle que cette étude propose de s'attarder et ce, en s'appuyant sur les illustrations qu'il a réalisé pour l'ouvrage *Promenades japonaises*.

Ce mémoire propose donc de voyager, et de découvrir un artiste méconnu tout au long de son parcours au Japon.

Dans ce périple au Japon, nous découvrons un Japon nouveau, aux multiples facettes et aux échanges culturels importants.

Régamey et Guimet invitent le lecteur à Yokohama, puis dans une excursion entre Yokohama et Enoshima, à la découverte des Japonais, des temples et du théâtre : le kabuki.

KEYWORDS : Félix Régamey – *Promenades japonaises* - Émile Guimet – Japan – Illustrator – Print – Kabuki – XIX^e siècle.

ABSTRACT

Promenades japonaises is a book written by Guimet and illustrated by Félix Régamey.

It's on this last, artist, painter and illustrator to XIXth century that this study suggests to linger, leaning on the illustrations to the book *Promenades japonaises*.

This study suggests to travel, and to discover an artist unrecognized during his route to Japan.

In this route to Japan, we discover a new Japan, multifaceted and cultural exchanges importants.

Régamey and Guimet invite the reader to Yokohama, then in an excursion between Yokohama and Enoshima, to the discovery Japanese, temples and of theatre : kabuki.

Titre de l'illustration de couverture :

GUIMET, Émile (auteur), RÉGAMEY, Félix (illustrateur), *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier, 1878, 212 p.