

@

Henri d'ARDENNE DE TIZAC

**L'ART CHINOIS
CLASSIQUE**

L'art chinois classique

à partir de :

L'ART CHINOIS CLASSIQUE,

par Henri D'ARDENNE DE TIZAC (1877-1932),
conservateur du musée Cernuschi.

Henri Laurens, éditeur, Paris, 1926, 364 pages, 30 illustrations dans le texte,
164 illustrations hors texte.

**Ouvrage numérisé grâce à l'obligeance des
Archives et de la Bibliothèque asiatique des
Missions Étrangères de Paris**



<http://www.mepasie.org>

Mise en format texte par
Pierre Palpant

www.chineancienne.fr

TABLE DES MATIÈRES

[Tableau sommaire des principales époques de l'art chinois](#)
[Table des figures dans le texte](#) — [Table des planches hors-texte](#)

[Avertissement](#)

[CHAPITRE PREMIER : Les origines. Rôle du Touran.](#)

Formation de la Chine primitive : premières invasions touraniennes. — Le Touran, réalité géographique et historique. — Le Touran et l'Iran. — Le Touran et la Chine. — Difficulté de discuter de l'art primitif chinois. — Premières notions sur la civilisation chinoise. — Exemples d'influx touranien aux époques historiques. — Vue générale de l'influence touranienne. — L'art du Caucase et de la Sibérie. Ses caractères. — Documents correspondants des régions sino-mongoles. — Principaux documents de cette étude. — Par quelles voies l'art touranien a-t-il atteint la Chine ?

[CHAPITRE II. Le génie chinois.](#)

La conception chinoise du monde est d'origine astronomique. — Le Yang et le Yin. Concordance des cinq Palais, des cinq Régions, des cinq Éléments, des cinq Couleurs. Culte des Ancêtres. — Fonction astronomique de l'Empereur. — Naturisme de l'astronomie primitive. — Autre preuve de ce naturisme d'après les coutumes matrimoniales. — Naturisme de la répartition des Éléments, des Saisons et des Couleurs. — Forme figurative de l'écriture antique. — Origine naturiste de la musique. — Controverse des cinq Empereurs. — Altération des principes. Manie des Concordances. Mystique des Nombres. Influence de ces subtilités sur l'art. — Taoïsme et confucianisme. — L'esprit chinois reste pénétré des vieux principes.

[CHAPITRE III. Principaux ornements de l'art chinois.](#)

Apports mésopotamiens en Chine. Dragon et oiseau dans l'art touranien et dans l'art chinois. — Particularités du dragon chinois. — Exemple d'acheminement d'un type de dragon, du Caucase à la Chine. — Différents aspects du dragon chinois. — Le *t'ao-t'ie* est un dragon. — Origine et particularités de l'oiseau-phénix. — La cigale. La palmette. — Autres motifs d'ornementation : Animaux divers. — Objets de bon augure. Rébus.

[CHAPITRE IV. Les temps mythiques, les premières dynasties.](#)

Premiers mouvements de peuples sur le sol chinois. — Dynastie des Hia. — Dynastie des Chang ou des Yin. — Institutions et mœurs des temps primitifs. — Archéologie de l'époque néolithique. Fouilles du Ho-nan et du Kan-sou. — Les arts sous les Yin. Fouilles de Siao-t'ouen. Notions d'architecture, sculpture, peinture.

[CHAPITRE V. Époque classique : les Tcheou. État social, mœurs, situation des arts.](#)

Etablissement de la dynastie Tcheou. Féodalité. — L'esprit général. Les institutions. — La poésie. — Qu'est-ce qu'un objet d'art antique ? — L'architecture. — Sculpture et peinture. — Ornementation des chars. — Ornaments en bois précieux. — Tissus.

[CHAPITRE VI. Époque Tcheou : les jades.](#)

Connaissance récente des jades classiques. — Nature du jade. — Origine et matière des jades classiques. — Qualités idéales prêtées au jade par les Chinois. — Apogée du jade à l'époque des Tcheou. — Jades religieux : Le pi, symbole du Ciel. — Jades religieux : le tsong, symbole de la Terre. —

L'art chinois classique

Jades religieux : les emblèmes des Quatre Régions. — Jades religieux : les vases rituels. — Jades funéraires. — Jades, emblèmes politiques. — Jades d'usages personnels : pendentifs de ceinture. — Autres usages du jade.

CHAPITRE VII. Époque Tcheou : les bronzes.

Littérature sur les bronzes. — Bronzes et poteries. — Importance des bronzes antiques. — Causes de leur rareté. — Classement des bronzes. Les vases rituels. — Vases honorifiques. — Cloches et tambours. — Miroirs, monnaies et sceaux. — Inscriptions. — Technique des bronzes. — Formes et ornements.

CHAPITRE VIII. La Chine féodale.

Concordance de l'état politique et de l'art. — Tableau de la féodalité Tcheou. — Instabilité politique. Échange d'idées et de mœurs. — Mœurs féodales. — Batailles. Massacres. — Assassinats de princes. — Construction de villes et de palais. Mausolées.

CHAPITRE IX. Les Ts'in.

Vue générale de l'histoire de Ts'in. — Ts'in, barbare de l'ouest. — Caractère guerrier. — Ts'in défend, puis absorbe la dynastie chinoise. — État du royaume de Ts'in à l'avènement de Che Houang-ti. — Coutumes sanglantes, immolations, sacrifices humains. — Rôle capital de l'État de Ts'in dans la formation chinoise. — Che Houang-ti. — L'unificateur de la Chine. — Tentative d'assassinat, par King K'o. — La Grande Muraille. Destruction des livres. — Villes et palais de Che Houang-ti. — Mausolée de Che Houang-ti. — Destruction de Ts'in. — Que reste-t-il de l'art de Ts'in ? — Y eut-il une sculpture Ts'in ? — Jades Ts'in. — Bronzes Ts'in.

CHAPITRE X. La civilisation des Han.

Vue générale sur l'histoire des Han. — Politique antiféodale. Restauration des Classiques. — Sentiments religieux. — Progrès matériels. Difficultés financières. — Les conquêtes. Expansion vers l'ouest. — Expansion vers le sud. — Apports étrangers. Un exemple : tactique militaire et armement. — Contrastes.

CHAPITRE XI. L'art des Han. Caractères généraux. Bronzes. Jades.

Caractères généraux. — Les bronzes. Les objets en fer. Les jades. — Les laques.

CHAPITRE XII. L'art des Han. Poterie.

Généralités. — La poterie. Objets d'usage. — La poterie. Réductions d'édifices et d'ustensiles agricoles et culinaires. — Poteries dérivées des Han. Vases peints. Premiers produits kaolinés.

CHAPITRE XIII. L'art des Han. Architecture. Peinture.

L'architecture. Architecture civile. — L'architecture. Architecture funéraire. — La peinture.

CHAPITRE XIV. L'art des Han. Sculpture. Les Chinois sont-ils des statuaires ?

La sculpture ciselée. Généralités et lieux d'origine. — La sculpture ciselée. Technique, principaux motifs. — Les briques décorées. — La statuaire. — Conclusion.

L'art chinois classique

TABLEAU SOMMAIRE DES PRINCIPALES ÉPOQUES DE L'ART CHINOIS

@

Époque néolithique : IIIe millénaire avant Jésus-Christ.

Époque Hia : XXIIIe-XVIIIe siècles avant Jésus-Christ.

Époque Chang-Yin : XVIIIe-XIIe siècles avant Jésus-Christ.

Époque Tcheou : XIIe-IIIe siècles avant Jésus-Christ.

Époque Ts'in IIIe siècle avant Jésus-Christ.

Époque Han : IIIe siècle avant Jésus-Christ - IIIe siècle après Jésus-Christ.

Époque des Trois Royaumes : IIIe siècle après Jésus-Christ.

Époque Wei : IV^e-VIe siècles après Jésus-Christ.

Époque Leang : VIe siècle après Jésus-Christ.

Époque T'ang : VIIe-Xe siècles après Jésus-Christ.

Époque Song : X^e-XIIe siècles après Jésus-Christ.

Époque Yuan : XIIIe-XIVe siècles après Jésus-Christ.

Époque Ming : XIV^e-XVIIe siècles après Jésus-Christ.

Époque Ts'ing : XVIIe-XIXe siècles après Jésus-Christ.

Époque K'ang-hi : XVIIe siècle après Jésus-Christ.

Époque K'ien-long : XVIIIe siècle après Jésus-Christ.

@

TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE

@

1. — **Combat d'animaux**. Travail grec d'inspiration touranienne ; Russie méridionale. Frise d'un vase d'argent du Musée de l'Ermitage.
2. — **Renne accroupi**. Travail grec d'inspiration touranienne ; Russie méridionale. Plaque d'or du musée de l'Ermitage.
3. — **Ornement de jade**, décoré du dragon et de l'oiseau.
4. — **Disque de jade**, dragon (recto) et oiseau (verso).
5. — **Pendentif de jade**, dragon et tête d'oiseau.
- 6 et 7. — **Disque de jade**, oiseau (recto) et dragons (verso).
8. — **Disque de jade**, têtes de dragon et d'oiseau.
9. — **Vase de bronze**, à forme de griffon quadrupède.
10. — **Vase de bronze**, à forme d'oiseau.
11. — **Vase de bronze**, *t'ao-t'ie* et dragons.
12. — **Pied d'un vase de bronze**, *t'ao-t'ie* et dragons.
13. — **Partie inférieure d'une cloche**, *t'ao-t'ie* et dragons.
14. — **Arme de bronze**, décorée d'un *t'ao-t'ie* à stylisation géométrique.
15. — **Vase de bronze**, décoré d'un *t'ao-t'ie* à stylisation florale.
16. — **Vase de bronze à décor d'oiseaux**.
17. — **Pendentif de jade**, phénix accouplés.
18. — **Boucle de jade**, à tête de phénix.
19. — **Autruche**.
20. — **Autruche**.
21. — **Vase de bronze**, à décor de palmettes.
22. — **Bronze *tsouen***.
23. — **Bronze *tsouen* à arêtes dentées**.
24. — **Bronze *tsouen* à couvercle**.
25. — **Bronze *lei***.
26. — **Bronze *p'an***.
27. — **Bronze *li***.
28. — **Bronze *yen***.
29. — **Bronze *ho***.
30. — **Bronze ornement composé**.

@

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

@

1. **Griffon-quadrupède**. Plaque de bronze. Art sarmate. Collection Jean Sauphar, Paris.
- 2a. **Combats d'animaux**. Travail touranien. Sibérie. Plaque d'or du musée de l'Ermitage.
- 2b. **Combat d'animaux**. Plaque de bronze doré. Chine, époque Han. Collection Stoclet, Bruxelles.
- 3a. **Combat d'animaux**. Travail touranien. Sibérie. Ornement d'or massif du musée de l'Ermitage.
- 3b. **Combat d'animaux**. Plaque de bronze. Chine, époque Han. Collection Stoclet, Bruxelles.
4. **Tigre blanc**, symbole de l'Ouest. Jade blanc. Chine, époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.
5. **Vase de bronze**. Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.
6. **Vase de bronze**. Chine, époque Tcheou. Collection de Mrs. E. Meyer, New-York.
7. **Vase de bronze de la planche 6** : a. vu de face, b. vu de dos. Collection de Mrs. E. Meyer, New-York.
8. **Aigle-griffon attaquant un cervidé**. Tapis brodé. Mongolie du nord. Époque Han. Fouilles de la mission Kozloff.
- 9a. **Chapiteau roman**. Église de Saint-Eutrope, Saintes. XIIe siècle
- 9b. **Bas-relief roman**. Cathédrale de Notre-Dame, Bayeux. XIIe siècle.
10. **Vase de bronze**. Chine, époque Ts'in ou Han. Ancienne collection Peytel, Paris.
- 11a. **Vase-champion**. Bronze niellé. Chine, époque Song. Musée Cernuschi.
- 11b. **Dragon**. Jade vert. Chine, époque Tcheou, collection Gieseler.
- 12a. **Vase de bronze décoré d'or**. Chine, époque Ming. Musée Cernuschi.
- 12b. **Vase de bronze**. Chine, époque Ming. Musée Cernuschi.
13. **Sommet (tranche et face) d'une stèle bouddhique**. Chine, époque Wei. Communiqué par C. T. Loo, Paris.
- 14a. **Plaque de bronze repoussé et incisé**. Travail sarmate. Collection Jean Sauphar, Paris.
- 14b. **Plaque de bronze**. Travail sarmate. Musée Cernuschi.
- 15a. **Dragon**. Panneau de la brique de la planche 93. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Guimet.
- 15b. **Dragon**. Brique. Chine, fin des Han. Collection C. T. Loo, Paris.
- 15c. **Os gravé**. Époque Yin. Collection Sirèn.
16. **Vase tsouen**. Bronze. Chine, époque Tcheou. Collection Sumitomo, Japon.
- 17a. **Plaquette de bronze doré**. Chine, époque Ts'in ? Musée du Louvre.
- 17b. **Tsong**. Jade vert-clair et brun. Chine. Collection Gieseler, Paris.
18. **Oiseaux de bronze**, émaux champlevés et incrustation d'argent. Chine,

L'art chinois classique

époque T'ang. Musée Cernuschi.

- 19a. [Vase de bronze décoré d'émaux champlevés](#). Chine, époque Ming. Musée Cernuschi.
- 19b. [Vase de bronze](#). Chine, époque K'ien-long. Musée Cernuschi.
20. [Kou](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Collection Sumitomo. Japon.
21. [Bol peint](#). Poterie. Chine, époque néolithique.
22. [Poterie peinte](#). Chine, époque néolithique, 3^e millénaire avant J.-C. Collection Jean Sauphar, Paris.
23. [Poterie peinte](#). Chine, époque néolithique, 3^e millénaire avant J.-C. Musée Cernuschi.
- 24a. [Poterie peinte](#). Chine, époque néolithique, 3^e millénaire avant J.-C. Collection Jean Sauphar, Paris.
- 24b. [Poterie peinte](#). Chine, époque néolithique, 3^e millénaire avant J.-C. Collection Sirèn.
- 25a. [Fragment de poterie](#). Chine, époque Yin. Collection Sirèn.
- 25b. [Fragment d'os ou d'ivoire](#). Chine, époque Yin ? Musée Cernuschi.
- 26a. [Os inscrit](#). Chine, époque Yin ? Musée Cernuschi.
- 26b. [Tête de tao-t'ie](#). Ivoire. époque Yin ? Musée du Louvre.
- 27a. [Bout de lance rituelle](#). Jade gris, monté sur une douille incrustée de turquoise. Chine, époque Tcheou ? Collection C. T. Loo, Paris.
- 27b. [Bout de lance rituelle](#). Os. Chine, époque Han ? Collection Jean Sauphar, Paris.
28. [Statuettes magiques ?](#) Terre cuite. Chine, époque Tcheou ? Musée Cernuschi.
- 29a. [Pi à quatre segments](#). Jade gris-vert. Époque Yin ? Collection Gieseler, Paris
- 29b. [Pi](#). Jade moucheté blanc, noir et rouille. Époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.
30. [Tsong](#). Jade jaune. Époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.
- 31a. [Tsong](#). Jade jaune. Chine, époque Han. Collection Gieseler.
- 31b. [Tablettes, symboles de souveraineté](#). Jade vert noir. Chine, époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.
- 32a. [Pei Yu, pendentifs symboliques](#). Jade. Chine, époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.
- 32b. [Armes rituelles](#). Jade vert foncé. Chine, époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.
- 33a. [Oiseau-amulette](#). Jade jaune-bistre. Chine, époque Tcheou. Collection C. T. Loo, Paris.
- 33b. [Cerf-amulette](#). Jade vert. Chine, époque Tcheou. Collection C. T. Loo, Paris.
- 33c. [Vase en terre cuite](#). Chine, époque Tcheou ? Musée Cernuschi.
34. [Série de trépieds](#) montrant l'évolution d'un modèle depuis la forme mammaire jusqu'à celle des têtes d'éléphants. Époque néolithique, Tcheou, Ming. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

- 35a. [Vase en poterie](#). Chine, époque Tcheou. Collection. L. Wannieck, Paris.
- 35b. [Vase en poterie](#). Chine époque Tcheou, Musée Cernuschi.
36. [Yu](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.
37. [Yu](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Ancienne collection Peytel, Paris.
- 38a. [Yi](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.
- 38b. [Tsie](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.
39. [Yi à couvercle](#). Bronze. Chine, époque Tcheou, Collection Sumitomo, Japon.
- 40a. [Yin](#). Bronze. Chine, époque Han. Collection Sumitomo, Japon.
- 40b. [Si](#). Bronze. Chine, époque Dan. Musée Cernuschi.
41. [Teou](#). Bronze. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
42. [Toui](#). Bronze. Chine, époque Han. Collection Sumitomo, Japon.
- [To](#). Bronze Chine, époque Han. Collection Sumitomo, Japon.
- [Tchong](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Collection Jean Sauphar.
43. [Kou](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Collection Sumitomo, Japon.
44. [Armes de bronze](#). Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.
45. [Yin](#). Bronze. Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.
46. [Vases décorés d'empreintes de mains](#). Bronze. Chine, époques Tcheou, Yin (?), Tcheou (C). Musée Cernuschi.
47. [Vase décoré de personnages en relief](#). Bronze. Chine, époque Han ? Collection Chua-nen tso, Chine.
48. [Brique](#). Terre-cuite. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.
49. [Tumulus de Ts'in Che Houang-ti](#).
50. [Spatules de bronze](#). Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck.
- 51a. [Bassin de bronze](#). Chine, époque Ts'in. Collection Jean Sauphar.
- 51b. [Bronze](#). Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck, Paris.
- 52a. [Ting. Bronze](#). Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck, Paris.
- 52b. [Ting](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.
53. [Couvercle de vase de la pl. 52a](#). Bronze, Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck, Paris.
- 54a. [Fragments d'un vase](#). Bronze incrusté de cuivre. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.
- 54b. [Vase rituel](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck.
55. [Marmite de type Yin](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck, Paris.
56. [Ustensiles de cuisine](#). Bronze. Mongolie, époque Han. Musée Cernuschi.
57. [Vase décoré de personnages et d'animaux](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Collection Stoclet, Bruxelles.
58. [Dragon](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Collection Stoclet, Bruxelles.
- 59a. [Fragment de couvercle](#). Bronze. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

- 59b. Boîte d'essieu. Bronze. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.
60. Jarres courbes. Bronze. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.
61. Perroquet. Bronze. Chine, époque Ts'in. Collection de Mrs. E. Meyer.
62. Grande cuve. Bronze. Chine, époque Tcheou ? Ts'in ? Musée Cernuschi.
- 63a. Personnage bouddhique ? Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 63b. Personnage taoïste. Jade brun. Chine, époque Han ? Musée Cernuschi.
- 63c. Ornement à motif de monnaie. Bronze. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 63d. Miroir. Bronze. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 64a. Vase de bronze. Chine, époque Han ? Musée Cernuschi.
- 64b. Chiao-tou. Fer. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
65. Léopard. Bronze incrusté d'argent. Chine, époque Han. Collection Stoclet, Bruxelles.
66. Ours. Bronze doré. Chine, époque Han. Collection Oppenheim, Londres.
- 67a. Bœuf. Fer massif. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 67b. Porc. Fer massif. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
68. Animal et son petit. Jade blanc taché de rouille. Chine, époque Han ? T'ang ? Ancienne collection J. Fau, Paris.
69. Plat en laque peinte. Corée septentrionale. Époque Han. (Fouilles du Gouvernement général de la Corée)
70. Jades funéraires. Deux formes de poissons (époques Tcheou et Han) et une cigale (époque Han). Chine. Musée Cernuschi.
- 71a. Vase d'usage domestique. Poterie vernissée à patine noire. Chine, époque Han. Collection privée, Paris.
- 71b. Vase d'usage domestique. Poterie vernissée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 72a. Vase d'usage domestique. Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 72b. Vase d'usage domestique. Poterie vernissée, irisée, décorée de médaillons. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
73. Vases d'usage domestique. Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Collection Georges Viau, Paris. Musée Cernuschi.
74. Cuillers. Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 75a. « Hill-censer ». Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Collection Georges Viau, Paris.
- 75b. Puits. Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 75c. Urne à grains. Poterie vernissée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
76. Fourneau de cuisine. Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 77a. Disque décoré de dragons. Bronze. Chine, époque Han. Collection David Weil, Paris.

L'art chinois classique

- 77b. Tortue, ustensile pour broyer l'encre. Terre cuite. Chine, époque Han. Collection Jean Sauphar, Paris.
78. Vase peint. Chine, poterie dérivée de l'époque Han. Collection Jean Sauphar, Paris.
79. Poteries kaolinées. Chine, poteries dérivées de l'époque Han. Musée Cernuschi.
- 80a. Réduction d'une maison. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 80b. Réduction d'un édifice. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
81. Réduction d'une tour militaire. Terre cuite vernissée, irisée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
82. Pilier de type simple. Pierre sculptée. Chine, époque Han.
83. Pilier de type complexe. Pierre sculptée. Chine, époque Han.
84. Plaque d'argile peinte. Chine, époque Han. Collection Jean Sauphar.
- 85a. Estampage d'un bas-relief. Pierre ciselée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 85b. Estampage d'un bas-relief. Pierre ciselée. Chine, époque Han. Musée du Louvre.
86. Estampage d'un bas-relief. Pierre ciselée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
87. Estampage d'un bas-relief. Pierre ciselée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
88. Estampage d'un bas-relief. Pierre ciselée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
89. Estampage de bas-reliefs. Pierre ciselée. Chine, époque Han.
90. Estampage d'une brique décorée. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
91. Grande brique décorée. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
92. Grande brique décorée. Terre cuite. Chine, époque Han. Collection Jean Sauphar, Paris.
93. Grande brique décorée. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Guimet.
94. Cheval. Terre cuite peinte. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
95. Tête de cheval. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
96. Jeune chien. Terre cuite peinte. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 97a. Chien aboyant. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 97b. Porc. Terre imité vernissée. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 98a. Nain. Terre cuite peinte. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
- 98b. Conteur. Terre cuite peinte. Chine, époque Han. Musée Cernuschi.
99. Buste. Terre cuite peinte. Chine, époque Han. Collection Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris.
100. Cheval nu dominant un barbare Hiong-nou. Pierre sculptée. Chine,

L'art chinois classique

époque Han.

101. [Figures funéraires](#). Pierre sculptée. Chine, époque Han.

102. [Tigre ailé](#). Pierre sculptée. Chine, époque Han.

103. [Sommet d'un piller](#). Pierre sculptée. Chine, époque Han.

104. [Fragment de décoration d'un pilier](#). Pierre sculptée. Chine, époque Han.

@

AVERTISSEMENT

@

p.001 Le présent ouvrage n'a d'autre ambition que de coordonner et de mettre en lumière les connaissances que nous commençons d'avoir sur l'art primitif de la Chine. Ces connaissances sont dues aux patients travaux de fouilleurs et d'érudits dispersés en tous pays : chacun d'eux pousse sa recherche et s'enorgueillit avec raison d'un étroit succès obtenu par un grand effort. Si l'on essaie de rapprocher ces notions éparpillées, et qui souvent se sont ignorées l'une l'autre, il est possible d'obtenir des vues plus générales et quelques lueurs nouvelles. A supposer qu'un tel résultat soit atteint ici, l'auteur du livre en reporterait le mérite aux savants esprits chez lesquels il s'est approvisionné. Mais l'abrégé qu'il a tenté reste nécessairement incomplet : c'est ainsi, par exemple, que les beaux travaux de Marcel Granet sur les danses et légendes de la Chine ancienne n'étaient pas encore connus lorsque ceci fut composé.

Nul ne saurait prétendre à des jugements définitifs sur la haute antiquité chinoise. L'art chinois, et particulièrement celui des origines, n'est pas comme celui de l'Égypte, de la Grèce ou de la Perse, à peu près p.002 entièrement étalé devant nos yeux. L'immense sol du Céleste Empire reste à peu près vierge. Cependant, depuis quelque trente ans, les découvertes archéologiques, les examens de textes et de documents, se sont multipliés en assez grand nombre pour qu'on essaie de présenter dans leur ensemble, les traits de la Chine primitive.

Nous devons d'abord rejeter cette idée, si vivement fichée dans l'opinion occidentale, d'une Chine entièrement formée d'éléments originaux, constituée à l'état pur dès son début, et s'étant jalousement développée à l'abri des influences étrangères. Chaque page de cette étude montrera, bien au contraire, que les vastes plaines du Milieu ont été alimentées sans cesse, par des apports qui découlaient de plusieurs points de l'Asie, et qui, de siècle en siècle, enrichissaient l'esprit, les mœurs et l'art des populations qui s'y étaient établies pour y former le

L'art chinois classique

noyau chinois. La Chine se rattachera, de la sorte, aux grands mouvements de civilisation qui dès les temps reculés, ont fécondé le continent asiatique avec une rapidité insoupçonnée.

Mais, en même temps qu'on apercevra les acquisitions accessoires ainsi réalisées par l'art de la Chine ancienne, cet art apparaîtra comme doué, dans ses essences, d'une personnalité puissante et d'un esprit qui n'appartient qu'à lui.

Une croyance généralement reçue veut que l'art soit un luxe du goût, qu'il soit né chaque fois que l'homme, ayant contenté ses besoins matériels les plus brutaux, put dessiner des images magiques, ou, mieux encore, tracer sur quelque paroi des figures inutiles où s'essayait p.003 son sentiment de la beauté : leur inutilité même était la marque qu'il s'agit bien d'art.

Qu'on admette, si on le peut, ce sentiment pour l'origine des arts de tout pays, sauf de la Chine. En Chine, l'art primitif est fils de l'intelligence. La sensibilité, la rêverie, l'agencement agréable des formes n'y ont qu'une part restreinte. Ce n'est pas dire que le Chinois antique fût dépourvu de ces qualités : le Livre des Odes suffirait à prouver le contraire. Mais par-dessus tout, il était un être de raison. Il cherchait une conception juste de l'univers. En haut, le Ciel ; en bas, la Terre. Les choses de la Terre sont une sorte de projection des choses du Ciel. Le Ciel est gouverné par l'Étoile polaire, centre immobile autour duquel se meuvent les Quatre Palais. Sur Terre gouverne l'Empereur, Fils du Ciel, milieu des Quatre Régions. Le Fils du Ciel assure l'harmonie entre le haut et le bas ; son astronomie, ses rites, sa musique, ses sacrifices, conditions de l'équilibre céleste et terrestre, déterminent la paix, l'abondance, la concorde et la félicité. Dans ce système tout s'enchaîne avec une rigueur physique inéluctable ; la trame est si serrée que rien n'y échappe. Rien, pas même l'essence la plus subtile, pas même l'art.

Il ne faut donc pas demander à l'art chinois des époques classiques ces fantaisies d'une imagination délicate, auxquelles, justement, nos yeux d'Occidentaux sont accoutumés de reconnaître les caractères de

L'art chinois classique

l'art. L'art chinois classique est un art symbolique et rituel.

Ce disque de jade bleu-vert, percé d'un cercle en son milieu, c'est le Ciel. Ce tube de jade, jaune, c'est la Terre, ^{p.004} avec quatre segments en forme d'angles pour représenter les Régions. Cette large et longue tablette de jade, semblable à une épée trapue, c'est la Grande Tablette, emblème du pouvoir du Fils du Ciel. Quant aux vases de terre, de bois, de jade ou de bronze qui figurent dans les sacrifices, ce sont les rites, et non le goût de l'artiste, qui établissent leur forme, leur dimension, leur ornement.

Il est impossible de comprendre la force de la tradition dans l'art de ce pays, d'admirer ou de déplorer la lente ingéniosité, la prudente pression de l'imagination individuelle cherchant à se glisser sous ce réseau de prescriptions rituelles, si l'on n'a pas d'abord sous les yeux les premiers et purs produits de la raison chinoise.

La Chine est l'un des rares peuples dont la personnalité primitive fut si forte et se suffit si pleinement, que tous les pas qu'a faits son art vers la beauté commune aux autres, sont comme une offense envers lui-même, une diminution, un déchéance. Nous pouvons, dominés par les habitudes de notre goût, prendre plus de plaisir à l'art des Han, qui nous est plus accessible. Mais le critique est forcé de reconnaître que l'artiste des Han a souvent trahi l'esprit des ancêtres, et qu'après ce moment, c'est l'essence même de l'art qui est altérée. Le lecteur s'étonnera au premier regard, que notre ouvrage donne comme close la période classique de cet art, au moment même où l'on se fût attendu à trouver son début. Un examen plus attentif justifiera, je l'espère, l'opinion exposée ici.

L'auteur n'a pas voulu surcharger son texte de références. Peu de pages eussent demandé moins de dix ou quinze renvois, dont l'absence sera peut-être regrettée par ^{p.005} quelque chercheur, mais permettra une lecture plus facile au public moyen.

Un ouvrage de cette sorte ne va pas sans erreurs ni omissions. La transcription des noms et mots chinois est rendue d'autant moins aisée

L'art chinois classique

que les langues occidentales, par exemple la française et l'anglaise, n'obéissent pas là-dessus aux mêmes règles. Les inexactitudes résultant de ce fait resteraient toutefois vénielles. L'auteur craint avec raison d'avoir encouru des reproches plus graves. Il s'en confesse à l'avance, et, pour mener à mieux une étude si complexe et si nouvelle, accueillera avec gratitude les observations que l'on voudra bien lui communiquer.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES. RÔLE DU TOURAN

@

^{p.007} **Formation de la Chine primitive : premières invasions touraniennes.** — Il y a quelque cinq mille ans, une race nomade, venue du nord ou du nord-ouest de l'Asie, peut-être de la Sibérie, peut-être de la Kachgarie, fit irruption en plusieurs vagues, dans les provinces septentrionales de la Chine actuelle.

Des tribus, que l'on croit d'origine tibétaine, vivant à l'état demi-sauvage, occupaient déjà cette région. Entre les envahisseurs et les occupants commença une lutte sans merci, qui dura des siècles. Les envahisseurs, mieux armés et de mœurs plus guerrières, refoulèrent lentement vers le sud les tribus indigènes dont les débris ont longtemps peuplé l'Indo-Chine et le Yun-nan.

Cette vue n'est ni hasardeuse ni nouvelle. Vers 1850, Biot écrivait déjà : « Les premiers habitants de la Chine étaient des peuples sauvages et chasseurs, au milieu desquels s'avança, entre le XXXe et le XXVIIe siècle avant notre ère, ^{p.008} une colonie d'étrangers, venant du nord-ouest... Son existence paraît avoir été alors purement pastorale ; mais la nature des contrées qu'elle avait envahies, modifia graduellement ce que cette manière de vivre avait d'absolu, en la portant vers l'agriculture. »

Ainsi, le premier fait historique est la brutale conquête de la partie principale de la Chine, par une ou plusieurs invasions qui s'établirent là, et jetèrent sur ces terres fertiles les germes du génie chinois. Cet établissement se développa sous plusieurs formes au cours des troisième et deuxième millénaires avant notre ère.

On ne peut donc parler de la civilisation chinoise comme de la plus ancienne du monde. A l'époque où les plaines du Hoang-ho et du Yang-tse ne servaient que de champs de bataille, la civilisation chaldéo-

L'art chinois classique

élamite, antérieure de deux mille ans, avait produit en Mésopotamie le vigoureux art chaldéen du patési de Lagash ; l'art égyptien, qui se formait aussi depuis vingt siècles, faisait épanouir dans la vallée du Nil les parfaits chefs-d'œuvre de la IV^e dynastie, et les îles de la mer Égée connaissaient l'art de Cnosse et de Phaestos.

Le foyer chinois s'alluma plus tard. Avant d'examiner sa formation, essayons d'éclaircir la nature des conquérants qui l'ont préparé.

Le Touran, réalité géographique et historique. — Ils formaient une troupe avancée du Touran. Ces appellations de Touran, touranien, se trouvent discréditées par l'abus qu'on en a fait. L'erreur fut d'envisager la question touranienne du côté de la race et du langage. Ethnographes ^{p.009} et linguistes eurent alors beau jeu de nier l'existence du Touran ou de la réduire à des proportions médiocres.

Cependant la géographie nous montre, entre la mer Noire et la mer Jaune, une région transversale qui coupe l'Asie d'un flanc à l'autre, au-dessus du Pamir et du Tibet, s'étend en direction du nord à travers les plaines sibériennes, et, plus plate à l'ouest, plus montagneuse à l'est, présente de bout en bout un aspect de stoppes herbeuses, coupées de parties désertiques.

Là, déterminée par le sol et par le climat, vécut dès la haute antiquité une population, composite quant à la race et quant au langage, mais homogène par les mœurs. Scythes, Huns, Turcs, Mongols, Mandchous, tels furent quelques-uns de ses visages : pasteurs, nomades et guerriers, tels furent ses traits permanents. A travers un immense espace et sur une période de quarante ou cinquante siècles, elle apparaît toujours la même. C'est le Touran.

Son action sur les peuples sédentaires avec lesquels il prit contact, apparaîtra clairement par un exemple, celui de l'Iran persique.

Le Touran et l'Iran. — Vers le XII^e siècle avant notre ère, les populations qui agitèrent l'Asie, ont à peu près établi leurs domaines. Les Indo-Iraniens, Aryens d'origine et descendus des régions arctiques,

L'art chinois classique

ont franchi le Caucase, conquis le plateau de l'Iran, et lancé leur dernier jet dans l'Inde gangétique. Les Touraniens, sans cesse en mouvement à travers les steppes sibériennes, ont, dès longtemps, planté leurs tentes dans la Chine septentrionale.

Iran, Touran, ces mots perdent bientôt une valeur ethnique ^{p.010} rigoureuse. Mais si les races s'altèrent, les pays et les mœurs durent.

S'opposant au Touran nomade et pastoral, l'Iran garde, on dépit des mélanges, sa vie sédentaire et agricole. Conquérants de la Chaldée et de l'Assyrie, conquis par l'Hellénisme, par les Parthes, par les Arabes musulmans, par les Turcs seldjoucides, par les Mongols de Timour-Lenk, les Iraniens perses reçoivent ainsi des éléments sémites, méditerranéens, steppiques. Ils les absorbent. Ils les iranisent : par la vertu du sol et par la force des mœurs. Vaincu le plus souvent par l'invasion, l'Iran dépouille vite ses envahisseurs. Il est comme une forteresse dont les portes cèdent, mais se referment sur l'assaillant.

Que l'on jette un regard sur la lutte séculaire du Touran contre l'Iran persique. L'un lance sans répit ses vagues de tribus nomades. L'autre les subit, puis les transforme. En présence de cette vie plus douce, née d'une terre cultivée, le vagabond des steppes ayant saccagé, s'étonne, s'adapte, et devient à son tour le défenseur d'un pays qui le comble, d'une civilisation qui le flatte, contre ses frères d'hier rôdant et se précipitant à leur tour. Ainsi, les races fluent, se mêlent, se perdent par masses ou par morceaux. Mais la réalité géographique persiste. Le Touran n'a cure de ses transfuges. Il produit sans cesse des Touraniens. Et la lutte se perpétue. Cet antagonisme de l'Iran et du Touran est remarquablement exposé par René Grousset dans son excellente Histoire de l'Asie.

Le Touran et la Chine. — En Chine, même situation, mais antérieure d'un millénaire au moins. Ici, la population ^{p.011} conquérante est issue du Touran lui-même. L'envahisseur se disposait à continuer sa

L'art chinois classique

course. Il avait compté sans la fertilité des plaines qui, nées de deux grands fleuves, le retiennent et l'enracinent. La vallée du Hoang-ho produit à volonté millet, maïs, sorgho. Les rizières du Yang-tse croissent sans effort. Le nomade s'y fait agriculteur. Sédentaire et cultivateur, le Touranien devient Chinois. La Chine primitive se forme. L'esprit chinois s'éveille.

Dès lors, avec une régularité inlassable, le Touran de l'est déverse sur la Chine ses nomades, comme le Touran de l'ouest jetait les siens contre l'Iran. Pendant trente siècles, Mongols, Turcs et Mandchous s'étaient sur la Chine septentrionale, y établissent des royaumes ou des dynasties et, sinisés là, comme leurs frères sont iranisés en Perse, font obstacle de toutes leurs forces à d'autres invasions qui les submergent à leur tour. L'acquis de la civilisation chinoise se réfugie de siècle en siècle vers le sud pour s'y abriter de ces luttes. Mais, en même temps, les invasions du nord versent dans les veines chinoises un sang pur, hardi, qui circule avec violence et renouvelle l'énergie de cette immense nation à qui trois millénaires sont nécessaires pour qu'elle se constitue. Dans quelle mesure l'incessant apport touranien a-t-il agi sur la formation et le développement de l'art chinois ? Voilà la question qui nous intéresse.

Difficulté de discuter de l'art primitif chinois. Reconnaissons une fois pour toutes les difficultés d'une discussion de ce genre. Les matériaux nous font défaut en grande partie. Comment définir l'art des origines quand nous ne possédons qu'un nombre infime d'objets qui p.011 puissent raisonnablement être rapportés à ce temps !

Des fouilles récentes dans le Ho-nan et dans le Kan-sou ont mis à jour des poteries d'un style singulier, que l'on fait remonter jusqu'à l'âge de la pierre en Chine, c'est-à-dire aux environs du troisième millénaire avant notre ère ; nous en dirons deux mots dans notre quatrième chapitre. Là, seront mentionnés aussi les ivoires et les os gravés ainsi que les débris de poteries qui proviennent de l'emplacement de l'ancienne capitale des Yin, ce qui les placerait autour

L'art chinois classique

du XVII^e siècle avant notre ère. Mais si ces documents, infiniment précieux, nous ouvrent des perspectives que l'on ne soupçonnait pas, leur nombre restreint n'en permet pas encore une étude tout à fait fructueuse. Cet art des Yin (ou des Chang, 1766-1122 avant notre ère) nous serait pourtant mieux connu si l'on acceptait toutes les attributions dont on le gratifie. Mais c'est par une certaine hardiesse que l'on met l'étiquette Chang sur quelques bronzes, ou par une confiance excessive dans les recueils, eux-mêmes tardifs, d'érudits chinois des Song ou de K'ien-long. A part les résultats des fouilles mentionnées ci-dessus, les premières attributions sûres ne remontent guère au delà des Tcheou (1122-255). Encore les bronzes, jades et poteries de cette dynastie ne sont-ils pas aussi nombreux que l'on paraît le croire.

Si surprenante que paraisse cette affirmation, nous sommes obligés de convenir que le véritable art chinois reste aujourd'hui peu connu. Contrairement à la Grèce, à l'Égypte, à la Perse, le sol chinois garde la plupart de ses secrets. Si les objets mis à jour au hasard des labourages ont été soigneusement recueillis par les amateurs indigènes, ^{p.013} jamais une véritable campagne archéologique n'a été entreprise dans ce pays. Les missions Chavannes (1893 et 1907), les investigations de Laufer (1901 à 1910), les missions Ségalen (1909 et 1914), enfin les fouilles du D' Andersson dans le Ho-nan et le Kan-sou en 1919-1923, ont bien été dirigées avec méthode et par des esprits informés ; c'est sur leurs résultats que sont bâties, en grande partie, nos connaissances actuelles de l'archéologie chinoise ; mais elles restent localisées à quelques époques et à quelques provinces, et l'importance même des documents mis à jour démontre celle des documents qui restent à découvrir. Ce sera une œuvre attentive et de longue haleine. Tant qu'elle n'est pas accomplie, nous ne pouvons que tracer par intuitions et comparaisons, des cadres plus ou moins approchants de la réalité, que les matériaux futurs viendront remplir, redresser, ou déborder.

L'art chinois classique

Premières notions sur la civilisation chinoise. — Cette modestie convient particulièrement à l'exposé des influences touraniennes sur la formation de l'art chinois. Une tradition constante donne une origine occidentale aux envahisseurs qui ont fondé la civilisation chinoise, apportant vraisemblablement les notions astronomiques, les formes d'art et les procédés de culture, d'origine chaldéenne, qui existaient déjà en Mésopotamie et dans l'Élam. Les hypothèses hasardeuses de Terrien de Lacouperie, mal fondées sous la forme qu'il leur donna, se verraient ainsi étayées par des considérations que leur auteur n'avait pas soupçonnées.

« Les grands hommes viennent de l'ouest. » Chavannes ^{p.014} note que sous cet adage, dont la singularité n'est qu'apparente, se cache un fait réel et important, c'est-à-dire que plusieurs dynasties anciennes, notamment les Tcheou et les Ts'in, avaient pris leur origine parmi les envahisseurs barbares de l'ouest. Il n'est pas téméraire d'appliquer cette constatation aux temps les plus reculés de la formation chinoise. D'abord premiers envahisseurs et formant le noyau originel, puis lâchant sur cet embryon de civilisation des hordes affamées ; longtemps ennemis de l'Empire, à sa tête enfin par voie de conquête, les nomades touraniens ont joué un rôle de premier plan dans toute la Chine ancienne ; au temps de Yao et de Chouen, on les appelait les Jong des montagnes ou les Hiun-yu ; au temps des Hia, les Choen-wei ; au temps des Yin, leur pays était désigné sous le nom de Koei-fang ; au temps des Tcheou, on les appelait les Hien-yun ; au temps des Han, les Hiong-nou.

Le plus ancien des empereurs mythiques ou légendaires, Houang-ti, aurait conduit le premier exode touranien dans le Kan-sou moderne, au cours du troisième millénaire avant notre ère ; vers 2250 l'empereur Yao aurait conquis le Chan-si ; Chouen se serait établi dans le Ho-nan un siècle plus tard et après lui Yu aurait entrepris l'envahissement des autres provinces au sud du fleuve Jaune. Cette interprétation positive des époques légendaires n'était point étrangère à Biot quand il suggérait que dans les textes relatifs à Yu, « on pourrait ne voir que

L'art chinois classique

l'histoire des progrès d'une grande colonie qui s'étend peu à peu en desséchant un sol marécageux et chassant devant elle les premiers habitants de ce sol ».

A cette période de conquêtes correspondait déjà un état ^{p.015} de civilisation assez avancée, si l'on admet que l'astronomie chinoise primitive, fondée sur le zodiaque lunaire, date de Houang-ti et de Yao. Les poteries les plus anciennes témoignent d'un style, évidemment importé, qui n'annonce en rien le style chinois. Le seul métal connu était l'or. Nous sommes à l'époque de la pierre polie, jade et silex.

Des éléments importants du style chinois apparaissent déjà sur les poteries des Yin. Ce style se serait donc élaboré autour du XXe siècle. Nous nous trouvons en pleine époque du bronze et du cuivre, qui par les dynasties des Hia (2205-1766) et des Yin ou Chang (1766-1122) nous conduit à la dynastie Tcheou (1122-225), c'est-à-dire au moment où le génie chinois atteignit à sa perfection.

Nous trouvons sous les Tcheou les repères d'une chronologie contrôlée. Le peuple chinois féodalement constitué, dépasse le Yang-tse, mais la région proprement méridionale reste, pour cinq siècles encore, pays non chinois.

Exemples d'influx touranien aux époques historiques. — Parmi les maisons féodales qui du VIIIe au IVe siècle jouèrent un rôle éminent dans la formation chinoise, se distinguent les principautés de Ts'in et de Tchao ; leur origine touranienne est sûre. La pratique touranienne d'enterrer avec un prince défunt ses plus fidèles serviteurs apparaît en 678 au pays de Ts'in ; et dans celui de Tchao on voit un prince suivre la coutume hunnique de boire dans le crâne de son ennemi. Chavannes n'a noté qu'occasionnellement ces traits touraniens, mais leur recherche raisonnée dans les documents historiques tentera sûrement quelque érudit. La Chine des Tcheou présente des ^{p.016} flux et reflux de mœurs du Touran, et la décision du roi Wou-ling, de Tchao, en 307, d'adopter formellement les vêtements

L'art chinois classique

et usages des tribus guerrières du nord, n'était sans doute qu'un retour aux anciennes coutumes.

Berthold Laufer n'a pas manqué de mettre en lumière que le passage du bronze au fer présente le même développement dans l'antiquité sibérienne et dans l'antiquité chinoise, ce qui montre une connexion historique étroite entre ces deux civilisations.

Sa démonstration est abondante et décisive quant à la dynastie chinoise des Han, autour de l'ère chrétienne ; elle s'applique à la tactique militaire, à l'armement des troupes, au harnachement des chevaux, à l'ornementation des poteries.

Mais on peut présumer que ce parallélisme, ou plutôt cette pénétration, fut encore plus active aux époques primitives, c'est-à-dire quand les plaines chinoises recevaient directement l'apport du Touran conquérant, tandis qu'au temps des Han la civilisation déjà constituée sous la forme historique de l'Empire du Milieu, luttait contre les Huns, ses frères d'hier, et ne recevait que par contre-coup leurs influences. Les marques touraniennes sont, à nos yeux, plus nombreuses et plus importantes sous les Han, parce que les documents relevés par l'érudition sont eux-mêmes en plus grand nombre pour cette dynastie. N'oublions pas que leur révélation est toute récente. Il y a quinze ans, nous étions, sur les influences touraniennes des Han, encore plus ignorants que nous ne le sommes aujourd'hui sur ces mêmes influences aux époques primitives. C'est donc sans témérité que l'on peut attendre que nos ^{p.017} informations sur ce sujet se développent en remontant vers les origines du peuple chinois.

Vue générale de l'influence touranienne. — Si, politiquement, la Chine primitive dut sa formation aux barbares nomades, il faut bien soupçonner que son art a reçu les mêmes influences. Reinecke, Strykowski, ont su distinguer les données du problème. Celui-ci fut posé, en France, aux yeux de quelques érudits et curieux, par cinq ou

L'art chinois classique

six pièces de la collection Stoclet qui figuraient en 1923 dans une exposition des « Animaux chinois », au musée Cernuschi. C'étaient des plaques de bronze, quelques-unes dorées, à motifs d'animaux. Chinoises ? Oui, par la provenance, mais elles témoignaient d'une inspiration hardie et violente qui échappait à la tradition du génie chinois. Ce style inattendu intrigua fort les connaisseurs de l'art asiatique.

On chercha, et par la comparaison avec des plaques d'or, découvertes dans la Russie méridionale et déposées à Pétrograd dans le musée de l'Ermitage, on avait obtenu déjà quelques résultats intéressants, quand parut un ouvrage du professeur Rostovtzeff, qui, placé de son côté en présence d'une interrogation semblable, y répondait dans le même sens, mais avec plus de précision.

Comme les chercheurs français, Rostovtzeff reconnaissait la parenté d'un art caucasien et de l'art primitif chinois. Mais tandis qu'il prêtait à ces deux arts une origine commune, purement hypothétique, placée sans preuve dans quelque région de l'Asie centrale, d'où la branche caucasienne et la branche chinoise se seraient détachées pour se développer de façon autonome, — il paraissait plus ^{p.018} raisonnable à d'autres esprits d'écarter les suppositions de cette nature, et de suivre pas à pas cet art à motifs d'animaux, depuis le Caucase où on le trouve constitué, jusqu'à la Chine où ses répliques ne tardent pas à se manifester.

Il semble acquis qu'à deux époques, l'une que l'on peut placer aux environs du X^e siècle avant notre ère, l'autre qui oscillerait autour de l'ère chrétienne, une forme d'art s'est propagée de la mer Noire à la mer Jaune ; la région caucasienne en fut le lieu d'exode, au temps des Scythes, d'abord, puis au temps des Sarmates. Voyageant à travers les steppes sibériennes par le véhicule des tribus touraniennes nomades, elle atteignit la Chine, qui se l'assimila au point d'en faire l'un des éléments essentiels de l'ornementation de ses bronzes et de ses jades. Ainsi se trouve manifestée une immense articulation des arts asiatiques ; ainsi la Chine originelle sort de l'isolement où on l'avait

L'art chinois classique

tenue jusqu'à ce jour. Une vue nouvelle s'ouvre sur les mouvements de l'art, dans l'antiquité du plus vieux continent du monde. Nous ne nous occupons, pour l'instant, que de la propagation du style animal scytho-sarmate. La perspective s'étend, le coup d'œil s'élargit, à mesure que l'on remonte vers les temps plus anciens, dont le point extrême serait, en Chine, l'époque néolithique.

C'est donc au Caucase, d'une part, dans la Chine nord-occidentale de l'autre, qu'il faut chercher le départ et l'arrivée de cette migration de la forme d'art animale scythe-sarmate.

Cet art, je l'appelle touranien parce que, son lieu de naissance nous étant encore inconnu, c'est dans le Touran scythe et sarmate que je le trouve constitué, et parce que ^{p.019} c'est le Touran mongol qui l'a transporté jusqu'en Chine. L'appellation iranienne paraît injustifiée pour deux raisons : la première, que l'origine de cet art semble plutôt mésopotamienne ; la seconde, que, la race iranienne des Scythes et des Sarmates fût-elle hors de discussion, leurs mœurs, leur esprit, leur histoire les rattache étroitement au Touran mongol. Iran et Touran, loin de former un groupe solidaire, se sont obstinément opposés pendant des dizaines de siècles. Attribuer à l'un un art qui appartient positivement à l'autre, est une erreur de termes qui peut engendrer les plus regrettables confusions de fait.

L'art du Caucase et de la Sibérie. Ses caractères. — Les documents de l'art scythe et de l'art sibérien, qui en est le prolongement, proviennent en général de tombes dans lesquelles se trouvaient enterrés les familiers et les chevaux d'un chef ; ils s'appliquent à peu près uniquement à l'ornementation du harnachement équestre : mors, freins, brides, pendeloques, etc..., sous formes de plaques métalliques, où le ciseau de l'artiste a représenté des scènes de chasse ou de combats d'animaux.

