

# Quelques notes sur les intro

Autor(en): **Champoud, M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft der Freunde  
Ostasiatischer Kultur**

Band (Jahr): **3 (1941)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145070>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Quelques notes sur les inro <sup>1)</sup>

par M. Champoud

### I. Généralités: l'inro, ses origines et ses formes

A de très rares exceptions près, l'inro n'a été traité que dans les monographies sur les laques japonais. Il n'a trouvé, jusqu'ici, ni dans le texte ni dans l'illustration, la place qui lui est due. Font exception les somptueux catalogues des collections du marquis Maeda et de M. M. Tomkinson avec leurs très belles reproductions. Le catalogue du Victoria and Albert Museum mérite aussi d'être cité à titre documentaire<sup>2)</sup>.

Les ouvrages sur l'art oriental et sur l'art japonais traitent copieusement des laques en général et des laques du Japon en particulier. A part M. M. Tomkinson toutefois, aucun auteur ne paraît s'être laissé tenter spécialement par l'inro. Il reste tout un champ à défricher, fertile en découvertes et riche d'enseignements. Les Japonais ont porté l'art de la laque au plus haut point. Importé de Chine, cet art devait s'adapter, plus qu'aucun autre, au génie local. D'enduit protecteur, la laque devint décoration. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, cette décoration était un art qui atteignit son apogée à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup>. L'inro suivit une évolution analogue. Objet d'utilité pratique jusqu'au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, il est peu à peu devenu l'expression la plus pure de l'art du laqueur. Il réunit, sur une très petite surface, les genres de laque les plus divers. Souvent enrichi d'incrustations dont la matière varie, il est, à raison même de son exiguité, traité avec une minutie et une perfection rares. La sé-

<sup>1)</sup> Les mots japonais, traités comme tels, ont été laissés invariables au pluriel.

<sup>2)</sup> Vol. III, Japanese Lacquer and Inro.

paration des casiers créait une réelle difficulté. Les bons artistes s'en sont joués et leurs inro présentent une surface, dont les divisions sont imperceptibles et dont le poli égale celui d'un couvercle de boîte.

M. Louis Gonse<sup>1)</sup> dit que «les laques sont les objets les plus parfaits sortis de la main des hommes». M. James Orange surenchérit en affirmant que les beaux laques doivent être placés dans la catégorie des choses presque sacrées. J'ajouterais, pour mon compte, que les inro en sont la quintessence.

Objet le plus représentatif parmi les laques japonais, l'inro, de quelque matière qu'il soit fait, est l'expression la plus typique de l'art nippon en général, qui affectionne toujours les petites proportions, l'exactitude, la minutie, le finolé. Sur les deux faces des inro, rarement plus grandes qu'une enveloppe de carte de visite et souvent de la dimension d'un timbre-poste<sup>2)</sup> tout ce que l'art pictural peut représenter est illustré.

Nos miniatures du XV<sup>ème</sup> siècle se sont presque uniquement limitées à l'art religieux. L'artiste japonais a poussé la hardiesse jusqu'à reproduire, sur ces autres miniatures que sont les inro, des épisodes héroïques de l'histoire nipponne. Certaines pièces de ma collection représentent des batailles navales avec infiniment plus de détails qu'un tableau de Joseph Vernet.

Ces petits objets précieux attirent par leur valeur artistique, mais l'on ne tarde pas à y trouver des sources d'intérêt et des joies nouvelles : de l'histoire, la géographie, les légendes et le folklore japonais, jusqu'à sa faune et sa flore, en passant par son théâtre, sa littérature, ses fêtes et ses coutumes, les inro illustrent tout ce que le Japon a produit, tout ce que l'on y trouve, toutes ses épopées, toutes ses croyances, tout son génie. Mieux que sa peinture, grâce à la diversité de la matière, parfois enrichis de pierreries, d'or et d'argent, les inro

---

<sup>1)</sup> Louis Gonse, *L'art japonais*, Paris, A. Quantin, 1885, vol. II, p. 181.

<sup>2)</sup> Inro de Geisha.

nous procurent par l'image un enseignement inépuisable, doublé d'une jouissance artistique toujours renouvelée.

In Ro signifie littéralement «boîte à cachet» ou mieux «panier à cachet».

