HAL
open science

l"'Edo meisho zue" dans le "Japon illustré" d'Aimé Humbert en 1870

Véronique Béranger

To cite this version:

Véronique Béranger. l"'Edo meisho zue" dans le "Japon illustré" d'Aimé Humbert en 1870 . 2007, pp.55-69. hal-01850993

HAL Id: hal-01850993

https://bnf.hal.science/hal-01850993

Submitted on 13 Aug 2018

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.

Véronique Béranger: « l'Edo meisho zue dans le Japon illustré d'Aimé Humbert en 1870 » (en japonais), colloque à l'Université d'Ochanomizu (Japon, Tokyo) 『絵で見る日本』(1870 年)における江戸の都市の表象 . 特集等 第 8 回国際日本学シンポジウム 比較日本学研究の対話と深化；都市の芸術的記憶とアイデンティティー--日本とヨーロッパ. お茶の水女子大学比較日本学研究センター研究年報 (3) 2007.3 ページ 55～69.

Texte français, augmenté de passages non traduits dans la version japonaise.

Introduction

Je remercie l'Université d'Ochanomizu de me permettre de présenter, à l'occasion de ce colloque, un ouvrage qui est au cœur de la problématique comparative, le *Japon illustré* d'Aimé Humbert, et tout spécifiquement ses représentations d'Edo.

Le Japon s'ouvre au milieu du 19e s. dans un contexte favorable à la diffusion des nouvelles découvertes en Europe : la littérature de voyage est en plein essor depuis les années 1850, les progrès de l'imprimerie permettent d'obtenir de grands tirages, et la presse illustrée connaît un grand succès. C'est dans une revue spécialisée dans les relations de voyages, *le Tour du Monde,* qu'Aimé Humbert (1819-1900), chef de la mission diplomatique suisse à Yokohama de 1863 à 1864, publie de 1866 à 1869 une description richement illustrée du Japon ; elle paraîtra en recueil chez Hachette sous le titre évocateur du *Japon illustré* en 1870.

L'originalité de cet ouvrage ambitieux par rapport aux ouvrages précédents est qu'il accorde une place centrale à l'illustration. Celles-ci sont réalisées par des illustrateurs français ou suisses, d'après différentes sources : photographies, croquis de voyageurs occidentaux, peintures ou estampes japonaises. Comme l'ont signalé plusieurs chercheurs (Okada en 1969, Shirahata en 1989), l'une des sources utilisées est l'*Edo meisho zue*. Vous savez qu'il s'agit d'une vaste somme rédigée à la gloire d'Edo, abondamment illustrée par Hasegawa Settan 長谷川雪旦 et publiée en Tenpô 5 et Tenpô 7, soit 30 ans plus tôt.

Les variations introduites par les artistes occidentaux, en terme de perspective ou de composition, ont été bien étudiées ; tout récemment, la publication du fac-similé en 2004 à l'occasion du 140e anniversaire du traité d'amitié et de commerce entre la Suisse et le Japon, et les recherches menées sur la collection Humbert du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, mettent en évidence des jeux de transposition, de découpages très subtils de la part des illustrateurs, sous la direction directe d'Aimé Humbert.

De mon point de vue, le thème de ce colloque « représentation artistique de la ville et mémoire » nous offre l'occasion de revisiter la relation entre le *Japon illustré* et l'*Edo meisho zue* : en effet, l' *Edo meisho zue* est en lui-même une oeuvre de mémoire. Il permet au lecteur japonais de s'incorporer la mémoire culturelle et historique des lieux célèbres d'Edo. Humbert opère sur cette œuvre une sélection. Il lui superpose ses propres souvenirs de voyage, mais aussi toute une mémoire collective de la représentation de la ville en Europe.

Je tenterai à travers quelques exemples de montrer comment ces différentes références sont traduites graphiquement dans les illustrations, et transparaissent dans le texte qui les accompagnent. Je présenterai rapidement le contexte de cette publication, c'est-à-dire le milieu éditorial du *Tour du monde.* Je suivrai ensuite le plan de l'ouvrage, et analyserai les fonctions des illustrations prises à l'*Edo meisho zue* successivement dans les descriptions des quartiers d'artisans et de commerçants, des *matsuri* et *nenjûgyôji*, et enfin des environs d'Edo.

I. Le rôle de l'image dans le *Japon illustré*

1. Une capitale difficile d'accès

Aimé Humbert (1819 - 1900) est un homme politique républicain du Canton de Neuchâtel. Il a contribué à l'indépendance du Canton vis-à-vis de la Prusse en 1848. Il faut garder à l'esprit cette orientation républicaine, qu'il conservera dans son analyse de la situation politique au Japon.

Il devient en 1858 le président de l'Union Horlogère (時計業組合長)[1], et se spécialise ainsi dans les questions économiques liées à l'artisanat de l'horlogerie en suisse. L'Union horlogère est intéressée

[1] Il s'agit d'une sorte de banque, pour venir en aide aux fabricants en difficulté

par l'exportation vers de nouveaux marchés. C'est ainsi dans ce milieu lié à l'économie que naît l'idée de la mission suisse[2]. Le Conseil fédéral suisse nomme Aimé Humbert chef de la mission diplomatique en 1862[3]. Sa mission consiste à conclure un Traité de Commerce et d'Amitié (修好通商契約) avec le Japon.
Humbert arrive à Nagasaki le 9 avril 1863, puis réside à Benten. Il rallie Edo dès qu'il apprend le retour du Shôgun depuis Kyôto[4], le 28 mai 1863. Il le quitte le 8 juin, sans obtenir d'audience officielle auprès du Shôgun. Son ouvrage mentionne en effet les multiples obstacles auxquels se heurte sa mission, particulièrement à Edo. Il reste donc à Edo environ 12 jours, et il retournera pour un second séjour de quelques jours autour du 6 février 1864, date de la signature du traité. Il quitte finalement le Japon le 17 février 1864.