Le motif plus fréquent retrace l'attaque d'un animal, qui est souvent un cheval ou un onagre, par un ou plusieurs fauves où l'on peut reconnaître le tigre, l'ours, et un animal ailé à bec d'oiseau, qui

L'art chinois classique

est parfois muni de griffes de fauve. D'autres animaux prennent part à ces combats, par exemple le sanglier, le yack, le cerf. Il arrive aussi que le ciseleur donne à l'un des animaux luttant une tête de taureau, des pattes d'ours, un corps de tigre, ou fasse de ces éléments une toute autre distribution ; quelques ^{p.020} animaux portent à leurs extrémités (cornes, crinière, pattes, queue), d'autres bêtes qui ne figurent là qu'à titre décoratif. Deux traits sont fréquents : d'abord, l'exagération de certains museaux, retroussés et enroulés ; d'autre part, la position de la bête attaquée, plus rarement de la bête attaquante, dont le corps se retourne entièrement vers le milieu, de sorte que les pattes de derrière occupent une situation exactement opposée à celle de la tête.



Fig. 1. Combat d'animaux.

Travail grec d'inspiration touranienne ;
Russie méridionale. Frise d'un vase d'argent du Musée de l'Ermitage.
(D'après les *Antiquités de la Russie méridionale* de Kondakof, Tolstoï et Reinach.)

Quand ces plaques sortent de la main d'artistes grecs, nombreux dans les colonies helléniques de la mer Noire, le style en est généralement académique (fig. 1). En présence de formes si véhémentes, qui répondaient peu à leur idée d'un art élégant et raffiné, les Grecs n'ont pensé qu'à les adoucir ; leur seul rôle fut d'apporter une touche fade, conventionnelle, et c'est leur prêter un trop grand mérite que de leur attribuer l'introduction d'éléments babyloniens dans le style animal scythique. Sous le ciseau barbare, ce style, déjà pleinement constitué, garde une vigueur, une ^{p.021} fougue, une brutalité, qui lui confèrent une originalité éclatante (pl. 1). Quiconque a eu sous les yeux de telles pièces ou leurs reproductions, ne saurait les oublier ni les confondre avec d'autres.

L'art chinois classique



Pl. 1. Griffon quadrupède.

Plaque de bronze. Art sarmate. Haut. 0,10m. Collection Jean Sauphar, Paris.

Une plaque d'or, qui est au musée de l'Ermitage, en donne une assez juste idée (pl. 2a). Deux quadrupèdes, dont l'un possède le bec et les ailes de l'aigle-griffon, dévorent une sorte de léopard. La glotonnerie des agresseurs, les contorsions désespérées de la victime, sont indiquées en traits d'une grandeur sauvage. Le sens ornemental est évident, qui fait tenir symétriquement trois bêtes furieuses dans un



Pl. 2a. Combats d'animaux.

Travail touranien. Sibérie. Plaque d'or du musée de l'Ermitage.

L'art chinois classique

rectangle rigide ; mais la scène ne perd rien de son brutal réalisme. Cet équilibre entre le réalisme et la stylisation, est un des caractères de l'art scythe-sarmate.



Pl. 3a. Combat d'animaux.

Travail touranien. Sibérie. Ornement d'or massif du musée de l'Ermitage.

Voici encore deux animaux luttant (pl. 3a). L'un est reconnaissable : c'est le tigre à longs poils, particulier à l'Asie septentrionale et tel qu'on le retrouve dans les forêts de la Mandchourie. L'autre est un monstre composé, qui tient du bœuf ou peut-être du renne, mais porte des ongles de carnassier ; sa crinière, stylisée, est formée d'une suite de têtes d'aigle-griffon.

Documents correspondants des régions sino-mongoles. — Ces deux plaques sont représentatives de l'art scythe-sibérien. Pour se rendre compte, avec une évidence saisissante, de l'action que cet art a exercée sur la Chine, il suffit de montrer maintenant deux pièces correspondantes, provenant de la Chine du nord-ouest : à travers des milliers de kilomètres, les plaques chinoises sont les répliques, à peine modifiées, des plaques touraniennes.

^{p.022} Sur l'une (pl. 2b), un quadrupède à museau large et un animal à museau pointu, semblable à un ours, attaquent un cheval sauvage ; celui-ci succombe ; un de ses adversaires lui broie le cou,

L'art chinois classique



Pl. 2b. Combat d'animaux.

Plaque de bronze doré. Chine, époque Han. Collection Stoclet, Bruxelles.

l'autre lui brise les reins. Sur la seconde (pl. 3b), le même tigre à longs poils que nous avons vu tout à l'heure, s'avance dans le même mouvement d'attaque ; mais, ici, l'animal assailli est un cheval sauvage.



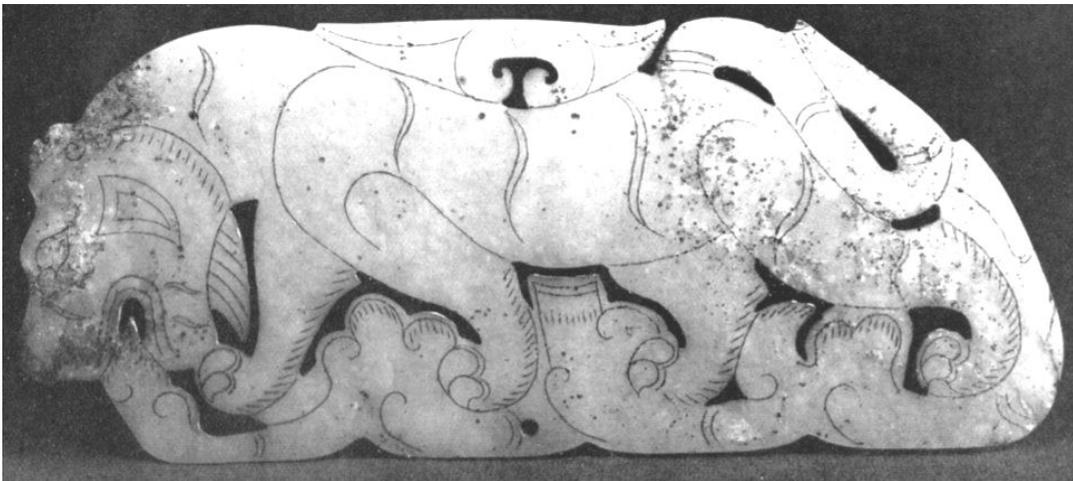
Pl. 3b. Combat d'animaux.

Plaque de bronze. Chine, époque Han. Collection Stoclet, Bruxelles.

Nous trouvons donc le tigre à fourrure introduit par une formule touranienne jusqu'à la frontière chinoise. Suivons-le à présent quand il a pénétré dans l'Empire du Milieu. Le voici : toute sa vigueur lui reste ; il a seulement perdu son caractère purement réaliste (pl. 4). Ce tigre-

L'art chinois classique

ci, emprunté à la collection du Dr Gieseler, n'est plus l'animal sauvage directement fixé dans le métal par une race de chasseurs ; en passant dans une nation adonnée aux spéculations de l'intelligence, il a pris une valeur rituelle ; son style en est devenu plus serré ; ce n'est pas l'animal de proie, mais l'auguste Tigre blanc, symbole de l'Ouest, ciselé dans la matière pure par excellence, le jade. Aucun exemple ne peut mieux illustrer l'accession d'un motif touranien au patrimoine chinois, et la transformation profonde qu'il y a subie, sinon dans la forme, du moins dans l'esprit.



Pl. 4. Tigre blanc, symbole de l'Ouest.

Jade blanc. Chine, époque Tcheou. Collection Gieseler, Paris.

Si l'art des Tcheou (XIIe-IIIe siècle), celui des Ts'in, (IIIe siècle) sont tout imprégnés d'apports caucasiens, l'action du Touran apparaît évidente et générale à l'époque Han (IIe siècle avant, IIe siècle après J.-C.) ; dès 1909, Laufer avait été frappé par le caractère scytho-sibérien de l'ornementation des poteries Han ; il présumait déjà de l'origine « turque » de tout ce qui touche au harnachement chinois ; cinq ans plus tard, passant à la démonstration de cette ^{p.023} hypothèse, il exposait tout ce que la Chine devait aux Hiong-nou, notamment pour l'emploi de la cavalerie et de son armement. Quand une civilisation emprunte à une autre, il est rare que ses acquisitions soient tout à fait partielles. En même temps qu'une tactique militaire, la Chine des Han recevait des Hiong-nou tout un style décoratif, appliqué d'abord au harnachement, et qui atteignit ensuite l'art tout entier de cette époque. Il semble que les Tcheou aient reçu l'apport touranien par des objets

L'art chinois classique

scythiques ; c'est le style sarmate qui aurait donné sa marque à l'art des Ts'in et à celui des Han.

A chaque page de ce livre, notamment lorsque l'on examinera le développement des principaux ornements de l'art chinois, nous aurons l'occasion de souligner l'importance des apports touraniens.

Notons tout de suite un point intéressant, qui est l'introduction en Chine par le Touran de cette coutume, d'enchevêtrer sur une surface un grand nombre d'animaux qui viennent occuper les parties vides d'un motif principal. Voici un objet scythique ; il est de travail grec, donc un peu amolli, mais possède un mérite, il est très clair (fig. 2). Un renne est accroupi. Non seulement son cou et son échine portent les stylisations habituelles, mais l'artiste a jeté çà et là les animaux les plus hétéroclites : sous la gorge, un chien ; sur le flanc, un lion, un lièvre,

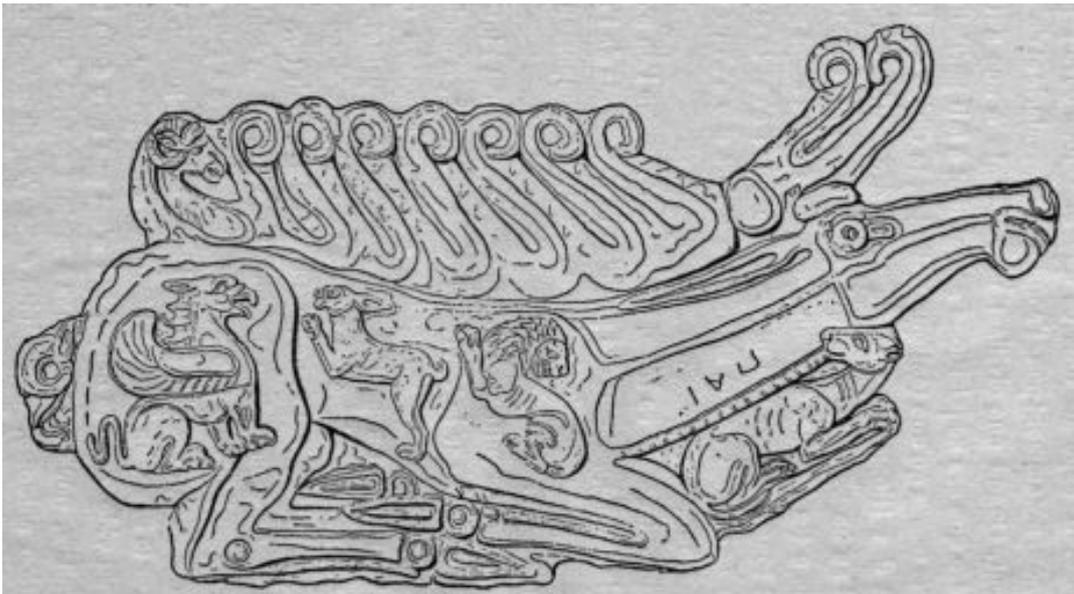


Fig. 2. — Renne accroupi.

Travail grec d'inspiration touranienne ;

Russie méridionale. Plaque d'or du musée de l'Ermitage.

(D'après les *Antiquités de la Russie méridionale* de Kondakof, Tolstoï et Reinach.)

un aigle-griffon. Cette horreur du vide dans le décor, qui n'est pas rare dans les arts primitifs, nous la retrouvons à mainte reprise dans la composition chinoise, et traduite dans l'esprit même des décorateurs touraniens. Un vase du musée Cernuschi (pl. 5) représente un animal féroce étreignant un être humain ; p.025 mais sur sa tête un petit cerf est posé ; des dragons de toute taille s'étalent contre son ventre et ses

L'art chinois classique

cuisse ; le monstre *t'ao-t'ie* occupe son échine ; quant à l'anse du vase, elle est décorée de dragons et s'appuie sur deux têtes de bœuf.



Pl. 5. Vase de bronze.

Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.

Même esprit dans un magnifique vase (pl. 6 et 7) appartenant à Mrs. Meyer, de New-York. C'est un bélier qui le forme ; mais on reconnaît çà et là des poissons, des dragons, des tigres, des hiboux, un personnage humain apparaît sur chaque pied de derrière ; l'anse est faite d'un animal entier, qui tient de l'oiseau. L'artiste céleste enrichit encore le répertoire animal de ses maîtres touraniens.

L'art chinois classique



Pl. 6 et 7. Vase de bronze. (dessous : vu de face — vu de dos)
Chine époque Tcheou. Collection Mrs E. Meyer, New York.



L'art chinois classique

Nous concevons à présent que l'influence de l'art du Touran se montre sous deux formes ; l'une, directe, qui reproduit à peu près exactement les modèles caucasiens (et c'est l'apport des tribus nomades constamment en action sur la frontière nord-ouest de la Chine) ; l'autre, déjà assimilée, qui décore de motifs d'origine caucasienne, stylisés mais parfaitement reconnaissables, les vases ou plaques de bronze et de jade créés par le génie chinois (et c'est le premier fruit de la civilisation qui a pris naissance autour des grands fleuves du Céleste Empire).

Principaux documents de cette étude. — C'est le musée de l'Ermitage, à Pétrograd, qui est le plus riche en documents caucasiens et sibériens : on doit souhaiter une publication photographique et complète de ses plaques d'or et de bronze, qui ne nous sont guère connues actuellement que par un certain nombre de dessins illustrant l'ouvrage de Kondakof, J. Tolstoï et S. Reinach : Antiquités de la Russie méridionale. Les musées ^{p.026} de Tiflis, d'une part, et d'autre part ceux d'Irkoutsk, Khabarovsk, Vladivostok et Minousinsk, devraient également faire connaître leurs richesses. L'art de la vallée de l'Ienisseï, cette grande route des tribus voyageant du sud au nord, est représenté par de nombreux exemplaires de la collection Tovostine, formée dans la région de Minousinsk et actuellement conservée à Helsingfors, où A. M. Tallgren l'a étudiée et publiée.

Quant aux objets d'origine mongole ou sino-mongole, c'est à peine si leur examen vient d'être entrepris. Les tâtonnements des chercheurs deviendront moins hésitants quand quelques bonnes collections auront été réunies, et que l'on connaîtra dans le détail le résultat d'explorations comme celle du colonel Kozloff. La mission Kozloff, fouillant les kourganes de la Mongolie du Nord, a découvert des étoffes, des jades, des laques, tantôt de fabrication chinoise, tantôt d'un style mixte touranien-chinois, et qui dateraient de l'époque Han (pl. 8). Leur étude est à peine commencée. Les quelques pièces de la collection Stoclet (Bruxelles) ont servi de point de départ aux études françaises, qui ont été grandement facilitées par les recherches de Léon Wannieck à Pékin

L'art chinois classique

et vers les frontières de la Chine et de la Mongolie. Ce sont en grande partie les objets rapportés par Wannieck, qui ont permis, par exemple, la constitution de la collection extrêmement importante de Jean Sauphar, et la réunion de l'intéressant ensemble de David Weil, tous deux à Paris. Le musée Cernuschi a, de son côté, composé quelques vitrines d'objets caucasiens, sibériens et sino-mongols ; de même, le Dr Oswald Sirèn, qui a présenté les siennes dans ce même musée. Si l'on p.027 se dit que ces groupements ont été réalisés en moins de deux ans, ou aura quelque idée des espoirs que permet l'avenir.



Pl. 8. Aigle-griffon attaquant un cervidé.

Tapis brodé. Mongolie du nord. Époque Han. Fouilles de la mission Kozloff. (D'après les *C.R. des Expéditions du nord de la Mongolie*. Académie des Sciences, Leningrad).

Par quelles voies l'art touranien a-t-il atteint la Chine ? — Il semblerait que l'exposé sommaire qui vient d'être fait répondît d'avance à cette question. Elle reste pendant controversée.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on signale les analogies du style scythe et de l'art décoratif chinois des origines. Il y a près de trente ans, Reinecke les notait déjà, mais sa supposition qu'une influence chinoise se soit exercée sur la Russie méridionale paraît erronée du tout

L'art chinois classique

au tout. Le mouvement contraire s'est produit, c'est-à-dire de l'ouest à l'est. Ce point est acquis, mais sur le détail commence la controverse.

Les auteurs, peu nombreux, qui ont discuté la question, tels que Laufer et tout récemment Rostovtzeff, croient à une origine centrale-asiatique de l'art scythe et des traces scythiques dans le style chinois primitif. Il faudrait donc admettre qu'une même influence, bifurquant vers la gauche et vers la droite, et atteignant la région caucasienne d'une part, la plaine chinoise, de l'autre, ait, sur ces terrains différents, produit des objets parfaitement identiques.

Certes, il est vraisemblable que des éléments élamites, mycéniens, persiques, aient pénétré jusqu'à ce carrefour qu'est le Caucase, et s'y soient amalgamés aux productions des tribus d'origine steppique : de là, par l'incessante migration nomade, ce mouvement, favorisé par la coutume hunnique de transporter esclaves et prisonniers de toute origine, a pu s'étendre à travers la Sibérie. Mais adjonction ^{p.028} ne signifie pas création. Rostovtzeff reconnaît d'ailleurs qu'il n'a trouvé nulle part la preuve définie de l'origine centrale-asiatique de l'art scythe et, constatant les ressemblances du style animal dans la région caucasienne et en Chine, déclare simplement :

« Je n'ai pas le plus léger doute que ces deux contrées aient reçu le style animal d'une source commune, je veux dire l'Asie centrale iranienne.

On a vite fait de dire : L'origine commune de ce style se trouve « quelque part dans l'Asie centrale », et comme il ne vient ni de l'Assyrie, ni de la Phénicie, ni de l'Égypte, mais présente des analogies avec des trouvailles de Suse et de l'Oxus, il est iranien. — A cette conviction hypothétique, il est permis d'en préférer une autre.

En réalité, la plupart des archéologues n'ont pas su, sur ce point, se défendre d'un préjugé involontaire contre l'art « barbare ». Une pente naturelle de l'esprit leur a fait chercher les origines de cet art dans des civilisations classées. En ces matières, tant que des fouilles méthodiques n'auront pas livré les secrets de l'Asie centrale, chacun

L'art chinois classique

pourra, par des rapprochements ingénieux suivis d'affirmations tranchantes, produire les conclusions de son choix. Mais il en est de vraisemblables, et d'autres qui le sont moins ; parmi ces dernières, on peut placer celles des auteurs qui, de suppositions en hypothèses, arriveraient à dénier toute personnalité à un art dont le premier caractère est justement d'offrir une originalité saisissante. Tallgren, qui a si bien poussé l'étude des antiquités sibériennes, est souvent victime de cette tendance. Il ne peut pourtant s'empêcher de citer, à propos de l'art de Minousinsk, ce que Minns, le vrai père de l'archéologie de la Russie p.⁰²⁹ méridionale, dit du style scythe :

« Il a un caractère propre. Une fois la part faite aux influences étrangères, il reste quelque chose qui ne ressemble à rien d'autre.

Si sa toute première origine reste encore inconnue, peut-être la découvrira-t-on dans une civilisation extrêmement ancienne de la Mésopotamie, antérieure aux périodes sumérienne et babylonienne. Elle se serait perfectionnée sur place, avant de s'épancher vers l'Asie occidentale. Les cylindres de l'Assyrie et de la Chaldée portent des lutttes d'animaux et de monstres. On note, d'autre part, dans la Crète primitive, des analogies assez accusées avec le style et les motifs du Caucase et de la Sibérie.

Quoi qu'il en soit, c'est dans la région ouralo-altaïque que nous trouvons, pleinement constitué et sous son aspect le plus expressif, l'art animal dont on vient d'esquisser les traits et qui va exercer une si profonde influence sur l'ornementation chinoise.

Il est évident que du style scythe au style chinois existe un trait d'union. Mais au lieu d'aller le chercher dans une origine centrale-asiatique commune, tout à fait problématique, il semble plus satisfaisant de le trouver dans une communication plus septentrionale qui se serait faite à travers la région des steppes et dont nous suivons les étapes à travers la Sibérie et la Mongolie. Cette vue est conforme à ce que nous croyons savoir des migrations d'influences à l'époque néolithique. A mille ou quinze cents ans d'intervalle, les bronzes

L'art chinois classique

caucasiens auraient emprunté la même route qui conduisit jadis les premières poteries peintes jusqu'au sol du Ho-nan et du Kan-sou actuels. L'art animal du Touran de l'ouest, véhiculé par les tribus p.030 nomades, obéissant à une loi géographique constante, serait ainsi venu prendre racine dans les plaines du nord de la Chine.

Un exemple particulier appuiera cette assertion. L'un des motifs ornementaux les mieux connus qui aient parcouru l'Asie est celui du « galop volant » (pl. 90, 91, 92) dont Salomon Reinach a fait une magistrale étude. Qui l'inventa ? Nous le trouvons toujours, plus de mille ans avant notre ère, installé dans l'art de Mycènes. d'où il se propage dans l'art scythique, puis dans l'art sibérien qui le transmet à son tour à la Chine. Ce périple certain est exactement celui qu'une hypothèse raisonnable prête à l'ensemble des formes animales, vers les mêmes époques et à travers les mêmes contrées. C'est aux environs de l'an 120 avant J.-C. que le cheval lancé au « galop volant » franchit la muraille de Chine, et seulement vers 220 de notre ère, soit à un intervalle de trois siècles, qu'il atteint l'Iran persique. Le fait acquis particulier vient corroborer l'hypothèse générale.

Il semble d'ailleurs que les résultats des explorations les plus récentes viennent confirmer ce mouvement de l'ouest à l'est à travers les plaines sibériennes. Teploukhoff, étudiant les premiers résultats de la mission Kozloff, se prononce en ce sens dans un compte rendu publié en 1925 par l'Académie des Sciences de Leningrad, qu'analyse Elisseeff dans les termes suivants :

« Une étude détaillée des objets trouvés dans ces kourganes, en particulier du style animalier, permet à l'auteur d'arriver à cette conclusion que jadis tout le territoire qui s'étendait à l'est, depuis les bords de la mer Noire, la Caspienne et l'Oural, jusqu'à la frontière chinoise à travers p.031 la Sibérie méridionale, et qui, à l'Occident, s'arrêtait à l'Iraq, était occupé par des tribus qui avaient une civilisation apparentée entre elles, et pour lesquelles jusqu'à présent nous n'avons pas d'autre appellation que celle de scytho-sibériennes.

L'art chinois classique

Nous pouvons maintenant suivre nettement cet important courant de civilisation, se dirigeant de l'ouest vers l'est, depuis les régions de la mer Noire et de la Caspienne, jusqu'à la Sibérie, l'Asie centrale et même la Chine.

Évidemment, le Caucase et la Chine constituent les deux points importants de la chaîne de communication des formes animales à travers l'Asie. Si d'une part le Kouban dessine, à l'ouest, une poche naturelle où les tribus steppiques ont pris abri pour développer leur sentiment décoratif, il est non moins exact qu'à l'est, les plaines chinoises forment une poche autrement vaste, où le même sentiment, né des mêmes conditions de vie, offre un développement semblable. Le rôle du Kouban scythique s'arrête peu après l'ère chrétienne. Celui de la Chine a persisté pendant de nombreux siècles, entretenu par le déversement perpétuel de tribus touraniennes, qui est le grand fait historique, jusqu'ici mal mis en lumière, de l'histoire chinoise.

Si la Chine sédentaire a créé les formes, le Touran nomade a fourni une grande part du décor. Cette assertion n'est pas exagérée ; nous aurons l'occasion d'en vérifier mainte fois la justesse.

@

CHAPITRE II

LE GÉNIE CHINOIS

@

p.032 La conception chinoise du monde est d'origine astronomique. — La conception primitive du monde ne s'est pas faite en Chine autour de l'homme, d'après l'homme, ni pour l'homme. Elle n'a rien d'anthropomorphique, elle est naturaliste.

Elle est née de la contemplation du ciel. La terre n'apparaît ensuite que comme une image, un reflet du ciel. Et sur cette terre, ainsi subordonnée à l'immense système de l'univers, l'homme figure à sa place, à son rang, dans la hiérarchie des valeurs physiques, morales et sociales, qu'est la vie. Mais par un étonnant renversement, dans ce monde inférieur et à la modeste place qui lui est assignée, l'homme — non comme entité personnelle, mais sous les traits du Souverain qui veille aux rapports du Ciel et de la Terre — l'homme acquiert une valeur cosmique et régulatrice.

Une telle conception reste unique dans l'histoire des croyances. Le Chinois primitif n'a créé ni une mythologie ni une religion. D'emblée, sa pensée a pris la forme d'une philosophie, et d'une philosophie naturaliste.

Cette philosophie a une origine astronomique. Au ciel trône le pôle, centre immobile au milieu des quatre quartiers p.033 qui président aux saisons. C'est par une sorte de projection correspondante, que l'on conçoit le centre terrestre, c'est-à-dire le noyau civilisé, entouré des barbares qui habitent les quatre régions cardinales. Comme l'Étoile polaire gouverne le Ciel, l'Empereur, Fils du Ciel, gouverne la Terre : il agit par délégation.

Le Ciel consacre et destitue son représentant terrestre ; il venge les insultes qu'il en reçoit. Quand Chouen veut écarter du trône son fils indigne, il « propose au Ciel » de lui substituer Yu comme successeur du trône. Quand le fondateur des Yin veut arracher le pouvoir au

L'art chinois classique

dernier des Hia, il s'écrie dans sa harangue :

— Écoutez tous mes paroles ! Hia est fort coupable, et le Ciel ordonne de le mettre à mort !

— Il s'est séparé lui-même du Ciel ! proclame à son tour le fondateur des Tcheou, parlant du dernier des Yin. C'est pourquoi, ajoute-t-il, je me borne à exécuter avec respect le châtement céleste.

Enfin, si le déraisonnable empereur Wou-i tire des flèches contre le Ciel, sa folie ne lui épargne pas une sanction : il chasse, un coup de tonnerre retentit, et le parricide tombe foudroyé.

Le plan supérieur et le plan inférieur se superposent. Aux cinq Palais célestes (le centre polaire et les quatre quartiers des saisons), répondent les cinq Régions de la terre (l'empire du milieu et les quatre régions cardinales). Ainsi, dès l'antiquité la plus reculée, les termes « Fils du Ciel », « Empire du Milieu » détiennent une force singulière : le génie chinois s'établit vigoureusement au centre du monde.

Le Yang et le Yin. Concordance des cinq Palais, ^{p.034} **des cinq Régions, des cinq Éléments, des cinq Couleurs. Culte des Ancêtres.** — La correspondance du haut et du bas s'étend à l'ensemble des manifestations naturelles. Un double principe détermine toute vie par ses réactions : le *yang* (mâle, actif, chaud et sec), et le *yin* (femelle, passif, froid et humide). Ils sont localisés dans le firmament où ils produisent l'été et l'hiver ; le jour et la nuit les symbolisent.

Si la Chine a reçu des civilisations les plus anciennes l'idée du double principe fomentateur de la vie, si cette conception a voyagé depuis les plaines mésopotamiennes jusqu'aux plateaux de l'Iran, et de là, par le véhicule des tribus touraniennes qui sont venues former le premier noyau chinois, s'est installée dans la cosmogonie de la Chine primitive, — on aperçoit d'autre part ce qu'il y a de particulier dans l'adaptation qu'elle a subie. Au *yang* et au *yin* les Chinois n'ont jamais attaché une signification morale, ces deux principes ne figurent à leurs

L'art chinois classique

yeux ni le bien, ni le mal, ni rien qui s'en approche ; ils ne sont que des forces naturelles, situées dans le ciel et se manifestant sur terre. De plus, ils ne sont pas des éléments antagoniques, mais coordonnés, leurs actions réciproques ne sont nullement conçues comme une lutte, mais comme une harmonie. Si l'Empereur laboure dans la banlieue du midi pour honorer le principe du mouvement, l'Impératrice élève les vers à soie dans la banlieue du nord en l'honneur du principe du repos.

Point d'idées morales dans la conception des éléments cosmiques ; répulsion pour toute pensée de conflit, mais au contraire recherche de l'équilibre, ce double trait est caractéristique du génie chinois.

p.035 Si d'une part les mouvements du *yang* et du *yin* engendrent la vie, d'autre part les cinq palais du ciel agissent incessamment sur les cinq régions de la terre par les cinq éléments : terre, bois, fer, métal, eau, qui sont eux-mêmes unis aux saisons et aux couleurs. Et le culte des ancêtres, fondement de la vie morale et sociale de la Chine, est analogue au culte que l'Empereur rend au Ciel : ce culte s'applique à cinq ascendants directs masculins, et les générations sont considérées comme alternativement *yang* et *yin* : la tablette du fondateur de la famille, image du pôle qui engendre les deux principes et les quatre saisons, reste inamovible, tandis que les quatre tablettes des générations *yang* et *yin* se succèdent et disparaissent à tour de rôle.

Ce rapport a été indiqué par Léopold de Saussure, à qui revient le mérite d'avoir éclairci, par l'étude astronomique, le véritable sens des croyances primitives chinoises et leurs correspondances. Il a montré qu'une conception semblable présidait aux cinq sacrifices qu'on adressait aux parties principales de l'habitation, en commençant par la courette à ciel ouvert ménagée au centre.

On voit par quelle trame le Chinois a lié le Ciel, la Terre, l'homme et les actions de la vie humaine. Les principes originels ont pu se compliquer par la suite : la trame n'est devenue que plus serrée. A la notion si simple et si claire du *yang* et du *yin*, éléments générateurs du monde, sont venus s'associer Ciel mâle et Terre femelle, Empereur et impératrice, homme et femme, âme principale et âme accessoire, et la

L'art chinois classique

foule des éléments secondaires, les six tons mâles et les six tons femelles, etc... Ainsi, la liaison de l'homme à l'univers s'est multipliée ; elle s'est étendue à tous les ^{p.036} actes de sa vie. Le Ciel et l'homme représentaient le principe mâle, qui commence à s'élever au solstice d'hiver ; la Terre et les choses créées représentaient le principe femelle, qui commence à s'élever au solstice d'été ; les sacrifices furent offerts à ces deux époques ; ils établissaient par rapport aux hommes et aux choses, un accord universel.

Fonction astronomique de l'Empereur. — Cette relation constante entre le monde physique d'en haut et le monde physique d'en bas confère à l'astronomie l'importance d'une fonction de l'État. Le Souverain, répondant au Pôle, et Centre terrestre comme le Pôle est le Centre du Ciel, a pour premier devoir d'assurer, par le contrôle de l'astronomie, l'harmonie parfaite entre l'ordre supérieur et l'ordre inférieur ; pour les calculs astronomiques, le point d'origine des mouvements célestes est donc le méridien du palais impérial ; c'est là non seulement le centre de l'Empire, mais le Milieu de la Terre, le point de jonction du Ciel et de la Terre, le lieu où s'unissent les quatre saisons, le vent et la pluie, les principes du repos et du mouvement. Dans l'antiquité chinoise, l'unique observatoire était celui de l'Empereur, la Tour des Mathématiques, située dans un angle de l'enceinte du palais. Des observations justes amenaient l'ordre, la concorde, la félicité, et inversement. Le plus cruel reproche qu'on osât jeter au Souverain était de négliger l'astronomie, parce que l'effet de cette négligence altérerait les moindres détails de la vie sociale et domestique. En revanche, Houang-ti ayant su réaliser l'accord entre le Ciel et la Terre, grâce à un calendrier sans défaut, l'immortalité fut sa récompense.

^{p.037} Or, c'est par des objets de jade que les anciens Chinois figuraient le Ciel, la Terre, les déités cosmiques ; et les bronzes les plus parfaits servaient à la célébration des rites. Ces premiers objets d'art portaient donc le reflet direct de l'idéologie primitive : d'où leur forme simple, et leur ornement élémentaire.

L'art chinois classique

Naturisme de l'astronomie primitive. — L'ensemble des croyances originelles, dont la rigueur peut sembler intellectuelle à l'excès, apparaît toutefois, si on l'examine à la lumière des anciens textes et des anciennes coutumes, comme issu, dans bien des parties, d'un peuple agricole et pratique.

Saussure a prouvé que le système astronomique chinois primitif était fondé sur le zodiaque lunaire, chaque mois étant marqué par le lever successif d'une constellation à l'opposé du soleil couchant. La succession des levers d'étoiles était associée aux travaux agricoles et aux événements de la vie publique : c'est ainsi que dans le Palais de l'Automne, on voyait défiler la pêche, les tas de foin, les paniers à récolte, la chasse, la foire, les châtiments, la guerre, etc...

L'avènement de l'astronomie solaire fondée sur l'observation de la longueur de l'ombre pour déterminer son maximum, n'ôta pas au calendrier son caractère utilitaire.

Déjà, les trigrammes de Fou-hi et la légende de Yao (ces deux Empereurs légendaires ayant vécu aux XXIV^e et XXIII^e siècles avant notre ère) définissaient avec précision l'année tropique. Retenons un texte du *Yao tien* au premier chapitre du Chou king. Il met explicitement en rapport le ^{p.038} milieu des quatre saisons avec le milieu des quatre palais ; Saussure, en le résumant, en a parfaitement mis en lumière l'importance astronomique. Henri Maspero a présenté une ingénieuse explication mythologique du *Yao tien* ; elle ne paraît pas absolument convaincante. Quelle que soit l'interprétation adoptée, si nous nous reportons au texte même commenté par Saussure, nous constatons, de toute manière, combien les observations se liaient étroitement aux travaux de culture et à la vie des animaux. Chavannes le traduit ainsi :

Il (Yao) ordonna à Hi et à Ho (personnages dont l'un était préposé au ciel et au principe *yang*, l'autre à la terre et au principe *yin*) d'observer avec attention le ciel majestueux et d'appliquer les méthodes du calcul au soleil, à la lune, aux

L'art chinois classique

constellations et aux syzygies de conjonction, puis d'indiquer avec soin au peuple les saisons.

Il ordonna spécialement au cadet des Hi de demeurer chez les Yu-i, dans le lieu appelé Vallée du Soleil levant, pour y suivre avec attention le lever du soleil et déterminer et promulguer partout ce qu'il faut faire au printemps. Le jour moyen et les constellations Niao servent à fixer le milieu du printemps. Le peuple alors se disperse (se répand dans les champs pour labourer) ; les oiseaux et les bêtes nourrissent ou sont petits.

Il ordonna en outre au plus jeune des Hi de demeurer à Nan-kiao pour déterminer et promulguer les occupations de l'été, et avec soin les faire parvenir à leur but. Le jour le plus long et les constellations Ho servent à fixer le milieu de l'été. La population alors continue (à se disperser) ; (les plumes et les poils) des oiseaux et des bêtes deviennent rares et changent.

p.039 Il ordonna en outre au cadet des Ho de demeurer dans le territoire de l'ouest, au lieu appelé Vallée de l'Obscurité, pour suivre avec attention le coucher du soleil et déterminer et promulguer ce qui s'achève en automne. La nuit moyenne et la constellation Hiu servent à fixer le milieu de l'automne. La population a une vie calme et paisible. Les oiseaux et les bêtes se couvrent de plumes et de poils renouvelés,

Il ordonna en outre au plus jeune des Ho de demeurer dans la région du nord, au lieu appelé la Résidence Sombre, pour déterminer et surveiller le moment où les êtres se cachent. Le jour le plus court et la constellation Mao servent à fixer le milieu de l'hiver. La population se tient alors au chaud ; les plumes et les poils des oiseaux et des bêtes s'épaississent.

L'année a 366 jours ; par le moyen du mois intercalaire on détermine les quatre saisons. En conformité avec cela on ordonne les cent fonctions, et tous les travaux sont florissants.

L'art chinois classique

Autre preuve de ce naturisme d'après les coutumes matrimoniales. — Granet a noté de son côté que le calendrier du Chou king est un calendrier agricole. L'analyse qu'il fait des formes anciennes et populaires du mariage d'après les chansons, éclaire d'un jour curieux l'un des sens primitifs du *yang* et du *yin*.

« Au deuxième mois de printemps, aussitôt que le yang de retour ramène les hirondelles et la chaleur, dès que sur les plaines des champs la rosée remplace la gelée blanche, lorsque la glace se met à fondre et que vient la première p.⁰⁴⁰ crue des rivières, quand les fleurs précoces poussent dans les coins humides et que les oiseaux chantent et cherchent à s'accoupler — alors les hommes sortent de leurs maisons, les filles cessent de filer, et les garçons, de village en village, colportent la toile tissée. Émus par le printemps, garçons et filles s'en vont en bande, à l'est et au sud des murailles, danser sur quelque tertre bien exposé, à l'ombre des arbres. Puis le long des rivières gonflées, dans les prairies basses, ils s'en viennent cueillir la fleur odorante qui est un encens capable d'écarter les puissances malignes et que l'on porte dans un sachet pendu à la ceinture. Filles et garçons chantent et se provoquent et se choisissent. Jupes troussées, on passe la rivière : les couples s'isolent et (les commentaires parlent ainsi) font acte de mari et femme. Alors les filles reçoivent des garçons la fleur que l'on donne quand on se sépare, comme gage d'une réunion prochaine. Et les accordailles sont faites.

Mais je crois bien qu'il leur fallait passer l'été séparés, chacun dans son village. A l'automne les parents avertis envoient un entremetteur ; au soleil levant, l'oie sauvage est offerte ; puis la double peau de cerf ; et au jour favorable fixé par la tortue ou les bâtonnets d'achillée, lorsque la mère a noué la ceinture de la fiancée et y a attaché la serviette rituelle, la jeune fille

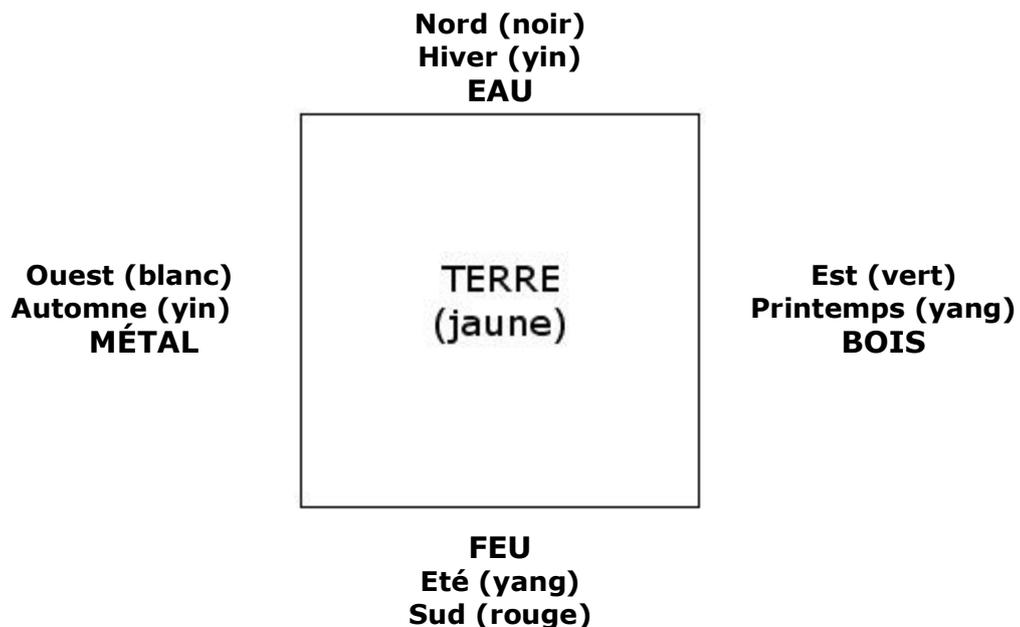
L'art chinois classique

monte, à la nuit tombante, dans la voiture nuptiale, et va boire avec son époux aux deux moitiés de calebasse.

Ainsi les mariages se font lorsque le froid force les hommes à quitter les champs et à se retirer dans les maisons, dont ils bouchent les fentes et où ils rentrent le feu.

Les accordailles se pratiquaient donc au printemps, ^{p.041} saison *yang*, et les mariages à l'automne ou en hiver, saison *yin*, sans qu'il faille voir dans ce choix aucune idée métaphysique : l'acte matrimonial, commencé par les accordailles du printemps est interrompu jusqu'à la consommation du mariage (automne-hiver) par la période des grands travaux agricoles ; c'est un simple calcul de paysans qui entendent ne point porter préjudice à leurs moissons.

Naturisme de la répartition des Éléments, des Saisons et des Couleurs. — Ces remarques, à l'occasion des coutumes de mariages, s'étendent et se corroborent à mesure que l'on examine les croyances ou usages primitifs et leur traduction symbolique. Pourquoi la répartition quinaire des Éléments, des Saisons et des Couleurs ? Voici le tableau de cette répartition, d'après Saussure.



Le jaune répond à la terre, ce qui, note Saussure, est conforme à la couleur de la Chine antique, terre d'alluvions ; ^{p.042} le vert répond au

L'art chinois classique

bois, couleur de la végétation et du printemps ; le rouge au feu et à l'été ; le blanc, au métal et à l'automne ; le noir à l'eau et à l'hiver. L'eau, le « breuvage sombre », est définie noire par les Chinois ; elle présente, en nappes profondes, une teinte bleu-foncé que les primitifs (Hindous, Chinois, Nègres), ont toujours vue noire. Quant à l'attribution du métal à l'automne elle viendrait, en partie, de ce que cette saison était celle des exécutions capitales et de la guerre, les pillards nomades qui entouraient la Chine ne faisant leurs incursions qu'à l'époque des greniers pleins (automne), et les Chinois, peuple agriculteur, n'entreprenant de leur côté les expéditions de châtement qu'après avoir rentré leurs récoltes.

L'association des régions et des saisons prit sans tarder une valeur rituelle, si l'on en croit le récit qui montre le légendaire Chouen parcourant ses fiefs de l'est au printemps, ceux du sud en été, ceux de l'ouest en automne, et ceux du nord en hiver. Mais sans doute n'y a-t-il là qu'une invention plus tardive. Il en est de même pour les fonctions des chefs des quatre montagnes, qui, sous Yao, auraient été en relation avec les quatre portes de la capitale, les quatre côtés de l'Empire et les quatre points cardinaux. Il faut y voir les manifestations de cette manie des concordances que nous verrons envahissante au temps des Tcheou.

Forme figurative de l'écriture antique. — L'écriture des anciens Chinois porte, en tout cas, le meilleur témoignage de leur esprit naturaliste.

Les idéogrammes primitifs avaient une forme figurative ; ^{p.043} ils résumaient l'objet par le choix de ses traits saillants, — le cheval : crinière, quatre pattes et queue, — l'oiseau : bec, plume, queue et deux pattes, — le poisson : ellipse écaillé, nageoire et queue, — le tigre : corps onduleux, griffes, queue.

Si l'on examine les idéogrammes qui reproduisent les palais sidéraux et leurs saisons correspondantes, on voit, par exemple, que les caractères du palais oriental (printemps) figurent un bourgeon fermé et un bourgeon ouvert ; ceux du palais méridional (été), le principe *yang*

L'art chinois classique

faisant son entrée, et un aiguillon d'abeille ; l'automne est représenté par la récolte des fruits et par la tristesse de l'approche de l'hiver ; l'hiver par un germe enfoui et par de l'eau ruisselante. D'autre part « l'enfant » indique la naissance de l'année et du principe mâle, « la porte ouverte » représente l'équinoxe du printemps, etc... Les sept constellations du palais de l'automne sont désignées par des caractères qui symbolisent les occupations de cette saison : la récolte des grains et la confection d'une sorte d'eau-de-vie de millet, l'exécution des criminels, la grande foire de fin d'année où l'on décidait des expéditions militaires.

Rien n'est curieux comme la formation des premiers caractères complexes, composés, eux aussi, par une méthode purement idéographique.

« On réunit, dit d'Hervey-Saint-Denys, le signe de l'œil à celui de l'eau pour désigner des *larmes* ; on associa l'image de la femme à celle de l'enfant pour symboliser l'idée de *bonté*, de *tendresse profonde*. Soleil et lune réunis signifient *lumière* ; placé entre deux portes, le cœur signifia *tristesse*, en présence d'un champ il signifia *penser*.

^{p.044} Cette écriture originelle, la plus simple, la plus facile et la plus logique, puisqu'elle représentait non seulement les êtres vivants, mais des notions abstraites, par des images d'objets concrets, cette écriture s'est infiniment multipliée, développée et compliquée à mesure que la vie sociale devenait elle-même plus emmêlée et que le jeu des idées atteignait des raffinements plus délicats.

Sous les Tcheou, on distinguait déjà six formes de caractères : les signes figuratifs, les caractères formés de la réunion de deux idées, les caractères alternatifs, les caractères à rôle de position, les caractères d'emprunt, les caractères qui renferment une forme et un son.

Mais le principe de l'écriture ne changeait pas. Les dessins figuratifs furent employés phonétiquement, jusqu'au moment où l'on s'accorda pour affixer ou préfixer un radical ou déterminatif, afin de distinguer les

L'art chinois classique

mots de même son mais de sens différent. Toutefois l'œil du raffiné sait découvrir les formes primitives dans l'enchevêtrement des traits. Un bon calligraphe ne doit pas seulement jouer d'un poignet délicat pour tracer des pleins et des déliés, son art est de laisser les figures intelligibles pour le lecteur subtil. Celui-ci saura découvrir un homme, des arbres, un ruisseau, des fleurs. S'il s'agit d'une poésie, l'adresse du poète viendra à son aide ; Li t'ai-pe était passé maître dans cette habileté de composer des vers qui, passés dans l'écriture, formaient de vrais tableaux, et charmaient à la fois l'oreille et le regard.

Ce n'est point par hasard que les Chinois ont toujours associé l'écriture et la peinture, ni que leurs plus grands peintres ont été des calligraphes éminents. Au Céleste ^{p.045} Empire la calligraphie fut toujours regardée comme le premier, le plus noble et le plus honorable des arts. *Écrire* et *lire* ont aux yeux d'un Chinois lettré, un sens bien plus fin qu'à nos yeux occidentaux. Allant plus loin, nous pouvons dire que certains bronzes de haute époque sont *écrits* dans leur forme et dans leur ornement. Pour les *lire*, à trois et quatre mille ans d'intervalle, la pénétration du génie chinois nous est nécessaire.

Origine naturiste de la musique. — Le plan des cinq palais du Ciel déterminait celui des régions terrestres, et, par extension, ceux des saisons, des éléments et des couleurs. La musique primitive est construite de même sorte : une note centrale entourée de quatre notes périphériques. La tradition de ce groupe quinaire et de son rattachement au système cosmologique se transmet assez vivace pour que Houai-non tse, prince de la famille impériale des Han et philosophe taoïste, pût encore dresser le tableau suivant :

Centre. Terre. Quatre Saisons. *Kong* (ut).

Est. Bois. Printemps. *Kio* (mi).

Sud. Feu. Été. *Tche* (sol).

Nord. Eau. Hiver. *Yu* (la).

La musique, comme le calendrier, n'avait au début d'autre objet que de mettre en accord le Ciel et la Terre.

L'art chinois classique

« Il n'y a qu'un seul principe mâle et un seul principe femelle, dit le *I king*, ils président à tous les phénomènes de la création. La vertu de ces deux principes, c'est la juste mesure et l'harmonie du Ciel et de la Terre. Les rites de la musique sont l'application de la juste mesure et de l'harmonie.

p.046 Cet accord, toutefois, n'avait pas nécessairement un caractère abstrait : il se traduisait, comme l'harmonie du calendrier, par des effets physiques et pratiques.

« Lorsque le grand homme (l'homme vertueux) met en vigueur les rites et la musique, dit le *Yo Ki*, alors le Ciel et la Terre en réponse resplendiront ; le *yin* et le *yang* seront en accord mutuel... les plantes et les arbres seront luxuriants, les pousses et les bourgeons perceront ; les êtres qui ont des plumes et des ailes prendront leur essor ; ceux qui ont des cornes et des ramures naîtront ; les insectes apparaîtront au jour et revivront ; les femelles qui ont des plumes, couveront, les femelles qui ont des poils seront grosses et enfanteront ; les vivipares n'avorteront pas, les ovipares ne verront pas leurs œufs brisés.

La pensée de la musique régulatrice prenait place sans effort parmi les actes les plus simples de la vie courante. Témoin [cette ode](#) du *Che king*, l'une des plus anciennes, où deux époux rustiques parlent, au matin :

Le coq a chanté, dit la femme. L'homme répond : On ne voit pas clair, il n'est pas encore jour. — Lève-toi et va examiner l'état du ciel. — Déjà l'étoile du matin a paru. — Il faut partir ; souviens-toi d'abattre à coups de flèche l'oie et le canard.

Tu as lancé tes flèches et tu as atteint le but. Buvons le vin et passons ensemble notre vie. Que la musique de nos instruments s'accorde ; qu'aucun son irrégulier ne frappe nos oreilles.