Il paraît certain qu'à l'origine l'inro n'était pas un objet portatif. Servant en même temps de contenant au cachet et à diverses médecines, il était placé dans le Tokonoma des chambres japonaises. Ce genre primitif d'inro qui mériterait une étude indépendante, semble avoir été mis en usage au XIV<sup>ème</sup> siècle <sup>1)</sup>. Mais est-ce bien là l'ancêtre de l'inro?

M. W. F. Weber et M. M. Tomkinson s'accordent pour relater, qu'en l'an 113 de notre ère, on a trouvé, suspendue à la ceinture d'un guerrier, une sorte de bourse destinée à contenir un briquet appelé hi-uchi-bukuro <sup>2)</sup>.

C'est dans cette sorte de bourse qu'il faut, à mon sens, chercher l'origine de l'inro portatif, plutôt que dans l'objet placé au XIV<sup>ème</sup> siècle dans le Tokonoma. C'est le hi-uchi-bukuro qui s'est modifié pour un usage nouveau, mais le principe est resté le même. Le professeur Jiro Harada, de son côté, a bien voulu attirer mon attention sur une sorte de petite boîte du VIII<sup>ème</sup> siècle, en corne de rhinocéros, qui se trouve au Shosoin à Nara. Le couvercle est attaché par une cordelette rappelant celle des inros.

Des inro à un compartiment ont servi à contenir des Kwannon miniatures ainsi que des montres. Et surtout, il ne faut pas oublier que la plupart des inro qui ont pris place dans les grandes collections japonaises et étrangères n'ont jamais servi que comme objets d'ornement, les plus précieux d'entre eux étant presque toujours conservés dans leur boîte et enfermés dans le trésor familial.

Il est toutefois incontestable, qu'avant que les maîtres laqueurs du XVI<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle en fissent les objets d'art que nous con-

---

<sup>1)</sup> Le point est controversé.

<sup>2)</sup> Littéralement: poche à frotter du feu.

naissans, l'inro était un ustensile d'usage quotidien, rudimentaire parmi le peuple et légèrement plus ouvragé parmi les classes plus élevées.

Plus tard, non seulement le Shogun, mais aussi les Daimio les plus fortunés, auront leurs laqueurs privés à l'entretien desquels ils pourvoient entièrement.

Les auteurs ne sont pas davantage d'accord sur l'époque à laquelle l'inro a commencé à être employé comme pendentif. M. Tomkinson estime que c'est tout à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle ou au début du XVII<sup>ème</sup>. M. Jonas se fonde sur un ouvrage intitulé «Jidogusa», publié à Kyoto en 1705, pour affirmer que c'est dans le courant du XV<sup>ème</sup> siècle que l'inro fixé à l'obi a fait son apparition. M. W. F. Weber est de l'avis de M. Tomkinson.

Quoi qu'il en soit, la période exacte est difficile à établir puisque l'inro tire son origine de sources diverses. En tant que «boîte à médecine», dernier usage auquel il ait servi, il dérive évidemment de cette sorte de pharmacie portative que l'on plaçait autrefois dans le Tokonoma. Lorsqu'il devint d'usage de se servir plus fréquemment de drogues et de les porter sur soi on arriva tout naturellement à créer un objet commode à porter, inspiré de ceux qui contenaient auparavant les objets d'usage courant, tels que la pierre à feu ou le cachet. La variété des médecines rendait nécessaire le plus ou moins grand nombre de compartiments, et le besoin de préservation fit recourir à l'utilisation principale de la laque. On peut encore ajouter que, si l'on considère l'étymologie du mot inro, c'est le «panier à cachet» qui s'est transformé en boîte à médecine. Il semblerait donc logique de départager les auteurs cités en admettant que les uns font remonter l'usage de l'inro pendentif à l'époque où l'on s'en servait comme panier à cachet, les autres à celle où il s'est mué en boîte à médecine.

Je possède un inro de médecin. Il se compose d'une sorte de cadre de 25 cm de hauteur et de largeur, dans lequel sont insérés deux rayons horizontaux sur chacun desquels sont rangées quatre petites

boîtes cubiques destinées à contenir les divers médicaments. Une balance, un pinceau à écrire et un carnet d'ordonnances reposent sur la base du cadre. Inutile d'ajouter que tous ces objets sont minuscules, à la mode japonaise. Le tout est glissé dans un étui recouvert de cuir laqué muni d'un cordon, d'un ojimé et d'un netsuké pareil à ceux utilisés pour les inro ordinaires.