Son ouvrage sur le Japon, qu'il publie dans la revue *Le Tour du Monde* de 1866 à 1869, a l'ambition de couvrir l'ensemble du Japon[5] ; il est le résultat de ses souvenirs de voyages, car il a visité Yokohama, Kamakura et Edo, mais aussi de ses lectures et de son étude des documents acquis pendant son séjour. L'auteur nous présente en 9 livres plusieurs villes japonaises, en suivant un ordre chronologique : Kyôto, Kamakura, Edo, Yokohama. Il entremêle cette présentation géographique et diachronique, de chapitres généraux sur les mœurs, l'art, la littérature du Japon.
Malgré le court séjour qu'Humbert fait à Edo, la capitale occupe près de la moitié de l'ouvrage.
Edo, siège du pouvoir shôgunal, lieu de signature de traités qui en interdisaient l'accès aux étrangers, exerce en effet une véritable fascination au milieu des années 1860. Il écrit :

> « les agents diplomatiques jouissaient seuls du droit de résider au sein de la capitale des Shôgun ; …Ils y rapportaient l'impression d'avoir été traités à Yédo à peu près comme des prisonniers de haut distinction, libres d'aller et de venir dans un certain rayon seulement, et gardé à vue nuit et jour avec une sollicitude infatigable. Malgré les inconvénients de cette politique revêche des autorités japonaises, il faut remarquer en sa faveur qu'elle a eu pour effet de surexciter au plus haut point l'esprit d'investigation en ajoutant à l'intérêt du champ d'étude l'attrait du mystère, l'aiguillon des difficultés à vaincre »[6].

Humbert nous présente la description d'Edo comme le résultat d'explorations aventureuses et parfois rocambolesques, passées à déjouer la surveillance des Yakunins. Il écrit :

> Après avoir étudié notre itinéraire sur l'excellente carte japonaise de Yédo, nous annonçâmes un beau jour à nos yajounines que nous allions faire une grande promenade à pied dans la direction du Castel.
>
> Cette communication ne leur plut que médiocrement : autant ils aiment à escorter à cheval leurs hôtes étrangers, et à parcourir au grand trot avec eux les longues rues de la capitale, autant il leur est désagréable de prendre part à leurs excursions pédestres qui mettent leur vigilance aux prises avec les fantaisies de la curiosité occidentale.[7]

Humbert décrit l'arrivée de la mission par le Tôkaidô, puis le Sud de l'Edo-jô, Nihonbashi, enfin les quartiers à l'Est de l'Ôgawa Fukugawa et Honjo (福川、本所) ; les excursions se dirigent ensuite à partir du Ryôgokubashi 両国橋 vers Asakusa 浅草 et le Shin-Yoshiwara 新吉原. Il termine par la description de ce qu'il nomme l'*inaka* 田舎, avec quelques points éloignés, Meguro 目黒、Funabashi 船橋、Tokorozawa 所沢、Shimizu 清水。
Le plan suivi par l'ouvrage reflète les différentes étapes de ces excursions, faites à la hâte, pour prendre de vitesse les autorités japonaises qui risquaient de les interdire ; ce parcours est assez central,

---

[2] La mission de Rodolphe Lindau, qui n'était pas un envoyé officiel de la Suisse, subit un échec en 1861.

[3] Elle est composée de 4 Suisses, dont Humbert, et de 2 Hollandais.

[4] Il y règle l'affaire Richardson

[5] La revue, consacrée aux relations de voyages, paraît le vendredi matin, la livraison est à 50c, ce qui en fait une revue bon marché. Elle s'adresse à un vaste public.

6 Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 303 (chapitre XXII, les légations, le Tjoôdji (東寺))

[7] Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 322.

autour de l'Edo-jô, au pied duquel Humbert attendait impatiemment une audience du Shôgun, qui n'aura lieu que 6 mois plus tard. Ces difficultés avec les autorités japonaises justifient aux yeux d'Humbert l'exiguïté du champ couvert.