Bientôt, la musique devint l'inspiratrice des six vertus, si bien que

L'art chinois classique

celles-ci (modération, union, respect, concorde, piété filiale, amitié) sont appelées « vertus musicales ».

p.047 L'Empereur restait le souverain maître de la musique ; il était le gardien des rythmes comme le régulateur de l'astronomie. L'un des grands griefs produits contre le dernier des Yin pour le détrôner fut celui-ci :

— Il a interrompu et rejeté la musique de ses ancêtres pour la remplacer par des chants de débauche ; il a changé et altéré les sons justes pour plaire à sa femme !

Il semble que les notes musicales aient eu des concordances proprement astronomiques, la note *kio* (mi, printemps) répondant à la tête cornue (*kio*) du dragon (constellation dont l'apparition progressive — cornes, cœur et queue — marquait la venue du printemps).

De même, l'un des commentaires du *Tcheou li* explique longuement le rapport des douze tons avec les douze signes équatoriaux.

Il semble qu'aux temps primitifs, la musique correspondit de préférence au principe mâle, et qu'on ait distingué ensuite les six tons femelles ou imparfaits, venant soutenir les six tons mâles ou parfaits.

Quelques textes montreraient la musique antique comme une série d'airs martiaux appuyant des danses guerrières. Sous les Tcheou, les danses qu'accompagne la musique sont celle de la pièce de soie à couleur variée, celle de la plume et de la flûte, en l'honneur des quatre régions, celle du *fong-houang* où l'on tient une plume aux cinq couleurs comme celles de l'oiseau divin, et que l'on exécute aux époques de sécheresse, la danse du guidon à queue de bœuf, celle du bouclier en l'honneur des montagnes et des rivières, et la danse de l'homme, réservée aux solennités de la salle des Ancêtres. Ces danses étaient enseignées par le maître p.048 de la musique aux jeunes élèves de l'école impériale, fils des dignitaires élevés à la cour.

Les Tcheou conservaient les six airs de musique et de danse institués par les fondateurs des six premières familles impériales, c'est-à-dire deux airs, connus sous le nom de « porte des nuages » et

L'art chinois classique

« grande réunion », créés par Houang-ti, l'air de la « grande concorde », qui est celui de Yao, l'air de la « grande union », de Chouen, la « grande exaltation » de Yu, la « grande diffusion » de Tching-t'ang, et le « grand guerrier » de Wou-wang. Mais il existait un grand nombre d'autres airs où la musique se faisait entendre sans accompagnement de danses. Presque tous les actes de l'Empereur sont solennisés ou réglés par la musique : pour marquer la mesure de ses pas, pour la cérémonie du tir à l'arc, etc...

Chouen, l'Empereur légendaire, connaissait les pouvoirs de la musique ; au son des neuf airs de la musique *siao chao*, il savait amener les princes à des concessions mutuelles, le couple des phénix se présentait avec grâce et les cent animaux dansaient à l'envi. Les Miao s'étant révoltés, Chouen, au lieu de les combattre, préféra les toucher par le spectacle de la vertu : il fit exécuter des danses et des chants ; les Miao se soumirent.

Plus tard, la musique ayant perdu son rôle médiateur, on redouta le danger des mélodies trop aimables. Un ancien Empereur, pour châtier une cithare dont le son lui avait donné une émotion trop vive, en fit couper la moitié des cordes. La musique pouvait devenir un instrument politique ; on s'en servait pour affaiblir un ennemi, ainsi qu'il advint en 626 avant J.-C. au roi des Jong à qui l'on expédia des ^{p.049} musiciennes qui relâchèrent son caractère. Lorsque les gens du pays de Ts'i, jaloux de la perfection que les conseils de K'ong-fou tseu (ou K'ong-tseu, Confucius) faisaient régner dans le pays de Lou, voulurent ruiner son influence dans l'esprit du prince, ils corrompirent celui-ci en lui envoyant quatre-vingts belles femmes qui chantaient et dansaient en s'accompagnant d'une musique voluptueuse. Le prince en oublia les sacrifices essentiels : K'ong-tseu vaincu dut s'exiler.

Vers la fin du Ve siècle avant J.-C., Tseu-hia énumère au marquis Wen les « Airs de dépravation » ; les uns débauchent l'esprit ; d'autres font les délices des femmes et anéantissent la volonté ; certains, vifs et mobiles, troublent l'esprit, ou violents, rendent arrogant.

L'art chinois classique

— Ces sortes d'air, dit le censeur sévère, excitent aux passions charnelles et nuisent à la vertu ; c'est pourquoi on n'en fait point usage aux sacrifices.

— Mais, objecte naïvement le marquis Wen, lorsque portant la robe et le bonnet de cérémonie j'entends la musique ancienne, je n'ai qu'une crainte, c'est de m'endormir ; lorsque j'entends les airs (dépravés) de Tcheng et de Wei, je ne sais plus ce que c'est que la fatigue. J'ose vous demander comment il se fait que l'ancienne et la nouvelle musique aient des effets si différents ?

C'est qu'au temps du pauvre marquis Wen le sens des antiques vertus s'était déjà bien affaibli... A l'origine, remarque Laloy, la musique était de toutes les cérémonies : sacrifices, prières au ciel, à la terre, aux montagnes, fleuves, vents et saisons : elle appelait et rendait propice l'esprit de Chen-nong, le divin laboureur. Tandis que sous les Han l'Empereur accomplissait ses sacrifices en silence : et quand (trois siècles après le temps où vivait le marquis ^{p.050} Wen) l'Empereur Wou désira d'y admettre son favori le musicien Li Nien-yen, il dut réunir le conseil des seigneurs pour que les musiciens reprissent leur place dans le culte.

La musique exerçait un pouvoir secret sur les sentiments des époux ou des amis. Le *k'in* et le *chê* étaient deux instruments qui se jouaient souvent ensemble ; des liens mystérieux étaient noués entre les époux ou les amis qui réalisaient cet accord ; l'expression « amis par les sons » (par la musique) était la plus forte, celle qui signifiait le sentiment le plus étroit et le plus profond.

Peu à peu, l'on en vint à rechercher la qualité du son pour elle-même. Cette recherche n'allait pas sans raffinements ni concordances. Témoin la méditation (citée par Laloy) sur la « limpidité du *k'in* » dans la méthode qui fait suite au recueil de Sin Ts'ing-chan :

« Comment atteindre la limpidité ? Je dis qu'il faut la chercher dans le son lui-même. Si le son est rude, c'est signe que les

L'art chinois classique

doigts sont inquiets ; si le son est épais, c'est signe que les doigts sont impurs ; si le son est ténu, c'est signe que les doigts sont limpides... Seuls, les sages formés dans la retraite, à l'âme dépouillée et paisible, ont fait choix de la limpidité. Leur cœur est sans poussière, leurs doigts sont de loisir.

Le morceau est joli. Mais que nous sommes loin du rôle médiateur de la musique !

Nous assisterons, en toute chose, à la même altération, à la même décadence du génie primitif. L'art n'échappera pas à ce changement. Dès que le sens abstrait et général des Rites s'affaiblit, on voit poindre, croître, s'épanouir le goût individuel de l'agréable, et l'histoire de l'art chinois classique est celle de cette transformation. p.051

Controverse des cinq Empereurs. — On a d'ailleurs quelque peine à assigner une date exacte à la naissance et à la disparition de telle croyance, ou de tel usage ; les interpolations dans les livres sacrés et dans les annales, rendent ce travail difficile. Si la concordance des cinq palais célestes, des cinq régions terrestres, des saisons, des éléments, des couleurs, et des notes de musique paraît établie dès l'origine de la civilisation chinoise, la conception des cinq Empereurs, venant peupler les cinq palais et répondant aux cinq éléments, paraît n'avoir été qu'une invention passagère, plus intéressante par les controverses auxquelles elle a donné lieu que par son importance réelle. Elle naît avec les Tcheou : à cette époque féodale, le Ciel aussi se féodalise ; l'affaiblissement du pouvoir central d'en bas entraîne l'affaiblissement du pouvoir central d'en haut, et de même que les ducs vassaux s'arrogent le titre de roi, en dépit du Souverain, quatre Empereurs célestes viennent audacieusement s'établir autour de Chang-ti, le polaire Empereur du Ciel. Chaque prétendant au pouvoir se place sous l'invocation d'un Empereur céleste et d'un élément, générateurs de sa vertu. Cette conception qui tire son origine d'ambitions politiques, perd toute sa valeur sous les Han, c'est-à-dire dès que la puissance impériale est restaurée. Chang-ti reprend sa place

L'art chinois classique

éminente en même temps que le Fils du Ciel, et ses rivaux les Empereurs célestes tombent à un rang subalterne, pêle-mêle avec les vassaux de l'Empire du Milieu.

Altération des principes. Manie des Concordances. Mystique des Nombres. — Du Xe au Ier siècle se p.052 produisent d'ailleurs de singuliers remous quant aux croyances ; c'est un mélange de tentatives pour restaurer les principes originels et d'altérations de ces mêmes principes.

Les altérations l'emportent d'une part. On prête aux Souverains primitifs bien des institutions ou des coutumes dont ils étaient fort éloignés sans doute : par exemple le soin de s'inquiéter si la montagne merveilleuse Fou émet une vapeur qui soit bien de la couleur du règne ; ou la création d'officiers-nuages, officiers-flammes, officiers-eaux, officiers-dragons, officiers-oiseaux, selon l'élément ou l'animal dont le Souverain tirait sa vertu ; ou l'établissement des douze symboles de cour et de l'ordre où ils doivent paraître à l'audience. Dans ces mœurs supposées il faut plutôt voir l'esprit formaliste qui se développa si curieusement parmi les fonctionnaires des Tcheou et des Han, et qui, depuis, a marqué d'une empreinte profonde la Chine officielle.

En même temps les grandes vues cosmiques, si simples et si pures, se décomposent. Ainsi la conception du *yang* et du *yin* s'égaré dans une infinité de calculs minutieux pour mettre en relation les phénomènes naturels et les moindres actions de la vie ; Sseu-ma T'an, père de Sseu-ma Ts'ien et grand astrologue, se plaint que la superstition et tout le cortège des maux qu'elle entraîne, soient favorisés par cette école. On cherche aux notes musicales des concordances avec les organes, l'une émouvant la rate, les autres le cœur, les poumons, le foie, le rein ; la conception quinaire s'étend aux cinq rites, aux cinq rapports humains, aux cinq bonheurs, aux cinq malheurs, aux cinq odeurs, cinq vapeurs, cinq saveurs, cinq fautes, cinq témoignages, p.053 cinq châtiments et leurs cinq applications, cinq degrés de noblesse et leurs cinq insignes, cinq faisans régnant sur les cinq arts, etc...

L'art chinois classique

Aux trois vertus répondent les neuf règles, aux huit directions les huit vents, qui sont eux-mêmes en relation avec les mansions lunaires, les mois, les tuyaux sonores et les séries cycliques de douze et de dix caractères. Les chiffres impairs constituent le principe mâle, les pairs le principe femelle, mais la vie de l'homme est réglée par le nombre huit (à huit mois, les dents de lait, à huit ans elles tombent, à seize ans puberté, à soixante-quatre ans impuissance), et la vie de la femme par le nombre sept (à sept mois dents de lait, perdues à sept ans, à quatorze ans pubère, à quarante-neuf ans stérile). Quant à la valeur mystique du nombre soixante-douze elle résulte de la division de trois cent soixante (jours de l'année) par cinq (éléments) : d'où les soixante-douze points qui décoraient la cuisse gauche de Kao-tsou, les soixante-douze anciens Souverains qui auraient accompli les sacrifices *fong* et *chan*, les soixante-douze métaux, les soixante-douze disciples de K'ong-tseu, les soixante-douze pics de la montagne Hong, ainsi de suite à l'infini.

Le cycle mystique des vertus veut que la vertu dominante d'une dynastie engendre, lorsqu'elle s'altère, un défaut déterminé qui ne peut être combattu que par la vertu opposée d'une nouvelle dynastie. Et dans le cadre de chaque dynastie une hiérarchie sévère s'établit entre le prince et les sujets dans les audiences de cour, entre le noble et le vil, l'honoré et le méprisé, et se traduit par des prescriptions subtiles, applicables aux classes sociales, p.054 dans les véhicules, les vêtements, les édifices, dans le boire et le manger, dans le mariage de la femme et dans celui de l'homme, dans les funérailles, les sacrifices, « toutes choses ayant une opportunité et une convenance, tous les êtres ayant une règle et une perfection ».

Cette manie s'est perpétuée jusqu'aux temps modernes, et l'un des cas typiques est ce tableau, datant du XVIIe siècle, où l'on voit les douze animaux en corrélation avec les huit trigrammes d'une part, et huit divinités bouddhiques de l'autre ! Déjà sous les Han les correspondances s'enchevêtraient avec de telles subtilités que leur identification est devenue difficile. A propos des deux commandements militaires *wou* et *ki*, institués vers l'an 40 avant J.-C., Chavannes,

L'art chinois classique

notant que les caractères *wou* et *ki* symbolisaient la terre, se demande si on les a choisis parce qu'il s'agissait de colonies agricoles cultivant la terre, — ou parce que l'élément terre triomphe de l'élément eau, lequel doit être en effet dompté pour servir aux irrigations, — ou parce que l'élément terre représentant la Chine au centre, triomphe de l'élément eau représentant les barbares du nord, et produit l'élément métal représentant les contrées d'Occident.

Il n'est pas étonnant qu'un esprit aussi formaliste ait conçu l'administration la plus minutieuse et l'étiquette la plus compliquée qui aient jamais existé. Le *Tcheou li* énumère avec sérieux une multitude de fonctions soigneusement déterminées et hiérarchisées, où la cocasserie se mêle à l'inutilité ; on y voit, par exemple, l'abatteur de nids, le destructeur des vers à pattes, celui des vers sans pattes, l'extracteur-expurgateur qui détruit les insectes ^{p.055} des murailles, le destructeur des vers aquatiques (il les épouvante par le son du tambour de terre cuite et les anéantit par le jet de pierres brûlantes), le préposé aux grenouilles (il les tue en les aspergeant avec la cendre d'une plante *k'ieou* de l'espèce mâle), etc....

On n'en finirait pas d'énumérer les détails d'étiquette ; ils sont aussi nombreux, et aussi terribles, que ceux des supplices. La simple mention des neuf saluts donne mal au dos, et l'on frémit à la pensée de ce qu'un simple cuisinier doit savoir : « Si un bœuf mugit pendant la nuit, sa chair a une odeur de bois pourri ; si un chien a les cuisses rouges et court avec inquiétude, sa chair a une odeur de viande gâtée ; si un porc regarde au loin et que les cils de ses yeux s'agglutinent, sa chair a des petits grains de pourriture ; si un cheval a le dos noir et des raies au bas des jambes, sa chair a une odeur d'insecte puant. » Et que de science pour choisir ce qui doit être présenté parmi les cent vingt mets délicats et les cent vingt pots de conserves !

Influence de ces subtilités sur l'art. — Certes, il serait injuste de croire que ces abus de systématisation, de classification, de hiérarchie, aient dépassé le monde assez étroit des fonctionnaires de l'époque

L'art chinois classique

Tcheou. Nous aurons l'occasion de voir que la cour du Fils du Ciel, dans cet espace d'une dizaine de siècles, ne formait qu'un noyau faible et restreint, et ne maintenait qu'avec peine un pouvoir plutôt nominal, parmi les terribles remous d'une féodalité à demi barbare, mais infiniment plus puissante et plus étendue. De même la sécheresse décorative est-elle surtout sensible ^{p.056} dans l'art de cette cour faible, aux manières pompeuses et compassées. Tout autour de cet art officiel, assez restreint, se mouvaient chez les grands feudataires, des formes d'art qui, sans doute, prenaient mesure sur les canons du Milieu, mais portaient aussi la marque des mœurs originales et puissantes de ces royaumes si différents les uns des autres.

La Chine féodale des Tcheou, encore si peu et si mal connue, présente le spectacle le plus abondant et le plus varié. Quand l'Empire, abattant les grands vassaux, eut assuré le triomphe du pouvoir central, l'esprit formaliste l'emporta du même coup. Les apports extérieurs, reçus sous les Han, les Wei et les T'ang, puis avec la conquête mongole des Yuan, balancèrent dans l'art les envahissements de cet esprit stérile. Mais la Chine des mandarins et des commentateurs en est restée profondément imbue, et quand nous verrons, aux temps plus tardifs, l'art se ratatiner, se dessécher, devenir purement minutieux et ne se plaire qu'à des raffinements de perfection technique, nous saurons rapprocher cette décadence des altérations qu'a subies d'assez bonne heure le large, le vigoureux génie des origines.

Taoïsme et confucianisme. — En dépit des agitations du temps, la pensée chinoise s'est fixée au Ve siècle dans deux philosophies parfaitement nobles et où l'on retrouve un reflet des vieux principes.

Il est difficile de saisir et de résumer la pensée de Lao-tseu. Chavannes la traduit trop volontiers dans le vocabulaire de la métaphysique occidentale, quand il dit :

« Un principe unique règne au-dessus du monde et se réalise dans le monde, lui étant à la fois transcendant et immanent.

^{p.057} Assurément l'esprit de Lao-tseu était abstrait.

L'art chinois classique

« Trouble ! Confusion. Au milieu il y avait des formes. Trouble ! Confusion ! Au milieu il y avait des objets. Mystère ! Silence ! Au milieu il y avait des essences vitales. » Qu'est le Tao ? « Je regarde et ne vois pas, je le nomme *yi* (sans apparence) ; j'écoute et je n'entends pas, je le nomme *hi* (sans bruit) ; je tâte et je ne peux saisir, je le nomme *wei* (impalpable). — Le Tao est le mystère de toutes choses, le joyau des hommes de bien, la protection des méchants. » (D'après Georges Soulié.)

Cette doctrine instable, qui place l'homme en face d'un chaos mouvant, aboutit au conseil de l'immobilité, du non-agir, qui trahit des analogies avec la pensée de l'Inde.

« Nous sommes dans un désert sans but et sans fin. Et cependant tous les hommes se hâtent comme vers une grande fête, comme s'ils allaient monter sur une terrasse au printemps. Moi seul reste immobile, rien ne me tente. Les hommes vulgaires sont clairs et brillants, moi seul suis sans éclat. Les hommes vulgaires sont ardents, moi seul mélancolique.

Dans la recherche du Tao, c'est-à-dire de la Voie, de la Vérité, il y a une interprétation déjà métaphysique des simples vues naturistes du début, un essai de commentaire lyrique, infiniment supérieur aux arides gloses scolastiques qu'entreprendront dix-sept siècles plus tard les philosophes des Song, mais préparant déjà cette tendance. Toutefois, Lao-tseu ne se perd que dans des nuages réels. L'observation de Petrucci est parfaitement juste :

« L'abstraction asiatique ne s'est jamais écartée du phénomène naturel, elle a gardé un contact constant avec les flottements du ^{p.058} monde ; demeurant imaginative et sentimentale en même temps qu'intellectuelle, elle ne s'est point desséchée dans les systèmes artificiels.

Cette vérité est illustrée avec richesse par le développement de la peinture chinoise, qui est d'essence taoïste en ce qu'elle recherche le

L'art chinois classique

symbole mouvant derrière l'objet immobile, mais qui en même temps a su représenter sous ses aspects les plus puissants et les plus délicats l'infinie variété du monde. De même, en poésie, l'idée morale se traduit par des comparaisons animées et vives, où l'on voit l'animal, l'arbre et la montagne. Ainsi se justifiait dès les temps antiques cette parole d'un Chinois moderne : « Le Chinois a l'esprit d'un homme et le cœur d'un enfant. »

C'est arbitrairement qu'on a opposé K'ong-tseu à Lao-tseu. Sur tous deux rayonne le génie chinois : tous deux se rattachent aux origines. L'esprit de K'ong-tseu est cependant plus sec, plus précis, plus attentif aux applications des principes.

K'ong-tseu reprend avec insistance l'antique identité de l'Étoile polaire et du Souverain.

« Le Souverain qui règne par la vertu est semblable à l'Étoile polaire. Il reste immobile au Centre, et tout évolue régulièrement autour de lui.

Écoutez encore cet écho des temps primitifs :

« L'équilibre est le point de départ de toutes les transformations qui s'opèrent dans le monde. L'harmonie est la loi générale de tout ce qui se fait dans l'univers. Quand l'équilibre et l'harmonie atteignent leur plus haut degré, chaque chose est à sa place dans le Ciel et sur la Terre ; tous les êtres se propagent et se développent heureusement.

Mais aux spéculations de la pensée voyageant à travers ^{p.059} l'espace, K'ong-tseu préfère les règles qui régissent l'homme. Il examine tout à la mesure de l'esprit humain. A lui s'appliquerait la parole du Livre des Rites : « La raison humaine traverse en long et en large les dix mille principes. » On pense à lui devant cette belle définition du son parfait du *k'in* : « C'est le rayon clair dans l'eau profonde. »

Dans l'harmonie générale K'ong-tseu s'applique donc à établir la place de l'homme et à déterminer les devoirs domestiques et sociaux par la pratique desquels il réalisera sa part dans la vertu générale du

L'art chinois classique

monde. Assurément, la minutie des règles qu'il promulgue a quelque chose d'arbitraire, de verbal et de déjà vieillot. Elle se ressent de la manie de classification de son époque. Mais, comme tout Chinois, le maître des préceptes a gardé le sentiment profond de la nature. Voyez-le au milieu de quatre disciples. Il les interroge sur leurs préférences.

— Que voudriez-vous faire ? leur demande-t-il.

L'un désire un royaume de mille chars de guerre, étouffé entre des États rivaux, envahi par leurs armées, souffrant de la disette par surcroît, et se fait fort, en trois ans, de relever les courages et de ramener le peuple à ses devoirs. Un second se contenterait d'une province, un autre d'assister, humble fonctionnaire, aux grands sacrifices. Mais le dernier, ayant tiré quelques sons de la cithare, et comme la vibration se prolonge, dit :

— Quand le printemps est passé, ayant quitté ma robe de printemps et coiffé le bonnet, je veux, en compagnie de quatre ou cinq hommes, de cinq ou six jeunes gens, aller me baigner dans la rivière Yi, me livrer au vent sur la colline où l'on fait des sacrifices pour la pluie, chanter une chanson et revenir.

C'est lui qui l'emporte. p.060

L'esprit chinois reste pénétré des vieux principes. Histoire du cuisinier du prince Houei. — Même quand l'austère rigueur des principes cosmogoniques se fut atténuée, et quand, par exemple, les notes musicales cessèrent d'être en accordance étroite avec les palais du Ciel et les régions de la Terre, quand on les rechercha pour la beauté du son, — le génie chinois ne perdit pas le goût de ce qui est simple, pur et dépouillé. Houai-nan-tseu (toujours cité par Laloy), dit :

— La parfaite saveur n'est pas agréable, la parfaite parole n'est pas ornée. La parfaite musique n'est pas souriante, la note parfaite n'est pas bruyante.

Et le même a laissé cette parole :

L'art chinois classique

— Ainsi le calme profond est le prince des formes ; le pur silence est le maître des notes.

Mais, pour montrer combien les règles de l'intelligence et le sentiment du juste équilibre ont pénétré profondément la pratique de la vie, rien ne vaut l'histoire, devenue classique, du cuisinier du prince Houei.

« Le cuisinier du prince Houei était en train de découper un bœuf. Chaque coup de sa main, chaque mouvement de ses épaules ou de ses pieds, chaque contraction de ses genoux, chaque *whsh* de la chair coupée, chaque *chhk* du couperet, étaient en parfaite harmonie.

— Bien ! s'écria le prince. Votre habileté est vraiment grande.

— Sire, répliqua le cuisinier, je me suis toujours voué au Tao (Sagesse, Raison) ; cela vaut mieux que l'habileté. Lorsque je commençai à découper des bœufs, je voyais simplement devant moi un bœuf tout entier. Après trois ans de pratique, je ne voyais rien de plus que les morceaux. Mais maintenant, je travaille avec mon esprit, non avec mes yeux. Lorsque mes ^{p.061} sens m'ordonnent de m'arrêter, mais que mon esprit me pousse en avant, je m'appuie sur d'éternels principes. Je suis les cavités et les ouvertures telles qu'elles sont, d'après la constitution naturelle de l'animal. Je n'essaie pas de couper à travers les jointures ; encore moins à travers les gros os. Un bon cuisinier change son couperet une fois par an, parce qu'il coupe ; un cuisinier ordinaire, une fois par mois, parce qu'il hache. Mais, j'ai eu ce couperet pendant quatre-vingt-dix-neuf ans et j'ai coupé plusieurs milliers de bœufs : son tranchant est aussi frais que s'il venait de la pierre à aiguiser.

— Bravo ! s'écria le prince. D'après les paroles de ce cuisinier j'ai appris à diriger ma vie.

@

CHAPITRE III

PRINCIPAUX ORNEMENTS DE L'ART CHINOIS

@

p.062 J'essaierai de montrer comment les motifs primitifs de l'ornementation chinoise, et surtout les plus importants (couple dragon-oiseau), loin d'être une invention de ce pays, y furent apportés, interprétés et transformés dès l'antiquité reculée. Je soutiendrai, à titre de vraisemblance, l'origine mésopotamienne de ces motifs, et leur voyage à travers l'Asie de l'ouest ; j'indiquerai ensuite, non plus comme hypothèse, mais preuves à l'appui, leur bifurcation vers l'est, avec la région caucasienne comme point de départ, et leur introduction en Chine par le véhicule touranien.

Si le lecteur a bien voulu accepter l'exposé des premiers chapitres de cet ouvrage, son esprit fera facile accueil aux propositions qui vont suivre. Le premier noyau de la race chinoise lui étant apparu comme le résultat d'une migration, il ne s'étonnera pas que ces immigrants soient arrivés, chargés de croyances, d'une culture et de quelques formes d'art, ni que, l'influx ethnique continuant, cet apport se soit augmenté par le fait des invasions et modifié sous l'action d'une nation naissante qui créait lentement sa personnalité. Chose étrange : ceux-là mêmes, en Occident, qui admettraient volontiers cette p.063 origine mélangée de la cosmogonie et des institutions de la Chine, la refusent le plus obstinément aux expressions de l'art, tellement reste enraciné le préjugé que cet art soit entièrement original. On conviendra pourtant que si, de façon générale, l'art se relie aux mouvements de l'esprit et des mœurs, nulle part cette vérité n'apparaît aussi évidente que dans la Chine primitive. Mais il ne s'agit pas de raisonnements théoriques. Après avoir noté tout ce que, vraisemblablement, cette Chine doit à la civilisation, mère de toutes autres, que l'aube des temps historiques éclaira sur les bords de l'Euphrate, nous passerons à l'examen des ornements du premier art chinois, et procéderons par comparaisons,

L'art chinois classique

mettant sous les yeux du lecteur les éléments d'une discussion dans laquelle lui-même pourra conclure.

Apports mésopotamiens en Chine. — Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on a relevé les points de rencontre de la chronologie légendaire de la Chine et de celle de Babylone. Chavannes, par exemple, est resté frappé de ce que les règnes des treize Souverains du Ciel, ayant gouverné chacun 18.000 ans selon l'une des plus vieilles fables chinoises, et ceux des onze Souverains de la Terre, ayant régné chacun aussi longtemps, donnent un total de 432.000 années, nombre égal en durée aux dix dynasties babyloniennes antérieures au déluge ; la légende babylonienne, déjà traduite dans le calcul de la période Kali-yuga de l'Inde, aurait donc prolongé son écho jusqu'en Chine.

Mais, laissant la légende, si l'on interroge l'astronomie qui fut, dès l'origine, le pivot de la culture chinoise, d'étroites analogies apparaissent.

p.064 L'astronomie chinoise primitive se fonde, nous l'avons vu, sur le zodiaque lunaire et sur la cosmologie bino-quinaire. Or, le zodiaque lunaire est assez répandu dans l'antique Asie pour justifier l'appellation de zodiaque lunaire asiatique. D'où vient-il ?

« Ce zodiaque, dit Léopold de Saussure, est basé sur la symétrie diamétrale d'étoiles déterminatrices ; l'étude comparée de cette symétrie en place l'élaboration aux environs de l'an 4000 avant notre ère. Le système quinaire chinois, la division de l'univers en une région centrale et quatre périphériques, l'assimilation du Souverain terrestre au Pôle céleste, le dualisme physique et moral des ténèbres et de la lumière, se trouvent non seulement dans la cosmologie chinoise — particulièrement rationnelle, symétrique et bien conservée — mais aussi dans la cosmologie babylonienne, védique, iranienne. Aux diverses similitudes résultant de la comparaison des textes, la disposition des séries planétaires babyloniennes, éclairée par les principes perpétués en Chine,

L'art chinois classique

apporte une confirmation précise et probante. On est amené ainsi à admettre que l'origine du zodiaque lunaire et de la cosmologie bino-quinnaire est babylonienne.

Ainsi conclut Saussure, et son opuscule porte ce titre : *Origine babylonienne de l'astronomie chinoise*.

Saussure aborde et résout délibérément le problème dans le domaine astronomique, qui lui est propre. Au contraire on remarquera que la plupart des auteurs qui traitent de la civilisation et de l'art, le laissent dans l'ombre ou n'y touchent que par occasion. On se croit quitte après une réfutation facile de Terrien de Lacouperie. L'un des esprits les mieux armés pour pousser à fond cette difficile ^{p.065} question, Berthold Laufer, n'y a fait, jusqu'ici, que deux allusions, qui n'occupent dans ses ouvrages qu'une place tout à fait secondaire : quelques lignes, rejetées au bas d'une page, dans *Chinese Pottery of the Han Dynasty*, et une note, écrite au hasard de la route, dans *Chinese Clay Figures* (vol. I). On jugera pourtant de l'importance de ses opinions.

Dans son premier texte, Laufer se demande quelle est la route historique et géographique entre l'Assyrie et la Chine ; il se déclare convaincu que ce n'a jamais été une voie directe, et que les coïncidences prétendues et réelles entre l'art chinois et l'art assyrien doivent s'expliquer par le canal de provinces intermédiaires, particulièrement à travers le domaine de l'art ancien sibérien ou turc, et de celui du Turkestan. La seconde note, après avoir rappelé l'opinion qui fait du char de guerre une invention babylonienne, énumère quelques-uns des facteurs fondamentaux de l'ancienne culture chinoise, que la Chine posséda en commun avec l'Asie occidentale, et qui remontent à une époque préhistorique reculée : culture du blé et de l'orge, labourage par la charrue à bœuf, méthodes d'irrigation artificielle, emploi du bétail comme animaux de trait, arc, char d'après le principe de la roue, tour de potier.

La découverte de poteries néolithiques chinoises et leurs analogies avec la céramique néolithique de l'Asie centrale et occidentale, appuie positivement les vues de Laufer. Les termes : babylonien, assyrien,

L'art chinois classique

sont souvent employés comme indicatifs d'une civilisation plus ancienne que Babylone et l'Assyrie. Celui de « mésopotamien » serait plus juste, s'appliquant à la série d'époques protohistoriques ^{p.066} et historiques, qui se sont succédé entre les deux grands fleuves nourriciers.

Dragon et oiseau dans l'art touranien et dans l'art chinois. — Aucun continent ne fut, plus que l'Asie, riche en animaux composés ou purement imaginaires. Heuzey, notamment, les a étudiés et en a établi un répertoire. Le plus répandu de ces animaux est justement celui que l'on considère comme proprement chinois, le dragon.

Sa présence en Mésopotamie est-elle pour nous surprendre ? On le trouve dans l'art sumérien, dans l'art assyrien. Mais sa forme la plus intéressante pour nous, car la Chine l'a reçu sous de tels traits, est celle qu'il a prise dans la région caucasienne, et qui s'est propagée par les steppes de la Russie méridionale, la Volga, l'Oural, la Sibérie, jusqu'aux rives du fleuve Jaune où l'art chinois l'inscrit dès l'origine sur ses os gravés, ses poteries et ses bronzes. Il y apparaît le plus souvent comme faisant couple avec l'oiseau-griffon.

La conception d'un principe dualiste domine l'Asie ancienne. Chaque peuple l'accommode à son esprit. Double entité métaphysique, principe double du bien et du mal, force double de la nature, nous rencontrons toujours le couple, tantôt surnaturel, tantôt naturel, abstrait ou réel, antagonique ou formant harmonie, mais en tous cas générateur de l'univers.

Le Touran n'eut guère de goût pour les abstractions. Sur les plaques caucasiennes ou sibériennes, le principe dualiste prend l'aspect de deux animaux qui en dévorent un troisième ; c'est la conception d'un peuple chasseur et ^{p.067} de mœurs brutales. Ce peuple attribuait encore aux deux griffons le rôle de gardiens des mines d'or de l'Oural et de l'Altaï. La [planche 2a](#) donne une idée claire des deux animaux, l'un mammifère cornu, l'autre oiseau ailé.

Nul ne prétend que ce soit justement cette plaque sibérienne, ou des plaques de même origine et de même époque, qui aient servi de

L'art chinois classique

matrices pour donner naissance à cette figuration touranienne du principe dualiste et pour la répandre de toute part : assurément il en a existé de plus anciennes, dans le Caucase comme en Sibérie, dont nous ne connaissons avec exactitude ni la date, ni les mouvements. Notre choix s'est porté sur celle-ci parce que, nette et lisible, elle offre un bon exemplaire de ce couple, griffon-mammifère et oiseau-griffon, que les invasions ont transporté à travers le monde.

Sans doute ces deux animaux étaient-ils constitués, avant la date-limite la plus reculée que l'on prête à l'influence scythique en Chine (XIIe siècle, début des Tcheou), car on les découvre plusieurs siècles plus tôt sur les os gravés des Yin. Ils sont, de toute façon, parmi les motifs les plus féconds que le Touran ait répandus : p.068 nous les retrouvons aux extrémités opposées de l'Asie et de l'Europe : en Chine, où ils deviennent le dragon (qui symbolisa plus tard l'Empereur) et l'oiseau (futur phénix, emblème de l'Impératrice), et dans l'art roman de France où, parvenus par la voie byzantine, ils prennent place, par exemple sur un chapiteau de Saintes et sur un arc de Bayeux (pl. 9).



Pl. 9a. Chapiteau roman. Eglise de St Eutrope, Saintes, XIIe s.



9b. Bas-relief roman. Cathédrale de Notre-Dame, Bayeux, XIIe s.

L'art chinois classique

Si le couple dragon-oiseau est la représentation animale la plus ancienne de l'art chinois, il est aussi celle qui, même sous des mains ignorantes, a connu le plus de durée. Les invasions zoomorphiques que subirent les Tcheou et les Han ne surent le submerger. Plus net encore qu'au temps des Yin, le voici sur les flancs de nombreux bronzes Tcheou, sur deux jades de la même époque (fig. 3 et 4), sur un bronze Han (pl. 10) ; les T'ang, les Song, l'ont mainte fois répété (pl. 11a), et c'est sous une forme dépouillée, s'inspirant du style le plus primitif, qu'un artiste des Ming ^{p.069} les cisèle sur l'or qui habille un vase marqué Siuan-te (1426-1436) (pl. 12a).



Fig. 3. Ornement de jade, décoré du dragon et de l'oiseau.
(D'après *Jade*, de Laufer.)



Fig. 4. Disque de jade, dragon (recto) et oiseau (verso).
(D'après *Jade*, de Laufer.)

Dragon et oiseau, principe humide et principe sec, ce double motif l'emporte de beaucoup, dès l'origine, en nombre et en importance, sur tous les autres. On le retrouve à l'infini, décorant les bronzes rituels, tantôt mentionné schématiquement, tantôt traité avec un raffinement naturaliste, ici traduit en quelques traits simples, là recouvrant la panse entière sous l'abondance de ses détails. Le dragon apparaît parfois comme un lourd quadrupède, ailleurs il a l'enroulement mince et souple du serpent. L'oiseau peut n'être qu'un long bec courbe, supporté par un corps rabougri, comme il peut étaler toute la richesse ornementale de sa crête, de ses ailes, de sa queue. Mais sous cette variété d'aspects, c'est toujours le

L'art chinois classique

couple primitif que l'on découvre, celui que la Chine reçut de l'Asie occidentale, et qu'elle adapta sans retard à ses croyances et à son esprit.



Pl. 10. Vase de bronze.

Chine, époque Ts'in ou Han. Haut. 0,19m. Ancienne collection Peytel, Paris.

L'association dragon-oiseau peut n'être pas figurée par les deux animaux entiers. L'art touranien place ^{p.070} fréquemment la tête d'oiseau comme accessoire du griffon mammifère ; ainsi sur la plaque

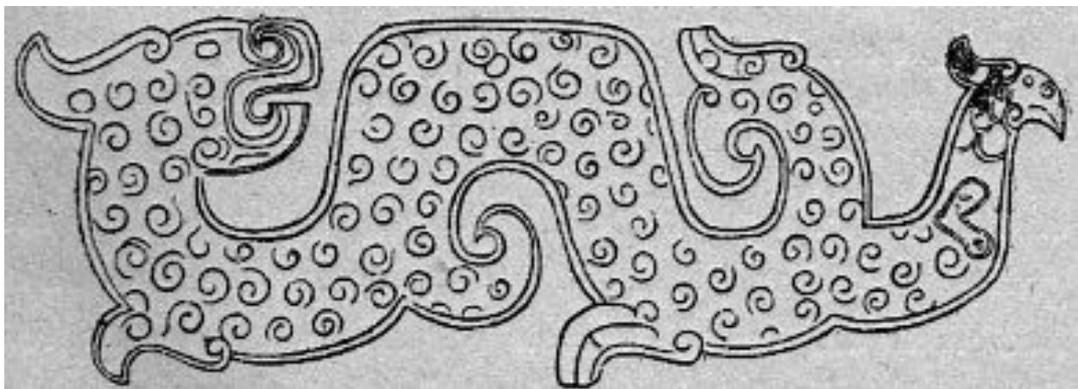


Fig. 5. Pendentif de jade, dragon et tête d'oiseau. (D'après *Jade*, de Laufer.)

sibérienne de la pl. 3a, représentant le combat de celui-ci et d'un tigre, la crinière du griffon est-elle formée par une série de têtes d'oiseau. La

L'art chinois classique

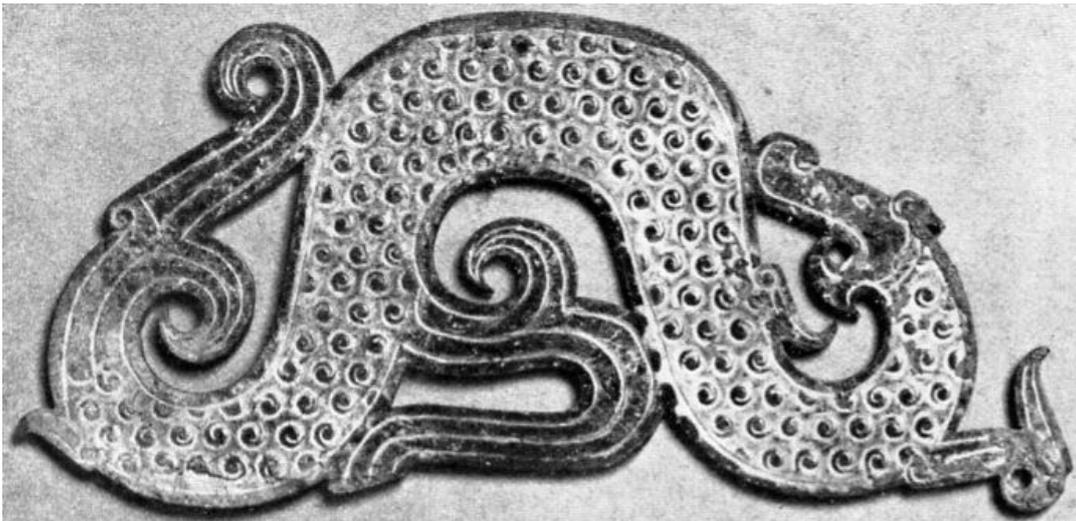
Chine à repris ce procédé. Rien n'est retranché du dragon, les Chinois, comme les Chaldéens, accordant la prééminence à l'élément humide ;



Pl. 11a. Vase-champion.

Bronze niellé. Chine, époque Song.
Haut. 0,61m. Musée Cernuschi.

mais la tête de l'oiseau se dresse ici ou là, par exemple au bout de la queue (fig. 5) ou d'une griffe du dragon (pl. 11b), soit que, selon une



Pl. 11b. Dragon. Jade vert. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,09m. Coll. Gieseler.

opinion de Laufer, le dragon soit assisté par l'oiseau dans son rôle d'assembler les nuages, soit que l'artiste ait voulu simplement

L'art chinois classique

mentionner, à propos du dragon, le souvenir de son corrélatif oiseau. Cette particularité, fréquente sur les jades archaïques qui symbolisent le dragon de l'Est, se retrouve plus tard, inconsciemment répétée ; voyez-la sur les anses d'un autre bronze Ming (pl. 12b).



Pl.12a. Vase de bronze décoré d'or.

Haut. 0,33m. Chine, époque Ming. Musée Cernuschi. Haut. 0,64m.



12b. Vase de bronze.

Si dès le début de l'étude de l'art chinois on n'a pas ^{p.071} présente à l'esprit l'importance de ce couple dragon-oiseau qui décore les bronzes et les jades primitifs, on s'expose à des hésitations et à des méprises. L'érudit Wou Ta-tch'eng, archéologue contemporain du plus grand mérite, à qui l'on doit la première étude positive des jades anciens, n'a pas échappé à ce risque. Deux exemples en feront foi.

Wou reproduit le recto et le verso d'un disque *pi* (fig. 6 et 7) qu'il explique ainsi : motif du dragon, motif du tigre.

Or, le pseudo-dragon n'est, au contraire, rien d'autre que l'oiseau. Critiquant l'explication de Wou, Laufer reconnaît sans peine une tête d'oiseau stylisé à la partie supérieure du motif *a* ; selon lui, les autres parties du même motif ne représentent qu'une combinaison géométrique

L'art chinois classique

de cercles, triangles et losanges. Un examen attentif permet cependant d'y découvrir une stylisation des deux ailes, à droite et à gauche, et pour le

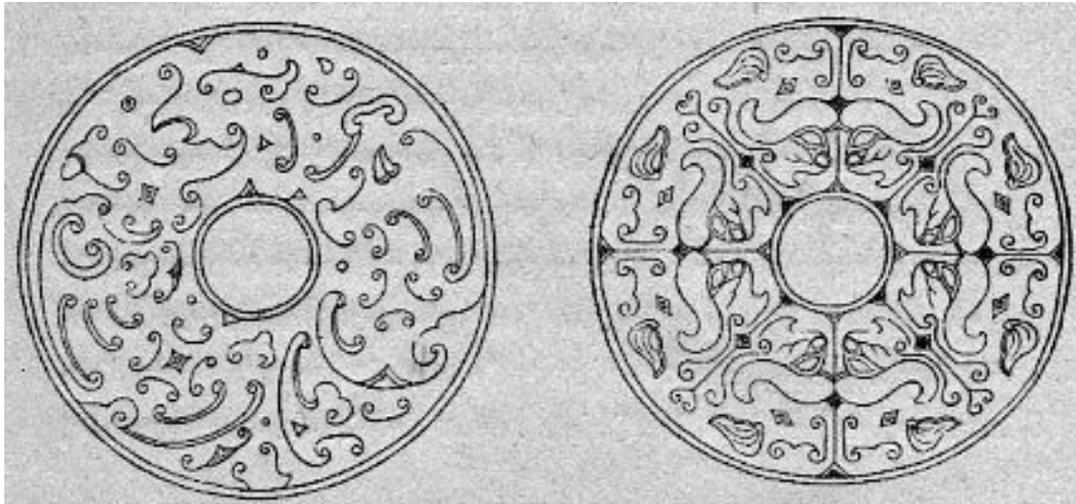


Fig. 6 et 7. Disque de jade, oiseau (recto) et dragons (verso).
(D'après Wou Ta-tch'eng, reproduit dans *Jade*, de Laufer).

reste, les diverses parties d'un corps d'oiseau, telles que griffes et queue, dispersées au hasard par un procédé peu fréquent dans l'art chinois.

Voici donc le pseudo-dragon identifié comme oiseau. Un regard sur le soi-disant tigre révélera une erreur nouvelle. Le motif *b* se divise en quatre segments, dont chacun renferme une tête d'animal. ^{p.072} Cet animal, Wou l'appelle tigre. Laufer le décrit sans le nommer, observant seulement qu'il diffère des tigres représentés sur les tablettes de jade, remarque d'autant plus juste que les quatre têtes sont surmontées d'énormes cornes.

Tout en signalant l'insuffisance des explications de Wou, Laufer confesse que le sens de ce motif lui échappe. Rien de plus clair au contraire ; il s'agit du double principe générateur, dragon-oiseau, figuré sur les deux faces d'un disque qui symbolise le Ciel.

Wou commet une erreur du même genre dans sa description de l'ornement de la figure 8.

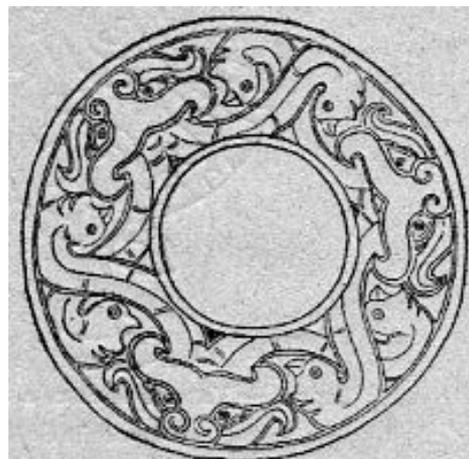


Fig. 8. Disque de jade, têtes de dragon et d'oiseau.
(D'après Wou Ta-tch'eng, reproduit dans *Jade*, de Laufer).

^{p.073} Il y voit neuf dragons, avec trois têtes de face et six de profil.

L'art chinois classique

Laufer montre sans peine qu'il s'agit de trois têtes de dragon, à chacune desquelles s'opposent deux têtes ^{p.074} d'oiseau. Un motif analogue, ajoute-t-il, se retrouve dans l'art décoratif des tribus toungouses de l'Amour, qui a la même base historique que l'art chinois, et dans lequel nombre d'ornements de la Chine primitive ont persisté jusqu'à nos jours.

Parler du couple dragon-oiseau ne veut pas dire que les deux animaux doivent se présenter ensemble. Nous venons de voir que l'un d'eux, généralement l'oiseau, pouvait ne figurer qu'à l'état subalterne, sa tête venant se greffer sur un point quelconque du corps du dragon. L'association des deux animaux n'est nullement indispensable et sur tel bronze on voit le dragon seul, ornant les diverses parties du vase, tandis que tel autre n'est orné que de l'oiseau. Un vase tout entier peut emprunter la forme du griffon quadrupède, un autre la forme de l'oiseau (fig. 9 et 10). Mais, dans tous les cas, chaque animal garde ses traits originaux. Quels sont-ils ?

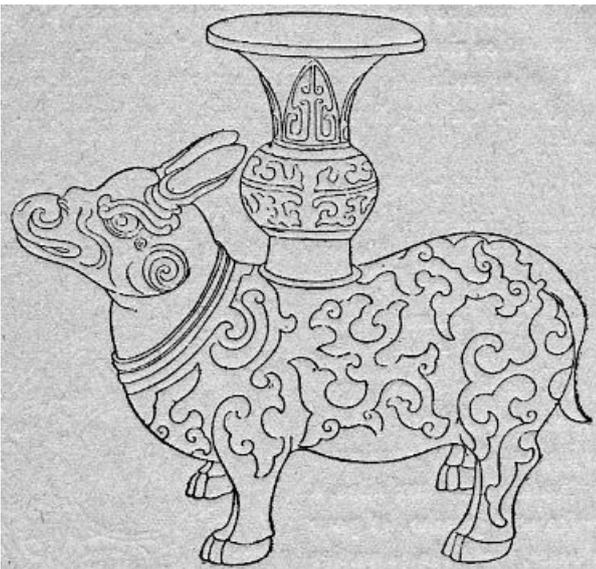


Fig. 9. Vase de bronze, à forme de griffon quadrupède.
(D'après le *Si ts'ing kou kien.*)

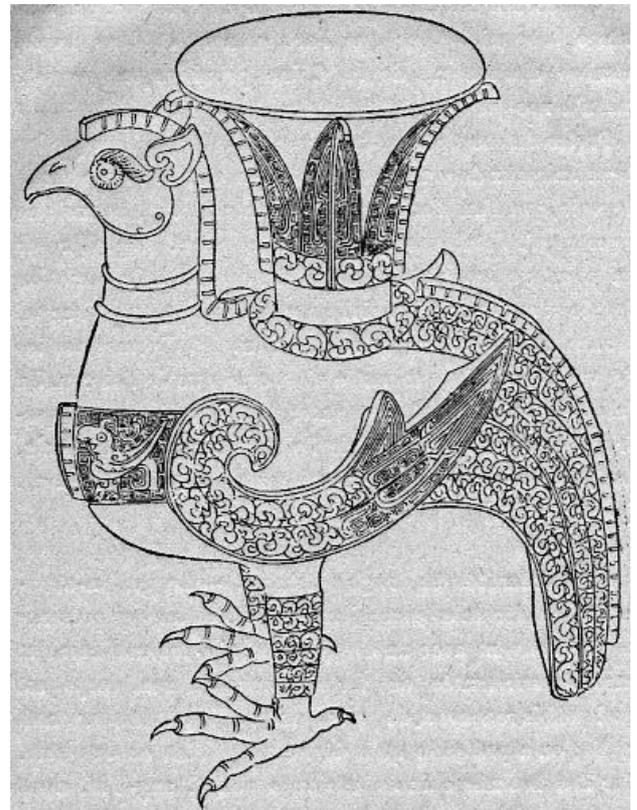


Fig. 10. Vase de bronze, à forme d'oiseau.
(D'après le *Si ts'ing hou kien.*)

L'art chinois classique

Particularités du dragon chinois. — Le griffon-mammifère des formules caucasiennes et sibériennes se présente le plus souvent avec une tête de bœuf à museau carré et enroulé, surmontée de fortes ramures ; son corps est quelquefois recouvert de poils, son pied tantôt fendu, tantôt griffu ; on a prétendu qu'il dérivait de l'élan ou du renne. Sur des bronzes chinois attribués aux Chang-Yin, nous trouvons quelques formes correspondantes, appelées parfois bœuf, parfois rhinocéros. Toutefois le dragon prend en Chine, vite, un aspect particulier.