Laissant de côté les boîtes à cachets ou boîtes à drogues qu'on installait dans le Tokonoma, je n'étudie ici que ces étuis de petites dimensions à forme variée, mais en général oblongue, qui se portaient suspendus à l'obi et qui sont les seuls que le mot «inro» évoque aujourd'hui dans l'esprit du collectionneur.

Si actuellement dans les ventes, en Europe ou au Japon, on offre des inro plus ou moins démunis de leurs attributs, ils ne sont complets qu'avec la cordelette en soie qui rassemble les compartiments, «l'ojime»<sup>1)</sup> qui, en glissant sur les deux extrémités de cette cordelette, permet d'ouvrir et de fermer les casiers et enfin le «netsuke»<sup>2)</sup> à travers lequel la cordelette est nouée et qui, pendant en dehors de l'obi, permet de retirer l'inro glissé entre ce dernier et le kimono.

La fantaisie des artistes a donné de nombreuses formes aux inro. En général, ils ont celle d'un cylindre, plus ou moins aplati, composé de un à dix compartiments s'emboîtant les uns dans les autres, avec un fond et un couvercle. Mais cette disposition classique varie à l'infini, non seulement par les proportions et l'inflexion des lignes, mais dans l'apparence même, l'inro prenant parfois l'aspect d'un objet: théière, aubergine, tête de lapin, maison japonaise, ou d'un personnage, par exemple d'un acteur de Kabuki. Dans d'autres cas, la tranche du cylindre au lieu d'être ovale devient hexagonale ou octogonale. Parfois aussi l'ensemble des compartiments, au lieu d'être relié par une

---

<sup>1)</sup> L'ojime est le plus souvent une simple boule de corail perforée. Forme, matière et incrustations varient. Ils représentent, parfois eux aussi des sujets divers.

<sup>2)</sup> Le netsuke se fait d'ivoire, de bois brut ou laqué, de porcelaine ou de verre. Sa décoration varie comme celle de l'inro lui même.

cordelette, s'enchasse dans une sorte de gaine souvent ajourée, ouverte aux deux extrémités, dans laquelle la cordelette est enfilée de façon à retenir le corps de l'inro. Le principe des compartiments s'emboîtant les uns dans les autres est presque toujours appliqué.

Le nombre des compartiments varie, mais la grande majorité des boîtes à médecine est composée d'un fond, de trois compartiments intermédiaires et d'un couvercle. Ma collection, qui compte 600 pièces, ne contient qu'un seul inro ayant huit divisions intermédiaires en sus du fond et du couvercle. Je n'en ai jamais vu de plus compliqué.

Les inro de geisha forment une classe à part. Ce sont des objets minuscules, le plus souvent en laque, dont certains, composés de un à trois compartiments, n'atteignent pas trois centimètres de haut. Leur décoration est d'ordinaire assez simple, mais j'en possède deux ou trois, signés par de grands laqueurs, dont la valeur artistique ne le cède en rien à celle des plus belles pièces classiques. Ils ont fait leur apparition dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle et certaines geisha en portent encore aujourd'hui. Jadis d'un but utilitaire, ils ne sont plus à présent qu'une fantaisie féminine, et le seul usage que les petites danseuses en font encore est d'y mettre leur «jintan», ces pastilles qui sont censées guérir de tous les maux.

## II. Matière et fonds

Plus encore que la forme, la matière de l'inro varie. Voici la liste des matières employées dans ceux de ma collection, liste qui n'est évidemment pas limitative.

Or	Bambou
Argent	Ivoire
Bronze	Porcelaine
Autres métaux divers	Coquille d'œuf sur laque brute
Cuir	Peau de requin
Bois	Cloisonné

L'énorme majorité est en laque, avec un squelette de peau de chat ou de bois très mince.

Les fonds unis prédominent; les plus communs sont les suivants:

Fundame	Laque or-poudre d'or répandue sur la laque brute jusqu'à former une surface dorée absolument polie
Kinji	Laque or-poudre d'or mélangée à la laque brute
Arai fundame	Grandes particules d'or
Aoi fundame	Laque d'or vert
Yagi kin	Laque d'or brun
Ginji	Laque d'argent
Shiudame ou } Akadame }	Laque rouge
Shiukin	Laque rouge mélangée de poudre d'or
Sabie	Laque rouille
Tamenuri	Laque brune
Shunken nuri	Laque rouge brun
Mitsuda	Laque verte et rouge
Sechutsu	Laque verte
Ro iro	Laque noire

D'autres couleurs et teintes sont obtenues par des mélanges ou des adjonctions de produits chimiques à la laque brute.