2. les images japonaises, une clé pour comprendre le Japon

Sur quelles sources Humbert s'est-il fondé pour décrire la ville d'Edo ?
La description qu'Humbert donne de la ville d'Edo se fonde en tout premier lieu sur des **souvenirs visuels.**
Les passages présentant les différentes scènes aperçues dans les rues, les maisons, les temples sont introduites par des locutions signalant la présence d'un témoin oculaire qui se promène à pied dans la ville, la découvrant avec curiosité.
Humbert s'appuie également sur des **photographies[8] :** le célèbre photographe d'origine italienne Felice Beato (circa 1825-1906) les accompagne en effet dans leur mission à Edo[9]. Mais si l'on regarde les chiffres, le pourcentage de photographies utilisées pour les illustrations est le plus faible pour les livres 4 à 9 consacrés à Edo, soit 15%, contre environ 45% des illustrations des livres consacrés à Benten et Yokohama, lieu de résidence de Beato.
En effet, les temps de pause longs, la surveillance incessante des autorités japonaises ne permettaient pas de recourir à ce moyen ; par ailleurs, la photographie était limitée techniquement : bien adaptée pour les prises de vue de paysages ou de monuments, comme les temples de Kamakura ou les résidences de daimyôs, pour les portraits, elle ne permettait pas de rendre les mouvements incessants de la vie à Edo.
Par contre, le recours aux **documents illustrés japonais** est le plus important pour la description d'Edo : 66% des illustrations proviennent de gravures ou de peintures japonaises, contre 36% pour la description des autres villes. Ces documents sont tirés de la vaste collection réunie par Humbert lors de son séjour : elle comprend 2 600 feuillets conservés au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, et est en cours d'étude par Philippe Dallais.
Humbert met délibérément l'accent sur le recours aux documents originaux dans son introduction : il les impose comme preuves d'authenticité, leur donnant la même fonction probatoire que la photographie ; il les définit même comme le seul moyen à l'époque de connaître réellement le Japon, et surtout Edo. Il écrit dans sa préface :

> qu'il [le visiteur étranger] prennent la peine d'entrer dans une librairie quelconque, il y trouvera, sous la forme de gravures, d'esquisses à l'encre de Chine ou d'estampes coloriées, à peu près tous les renseignements dont il peut avoir besoin …On finit par découvrir avec une agréable surprise que les énigmes du Sphinx de l'extrême Orient sont de longues dates illustrées et conséquemment interprétées dans un langage accessible à tout le monde », écrit l'auteur dans la préface de novembre 1868.[10]

Ainsi toute l'originalité d'Humbert est d'avoir utilisé, pour pallier l'insuffisance de ses explorations, les documents originaux japonais à la place des croquis habituels des voyageurs ou des clichés utilisés par les auteurs de la revue *Le Tour du Monde.*.
Ce qu'il faut retenir sur les sources utilisées par Humbert, est qu'elles sont de techniques différentes, de dates également différentes, et correspondent chacune à une représentation différente de l'identité des lieux d'Edo.

Ces documents, qu'il s'agisse de photographies ou de gravures japonaises, étaient réinterprétés par un dessinateur, puis gravés sur bois, selon le procédé habituel propre à la presse illustrée.

---

[8] La période où paraît les articles d'A. Humbert correspond au pic de la gravure d'après photographie sous le 2d Empire (1865-69).

Tableau : nb de gravures d'après photographie par année
1860 : 30
1866 : 121
1867 : 72
1868 : 206
1869 : 195

9 Beato avait un petit atelier au 長応寺, consulat général des Hollandais 総領事館 ; il suivait les mouvements des légation étrangères. Il est arrivé au printemps 1863 au Japon et s'est lié avec l'envoyé de l'lllustrated London News, Charles Wirgman.

10 Il admet cependant qu'on ne peut ainsi avoir la « complète intelligence » du peuple japonais : pour cela, il faut en posséder « l'idiome et la littérature », ce qui représente « le travail de plus d'une génération ».

C'est donc à des artisans chevronnés, rompus aux procédés de transposition, habitués à travailler rapidement[11] qu'Humbert confie sa documentation, dont quelques planches de l'*Edo meisho zue*.

Cette interprétation occidentale du dessin japonais était indispensable pour lui donner le rendu réaliste attendu par le lecteur[12] ;

la finesse du rendu du volume et des ombres était permise par la technique de la gravure sur bois de bout (木口木版)[13], qui permettait un résultat aussi subtil que le cuivre, mais capable d'être inséré dans un texte, à meilleur marché et pour un plus fort tirage.

C'est ce travail de **mise à distance,** entre le document original et l'illustration finale que nous allons étudier : les différents intermédiaires, l'intervalle de temps nécessaire à leur déroulement, tout le travail de sélection et de découpage réalisé par Humbert matérialisent le jeu qui existe dans l'appropriation individuelle, mais aussi collective – dans la mesure où le *Japon illustré* est destiné à un public avec des références communes - d'une mémoire topographique étrangère.

3. Le rôle de l'*Edo meisho zue* comme source iconographique

Pourquoi, parmi les sources utilisées par Humbert, privilégier l'*Edo meisho zue* ?

Les sources japonaises auxquelles puise Humbert pour illustrer sa description de la ville d'Edo sont très diverses : il peut s'agir de peintures, mais aussi de titres imprimés, comme la Hokusai manga 北斎漫画, le Shinji andon 神事行燈14 ou le Tôto saijiki 東都歳時記15 également illustré par Settan. Leurs gravures sont utilisées pour camper des « types », des portraits caractéristiques d'une certaine catégorie, comme les « jongleurs » ou le « peintre d'ema » ; le Tôto saijiki est bien sûr requis pour évoquer les matsuri et nenjûgyôji de la capitale.