La Chine conserve souvent les cornes ; peu à peu elle amincit le corps et le recouvre d'écailles ; mais le trait ^{p.075} principal, qu'elle adopte et qu'elle maintient, c'est l'enroulement du naseau en spirale.

Ce naseau enroulé est la plus importante survivance touranienne. Tel nous l'avons noté sur les plaques du Caucase et de la Sibérie, tel il s'offre à nous sur les bords du fleuve Jaune.

Plus que cornes et pattes, il est la marque distinctive du dragon chinois. Dans l'art touranien comme dans l'art chinois, on voit des griffons-quadrupèdes ailés et des griffons-oiseaux quadrupèdes, des dragons reptiles, des oiseaux cornus, mais toujours, sous toutes ses formes, le dragon chinois, comme son prototype touranien, retrousse son nez en volute, tandis que l'oiseau porte un bec crochu ; ainsi se distinguent-ils essentiellement l'un de l'autre.

Quand le sculpteur des Wei et des T'ang voudra adapter le double dragon qui couronne la stèle bouddhique, à la forme rigide du monument, il saisira ce naseau retroussé, le déroulera de force et le fixera contre la paroi pour ne pas rompre l'unité de ligne (pl. 13). Mais cette violence n'est qu'occasionnelle. Deux siècles plus tard, lorsque une longue et inconsciente pratique aura brouillé les types primitifs, c'est à la volute que l'artiste aura recours pour personnaliser le dragon : sur le vase dont on a déjà fait mention (pl. 12a) le dragon de l'épaule et l'oiseau du couvercle ont pris la même forme schématique ; mais le nez de l'un, retroussé vers le haut, et le bec de l'autre, recourbé vers le bas, les différencient comme au temps de la haute antiquité.



Pl. 13. Sommet (tranche et face) d'une stèle bouddhique.
Chine, époque Wei. Communiqué par C. T. Loo, Paris.

L'enroulement du naseau est un trait réel chez les bovidés et les cervidés. Les peuples qui ont interprété décorativement ces animaux n'ont pas manqué d'en être frappés, p.075 par exemple les Grecs quand ils ont conçu le rhyton. Le Touran, et d'après lui, la Chine, n'ont fait qu'exagérer ce trait, pour l'opposer au mouvement contraire du bec de l'oiseau. Cette constatation, si simple, évite des suppositions peu vraisemblables, comme celle de Laufer qui cherche l'origine de l'enroulement, dans la trompe de l'éléphant ou le nez du tapir.

Exemple d'acheminement d'un type de dragon, du Caucase à la Chine. — Si, pour les hautes époques, nous devons encore nous contenter de noter les particularités du dragon, ses analogies avec le type touranien du griffon-quadrupède, et sa tendance à persister à travers tout le développement de l'art chinois, — quelques comparaisons vont permettre de saisir, dans un temps plus rapproché, l'origine touranienne d'un modèle assez caractéristique, et son adaptation à

L'art chinois classique

l'ornementation chinoise. Nous verrons bientôt que le dragon prit en Chine de nombreuses formes ; si cette multiplication fut, pour une grande part, le fait de la Chine, on doit admettre aussi que l'imagination chinoise ne travailla pas sur un seul modèle primitif, mais fut alimentée au cours de l'histoire par des acquisitions successives. Voici l'une d'elles.

Dans l'art touranien, le griffon-quadrupède prend souvent un aspect moins massif que celui que nous lui avons connu. L'artiste lui applique le style élancé de cet animal aux cornes déployées en double trident, si fréquent sur les plaques sarmates (pl. 14b). Sarmate encore est la plaque ronde de la planche 14a, en bronze repoussé et incisé ; ici aussi la bête est svelte, à la taille mince, au long cou grêle, ^{p.077} aux pattes fines ; elle possède deux têtes exactement semblables, posées l'une au sommet du cou, l'autre à la pointe de la queue ; chaque museau est largement fendu ; ses extrémités se retournent en spirale de part et d'autre d'une langue à double pointe.



Pl. 14a. Plaque de bronze repoussé et incisé.

Travail sarmate. Diam. 0,23m.
Collection Jean Sauphar, Paris.



Pl. 14b. Plaque de bronze.
Travail sarmate. Haut. 0,09m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Examinez à présent l'animal qui remplit le registre supérieur d'une brique d'argile de l'époque Han, donnée par Jean Lartigue au musée Guimet (pl. 15a). Si l'encadrement de la plaque sarmate est rond, et



Pl. 15a. Dragon.

Panneau de la brique de la planche 93. Terre cuite. Chine, époque Han. Musée Guimet. celui de la brique rectangulaire, tous deux sont ornés d'un cloutis caractéristique ; et quant aux animaux, la tête unique de celui de Chine reproduit sans grand changement la particularité de la double tête caucasienne, notamment les détails singuliers du museau ; le corps de l'animal chinois, décoré de grosses écailles, répond, un peu plus ramassé afin de tenir dans son cadre, au corps de l'animal sarmate.



Pl. 15b. Dragon.

Brique. Chine, fin des Han. Coll. Loo, Paris. (D'après Salmony, *Chinesische Plastik*)

Il est devenu tout à fait dragon sur un document quelque peu postérieur (on le place vers le II^e ou III^e siècle de notre ère), reproduit

L'art chinois classique

par Salmony dans sa *Chinesische Plastik* (pl. 15b) ; c'est une bête cornue, au museau long et bien ouvert, la lèvre supérieure paraissant en forme de tête de serpent ; son corps mince, muni de quatre pattes griffues, très développées, est recouvert d'écailles, et se retourne sur lui-même, absolument comme certains animaux des plaques caucasiennes et sibériennes.

Nul n'aura la sottise de prétendre qu'il y eut imitation directe d'un de ces documents à l'autre. Dans un parcours de milliers de lieues et sur une durée de six ou sept siècles, un type animal se reproduit en nombre indéfini, se propageant et se transformant d'étape en étape sans qu'aucune ^{p.078} loi régisse cet acheminement. Le hasard des mouvements d'un peuple, l'obstacle d'une chaîne de montagnes, le succès d'une bataille, la fantaisie soudaine d'un artiste inconnu, peuvent favoriser ou contrarier sa route, et l'on doit déjà se féliciter si, travaillant à l'autre bout du monde, deux mille ans plus tard, et sur des documents incomplets, la comparaison de certains de ceux-ci permet quelques constatations conformes à l'histoire et qui satisfassent l'esprit.

Différents aspects du dragon chinois. — Dans son introduction au catalogue de la collection Sumitomo, Kosaku Hamada note que sur les bronzes archaïques, on relève déjà plusieurs sortes d'animaux à forme de dragon : il cite les noms chinois de quatre d'entre eux, dont les différences sont si légères qu'on a de la peine à les distinguer l'un de l'autre. L'explication de Laufer peut être juste, selon laquelle les diverses représentations du dragon dans l'art chinois ancien dérivent d'un symbolisme religieux multiple, la divinisation du dragon s'étant faite sous plusieurs aspects comme figurant plusieurs forces de la nature.

Le dragon fut sans doute conçu comme représentation astronomique, dès l'antiquité reculée. Saussure montre adroitement comment il a pu devenir le symbole du printemps. La constellation du Dragon ne paraissait pas d'un coup dans le ciel ; ses deux cornes (Arcturus et Spica) poussaient et perçaient d'abord, comme pousse et perce la vie animale et végétale au temps du renouveau ; puis, dans

L'art chinois classique

l'espace d'un mois, le cou, le cœur, la queue émergeaient peu à peu au crépuscule ; à la fin du printemps le Dragon ^{p.079} tout entier dominait l'horizon et semblait prêt à s'élancer dans le ciel.

Ainsi l'on comprend mieux l'importance des cornes du dragon et les allusions qu'on y fait ; elles marquaient le réveil de la nature. « C'est un jeune dragon, les cornes ne lui ont pas poussé. » Cette formule définit certaines représentations du dragon dépourvu de cornes. D'autres figures, au contraire, prêtent au dragon des cornes démesurées. Consciemment ou non, l'artiste aurait interprété de la sorte deux moments d'une très ancienne observation astronomique.

On s'expliquerait dans le même esprit la pseudo-perle, placée souvent dans la gueule du dragon. Certains l'ont d'abord prise pour l'image du soleil, caché par les nuages et les pluies de printemps. Puis, Hirth a proposé de la considérer comme une figuration du tonnerre, et Chavannes s'est un moment rallié à cette opinion. Avec plus de vraisemblance Saussure voit dans ce disque, la pleine lune, et cite la parole du vieux poète : « Quand le dragon tient enfin sa perle, il cesse de dormir », c'est-à-dire : à la pleine lune, il est entièrement réveillé de son sommeil hivernal. Ces discussions n'offrent qu'une importance relative, si l'on se souvient que la perle du dragon n'apparaît que tardivement dans l'art chinois et n'est sans doute qu'une acquisition secondaire ; on ne la voit sur aucun bronze ni jade rituel de haute époque.

Le mythe du dragon-printemps, générateur de la pluie et de la vie, domine l'histoire légendaire de la Chine. Par les nuages qu'il assemble, par l'eau bienfaisante qu'il répand, il est un élément de liaison entre le Ciel et la ^{p.080} Terre ; de là, son caractère divin. C'est un dragon qui apporte à Fou-hi, sur son dos, la révélation des huit trigrammes. C'est un dragon que le Ciel envoie à Houang-ti comme monture, avec mission de ramener ce vertueux Empereur vers les demeures d'en haut. Sous les Hia, le Ciel fait descendre des dragons, ses mandataires ; le Souverain les entretient, les nourrit, un fonctionnaire a la charge de les apprivoiser et de pourvoir à leurs

L'art chinois classique

besoins ; les dragons se retirent quand le Souverain est débauché. Au temps de cette même dynastie, deux dragons divins se présentent au palais : avec leur agrément on recueille l'écume de leur bouche sur une pièce d'étoffe qui, déposée dans un coffret, se transmet des Hia aux Yin et des Yin aux Tcheou. La couleur du dragon messenger varie avec celle du règne : dragon jaune pour Houang-ti (gouvernant par la vertu de la Terre, qui est jaune), dragon noir pour le duc Wen, de Ts'in (anticipation de l'Eau noire, vertu du futur Che Houang-ti, de qui le duc Wen est l'ancêtre). Mais le dragon ne dédaigne pas les simples mortelles ; au IIIe siècle avant notre ère, T'ai-kong, du bourg de Tchong-yang, ému par des coups de tonnerre, des éclairs, et une grande obscurité, va voir ce qui se passe et aperçoit un dragon au-dessus de sa femme : de là naît Kao-tsou, fondateur des Han.

Élément humide, le dragon affecte un aspect écailleux et toutes sortes de formes qui rappellent l'eau. Les traductions naturalistes qui, dans cet ordre d'idées, lui furent prêtées, poussèrent divers critiques à chercher dans tel ou tel animal l'origine du motif-dragon. De même que Laufer faisait appel au tapir ou à l'éléphant pour expliquer ^{p.081} l'enroulement du naseau, d'excellents esprits, comme Gieseler et, par occasion Chavannes, ont pu, trompés par des images trop précises, supposer que le dragon descendait de l'esturgeon ou de l'alligator. Les textes, eux aussi, ont acheminé des sinologues vers de singulières solutions ; la plus curieuse est celle de Schlegel qui, cherchant à élucider un texte du *Che-i-ki*, arrive à soutenir que le dragon est une baleine, et détermine la date de l'introduction de l'huile de baleine en Chine.

La plupart des figurations qui ont donné prétexte à ces interprétations ingénieuses sont des images tardives et dégénérées, par exemple celle du poisson. C'est sous les Han que quelques parties du poisson — queue, nageoires — se greffent sur les jades demi-circulaires en forme de dragon, usités pour demander la pluie. Puis le poisson lui-même est invoqué dans les moments de

L'art chinois classique

sécheresse, on le prie, on lui offre des sacrifices. Non seulement le poisson prend place auprès du dragon comme divinité qui donne la pluie, mais il fait quelquefois corps avec lui, se mélange à lui si étroitement qu'on ne peut décider si l'on a sous les yeux la forme de l'un ou de l'autre.

Plus bâtarde encore est la croyance de la carpe devenant dragon quand elle réussit à remonter le courant violent du fleuve et à franchir la passe de Long-men (Porte du Dragon). De cette légende viennent la phrase constamment répétée : « La carpe a sauté au delà de la porte du dragon », qui signifie la réussite aux examens littéraires, et le nombre infini, en jade, en cristal, en porcelaine, de carpes bondissant sur leur queue : elles étaient offertes, à titre de félicitations, au lettré « devenu dragon ».

p.082 On perdrait son encre en énumérant toutes les formes bizarres qu'a prises le dragon dans l'art chinois, depuis les Han ; la plus absurde est-elle cet animal chevelu, à l'œil furieux, aux crocs féroces, à la gueule plate d'où pendent des filaments, que des générations de peintres ont répété l'entortillant de nuages, ou bien cette niaise image, que l'on voit par exemple sur des boucles de jade, de « la mère-dragon veillant sur son petit » ?

Le t'ao-t'ie est un dragon. — A mesure qu'on examine l'ornementation chinoise primitive, on se convainc de l'importance du dragon. Un certain nombre d'animaux mythiques pourraient s'y rattacher, notamment le t'ao-t'ie, l'hydre et l'unicorne *lin*. Nous nous occuperons ici du t'ao-t'ie.

Le t'ao-t'ie — le glouton — est aussi ancien que le dragon ; sur les os gravés des Yin, sur les jades, sur les bronzes attribués à la même époque, on trouve déjà son énorme tête cornue, ses gros yeux de part et d'autre d'un motif losangé, ses longues dents, la mâchoire inférieure faisant le plus souvent défaut. Comme le dragon, il a suscité les interprétations les plus surprenantes et les moins justifiées.

Fidèle à son système d'expliquer les animaux fabuleux chinois par

L'art chinois classique

des animaux réels, étrangers à la Chine, Schlegel assure que le *t'ao-t'ie* dérive du glouton qui vit dans les pays septentrionaux, particulièrement en Sibérie. C'est une origine du même genre que propose Hirth, quand il veut que le mâtin du Tibet soit le prototype de ce monstre. Au contraire, les amateurs de textes préfèrent chercher l'origine du *t'ao-t'ie*, dans ce descendant du mythique Chen-nong, ^{p.083} buveur, goinfre, avide, que le peuple appelait Glouton et avait en horreur.

Ces assimilations peu satisfaisantes ont amené d'autres esprits dans la voie des explications abstraites. Ainsi Werner von Hoerschelmann en vient à supposer que cette terrifiante image sur les vases rituels, n'a d'autre but que de chasser les mauvaises influences qui pourraient troubler la cérémonie du sacrifice. Gieseler étend cette idée ; le *t'ao-t'ie* devient pour lui un prophylactique analogue à la Gorgone des Grecs : il écarte par la terreur la famine, les maladies, les fâcheuses interventions des morts ; ce rôle quasi magique s'atténue sur les vases à boire, où le *t'ao-t'ie* n'est plus qu'une invitation à la modération dans les repas.

Il est à croire, toutefois, que l'explication prophylactique n'a pas contenté Gieseler, car, dans une brochure plus récente, il fait appel à l'astronomie : au moment où le dragon, constitué dans le ciel, s'apprête à tenir sa perle, il semble « aller à l'assaut de la lune et vouloir l'avalier, de là le nom de *t'ao-t'ie* (glouton) qui devient le nom populaire du dragon ».

Nous voici, bien que par un chemin compliqué, arrivés à un conclusion qui mérite l'attention. Que le *t'ao-t'ie* soit une déformation astronomique du dragon, le point reste discutable ; mais que leur origine soit commune, cette opinion peut se soutenir par de bons arguments.

Laufer penche vers l'affirmation de Bushell, selon laquelle le *t'ao-t'ie* ne serait autre que la représentation du dieu de l'orage et de la tempête, le fond de *lei-wen* sur lequel il se détache figurant la foudre (*lei-wen*, ornement-tonnerre).

L'art chinois classique

Du dragon au glouton, la distance est la même que de la ^{p.084} pluie à d'orage. Le glouton donnerait donc l'image terrible du principe même dont le dragon serait l'image bienfaisante. ^{p.085} Les éléments de la tête des deux animaux (cornes, gros yeux, et le trait caractéristique du nez enroulé) sont les mêmes ; ceux du *t'ao-t'ie* sont seulement développés vers le sentiment de l'horreur.

Que le Chinois primitif ait établi la distinction entre la pluie douce, agent de fertilité, manifestation de l'harmonie du Ciel et de la Terre, et l'ouragan dévastateur, rien de si plausible. Bien que très différents par leurs effets, la pluie et l'orage restent de même nature, et sur le pied d'un vase du *Si ts'ing kou kien*, nous voyons deux dragons, dont chacun sort d'une nuée, leur corps ayant la forme brisée d'un éclair d'orage. Il était impossible, toutefois, de représenter la pluie et l'ouragan par la même figure. Pour trouver une image convenable, le Chinois n'eut qu'à observer l'ordre des phénomènes naturels, et de même que l'orage destructeur n'est que l'excès de la pluie fertilisante, le *t'ao-t'ie* devint l'exagération du dragon.

On peut rechercher la façon dont, graphiquement, se serait opéré le passage d'un modèle à l'autre. Il est remarquable que sur les os, les jades et les bronzes archaïques, le dragon soit figuré de profil ; ce profil n'a rien qui inspire l'épouvante. Mais que sa tête soit représentée de face, le sentiment change, il suffit de peu pour obtenir une ^{p.086} impression déplaisante et cruelle. Ainsi s'expliquerait la transformation du dragon, *long*, en glouton *t'ao-t'ie*.

Figure terrible, le *t'ao-t'ie* se réduisit vite à n'être qu'une tête, la tête étant surtout capable de traduire ce sentiment.

Les documents les plus anciens le montrent cependant muni d'un corps de dragon, par exemple un os gravé de la collection Sirèn (pl. 15c) qui est attribué aux Yin. Cette forme mixte du dragon et du *t'ao-t'ie* persiste dans la suite. Dragon et *t'ao-t'ie* sont parfois étroitement associés sur la même image, et reproduits avec les mêmes traits : le *t'ao-t'ie*, de face, et les dragons, de profil, entrelacent leurs ^{p.087} corps semblables sur la panse d'un

L'art chinois classique

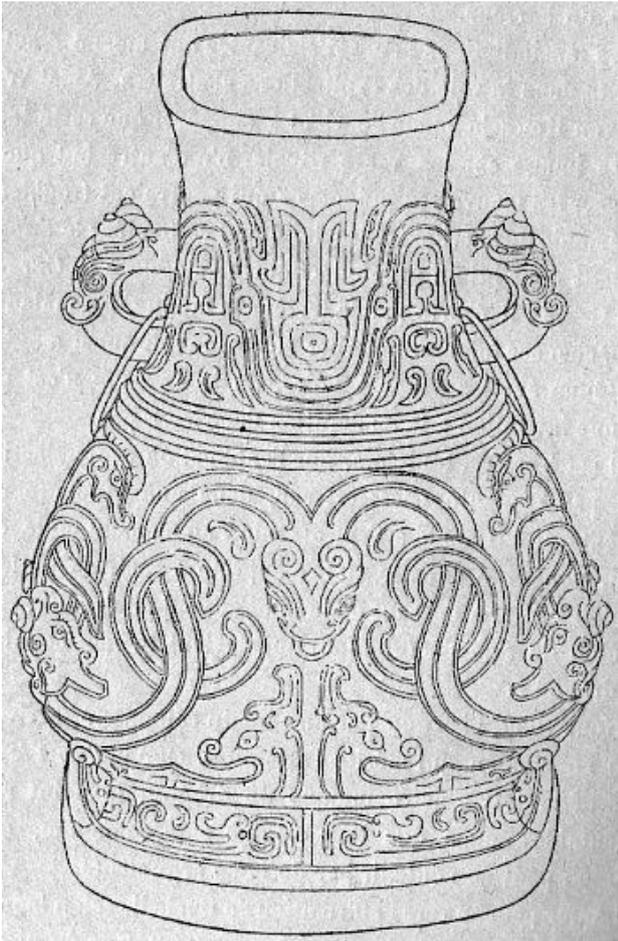
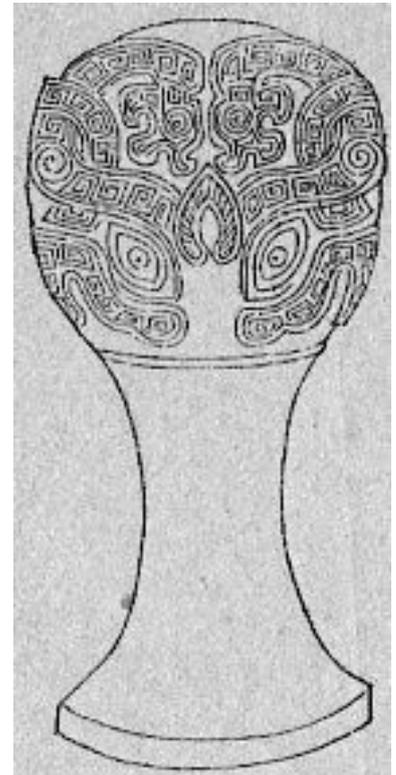


Fig. 11. Vase de bronze, t'ao-t'ie et dragons.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)

Ce visage a peu varié au cours des siècles : c'est un des motifs permanents de l'ornementation chinoise. Il serait cependant intéressant de connaître le lieu de trouvaille de quelques rares plaquettes de bronze, dont le Louvre possède une des plus curieuses (pl. 17c), et où le t'ao-t'ie prend l'aspect d'un visage humain ; sans doute s'agit-il d'une déformation ^{p.088} du type classique, au contact de barbares d'une région frontière, et à une époque relativement tardive qui pourrait être celle des Ts'in. On connaît, d'autre part, quelques interprétations géométriques du t'ao-t'ie (fig. 14) et, moins fréquemment encore, des stylisations du même motif en ornement floral (fig. 15).

Fig. 12. Pied d'un vase de bronze, t'ao-t'ie et dragons.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)



vase du *Si ts'ing kou kien*. (fig. 11), auquel répond un vase identique du *Po kou t'ou lou*. Sur le pied d'un *ting* du *Si ts'ing kou kien*, on voit (fig. 12) une tête de t'ao-t'ie dont les cornes se transforment en double dragon. Ailleurs, vers la partie inférieure d'une cloche (fig. 13) une douzaine de dragons et de t'ao-t'ie sont assemblés. Ailleurs encore, par exemple sur un vase de la collection Sumitomo (pl. 16), le t'ao-t'ie tient la place du dragon dans l'association du dragon-oiseau, c'est-à-dire que l'on peut voir une ou plusieurs frises d'oiseaux, au long bec recourbé, accompagnant l'énorme visage du glouton.

L'art chinois classique

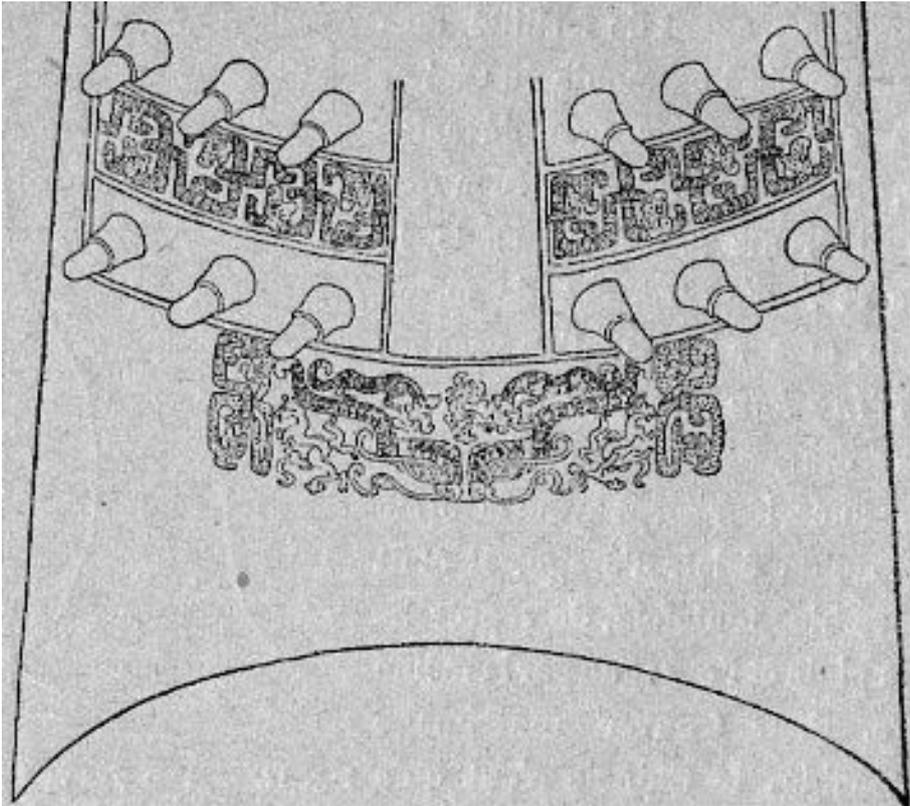


Fig. 13. Partie inférieure d'une cloche, *t'ao-t'ie* et dragons.

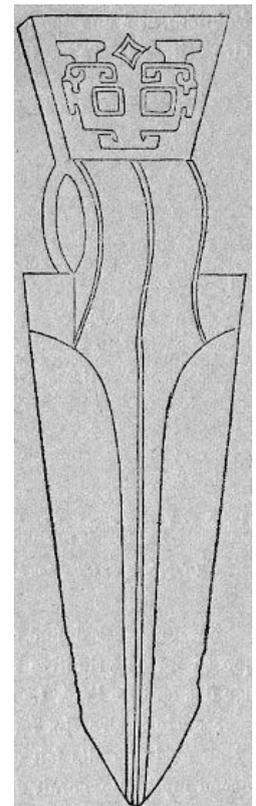


Fig. 14. Arme de bronze décorée d'un *t'ao-t'ie* à stylisation géométrique.

(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)



Pl. 16. Vase Tsouen.
Bronze. Chine, époque Tcheou.
Collection Sumitomo, Japon.
(D'après *The Collection of old
Bronzes of baron Sumitomo.*)

L'art chinois classique



Fig. 15. Vase de bronze,
décoré d'un *t'ao-t-ie* à stylisation florale.
(D'après le *Si ts'ing kou kien.*)

Origine et particularités de l'oiseau-phénix. — L'embaras des auteurs, si visible quand il s'est agi du dragon, symbole *yang* du printemps et de l'humide, n'a pas été moindre à l'égard de l'oiseau, symbole *yin* de l'été et du sec.

Saussure s'est donné de la peine pour essayer d'établir que sa forme primitive fut la caille, qu'il montre comme née des feux de l'été. La caille aurait sa place dans le premier cycle zodiacal. La forme faisan apparaît dans le troisième cycle où elle fait couple avec le dragon. Le phénix, oiseau mythique, serait de conception postérieure ; il combinerait les éléments de la caille et du faisan, oiseaux réels.

Il semble bien que l'ordre de succession du faisan et du phénix soit juste, car c'est sous la forme faisan que l'oiseau p.089 décore la robe de l'impératrice, avant de devenir l'emblème de la Souveraine sous la forme phénix. Mais la forme caille reste douteuse ; on n'en connaît encore aucune représentation dans l'art chinois archaïque. Son bec

L'art chinois classique

droit ne répond, d'autre part, en aucune façon, au bec courbe de l'oiseau primitif, si pareil à celui de l'oiseau-griffon.



Pl. 17a. Plaquette de bronze doré.
Chine, époque Ts'in ? Musée du Louvre.



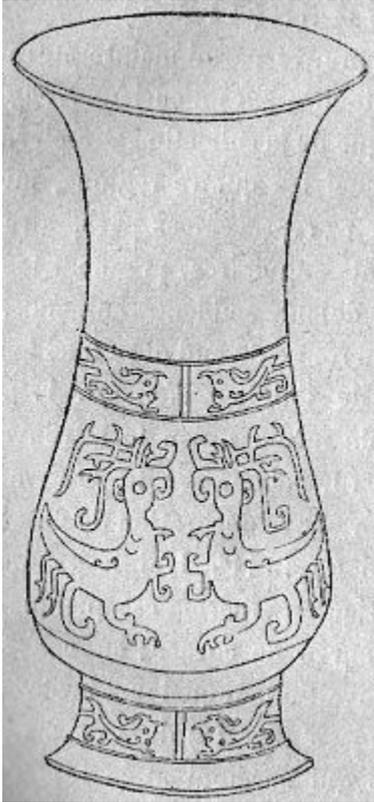
Pl. 17b. Tsong.
Jade vert-clair et brun. Chine. Collection Gieseler, Paris.

En réalité, l'existence de l'oiseau est aussi ancienne que celle du dragon. Ils sont arrivés ensemble en Chine, l'un est devenu *yin* comme l'autre devenait *yang*, et a symbolisé ^{p.090} l'été sec et rouge (et le sud), en même temps que son corrélatif symbolisait le printemps humide et vert (et l'ouest).

Une preuve parmi mainte autre en est donnée par un curieux *tsong* archaïque de la collection Gieseler, sur lequel les quatre régions, au lieu d'être représentées par quatre segments angulaires, prennent les figures de leurs emblèmes animaux : l'oiseau rouge du sud offre tous les traits de l'aigle-griffon (pl. 17b). C'est de même qu'on le retrouve plus tard, debout sur le dragon, pour former la décoration du vase-champion (pl. 11a). L'aigle-griffon caucasien ou sibérien est quelquefois pourvu de cornes ; en conséquence voit-on sur quelques bronzes archaïques (fig. 16) de vastes ramures qui surmontent la tête de l'oiseau.

Comme le dragon, l'oiseau a pris bien des figures. Peut-être l'introduction en Chine d'espèces volatiles nouvelles en fut-elle cause, et

L'art chinois classique

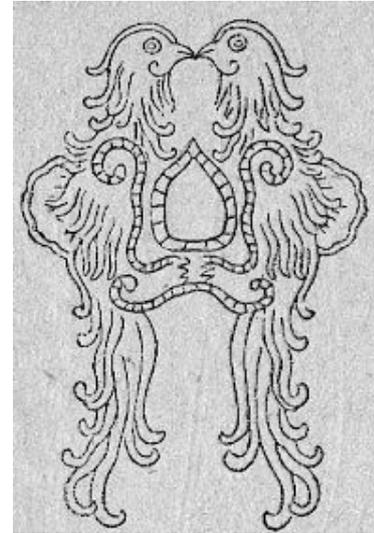


le professeur Newton a-t-il raison d'attribuer la forme faisan à la connaissance du faisan-argus de Bornéo et de Malacca, et la forme paon à celle du paon indien. L'imitation du faisan ^{p.091} est visible, et l'on ne contestera pas celle du paon si l'on jette un coup d'œil sur la brique de la figure.

Fig. 16. Vase de bronze à décor d'oiseau.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)

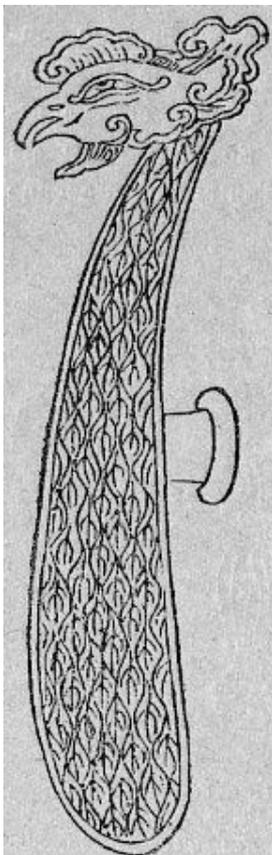
Fig. 17. Pendentif de jade, phénix accouplés.
(D'après le *Kou yu tou p'ou*, reproduit dans *Jade*, de Laufer.)

Son symbolisme a varié en même temps que son apparence. A partir



des Han, l'oiseau du sud, comme tous ses compagnons du cycle zoaire, tombe au rang de

pendentif de ceinture ; on le dédouble, on le joint bec à bec avec lui-même (fig. 17), le voici



messager d'amour ; dressé sur une boucle de jade, il lève vers le ciel un œil affligé (fig. 18) ; l'art des T'ang, imprégné d'influences sassanides, l'orne d'une queue magnifiquement déployée (pl. 18). Quel sens peut-il avoir, dédoublé et accouplé sous les Ming (pl. 19a) pour former un porte-bouquet de bronze décoré d'émaux champlevés ? Faible sans doute. Tout à fait nul assurément quand l'époque K'ien-long en fait cette sorte de phénix-perroquet appuyé sur sa queue et tirant la langue, chef-d'œuvre de fonte et de ciselure, mais aussi de stupidité (pl. 19b).

Fig. 18. Boucle de jade, à tête de phénix.
(D'après le *Kou yu tou p'ou*, reproduit dans *Jade*, de Laufer.)

L'art chinois classique



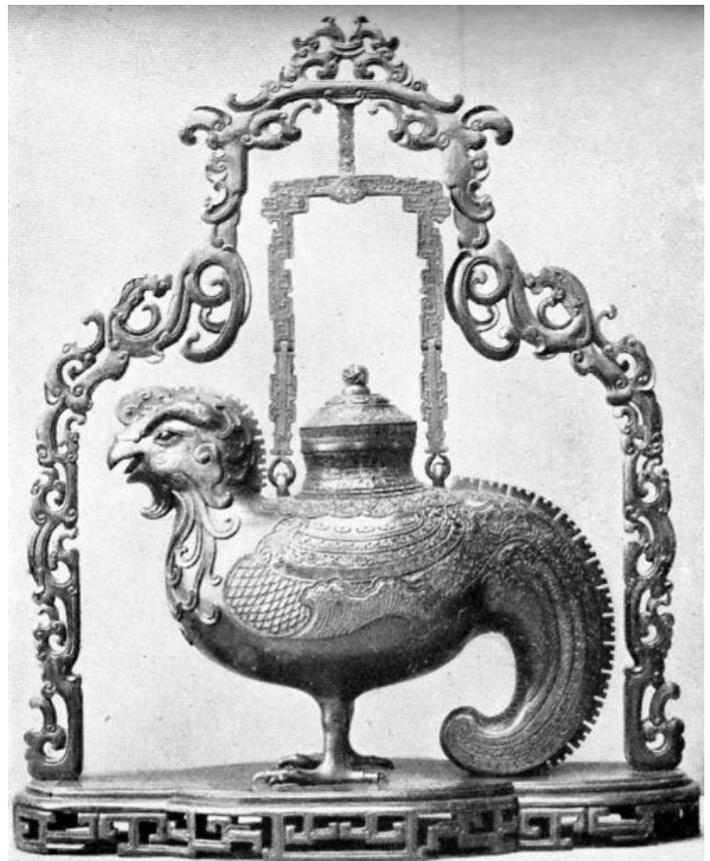
Pl. 18. Oiseaux de bronze.

Émaux champlevés et incrustation d'argent. Chine, époque T'ang. Haut. 0,08m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique



Pl. 19a. Vase de bronze.
Décor d'émaux champlevés.
Chine, époque Ming.
Musée Cernuschi.



Pl. 19b. Vase de bronze.
Chine, époque K'ien-long.
Haut. 0,37m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Si l'on mettait en doute que la Chine fût, d'elle-même, p.092 capable de modifier un type animal par le jeu de son imagination, il suffirait de



Fig. 19. Autruche.

D'après le *Pen ts'ao kang mou*,
reproduit dans *Chinese Clay Figures*, de Laufer.



Fig. 20. Autruche.

D'après le *T'ou chou tsi tch'eng*,
reproduit dans *Chinese Clay Figures*, de Laufer.

rappeler les curieux dessins cités par Laufer à propos de l'autruche (fig. 19 et 20). Les Chinois connaissaient l'autruche depuis les Han ; cette connaissance fut si bien entretenue par des animaux envoyés de l'Asie occidentale, que le sculpteur T'ang pouvait, Chavannes l'a montré, reproduire correctement l'autruche sur un tombeau impérial. Les dessins de pure fantaisie du *Pen ts'ao kang mou* et du *T'ou chou tsi tch'eng* n'en ont pas moins été imaginés. D'après ces altérations de l'autruche, animal réel, on comprend combien le dragon et l'oiseau, animaux mythiques, ont pu se multiplier et se déformer, et le danger que court le critique occidental, de se laisser égarer sur des voies occasionnelles.

La cigale. La palmette. — Nous pourrions appliquer la même méthode d'examen à l'hydre, dragon au corps étiré, et au *lin*, un corne fabuleux de bon augure. Ce développement nous entraînerait à des redites. Hydre et *lin* n'apparaissent guère, d'ailleurs, dans l'art classique de haute époque.

Tout à fait archaïque, au contraire, remontant aussi haut que le dragon et l'oiseau, apparaît le motif de la cigale, l'un de ceux dont la

L'art chinois classique

conception répond le mieux à l'esprit chinois. Thème poétique fréquent dans les civilisations antiques — on se rappelle l'ode anacréontique : Tu es presque semblable aux dieux... » — la cigale fut, par les seuls Chinois, appelée à un rôle astronomique ; eux seuls firent d'elle un emblème moral, enfin un symbole mortuaire. Comme, d'autre part, on ne trouve qu'en Chine la ^{p.093} stylisation ornementale de cet animal, la cigale, jusqu'à nouvel informé, peut être envisagée comme un motif original de l'art chinois.

Gieseler a montré comment la cigale, sortant régulièrement de terre au cinquième mois sous forme de nymphe pour fendre son enveloppe et s'en échapper insecte parfait, sa métamorphose devint le repère calendérique du solstice d'été, de même que la métamorphose du dragon correspondait à l'équinoxe du printemps. Même si cette relation astronomique n'offrait pas la rigueur parfaite énoncée par Gieseler, l'apparition de la cigale était attendue comme une indication de saison ; son défaut amenait des calamités. « Au jour *hia tcheu* (solstice d'été), dit le *Tcheou chou*, cité par Gieseler, si la cigale ne commence pas à chanter, les hommes distingués seront exilés. » Le rôle de la cigale n'est pas seulement d'annoncer une époque, il est actif car cet insecte met en mouvement le principe *yin* qui entre en ascension tandis que le *yang* décline, l'harmonie des deux principes résultant de la liaison de ce double mouvement.

A cette conception astronomique vinrent se mêler des idées morales qui prirent corps au moment du taoïsme. Les transformations de la cigale, son apparition brusque, son chant frappaient l'imagination. Elle passait pour manger le vent, boire la rosée, et ne pas rendre d'excréments ; c'était un animal de pureté.

Tard, sous les Han, la cigale eut une place importante parmi les amulettes mortuaires ; on la posait sur la langue du défunt. C'est à sa métamorphose après une existence souterraine qu'elle dut sans doute ce choix ; elle fut alors un emblème de résurrection.

^{p.094} Une opinion semble avoir pris naissance en Extrême-Orient, selon

L'art chinois classique

laquelle le *lei-wen*, ornement-tonnerre (grecque, méandre), serait dérivé de la cigale ; Hamada s'en fait deux fois l'écho, mais sans explications, dans son commentaire de la collection Sumitomo. Elle est de toute invraisemblance. La grecque est un ornement géométrique que l'on trouve dans la plupart des arts anciens, usité soit en bandes décoratives, soit comme fond occupant une surface d'où se détache un motif principal. Les Chinois n'en ont pas usé autrement, mais comme, à l'origine, cet ornement servait de fond à la figure du dragon, il est devenu *lei-wen*, ornement-tonnerre, et a gardé ce nom dans tous les cas.

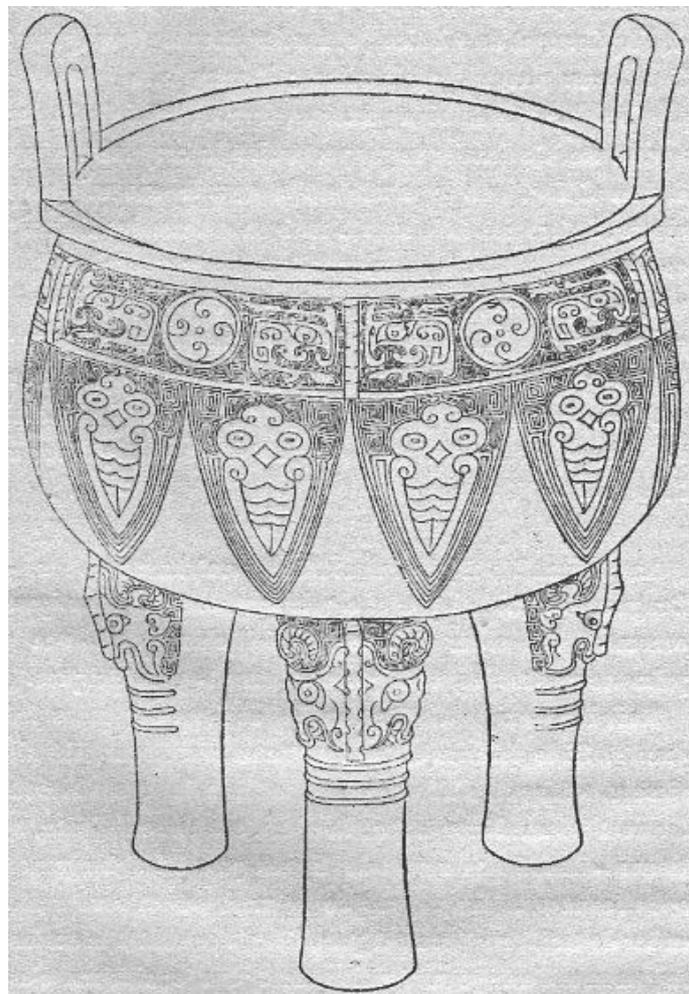


Fig. 21. Vase de bronze, à décor de palmettes.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)

La cigale, en revanche, a certainement produit le motif de la palmette. Dès le début elle acquit un aspect tellement stylisé, sa tête attachée à un corps effilé vers le bas par la pointe des ailes, que le passage fut facile à un ornement végétal en forme de feuille ou de palme (fig. 21).

L'art chinois classique

Un vase *kou* de la collection Sumitomo est intéressant à cet égard, on y voit (pl. 20), vers le milieu, deux cigales placées horizontalement et



Pl. 20. Kou.

Bronze. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,49m.

Collection Sumitomo. Japon.

(D'après *The Collection of old Bronzes of Baron Sumitomo*).

nettement représentées comme telles ; les mêmes cigales ornent la partie supérieure des grandes palmettes qui s'élancent sur le calice. Il est fréquent, d'ailleurs, que, par une combinaison décorative assez heureuse, la cigale continue d'occuper la partie centrale du motif-palmette auquel elle a donné naissance ; cet usage s'est perpétué (pl. 20). Mais dans la palmette l'imagination de l'artiste peut introduire

L'art chinois classique

n'importe quel autre ornement, n'ayant aucun rapport avec la cigale : dragon, *t'ao-t'ie*, ornements géométriques ou floraux.

p.095 Sur quelques objets, particulièrement, sur des boucles de p.096 jade assez tardives, se trouve une cigale opposée à une tête grimaçante où Gieseler voit un dragon (et le symbole de l'équinoxe et du solstice), et Laufer une mante religieuse. Tous deux peuvent avoir raison ; l'exemplaire commenté par Gieseler semble bien porter un dragon, celui de Laufer, une mante. Ce dernier se rapporterait à la croyance, répandue en Chine, que la mante est la grande ennemie de la cigale ; la férocité de la mante est bien connue des Chinois ; cet insecte est, à leurs yeux, synonyme de bravoure aveugle ; nombreuses sont les anecdotes à ce propos, par exemple celle, que cite Laufer, de la mante qui voyant s'avancer le char du duc de Ts'i, se dressa sur le chemin pour faire obstacle à son passage et en mordit la roue. « Si elle était un homme, s'écria le duc émerveillé, elle serait le héros de l'Empire ! »

Autres motifs d'ornementation : animaux divers. — Dragon, *t'ao-t'ie*, oiseau et cigale sont donc les principaux ornements animaux de l'art primitif chinois ; *lei-wen* et palmette en sont les principaux ornements géométriques.

Mais il en existe d'autres, moins anciens ou moins fréquents. Si le *lei-wen* et la palmette se resserrent, s'épaississent, s'étirent, s'allongent sur le flanc des vases rituels, formant ici un décor trapu, là d'une sveltesse délicate, on trouve ailleurs des zones de lignes parallèles largement ondulées comme les vagues de la mer, ou un revêtement entier de traits verticaux et parallèles, donnant à la surface l'apparence d'une peau régulièrement plissée ; ailleurs, c'est une sorte de carapace d'écailles, parfois imbriquées, qui enveloppe le vase. L'ornement peut être encore formé d'un p.097 gros cloutis, sur fond de *lei-wen* qui lui font des compartiments losangés, ou de boutons, régulièrement disposés sur une bande et portant, légèrement ciselé, un petit cercle central et quelques segments enroulés ; un autre motif, simple et léger, se compose de petits ronds présentés en minces bandes qui s'enroulent autour du vase.

L'art chinois classique

Parmi les animaux usités dans l'art classique, et répétés jusqu'aux temps modernes par des fondeurs, des brodeurs ou des céramistes qui en ont oublié le sens, il faut citer le lièvre lunaire, que l'on représente debout et pilant dans un mortier la drogue d'immortalité ; c'est là sans doute une invention taoïste ; la première mention qu'on en connaisse est dans un texte du IV^e siècle avant notre ère. Le « lièvre pharmacien » est quelquefois accompagné du crapaud, représentation de Tch'ang-ngo, femme du seigneur Archer du temps de Yao, qui, ayant volé le breuvage d'immortalité, se réfugia dans la lune où elle fut changée en crapaud. Quant au soleil, il est habité par le corbeau rouge à trois pattes.

Nous connaissons le tigre et la tortue ; ils sont associés au dragon et à l'oiseau pour former le plus ancien cycle zodiacal. Astronomiquement, le tigre représente l'ouest, il correspond à l'automne. La croyance chinoise lui prête aussi un rôle de protection ; il écartait les démons et préservait les sépultures. Sous les Tcheou il prit une signification militaire, devint emblème de mobilisation et signe de reconnaissance. C'est surtout à l'époque Han, sur les stèles de pierre et sur les miroirs de bronze, que l'on voit la tortue autour de laquelle s'enroule un serpent, symbole du *hiuan wou*, guerrier sombre, qui correspond au nord.

p.098 Le souvenir, plus ou moins exactement conservé, des affectations cosmologiques de divers animaux, s'est perpétué longtemps en Chine. Petrucci peut citer, d'après Giles, un critique chinois qui rapporte que chaque fois que Han kan, peintre des T'ang, peignait un cheval, il accordait une grande attention à la saison et au temps, ainsi qu'à la position de l'animal ; le peintre se souvenait que le cheval fut classé sous l'élément du feu et que sa place correspondante est au sud. « De telle sorte, ajoute l'auteur chinois, que soit que la couleur fût d'un gris bleuâtre, noire, tachetée ou blanche, elle restait conforme aux exigences du cycle. »

Le renard à neuf queues est plutôt animal de bon augure que symbole. Il apparaît pour récompenser le règne de la vertu ou pour

L'art chinois classique

annoncer un événement. Les textes mentionnent ses apparitions depuis le temps des Hia jusqu'aux Han postérieurs. L'art antique ne le reproduit pas ; la plupart de ses images datent des Han, et restent rares (pl. 88).

Parmi les animaux de bon augure, on doit une mention spéciale à ceux — oiseau aux ailes accouplées, poisson aux yeux accouplés, quadrupède aux épaules accouplées — qui sont formés de deux moitiés symétriques qui s'accolent pour constituer un être complet. Nous les retrouverons, ainsi que le quadrupède à double buste humain, en étudiant les motifs les plus fréquents de la sculpture funéraire des Han.

L'ours, si fréquemment figuré sur les pieds des vases de bronze ou de poterie, principalement à l'époque Han, signifiait la force ; il était aussi un vœu de progéniture masculine. Mais un certain nombre d'interprétations de ce genre ne se rattachent à aucune croyance primitive, et ne sont ^{p.099} que des commentaires ingénieux et tardifs, par exemple, l'explication du hibou, animal de mauvaise réputation, parce que, disait-on, sa voracité le poussait jusqu'à manger sa mère.

C'est encore sous les Han que le poisson est le plus fréquemment représenté. Nous savons qu'à cette époque il vint rejoindre le dragon, et fut invoqué pour obtenir la pluie. Certains auteurs l'associent aux idées de solitude et de vigilance, le poisson ne fermant jamais les yeux et certaines espèces vivant individuellement. Quelquefois, on voit un poisson vivant, entre deux grues : le sens de ce groupe reste inconnu.