Les genres suivants sont aussi communément employés pour les fonds:

Nashiji	Laque pelure de poire
Aokai Nashiji	Nashiji contenant des particules de nacre
Guyobu Nashiji	Nashiji contenant de grandes particules de feuilles d'or
Kanshitsu	Poudre de laque sèche
Kin Hirame	Particules de feuilles d'or répandues sur une surface de laque unie



Gin Hirame	Le même en argent Le Kin et le Gin Hirame s'emploient également mêlés
Mokume	Imitation de bois naturel
Shibuichi	Laque unie recouverte de poudre de bronze d'argent
Kirikane	Petits carrés d'or en feuille appliqués sur un fond de laque unie

Les sujets traités en laque sur les fonds énumérés peuvent être divisés en trois groupes principaux :

Le Takamakie,	présentant un relief toujours fortement marqué et parfois très saillant,
Le Hiramakie,	ou makie à plat, dont le relief ne s'élève que pour faiblement marquer le dessin,
Le Togidashi,	qui ne présente aucun relief, toute la surface de l'inro étant absolument lisse et polie.

Ce dernier genre ne comporte que des laques de couleurs diverses, alors que les deux premiers s'enrichissent de toute une gamme de variétés décoratives dont voici quelques exemples :

Mura Nashiji	Nashiji d'intensité inégale
Kumo Maki	Semis de particules d'or représentant des nuages
Kasumi Maki	Semis de particules d'or représentant des nuages longs et étroits
Michi Maki	Technique spéciale pour représenter les rues
Kanagai	Feuilles d'or appliquées sur certaines parties du sujet
Chinkin Bori	Poudre d'or répandue dans les rainures, formant le dessin du sujet.

Il faut encore mentionner le «Sumie» qui consiste en un dessin au trait noir sur fond or, le tout uni, et le «Kuroie Maki» où le sujet est en takamakie noir sur fond ro iro<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> En ce qui concerne les genres «Shibayama» et «Somada», cf. infra, p. 36.



*Inro* à quatre cases. Fond Ro iro avec légère poudre or-nashiji, or «hira - et takamakiye» avec kiri-kane et laque rouge. Décor: tronc du célèbre prunier, d'Ama-ga-saki. XVIII<sup>me</sup> s.

Le *netsuke* en ivoire. Hotei debout avec un enfant sur l'épaule droite. Par Masatomo, XVIII<sup>me</sup> s.

Il y a enfin cette technique de laque sculptée, comprenant notamment les trois genres suivants :

Tsuishiu	Laque sculptée rouge
Tsuikoku	Laque sculptée noire et rouge
Guribori	Laque sculptée rouge, noire et verte, en couches superposées.

### III. Les écoles de laqueurs et leurs principaux représentants <sup>1)</sup>

Parmi les primitifs, il convient de citer tout d'abord *Koami Docho* né au début du XV<sup>ème</sup> siècle. Après avoir été au service du Shogun, il se fit prêtre et commença alors à pratiquer l'art de la laque. Il s'inspira spécialement des écoles des peintres Noami, Aiami et Tosa Mitsunobu. Koami Docho fut le fondateur d'une des plus importantes lignées de laqueurs du Japon. Ses successeurs continuèrent son œuvre pendant dix-neuf générations : le dernier du nom fut Koami Inaba décédé en 1781. Il va sans dire que ces nombreux artistes n'appartiennent pas à la même école et que leur inspiration a progressivement évolué en s'adaptant au fur et à mesure au style de l'époque.

*Koyetsu*, né en 1558, fut également un des grands laqueurs de son temps, mais il a rarement signé ses œuvres. On le donne parfois comme maître d'Ogawa Korin, mais cela paraît inexact Koyetsu étant déjà mort à l'époque où son soi-disant élève commençait à pratiquer. Koyetsu étudia d'abord la peinture avec Umikita Yusho et subit ensuite l'influence de l'école Tosa, ce qui lui valut une grande réputation. Il passe pour avoir été l'un des trois meilleurs calligraphes de son temps, le premier à utiliser le plomb et la nacre dans la décoration. Sous son impulsion, l'art de la laque subit un changement profond et ses successeurs immédiats perfectionnèrent sa technique.