Par la précision de ses légendes et de ses indications topographiques, par le détail des illustrations, *l'Edo meisho zue* puise à une très riche mémoire des hauts lieux, remarquables par leur passé historique, par leur beauté naturelle, ou par la présence d'une attraction comme un temple ou une boutique célèbres. C'est l'interprétation par Humbert de cette mémoire enracinée dans des lieux précis qu'il nous semble intéressant d'analyser. Par ailleurs, il n'était pas courant à l'époque pour les auteurs Occidentaux de recourir à de tels ouvrages d'érudition, et cela fait tout l'intérêt du *Japon illustré*..

J'ai pu recenser 25 illustrations prenant leur source principale à l'*Edo meisho zue*. Ces résultats pourront être affinés avec la numérisation du fonds Humbert et une meilleure vision de la collection : Humbert s'est en effet parfois livré à un découpage très fin des images elles-mêmes qui rendent difficile les attributions certaines.

Parmi ces illustrations, on trouve de vastes scènes de foule, représentant de vrais tours de force graphiques, comme les matsuri, ou les marchés. On a aussi des **scènes de rues avec un** point de vue plus rapproché, des auberges, des boutiques. Certaines illustrations d'Humbert sont des extraits découpés pour former une seule illustration, ou être intégrés à une autre.

---

[11] La réalisation d'un bois prenait deux jours. « A.-C. Ambroise-Rendu : « du dessin de presse à la photographie (1878-1914) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 1992, 39,p.7,n.4.

[12] Les fac-similés seuls sont utilisés pour les mythes, les contes. Humbert écrit dans sa préface : « La *ressemblance* laisserait toutefois à beaucoup à désirer, si l'on négligeait d'y appliquer le contrôle et les procédés perfectionnés de l'art occidental. Aussi ajouterons-nous à l'*imagerie* japonaise de nombreuses photographies, prises en grande partie sous nos yeux, et un choix de croquis tirés des deux plus beaux portefeuilles que jamais crayon européen ait composé sous le ciel du Japon : celui de M. Wirgman, et celui d'Alfred Roussin, aide-commissaire de la marine française, auteur d'*Une campagne sur les cotes du Japon* (chez Hachette, 1866). » (préface de 1868, *Le Japon illustré).*

[13] Au lieu d'utiliser le fil du bois (木の板目), on utilise le bois de bout, très dur.

[14]『神事行燈』, 文政一二-弘化四, 大石／真虎(おおいし／まとら)＜初編＞, 歌川／国芳(うたがわ／くによし) ＜二編＞, 池田／英泉(いけだ／えいせん)[渓斎／英泉(けいさい／えいせん)]＜三編・五編＞, 歌川／国直(うたがわ／くになお)画 ＜四編＞

[15]天保九刊, 斎藤／幸成(さいとう／ゆきなり)[斎藤／月岑(さいとう／げっしん)]編, 長谷川／雪旦(はせがわ／せったん)画, 松斎／雪堤(しょうさい／せってい)[長谷川／雪堤(はせがわ／せってい)]補画

Si l'on reprend une classification existante des illustrations de l'Edo meisho zue16, on peut constater que les illustrations empruntées par Humbert ont toutes un point de vue proche de leur sujet (dans le tableau : 低) : Humbert ne sélectionne aucune des 306 chôkanzu 鳥瞰図, vues en perspective cavalière avec un point de vue placé très haut ; elle ne sont pourtant pas totalement absentes de son ouvrage, notamment, comme on le verra, dans sa description de ce qu'il appelle l'*inaka* 田舎.

Vue la différence de proportion, il peut être aventureux de comparer les chiffres. Cependant, si l'on regarde de plus près le contenu même des illustrations, on constate que les illustrations ayant un lien avec la religion (temples, nenjûgyôji) représentent 60% de l'*Edo meisho zue*, mais seulement 36% (soit 7) des images d'Humbert, dont 2 sont interprétées comme des scènes de rue, perdant alors tout sens religieux.

Il faut surtout insister sur la très grande importance des scènes de rues, qui ont pour sujet la société d'Edo : elles représentent la moitié des choix d'Humbert.

Si l'on compare (tableau) les lieux décrits par l'Edo meisho zue et ceux décrits par Humbert, à partir des détails de l'image, de la légende ou de son texte, on s'aperçoit que seulement 5 lieux sur les 25 étudiés ne correspondent pas à leur destination dans l'image finale chez Humbert ; 4 ont été généralisés à l'inaka, ou à Edo sans précision de lieu.

Il utilise ainsi les illustrations du *meisho zue* en respectant la topographie indiquée dans la gravure japonaise : elle est donc un critère important dans son choix de l'illustration.

Pour résumer, Humbert a privilégié les illustrations ayant un **point de vue rapproché** et représentant la **vie des quartiers** de la ville, en prêtant une attention particulière à la **topographie** ;

il cherche ainsi, à travers l'Edo meisho zue, à plonger à l'intérieur de la vie intime populaire des quartiers d'Edo, comme il l'écrit :

> Il faut s'asseoir à ses [du bourgeois] repas de famille, le suivre dans ses excursions champêtres, ou au sein des réjouissances nocturnes de la capitale ; en un mot, se plonger librement dans la vie intime populaire »…[17]

Après cet aperçu général des critères de sélection d'Humbert, nous allons passer à présent à **l'examen parallèle** des emprunts graphiques faits à l'*Edo meisho zue* .

Nous allons mener notre analyse en confrontant trois critères : le lieu décrit par l'image prise au *meisho zue*, la légende assignée à l'illustration chez Humbert, qui lui donne une portée plus ou moins générale, et enfin le texte narratif qui apporte des précisions sur les lectures possibles de l'illustration.