Le Chinois des premières dynasties a connu et parfois représenté des animaux exotiques, tels que l'éléphant, le tapir, l'autruche, le rhinocéros, l'hippopotame, le crocodile. Mais il ne leur prêtait vraisemblablement aucune propriété surnaturelle : seule, la corne de rhinocéros passait pour dénoncer le poison en sécrétant une humeur blanchâtre ; elle dut à cette croyance d'être travaillée en forme de coupe dès l'époque des Yin.

L'art chinois classique

Autres motifs d'ornementation : objets de bon augure.

Rébus. — Sur des parois funéraires des Han on voit parfois un trépied qui jouit aussi de vertus merveilleuses : c'est le « trépied divin », qui, sans qu'on ait besoin de feu, se met à bouillir de lui-même et produit spontanément les aliments des cinq saveurs.

Le champignon de longévité des taoïstes, le *ling tche* (*polyporus lucidus*), tire ses qualités du pouvoir qu'il a d'absorber les vapeurs de la terre. Le *Li ki* le cite comme ^{p.100} plante comestible. Ses apparitions spontanées étaient considérées comme d'excellent augure ; par exemple, quand il poussa, en 109 avant J.-C., dans le palais impérial, le Souverain lança un édit pour annoncer l'événement, décréta une amnistie et fit composer un hymne en l'honneur de cette plante divine. La croyance taoïste associe souvent le *ling tche* à la grue comme vœu de longue vie.

Le *ling tche* a donné naissance à l'un des objets les plus fréquents de l'art chinois, qui est le sceptre *jou yi* dont le nom signifie : « selon vos vœux ». L'usage du *jou yi* comme cadeau s'est multiplié dans les temps modernes, à l'occasion du nouvel an ou d'un anniversaire. Toute matière est bonne pour le façonner, jade, cristal de roche, ambre, corne de rhinocéros, bois laqué, métaux précieux.

On citerait à l'infini les motifs d'ornement usités dans l'art chinois dès que l'esprit rituel cessa d'exercer sa discipline. L'origine de certains de ces motifs se rattache à de curieuses légendes, par exemple celle des *ming kie*, « gousses de bon augure », ou *li kie*, « gousses du calendrier ». Au temps de Yao, rapportent les *Annales sur bambou*, une plante poussa des deux côtés de l'escalier du palais ; elle produisit chaque jour une gousse, jusqu'au quinzième jour où elle commença de perdre ses gousses avec la même régularité ; quand le mois n'avait que vingt-neuf jours, la dernière gousse se desséchait sans tomber. L'amateur européen chercherait en vain l'intérêt de cet ornement, si sa légende lui était inconnue. Plus simple est le motif des arbres soudés ou coalescents ; ils sont objets de bon augure, et, par extension naturelle, emblèmes d'amour conjugal.

L'art chinois classique

Plantes et fleurs ont largement alimenté l'ornementation ^{p.101} chinoise depuis qu'elle est devenue naturaliste. Voici trois arbres de longévité, *song, tchou, mei*, le pin, le bambou et le prunier : les deux premiers restent toujours verts, le troisième, même dépourvu de feuilles, porte très tard des brindilles fleuries. Puis, viennent les *sseu che houa*, « Fleurs des quatre saisons », qui sont : prunier sauvage (hiver), pivoine arborescente (printemps), lotus (été), chrysanthème (automne). Le lotus fut représenté en Chine avant d'y être connu comme emblème de la pureté bouddhique ; une pierre funéraire des Han porte un gros lotus que deux petits génies touchent de la main ; ce lotus est la fleur qui sort du « puits tumultueux ». Les « Fleurs des douze mois » varient selon les différentes régions. Une série, empruntée à un paravent de laque, donne l'énumération suivante : février, pêcher ; mars, pivoine ; avril, fleur double de cerisier ; mai, magnolia ; juin, fleur de grenadier ; juillet, lotus ; août, fleur de poirier ; septembre, mauve ; octobre, chrysanthème ; novembre, gardénia ; décembre, coquelicot ; janvier, prunier.

Sur les porcelaines, sur les tissus, sur les panneaux laqués, l'esprit traditionnel chinois a retracé jusqu'aux temps modernes des symboles antiques tels que le *yin* et le *yang*, les huit trigrammes de la divination, *pa koua*, les huit instruments de musique, *pa yin*, les douze ornements, *che eul tchang*. On y voit aussi les huit attributs, *pa ngan sien*, des immortels taoïstes : l'éventail avec lequel Tchong-li Ts'iuan ranime les âmes des morts, l'épée surnaturelle de Lieou Tong-pin, la gourde magique de Li T'ie-kouai, les castagnettes de T'sao Kouo-ts'iu, le panier de fleurs de Lan Ts'ai-ho, le bambou et les verges de Tchang Kouo, la flûte de Han Siang-tseu, le lotus de Ho Sien kou. ^{p.102} Ces emblèmes taoïstes ne touchent nullement à l'art classique, pas plus que les huit symboles bouddhistes d'heureux augure, roue enflammée, conque, parasol, dais, lotus, poissons accouplés, nœud, svastika.

Il faut enfin faire mention d'un jeu où s'est complue à l'infini la subtilité littéraire de la Chine, celui des mots à double sens, qui permet de traduire par un objet quelque formule de prospérité. L'emploi de

L'art chinois classique

toute une série d'ornements, tels que la pêche, la chauve-souris, le champignon, la pierre sonore, la hallebarde, n'a pas d'autre origine. Où nous voyons une pêche, le Chinois lit « longue vie », une chauve-souris lui dit « bonheur », une hallebarde « bonne chance », deux poissons signifient « abondance ». C'est dans le même esprit qu'on peut voir un singe associé à une abeille ou à un cheval.

Le rébus est parfois plus compliqué. Un pinceau traversant une roue peut se traduire par : « Certainement vous réussirez », une fleur de lotus et une flûte ont le sens que voici : « Puissiez-vous monter en grade d'une manière continue ! » D'une bouteille, d'une selle et d'un sceptre *jou yi*, on fait : « Ayez une tranquillité conforme à vos désirs. » Autres calembours : deux jeunes garçons réjouis s'avancent de compagnie, l'un portant un nénuphar, *ho*, l'autre une boîte ronde, *ho* ; ce sont les *ho-ho*, et leur nom signifie « concorde ». Une interprétation défectueuse du couple oiseau-dragon a transformé l'usage d'un vase mainte fois répété, celui d'un double cylindre supporté par les deux animaux (pl. 11a) : l'oiseau étant considéré comme aigle (*ying*), et le dragon comme ours (*hiong*) ces deux mots suggèrent *jing-hiong*, « champion », et l'on voit surgir pendant des ^{p.103} siècles, une succession de « vases-champion », destinés à contenir des flèches, et décernés en récompense des services militaires.

Cette question a été gravement discutée : si l'ornement a précédé le rébus, ou si, au contraire, le rébus lui a donné naissance. Laufer conclut dans le premier sens. Quiconque sent la médiocre qualité de ces amusements de décadence, envisage le problème sans passion.

@

CHAPITRE IV

LES TEMPS MYTHIQUES, LES PREMIÈRES DYNASTIES

@

p.104 **Premiers mouvements de peuples sur le sol chinois.** — La présence de l'homme sur le sol chinois est fort ancienne. Certains, comme Schlosser, ont cru y retrouver des ossements remontant à l'époque tertiaire.

Quoi qu'il en soit (et les recherches des PP. Licent et Teilhard de Chardin s'accordent sur ce point avec les fouilles de Andersson), on doit admettre l'existence, dès le quatrième millénaire avant notre ère, d'une population que les uns envisagent comme entièrement aborigène, les autres comme descendue du Toit du Monde, c'est-à-dire tibétaine.

Nous savons déjà que des tribus, débouchant du nord-ouest, envahirent brutalement la partie septentrionale de la Chine actuelle, refoulant vers le sud les premiers occupants, au cours d'une lutte sans merci. On veut que les conquérants soient arrivés munis d'armes et d'instruments métalliques, auxquels leurs adversaires ne pouvaient opposer que des objets en pierre. De même, les nouveaux arrivés auraient substitué à la houe et à la pioche des occupants, la culture par la charrue attelée. Rien n'est moins prouvé, ni même probable, nous verrons pourquoi.

p.105 La tradition légendaire mentionne vaguement ces temps perdus dans l'obscurité, où les hommes s'abritaient dans les cavernes, mâchaient la chair crue, les herbes, les feuilles, les fruits sauvages, et plaçaient les cadavres dans des fagots d'herbes séchées qu'ils enfouissaient à l'écart : rudes époques où tigres, éléphants, rhinocéros parcouraient les forêts, où le crocodile se tenait au guet dans les roseaux des fleuves.

L'œuvre des Empereurs mythiques fut d'inventer l'art de bâtir des

L'art chinois classique

huttes (les premières, pareilles à des nids, furent juchées sur les arbres) et de cultiver la terre, de découvrir le feu, d'en user afin de cuire les viandes, de tresser des filets pour la chasse et la pêche, de domestiquer certains animaux, d'étudier les propriétés des métaux et du bois. Ils personnalisèrent, en un mot, l'effort de l'humanité primitive. Fou-hi, à corps de serpent et à tête d'homme, s'occupe surtout d'utiliser les bêtes : ses deux noms, P'ao-hi et Fou-hi, signifient l'un « élever des animaux pour la cuisine », l'autre « soumettre des animaux domestiques » ; il fabriqua des filets de chasse et de pêche ; l'équerre qu'on met dans sa main montre qu'il s'occupa de régulariser les relations morales. Chen-nong, à corps d'homme et à tête de bœuf, fut agriculteur, on l'honore comme inventeur du labourage et de la destruction des insectes rongeurs. Avec Houang-ti le peuple devenu agriculteur abandonne la vie nomade. Houang-ti représente le talent constructeur par l'édification des premières maisons, des ponts et du premier temple ; il fond les métaux. Il fixe la population sur le sol, groupant les familles par huit autour d'un puits central. Il « allonge les vêtements », c'est-à-dire qu'aux premiers ^{p.106} habits courts, en peau, il substitue des vêtements plus longs, en soie ou en toile.

A l'un ou à l'autre on attribue aussi les progrès de l'esprit et des mœurs : invention des cordelettes mnémoniques, des trigrammes, de l'astronomie et de la musique. Sous ces grandes figures, auxquelles l'appareil légendaire prête un aspect imposant, il faut voir en somme, les lentes et pénibles luttes d'hommes se débattant contre les conditions d'une vie difficile, pour s'élever jusqu'aux premiers degrés de la civilisation.

Si l'on ajoutait foi aux textes et à leurs commentaires, cet effort aurait eu pour théâtre un immense territoire, de la Mandchourie actuelle au Tonkin, et du Tibet aux îles de l'est. La réalité fut beaucoup plus modeste : on peut localiser les premières populations chinoises autour du fleuve Jaune, en direction de la Wei vers le nord et de la Han vers le sud. Mais l'étendue du territoire importe peu. Sur le sol étroit de la Chine primitive, s'établit un foyer de civilisation qui, restant au cours

L'art chinois classique

des siècles en communication avec les grands courants qui parcouraient l'Asie, se renforça, se perfectionna, s'enrichit et jeta sur le continent une flamme haute et pure. C'est, pour beaucoup, à sa position géographique que la Chine a dû cette fortune. Loin de s'isoler du reste du monde, elle a, par ses relations terrestres et maritimes, su rester asiatique dans toute la force et l'étendue de ce terme. Les populations de l'extrême nord-est, au contraire, isolées par la difficulté des routes et la rigueur du climat, n'ont point participé à la vie du continent ; leurs affinités sont plutôt américaines.

Yao, qui vécut au XXIII^e siècle, n'apparaît plus sous ^{p.107} des traits à demi-animaux ; on nous le montre portant un bonnet jaune, vêtu d'une seule couleur, et voyageant tantôt sur son char rouge, tantôt sur un cheval blanc. Les personnages de cette époque sont représentés d'ailleurs de façon réelle et vivante. Yao, sans aucun doute, développa l'étude des astres, lutta contre une terrible inondation du fleuve Jaune. Chouen, après lui, établit sa capitale à P'ou fou (aujourd'hui P'ou tcheou fou), continua par le ministère de Yu le dessèchement des régions inondées, et perfectionna l'administration du territoire. Les calculs astronomiques confirment certaines assertions relatives à cette période, qui émerge ainsi des temps mythiques. La légende, toutefois, ne manqua pas de broder sur la réalité, et nous ne sommes forcés de croire ni aux doubles prunelles de Chouen, ni aux tablettes de Yu, ni aux « bambous de l'Impératrice » qui naquirent des larmes versées par les deux épouses de Chouen quand ce Souverain mourut.

Dynastie des Hia. — Le grand Yu, succédant à Chouen, fonda la première dynastie régulière, celle des Hia (2205-1766). Son règne est fameux par la sagesse de son gouvernement et la fécondité de ses entreprises. La légende attribue à Yu le percement, à travers la montagne, du passage de Long-men, le creusement de neuf grands fleuves et la construction de neuf grandes digues qui dirigèrent les eaux diluviennes vers la mer.

La dynastie des Hia compta dix-sept règnes. La monarchie y devint

L'art chinois classique

héréditaire, la naissance et non les vertus déterminant l'accès au trône. Le dernier prince des Hia, Kouei, est resté célèbre par ses iniquités et par ses débauches. ^{p.108} On l'oppose au vertueux Yu, dans les notices et sur les cartouches sculptés des Han, où il est représenté armé d'une hallebarde et porté sur les épaules de deux femmes. Sa force était surprenante, les barres de fer pliaient sous ses mains, il luttait contre des buffles et des tigres et les mettait en pièces. Une de ses femmes lui imposa son joug, il multiplia les folies pour elle. C'est lui qui fit creuser un palais souterrain, afin de donner à la favorite des fêtes de nuit en plein jour. Il bâtit encore pour lui plaire un palais en pierres rares et ivoire. Comme elle aimait d'entendre le bruit de la soie qu'on déchire, il faisait déchirer et jeter des pièces de soie innombrables. Il faisait disposer des amas de viande et remplir d'eau-de-vie un bassin si grand qu'une barque pouvait y évoluer à l'aise : au signal donné trois mille hommes se précipitaient sur les viandes en se les disputant et lapaient le vin à la manière des chiens, sous les yeux de la jeune femme que ce spectacle divertissait.

Suivant en cela les auteurs chinois, Georges Soulié, qui cite ce texte, ne manque pas de vanter, par contraste, la bonté du prince de Chang qui devait le détrôner.

Celui-ci, étant un jour sorti dans la campagne, vit des chasseurs disposant un filet en forme de carré et adjurant le gibier en ces termes :

— Animaux de la campagne, entrez tous dans notre filet !

Le prince dit en soupirant :

— Hélas ! ils vont tous périr.

Ayant fait ouvrir trois côtés du carré, il adjura ainsi le gibier :

— Animaux de la campagne, que ceux d'entre vous qui le veulent s'échappent par la gauche ou par la droite, que ceux qui sont las de vivre entrent dans mon filet. ^{p.109}

Dynastie des Chang ou des Yin. — Ces oppositions viennent du goût des lettrés pour les explications philosophiques. La ruine d'une

L'art chinois classique

dynastie ne peut être causée que par l'abandon des principes. Le succès d'une autre se justifie par l'exercice de la vertu. Mais si le fondateur des Chang, né d'un œuf d'hirondelle tombé du ciel, méritait le pouvoir, sa lignée, comme la précédente, fut ruinée par les débordements d'un criminel.

En effet, de cette seconde dynastie (1766-1122) qui ne compta pas moins de vingt-huit souverains, les noms du premier et du dernier méritent seuls d'être retenus. Les vingt-six autres règnes n'ont guère laissé de traces. On sait toutefois que la dynastie, d'abord appelée Chang, changea de nom et prit celui de Yin lorsqu'elle passa au sud du Hoang-ho et s'établit dans la terre de Yin (1411). Sous ce nom de Yin elle devait durer trois siècles. Sin fut son dernier souverain.

Ce Sin, surnommé le Croupion pour sa nature crapuleuse, fut un digne pendant de Kouei, le dernier des Hia.

Comme Kouei, Sin était d'une force surhumaine, qui lui permettait de terrasser les bêtes féroces. Mais son esprit vif, son savoir, son éloquence le rendaient plus redoutable, car ils lui donnaient le talent de contredire les remontrances et de colorer ses méfaits. Il épousa T'a Ki, fille du chef d'une tribu barbare, aussi cruelle et aussi débauchée que lui-même. Pour cette femme il fit construire la terrasse des Cerfs, immense bâtiment entouré de terrains variés où des animaux erraient librement. Il ordonna de composer une musique si lascive que les nuées accouraient du fond du ciel.

Sin aimait le vin, la luxure et les réjouissances. Lui aussi ^{p.110} remplissait de vin les étangs. Il forma toute une forêt avec des quartiers de viande suspendus, et envoya des hommes et des femmes nus se poursuivre en ces lieux. Tout mécontent périssait dans les supplices ; on le boucanait ou marinait, puis on vendait sa chair. Pour terroriser ses feudataires, il coupa en tranches la chair du prince de Kouei, la sécha et la servit aux autres princes dans un festin. Son caprice éventrait les femmes enceintes, sa curiosité lui fit fendre les os des jambes d'un certain homme qui avait traversé à gué une eau froide, pour voir si sa moelle n'était pas plus chaude que celle du commun des mortels.

L'art chinois classique

Sa favorite s'ennuyant, c'est lui qui inventa le supplice de la colonne de cuivre. Selon les uns, sur cette colonne creuse remplie de braise et enduite de poix ardente, on appliquait lentement, au moyen de chaînettes de fer, des malheureux dont on prolongeait l'embrassade jusqu'au moment où leur corps tombait en morceaux ; selon les autres, cette colonne, soigneusement graissée, était placée horizontalement au-dessus d'un brasier ; le patient devait marcher le long de la colonne ; après quelques pas il glissait et s'abattait dans les flammes. Sin et T'a Ki riaient et se caressaient.

Tant de crimes et les terribles impôts dont le peuple était accablé, insultaient au Ciel, qui décida la perte de la dynastie.

Institutions et mœurs des temps primitifs. — Malgré de telles turpitudes, on a fait du chemin depuis les cavernes et la viande crue jusqu'au palais de l'infâme Sin, qui inventa, dit-on, l'usage des bâtonnets d'ivoire pour saisir la nourriture. Chemin lent, progrès pénibles, que nous ne pouvons suivre avec certitude. Mais assurément, depuis les ^{p.111} Empereurs mythiques jusqu'à la fin des Yin, la civilisation gravit plusieurs paliers.

Les annales nous montrent, au XXIV^e et au XXIII^e siècle, les saints Yao et Chouen dans une résidence qui n'avait rien d'impérial, simple cabane couverte de paille, et à laquelle on accédait par trois marches en terre ; encore le chaume du toit n'était-il pas égalisé ; les poutres de l'auvent n'étaient pas rabotées ; ils mangeaient et buvaient dans des écuelles de terre, leur nourriture était du riz, du millet, des pois, des haricots ; comme habit d'été, une toile commune ; comme fourrure, une peau de cerf.

A leur porte, un tambour et un tableau ; le solliciteur qui désirait une audience frappait le tambour ; celui qui présentait une requête écrite usait du tableau. Au siècle suivant, Yu avait perfectionné ce système : cinq instruments étaient suspendus devant sa demeure.

Le costume était simple comme les mœurs, ample robe, chevelure

L'art chinois classique

en chignon, sandales de paille. Si le cercueil n'était plus fait d'herbes sèches, les planches qui le composaient étaient grossières, elles avaient trois pouces d'épaisseur.

L'Empire se distribuait en neuf provinces, dont l'une était domaine impérial, les huit autres formées de grands, moyens, et petits domaines, régis par des chefs héréditaires. La répartition des terres rappelle peut-être la conception astronomique du centre et des quatre régions : un carré divisé par quatre sentiers, nord-sud, est-ouest ; au centre, un plus petit carré cultivé en commun par les familles qui occupaient l'ensemble ; le produit du carré commun était versé à l'État.

p.112 Cette administration rudimentaire convenait à la situation précaire d'une nation menacée et bousculée de toute part par de puissants ennemis, archers du nord-est, lanciers nomades du nord-ouest, terribles sauvages tatoués du sud. Une discipline brutale était nécessaire. Châtiments militaires et châtimens civils se mélangent. Les armées punissent les plus grands criminels, c'est-à-dire les ennemis de l'Empire. Les deux sortes de haches d'armes décapitent ceux qui violent les commandements militaires. Aux crimes moyens s'appliquent la décapitation, le découpage en morceaux ou l'ablation du nez, par la scie et le couteau. Les crimes moins graves n'appellent que l'ablation des rotules ou la marque au visage. Le fouet et les verges châtent les crimes peu importants. Les deux premiers châtimens sont infligés en rase campagne, les deux suivans devant l'Empereur, à la cour ; le dernier, sur la place publique. On fait gloire à Chouen d'avoir adouci ces pénalités en les remplaçant par des punitions fiscales. L'énumération ci-dessus est pourtant empruntée au discours qu'il adressa à Kao-yao pour le nommer chef de la justice, et, d'autre part, les peines de la dynastie des Hia comprenaient encore deux cents grands supplices ou condamnations à mort, trois cents amputations des pieds, cinq cents réclusions au palais, mille amputations de nez ou marques noires sur le visage.

On ne saurait d'ailleurs trancher de ces questions, beaucoup de textes relatifs à cette époque, et notamment le chapitre du *Chou king*

L'art chinois classique

concernant Chouen, rapportant des institutions bien plus tardives et qui rentrent plutôt dans le cadre de l'organisation de Tcheou. La simplicité ^{p.113} trompeuse et la phraséologie administrative prêtées aux premiers Empereurs s'évanouissent quand on voit que les ministres de Chouen s'appelaient Tchou, Hou, Hiong, Pi, c'est-à-dire le Sapin, le Tigre, l'Ours et l'Ours rayé. Dans ces époques mal dégagées de l'ombre, toute donnée se trouve aussitôt contredite : nous sommes sans cesse rejetés d'apparences plausibles en réalités qu'on devine. La vie était sans doute dure, incertaine, brutale ; elle tenait aux origines par des mœurs misérables ; les barbares environnants menaçaient tout progrès de ces demi-barbares. Mais le Chinois, déjà Chinois, avait appris l'observation des étoiles, et cette science du ciel, il s'efforçait de l'ajuster aux choses de la terre. Dans le temps du Tigre et de l'Ours rayé, l'esprit de Yao vivait parmi les astres, et quelque philosophe appliquait à l'ordre d'en haut et d'en bas l'orgueilleuse mesure de son esprit.

Au début des Hia (XXIII^e siècle), il semble d'ailleurs que la civilisation eut quelques couleurs plus brillantes. Le tribut de Yu nous apprend que le pouvoir central recevait des provinces les contributions suivantes : fourrures (venant de l'actuelle Mandchourie) ; laque, soie, tissus ornés (de la région du Hoang-Ho) ; sel, toile fine, soie, chanvre, plomb, bois de pin et pierres singulières (des environs du Chan-tong actuel) ; les barbares pasteurs qui occupaient l'extrémité de la presqu'île apportaient de la soie ; les autres régions donnaient des perles, des pierres sonores, des arbres, des soieries, des cuirs, des plumes, des tissus fabriqués avec des soies de couleurs variées, les trois sortes de métaux — or, argent et cuivre — du cinabre, la grande tortue (qui vit mille années et dont l'écaille chauffée ^{p.114} sert à la divination), du fer, des tissus de poils de bêtes ou de fibres végétales, du jade.

Archéologie de l'époque néolithique. Fouilles du Ho-nan et du Kan-sou. — Dans le tableau qui vient d'être tracé, la légende se mêle à l'histoire, le certain à l'incertain, le probable au douteux et même à l'absurde. Il y a dix ans encore, on devait se contenter de ce médiocre

L'art chinois classique

mélange. Or, un laps de temps très court a suffi pour augmenter singulièrement nos connaissances, et c'est ici qu'apparaît avec force la valeur irréfutable des documents arrachés au sol, infiniment supérieure à celle de textes qui ne méritent qu'une confiance limitée.

Des fouilles ont été menées avec méthode dans deux régions ; leurs résultats jettent une lumière inattendue sur la civilisation chinoise du troisième millénaire avant notre ère, et sur celle de la dynastie des Yin.

C'est du Ho-nan et du Kan-sou que proviennent les documents qui nous éclairent sur l'une des périodes primitives de l'art chinois ; ces documents sont, de beaucoup, les plus anciens que nous possédions ; ils ont été découverts par un savant suédois, le Dr Andersson, expert du gouvernement chinois pour les questions de mines, d'accord avec les directeurs de la Paleontologia Sinica, V. K. Ting et W. H. Wong. Les recherches du Dr Andersson sont toutes récentes ; elles ont été pratiquées, d'abord, dans deux districts du Ho-nan et dans une grotte de la province du Feng-tien (Mandchourie méridionale), puis dans le Chan-si, le Chen-si et le Kan-sou. Les trouvailles du Ho-nan et celles du Kan-sou paraissent les plus importantes. Les premières ont été publiées par le ^{p.115} Dr Andersson (notamment dans un fascicule du *Bulletin of Geological Survey of China*, intitulé *An early chinese Culture*), puis par le professeur T. J. Arne, de Stockholm, dont l'ouvrage, *Painted Stone Age Pottery from the Province of Ho-nan*, imprimé aussi pour le Geological Survey of China (Peking, 1925), contient de nombreuses et belles reproductions en couleur et en noir. Les trouvailles du Chan-si et du Chen-si, n'ont malheureusement pas encore été étudiées à fond. Quant à celles du Kan-sou, le Dr Andersson a résumé ses premières observations dans un *Preliminary Report on archæological research in Kansu*, écrit en 1925.

Les trouvailles du Ho-nan et du Kan-sou consistent en poteries peintes (quelques exemplaires seulement sont dépourvus de peinture). La nature des couches géologiques où ces poteries ont été découvertes permet au Dr Andersson de les situer à l'époque néolithique dont les vestiges — haches, ciseaux, couteaux, pointes de flèches — ont été

L'art chinois classique

retrouvés dans toute l'Asie orientale, de la Mandchourie au Yun-nan, en passant par le Turkestan chinois. Nous devrions chercher leur place au cours du troisième millénaire avant notre ère. Les gisements du Ho-nan appartiendraient à l'âge où la pierre était employée à l'exclusion de tout métal ; ceux du Kan-sou seraient quelque peu postérieurs.

C'est à l'excellente étude du professeur Arne que seront empruntés la plupart des détails qui vont suivre, et qui se rapportent spécialement à la poterie du Ho-nan, la plus ancienne sinon la plus riche.

En règle générale, cette poterie dénote l'emploi de la ^{p.116} roue, dont témoignent les cannelures parallèles que l'on observe à l'intérieur comme à l'extérieur, ainsi que la minceur et la régularité des objets. Certains exemplaires ont cependant été façonnés à la main ; ce travail exigeait une grande habileté, notamment pour les vases à orifice étroit et à panse développée.

La matière est un lœss argileux, avec du sable fin, mais sans traces calcaires ; l'argile, très fine et homogène, était sans doute bien lavée ; on n'y trouve pas trace de résidus végétaux. Le Dr Meyersberg a fait l'analyse chimique de deux fragments ; l'un contenait 65 % de silice, 15,64 % de silicate d'alumine, et 18,30 % d'oxyde de fer, des traces de silicate de magnésie, point de calcaire ; dans l'autre, la proportion d'oxyde de fer était un peu moindre (12,16 %). Le premier a dû être cuit à 1.300 ou 1.400 degrés, le second à 1.100 ou 1.200. Ces températures, avec du bois comme combustible, ne peuvent être atteintes que par une longue cuisson dans un bon four, où l'on fait passer un courant d'air pour obtenir une abondante addition d'oxygène. Le premier fragment ne présente aucune trace de glaçure ni de substance colorante ; son ton un peu foncé et son éclat lustré peuvent provenir de la potasse des cendres ; peut-être avait-on perfectionné le poli de la surface en la frottant avec des cendres. Le deuxième fragment porte au contraire un revêtement blanc, assez peu brillant, appliqué avant cuisson finale et fait d'une sorte d'argile fluide (dolomite) additionnée peut-être de kaolin.

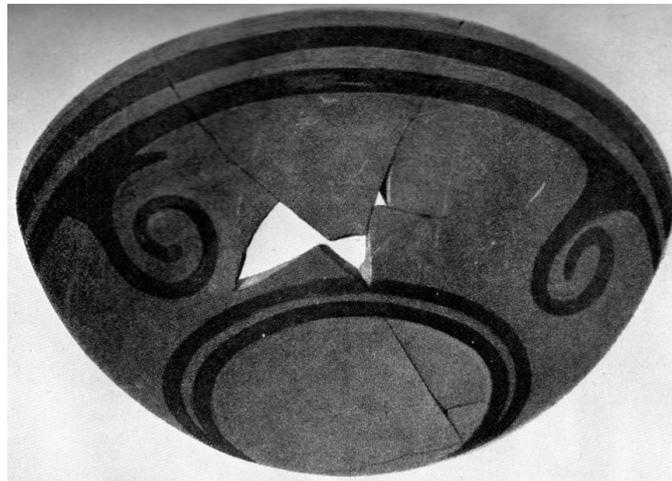
L'absence de chaux montre que nous avons affaire à une pâte

L'art chinois classique

spécialement préparée pour la poterie. La grande quantité de fer provient soit de l'addition d'une terre spéciale, p.117 soit de la richesse naturelle, en fer, de l'argile employée.

C'est l'oxyde de fer, en même temps qu'une cuisson plus ou moins prolongée, qui donne à la matière sa couleur rouge. Selon la cuisson et selon la quantité de fer, la teinte grise de l'argile passe du jaune brun au rouge franc, tantôt à la surface seule, tantôt dans la masse. La surface est douce, luisante et polie, d'un ton plus accusé que l'intérieur.

Les formes les plus fréquentes sont celles de vases, et surtout de plats hauts et de bols (pl. 21).



Pl. 21. Bol peint.

Poterie. Chine, époque néolithique. 3^e millénaire avant J.-C.
(D'après *Painted stone Age Pottery from the province of Honan, China*, par T. J. Arne).

Les vases du Ho-nan sont dépourvus de col proprement dit. Ils sont hauts, bombés, à base étroite, l'orifice plus large que la base. Leur hauteur moyenne est de 40 centimètres. Deux fois seulement, dans la poterie du Ho-nan, on note des anses.

Les plats et les bols, plus larges que hauts, présentent un diamètre moyen de 15 centimètres. Ils sont à base étroite ; leur flanc, généralement convexe, offre des variétés allant de la ligne presque droite à l'angle presque aigu ; l'orifice continue quelquefois purement et simplement la panse ; mais le plus souvent, le flanc se redresse et s'écarte pour former un rebord plus ou moins accusé.

Nous avons vu que le fond de la poterie peinte est généralement

L'art chinois classique

naturel, c'est-à-dire obtenu par la cuisson sans revêtement de couleur. Si la cuisson reste faible ou le fer peu abondant, la teinte est d'un gris doux qui peut atteindre les nuances de la perle et présente un aspect très séduisant. Le fond rouge varie du rouge brique léger au violet profond ou au brun sombre. Il arrive que la cuisson ait rougi seulement l'extérieur, l'intérieur conservant sa couleur grise. ^{p.118} Si la surface est très claire (grise, brun jaune clair) ou très sombre (brun foncé ou violet foncé) la décoration se fait en rouge, plus ou moins accentué selon la circonstance. Sur un fond d'un rouge moyen, l'ornement est posé en couleur noire, allant du brun foncé au violet sombre. Cet emploi de la couleur noire est le plus fréquent.

L'engobe rouge n'était pas le seul usité. Une qualité toute particulière est celle de poteries revêtues d'un « slip » blanc qui tire parfois sur l'ivoire ou le café au lait ; ce « slip » est assez épais ; l'ornementation y est appliquée en noir et en rouge.

Cette ornementation est, sur la généralité des poteries du Ho-nan, réservée à la partie supérieure. Elle consiste en lignes ou bandes droites, ondulées, courbes, en forme d'S renversé ou de spirale, en triangles à côtés droits ou concaves, en demi-cercles et cercles, disques simples ou concentriques, disques demi-ronds, et ovales pointus. La combinaison de ces éléments donne des dessins très variés. Par des lignes croisées on obtient un treillis ; une juxtaposition de carrés ou de losanges de couleur différente fait penser à un damier ; ailleurs, des sortes de boutons ronds servent de points d'attache à tout un jeu d'ornements concentriques ou triangulaires ; les spirales sont rares, mais d'un beau dessin.

La poterie du Ho-nan ne porte que des ornements géométriques. Sur celle du Kan-sou, on a trouvé quelques représentations zoomorphiques, notamment d'oiseaux stylisés. Cette poterie du Kan-sou offre de grandes ressemblances avec sa voisine, mais elle est plus abondante en nombre, et plus riche en variétés ; on y rencontre notamment des vases ^{p.119} munis d'un col plus ou moins long, et d'anses posées soit au sol, soit à la panse. Comme dans le Ho-nan, certains exemplaires sont façonnés à la

L'art chinois classique

main, d'autres par la roue de potier. La collection Sirèn, la collection Jean Sauphar et le musée Cernuschi possèdent quelques exemplaires de la poterie peinte du Kan-sou (pl. 22, 23 et 24).



Pl. 22. 23. Poteries peintes.

Chine, époque néolithique, 3^e millénaire avant J.-C.

Haut. 0,23m. Collection Jean Sauphar, Paris.

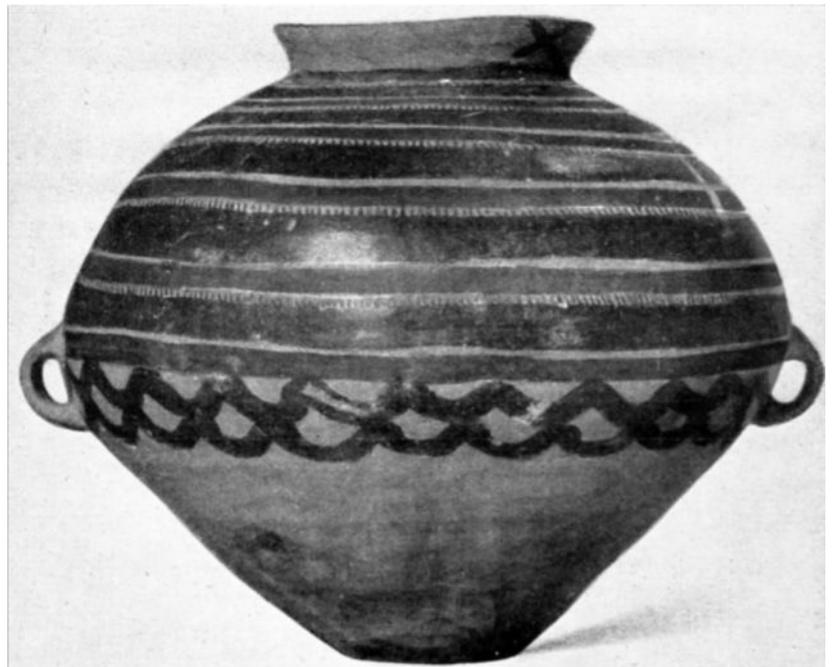
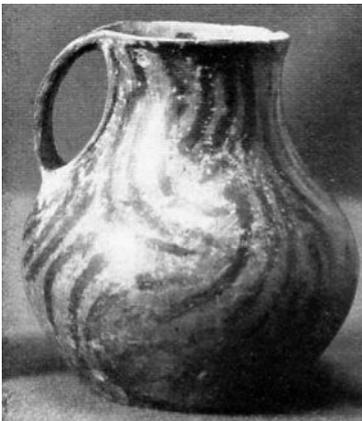
Haut. 0,24m. Musée Cernuschi.

Pl. 24a. 24b. Poteries peintes.

Chine, époque néolithique, 3^e millénaire avant J.-C.

Haut. 0,14m. Collection Jean Sauphar, Paris.

Haut. 0,35m. Collection Sirèn.



L'art chinois classique

Le décor des trouvailles du Ho-nan et du Kan-sou n'est pas sans analogies avec la céramique générale de l'époque néolithique ; mais celle-ci n'est ordinairement que gravée. Bien plus frappante apparaît la ressemblance de la primitive poterie chinoise avec les documents découverts à Anau, à Abu Shahrain, à Suse, à Kizyl Vank, et peut-être avec ceux du Beloutchistan. Si l'on accepte, pour Anau, les décalages chronologiques proposés par Schmidt, nous nous trouvons en présence d'une civilisation qui, vers le troisième millénaire avant notre ère se serait étendue dans le Turkestan, la Mésopotamie, l'Élam, la Transcaucasie, peut-être l'Inde, et certainement la Chine du nord-ouest. Qu'elle tire son origine des Pamirs ou du Dekkan préhistorique, est une question qu'on débattrait vainement à l'heure actuelle. Que ses formes, et notamment son style céramique, soient à comparer avec des poteries de l'Asie mineure et de l'Europe orientale (Russie du sud-ouest, Bessarabie, Moldavie, Galicie, Bukovine, Transylvanie), ces points de rencontre n'ont rien qui surprenne, mais leur examen nous entraînerait hors du sujet.

On peut concevoir cette civilisation d'après les conditions de vie que d'autres régions du monde nous font connaître à l'âge de la pierre polie. Le gibier, dont vivaient les hommes primitifs étant devenu plus rare, la population se groupait ^{p.120} en villages et s'ingéniait pour répondre aux besoins de l'existence ; on pêchait, on chassait toujours, mais en même temps on élevait des animaux domestiques, et l'agriculture naissait. Les femmes préparaient les repas, filaient, tissaient ; c'est à elles, sans doute, que revenait la fabrication des ustensiles de ménage en terre. La céramique mésopotamienne-turkestane-chinoise offrant une qualité infiniment supérieure aux tessons de poterie grossière qu'a produits ailleurs l'âge de la pierre polie, on doit supposer que la civilisation générale d'où elle est issue avait, elle aussi, atteint un palier plus élevé.

L'essentiel, pour nous, est qu'aux environs du troisième millénaire, cette céramique nous présente déjà, sur de vastes contrées de l'Asie, une situation analogue à celle que le bronze ou l'or nous font constater par la suite, au cours du premier millénaire, notamment sous la forme

L'art chinois classique

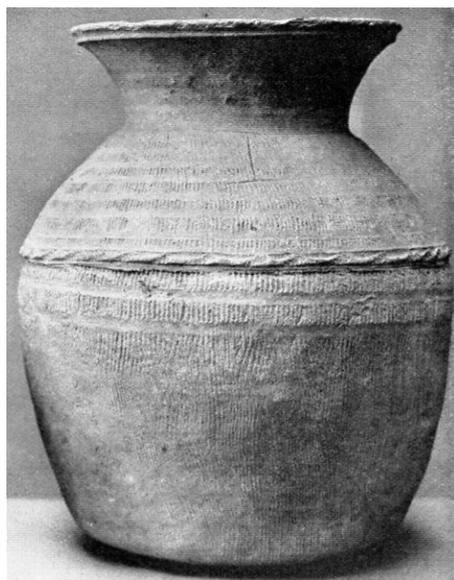
du style animal. Même culture généralisée et mêmes communications, en effet, dans les deux cas. Comment la migration des poteries s'est-elle opérée, depuis Anau, Suse et la Russie méridionale jusqu'à cette région, si éloignée, du Ho-nan et du Kan-sou ?

« Le lien probable, dit Arne, traverse la région steppique et désertique qui s'étend de la mer Caspienne presque jusqu'à l'Océan Pacifique, et dont le climat a été plus favorable à certaines époques qu'il ne l'est aujourd'hui.

Telle est, également, l'hypothèse vraisemblable que nous avons émise pour la propagation du style animal. Ainsi, de millénaire en millénaire, la civilisation, et particulièrement les manifestations primitives de l'art, paraissent avoir accompli des voyages identiques, et par les mêmes chemins, à travers l'Asie.

^{p.121} Mais, du point de vue proprement chinois, les découvertes d'Andersson présentent un autre intérêt. Nous apprenons, par elles, qu'à une période que tout nous représentait comme sauvage, une culture a recouvert la Chine septentrionale, et qu'elle avait atteint un assez haut développement, si l'on juge par son industrie de la céramique peinte. Cette industrie n'était pas la seule ; le Chinois protohistorique travaillait déjà le jade, ainsi que le démontrent les morceaux taillés et les larges anneaux plats trouvés dans un des cimetières du Kan-sou.

La poterie peinte mérite d'être examinée au premier plan. Mais sa présence inattendue et sa qualité céramique ne doivent pas faire oublier les poteries non peintes, découvertes en même temps par Andersson dans les mêmes couches géologiques du Ho-nan. Ces poteries non peintes consistent principalement en grands vases munis



Pl. 33c. Vase en terre cuite.
Chine, époque Tcheou ? Haut. 0,42m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

d'un col, en bols, en tasses, en coupes montées sur pied, et enfin en trépieds ; leur matière est une terre grise, noirâtre ou rouge-brun ; elles sont quelquefois ornées de cannelures et de sillons, obtenus soit par l'impression d'un linge appliqué sur la surface, avant cuisson, soit par le façonnage au doigt. Les poteries de ce genre (pl. 33c et 34) étaient jusqu'ici attribuées à l'époque Tcheou, aussi bien par les archéologues chinois que par les critiques occidentaux. Les fouilles d'Andersson reculeraient de mille à quinze cents ans certaines d'entre elles.



Pl. 34. Série de trépieds

Montrant l'évolution d'un modèle depuis la forme mammaire jusqu'à celle des têtes d'éléphants. Époque néolithique, Tcheou, Ming. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Celles dont l'existence à l'époque néolithique mérite le plus d'être soulignée, sont les trépieds, en ce qu'ils ont donné naissance aux chaudrons *li* et *ting* qui, nous le verrons, sont restés peut-être les modèles les plus répandus ^{p.122} pour les usages rituels et pour la cuisine domestique.

Les fouilles d'Andersson nous mettent ainsi en présence d'un très singulier problème : d'une part, existence à l'époque néolithique d'une poterie peinte, témoignant d'un art très élaboré, et disparaissant sans laisser de traces dans les formes d'art qui lui ont succédé ; coexistence, d'autre part, d'une poterie non peinte, dont les modèles ont survécu, se sont perpétués et perfectionnés en bronze dès que le métal est apparu. Il est rare de voir la forme supérieure d'un art s'engloutir totalement dans le sol, tandis que la forme inférieure persiste et se retrouve à travers les siècles dans l'art traditionnel du pays.

Andersson pense avec raison que la civilisation qui a produit les poteries peintes du nord de la Chine a été de courte durée. Cette brièveté expliquerait, à la rigueur, l'abolition de ces poteries, mais non la survivance des autres. L'éclaircissement d'une telle anomalie demande des recherches attentives.

Il faut noter, d'abord, que la poterie grossière des types *li* et *ting* se trouve exclusivement dans les couches néolithiques du Ho-nan ; sa présence dans le Kan-sou est pour ainsi dire nulle. Jetant un coup d'œil sur la position géographique de ces deux provinces, nous serons amenés à supposer avec vraisemblance que le Ho-nan, plus central, mieux abrité des incursions étrangères, fut, de ce fait, le siège d'une civilisation plus proprement chinoise dont cette poterie est une manifestation. Les acquisitions occidentales, notamment celle de la poterie peinte, se propagèrent sans doute, sur le sol chinois, en plusieurs vagues, plus ou moins vigoureuses, plus ou moins poussées ^{p.123} à fond. En contact direct avec les immigrants, le Kan-sou reçut à l'état pur les apports de l'ouest ou du nord-ouest : sa poterie peinte se présente donc sous les formes les plus riches, les plus variées, et les plus semblables aux produits de l'Asie occidentale. Dans le Ho-nan, au

L'art chinois classique

contraire, si la poterie peinte avait envahi un peu plus tôt le territoire, elle s'y était heurtée aux types déjà constitués (*li* et *ting*) d'une industrie céramique originale qu'elle n'avait pu submerger ; c'est à leur personnalité que le *li* et le *ting* durent de résister à l'invasion d'une poterie plus parfaite. Ainsi s'expliquerait leur survivance. Pour envisager tous les côtés du problème, il faut attendre les détails de l'étude que poursuit Andersson. Les résultats acquis et les discussions qu'ils ont soulevées, par exemple de la part de Karlgren, offrent déjà le plus grand intérêt.

Nous voici loin, quoi qu'il en soit, des tableaux de pure barbarie que peignent les anciens auteurs quand il s'agit des origines chinoises. Sans les coups de pioche d'un « diable étranger », la Chine vivrait encore dans la méconnaissance de son passé le plus reculé. C'est à peine si quelques lueurs permettent de deviner ce passé plutôt que de le connaître. Un progrès immense a pourtant été réalisé.

Nous concluons qu'aux documents, incomplets ou apocryphes, qu'ont tracés les hommes, la sagesse veut que l'on préfère ceux que l'évolution des âges a successivement écrits dans la profondeur de la terre. Pour les époques primitives la lecture du sol est autrement certaine et profitable que celle des textes. S'il fallait une autre démonstration de l'utilité des fouilles, celles de Siao-t'ouen seraient aussi concluantes.

Les arts sous les Yin. Fouilles de Siao-t'ouen. — Si la poterie peinte de l'âge de pierre a disparu, semble-t-il, sans avoir laissé la moindre racine, nous devons croire que la croissance des éléments de l'art original chinois fut, par opposition, assez rapide, puisque c'est un style entièrement constitué, avec les caractères principaux de l'ornementation chinoise, que nous allons trouver au temps de la dynastie des Yin, sur des objets qui remontent aux environs du XVe siècle avant notre ère.

La haute antiquité a-t-elle connu des objets d'art en bronze ? On ajouterait foi difficilement à l'inscription qui, selon les textes, était gravée

L'art chinois classique

sur le cadre des cinq instruments, à la porte de la demeure de Yu :

« Ceux dont le but est de me conduire, moi veuf, qu'ils frappent le tambour ! Ceux qui viennent pour des rites, qu'ils fassent résonner la cloche ! Ceux qui m'appellent pour affaires, qu'ils agitent la sonnette ! Ceux qui viennent me dire leurs malheurs, qu'ils frappent le silex sonore ! Ceux qui ont des procès, qu'ils frappent sur le tambour plat !

L'étiquette Chang, ou Yin, se trouve, d'autre part, assez fréquemment, pour des bronzes, dans les recueils archéologiques chinois et dans les catalogues de collection. Quand nous jetterons un coup d'œil général sur les bronzes, nous verrons si ces attributions sont plausibles ; la prudence est à conseiller lorsque de fortes raisons n'existent pas à leur appui. Le *Po kou t'ou lou*, recueil de l'époque des Song, reproduit cependant un certain nombre de bronzes provenant de l'emplacement de Ho-tan-kia-tch'eng, ancienne capitale des Yin, dans le Ho-nan actuel : l'époque dynastique de ces bronzes serait donc certaine. Mais on devrait ^{p.125} supposer aussi que les exhumations faites sous les Song en ont épuisé le gisement, car de nouvelles fouilles exécutées en 1914 par l'érudit Lo Tchen-yu, à Siao-t'ouen (qui paraît être l'ancienne Ho-tan-kia-tch'eng) n'ont amené la trouvaille que d'un seul fragment, c'est-à-dire une anse de vase, en bronze incrusté de pierres qui semblent des turquoises.

Lo Tchen-yu a découvert, en revanche, une cinquantaine d'autres objets, travaux en corne de rhinocéros et en une variété d'ivoire aujourd'hui éteinte, fragments de jades, de coquilles bivalves, d'écailles de tortue et d'os inscrits ; des écailles et des os inscrits semblables avaient déjà été trouvés à la même place ; Hopkins, à qui l'on doit la première étude de ces documents, et Lo Tchen-yu sont d'accord pour en fixer la date au temps des Yin.

L'université de Kyoto a également recueilli dans le site de l'ancienne capitale des Yin, des ivoires, dont certains incrustés de pierres, et des os travaillés. Mais elle a mis aussi la main sur des fragments de céramique blanche. Paul Pelliot qui a fait connaître en Europe les

L'art chinois classique

résultats des fouilles de Siao-t'ouen d'après les études chinoises de Lo Tchen-yu et le travail japonais de Hamada Kosaku, ne doute pas que l'attribution aux Yin ne soit correcte.

Les collections occidentales ne possèdent malheureusement que peu d'objets que l'on puisse faire remonter avec vraisemblance jusqu'à cette époque. Aucun jade n'a atteint l'Europe ; les jades provenant de Siao-t'ouen sont d'ailleurs en très petit nombre : quatre fragments d'usage indéterminé, et une « pierre sonore » décorée sur les deux faces de dessins géométriques peu élaborés. Une tablette, portant un masque p.126 humain en léger relief, est aussi attribuée aux Yin par un critique japonais ; mais Paul Pelliot serait surpris qu'elle fût antérieure aux Tcheou.