Deux grandes dynasties de laqueurs remontent à la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle : les *Koma* et les *Shunsho*. Le fondateur de

<sup>1)</sup> Faute de place, ces notes se réduisent aux indications essentielles.

la première, *Koma Kyui*, mort en 1663, attaché au Shogun Iyemitsu Tokugawa, fut le laqueur le plus fameux de son temps. Les Koma se sont surtout spécialisés dans le togidashi, et ceux du XVIII<sup>ème</sup> siècle excellèrent dans le ro iro. Le dernier des Koma pratiqua son art à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Tous les représentants de cette famille furent de grands artistes, mais il faut faire une mention spéciale de *Koma Kyuhakku*, mort en 1795, de *Koma Kyoryusai*, qui vient aussi à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et de son élève, *Koma Kwansai*, de son vrai nom *Sakata Jiubei*, mort à peu près en même temps que son maître.

La famille des *Shunsho* prend naissance pratiquement en même temps que celle des Koma. Son chef *Yamamoto Shunsho* est né en 1610. Il est également connu sous le nom de *Harumasa*. Il s'inspira de l'art chinois, et finit sa vie comme prêtre à l'âge de 73 ans. Le dernier des *Shunsho* et dixième du titre, du nom de *Masakane*, vivait encore au début de ce siècle-ci.

*Ogawa Korin* est sans nul doute le plus grand laqueur de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Il naquit en 1658 et mourut en 1710. C'est lui qui, s'emparant du style que Koyetsu avait créé, l'éleva à un degré de perfectionnement qui le met hors pair. Il simplifia et épura les lignes en donnant au sujet une vigueur exceptionnelle. Ses fonds sont presque toujours en kinji, sur lequel les sujets ressortent en plomb, en nacre et en kanagai; quelques détails en laque hiramakie complètent d'ordinaire l'ensemble. Ses œuvres sont en général inspirées des écoles de peinture Kano et Tosa. Korin est également fameux dans l'art du cha no yu.

*Kensan*, frère de Korin, lui aussi laqueur renommé, fit un ample usage de céramique pour la décoration de ses œuvres.

*Ogawa Haritsu*, plus communément appelé *Ritsuo*, est un contemporain de Korin. Il s'inspira également de l'école Tosa et de Koyetsu au style duquel le sien s'apparente de très près. Outre le plomb il fit un large usage de fayence, de corne de rhinocéros et

de tsuishiu. Ce fut lui qui le premier signa ses netsuké. Ritsuo fut d'autre part un grand poète et mena une vie ascétique. Il eut un successeur du nom de Haritsu II.

Il ne reste pas beaucoup de laques signés de *Kajikawa Hikobei* né au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, mais *Kajiwa Kyujiro*, son élève et fils d'adoption, surpassa de beaucoup son maître et peut être considéré comme le fondateur réel de l'école de Kajikawa, qui compte près de trente représentants du nom. Le style des Kajikawa a nettement évolué par rapport à celui des laqueurs précédents. Le dessin est beaucoup plus fin et l'emploi des variétés de laque beaucoup plus étendu. Les inscrustations ne sont plus de nacre et de plomb, mais de petites pierreries de couleurs diverses, qui, au fur et à mesure de l'évolution, disparaîtront pour être remplacées par du hirame, du kirikane ou du nashiji. Les couleurs sont variées et donnent un aspect nouveau et plus vivant à l'ensemble du sujet. Les fonds Kinji sont plus brillants que chez les primitifs.

Si les *Kajikawa* ont eu une grande vogue au Japon, spécialement vers la fin de l'époque Tokugawa, ce sont peut-être eux qui ont eu le plus grand succès auprès des étrangers. Aussi une proportion considérable d'inro sont-ils signés de ce nom prestigieux. Les imitations sont même plus nombreuses que les originaux et il n'est pas pas exagéré de dire que quatre inro, sur cinq portant cette signature, datent de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Beaucoup d'entre eux sont simplement munis du fameux signe du «pot», dont la forme a changé suivant la génération qui l'employait.