II. l'image du Japon à travers les emprunts à l'*Edo meisho zue*

A la différence des autres sources utilisées par Humbert, l'*Edo meisho zue* apporte des indications **topographiques** précises aux illustrations : Humbert les utilise avec pertinence, et sélectionne des vues **typiques** des quartiers de la capitale.

Après une description rapide de l'arrivée de la mission à Edo, et une explication du régime politique du shôhunat, Humbert plonge son lecteur dans la vie des artisans de Nihonbashi, et décrit les échoppes qui se découvrent une à une à son regard.

Il illustre son propos de vignettes représentant des artisans, comme ce marchand de chaussures de paille18, mais aussi de pleines pages, foisonnantes de l'activité des boutiques, comme ces vendeurs de bronzes [19.]

Humbert reprend avec exactitude dans son texte les lieux précis décrits dans l'*Edo meisho zue*, comme ici l'Ômon dôri 大門通 de l'ancien quartier du Yoshiwara. La précision des illustrations de l'*Edo meisho zue* est ici mise au service d'une **fonction documentaire.**

Sa prédilection pour la vie économique de la cité provient bien sûr de l'intérêt personnel qu'Humbert porte à ces questions. Mais ce faisant, il relaie aussi auprès du lecteur occidental une autre des fonctions de l'*Edo meisho zue* : répandre la **renommée** d'Edo, capitale économique et politique, auprès des étrangers. En effet, dans l'*Edo meisho zue*, c'est bien ce quartier de Nihonbashi qui ouvre le premier livre, où se déploient, aux yeux du lecteur, l'activité incessante et la puissance économique d'Edo.

---

[16] 金子晃之、「近世後期における江戸行楽地の地域的特色ー『江戸名所図絵』からみた行動文化」、『歴史地理学』37(5), 1995.12.

[17] Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 387.

[18] Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 10.

[19] Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 95.

Humbert détourne même parfois la signification première de l'image du *meisho zue* pour accorder une place à sa hauteur au commerce d'Edo. Si l'on examine l'illustration du marchand de chaussures de paille, on s'aperçoit qu'elle provient de l'image intitulée 鎌田政造立、六地蔵石燈籠[20]. Nous retrouvons la même attitude du marchand, fumant sa pipe, les mêmes boîtes empilées, le client en train de régler son achat.

L'examen des deux légendes est éloquent : le *meisho zue* nous présente un vestige historique, une lanterne de pierre 六地蔵石燈籠, située à Asakusa, près de la Raijinmon[21]. Humbert quant à lui ne reproduit pas ce vestige historique, mais le commerçant qui lui sert de décor, à droite de l'image. Il détourne ainsi le sens originel de l'illustration de l'*Edo meisho zue*, et évacue sa fonction de remémoration historique pour dresser le portrait typique d'un petit métier de la capitale.

Humbert mêle à ces images japonaises ses **souvenirs personnels,** pour donner dans son texte des tableaux très vivants des scènes aperçues. Il fait aussi référence à toute une mémoire collective de **l'imagerie urbaine européenne**. Nous pensons notamment à la célèbre fresque sociale intitulée *Les Français peints par eux-mêmes,* parue dans les années 1830-1840 ; Humbert a l'ambition déclarée de donner au lecteur une collection d'images qui « formerait à elle seule la matière d'un album que l'on pourrait intituler « Les Japonais peints par eux-mêmes » » [22].

Et en effet, les sujets d'Humbert s'alimentent à cette imagerie toute parisienne, comme nous le voyons avec cet exemple du chiffonnier.[23] Cet ouvrage qu'Humbert prend pour modèle porte en sous-titre l'intitulé « encyclopédie morale du XIXe siècle » : *Les Français peints par eux-mêmes* sont en effet une satire de tout l'édifice social, du chiffonnier au rentier 資産家. Sans atteindre la férocité de son modèle français, Humbert ne reste cependant pas indifférent à la situation politique et économique du peuple d'Edo : en bon républicain[24], il s'insurge contre les contrôles exercés par le Bakufu « despotique » sur la population, et montre peu de sympathie pour la ferveur religieuse du peuple. Dans ces prises de position, l'image est un outil qu'il utilise dans sa fonction symbolique,
et où il se montre fort peu soucieux d'exactitude, comme il l'écrit sans ambages dans sa préface :

> L'imagination franchit sans effort les barrières qui séparent les peuples…elle distingue les réalités humaines sous les formes conventionnelles des dominations politiques et religieuses…Ajouterais-je que parfois [elle] se trompe ?»[25] , cela lui importe moins que d'apporter au lecteur une évocation imaginative de ce pays mystérieux.

C'est ces différentes fonctions de l'image, à la fois document, symbole et support de l'imagination, que nous allons étudier successivement, à travers l'évocation des différents espaces et temps de la ville d'Edo présentés dans le *Japon illustré.*

1. Bourgeoisie et pouvoir : le rôle symbolique de l'image

Humbert nous montre, sans le nommer, le célèbre libraire Tsuruya Kiemon 鶴屋喜右衛門, spécialisé dans les nishikie 錦絵, produit typique d'Edo, et installé à 通油町26. L'image de l'Edo meisho zue a été a été soigneusement retravaillée par l'illustrateur français.