La collection Sirèn est riche d'une trentaine de fragments : os, ivoires, poteries. Tous ne sont pas de même style. Une série de quatre os, où l'on relève les traces d'incrustations disparues, porte des dessins plus allongés et moins serrés que ceux auxquels la main chinoise nous a accoutumés. Deux autres objets, qui paraissent être des épingles de coiffure, ont la tête entièrement découpée et rappellent certains morceaux océaniens. Mais plusieurs os et ivoires, parmi les plus importants, sont ornés, dans un travail extrêmement fin et poussé, de savants enchevêtrements de *lei-wen* qui témoignent déjà de recherches patientes et d'un esprit minutieux ; le *t'ao-t'ie* y est parfaitement lisible (pl. 15c), la palmette apparaît, au moins à l'état d'ébauche. Ce motif de palmette devient tout à fait clair sur un fragment de poterie, mais sa forme triangulaire est très accentuée. Cette poterie, blanche, dure, est décorée à la pointe d'ornements gravés avant cuisson ; elle porte surtout des combinaisons ingénieuses de *lei-wen* et de motifs géométriques, triangles ou rectangles, dont usaient les potiers de l'âge de pierre, mais qui sont appliqués ici dans un tout autre esprit, beaucoup plus symétrique et sec (pl. 25a). Un os porte une longue inscription, tracée avec délicatesse, en caractères menus d'une merveilleuse élégance.

L'art chinois classique



Pl. 25a. Fragment de poterie.

Chine, époque Yin. Haut. 0,15m.
Collection Sirèn.

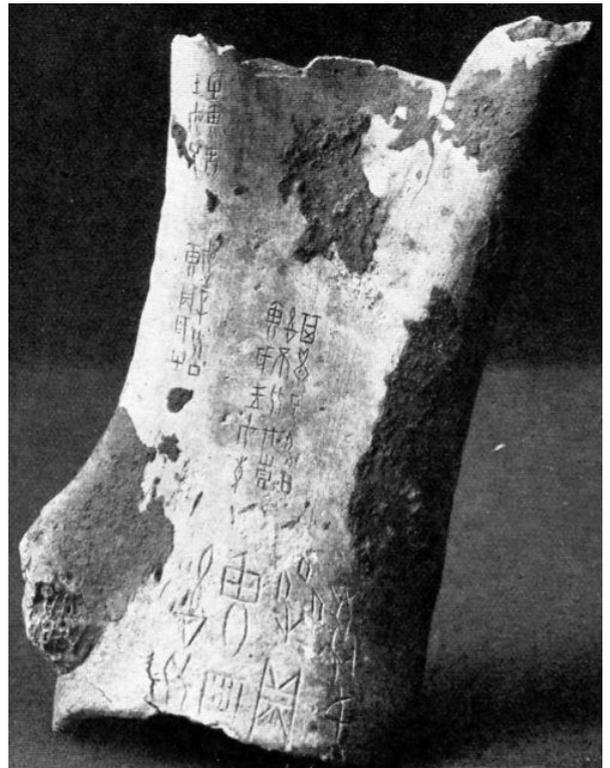
Ces objets ont été exposés au musée Cernuschi avec l'ensemble de la collection Sirèn. Le musée lui-même possède une dizaine de pièces analogues, parmi lesquelles plusieurs os inscrits de formules divinatoires (pl. 26a) et deux pointes ^{p.127} de flèche ; le morceau le plus curieux est un double

fragment d'os ou d'ivoire, formant bandeau et décoré dans le sens horizontal d'une série de compartiments rectangulaires, dont certains étaient incrustés d'une matière précieuse aujourd'hui disparue, les autres enrichis d'ornements parmi lesquels on distingue un oiseau (pl. 25 b).

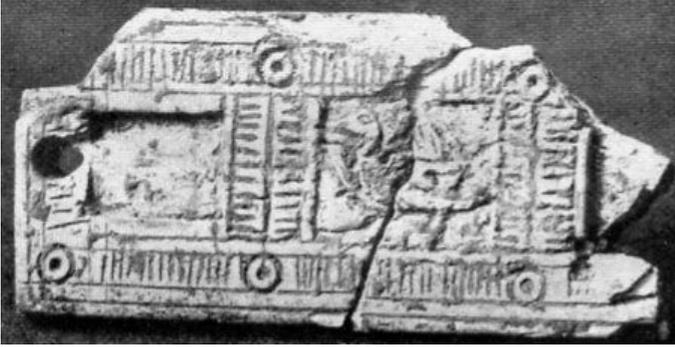
Pl. 26a. Os inscrit.

Chine, époque Yin. Haut. 0,18m.
Musée Cernuschi.

Aux Yin, également, sont attribués avec plus ou moins de vraisemblance un masque de *t'ao-t'ie*, en os ou en ivoire, appartenant au musée du Louvre (pl. 26b), plusieurs petits objets d'os ou d'ivoire, une magnifique anse de bronze incrustée de turquoises, et deux armes de jade montées en bronze, dont l'une incrustée de turquoises (pl. 27a), tous ces derniers objets appartenant à M. Loo.



L'art chinois classique



Pl. 25b. Fragment d'os ou d'ivoire.
Chine, époque Yin ? Haut. 0,03m.
Musée Cernuschi.

Pl. 26b. Tête de tao-t'ie.
Ivoire. époque Yin ? Haut. 0,08m.
Musée du Louvre.



Pl. 27a. Bout de lance rituelle.
Jade gris, monté sur une douille
incrustée de turquoise.
Chine, époque Tcheou ?
Collection C. T. Loo, Paris.

Pl. 27b. Bout de lance rituelle.
Os. Chine, époque Han ? Haut. 0,11m.
Collection Jean Sauphar, Paris.



L'art chinois classique

Notions d'architecture, sculpture, peinture, et d'autres arts.

— Si les fouilles de Siao-t'ouen ont ainsi décelé un art déjà raffiné et portant nettement le caractère chinois, et si ce résultat est déjà d'un prix inestimable, nous retombons, dès que nous quittons ces quelques fragments, dans un fatras d'indications incertaines ramassées çà et là dans les textes.

N'est-il pas ambitieux de parler d'architecture ? La légende reporte l'invention de cet art à l'Empereur Houang-ti qui aurait bâti un temple et un palais autour desquels se développa une ville. « La dynastie de Hia, dit, d'autre part, le *Tcheou li*, estima principalement l'art de construire les maisons. » Plus loin, le même recueil cite un exemple de ces constructions, c'est la Maison des Générations, *Chi-chi*, bâtie par Yu, fondateur de la dynastie, et qui servait à l'accomplissement de diverses solennités. Elle se composait ^{p.128} d'une salle mesurant en longueur, c'est-à-dire du nord au sud, 14 *pou* (le *pou* des Hia valait 6 pieds des Tcheou, celui-ci faisant 0,20m), et 17 *pou* 1/2 en largeur ; cette salle formait une sorte de plate-forme sur laquelle se trouvaient cinq pavillons, le plus grand, au centre, étant celui de la Terre, et les autres, aux quatre angles, consacrés aux quatre autres éléments. La façade principale, au sud, comportait trois escaliers, chacune des autres, deux, en tout neuf. Chaque pavillon avait quatre portes, chacune flanquée de deux fenêtres. Sur toutes les murailles, en dehors des portes et des fenêtres, on étendait « de la poudre d'huîtres », c'est-à-dire un blanchiment à la chaux. Nous ne possédons pas de détails aussi précis sur le palais Kiun-tai où l'Empereur Ki (2196-2189) offrit une fête solennelle à ses princes ; mais la tradition veut que les ruines de ce palais, connues sous le nom de Kiun-tai-p'ouo, occupent une surface de dix *li*, au nord de Yu-tcheou (320 *li* de K'ai-fong-fou, Ho-nan).

Un édifice du même genre que la « Maison des Générations » est attribué aux Yin, c'est le *Tch'ong-ouo*, ou Maison double. Ici, les dimensions sont évaluées en *tsin*, mesure des Yin. La salle de la Maison double avait 7 *tsin* de long et 9 de large (56 et 70 pieds), elle était élevée de 3 pieds au-dessus du sol. Sans doute la Maison double

L'art chinois classique

comprenait, elle aussi, cinq pavillons, disposés comme ceux de la Maison des Générations. Le toit était double, ou simplement à double lattage, avec quatre pentes d'écoulement.

Nous trouvons, sous les Yin, le premier « nom de temple », dont fasse mention l'histoire chinoise ; il fut décerné comme titre à l'Empereur T'ai-kia, qui devint T'ai-tsong. Les mots ^{p.129} de temple et de palais ne répondaient peut-être pas à une réalité bien imposante. Néanmoins, la Terrasse du Cerf, bâtie par Sin le Croupion, et dont la construction dura sept ans, était étendue sur trois *li* (près d'un kilomètre) et haute de mille pieds (deux cents mètres environ) ; on en voit encore, dit-on, les traces dans la sous-préfecture de K'i (Ho-nan). Pour donner une idée de sa splendeur, les auteurs assurent que les cloisons en étaient de jade rose, les portes de jade blanc. Nous voici loin de la hutte de Yao et de Chouen.

Quant à la sculpture, nous n'en avons, du temps des Yin, d'autre mention que par la statue de forme humaine que le déraisonnable Empereur Wou-yi aurait fait façonner ; il la nommait « l'Esprit du Ciel », jouait aux tablettes avec elle (un courtisan jouant le jeu de la statue), et quand elle perdait, l'insultait. La peinture n'est mentionnée que par le portrait d'un personnage aperçu dans un rêve. Voici l'histoire. L'Empereur Wou-ting laisse d'abord à son premier ministre le soin de régler les affaires. Pendant trois ans il ne parle pas, puis voit en songe l'homme sage qu'il attend ; où réside cet inconnu ? L'Empereur le décrit aux cent artisans qui en établissent le dessin ; des émissaires, munis de ces portraits, parcourent les campagnes jusqu'à ce qu'ils découvrent l'homme sage, Yue, perdu parmi des gens de peu qui élèvent des terrassements dans une contrée difficile. Ce témoignage est faible pour prouver l'existence d'une peinture de portraits. Nous savons, en tout cas, que les Yin savaient reproduire des images par la couleur, puisqu'ils peignaient les douze emblèmes sur les vêtements.

Ces vêtements étaient de soie ou de chanvre. Le tissage ^{p.130} en couleurs était connu depuis la dynastie précédente, s'il est vrai qu'au temps de Yu on tissât la soie sauvage en deux couleurs, à ramages

L'art chinois classique

blancs et bleus.

Gemmes, perles, bijoux enrichissaient les trésors impériaux : c'est au dépôt de ces objets précieux qu'on se précipitait d'abord dans le sac d'une ville.

Nous verrons que sous les Yin les haches et tablettes de jade étaient emblèmes de pouvoir ; le jade servait encore à la fabrication d'instruments astronomiques. Les Hia eux-mêmes auraient usé de symboles de jade, d'après le *Chou king* qui mentionne un insigne de jade noir conféré à Yu.

@

CHAPITRE V

ÉPOQUE CLASSIQUE : LES TCHEOU. ÉTAT SOCIAL, MŒURS, SITUATION DES ARTS.

@

p.131 **Établissement de la dynastie Tcheou. Féodalité.** — Avec la dynastie des Tcheou, nous abordons un terrain plus solide. Les textes du *Chou king* quittent le domaine mythique et prennent de la consistance : ce sont des harangues militaires, proclamations au peuple, dissertations sur l'art de gouverner, exhortations à des fonctionnaires. Les faits eux-mêmes y occupent toutefois peu de place. L'histoire chinoise ne devient objective que vers le Ve siècle avant notre ère.

Les Tcheou, nous l'avons vu, furent, à l'origine, des nomades de l'ouest ; ils s'étaient établis dans la vallée de la Wei, y avaient fait prospérer un de ces États à tendances chinoises, formés de barbares d'hier, tantôt combattant les barbares d'aujourd'hui, tantôt s'alliant avec eux. C'est à l'Ancien duc Tan-fou que l'on attribue le passage de la vie nomade à la vie sédentaire.

« Alors, rapporte Sseu-ma Ts'ien, l'Ancien duc renonça aux mœurs des Jong et des Ti, car il construisit et éleva un rempart et une enceinte, des maisons et des salles : la ville fut alors un lieu distinct.

Au XIIIe siècle, la famille Tcheou était assez puissante p.132 pour entrer en querelle avec la dynastie régnante des Yin. Dans la seconde moitié du XIIe siècle la lutte fut ouverte, et un étonnant mélange de demi-Chinois et de barbares, ceux-ci tenus en main par ceux-là, s'élança à la conquête de l'Empire.

Le chef de cette troupe, Fa, duc de Tcheou, s'appuyant de la main gauche sur la grande hache jaune et de la droite brandissant le fanion blanc, lui fit une harangue enflammée que rapporte Sseu-ma Ts'ien :

L'art chinois classique

— Vous êtes venus bien loin, ô hommes de la terre d'occident ! Prenez un air terrible ! Soyez comme des tigres et comme des ours rayés, comme des loups et comme des dragons !

Ainsi lança-t-il ses guerriers contre les troupes du dernier des Yin, l'Empereur Croupion. Le combat lui fut favorable. Avant même de descendre de char et pour montrer son attachement pour les fondateurs de la race chinoise, il conféra des principautés aux descendants de Houang-ti, de Yao et de Chouen, puis aux descendants des Hia.

Quant à Croupion, voyant son armée en déroute, il s'enfuit, gagna la Terrasse du Cerf, lieu de ses orgies, se para de ses perles et de ses jades, et se jeta dans le feu. Mais le vainqueur l'ayant poursuivi, lança trois flèches sur le cadavre, descendit de char, le frappa de son poignard, lui trancha la tête et la suspendit à l'étendard blanc. Il fit de même aux corps des deux favorites qui s'étaient étranglées. La dynastie des Tcheou était fondée (1112 avant notre ère).

Soit en Perse, soit en Chine, l'histoire de l'Asie nous montre régulièrement le loup touranien asservi par les grasses régions où il s'installe, et devenant contre ses anciens congénères, le chien de garde de la civilisation dont il se ^{p.133} croit le maître. Tcheou avait conquis l'Empire. Mais plutôt l'Empire avait conquis Tcheou.

Rien ne montre mieux l'ascendant de la pensée chinoise sur les barbares, que l'anecdote de K'ong-tseu et de Tchong Yeou. Ce Tchong Yeou était un homme rude et fanfaron : convaincu de dompter par son seul aspect l'esprit du philosophe, il se présenta devant lui portant sur sa tête un faisan mâle et poussant devant lui un porc, deux animaux symboles de vaillance. Le maître lui parla, et Tchong Yeou devint son meilleur disciple.

Ainsi fut-il de la dynastie des Tcheou, dynastie au pouvoir nominal plus que réel, en dépit des circonstances terrifiantes de son avènement. Le vainqueur, maître théorique de l'Empire, n'eut bientôt d'autre rôle que de préserver l'étroit morceau de terre où grandissait la pure « fleur

L'art chinois classique

du Milieu ». La Chine connut, pendant près de huit siècles un véritable régime féodal : l'Empereur n'exerçait qu'une magistrature religieuse, et la multiplication des fonctions, la minutie de l'étiquette, ne servaient qu'à masquer la faiblesse de sa cour. Le Souverain ne régnait qu'en apparence, le pouvoir appartenait à ses vassaux : les feudataires des grands fiefs se livraient d'incessantes luttes, les forts absorbant les faibles. A travers toutes ces vicissitudes, la nation chinoise continuait pourtant son existence : en attendant qu'un dur poignet vînt restaurer l'unité de l'Empire, elle se défendait au nord et à l'ouest contre les incursions touraniennes, et, franchissant le Yang-tse au VIIe siècle, poursuivait vers le sud le refoulement des aborigènes.

L'esprit général. Les institutions. — La féodalisation ^{p.134} de l'Empire n'alla pas sans troubler les spéculations de l'idéologie primitive. Au système du monde vint se mélanger le souci de l'être humain, si cruellement ballotté dans cette époque trouble. La vertu, l'harmonie, ne résidèrent plus seulement dans des rapports cosmiques, mais devinrent des relations sociales. Le Chinois de la haute antiquité se tenait humble, attentif, au milieu des forces naturelles et des astres : celui de K'ong-tseu, s'il a gardé la vénération du passé, cherche aussi à créer des liens sociaux. Le premier disait : « Les troubles viennent de ce que les rapports cessent d'être justes entre le Ciel et la Terre. » La philosophie des Tcheou répond par la voix de Mei-ti : « D'où viennent les troubles ? Ils viennent de ce qu'on ne s'entr'aime pas. »

Assurément l'agitation de cette époque amena du changement dans les esprits. Jamais on ne se montra si respectueux des traditions, jamais non plus on ne se lança plus vivement sur les chemins d'une spéculation nouvelle. Le Ciel était invoqué avec révérence, mais l'homme s'établissait sérieusement sur terre. De l'observance étroite des rites, jointe à la recherche d'un état social favorable, résulte un état d'équilibre qui donne une saveur particulière aux productions de l'intelligence, du goût et de l'art. C'est à ce titre que l'époque des Tcheou mérite d'être appelée classique. Si quelqu'un désire connaître l'art de la Chine à l'état le plus pur, il doit étudier les bronzes et les

L'art chinois classique

jades des Tcheou. Auparavant l'objet ne présentait que l'austère valeur de la ligne et du volume. Plus tard, les motifs d'ornementation réaliste se multiplieront à l'excès sur les flancs du vase ou sur la surface de la tablette. A l'époque des Tcheou, construction et ornement s'équilibrent. C'est un ^{p.135} moment qui ne se retrouvera plus dans l'histoire chinoise.

Le *Tcheou li*, Rituel des Tcheou, produit avec un grand luxe de détails l'état de la société et des mœurs de cette époque. Ce recueil a longtemps joui, auprès des sinologues, d'une entière autorité. La tendance actuelle serait, au contraire, d'y découvrir de nombreuses interpolations introduites postérieurement par des compilateurs peu scrupuleux. Les dates historiques attribuées à l'époque Tcheou devraient être sensiblement rajeunies, et certains chapitres du Rituel s'appliqueraient en réalité à l'époque Han. Mais en admettant même la parfaite valeur du *Tcheou li*, on doit se dire, d'une part, qu'il ne fait que codifier un grand nombre d'institutions et d'usages déjà anciens, tels que le *Chou king* nous les montre établis dans les tribus chinoises, de nombreux siècles auparavant ; et que, d'autre part, les prescriptions de ce recueil n'ont eu de valeur effective qu'au temps de la puissance réelle de la dynastie, c'est-à-dire avant le VIII^e siècle. Dès cette dernière date, si l'Empereur restait le maître théorique, duc, marquis, comte, vicomte, ou baron possédaient en fait, chez eux, toute l'autorité qu'ils savaient prendre.

Mais l'organisation des Tcheou a su garder, à travers les vicissitudes, une telle persistance, que de nos jours, après trois mille ans, la plupart de ses offices existent encore avec les seuls changements de dénomination ou d'attributions que les changements sociaux ont rendus nécessaires.

L'Empire s'étendait, au début des Tcheou, sur une longueur de trois à quatre cents lieues, de l'ouest à l'est, et sur une largeur de cent cinquante lieues environ, du ^{p.136} nord au sud. Les barbares l'entouraient de toute part, à l'ouest les Jong, à l'est les I, au nord les Me et les Ti, au sud les Man.

L'art chinois classique

Tous pouvoirs, toute propriété se trouvaient placés dans les mains du Souverain. Seul, il fondait les royaumes, « déterminant les quatre côtés et les positions principales ». Un royaume était constitué par l'établissement du marché et du palais dans la future capitale, l'Empereur déterminant le palais, l'Impératrice le marché, symbole de la concordance parfaite des deux principes mâle et femelle.

L'investiture des princes se faisait selon un cérémonial déjà pratiqué par les Hia et qui se prolongea jusqu'aux Han : sur l'autel du dieu de la Terre, à la capitale, on disposait les terres de cinq couleurs, la jaune au centre, la verte à l'est, la rouge au sud, la blanche à l'ouest, la noire au nord ; puis, le Fils du Ciel remettait à chaque nouveau seigneur un peu de la terre qui correspondait à la situation de son fief par rapport aux points cardinaux ; cette terre devenait l'emblème de l'autorité qui lui était déléguée ; le prince l'emportait dans son État, la plaçait sur un autel, et sacrifiait par elle.

S'il manquait gravement à ses devoirs, le feudataire était déposé par un cérémonial aussi solennel. Il était mort, son royaume cessait d'exister, on lui dressait un autel funèbre, comme après un décès réel. Quant au royaume, les agents du Souverain supprimaient le lieu des sacrifices, couvraient de constructions ses parties hautes, afin de mettre obstacle à ses communications avec le *yin*, enfermaient ses parties basses dans des barrières d'épines, pour empêcher les communications avec le *yang*.

p.137 Le contact entre l'Empire et les principautés était assuré par les voyages d'inspection du Souverain, par les assemblées périodiques des feudataires à la cour, enfin par la réunion des interprètes, des musiciens et des annalistes de toutes les principautés. Ce n'était pas un mince souci, que de maintenir sous une autorité commune, des régions différentes par l'état de la civilisation et des mœurs. Le Fils du Ciel devait user de tact pour éviter les froissements de susceptibilité. Aussi, dans chacun de ses voyages, était-il assisté d'un « démonstrateur des terres », qui, d'après des cartes locales, lui indiquait la nature et les produits du sol, et d'un « lecteur démonstrateur », chargé de lui

L'art chinois classique

rappeler les souvenirs historiques et les coutumes de chaque pays.

Le Fils du Ciel exerçait son pouvoir par les mains d'un premier ministre, « grand administrateur général », qui dirigeait lui-même cinq autres ministres. Ces six départements sont appelés ministères du Ciel, de la Terre, du Printemps, de l'Été, de l'Automne et de l'Hiver, afin d'indiquer, dit Biot, « qu'ils embrassent l'ensemble du monde terrestre, du *T'ien-hia* ou Dessous du Ciel, qui est soumis à l'autorité suprême de l'Empereur ». En réalité, leurs attributions étaient, respectivement, l'administration générale, l'enseignement, les rites, la guerre, la justice, les travaux publics. Ils avaient, dans les grands sacrifices, leurs représentants, dont le rôle était, pour l'un, d'assister le Souverain pour les objets précieux en jade, pour les autres, de présenter le bœuf à immoler, de veiller aux détails matériels (lavage des ustensiles, examen du vin, du riz, etc...), d'avancer les poissons offerts, de présenter ^{p.138} l'eau pure et le feu pur, de présenter le porc du sacrifice.

Le nombre des fonctionnaires supérieurs, qui était, dit-on, de cent au temps de Yao et de Chouen, et que les Hia et les Yin avaient doublé, fut porté par les Tcheou au chiffre de trois cent soixante, en concordance avec les trois cent soixante qui servent à mesurer le système céleste. Aucun office supérieur n'était héréditaire, l'hérédité restant réservée à la dynastie souveraine et aux princes. Toutefois, certains offices inférieurs, qui comportaient une routine de détails, pouvaient se transmettre de père en fils. Dès le VIII^e siècle, c'est-à-dire au début de la décomposition du pouvoir impérial, la transmission des charges se généralisa.

L'organisation et les attributions des fonctions publiques sont exposées, dans le *Tcheou li*, avec une abondance et une précision qui nous étonnent. Théoriquement, le système administratif s'appliquait au Royaume Central, d'abord, puis à toutes les principautés de l'Empire. Ces dernières, cependant, ne possédaient que trois ministères (enseignement, guerre, travaux publics).

La distinction des personnes était simple. En principe n'existaient, d'une part, que l'Empereur, les feudataires, et leurs familles, seuls

L'art chinois classique

propriétaires du sol ; d'autre part, la masse du peuple. La majeure partie du peuple cultivait des lots de terre, payait la dîme, était corvéable, les cultivateurs pouvaient être transportés par groupes selon les nécessités ; leurs groupes se réunissaient par hameaux, communes, cantons, arrondissements, districts, symétriquement disposés autour de la capitale de chaque principauté. Au-dessous des cultivateurs, on ^{p.139} distinguait, par classes, les jardiniers, bûcherons et pasteurs, les artisans, les marchands, sédentaires ou ambulants, les femmes légitimes, occupées au travail de la soie et du chanvre, les manœuvres à gages, les servantes et les serviteurs, parmi lesquels des condamnés à l'esclavage, ou des fils ou filles de condamnés, que l'on achetait sur le marché avec les bestiaux.

L'accès aux charges était ouvert à tous, l'Empereur et les princes choisissant d'après le mérite les préfets, gradués, et employés de tout ordre. La règle quinaire présidait à l'organisation administrative : cinq familles pour un groupe, cinq groupes pour une commune, cinq communes pour un canton, cinq cantons pour un arrondissement, cinq arrondissements pour un district. La même règle s'appliquait à l'armée : cinq hommes par escouade, et multiplication par cinq pour la compagnie, le régiment, le corps d'armée. Des cartes cadastrales donnaient un relevé détaillé du sol de l'Empire, naissances et morts étaient enregistrées avec soin. Tous les trois ans on recensait la population, les bestiaux et les instruments de travail.

Les Tcheou comptaient cinq cents délits punis par la marque noire sur le visage, cinq cents par l'ablation du nez, cinq cents par la réclusion dans le palais, cinq cents par l'amputation des pieds, cinq cents par la peine capitale. Le préposé aux châtiments appliquait le règlement des cinq supplices, le préposé aux exécutions capitales appliquait le règlement des trois modes d'exécution, des trois adoucissements, des trois sortes de pardon. La symétrie s'étend aux plus petites choses, la minutie aux plus petits détails. Ainsi, par les cinq examens, on cherche les ^{p.140} sentiments des accusés. Quels sont ces examens ? celui de la parole (si l'accusé n'est pas sincère, sa langue est

L'art chinois classique

embarrassée), celui de la couleur (il rougit), celui de la respiration (il respire avec peine), celui des oreilles (il se trouble en écoutant le juge), celui des yeux (il a le regard terne).

La poésie. Sensibilité dont elle témoigne. — Il ne faudrait point, toutefois, juger entièrement les Tcheou d'après le sec réseau de leurs institutions. Si serrées qu'en fussent les mailles, elles n'empêchaient la circulation ni des sentiments, ni des idées. Qui jugerait uniquement cette époque d'après les chapitres du *Tcheou li* commettrait l'erreur de l'historien qui verrait tout notre moyen âge dans ses subtilités théologiques. Dans son ensemble, la féodalité Tcheou coïncida, comme le moyen âge, avec un vif mouvement de l'esprit. Nous connaissons, par l'exposé de la pensée de K'ong-tseu et de Lao-tseu, les directions de la philosophie. Georges Soulié, qui, dans son *Essai sur la Littérature chinoise*, a dessiné cette époque en traits pénétrants, signale dans l'art militaire l'ouvrage écrit au VIIe siècle par Souen tse ; sur bien des points, dit-il, cet ouvrage ne serait pas déplacé dans les mains d'un tacticien moderne.

La littérature lyrique fut aussi brillante, si l'on juge par l'ode gravée sur l'un des dix fameux tambours de pierre du temple de K'ong-tseu. Voyez, d'après Bushell, ce tableau d'une chasse seigneuriale :

Nos chariots étaient lourds et forts,
Nos attelages faits de coursiers bien couplés. p.141
Nos chariots étaient brillants et éclatants,
Nos chevaux vigoureux et luisants.
Les nobles s'assemblèrent en foule pour la chasse
Et chassèrent tout en formant le cercle.
Biches et cerfs couraient en bondissant
Et les nobles les serraient de près.
Tirant nos arcs de corne polie
Et ajustant des flèches à la corde,
Nous les poursuivions à travers les montagnes.
Les sabots de la chasse sonnaient

L'art chinois classique

Et ils (les animaux) s'attroupaient en masse serrée
Tandis que les conducteurs retenaient leurs chevaux.
Biches et cerfs continuèrent de fuir, rapides,
Jusqu'au moment où ils atteignirent le grand parc de chasse ;
Nous lançâmes nos chars à travers la forêt,
Et, comme nous les découvriions un par un,
Nous percions de flèches le sanglier sauvage et l'élan.

K'ong-tseu, dans le *Che king* — le Livre des Vers — a conservé quelques chants populaires d'une tendre et douce fraîcheur. Ils font un heureux contraste aux sècheresses du cérémonial de cour. J'en cite deux ou trois, tels que les reproduit Soulié.

— Une jeune femme hésite à rejoindre celui qu'elle aime, et fait entendre cette délicate plainte d'amour :

LE RENDEZ-VOUS

Le col de la robe de cet adolescent est d'une couleur bleu
sombre.

Trouble, trouble est mon cœur. p.142

Si je ne vais pas le voir, ne cessera-t-il de me parler ?

La ceinture de cet adolescent est d'une couleur bleu sombre.

Trouble, trouble est mon cœur.

Si je ne vais pas le voir, il ne viendra plus.

Il danse, il se livre à la joie sous les portes de la ville,

Et pour moi un jour passé sans le voir est plus long que trois
automnes.

— Un couple, à l'écart, dans la campagne. L'homme est pressant, il chante déjà sa victoire. La femme gémit, s'abandonne, songe naïvement au danger d'être surprise.

QUAND DANS UN LIEU DÉSERT...

L'homme :

Quand dans un lieu désert, on a tué un cerf,

L'art chinois classique

On l'apprête avec des herbes odorantes.
Quand une femme est émue au printemps,
L'homme favorisé la caresse et la flatte.
Dans la forêt où il y a des arbustes
Quand on a tué un cerf dans un lieu désert,
On l'attache et on le couvre d'herbes odorantes.
Il est une femme blanche et fraîche comme le jade...

La femme :

Doucement ! Non ! Laisse-moi,
Ne touche pas à ma ceinture...
Ne fais pas aboyer le chien, surtout ! p.143

— Enfin cette profonde lamentation d'une femme amoureuse :

CŒUR BLESSÉ

Sur les bords de l'étang, le roseau gémit et le nénuphar ouvre
ses fleurs.

Il est un homme séduisant...

Qu'en sera-t-il des blessures de mon cœur ?

Sur les bords de l'étang le roseau gémit et le nelumbo ouvre
ses fleurs.

Il est un homme séduisant,

Sa taille est élevée, ses cheveux sont bouclés.

Je veille au lieu de dormir, je ne puis équilibrer mon cœur,
l'angoisse m'étouffe.

Sur les bords de l'étang, le roseau gémit, le lotus ouvre ses
fleurs.

Il est un homme séduisant,

Sa taille est élevée, il est vigoureux et élégant.

Je veille au lieu de dormir, je me tourne et me retourne, ma
figure est cachée dans les coussins.

Qu'est-ce qu'un « objet d'art » antique ? — Ces délicates poésies témoignent opportunément de la sensibilité chinoise. Qui veut

L'art chinois classique

comprendre une époque comme celle des Tcheou doit se souvenir à la fois du Livre des Rites et des chants populaires du Livre des Vers. L'art de ce temps procède du premier davantage que des seconds. Mais où chercher l'art des Tcheou ? Quelles formes a-t-il prises ? A chaque pas, dans l'étude de l'art chinois, nous nous heurtons à des difficultés inattendues, parce que nous ^{p.144} portons des yeux modernes et occidentaux sur des choses reculées de l'Extrême-Asie.

Les « Six Arts » primitifs ne répondent pas à nos conceptions. Ce sont : les rites, la musique, le tir à l'arc, la conduite des chars, l'écriture, et le calcul, — ce qui importait en somme, à un peuple pratiquant la guerre, mais attentif aux lois de l'univers.

Dans cette énumération, l'art, tel que nous le définissons, fait défaut. Architecture, sculpture, peinture, tissus ornés, existent surtout, on va le voir, par rapport aux croyances rituelles ou à la hiérarchie sociale. Nous découvrirons la peinture issue de la calligraphie. C'est seulement avec les jades et les bronzes que nous atteindrons, par le détour des rites, le terrain de l'art, au sens que nous donnons au mot.

Objets d'art, disons-nous. Objets de culte, disait l'homme des Tcheou. Et nous voici forcés, nous, curieux d'art, de chercher cet art où ceux qui le pratiquèrent n'avaient pas décidé d'en mettre. Nous voulons voir le principal dans ce qu'ils n'admettaient qu'en accessoire. De là vient la difficulté, pour nous, de surprendre l'esprit de l'art de la Chine primitive. Cette assertion se justifiera quand nous étudierons les jades et les bronzes.

L'architecture. — L'idée d'un monument établi pour satisfaire au goût de proportion de l'esprit, comme le temple grec, était étrangère aux anciens Chinois : encore plus, le désir de bâtir pour l'agrément des yeux. Leur architecture, comme toute chose, ne cherchait qu'à s'accorder avec les rites.

^{p.145} Tels devaient être, s'ils ont existé, le temple et le palais construits au XXVIIe siècle par le mythique Houang-ti, à qui la légende attribue l'invention de l'architecture, tels, on l'a vu, ceux des Hia et des Yin.

L'art chinois classique

Au temps des Tcheou, le tracé de toute nouvelle ville et des édifices princiers, était, rapporte Biot, précédé d'observations astronomiques, faites avec un gnomon vertical, pour déterminer la ligne méridienne par la bissection de l'arc de cercle compris entre les ombres solaires du matin et du soir. Astrologues et géomanciens intervenaient aussi pour choisir l'emplacement favorable et établir les dimensions de la ville ou du palais. Mais, s'il s'agissait d'une capitale, les règles de la hiérarchie s'appliquaient, quant aux dimensions : la capitale impériale formait un carré de douze *li*, celles des princes mesuraient sept ou cinq *li*, selon leur rang. Ces règles valurent sans doute pendant les quelques siècles où le pouvoir des Tcheou s'appliqua fermement. Les feudataires ne tardèrent pas à les rompre, si l'on juge par l'exemple de Ho-liu, roi de Ou, qui, en 513, donna à la ville de Sou-tcheou, qu'il fondait, une enceinte de vingt-quatre *li* ; la forteresse seule comptait huit *li* de tour ; l'enceinte de la ville était percée de huit portes pour les piétons et de huit entrées pour les canaux.

Le palais impérial des Tcheou, ou pour mieux dire la résidence du Souverain, vraie ville dans la ville, close par une enceinte de terre ou de briques au milieu des appartements des femmes et des serviteurs, des ministères, des salles de réception, des temples, des archives, des trésors, des tissages de soie et de chanvre à l'usage de la cour, — était orientée exactement suivant la méridienne. p.146 La demeure de chaque famille suivait la même règle, de façon que pour accueillir un hôte aussi bien que pour rendre le culte aux ancêtres, le chef de famille se trouvât placé selon les principes. Respect des principes, observance des rites étaient les soucis essentiels, plus que la richesse des bâtiments, généralement édifiés en pisé, avec des poutres de bambou, de pin ou de cyprès.

La construction du Temple des Ancêtres était rigoureusement déterminée par les rites. Celui du Fils du Ciel comprenait sept chapelles, trois sur la gauche, trois sur la droite, et celle du premier ancêtre, qui faisait face au sud. Les temples des princes n'avaient que cinq chapelles, ceux des grands officiers, trois, ceux des autres officiers, seulement une. L'Empereur franchissait la porte du Temple : à sa

L'art chinois classique

gauche était la chapelle de son père défunt, à sa droite, celle de son grand-père. Quand il s'avancait, il trouvait à sa gauche la chapelle du bisaïeul, à sa droite, celle du trisaïeul. Enfin poussant plus loin, il faisait face, exactement, au fondateur de sa dynastie ; à sa gauche il avait la chapelle contenant les tablettes des ancêtres, plus anciens que le bisaïeul, et distants d'un nombre impair de générations, à sa droite, les ancêtres de nombre pair.

Les diverses parties de la résidence impériale communiquaient par cinq portes, celle du Tambour, celle du Trésor, celle du Faisan, celle des Réponses, celle du Char. Leur disposition, elle aussi, avait une signification rituelle.

Des superstitions plus vulgaires se mêlèrent ensuite à la haute et sévère notion de l'art de bâtir. On entendra, par exemple au milieu du IV^e siècle avant notre ère, cette ^{p.147} prédiction faite au marquis Tchao qui avait construit la Porte Haute une année de sécheresse :

- Le marquis Tchao ne sortira point par cette porte.
- Pourquoi ?
- Parce que ce n'était pas le moment de la construire. Quand je parle du moment, il ne s'agit pas de l'époque ni du jour, mais pour les hommes il y a certainement les moments avantageux et les moments désavantageux, etc...

En effet, le marquis meurt avant d'user de cette porte. Et en 209, Mong-tien, à la suite d'intrigues de palais, recevant de Eul Che Houang-ti l'ordre de mourir, s'écrie :

- Oui, je reconnais le tort pour lequel je vais perdre la vie ! En construisant la Grande Muraille et en creusant le canal qui la longe, j'ai certainement rencontré les veines de la Terre : voilà sans doute ma faute !

Plus ou moins altérées, les règles rituelles de l'architecture se sont conservées jusqu'aux temps modernes. De même, celles des jardins, où, plutôt que de réunir des beautés naturelles, on songe à résumer la structure du monde, par l'eau dormante, symbole *yin*, qui domine le

L'art chinois classique

pavillon du sage, élevé dans le ciel où se cache le feu subtil, principe *yang* ; tout autour, grandissent des arbres dont on connaît le sens emblématique : la fleur du prunier répète l'harmonie des deux principes, le bambou signifie sagesse, l'érable rouge, automne, et le cerisier en fleurs, printemps.

Les tours, *t'ai*, ont joué un grand rôle dans l'architecture des Tcheou. Elles étaient carrées et bâties en pierre, fort hautes puisque certaines atteignaient près de cent mètres. Édifier une haute et belle tour était une marque de puissance, favoriser cette entreprise, un gage d'amitié, p.148 et l'on voit en 352 Hwei-wang, roi de Wei, qui fait à son collègue de Tchou un riche cadeau de bois précieux, pour la construction de sa fameuse tour, T'an t'ai (dans le Tche-li actuel).

On construisait trois sortes de *t'ai*, les unes destinées aux observations astronomiques, d'autres servant de dépôts pour les trésors, d'autres enfin, dressées à l'intérieur d'un parc de chasse, permettant de suivre des yeux les péripéties cynégétiques. Le goût des terrasses était non moins vif que celui des tours.

On sait l'existence d'une dizaine, à peine, de tombeaux princiers de cette époque. Des uns n'ont subsisté que des vestiges indistincts ; quelques autres, les plus malchanceux, ont été si souvent et si bien restaurés, qu'il en reste moins encore. Segalen a fouillé le tumulus d'un fils du roi de Ou (Ve siècle avant notre ère). Ce tumulus se dresse au centre d'un îlot, lui-même isolé du terrain voisin par un fossé quadrangulaire rempli d'eau et dont les quatre douves sont disposées en fonction des points cardinaux : Le tertre est en forme de pyramide tronquée. On s'y enfonce par un long couloir fait de blocs aplanis et de dalles frustement, puissamment posés sans mortier. Ce couloir souterrain est le tombeau lui-même ; le cercueil se trouvait sans doute vers l'extrémité de l'est. Mais ce modèle pouvait être particulier au pays de Ou.

La sculpture et la peinture. — Ferguson, devant le nombre infime des sculptures attribuées à la haute antiquité, expose justement les raisons du peu de faveur dont cet art jouissait alors. L'homme, dernier

L'art chinois classique

terme de la trinité ^{p.149} Ciel-Terre-Homme, était plus occupé de découvrir les volontés d'en haut ou de se concilier les forces d'en bas, que de perpétuer la forme de ses semblables. La pierre, d'autre part, lui apparaissait comme une matière vulgaire et froide, dépourvue des nobles qualités du jade, et dont on ne pouvait tirer d'objets aussi parfaits que de l'usage du bronze. Elle ne trouvait de place ni dans la divination, ni dans le culte. De plus, son travail exige un effort musculaire, nuisible à la finesse du poignet du calligraphe.

Il est certain qu'à part les dix « tambours » du temple de K'ong-tseu, dont l'usage n'est pas connu et dont l'époque reste contestée, on ne possède encore aucun objet de pierre des Tcheou. Il n'existe que des tablettes inscrites, intéressantes pour l'épigraphiste ; Touan Fang en avait réuni une collection ; aucune n'offre un caractère d'art. Il n'est fait mention d'aucune statue humaine. Peut-être quelques statuettes funéraires, en argile, pourraient-elles être attribuées aux Tcheou, mais nous n'avons actuellement aucune certitude à cet égard ; encore ces figurines, comme celle des sorciers de notre planche 28, avaient-elles un intérêt magique, plus qu'elles ne cherchaient à reproduire une forme humaine.



Pl. 28. Statuettes magiques ?

Terre cuite. Chine, époque Tcheou ? Haut. 0,30m. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

De même, le seul animal sculpté dont les textes parlent, à cette époque, n'y trouve sa place que parce qu'il est doué d'un pouvoir surnaturel : c'est le tigre qui veillait sur la tombe de Ho-lu dernier roi de Ou. On l'avait placé là pour écarter les maléfices et les attentats. Il remplissait bien son rôle : quand Ts'in Che Houang-ti voulut violer la tombe pour s'emparer des précieuses épées qu'elle contenait, le tigre-gardien se coucha sur place, et tint tête au ^{p.150} violateur. Aujourd'hui, tigre, tombe, épées ont disparu, un stupa bouddhique, bâti sous les Souei et reconstruit sous les Ming, occupe le terrain. Les oies et les canards en or, ainsi que les perles qui accompagnaient, dit-on, le roi défunt, ont sans doute été les premiers à tromper la vigilance du tigre.

Il ne s'agit, en somme, que de légendes. Légendaire aussi, la visite de K'ong-tseu au mausolée du roi Tcheou, où le philosophe admira une peinture représentant un Souverain tenant un enfant dans ses bras, et la compara à une autre peinture représentant deux tyrans de l'antiquité. Rien n'empêche de croire que les Tcheou aient pratiqué la peinture ; mais elle n'avait sans doute qu'un caractère exemplaire et moralisateur ; aucun document ne nous en est parvenu.

L'ornementation des chars. — « La dynastie des Tcheou, nous apprend le *Tcheou li*, estima principalement l'art de fabriquer des chars. » Si cette déclaration solennelle a de quoi surprendre, l'étonnement cesse quand on considère que le char impérial, modèle des autres chars, comme tout ce qui touche à l'Empereur est modèle de toutes choses, résume le monde : la forme circulaire du dais représente le Ciel, la forme carrée de la caisse représente la Terre, les trente rayons des roues, le soleil et la lune dont la conjonction se fait tous les trente jours, et les vingt-huit arcs du dais sont les symboles des vingt-huit secteurs qui contiennent toutes les constellations. On conçoit que, sur son char plus que partout ailleurs, le Fils du Ciel fût à sa place. Les proportions, la matière et l'ornement de cet ^{p.151} appareil, qui tenait plus du trône que du véhicule, appelaient des prescriptions minutieuses et des soins particuliers, que le Rituel énumère.

L'art chinois classique

L'Empereur possède cinq chars. Le premier, le plus noble, le plus riche, sert pour les sacrifices ; on le nomme char de jade parce que les extrémités de ses pièces principales sont ornées de jade ; l'ornement de tête des chevaux est fait en métal ciselé ; les sangles et les glands des rênes sont recouverts d'enveloppes teintes aux cinq couleurs. Le second a ses extrémités garnies d'or ; les chevaux ne portent point d'ornement de tête, mais leurs martingales sont garnies d'or. Après le char d'or vient le char d'ivoire, dont peuvent user aussi les feudataires. Puis, le char de cuir, et le char vernissé. L'Empereur a, de plus, cinq chars de deuil et cinq chars de guerre.

Ornement à part, les chars que montent les grands et petits fonctionnaires, ainsi que ceux du vulgaire, sont conçus selon le même principe cosmique. La forme des charrettes, servant au transport de matières lourdes et incommodes, variait seule, en ce que leurs caisses abandonnaient la forme carrée et devenaient étroites et longues.

Un assez grand nombre de parties métalliques des chars nous sont parvenues : moyeux de roue, extrémités de timon, etc... Certains morceaux portent des ornements géométriques, d'autres des figures d'animaux. Il faut attendre de visiter les mausolées, pour savoir si, comme en Égypte, on retrouvera, conservés en entier, quelques beaux chars impériaux.

Ornements en bois précieux. — L'agrémentation par ^{p.152} des motifs sculptés s'appliquait surtout aux objets présentant une valeur rituelle, notamment aux châssis de bois précieux qui supportaient les cloches et les pierres sonores. Dans ce cadre on établissait deux rangées de huit cloches ou pierres, la rangée haute et la rangée basse, leur réunion formant le jeu complet qui comprenait les douze *liu* et les quatre notes pures.

Les châssis étaient décorés de nombreuses sculptures d'animaux. La division quinaire s'appliquait, bien entendu, aux animaux, que l'on distinguait ainsi : ceux dont la graisse est ferme (bœuf, mouton), ceux dont la graisse est fondante (porc), ceux qui sont nus (c'est-à-dire à

L'art chinois classique

poils courts, tigres, léopards), ceux qui ont des plumes, ceux qui ont des écailles. Les deux premières catégories servent comme victimes de sacrifice ; les trois autres, pour l'ornement des châssis de musique.

Si l'on était tenté de croire qu'un art animal à formes multiples date seulement des Han, une simple lecture du Rituel des Tcheou à l'article des châssis de musique corrigerait abondamment cette opinion. Voici quels animaux peuvent prendre forme sous le ciseau du sculpteur : les animaux à extérieur osseux (tortues de l'espèce *kouei*), les animaux à intérieur osseux (tortues de l'espèce *pie*), ceux qui vont droit devant eux (cloportes), ceux qui marchent obliquement (crabes, écrevisses), ceux qui vont à la file (poissons), ceux qui marchent en se contournant (serpents), ceux qui font du bruit avec le cou (grenouilles), avec la bouche (grillons), avec leurs côtes (cigales), avec leurs ailes (insectes à cuirasse, coléoptères), avec leurs cuisses (sauterelles), avec la poitrine (lézards). Ces animaux, ajoute un ^{p.153} commentaire, peuvent aussi figurer sur les vases et ustensiles de sacrifice.

Les animaux nus ou à poils courts, qui ont le corps grand et le col ramassé, la poitrine large et l'arrière affilé rendent un bruit puissant et retentissant. Leurs figures conviennent donc pour supporter de lourds objets, aux sons graves ; on les sculptera sur les châssis à cloches ; ils dresseront leurs poils, on fera remuer les pommettes de leurs joues comme s'ils voulaient mordre, et le son des instruments semblera sortir de leurs bouches ouvertes. Les animaux à plumes, au contraire, ont bec pointu, œil vif, cou long, sont légers et leur cri est clair : ils prendront place sur les montants des châssis à pierres sonores. Les animaux à graisse, soit ferme, soit fondante, ne peuvent figurer sur les châssis à musique.

Jusqu'ici, aucun châssis de bois orné, remontant à l'époque Tcheou, ne nous est parvenu.

Les tissus. — Quant à l'ornementation des tissus, c'est encore le Rituel qui l'indique. Les douze emblèmes — soleil, lune, constellation, montagne, dragon, faisan, coupe, plante aquatique, feu, riz en grains, hache et double méandre — étaient déjà représentés sur les vêtements

L'art chinois classique

au temps du mythique Chouen. Sous les Tcheou, les trois premiers furent réservés aux étendards ; on assigna cinq autres au vêtement supérieur, l'inférieur n'en portait que quatre. Ces ornements, peints du temps de Chouen, étaient peints ou tissés à l'époque des Tcheou. Leur antiquité est certaine, et l'une des questions pendantes est de savoir dans quelle mesure poteries, bronzes et jades ont emprunté leur ornementation aux tissus.

p.154 Houang-ti, Yao et Chouen avaient choisi le bleu noir (couleur du Ciel) comme teinte du vêtement du haut, le jaune (couleur de la Terre) comme teinte du vêtement du bas. Les Empereurs Tcheou conservent cette distinction pour leurs six costumes qui se portent avec la tiare, ou bonnet de cérémonie, *mien* ; toutefois, au jaune de la Terre se mélange du rouge, couleur du feu et du sud, ce qui donne une teinte rosée, couleur chair, pour leur vêtement inférieur.

Ils revêtent le grand habit en peau d'agneau pour le sacrifice au Ciel et pour le sacrifice aux cinq Souverains célestes, l'habillement brodé de dragons pour l'hommage aux anciens Souverains ; l'hommage aux anciens princes de la dynastie, les banquets, le tir à l'arc comportent l'habillement brodé de faisan ; les trois autres habillements valent pour les sacrifices aux quatre objets éloignés, aux montagnes et aux rivières, aux génies de la Terre et des céréales, aux cinq éléments, et aux petits génies. Le Souverain revêt l'habit de cuir pour les prises d'armes. Il a des habits spéciaux pour les audiences, les chasses, les cérémonies de deuil, etc... En règle générale, dans les broderies du vêtement supérieur on combine le bleu avec le blanc, le rouge avec le noir, le bleu noir avec le jaune ; bleu et rouge, rouge et blanc, blanc et noir, noir et bleu s'unissent en rayures sur le vêtement inférieur ; l'emploi simultané des cinq couleurs forme la broderie mélangée. Les cinq couleurs répondent aux saisons, il se peut aussi que leur usage fût réglé selon l'époque de l'année.

Les six habillements de l'Impératrice sont les trois robes de sacrifice : robe bleu foncé, brodée de faisans variés, p.155 deux robes, la bleue et la rouge, ornées de plumes ; et les trois robes d'usage, la

L'art chinois classique

jaune, couleur de la feuille nouvelle du mûrier, la blanche, emblème de sincérité, qu'elle porte pour visiter l'Empereur ou recevoir les visiteurs étrangers, la noire qui lui sert dans ses appartements ou quand elle veut passer la nuit avec l'Empereur.

D'innombrables prescriptions s'appliquent aux vêtements des fonctionnaires de la cour, des femmes légitimes et des concubines de l'Empereur, des princes et de leur cour, des fonctionnaires des provinces, etc... Parmi les personnes du commun, celles qui n'élèvent pas de vers à soie ne peuvent porter d'étoffes de soie, celles qui ne filent pas ne peuvent porter un deuil complet avec habit de dessus.