*Shiomi Masanari*, aussi appelé *Kohei*, est le fils de Shiomi Harumasa. Il est né vers 1650 et fut, lui aussi, l'un des maîtres laqueurs les plus remarquables de la fin du XVII<sup>ème</sup> et du début du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il est surtout fameux par son tongidashi, peut-être ce que l'on a produit de mieux dans ce genre. Il est le fondateur d'un style connu sous le nom de «Shiomi makie». Masanari était également un bon peintre

qui s'est inspiré de l'école Kano et excella surtout comme animalier. Ses rats, ses bœufs et ses singes sont connus de tous les amateurs de laque.

*Yamada Jokasai*, qui s'est d'abord nommé *Terada* et a ensuite indifféremment signé des noms de *Joka* ou *Jokasai*, s'est spécialisé dans les intro, et fut l'un des maîtres de la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle. Il fut au service du Shogun et eut comme concurrent Koami Choho. Ses descendants signèrent eux aussi du nom de Jokasai.

*Iisuka Toyo* est l'un des plus grands artistes du milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il est aussi connu sous les noms de *Kanshosai* et *Toyosai*.

On raconte qu'au début de sa carrière le seigneur d'Awa lui demanda de décorer ses geta, mais Toyo refusa plein de colère, disant qu'il avait trop grand respect de son art pour l'appliquer à des objets qui devaient être piétinés. Impressionné partant de courage, le seigneur d'Awa l'engagea à son service personnel le rémunéra largement et le créa Samurai.

Toyo lui aussi, s'est, spécialisé dans les intro dont il paraît avoir produit une quantité considérable, mais ses imitateurs furent nombreux. Ses descendants signèrent du nom de *Kanshosai*.

Un genre spécial, né vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle fut appelé le Shibayama, du nom de son inventeur *Shibayama Dosho*. Dans ce style, le sujet est entièrement fait d'incrustations de nacre, d'écaille et de pierreries sur des fonds divers, le plus souvent sur ivoire. Shibayama Dosho eut des successeurs tous très fidèles à la technique du maître.

L'école Somada fut fondée par *Somada Mitsumasa* né à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et mort en 1856. Il inaugura ce style particulier qui consiste à décorer un fond Ro iro de pellicules de nacre d'épaisseurs différentes en produisant une variété infinie de couleurs et de tons. Le fundame, le ginji ou le kanagai ne sont employés que comme accessoire parfois comme encadrement. *Somada Mitsuaki* et *Somada*

*Hissamitsu*, tous deux frères du précédent, lui succédèrent. La plupart des inro que nous admirons dans les collections d'aujourd'hui sont signés Somada Hissamitsu.

*Shibata Zeshin*, d'abord appelé *Kametaro*, est aussi connu sous le nom de *Shibata Junzo*. Il naquit en 1807 et, dès l'âge de onze ans, fut élève de Koma Kwansai, apprenant la peinture de Suzuki Nanrai puis, à Kyoto, de Okamoto Toyohiko. Il devint le plus grand laqueur de l'époque Meiji, en modernisant la technique héritée des laqueurs du XVIII<sup>ème</sup> et du commencement du XIX<sup>ème</sup> siècle. Non seulement ses lignes, mais ses coloris, sont nouveaux et font prévoir l'art pictural du Japon qui florira sous les dynasties Taisho et Showa. Il fut laqueur de la Maison Impériale et plus tard désigné comme expert officiel. Zeshin, également bon peintre, fit notamment de la peinture en laque.

Une mention spéciale est due à la famille des Tsuishiu dont le fondateur *Tsuishiu Yosei* vécut au milieu du XIV<sup>ème</sup> siècle. Il ne fit évidemment pas d'inros; mais introduisit au Japon cette laque tsuishiu, ou laque rouge sculptée, déjà depuis fort longtemps en vogue en Chine. *Tsuishiu Yosei* n'eut pas moins de dix-huit descendants ou successeurs qui tous prirent son nom et appliquèrent sa technique tout en créant des variantes telles que le tsuikoku et le guribori.

Les plus belles pièces, en revanche, qui flattaient le goût artistique très répandu parmi la noblesse japonaise, n'étaient exhibées qu'aux grandes occasions – visites au Shogun ou à d'autres Daimio – et le reste du temps soigneusement préservées dans le trésor familial. Il s'ensuit que nombres d'inro de cette période, dont l'authenticité ne peut être mise en doute, sont aussi bien conservés que des exemplaires modernes.