Afin de créer un rendu réaliste, l'illustrateur a supprimé les nuages décoratifs. Il a placé une source lumineuse qui dessine les volumes, projette des ombres portées et intègre les différents personnages dans un même espace. Ces personnages proviennent de sources variées : l'étude de la collection Humbert permettra de lever certaines interrogations qui subsistent à leur sujet. L'illustrateur a réagencé les groupes de personnages au premier plan : la présence constante et contraignante des Yakunins est exprimée ici à travers les trois personnages à gauche. Leur pose frontale, la fixité du regard, les détails très individualisés des traits du visage permettent de penser qu'il s'agit en fait d'une photographie, du type des portraits que réalisait Beato dans son atelier. Voici à titre d'exemple une

---

[20] 江戸名所図会 第六巻

[21] On trouve l'indication : 雷神門の外、花川戸町（はなかわどまち）の入り口の角にあり.

[22] Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 11.

[23] *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIXe siècle éditée par Léon Curmer,* Paris, Omnibus, 2003, t.1, p. 23. et : Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 157.

[24] Rappelons qu'il a contribué à l'indépendance du Canton de Neuchâtel vis-à-vis de la Prusse en 1848.

[25] Aimé Humbert, *Le Japon illustré.* Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 12.

[26] 江戸名所図会 第一巻 et : Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 5.

autre illustration, pour laquelle il est sûr que l'illustrateur s'est inspiré d'une photographie27. Pour comprendre la présence de ces trois Yakunins, nous devons nous reporter au texte d'Humbert. En regard de l'illustration, Humbert nous relate une anecdote : après de nombreuses négociation auprès d'un libraire de Nihonbashi, sous la haute surveillance de yakunins, l'un des membres de la légation finit par obtenir un exemplaire de l'Edo bukan 江戸武鑑. Cet épisode, traité avec humour par Humbert, met en valeur la ténacité et l'habileté des visiteurs étrangers à déjouer la surveillance incessante des Yakunins. Ainsi, l'insertion d'une photographie contemporaine représentant des yakunins dans cette vue célèbre de l'Edo meisho zue renvoie au climat de contrainte constante qui entourait les déplacements de la légation.

Mais le traitement de l'image va parfois plus loin que la simple référence à une anecdote, et peut prendre une valeur tout à fait symbolique.
Humbert nous présente un symbole de la réussite économique à Edo, les magasins Mitsui 三井呉服店 [28], commerçants de kimonos et grands financiers..
Ils semblent illustrer ce qu'il dit de la **bourgeoisie d'Edo,** malgré une datation qui peut prêter à discussion :

> Cette classe toute récente de la société japonaise porte en son sein le germe du grand avenir auquel le Japon contemporain semble être appelé.[29]

Cette image typique d'Edo est réinterprétée par Humbert. La légende et le poème consacré au Fuji[30] sont supprimés, et remplacés par un vol de grues qui anime le ciel. La perspective est à un seul point de fuite dans les deux images, mais le point de vue de celle du *Japon illustré* est situé plus bas. Le regard ne domine plus la rue, et l'on n'a plus cette impression d'activité populeuse, avec une vue plongeante sur les nombreux personnages vaquant à leurs occupations. A cause de l'utilisation de la perspective atmosphérique chez Humbert, la silhouette du Fuji se perd dans la brume, alors qu'elle se détache très nettement dans le *meisho zue* et entraîne le regard dans un mouvement ascendant. Ainsi, l'importance graphique et poétique du Fuji est gommée, et le regard se concentre sur les personnages du premier plan, aux interactions desquels le décor pris au *meisho zue* sert de cadre.
Les groupes de personnages sont réarrangés : la femme dans le kago 籠 provient sans doute d'une photographie de Beato ; son regard fixe, la pose de son bras sont des indices qui permettent de le penser. L'important personnage entouré de ses yakko 奴 fait écarter et s'incliner l'homme de la rue, à gauche. L'illustrateur a suivi à la lettre une phrase d'Humbert dans sa description du régime politique du Bakufu :

> Un daïmio et sa suite, ou quelque fonctionnaire du Taïkoun, viennent-ils à passer en cérémonie que, c'est au bourgeois de faire attention aux avertissements des hérauts d'armes et des coureurs, et de se ranger à temps sur le bord du chemin, la tête découverte, le corps immobile et accroupi…[31]

Cela nous mène à la signification de cette image : nous nous situons ici dans le chapitre consacré à la sécurité publique ; Humbert choisit une image symbolique de réussite économique à Edo. Il lui superpose une image tout aussi symbolique de la soumission de l'homme de la rue à l'autorité du Bakufu.
Les arrangements faits à l'image, le point de vue un peu plus oppressant permettent ainsi à Humbert de traduire ses convictions politiques et économiques. A la fébrilité économique de la ville, Humbert fait contraster la rigidité des règles imposées par le Bakufu. Dans des images qui datent de Bunka-Bunsei, il introduit des éléments d'actualité sous forme de photographie ou d'emprunts à d'autres sources. Ceux-ci symbolisent pour lui la contrainte dont il faisait l'objet en tant qu'étranger dans cette ville qui n'était pas ouverte, mais aussi tout le système économique du Bakufu envers lequel il reste très critique[32].

---

[27] « Yakounines rentrant au quartier », Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 72.