A la cour, tout ce qui touche au tissage des vêtements de sacrifice ou de cérémonie présente un caractère officiel. L'Impératrice élève dans ses appartements les vers à soie qui donnent la matière nécessaire. Parmi les fonctionnaires, on compte le Préposé aux plantes textiles, le Préposé aux plantes de teinture, les Bouilleurs de soie, les Teinturiers et Brodeurs, l'Assortisseur des couleurs, etc...

Il semble que deux procédés aient existé pour la préparation de la soie, en fil et en pièces : la cuisson à la vapeur, et la préparation par l'eau. La soie, mouillée et séchée plusieurs fois afin de la débarrasser de ses impuretés, était traitée par les cendres de l'arbre *li-en*, et par les cendres d'écailles d'huître. Qu'il s'agisse de soie en fil ou de soie en pièce, l'opération dure sept jours.

Quant aux teinturiers, ils teignaient en fil les étoffes fines, par exemple celles des vêtements de sacrifice ; ils plongeaient dans le bain de teinture, après tissage, les ^{p.156} étoffes plus vulgaires. Il y avait des saisons choisies pour les différentes couleurs. Toutes les teintures étaient obtenues par couleurs naturelles que l'on tirait des plantes.

On préparait un fond avant de décorer l'étoffe ; ce fond était blanc ; quand on l'avait posé, commençait le travail de peinture ou de broderie ; les textes emploient souvent le mot « peindre », auquel semble convenir un sens étendu, tel que « orner de couleurs ».

A côté des tissus d'usage rituel ou cérémonial, on fabriquait toute

L'art chinois classique

sorte d'objets pour la vie courante : robes, ceintures, coiffures, genouillères, bandelettes de jambe ou de tête, chaussures, mouchoirs, rideaux de lit ou de porte, couvertures de lit, paravents, écrans, nattes, dais et tentures de chars, parties de harnachement, rideaux et cordons de tente, draps mortuaires, couvertures pour la bouche du mort, toiles pour couvrir et nettoyer les objets de sacrifice, bannières, cordes d'arc et d'instruments de musique.

Il sera question des poteries à propos des bronzes, avec lesquels elles présentent d'étroites analogies.

@

CHAPITRE VI

ÉPOQUE TCHEOU : LES JADES

@

p.157 **Connaissance récente des jades classiques.** — Ils étaient presque inconnus, il y a peu d'années encore. La Chine même en avait perdu, sinon le souvenir, du moins le sens. Le catalogue compilé sous les Song, au XIIe siècle de notre ère, par la Commission des Rites, est plein d'erreurs et d'explications fantaisistes. Il appartenait à un érudit moderne, Wou Ta-tcheng, d'aborder dans son *Kou yu t'ou k'ao*, l'étude des jades archaïques par la comparaison directe des textes classiques et des objets de sa collection personnelle ; son ouvrage est de 1884. Il a permis à Berthold Laufer de former, pour le Field Museum de Chicago, une collection systématique où les différentes sortes de jades archaïques sont représentées, étudiées et classées. Reprenant les informations de Wou Ta-tch'eng, et les enrichissant de sa propre érudition, Berthold Laufer publia, en 1912, son magistral ouvrage : *Jade*. Les collectionneurs d'Occident possédaient désormais un guide. En France, le Dr Gieseler forma patiemment une collection qui est assurément la plus belle et la plus complète de notre pays ; éclairé par la documentation qu'il avait sous les yeux, il entreprit à son tour des p.158 recherches dont les résultats furent exposés, de 1915 à 1918, dans une série d'articles de *La Revue Archéologique*. Enfin, Paul Pelliot a publié et commenté, en 1925, un important ensemble de jades archaïques appartenant à C. T. Loo.

Le sujet n'est pas épuisé, mais on peut, dès maintenant, s'avancer sur un des terrains les plus abondants de l'art chinois.

Nature du jade. — Sous le nom de jade, on comprend deux minéraux que la science distingue par les noms de néphrite et de jadéite : la néphrite est un silicate de calcium et de magnésium ; la jadéite, un silicate d'aluminium et de sodium dans lequel on trouve, en

L'art chinois classique

proportions variables, du fer, du calcium et du magnésium.

Le jade des Chinois, *yu*, est de la néphrite. A lui seul s'appliqueront les indications qui vont suivre.

C'est une matière froide, résonnante, de densité et de teinte variables. Elle est à la fois extrêmement dure et cassante ; la pointe d'un couteau ne l'entame pas, mais sous un choc sec, elle se brise en éclats inégaux.

Ses colorations dépendent d'éléments tels que le chrome et le fer. Pure, elle est d'un blanc plus ou moins intense, dont l'éclat s'adoucit souvent jusqu'aux tons de la crème ou du petit-lait.

« Le Fils du Ciel, dit le *Tcheou li*, se sert de jade pur, d'une seule couleur. Les princes de premier rang, de deuxième rang, se servent de jades à couleurs mélangées, appelés *mang, tsan, tsiang*.

Le chrome tantôt distribué en veines irrégulières, tantôt répandu en fonds uniformes, donne la plupart des teintes vertes, ^{p.159} depuis le gris vert, le vert de mer, le vert laitue, le vert gazon, le vert d'épinard bouilli, le vert lavande, le vert pomme, jusqu'au vert émeraude — le *fei-ts'ouei* — qui est si recherché.

Les teintes sombres dénoncent le fer et ses dérivés. Le vocabulaire est d'une extrême richesse pour désigner les nuances du jade. A part les verts, on trouve ainsi dans les vieux textes le blanc, blanc de graisse, blanc de lait, blanc de petit-lait, ivoire, bleu clair, bleu tendre, bleu céleste, bleu turquoise, bleu indigo, jaune, jaune rougeâtre, jaune châtaigne cuite à la vapeur, jaune citron, jaune orangé, or, jaune taché de rouge, rouge, rouge crête-de-coq ou fard des lèvres, rouge cinabre, rouge bois d'Inde, chair, cramoisi, pourpre veiné de brun, aspect de bois, gris de cendre, marron foncé, noir, noir verni... Ces nuances sont encore modifiées par un long contact avec des eaux chargées d'acide carbonique, ou, dans la terre, par une imprégnation de corps organiques ou de sesquioxyde de fer.

L'art chinois classique

Origine et matière des jades classiques. — En dehors de toute considération de style, les jades anciens se distinguent par leur matière ; ils sont absolument dépourvus de translucidité, ce qui obligeait à un travail d'amincissement long, minutieux et difficile, les artistes qui cherchaient un jeu de lumière dans cette substance opaque. Sans doute, ces jades venaient-ils de carrières chinoises du bassin du fleuve Jaune, carrières épuisées depuis quelque deux mille ans. Elles fournissaient des pièces fortes en couleur : noir, par le chromate de fer, jaune, ^{p.160} brun, sang-dragon par l'oxyde de fer, vert par le chrome.

A partir des Han (un texte de Sseu-ma Ts'ien tendrait même à prouver que l'importation du jade se pratiquait déjà au III^e siècle avant notre ère), les carrières chinoises étant épuisées, on dut faire appel au Turkestan, qui n'a cessé, depuis lors, d'approvisionner la Chine ; le jade de cette origine est translucide, plus ou moins brillant, et offre en même temps l'aspect gras qui lui est particulier. Les objets que l'on rencontre couramment dans les collections sont de cette origine.

Qualités idéales prêtées au jade par les Chinois. — Le Chinois a toujours prêté au jade des qualités idéales. Écoutez les explications de K'ong-tseu à son disciple Tse-kong :

— Oserai-je vous demander, disait Tse-kong, pourquoi le sage estime le jade et ne fait aucun cas de la pierre *houen* (pierre de lard) ? Serait-ce parce que le jade est rare et la pierre *houen* très commune ?

K'ong-tseu répliqua :

— C'est parce que, dès les temps anciens, le sage a comparé la vertu au jade. A ses yeux, le poli et le brillant du jade figurent la vertu d'humanité ; sa parfaite compacité et sa dureté extrême représentent la sûreté d'intelligence ; ses angles, qui ne coupent pas, bien qu'ils paraissent tranchants, symbolisent la justice ; les perles de jade qui pendent au chapeau et à la ceinture, figurent le cérémonial ; le son pur et soutenu qu'il rend quand on le frappe et qui, à la fin, s'arrête

L'art chinois classique

brusquement, est l'emblème de la musique ; son éclat rappelle le Ciel ; son admirable substance, tirée des montagnes et des fleuves, rappelle la Terre... Voilà pourquoi le sage estime le jade !

p.161 Cet alambiquage est bien du pur style des lettrés Tcheou. Bien avant eux, dès l'origine, jade signifiait : vertu, perfection. Quand la Grande Ourse avait une considérable importance astronomique et régulatrice, on la nommait la « Balance de Jade », et la « Torche de Jade » symbolisa longtemps l'harmonie des saisons. La « Terrasse de Jade » est donnée comme résidence à l'Empereur d'en haut, et quand les dieux descendent, leurs étendards franchissent la porte du Ciel et dévoilent leurs demeures de jade. Le jade était parmi les substances essentielles ; ainsi, l'Empereur légendaire Houang-ti établit l'ordre pour le soleil, la lune, les étoiles, la mer, la terre, la pierre, les métaux et le jade.

L'histoire, les croyances et les mœurs, sont remplies de traits où paraît l'excellence du jade. La déesse mère de K'i (lui-même souverain des Hia), fut nommée « Impératrice douairière de la capitale de Jade ». Quant au « cheval de jade », il apparaît quand le Souverain est pur, intelligent, et honore les sages.

« L'arbre de jade », pur et incorruptible, est une métaphore que l'on applique au souvenir d'un personnage, pour dire qu'il se perpétue pendant les siècles. « A travers mille générations, dans le monde des neuf sources (le monde souterrain) éternellement flottera l'arbre de jade... » Veut-on distinguer entre tous un recueil des anciennes institutions ? On l'appelle la « Mer de jade ».

Enfin, la faculté de produire le jade est accordée à l'homme vertueux ; le vénérable Yang Po-yong, en récompense de sa piété filiale, reçoit l'avis qu'aux places où il sèmera des cailloux, poussera du jade.

p.162 Le jade, comme le bronze antique, dégage des émanations qui permettent aux hommes de sensibilité fine, de découvrir sa présence souterraine. Il décèle aussi les émanations d'autres substances ;

L'art chinois classique

enterré, il est même une pierre de touche pour la vertu : comme cadeau suprême, c'est un tube de jade blanc qu'offre la Si Wang-mou, le tube au moyen duquel elle observe les émanations, et quand le roi Kong, de Tch'ou, veut éprouver les princes, ses enfants, il enfouit secrètement un anneau de jade dans le temple ancestral, puis épie leur attitude quand ils entrent.

On aurait donc tort de croire que si le jade fut choisi, dans le rituel antique, pour représenter les divinités principales, sa rareté ou sa beauté matérielle déterminèrent cette préférence. Ici, comme en toute chose, le Chinois primitif décida pour des raisons intellectuelles : d'où la forme pure, dépouillée d'ornements, des plus vieux jades.

On doit avoir cette considération présente à l'esprit, pour bien sentir les nobles qualités, les vertus véritables des jades classiques. « Perfection du jade » n'était pas un terme de comparaison. Le jade participait réellement à l'excellence des principes cosmiques qu'il représentait et que nous énumérerons tout à l'heure. Bien plus : une certaine qualité de jade portait cette appellation de « Perfection du jade » ; elle existait réellement mais n'apparaissait, sous forme de tablette ou de toute autre symbole, que lorsque les cinq vertus étaient pratiquées.

Apogée du jade à l'époque des Tcheou. — Le caractère idéal du jade n'a rien qui étonne, si l'on se ^{p.163} souvient que cette substance était connue dès l'extrême antiquité chinoise, qui est l'époque des systèmes, le jade, comme le silex, ayant été en usage au temps de la pierre polie, c'est-à-dire des Empereurs mythiques.

Mais peu à peu les raisons d'estimer le jade se firent plus matérielles. A mesure que se perdait le sens des principes, les Chinois, descendant du plan intellectuel, commencèrent à jouir du jade pour ses qualités agréables à l'œil et au toucher. On rechercha les couleurs rares ; surtout on s'attacha aux pièces qui donnaient aux doigts une sensation aimable.

Les Chinois doivent à leur délicatesse tactile de réelles sensations

L'art chinois classique

d'art ; pour rendre l'impression que leur fait telle qualité de jade, ils évoquent la douceur de la rosée du matin ou d'une jolie pluie, pour telle autre, le lisse d'une chair d'enfant, le léger contact d'un tissu de soie... Un beau jade, un jade parfait, doit assurément répondre aux rites, mais aussi flatter le regard par de jolies teintes et par un décor agréable, plaire aux mains par un fin contact. La pente est dangereuse ; la chute du style est au bout.

Sous les Tcheou, l'équilibre existe encore entre les sévères vertus et les recherches de sensualité. On peut dire qu'à cette époque le jade connut l'apogée de sa faveur car le sage et l'artiste l'appréciaient également. Aussi, un fonctionnaire était-il chargé des objets de jade dans le temple de l'Ancêtre, et les artisans qui les travaillaient formaient-ils un groupe séparé, distinction qui s'explique par la difficulté de ce travail et par l'idée honorable qu'on s'en faisait.

Manger dans des bols d'une certaine qualité de jade peut ^{p.164} conférer l'immortalité. L'Empereur rend hommage aux qualités transcendantes du jade ; il l'absorbe, pilé et dissous, dans la période de purification qui précède ses communications avec les esprits : car le jade est l'essence de pureté du principe mâle ; l'Empereur en mange comme correctif de l'eau qu'il boit. Le jade sert aussi à des fins politiques ; un prince troque une localité contre un anneau de jade, et les objets de cette matière servent pour les cadeaux que les puissants échangent entre eux. Ils sont enfin des instruments de corruption, et l'on peut voir, en 321, le roi de Wei offrir au ministre du roi de Ts'i, pour qu'il détourne son maître de faire la guerre, deux jades précieux et huit admirables chevaux tachetés.

Les beaux objets de jade sont, à la cour même du Fils du Ciel, entourés d'une sorte de piété. Le « Chef du Magasin céleste » est chargé de les conserver ; dans les grands sacrifices, dans les grandes funérailles, il les montre pour faire honneur à l'Empire, et les renferme aussitôt.

Tout ce qui est précieux, est jade. Dans les récits légendaires on ne voit que forêts de jade, palais de jade. On remplirait une page des

L'art chinois classique

appellations de jade données un peu plus tard, au vin : jade rouge, parfumé — liqueur de jade rouge — l'ami de jade — parfum automnal du puits de jade... En même temps, on attribue au jade absorbé sous forme de graisse, de liqueur, de jus, de poudre, d'onguent ou de pilules, toute sorte de vertus curatives : un peu de ce renom de pharmacie magique s'est propagé jusqu'à nous : *piedra de hijada* (d'où nous avons fait *jade*), assuraient les Espagnols, pierre de reins ; nous disons de même *néphrite*.

p.165 Quelles étaient, sous les Tcheou, les principales sortes de jade ?

Jades religieux d'abord. Sans doute, faut-il y comprendre certaines des haches de danse, vestiges, ainsi que les baguettes ornées de jade, du rituel le plus lointain. Nous retrouverons ces objets parmi les jades funéraires. Mais les jades proprement religieux de l'époque Tcheou sont énumérés dans le Rituel de cette dynastie.

« Avec la tablette ronde *pi*, de couleur bleu vert — dit le Tcheou *li*, — l'Empereur rend hommage au Ciel ; avec la tablette *tsong* de couleur jaune, il rend hommage à la Terre ; avec la tablette longue *kouei*, de couleur verdâtre, il rend hommage à la région orientale ; avec le *tchang* rouge, à la région méridionale ; avec la tablette *hou*, figurant un tigre blanc, à la région occidentale : avec le demi-*pi*, *houang*, de couleur noire, à la région septentrionale.

Les jades rituels sont les types parfaits de l'art chinois classique. Ils sont les représentations des principes cosmiques qui réglaient la vie spirituelle, morale et sociale de la Chine originelle ; à une exception près (le tigre de l'Ouest) cette idéologie se traduisait, non par des formes humaines ou animales, mais par des constructions abstraites, où lignes, volumes, couleurs, répondaient aux spéculations astronomiques et mathématiques de l'ancien esprit chinois.

Jades religieux : le Pi, symbole du Ciel. — Le *pi*, symbole du Ciel, n'était pas nécessairement de couleur bleu vert, on en trouve de verts ou même tirant sur le jaune. C'est un disque portant au

L'art chinois classique

centre une perforation ronde, p.166 deux fois plus petite que la partie solide (pl. 29b). Les plus grands exemplaires et les plus beaux, valent par leur forme, ils ne portent pas d'ornements ; certains de ceux-ci servaient pour le sacrifice au Ciel ; d'autres étaient offerts au Fils du Ciel par les princes feudataires, quelques-uns étaient d'usage funéraire ; dans les trois cas, le symbolisme était le même, le *pi* était l'image du Ciel. Des exemplaires plus petits étaient décorés de motifs géométriques, ou, plus tard, de dragons et d'oiseaux.



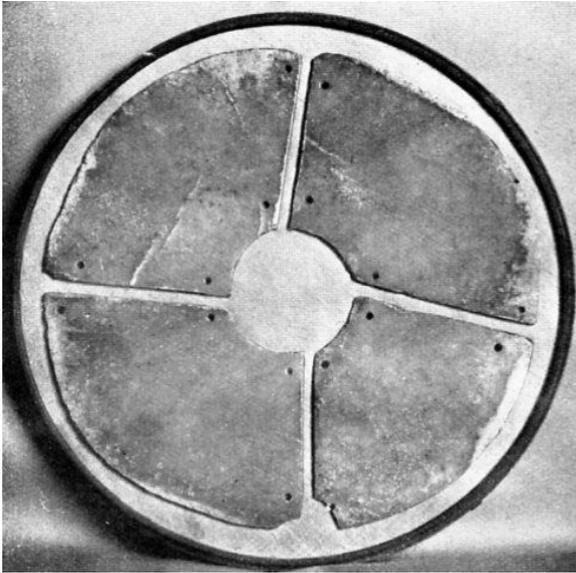
Pl. 29b. Pi.
Jade moucheté blanc, noir et rouille.
Collection Gieseler, Paris.

Le jour du sacrifice au Ciel était choisi d'après l'auguration par la carapace de tortue. L'Empereur se purifiait pendant dix jours, puis, revêtant pour la cérémonie une robe en peau d'agneau, tuait ou faisait tuer la victime ; l'animal dépecé, certains quartiers étaient arrosés d'une eau pure (l'eau lunaire) provenant de la condensation de la rosée sur un miroir métallique ; on les plaçait sur le bûcher, et quelquefois le *pi* au milieu d'eux, ce qui explique que certains disques portent des traces de brûlure. L'Empereur envoyait à ses parents et aux feudataires les parties de l'animal qui n'étaient pas offertes en holocauste : « C'était, observe Gieseler, un moyen de les retenir dans sa communion. »

Quelques *pi* étaient aussi offerts aux Monts et aux Fleuves dans les rites de passage. Mais on soignait peu le travail des disques destinés à être brûlés sur l'autel du Ciel, noyés dans un fleuve ou enterrés au flanc d'une montagne. Les plus grands, les plus purs, les mieux travaillés, étaient réservés au culte dans le Temple des Ancêtres : là, ils échappaient à la destruction.

L'art chinois classique

La collection Gieseler possède un *pi*, fractionné en quatre segments, sans qu'il faille voir dans ce sectionnement ^{p.167} aucune intention



symbolique. Ce disque, assez grand, est extrêmement primitif (pl. 29a), date d'une époque où les moyens techniques étaient peu développés ; les morceaux sciés étaient simplement d'un travail plus facile.

Pl. 29a. Pi à quatre segments.
Jade gris-vert. Époque Yin ? Diam. 0,31m.
Collection Gieseler, Paris.

Tous les disques perforés ne sont pas des *pi*. Quand la perforation est égale à la partie solide, on est en présence d'un *houan*, quand elle est deux fois plus grande, l'objet porte le nom de *yuan* ; *houan* et *yuan* ont plutôt l'aspect d'un anneau que d'un disque ; leur usage reste peu connu, sans doute servaient-ils surtout d'ornements de ceinture.

On rencontre enfin une curieuse combinaison d'un disque *pi* et d'une tablette *kouei*, le disque étant inséré au milieu de la tablette ; ce symbole servait pour les sacrifices au Soleil, à la Lune et aux étoiles.

Jades religieux : le Tsong, symbole de la Terre. — Au *pi*, symbole du Ciel, répond le *tsong*, symbole de la Terre. Le couple Ciel et Terre formait, semble-t-il, et en dépit des controverses qui se sont poursuivies sur ce point, un des systèmes les plus anciens de l'idéologie chinoise. A l'origine, la divinité Terre n'avait pas de sexe ; elle fut ensuite un dieu masculin ; sous les Tcheou seulement, elle devint une déesse. Même quand elle était le « prince Terre » on ne doit pas confondre cette divinité, d'une étendue et d'un pouvoir illimités, avec l'Esprit du Sol, limité à telle portion de terrain, pour une famille ou une communauté.

Tandis que la représentation de l'Esprit du Sol était faite d'une pierre vulgaire, le *tsong* de la Terre était d'un jade de qualité rare et pure ; ce symbole avait l'aspect d'un tube, autour duquel quatre saillants formaient

L'art chinois classique

rectangles, soit que ^{p.168} l'on ait voulu figurer ainsi la conception chinoise d'une terre ronde au dedans, carrée au dehors, soit, plutôt, qu'au cylindre évidé, symbole originel, on ait ajouté par la suite quatre prismes en l'honneur des quatre directions du Ciel. De même que l'évidement central du *pi* était le passage de l'influx céleste, de même le cylindre creusé du *tsong*, note Gieseler, était le couloir des influences célestes ; par ce double emblème s'établissait la communication entre le haut et le bas.

Sur la foi de commentateurs, et notamment du *Kou yu t'ou p'ou*, on a pris longtemps le *tsong* pour un moyeu de roue. L'absurdité d'une telle explication saute aux yeux ; Wou Ta-tcheng et Laufer n'ont pas eu de peine à en faire justice.

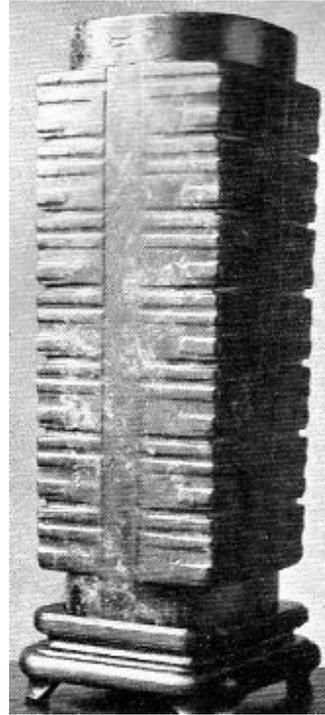


Pl. 30. Tsong.

Jade jaune. Époque Tcheou. Haut. 0,16m. Collection Gieseler, Paris.

L'art chinois classique

La couleur rituelle du *tsong* — Terre — était d'un jaune ocré uniforme, comme l'objet de nos pl. 30 et 31a ; mais on s'est souvent contenté de quelques taches ocrées sur un autre fond. Les vêtements de sacrifice étaient jaunes. Un autre objet de jade servait dans le sacrifice à la Terre : c'était un disque perforé auquel s'attachaient en haut et en bas, deux tablettes coniques ; mais il n'était pas l'image de la Terre, comme le prouve la présence d'un objet semblable, orné de quatre tablettes coniques, dans le sacrifice au Ciel. Les sacrifices au Soleil, à la Lune et aux planètes, s'accompagnaient aussi de disques, mais non perforés, et portant une seule tablette.



Pl. 31a. Tsong.

Jade jaune. Chine, époque Han. Haut. 0,19m. Collection Gieseler.

Un objet de même forme que le *tsong*, mais noir ou vert noir à veines noires, était l'emblème de souveraineté de l'Impératrice. Celle-ci usait encore d'un objet semblable comme poids de balance, par exemple quand on lui offrait des cocons de soie. Un *tsong* pouvait enfin être présenté par les ^{p.169} féodaux, comme cadeaux à la femme d'un autre prince. Mais, dans tous les cas, cet emblème se rapportait à un pouvoir féminin.

Même quand le symbolisme du *tsong* fut perdu, ce modèle, d'un si parfait équilibre, resta dans la tradition de l'art chinois et fut interprété à toute époque, principalement par le potier.

Jades religieux : les emblèmes des Quatre Régions. — Avec le *pi* et le *tsong*, l'Empereur rendait hommage au Ciel et à la Terre. Mais il se devait aussi aux Quatre Régions ; chacune d'elles avait un symbole approprié.

Un demi-*pi* de couleur noire, nommé *houang*, figurait le Nord, l'hiver et l'emmagasiner des provisions ; ce demi-cercle, nu à l'origine, prêta plus tard à des combinaisons ornementales variées, poissons, dragons, etc... principalement dans les *houang* d'usage funéraire.

L'art chinois classique

On représentait l'Est, le printemps, la naissance de tout ce qui a vie, par un *kouei* de couleur verte, à la forme pointue, et où l'on peut voir un ancien emblème phallique.

Le Sud et l'été prenaient la forme d'un demi-*kouei*, partagé dans le sens de la hauteur, que l'on nommait *tchang* ; le *tchang* était rouge.

L'Ouest, enfin, et l'automne, avec les actes sévères (les condamnations) de cette saison, prenaient les traits d'un tigre en jade blanc, *hou* (pl. 4). L'Empereur donnait parfois un *hou* en cadeau à quelque prince, avec une coupe à vin. Le tigre *hou* de l'Ouest ne doit pas être confondu avec celui qui apparaît sous les Han comme signe de mobilisation de troupes.

p.170 Dans le sacrifice aux Cinq Empereurs, qui est particulier à l'époque Tcheou, la divinité Terre figurait au centre, encadrée de quatre symboles cardinaux. Ce sacrifice apparut vraisemblablement à la fin du IXe siècle avant notre ère ; son développement fut en rapport avec les luttes féodales pour le pouvoir, chacun des grands vassaux s'appropriant le culte d'un Empereur particulier, et ce démembrement de la souveraineté d'en haut correspondant au démembrement de la souveraineté politique d'en bas.

Même quand un objet n'était pas étroitement rituel, et même en dehors d'un cérémonial de sacrifice, le jade était offert en hommage à quelque puissance naturelle, fleuve ou montagne. Il s'agissait, soit de rendre cette puissance favorable, soit de la prendre à témoin. Tel, le prince Tchong-eul, de Tsin, jurant à son oncle maternel :

— Si dans mon cœur j'ai un ressentiment contre vous, mon oncle, que j'en sois puni ! J'invoque comme témoin ce fleuve limpide !

Et il lance un jade dans le fleuve Jaune.. Tel encore, ce Tchao, marquis de Ts'ai, qui jette un jade dans le fleuve Han en s'écriant :

— Si jamais je repasse ce fleuve pour aller à la maudite cour de Tch'ou, que tous les malheurs fondent sur moi !

L'art chinois classique

Jades religieux : les vases rituels. — Dès la haute antiquité, la Chine aurait façonné des répliques, en jade, des vases rituels de bronze. Ces vases de jade auraient porté le nom de *lien* à l'époque des Hia, de *hou* à celle des Yin ; ils contenaient, dit-on, le grain dans le Temple des Ancêtres.

Les Tcheou maintinrent la tradition. Un commentaire du *Tcheou li* déclare que le vase de jade n'est employé ni dans ^{p.171} les cérémonies où l'on honore le Ciel et la Terre, ni dans le sacrifice aux Cinq Souverains du Ciel ; mais l'auteur n'indique aucune raison de cette exclusion, qui paraît douteuse, le vase de jade étant mentionné d'autre part comme contenant le vin odorant et le riz dans les grands sacrifices. Le vase de jade sert, en tout cas, dans le sacrifice en l'honneur des précédents Souverains : l'Impératrice le présente dans la salle des Ancêtres. Les vases de jade sont en usage en même temps que les vases de bronze, et décorés des mêmes motifs. Celui qui sert aux libations se compose d'un bassin, d'un manche en forme de *kouei*, et d'un orifice en forme de bouche de dragon.

L'Empereur offre à boire, dans un vase de jade, aux feudataires qu'il reçoit ; il y boit à son tour sur leur invitation. Quand il reçoit leur serment d'allégeance, ou quand les feudataires contractent entre eux par serment, le vase contenant le sang dont les participants doivent se frotter les lèvres, est en jade et porte le nom de *touei*.

Les vases de jade des Tcheou et même des Han sont très rares dans les collections chinoises ; il semble qu'aucun d'eux n'ait quitté la Chine.

Jades funéraires. — Dans la tombe du mort, on plaçait d'abord les emblèmes des six divinités que nous venons d'examiner : Ciel, Terre et quatre Régions. Le mort restait ainsi sous la protection des puissances de l'univers ; le *pi* était placé sous le cadavre, le *tsong*, sur l'abdomen, et les symboles des régions occupaient les points cardinaux. Les emblèmes rituels destinés aux tombeaux avaient les mêmes formes que les objets de culte, mais étaient ^{p.172} généralement plus petits, de travail moins soigné, et les couleurs n'y étaient guère observées ; peu à

L'art chinois classique

peu l'on prêta moins d'importance aux formes et davantage à l'ornementation ; cette tendance est manifeste à l'époque des Han ; on peut, en principe, attribuer à cette période les jades funéraires que la fantaisie de l'artiste a enrichis de décors animaux ou végétaux.

A côté des symboles cosmiques, on trouve dans les tombes toute sorte d'objets de jade dont le nombre et l'arrangement étaient laissés au gré du défunt ou des parents ; certains, tels que haches, couteaux, ciseaux, marteaux, insignes de dignité, épées, se rattachent au rituel ou aux usages antiques ; d'autres, sont plus récents ; il en existe des répliques en bronze ou en argile ; on doit les attribuer plutôt aux Han ; les plus intéressants sont les amulettes et les ornements de ceinture.

Si la tradition chinoise est juste, les amulettes funéraires primitives étaient des coquillages, placés dans la bouche du Souverain et des princes défunts ; leur nombre était proportionné au rang du mort. Sous les Tcheou, on garnissait de riz pur, ou mélangé avec du jade, la bouche des gens du commun ; une tablette ronde en forme de *pi*, soutenant les dernières molaires à droite et à gauche, était réservée à l'Empereur et aux grands personnages. Cette tablette devint symbole de mort. Hi-kong, prince de Hiu au VIIe siècle, menacé par le roi de Tch'eng, sort de sa capitale et vient s'offrir, nu jusqu'à la ceinture, un jade à la bouche, suivi de son cercueil, comme s'il était déjà mort. Un siècle plus tard le prince de Lai fait de même à l'égard du roi de Tch'ou. Il semble cependant que la qualité princière ne fût ^{p.173} pas absolument exigée pour l'usage de la tablette funéraire. Au VIe siècle deux généraux de Ts'i, au moment de livrer bataille à une forte armée de Ou, veulent signifier que leurs soldats combattront jusqu'à la mort : l'un ordonne à ses hommes de chanter des chants funèbres, l'autre de prendre en bouche le morceau de jade qu'on met aux cadavres.

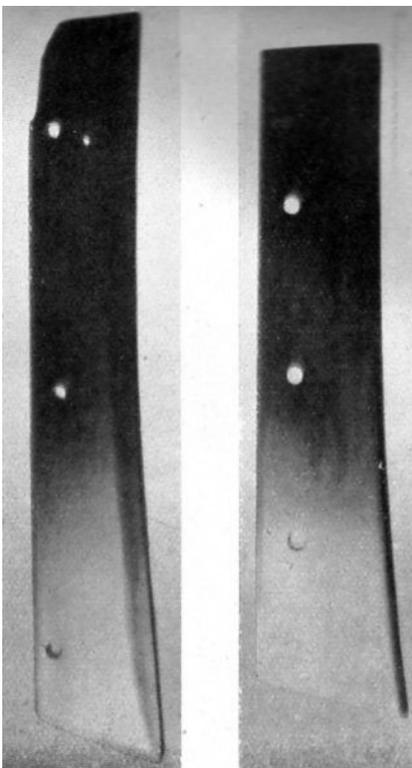
On ne doit pas confondre la spatule ronde qui soutenait les molaires, avec l'amulette qui recouvrait la langue et affectait la forme de cet organe ; cette amulette de langue portait-elle, déjà sous les Tcheou, l'image d'une cigale (pl. 70c), ou la cigale n'est-elle apparue que sous les Han ? Question controversée. Les Han ont, en tout cas, multiplié les

L'art chinois classique

amulettes ; ils en plaçaient neuf, bouchant toutes les ouvertures du corps : yeux, nez, bouche, oreilles, ombilic, urètre, anus. Pelliot admet les jades de la bouche et des yeux, mais reste sceptique sur les autres. Le but de ces obturations était, soit d'empêcher la décomposition en combattant l'action destructive de l'élément *yin*, par la présence du jade, essence de l'élément *yang*, soit de favoriser la conservation intérieure du germe matériel qui, selon la croyance taoïste, assurera la résurrection du corps.

Parmi les jades funéraires, on doit enfin citer les poids faisant pression sur les manches du vêtement mortuaire, afin d'en maintenir les plis rituels ; sous les Tcheou, ces poids représentaient des animaux ; ils pouvaient être en bronze. Sous les Han, on les trouve souvent en argile, sous forme de disques ornés de motifs géométriques.

Jades, emblèmes politiques. — Ceux-ci remontent aux ^{p.174} origines du pouvoir impérial. Certains exemplaires, comme la fameuse tablette de la collection Touan Fang, ou d'autres, aussi importantes, dans des collections américaines ou européennes, sont assurément parmi les plus hautes antiquités chinoises que nous connaissions ; leur forme les a fait désigner parfois sous les noms erronés d'épées ou de couteaux (pl. 31b). Ils sont en réalité des symboles de souveraineté. qui, selon Pelliot, reproduisent plus ou moins fidèlement un type d'arme ancien, notamment le *ko*, hache-poignard montée à angle droit sur un manche ; mais Pelliot nie leur haute antiquité et n'en connaît guère qui puissent être placés avant les Tcheou.



Pl. 31b. Tablettes. Symboles de souveraineté.
Jade vert noir. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,49m. et 0,40m.
Collection Gieseler, Paris.

L'art chinois classique

Si l'on se fie aux textes, six tablettes précieuses (*choui*) déterminent la hiérarchie du pouvoir.

A l'Empereur seul appartiennent le grand *kouei*, long de trois pieds, qu'il fixe à sa ceinture, et le *tchen kouei*, tablette de la protection suprême, longue d'un pied et deux dixièmes. Il possède d'autres tablettes personnelles : la tablette ronde, *yuan kouei*, qui règle la vertu, la tablette pointue, *yen kouei*, qui détruit le vice, la tablette aux grains, *ko kouei*, c'est-à-dire décorée de points réguliers, semblable à des grains, et qu'il offre à la femme qu'il épouse, la tablette *mao kouei*, qu'il tient quand il reçoit les feudataires.

Ceux-ci se classent en cinq catégories. Ceux du premier rang ont droit à la tablette *houan kouei*, tablette-piliers ; puis viennent les tablettes *chin kouei* et *koung kouei* en forme d'homme debout et d'homme incliné (ces formes sont douteuses), les tablettes *ko pi* et *p'ou pi*, tablettes des céréales et des joncs. Les trois premières sont longues, p.175 plates, taillées en biseau, et ne portent pas d'ornements, les deux dernières, rondes et perforées au centre, étaient peut-être décorées de céréales et de joncs. La tablette *houan kouei* mesure neuf dixièmes de pied, les autres, sept dixièmes.

Beaucoup de ces tablettes ont péri. Il est difficile d'avoir des indications sur elles, les commentaires des Han étant déjà fondés sur la tradition, non sur les objets eux-mêmes.

Les ducs, marquis, comtes, vicomtes et barons remettaient leurs insignes quand le pouvoir changeait de mains : le nouveau Souverain les leur rendait à titre d'investiture. D'autres tablettes d'honneur accompagnaient six sortes de présents impériaux : chevaux, fourrures, et quatre sortes de soieries.

Le sceau impérial était, lui aussi, symbole de pouvoir, et la grande affaire d'une dynastie usurpatrice était de s'emparer de cet objet, dont la possession légitimait ses actes. Nous verrons la curieuse histoire du sceau de Ts'in Che Houang-ti, et ses vicissitudes à travers les siècles.

L'Empereur seul possédait le privilège d'écrire sur une tablette de

L'art chinois classique

jade poli ; elle était carrée ; il la portait à sa ceinture ; il y traçait les caractères à l'aide d'un stilet de bambou, trempé dans une sorte de vernis noir. Les feudataires n'avaient droit qu'à la tablette d'ivoire, arrondie au sommet. L'Empereur lui-même n'usait de la plaque de jade que dans les années d'abondance ; en temps de disette, il n'employait, comme le commun, que des tablettes de bambou, de même qu'il ne portait que des vêtements de toile.

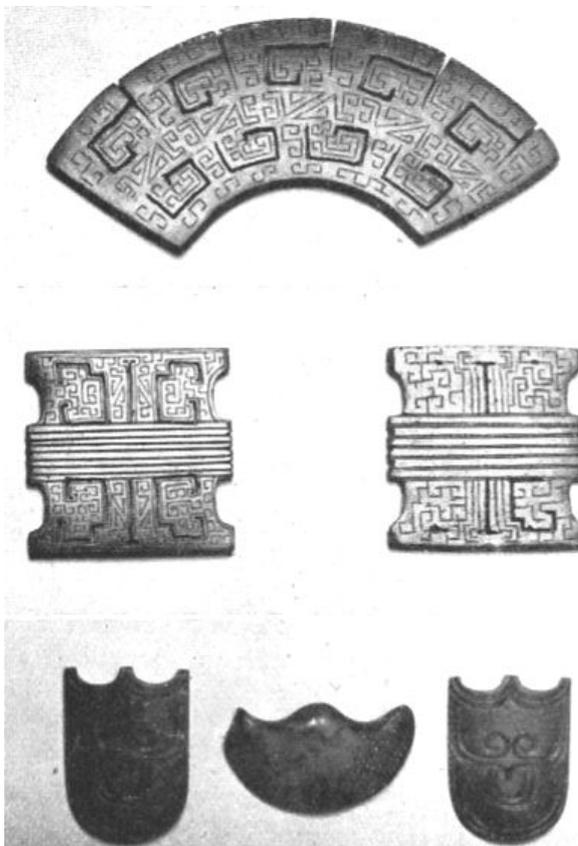
Il ne s'agit là que d'un matériel d'usage courant. D'autres tablettes de jade, inscrites ou gravées, jouaient un rôle ^{p.176} important dans les cérémonies rituelles, par exemple dans les sacrifices *fong* et *chan* offerts au Ciel et à la Terre, sur le sommet du T'ai-chan, pour annoncer aux deux divinités l'accession d'une dynastie nouvelle. Le texte, inscrit dans les temps reculés, puis gravé, tenait sur cinq tablettes, serrées entre deux autres plaques vierges au moyen d'un lacet d'or cinq fois enroulé ; le tout était placé dans un coffret de jade contenu lui-même dans un coffret de pierre. Le texte annonçant la fondation des Han comprenait cent soixante-dix caractères. Le jade était blanc brillant, taché de rouge, bleu vermillon et noir.

Jades d'usage personnel : les pendentifs de ceinture. — C'est encore à la première antiquité qu'on doit reporter les pendentifs de ceinture, *pei yu*. Étaient-ils enfilés à des cordons de soie ou cousus sur des bandes de soie attachées librement à la ceinture ? La première opinion est vraisemblable. En tout cas, jades et soie avaient une couleur différente selon le rang : blanc pour l'Empereur, vert montagne pour les princes des premier et deuxième rangs, bleu d'eau pour les grands préfets, etc.

Les pendentifs donnaient des notes musicales qui accompagnaient la marche, ceux de droite et ceux de gauche étant de tons différents. Au son des ornements de jade étaient liées toutes sortes d'idées symboliques ou simplement agréables : respect, amitié, triomphe militaire, désir de plaire ; ils marquaient aussi le métier de qui les portait et sa situation sociale.

L'art chinois classique

Le modèle de pendentif le plus ancien était formé sans doute de sept pièces de jade assemblées en châtelaine : p.177 en haut, un support où s'attachaient les six autres parties, soit : une plaque centrale circulaire, placée entre deux ornements carrés, et, dans le bas, un segment de cercle, accompagné de deux ornements courbes. Le symbolisme de cet arrangement sous les Tcheou peut être assimilé à une formule cosmologique à six termes. Gieseler l'explique ingénieusement par la représentation de l'équinoxe du printemps, moment où la double constellation du dragon *yin* et du dragon *yang* se tient au-dessus de l'horizon de part et d'autre du croissant lunaire ; le jour est alors égal à la nuit, l'équilibre du *yin* et du *yang* réalisé de façon parfaite ; c'est l'image de l'harmonie et du bonheur. Les deux segments de la châtelaine représentent les constellations-dragon, et la dent battante, le croissant de la lune. Les mouvements de la marche agitant les dragons autour de la lune, agissaient à la manière d'un charme magique. Ces trois pièces et la pièce transversale servant d'attache, étaient à l'origine les seules qui constituassent un *pei yu* ; les pièces intermédiaires furent introduites plus tard dans un but ornemental.



L'origine de ces *pei yu*, comme celle de tous les symboles astronomiques, est fort reculée. Ils furent supprimés au IIIe siècle avant notre ère par un édit de Ts'in Che Houang-ti qui les remplaça par un sabre, au moins dans le royaume de Ts'in. Les *pei yu* reproduits par Laufer, d'après le *Kou yu t'ou p'ou*, sont fantaisistes ; Gieseler en a publié d'authentiques (pl. 32a).

Pl. 32a. Pei Yu,
pendentifs symboliques.
Jade. Chine, époque Tcheou.
Haut. 0,03, 0,04, 0,03 et 0,035m.
Collection Gieseler, Paris.

L'art chinois classique

Le pendentif classique ne dépassa guère les Tcheou. Si les Han le portaient encore, c'est sans aucune idée de sa signification symbolique, en y joignant des objets d'un autre style et en décorant les pièces primitives de dessins ^{p.178} agréables, cherchant seulement le plaisir des yeux. Dès ce moment, la marche s'encombre de cent objets choisis pour la rareté de la matière, la finesse du travail ou les allusions qu'ils éveillent, anneaux signifiant amitié sans fin, cloches, phénix, champignons de longévité, poissons accouplés (harmonie conjugale), hachettes, cigales, tigres, dragons...

Autres usages du jade aux temps primitifs. — Il est probable que la tradition chinoise a quelque fondement, qui parle d'instruments astronomiques en jade dans les plus vieux temps. Il s'agirait d'objets circulaires, perforés assez largement au centre, et dont le bord se divisait en trois segments dentés. La forme et l'usage de ces instruments restent toutefois hypothétiques.

Le jade fut sans doute employé en architecture. Peut-être ne faut-il pas admettre littéralement les cloisons de jade rose et les portes de jade blanc de la Terrasse des Cerfs, monument que le somptueux et féroce Empereur Croupion, le dernier des Yin, construisit pour sa favorite, mais l'hymne au Ciel dit d'autre part :

« Contemplez cette salle ornée de jade vert !

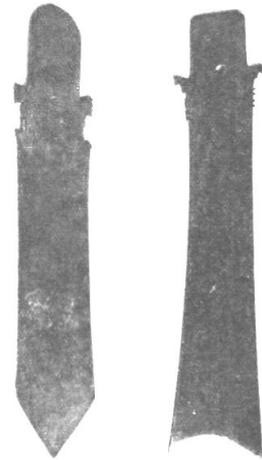
Ces textes ne résolvent pas la question.

L'emploi du jade en grandes dimensions paraît difficile. Porte de jade, comme char de jade, doivent s'entendre au sens restreint. De même, le cercueil de jade, dont parlent quelques textes comme étant réservé à l'Empereur, et les bancs de jade, placés à sa droite et à sa gauche pour que les génies supérieurs viennent s'y accouder dans les sacrifices, étaient sans doute un cercueil et des bancs de bois précieux, orné de jade.

^{p.179} Les épées, poignards et haches de jade n'ont jamais, sans

L'art chinois classique

doute, mérité ce nom qu'en apparence ; ils étaient des symboles du pouvoir, ou des armes rituelles (pl. 32b). On leur prêta plus tard un usage mixte ; à la cour du Khan mongol, du temps des Yuan, à Pékin, deux gardes du corps se tenaient auprès du Souverain, portant, en signe d'honneur, d'antiques haches de jade, probablement trouvées dans la terre.



Pl. 32b. Armes rituelles.

Jade vert foncé. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,40m.
Collection Gieseler, Paris.

Certains objets de jade peuvent avoir été des accessoires de danses rituelles, par exemple les flûtes, que la littérature des T'ang montrera plus tard comme destinées seulement à ravir les sens de la cour la plus raffinée qu'ait connue la Chine.

Il est certain que la hache ornée de jade servait, avec le bouclier rouge, dans les danses de sacrifice. Le jade ornait aussi les armes de combat des princes. Le directeur des travaux de Ling-wang, de Tch'ou, voulant éloigner le roi afin de mener quelque intrigue, lui dit :

— Votre illustre majesté a ordonné de sculpter des morceaux de jade, pour en orner les manches de ses haches de combat : oserai-je lui demander de vouloir bien aller préciser le travail à exécuter ?

Et le royaume de Lou conservait précieusement un grand arc orné de jade.

La tiare et les quatre bonnets de l'Empereur ont chaque couture garnie de douze morceaux de jade aux cinq couleurs ; les pendants, attachés à la coiffure et fixés sur des ganses aux cinq couleurs, varient en nombre : la tiare qui complète l'habit aux dragons, porte, de chaque côté, douze pendants à douze pierres de jade, total 288 pierres ; le bonnet qui correspond à l'habit aux ^{p.180} faisans, neuf pendants, 216 pierres ; le bonnet à l'habit brillant et fin, sept pendants, 168 pierres ; le bonnet à l'habit mince, cinq pendants, 120 pierres, etc... Les bonnets des princes n'ont que neuf ou sept pierres.

L'art chinois classique

L'aiguille de tête qui réunit les cheveux du Souverain et de l'Impératrice est en jade ; de même les aiguilles transversales qui, dans la coiffure de l'Impératrice, pendent des deux côtés de la capote, vis-à-vis des oreilles. Rien n'indique que ces accessoires de toilette fussent réservés au couple impérial.

On trouve dans les tombes un assez grand nombre d'animaux de jade, dont certains offrent un style extrêmement intéressant (pl. 33a et b et 70), et qui semblent n'avoir été que des ornements de vêtement, de coiffure, ou des breloques de ceinture.

L'usage des bracelets de jade paraît assez répandu. Il semble que ces objets aient joué un rôle dans la symbolique compliquée des relations politiques et sociales de cette époque, témoin ce cadeau de deux bracelets de jade entrelacés que Tchao Siang-wang, de Ts'in, envoie à la reine douairière de Ts'i avec ce message ironique :

« Votre royaume de Ts'i possède un grand nombre de sages : en est-il un qui puisse dénouer ces bracelets ? »

Mais la reine saisit un marteau et le mit en pièces, puis dit lestement à l'ambassadeur en le remerciant :

— Dites à votre maître que je me suis appliquée moi-même à cette affaire, et que j'y ai réussi ! »



Pl. 33a. Oiseau-amulette
Jade jaune-bistre



Pl. 33b. Cerf-amulette
Jade vert.

Chine, époque Tcheou.
Collection C. T. Loo, Paris.

@

CHAPITRE VII

ÉPOQUE TCHEOU : LES BRONZES

@

p.181 **Littérature sur les bronzes.** — La littérature chinoise sur les bronzes anciens est copieuse, mais de valeur inégale. L'étude directe des objets ne fut entreprise qu'à une date relativement récente ; les premiers commentateurs se livraient plutôt à de longs et subtils discours d'après les textes. Notre critique occidentale, soucieuse des formes et des ornements, est, d'autre part, souvent déçue par les savants travaux chinois qui s'appliquent surtout aux inscriptions relevées sur les vieux vases.

L'un des premiers ouvrages sur le bronze fut le *Ting lou*, court recueil des vases célèbres, dont l'auteur, Yu Li, vivait au VI^e siècle. Quatre siècles plus tard Nie Tsong-yi publiait le *San li t'ou*, « Illustration des trois Rituels », en vingt volumes où sont reproduits les ustensiles de sacrifice. L'imagination et la fantaisie ôtent beaucoup d'intérêt à ces deux recueils.

La grande activité archéologique qui est l'une des marques de l'époque des Song, fit fleurir des travaux de meilleure valeur, catalogues illustrés et critiques des collections d'antiquités qui se formèrent alors. Le plus connu est le *Siuan ho Po kou t'ou lou*, « Description p.182 illustrée des antiquités du (palais) Siuan-ho », composé par Wang Fou en trente volumes au début du XII^e siècle, et souvent réimprimé. Il avait été précédé par le *Tsi kou lou*, traité des inscriptions primitives, de Ou-yang Siu. On cite encore le *Chao hing kien kou t'ou*, « Miroir illustré des antiquités de la période *Chao hing* », et un ouvrage de Sie Chang-kong, « Études critiques sur les inscriptions des cloches, trépieds et vases à sacrifice des anciennes dynasties », lithographié d'abord sous les Song, réimprimé en rouge sous les Ming, réédité enfin d'après la première édition par l'érudit Yuan Yuan en 1797, sous le titre de *Sie che tchong ting k'ouan che*.