#### IV. Des imitations:

Beaucoup d'inro datent des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette époque vit une certaine renaissance artistique et le début de



la *collection*. La recherche accrue fit naître l'*imitation* qui devait dégénérer en véritable industrie.

Le Japonais est un imitateur né, mais le collectionneur étranger a sa forte part de responsabilité. Trop souvent incapable de discerner la vraie valeur artistique, il s'en tenait au nom de quelques laqueurs célèbres et n'achetait guères que les pièces portant leur signature.

Parmi les objets de laque, l'inro est celui qui est le plus souvent signé. En était-il ainsi à l'origine? On peut affirmer le contraire. Durant ce que l'on a appelé „la grande période”, les artistes étaient à la solde des seigneurs. Ils signaient, sans doute, les inro que leurs patrons distribuaient en cadeau, mais les plus belles pièces, réservées à l'usage du maître, ne devaient porter ni sceau, ni signature. La plupart des inro des collections étant signés, il faut arriver à cette conclusion, pénible mais sincère, qu'en dépit des illusions des propriétaires, beaucoup de signatures, apposées par les trafiquants pour faire face à la demande quasi générale de pièces signées, sont des faux.

Tout, il est vrai, n'était pas imposture et la révérence jouait son rôle. En reproduisant les originaux des grands laqueurs, certains artistes par scrupule d'exactitude, imitaient jusqu'à la signature. Les restaurateurs allaient plus loin, signant les pièces non signées. Nombre d'imitateurs étaient de vrais artistes, dignes émules de leurs devanciers. Or ceux ci autorisaient parfois leurs meilleurs élèves à utiliser leur signature. Comme le fils succédait au père, il arrivait que le disciple continuât l'œuvre du maître et prît son nom après sa mort. Mains copistes, s'estimant les égaux des anciens, ont pu s'inspirer de la tradition et, de bonne foi, se croire autorisés à signer leurs reproductions du nom du créateur.

A côté de ces plagiats, plus ou moins excusables, les collections n'en contiennent pas moins beaucoup d'inro authentiques. Certains sont signés, d'autres pas, ce qui ne diminue en rien leur valeur artistique et n'exclut pas qu'ils ne soient l'œuvre de maîtres illustres.

Peut on distinguer les copies des originaux? On a beaucoup écrit sur ce sujet. Certains antiquaires retirés se sont même fait un malin plaisir de révéler leurs méfaits. Chaque collectionneur a son système de défense. L'un se fie à la longue expérience, l'autre à la patine, un troisième à des impondérables, voire au sixième sens. La vérité est que certaines imitations défient l'examen. Le collectionneur d'inro se fera une philosophie, s'il lui est donné d'assister à la discussion d'une céramique chinoise par des experts de réputation mondiale. Attributions variant de plusieurs siècles, authenticité même contestée, avis, diamétralement opposés, étayés d'arguments si solides qu'il est impossible de les départager.<sup>1)</sup>

Je possède un inro portant la signature de Korin Seisei. Plusieurs spécialistes, collectionneurs ou autres, l'ont condamné sans appel. Pourtant, je détiens deux certificats d'authenticité. L'un d'eux émane d'un expert auprès de la section d'art de l'université de Kyoto, qui passe pour autorité reconnue. Je suis, sans doute, tenté de m'en tenir à son verdict, mais l'essentiel, à mon sens, est l'*indiscutable* valeur artistique de l'énigmatique Korin.

---

### Note de la Rédaction.

Nous adressons nos sincères remerciements à MM E. Rigozzi et H. Tschudy qui, puisant dans leurs belles collections, nous ont très aimablement mis à disposition les pièces qui ont servi à illustrer cet article. Un don généreux de M. Tschudy nous a permis d'offrir à nos lecteurs une illustration en couleur. Les descriptions érudites des planches sont dues à M. Rigozzi, connaisseur averti de l'art japonais.

---

<sup>1)</sup> Ces lignes pourraient être lues avec fruit par l'auteur d'un récent article, publié dans la *Ostasiatische Zeitschrift*, au sujet de la première Exposition suisse d'art asiatique. Malgré l'expérience accrue, l'attribution d'oeuvres d'art anciennes de la Chine ou du Japon reste souvent sujette à caution. La courtoisie est ici la marque de la véritable science, prudente dans l'affirmation, mesurée dans la critique.