[28]江戸名所図会 第一巻 et : Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 71.

[29] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 386.

[30] 宗鑑(元日の見るものにせん不二の山

[31] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 386.

[32] Il écrit notamment : « « Les Taïkouns n'ont jamais su comprendre que la seule base réelle de leur puissance et la source certaine de la prospérité de l'Empire, c'était précisément cette classe bourgeoise qu'ils se

2. Fêtes et monuments religieux : un faste qui est maintenant du passé.

Humbert allie fonction documentaire et fonction symbolique de l'image dans les autres thèmes liés à Edo, notamment la représentation des monuments. Rappelons que la photographie a été peu utilisée comme source de représentation des quartiers d'Edo. A la différence de Kamakura, Humbert montre en effet peu d'intérêt pour l'architecture de la capitale. Il la décrit dans une formule lapidaire :

> A Yédo, tout est de la même époque et du même style ; tout repose sur un seul fait, sur un seule donnée politique, la fondation de la dynastie des Taïkouns. Yédo est une ville toute moderne qui semble attendre son histoire et ses monuments.[33]

Il est vrai qu'Edo a subi de multiples désastres – l'incendie de Meireki 明暦, le tremblement de terre de Ansei 安政– qui ont profondément modifié son architecture. C'est alors des ouvrages recensant le patrimoine architectural de la cité, comme l'*Edo meisho zue,* qui peuvent fournir des témoignages de **l'architecture ancienne** de la ville. Humbert a ainsi recours à l'*Edo meisho zue* pour présenter au lecteur le *Gohyaku rakan-ji* 五百羅漢寺 alors situé à Honjo[34], tel qu'il était dans toute sa splendeur, avant sa destruction par le tremblement de terre d'Ansei 2 (1855). Il reproduit fidèlement l'organisation du temple, les objets de culte, mais nous livre une illustration emprunte de gravité, qui ne correspond pas à l'animation qui règne dans l'image originale, où l'on voit deux pèlerins s'extasier et guider notre regard vers la statue de Sakyamuni （丈六釈迦）.

Humbert se montre sensible au délabrement du patrimoine historique et religieux du pays, et utilise l'image comme document témoignant d'un passé qui n'est plus. Il a d'ailleurs sans doute l'intuition que son ouvrage en lui-même revêt cette fonction, comme il l'écrit plus bas en regardant mélancoliquement le cours des canaux de la cité :

> Comme la vague suit la vague, ainsi se succèdent les générations. Celle que j'ai sous les yeux semble passer et disparaître, emportant avec elle ce que les ancêtres lui ont légué de plus précieux : objets du culte, anciens costumes, vieilles armes, lois séculaires, tout cela ne sera plus qu'un souvenir pour la nouvelle société japonaise qui maintenant se forme à l'école de l'Occident[35].

Humbert file ici une métaphore avec la vague, onde de choc d'un séisme qui emporte les bâtiments, la rencontre avec l'Occident étant ressentie comme un choc de la même envergure qu'un tremblement de terre. L'image est alors le moyen de transmettre et de faire ressentir aux générations ultérieures, à un public éloigné, la mémoire d'un temps qui n'est plus.

Il montre ici toute sa sympathie pour un patrimoine culturel menacé de disparition ; mais sa description des fêtes religieuses, très pittoresques, confine parfois à la satire. Associé au traitement très réaliste des illustrations, son texte nous livre une critique de l'obscurantisme religieux, qu'Humbert oppose aux Lumières venues de l'Occident. Il place de façon très curieuse certains *matsuri* dans le chapitre intitulé « les jongleurs» ; il fait par exemple d'une scène historique représentant la fête raffinée *chinkasai* 鎮花祭 à l'Ôji Gongen-sha 王子権現社 un vulgaire spectacle de rue[36]. Il détourne ainsi la fonction première du *meisho zue*, qui est de témoigner d'un rite qui n'a plus cours à travers la reproduction d'une peinture ancienne[37] ; Humbert se saisit de l'illustration pour en donner une interprétation à la limite du grotesque :

> A la fête d'Odji-Gonghen, tout le couvent saute et se trémousse, y compris les musiciens et le vieux moine qui bat la grosse caisse. [38]

Ici, le traitement réaliste de l'image a une fonction ambiguë : il accentue la présence de la scène, mais lui fait perdre en même temps son apparence raffinée et historique. L'image sort ici de son rôle documentaire pour être le prétexte à une reconstitution toute imaginative, au service d'une prise de position proche de la satire.

---

sont plu à enserrer dans un réseau de fer », Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 387.

[33] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 356.

[34] 江戸名所図会 第七巻 et : Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 85.

[35] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 40.

[36]江戸名所図会 第五巻 et : Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 231.

[37] 花鎖の祭礼は今絶えたり。ふるきを存せんがため、古図を模写（うつし）て、ここに加ふ

[38] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 240.

3. L'inaka : un Japon bucolique tiré des estampes. Le rôle de visualisation imaginaire de l'image.

A la différence des sources japonaises comme les *gafu* ou les *manga*, les sources du genre des *meisho zue* permettent d'ancrer la visualisation imaginaire dans un lieu précis ayant sa mémoire particulière. L'*Edo meisho zue* réunit un vaste ensemble géographique, qui s'étend autour d'Edo, dans une même unité culturelle. C'est à partir de la consultation de cet ouvrage à la vaste couverture géographique qu'Humbert construit tout son chapitre consacré à *l'inaka* ; il intègre cette dernière dans sa description d'Edo, dont l'immensité le frappait[39] ; tout comme l'*Edo meisho zue*, il nous donne une vision globalisante de cet espace, lié par des références culturelles communes.

L'*Edo meisho zue* lui fournit des exemples de sites célèbres et typiques dans des quartiers éloignés qu'il n'a pu visiter. L'étude détaillée de son texte révèle de nombreuses références aux illustrations de l'*Edo meisho zue*, quand bien même les images ne seraient pas reprises par les illustrateurs. Cette familiarité avec l'*Edo meisho zue* permet à Humbert de faire ressentir au lecteur éloigné l'attachement du peuple d'Edo à son territoire et aux traditions qui y sont liées. Il cite la Maison de thé Niken chaya 二軒茶屋 à Fukagawa, ou le Dôkan-yama 道灌山, haut lieu de loisir champêtre, célèbre pour ses chants d'insectes. Et c'est à la lecture de l'*Edo meisho zue* qu'il s'émerveille de la connaissance que le bourgeois possède de son territoire ;

> Le bourgeois de la vieille roche aime la banlieue pour elle-même. Il la parcourt en tout sens et en toute saison. Il en connaît les curiosités, les particularités remarquables, les kermesses locales, les marchés annuels. …[40]

Il faut tout de même rappeler qu'il fait ici une généralisation à partir d'un ouvrage d'une grande érudition.

Les réflexions sur le despotisme du Bakufu donnaient une tonalité sombre aux chapitres consacrés au centre d'Edo, et, nous l'avons vu, s'insinuaient dans le traitement des illustrations. Mais la campagne qui environne Edo est envisagée par Humbert en opposition à cette dernière, comme une ouverture :

> Comme le bourgeois possède l'art d'échapper de temps en temps aux mailles du réseau et d'oublier, quand il lui plaît, le monde officiel qui le domine, il faut savoir, à son exemple, faire abstraction de tout ce côté sombre de sa vie journalière.[41]

De même que le bourgeois d'Edo s'échappe vers les alentours, de même, Humbert s'échappe des contraintes de la surveillance policière…en regardant l'*Edo meisho zue*. L'image acquiert ici un autre statut : elle est le support à la rêverie imaginative, à la distraction. Humbert crée ainsi, à partir des illustrations de l'*Edo meisho zue* une représentation du Japon à la fois bucolique et riche d'une mémoire attachée à chacun des lieux.

Il puise d'ailleurs à des topoi de l'estampe japonaise pour commenter certaines vues de l'Edo meisho zue. Citons ce qu'il dit du « Restaurant : à la vue du Fousi-Yama » (富士見茶亭) de Meguro[42] :

> La recherche de fantastique n'est pas étrangère au charme que l'on trouve dans les maisons de thé de la banlieue de Yédo. Quelques unes sont exposées aux endroits les plus propices pour contempler le Fousi-yama. N'y eût-il que la vue de cette montagne extraordinaire, telles qu'elle apparaît au lever et au coucher du soleil, sous un ciel pur ou au sein de l'orage, que l'imagination la plus rêveuse aurait le droit d'être satisfaite.[43]

En nous décrivant les différents aspects de la montagne, Humbert se remémore sans doute ici les Cent vues du mont Fuji de Hokusai, qui lui servent de guide pour la sélection de ses illustrations.

Conclusion :

Pour conclure sur la spécificité du recours à l'*Edo meisho zue* dans le *Japon illustré*, nous pouvons constater qu'il a été utilisé selon différentes modalités : premièrement, l'image prend une valeur symbolique lorsqu'elle oppose deux forces en présence au centre de la ville, le pouvoir et le commerce ; signalons d'ailleurs que les images les plus profondément retravaillées concernent le centre d'Edo : Humbert a intégré dans son portrait de la ville des « types » provenant d'une

---

[39] « L'immensité de la capitale cause une étrange sensation. », Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 356.

[40] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 307.

[41] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome I, p. 387.

[42] 江戸名所図会 第三巻 et : Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 289.

[43] Aimé Humbert, *Le Japon illustré*. Paris, Hachette, 1870, tome II, p. 295.

multiplicité de sources, pour rendre compte de la diversité du peuple d'Edo et de la présence de ruptures chronologiques ; l'image du *meisho zue* donne un cadre précis, architectural et topographique aux interactions de ces personnages. A la différence des sources de type *manga*, les références topographiques et les contraintes spatiales propres à ce genre sont parfaitement utilisées par Humbert, qui est en général respectueux des localisations d'origine.
Deuxièmement, l'image est aussi utilisée comme source documentaire pour évoquer des quartiers typiques ou un état plus ancien de la ville ; et enfin, troisièmement, elle sert de support à une reconstitution imaginative d'un itinéraire le long de lieux inaccessibles à l'auteur.
Par rapport à la photographie, les sources graphiques japonaises semblent autoriser une plus grande liberté d'interprétation et de prise de position à l'illustrateur. Les illustrations composites du *Japon illustré* permettent finalement à Humbert de témoigner de la complexité de cette ville en mutation, marquée par une dichotomie, mais aussi un lien culturel très étroit, entre un centre proche du pouvoir et sa périphérie.