L'art chinois classique

On néglige quelques catalogues de l'époque des Ming, pour arriver au recueil capital, largement imprimé et illustré par l'empereur K'ien-long, en quarante-deux volumes in-folio (1751). C'est le catalogue de la collection impériale des bronzes du palais de Pékin. Il est intitulé *Si ts'ing kou kien*. Un supplément en quatorze volumes (le *Si ts'ing siu kien*) ne circule qu'en manuscrit. On peut regretter qu'un ouvrage analogue, le *Ning cheou kou kien* n'ait pas été imprimé non plus ; il contient la description des bronzes anciens de l'un des palais de la Cité interdite.

En 1804 parut le *Tsi kou tchai tchong ting yi k'i k'ouan che*, « Études de Tsi kou tchai sur les inscriptions des cloches, chaudrons et vases à sacrifice ». Tsi kou tchai était le nom de plume de Yuan-Yuan, éminent lettré et administrateur fameux. Dans cet ouvrage il reproduit et critique plus de cinq cents inscriptions, qu'il compare à celles du recueil de Sie Chang-kong, réimprimé sept ans plus tôt. ^{p.183} Avec autant d'érudition, les frères Fong ont composé, en douze volumes publiés en 1822 sous le titre de *Kin che so*, un recueil d'inscriptions sur bronze et sur pierre.

Un travail important pour la lecture des inscriptions des bronzes est le *Chouo wen kou tcheou pou*, « Supplément à l'ancienne écriture Tcheou du Chouo wen », publié en 1884 par Wou Ta-tcheng. Le recueil de Wou Che-fen, *Kiun kou tchai kin wen*, « Inscriptions sur métal (bronze) de Kiun kou tchai », date de 1895. En 1902 Lu Ta-lin, qui est aussi l'auteur d'une étude sur les jades, publia plusieurs collections privées sous le titre de *K'ao kou t'ou*, « Étude illustrée d'antiquités » ; ces dix volumes sont quelquefois joints au *Siuan ho Po kou t'ou lou*.

C'est à Bushell que revient le mérite d'avoir, l'un des premiers, étudié et fait connaître les travaux chinois sur les bronzes antiques.

L'amateur de bronzes, qui désire surtout de nombreuses, belles et nettes reproductions, afin d'y comparer les vases originaux tombés dans sa main, doit rechercher le *Siuan ho Po kou t'ou lou* et le *Si ts'ing kou kien* : encore n'acceptera-t-il qu'avec prudence les attributions d'époque qu'on y relève. Ces attributions sont plus serrées dans le beau

L'art chinois classique

catalogue des bronzes de la collection Touan Fang, récemment publié. De tels ouvrages rendent les plus grands services ; on souhaiterait de posséder les catalogues d'autres collections chinoises célèbres, comme celles de la famille P'an ou de la famille Chen. L'incomparable collection du baron Sumitomo, au Japon, est reproduite, mais dans un catalogue qui, malheureusement, n'a pas été mis à la disposition du public ; on trouvera quelques vases de cette ^{p.184} collection dans le recueil *Chinese Bronze Antiques*, édité par la Shimbi Shoin en 1910.

Bronzes et poteries. — C'est un vieux problème, et qui a longtemps exercé la sagacité des critiques, que de savoir si les poteries avaient précédé les bronzes, et si ceux-ci avaient été fondus à l'imitation de celles-là. La discussion théorique semblait close par la priorité accordée aux bronziers sur les potiers, quand la découverte des céramiques de l'époque néolithique est venue brusquement renverser la solution. La question paraît désormais oiseuse ; si les attributions d'époques faites par Andersson et Arne sont justes, nous savons désormais que la poterie, en Chine, a précédé le bronze dans la même mesure que l'âge de la pierre polie a précédé l'usage du métal.

La légende de Chouen, potier avant d'être Empereur, ne serait donc pas tout à fait hors de la réalité. En Chouen, les Chinois honoraient un de leurs tout premiers arts, et l'on comprend que Wou Wang, fondateur des Tcheou, ait fait rechercher, dit-on, un descendant direct du potier-Empereur, à cause de son habileté héréditaire dans le travail de l'argile, et lui ait donné, avec un fief, sa fille aînée en mariage.

Au temps des Tcheou, les vases de bronze et ceux d'argile étaient évidemment exécutés à l'imitation les uns des autres. Le fait surprend moins, si l'on songe que ces deux qualités étaient, ainsi que les vases de bois, employées concurremment dans les sacrifices ; tantôt ils paraissaient ensemble sur les autels publics ou domestiques, tantôt les uns ou les autres y étaient admis : par exemple, le vase *kouei*, en bronze ou en bois, servait pour le sacrifice dans la salle des Ancêtres, ^{p.185} le vase *kouei* en argile, pour le sacrifice au Ciel, à la Terre et aux génies du dehors.

L'art chinois classique

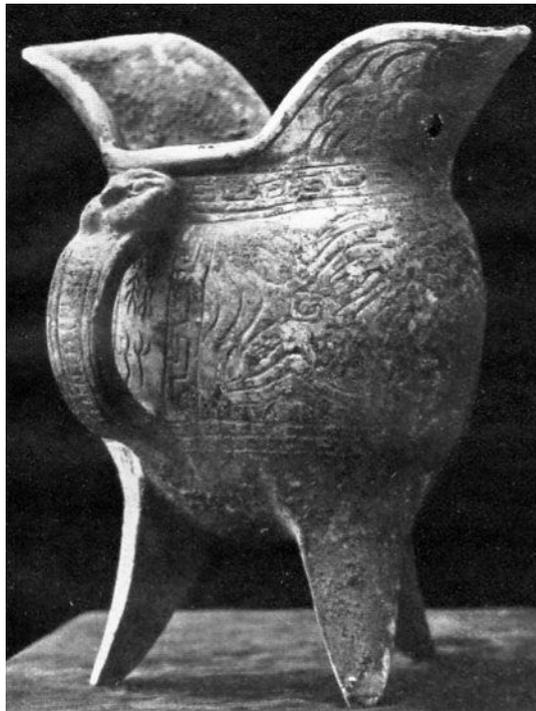
Les Tcheou distinguent deux classes d'ouvriers céramistes : les potiers proprement dits, et les modeleurs, ceux-ci étant chargés de la fabrication des pièces les plus soignées.

Les premiers fabriquent les vases *yen*, grands vaisseaux sans fond, dont la contenance est de deux *fou* (12 boisseaux et 8 dixièmes), et les pots *tseng*, de même contenance, dont le fond est percé de sept trous. Ces deux vases servent pour cuire à la vapeur, principalement le riz ; on les place au-dessus d'un récipient d'eau bouillante, qui est, selon les uns, le grand vase *li*, en argile, plus vraisemblablement, selon les autres, une marmite de fer.

Aux modeleurs est dévolue la fabrication des vases *kouei*, contenant une mesure *ho* (1 boisseau et 2 dixièmes), et des vases *tou*, dont trois sont nécessaires pour la contenance d'une mesure *ho*.

Ces vases ne sont cités qu'à titre d'exemples. Il en existait d'autres, notamment le grand vase *loui*, en usage pour le sacrifice au génie de la Terre.

Nous connaissons quelques exemplaires de poterie Tcheou parfaitement formés et décorés avec soin (pl. 35) ; forme et décor sont



Pl. 35a. Vase en poterie.

Chine, époque Tcheou. Haut. 0,20m. Collection. L. Wannieck, Paris.

L'art chinois classique

dans le style des bronzes rituels. La matière en est blanche, dure. Certains portent, comme les bronzes, des inscriptions, plusieurs d'entre elles sont relevées dans le *Chouo wen kou tcheou pou*, dont il fut question plus haut et qui est un supplément à l'étude de l'écriture Tcheou.



Pl. 35b. Vase en poterie.

Chine époque Tcheou. Haut. 0,12m. Musée Cernuschi.

Les poteries Tcheou, parvenues dans les collections européennes, sont en majorité des pièces plus frustes ; il semble ^{p.186} que la plupart aient été des objets d'usage courant ; leur matière est une argile rougeâtre, tantôt lisse, tantôt ornée de hachures ; toute glaçure fait absolument défaut. Il s'agit tantôt de grandes jarres à col plus ou moins indiqué, à base arrondie ou plate, tantôt de bols, de coupes montées sur pied, ou de trépieds en argile noirâtre. Les deux dernières catégories avaient peut-être un usage rituel, en dépit de leur grossier aspect. La coupe tripode, les cinq « vases au hibou » et les deux statuette reproduites dans le *Kou ming k'i t'ou lou* de Lo Tchen-yu, et cités par Pelliot, ne seraient eux-mêmes que des objets de facture sommaire.

Nous avons vu que les découvertes d'Andersson tendraient à placer dans l'époque néolithique certains exemplaires, parmi les plus frustes, des jarres et des trépieds attribués jusqu'ici aux Tcheou.

Les rites voulaient, dans les sacrifices officiels, la présence de certains vases d'argile. C'est à ceux-là, sans doute, qu'allaient les soins des meilleurs potiers. Ceux-ci ayant façonné la terre délayée, et l'ayant régulièrement arrondie, vérifiaient sur le tour la mesure de sa convexité ; le fil à plomb permettait d'autres vérifications. Le tour de potier, aussi

L'art chinois classique

ancien que les premiers produits chinois, et peut-être apporté en Chine avec les modèles de la céramique chaldéo-élamite, offrait sous les Tcheou, assez de perfection pour qu'on pût déterminer des formes carrées ; la roue portait, en outre, des traits de division, pour suivre les dimensions différentes des vases, soit en longueur, soit en travers.

En dehors de toute prescription rituelle, et par simple pratique d'économie, les poteries, ustensiles peu coûteux, ^{p.187} remplaçaient souvent les bronzes sur les autels domestiques, où on les employait couramment en même temps que des vases de bois sculpté, naturel ou laqué, ou faits de minces baguettes de bambou ou de saule, tressées en imitation de vannerie.

Même dans la catégorie des vases d'argile destinés aux sacrifices familiaux, on conçoit qu'il ait existé deux qualités selon le rang de fortune de qui les employait. Mais, jusqu'à preuve contraire, la poterie Tcheou apparaît comme fort inférieure à la céramique de l'époque néolithique, qui l'avait précédée de quelque mille ou quinze cents ans, et à la céramique Han qui allait la suivre. Elle ne saurait être comparée, même de loin, aux étonnants produits des T'ang, des Song et des Yuan. La grande période de l'originalité et de la perfection céramique s'étend, en Chine du VIIe au XVIe siècle de notre ère. Au temps des Tcheou, le jade et le bronze étaient les matières par excellence, sur lesquelles se déployaient, dans un sentiment qui tenait encore de la piété et déjà du goût esthétique, la patience et l'habileté de l'artiste.

Importance des bronzes antiques. — Respect dont ils sont entourés. — Dès l'antiquité reculée les bronzes furent entourés de respect et on leur prêta des vertus surnaturelles.

Le trépied, surtout, fut considéré comme digne d'honneur ; on l'embellit de légendes merveilleuses. Fou-hi fonda un trépied sacré, symbole de l'unité universelle. Il y eut ensuite les trois trépieds de Houang-ti, figurant le ciel, la terre et l'homme ; ces objets, transmis aux Hia, puis aux Yin, s'enfoncèrent dans le sol quand les Tcheou perdirent leurs ^{p.188} vertus. Houang-ti fut l'auteur d'un autre trépied illustre, dont

L'art chinois classique

l'offrande plut tellement au Ciel qu'aussitôt le trépied achevé, un dragon à la barbe pendante descendit d'en haut, et sur son dos montèrent Houang-ti, ses ministres, ses femmes, en tout soixante-dix personnes : quelques officiers subalternes, n'ayant pu trouver de places, se cramponnèrent aux poils du fanon, qui cédèrent, et ils tombèrent.

Ces récits légendaires nous acheminent vers les neuf trépieds de Yu, restés célèbres dans l'histoire chinoise, et dont la réalité semble certaine. Les délégués des neuf provinces ayant offert au fondateur des Hia les cartes géographiques de leur pays, avec le dessin des produits de chaque région, Yu fit fondre ces trépieds à l'aide des métaux que les délégués avaient apportés en même temps. Sur chacun d'eux on grava ou bossela les particularités d'une province. Yu en usait pour cuire les victimes du sacrifice. Ils jouaient à l'origine un rôle magique, écartant les mauvais génies par la représentation figurée des objets réels ; leur premier but fut d'éloigner ainsi les maléfices, du peuple des neuf provinces. Dans la suite, ils devinrent les emblèmes du pouvoir, la sauvegarde de la dynastie. On les nommait « les trois pieds et les six oreilles », chacun ayant trois pieds et six anses. Ils étaient les gardiens sévères des vertus du prince, « lourds », c'est-à-dire stables, par la pratique des devoirs, « légers » quand la conduite dissolue d'un Souverain les forçait de passer en d'autres mains. Réclamer les trépieds équivalait à une demande d'abdication. Ils quittèrent successivement les Hia pour les Yin, les Yin pour les Tcheou. En 403, ils furent frappés de la foudre. Che Houang-ti, fondateur des Ts'in, ^{p.189} les enleva en 258 au dernier des Tcheou ; l'un d'eux s'envola et tomba dans la rivière Se, où il resta introuvable, malgré les recherches de plusieurs milliers de plongeurs. Dès ce moment se perd dans l'histoire la trace des neuf trépieds.

Mais l'exhumation d'un bronze antique resta comme un prodige d'heureux augure. Sous les Han, sous les T'ang, cette découverte suffisait pour qu'on changeât le nom de règne de l'Empereur ou tout au moins le nom de la localité honorée par la trouvaille. On prêtait aux bronzes précieux, ensevelis dans la terre ou dans le lit d'un fleuve, le pouvoir de dégager des émanations, perçues par des hommes sortant

L'art chinois classique

du commun. Cette croyance fut l'origine de mainte supercherie, et l'on peut lire dans les Annales l'histoire d'imposteurs abusant d'un Souverain affamé de prodiges, pour le conduire à une place où ils avaient au préalable enfoui quelque vase.

A partir des Song la recherche des bronzes anciens devint plus active, mais perdit tout caractère miraculeux. On les considéra toujours avec respect, mais aussi comme objets d'études, au point que l'on ne craignît pas d'ouvrir les tombeaux des familles nobles. Néanmoins, les bronzes d'antiquité certaine restèrent exceptionnels.

Causes de leur rareté. — Cette rareté étonne peu si l'on songe aux dangers qu'ils ont traversés pour arriver à nous. P'an Tsou-yin, cité par Ferguson, énumère ainsi leurs vicissitudes dans son ouvrage sur les inscriptions de la collection P'an Kou-lou : 1° l'édit de Ts'in Che Houang-ti détruisant, en plus des livres, tous les vases et toutes les armes, dont il fondit douze statues (année 213 ^{p.190} avant notre ère ; nous verrons ce qu'on doit penser de cette mesure, présentée comme l'acte inconscient d'un barbare enivré d'orgueil) ; 2° la décision de Tong Tchouo (mort en 192) qui, pour soutenir la fortune chancelante des Han, fondit toutes les statues des deux capitales, ainsi qu'un grand nombre de vases, pour fabriquer des monnaies ; 3° la fonte, sous Wenti, des Souei (en 590), de grandes cloches et d'un grand nombre de vases des Ts'in et des Han, enlevés au royaume de Tchên ; 4° l'édit de Tchi Tsong (en 955) ordonnant la destruction de tous vases ou objets de bronze, à l'exception des objets rituels de la cour, des objets d'usage militaire ou officiel, des miroirs, et des cloches de temple ; 5° l'édit de 1158, détruisant tous les anciens vases pris dans les expéditions contre les dynasties Liao et Song ; 6° l'édit de Kao Tsong (1131-1163) réquisitionnant tous les vases de bronze entre les mains des particuliers ; 7° enfin, le pillage des temples et palais de K'ai fong fou, à la fin de la dynastie des Song du Nord.

A ces actes officiels on doit ajouter les pillages des armées européennes, et, de tout temps, la cupidité des paysans chinois qui,

L'art chinois classique

découvrant un trésor de vases antiques, n'hésitaient pas à briser les plus beaux objets pour en extraire l'or, l'argent ou les pierres précieuses qui y étaient incrustés.

Classement des bronzes. Les vases rituels. — Les vases rituels sont les plus beaux des bronzes antiques. Leur conception remonte aux temps où les formes gardaient une pureté et une simplicité parfaites. De plus, appelés à jouer un rôle auguste dans les relations de l'homme avec les puissances spirituelles, ils ont retenu la pieuse ^{p.191} application des plus habiles artistes, qui les voulaient dignes de leur usage.

Le classement des modèles de vases rituels est forcément arbitraire. Nous adopterons, pour la clarté, une distinction en deux groupes, vases à offrandes liquides, vases à offrandes solides.

Les offrandes liquides étaient celle de l'eau et celle du vin. Le Chinois des Tcheou ne connaissait pas la ^{p.192} fermentation du raisin, mais seulement celle de certaines céréales. Sur les diverses qualités de vin et leur fabrication, textes et commentaires restent confus. Il semble qu'on distinguât trois vins destinés à la boisson courante, et cinq vins de libation ou de sacrifice. Certain qualité était fabriquée le premier jour du premier mois, et se trouvait à point dans le courant du huitième mois ; dans les circonstances rares, le Souverain l'offrait solennellement ^{p.193} à la cour, c'était ce qu'on appelait « installer le vin rituel ».

Tous les vases n'étaient pas à l'usage du même vin. Tels auraient contenu le *tchang*, vin fait de millet noir pour une partie et de deux parties de riz, tels autres, le vin aromatique obtenu à l'aide de la plante *yo*.

^{p.194} Il semble que les différents modèles de vases à vin soient dérivés du *tsouen* primitif, qui était un cylindre nu. La catégorie à laquelle le nom de *tsouen* est resté attaché, se rapproche beaucoup du cylindre originel ; c'est à peine si le pied et le rebord se sont évasés, et si la panse s'est élargie (fig. 22). On a gardé le nom de *tsouen* à ce même modèle quand des arêtes ou des dents ont fait saillie perpendiculairement le long de l'objet (fig. 23), et, par extension, à des vases quadrangulaires,

L'art chinois classique

munis d'un couvercle en forme de toit, et dont l'architecture ne rappelle que de loin le modèle de début (fig. 24). Les *hi-tsouen* n'ont plus rien gardé du vase qui leur prête son appellation ; ils reproduisent simplement un quadrupède debout, dans lequel Bushell voit un rhinocéros, et que Laufer, d'accord avec la tradition chinoise, décrit comme étant un bœuf. Quant au *lei*, c'est de loin que vient sa parenté avec le *tsouen* ; cette jarre est basse, renflée, de modèle trapu (fig. 25), tandis que le type moyen du *tsouen* offre un aspect haut et élancé.

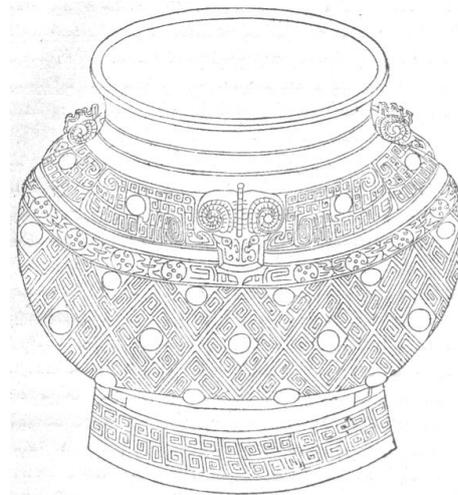
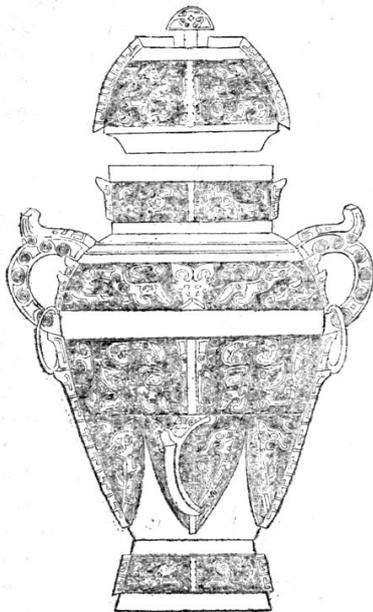
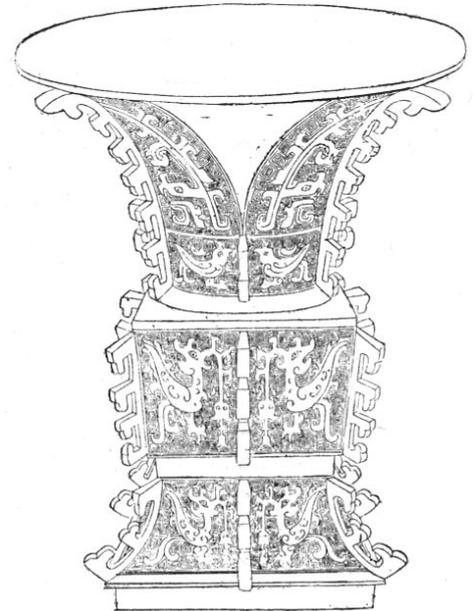
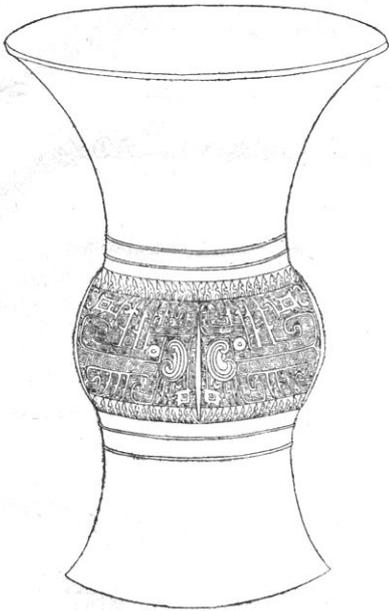


Fig. 22. — Bronze *tsouen*.

Fig. 24. — Bronze *tsouen* à couvercle.

Fig. 23. — Bronze à arêtes dentées.

Fig. 25. — Bronze *lei*.

(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)

L'art chinois classique

Sans peine, également, on voit le *yu* comme une variété très évoluée de *tsouen*. Quelques *yu* reproduisent même la forme du cylindre, et pourraient être pris pour des *tsouen* primitifs, s'ils ne portaient vers le sommet deux petites anses arrondies. Le modèle ordinaire du *yu* (pl. 36) comporte un pied court, une panse plus ou moins arrondie, dont le galbe s'affaisse parfois, un couvercle à bouton central, et une grande anse mobile, attachée de part et d'autre du vase par deux boutons qui représentent généralement des têtes d'animal.



Pl. 36. Yu.

Bronze. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,26m. Musée Cernuschi.

L'originalité de chaque exemplaire réside dans la richesse plus ou moins grande de l'ornementation. Certains, mais ils sont rares, sont posés ^{p.195} sur quatre pattes d'animal ; ce sont ceux dont

L'art chinois classique

l'ornementation zoomorphique est le plus développée. Il arrive qu'un hibou (pl. 37), ou que deux hiboux opposés, forment le vase. On rattache



Pl. 37. Yu.

Bronze. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,21m.
Ancienne collection Peytel, Paris.

aux *yu* le vase, fait entièrement d'une tigresse tenant un être humain, dont il a été et sera encore question (pl. 5). Les *tsi* prendraient place parmi les *yu*, dont ils possèdent les traits caractéristiques, à l'exclusion des anses qui leur font défaut.

^{p.196} Quant au *kou*, s'il dérive du *tsouen* cylindrique, c'est à l'opposé du type ordinaire, car le corps du vase, au lieu de se renfler, s'est aminci comme si une main vigoureuse l'avait serré dans son milieu, le réduisant à un étroit boyau tandis que le pied et l'ouverture s'évasaient

L'art chinois classique

et se développaient d'autant (pl. 20). Cette forme est élégante, mais contraire au génie chinois, qui a toujours raisonnablement conçu un vase comme un récipient dont la panse est la partie importante.

Les *yi* sont des aiguières, à l'orifice allongé, munies d'une anse et parfois d'un couvercle ; leur galbe plaît à l'œil occidental, et nos saucières de style Louis XV ne sont que des *yi* interprétés (pl. 38a). Quelques *yi* portent un couvercle qui peut être richement orné (pl. 39).



Pl. 38a. Yi. Bronze. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,16m.
Musée Cernuschi.

Pl. 39. Yi à couvercle.
Bronze. Chine, époque Tcheou.
Haut. 0,22m.
Collection Sumitomo, Japon
(D'après *The Collection of old Bronzes of Baron Sumitomo*).



L'art chinois classique

Dans quelle mesure les *yi* se rapprochent-ils du *tsouen* ? Le lien paraît lâche. Quelques archéologues chinois modernes ne veulent voir en eux qu'une variété de *touei* (vases à céréales), de plus petite taille. Le *Tcheou li*, à l'article du [Sseu-tsouen-yi](#), « Préposé aux *tsouen* et aux *yi* », est pourtant affirmatif, l'usage libatoire des *yi* y est indiqué.

« Il (le préposé) s'occupe, dit le texte, des opérations relatives au transvasement dans les vases *yi*, et dans les vases *tsouen*, telles que le transvasement pour offrir le vin aromatisé, etc....

Parmi les vases *yi* se trouvait le vase jaune, *houang-yi*, ou vase aux yeux jaunes, qui, sous les Tcheou remplaçait le vase *kia* des Yin et le vase au coq, des Hia. Il semble que les *yi*, destinés d'abord au vin, aient fini par contenir l'eau que l'on versait au sacrificateur.

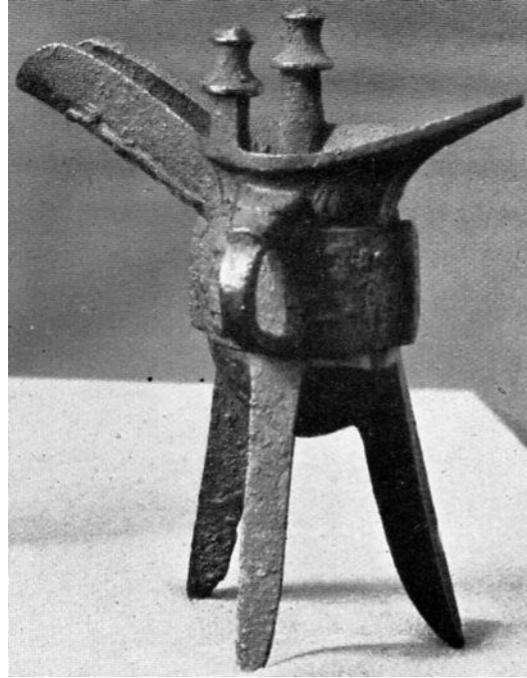
D'un passage du *Tcheou li* (article des [Mi-jen](#), « Employés aux toiles pour couvrir ») on pourrait conclure ^{p.197} que, dans la hiérarchie des vases, les *yi* occupaient un rang subalterne par rapport aux *tsouen* ; les huit vases sacrés, *tsouen*, y sont distingués des six vases secondaires, *yi*. La même distinction se retrouve à l'article du « [Sous-supérieur des cérémonies sacrées](#) », les *tsouen* n'y sont plus que six ; quand aux six vases *yi*, dit le texte, « ils servent pour faire les libations et pour accompagner ».

Il ne faudrait, d'ailleurs, pas prendre au sens étroit ces appellations de *tsouen* et de *yi*. Les textes anciens leur prêtent souvent une acception générale. C'est ainsi que le *Tcheou li* déclare : « Pour l'offrande des aliments, il (le préposé) se sert de deux vases *tsouen*, à large panse. » Dans le même Rituel, le nom de *tsouen* s'applique à des vases qui ne sont pas en bronze, par exemple au grand vase *loui*, en terre cuite, dans lequel boivent les officiers sur l'invitation du Souverain ; ce grand vase passe pour usité déjà au temps de Chouen, et l'empereur Yu s'en servait.

Les *tsiè* se séparent nettement du type *tsouen*. Ce sont des coupes libatoires en forme d'un casque renversé, monté sur trois pieds

L'art chinois classique

divergents ; le rebord porte deux colonnettes verticales ; une anse s'attache sur l'un des côtés. Une partie du vin ayant été répandue, le vase était placé sur un feu, pour l'évaporation du liquide qui restait ; les deux colonnettes à bouton permettaient de le saisir, quand il était chaud, au moyen de deux bâtonnets (pl. 38b). Les Chinois y aperçoivent une forme de moineau, et quelques exemplaires portent une image de volatile qui pourrait rappeler cet oiseau. Il paraît plus vraisemblable de voir dans le *tsiè* un dérivé d'une ancienne coupe en corne. Le *tsia* et le *tsio* p.198 sont du même modèle que le *tsiè*, mais leur contenance est quatre et six fois plus grande.



Pl. 38b. Tsiè.

Bronze. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,23m.
Musée Cernuschi.

On peut placer les *p'an* (fig. 26) et les *si* (pl. 40b) parmi les vases à liquide. Ce sont des bassins plats, quelquefois montés sur pied bas, et qui servaient pour le lavage des mains ou des ustensiles rituels. Le *p'an* devint par la suite une coupe contenant les fruits du repas domestique.

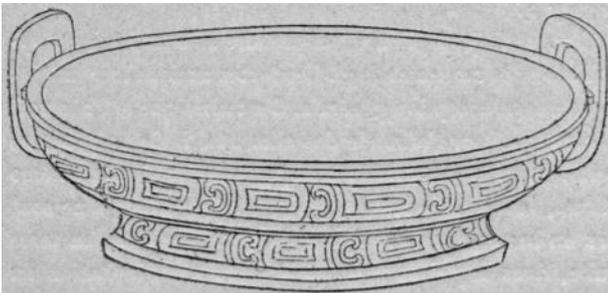


Fig. 26. Bronze p'an
(D'après le *Si ts'ing kou kien*).

Pl. 40b. Si.
Bronze. Chine, époque Han.
Diam. 0,40m.
Musée Cernuschi.



L'art chinois classique

Passant aux vases rituels pour les offrandes solides, que l'on désigne quelquefois sous le nom général de *yi*, nous rencontrons d'abord la catégorie la plus importante et la plus ancienne, celle des *ting*, ou chaudrons. Le *Si t'ing kou kien* en reproduit 237 exemplaires.

Le *ting* est dérivé du *li*, ce trépied d'argile que nous avons rencontré à l'origine de la poterie chinoise, c'est-à-dire à la période néolithique. Andersson se déclare certain que *ting* et *li* ont une origine absolument différente ; son argumentation ne m'a pas convaincu. Il m'est arrivé de suggérer que le *li* avait été conçu à l'imitation d'un pis de vache ou de p.¹⁹⁹ chèvre ; Andersson y verrait plutôt un ustensile obtenu en joignant trois vases pointus. Le choix de l'une ou de l'autre hypothèse importe peu ; rien ne s'oppose à ce que le *li*, tel qu'il est constitué sous nos yeux, ait facilement et p.²⁰⁰ graduellement donné naissance au *ting* ; un coup d'œil sur la série de formes de la [planche 34](#), justifie cette opinion. Sous les Tcheou, *li* et *ting* s'étaient beaucoup rapprochés ; comme le *ting*, le *li* pouvait se faire en bronze ; il servait pour la cuisine domestique ; ses pieds étaient seulement plus gros et plus trapus que ceux du *ting* et s'attachaient directement à la panse, panse et pied formant une ligne continue (fig. 27).

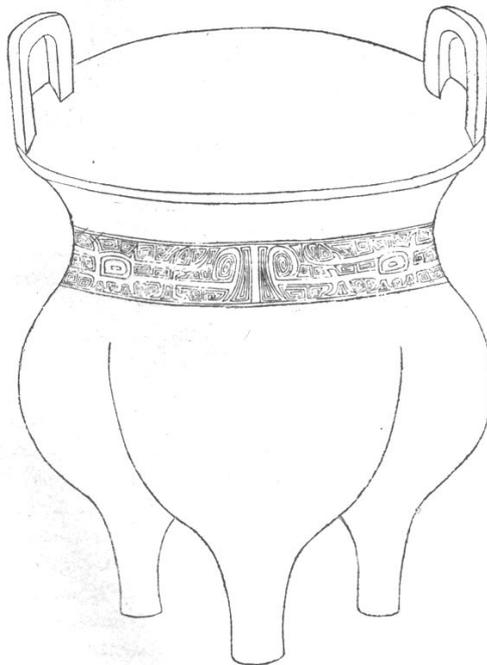


Fig. 27. Bronze *li*.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*).

L'art chinois classique

Dans les *ting* rituels se faisait le mélange ou l'assaisonnement des mets de sacrifice ; ils possédaient trois pieds et deux anses ; dans la suite, on fit des *ting* quadrupèdes. Un modèle fréquent, muni d'un couvercle sur lequel sont posés des animaux couchés, porte le nom de *san hi ting*, « chaudron des trois victimes » (pl. 52).

Le *li* originel a donné naissance au *ting*, et d'autre part, par l'adjonction d'un corps supérieur percé de cinq trous en forme de croix, au *yen*,



bouilloire à vapeur que nous avons déjà rencontrée en poterie, et que l'on fabriquait également en bronze (fig. 28). Cet ustensile avait un double usage, c'est-à-dire la cuisson et la présentation des mets, notamment des céréales, comme le *li*. Il est sans doute l'un des objets rituels les plus anciens de la Chine.

Fig. 28. Bronze yen.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*).

Le *yin* était une marmite ronde, posée sur trois pieds courbes ; cette boule creuse s'ouvrait par le milieu, l'hémisphère supérieur étant mobile ; quatre anneaux, où l'on pouvait passer des cordes en assuraient la fermeture hermétique (pl. 40a). Ce type dérive directement de la



Pl. 40a. Yin.
Bronze. Chine, époque Han.
Haut. 0,24m.
Collection Sumitomo, Japon
(D'après *The Collection of old Bronzes of Baron Sumitomo*).

L'art chinois classique

marmite des nomades, qui s'attachait rapidement et solidement au caisson d'un chariot.

Au type marmite se rapporterait également le *ho*, récipient tripode, à couvercle, et muni d'un bec qui permettait peut-être l'échappement de la vapeur, mais pouvait aussi servir à l'écoulement d'un liquide (fig. 29). Les vieux recueils décrivent le *ho* comme servant au même usage que le *ting* ; mais un archéologue moderne, Wang Kou-wei, y voit une aiguière pour le mélange de l'eau et du vin.

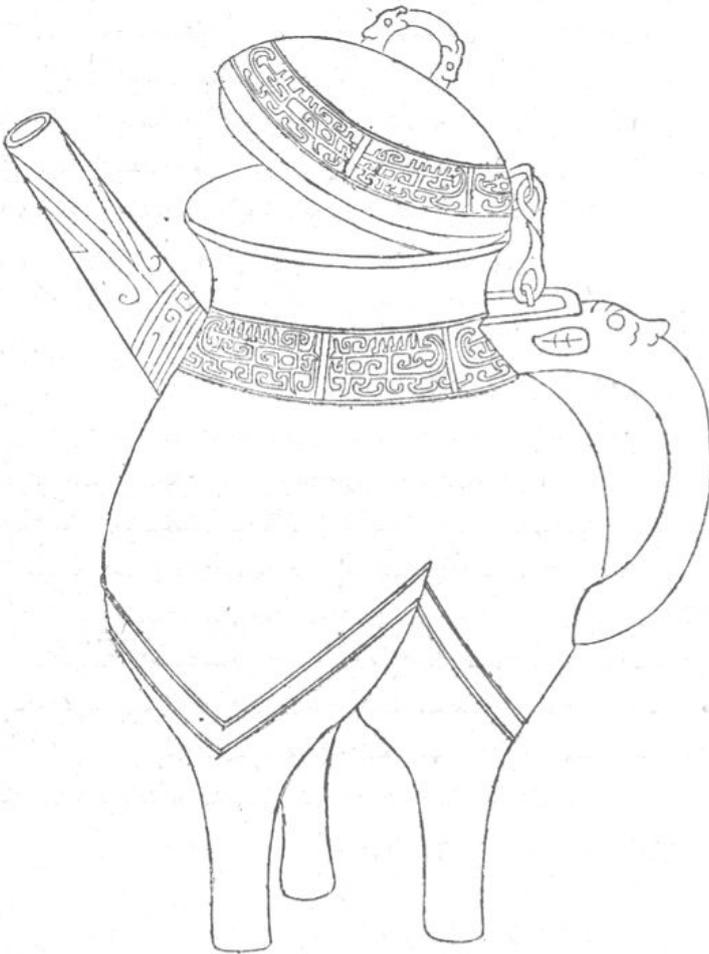


Fig. 29. Bronze ho.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*).

Le *touei* est un large bol, monté sur trois pieds ; il possède deux anses latérales et un couvercle ; il repose, parfois, sur un piédestal carré. Il contenait les céréales.

A la présentation des céréales servaient aussi le *fou* et le *kouei*, l'un carré au dehors et rond au dedans, l'autre rond à l'extérieur, carré à l'intérieur. Ces deux

modèles étaient, à l'origine, faits en bambou ou en poterie. L'usage du bronze ne fit pas disparaître cette fabrication, puisque le *Tcheou li* et ses commentaires nous apprennent, notamment, que le *kouei* de bois s'emploie dans le sacrifice aux Ancêtres, celui de terre dans les sacrifices au Ciel, à la Terre, et aux génies du dehors. La collection

L'art chinois classique

Sumitomo possède un *fou*, dont l'aspect extérieur est celui d'un bassin rectangulaire, p.202 s'évasant de haut en bas, porté par un pied et muni de deux anses.

La forme du *teou* se signale par son élégance : c'est une coupe, close par un couvercle, ornée de deux anneaux latéraux, sortes d'anses, et montée sur un pied mince et long, qui s'évase à la base (pl. 41). Le *teou* servait pour présenter p.203 la viande. Il était fait aussi en bois et en poterie. Le *an* avait le même usage ; la forme du récipient était à peu près la même, mais au lieu de se fixer sur un pied haut, il reposait sur une courte base.

Pl. 41. Teou. Bronze. Chine, époque Han. Haut. 0,30m. Musée Cernuschi.



Il faut convenir que la destination de certains vases n'est connue, ou devinée, que d'après des textes peu explicites. De même, l'usage respectif des vases de bois, de terre, de bronze et de jade. Le *Li ki* et le *Tcheou li* donnent quelques indications à cet égard. Mais l'archéologue, qui ne se trouve en présence que d'objets isolés et dont le lieu d'origine reste incertain, serait fort aidé si des fouilles mettaient à jour des ensembles d'objets rituels bien groupés et déterminés. Signalons déjà la découverte en 1901, à Pao Tche (Chen-si), d'une table à sacrifice en bronze, avec une série de onze vases à vin ; ces objets ont fait partie de la collection Touan Fang ; ils ont été acquis par le Metropolitan Museum de New-York.

Aucun vase rituel en bois ne nous est parvenu. Le *Si t'sing kou kien* reproduit quelques exemplaires des *lei*, ornés de nuages et de foudres,

L'art chinois classique

et qui servaient pour le vin ; le même ouvrage cite encore des *touei* et des *teou*, pour les offrandes de viandes cuites.

Les officiers de divers rangs n'usaient pas des mêmes vases que le Souverain. Une hiérarchie existait entre les objets comme entre les personnes. Le Rituel des Tcheou consacre tout un chapitre à la détermination des vases employés selon le rang des personnages qui officiaient.

Vases honorifiques. — Ces bronzes, le plus souvent vases ou coupes, parfois miroirs, étaient décernés par le prince à ^{p.204} un ministre en récompense de ses services. Ils pouvaient encore commémorer une victoire ou une action d'éclat. L'histoire des Tcheou, si fertile en intrigues, rapporte d'autre part, de nombreux exemples de bronzes envoyés à quelque personnage, par un petit État ou un particulier désireux de se ménager sa faveur. Marque de reconnaissance impériale ou objet de corruption, le bronze était accueilli avec un égal empressement.

Un fonctionnaire, quittant son emploi, célèbre lui-même le mérite de sa gestion par un vase orné d'une inscription louangeuse. Tel autre, au contraire, rachète par le même moyen une défaillance ou une transgression. Tel autre enfin s'humilie par excès de modestie, comme ce Tcheng Kao-fou, élevé à des dignités de plus en plus hautes par des édits successifs, et qui grave sur son trépied l'inscription suivante :

« A la première nomination, j'ai courbé la tête ; à la seconde, j'ai baissé les épaules ; à la troisième je me suis tenu profondément incliné. Je marche en rasant les murs ; d'ailleurs personne ne se permet de me mépriser. Je prépare ma bouillie épaisse de millet dans cet ustensile, pour donner la bouillie à ma bouche.

Un vase décoré avec soin, commémore aussi la prise du chapeau viril.

De nombreux exemplaires sont fondus en témoignage de piété filiale

L'art chinois classique

envers un père, un grand-père, exceptionnellement envers une mère ; un *touen* du *Si ts'ing kou kien* est ainsi dédié :

« *Tsouen* (à la mémoire) d'une femme distinguée de haute naissance, par l'aîné de ses fils.

Cloches et tambours. — Dès l'antiquité, et soit qu'il p.205 s'agisse d'appeler les esprits pour le sacrifice, soit de rassembler les convives pour un repas, l'usage de la cloche, *tchong*, est lié à l'usage du chaudron, *ting*, ainsi qu'en témoigne ce dicton qui remonte aux temps patriarcaux : *Tchong ming ting che*, « La cloche sonne, le dîner est dans le chaudron. »

Mais la cloche possède une vertu rituelle. Elle est le premier des instruments de musique, le plus parfait. Sa confection est liée aux lois de l'harmonie universelle : de la réussite d'une cloche, dépendent en partie les relations humaines, terrestres, célestes ; fabriquer une bonne cloche a la même importance qu'établir une observation astronomique juste, et ce travail exige les mêmes précautions. Le *Tcheou li* ne tarit pas sur la distinction des huit parties de la cloche et de sa suspension, sur leurs dimensions respectives et leurs qualités, sur les soins de toute sorte qui sont nécessaires pour éviter l'éclat ou la faiblesse du son, son irrégularité, ses saccades, qu'il soit trop court, qu'il soit trop long, trop rapide, trop lent, trop concentré, trop étouffé, trop éparpillé.

Les *liu* de la haute antiquité, dont l'invention est attribuée à un ministre de Houang-ti, sont des cloches, au nombre de douze, correspondant aux douze mois et aux douze heures ; le Souverain les possédait toutes, et chacune rendait un son différent. Elles étaient déjà les diapasons de la musique ; leurs noms nous sont connus : la cloche jaune, la cloche étroite, la cloche des bois, la cloche d'écho, etc... On les répartissait en deux classes, les mâles de rang impair, les femelles de rang pair ; le phénix mâle de la vallée profonde chantait les six notes mâles, sa compagne les six notes femelles.

Ces cloches musicales, assez petites, suspendues à des p.206 châssis, étaient dépourvues de battant, le choc du maillet éveillant leur son.

L'art chinois classique

Leur alliage comportait six parties de cuivre et une d'étain.

Il semble que le sang ait joué un rôle dans leur consécration. Laloy cite cette anecdote d'après Mong-tseu :

« Comme Siue, roi de Ts'i, était assis en haut de la salle d'audience, des hommes qui tiraient un bœuf entravé vinrent à passer au bas de la salle. Le roi les vit, et dit :

— Où menez-vous ce bœuf ?

Ils répondirent :

— Nous allons enduire de son sang une cloche.

Le roi dit :

— Laissez-le aller, je ne peux souffrir de le voir trembler et s'agiter, comme un innocent qui parvient au lieu du supplice.

Ils répondirent :

— Alors nous renoncerons à enduire la cloche de son sang ?

Le roi dit :

— Comment y renoncer ? Mettez un mouton à sa place.

Le peuple crut qu'il agissait ainsi par avarice. Mais Mong-tseu l'avait compris :

— C'est, dit-il, que vous aviez vu le bœuf et pas le mouton.

Et le roi répondit, citant *Le Livre des Vers* :

— Un homme avait une pensée, je la devine et la mesure.

C'est seulement sous les Han que les *liu* devinrent des tuyaux sonores suivant la progression par quintes.

On distingue les *tchong*, cloches sans battant, les *to*, clochettes à battant de métal ou de bois, employées par le héraut, les *ling*, petites sonnettes à son de grelot, les *kou*, gongs pour battre les veilles ; différentes clochettes métalliques, appelées *tcho*, *nao* et *to*, donnaient la mesure aux tambours.

D'autres cloches portaient métaphoriquement le nom de *p'ou-lao*, le *p'ou-lao* étant un animal qui pousse un cri lorsque son adversaire, la baleine, l'atteint ; il est représenté ^{p.207} sur le corps de ces cloches, tandis que la baleine figure sur le battant.

L'art chinois classique

Selon leur taille, des plus grandes aux plus petites, les cloches anciennes sont encore appelées *t'e-tchong*, *po-tchong*, et *pien-tchong*.

Un dernier classement est celui des *tchong*, cloches ordinaires utilisées avec les instruments à corde et à vent, des *to*, munies d'une anse, employées en musique avec accompagnement de tambour, et des *touei*, cloches cylindriques, plus renflées vers la partie supérieure, même usage. Ce classement est celui qui permet de se rendre le mieux compte des différents modèles ; c'est d'après lui que nous avons choisi les cloches de la planche 42.



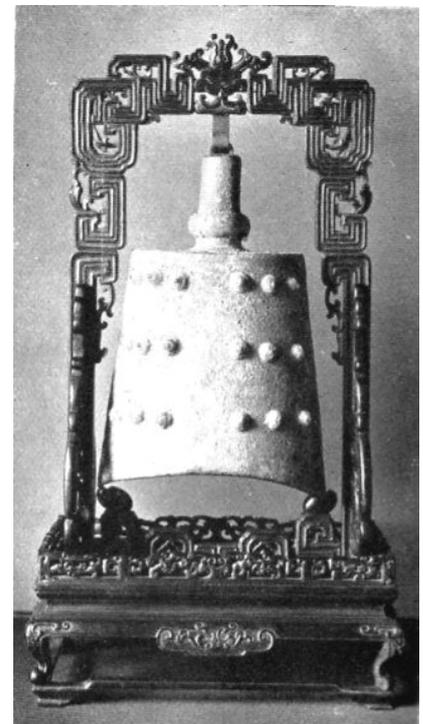
Pl. 42. Toui.

Bronze. Chine, ép. Han. Haut. 0,44m.
Collection Sumitomo, Japon.



To

Bronze. Chine, ép. Han. Haut. 0,21m.
Collection Sumitomo, Japon.



Tchong

Bronze. Chine, ép. Tcheou. Haut. 0,40m.
Collection Jean Sauphar, Paris.

(D'après *The Collection of old bronzes of Baron Sumitomo*).

On voit combien variable est leur forme. Il en est de carrées, de circulaires, d'ovales, d'évasées et de resserrées : leur surface est tantôt lisse, tantôt anguleuse, ou hérissée de gros clous réguliers. Certaines, considérées comme objets purement précieux, sont ornées avec un art particulier. Quelques-unes commémorent un événement mémorable, par exemple celle, destinée au prince de Tsin, King-kong, sur laquelle on avait gravé l'épisode d'une bataille victorieuse, c'est-à-dire la prise du géant T'ou-heo (594 avant J.-C.).

L'art chinois classique

Comme la cloche, le tambour, *kou*, était doué d'une haute vertu.

— Le Ciel a béni le royaume de Wou, dit le roi Fou-tch'ai, celui de Ts'i s'est soumis. Moi, homme de peu, je ne m'en vante pas ; tout cela est le merveilleux effet des cloches et des tambours du défunt roi mon père.

Le plus ancien tambour est un cylindre en terre cuite, dont les deux faces sont garnies de peau. En terre ou en ^{p.208} métal, le tambour est placé devant la porte des premiers Empereurs ; il annonce le matin et le soir ; il est à la disposition des malheureux qui le font résonner pour obtenir assistance ou demander justice. Le Fils du Ciel frappe lui-même le tambour, exécutant « le roulement du prodige », pour secourir le soleil ou la lune éclipsés.



Pl. 43. Kou.

Bronze. Chine, ép. Ts'in. Haut. 0,87m. Collection Sumitomo, Japon.
(D'après *The Collection of old bronzes of Baron Sumitomo*).

L'art chinois classique

Les Tcheou connaissaient le tambour du tonnerre pour le sacrifice au soleil, à la lune, et aux esprits du ciel, le tambour des esprits supérieurs pour le sacrifice aux esprits de la terre, le tambour des esprits inférieurs pour le sacrifice dans la salle des Ancêtres. Un tambour de huit pieds réglait les évolutions des armées ; un tambour de douze pieds annonçait les manœuvres, les grandes chasses ; celui qui accompagnait les cloches mesurait six pieds et demi.

Un très petit nombre de tambours des Tcheou nous est parvenu. Le plus important est celui de la collection Sumitomo (pl. 43), en forme de tonnelet posé sur trois pieds courts et surmonté, pour qu'on pût le saisir, d'un double oiseau ; la surface ronde est ornée d'une curieuse combinaison de *t'ao-t'ie*, de dragons, de cigales, et de motifs géométriques, au milieu desquels se détache en léger relief un visage humain : les côtés, sur lesquels on frappait, sont garnis d'un clouté plat.

On ne doit pas confondre ces tambours des Tcheou avec ceux, plus nombreux et d'un modèle différent, qui datent des Han ; ceux-ci sont d'origine méridionale ; nous en reparlerons plus tard.

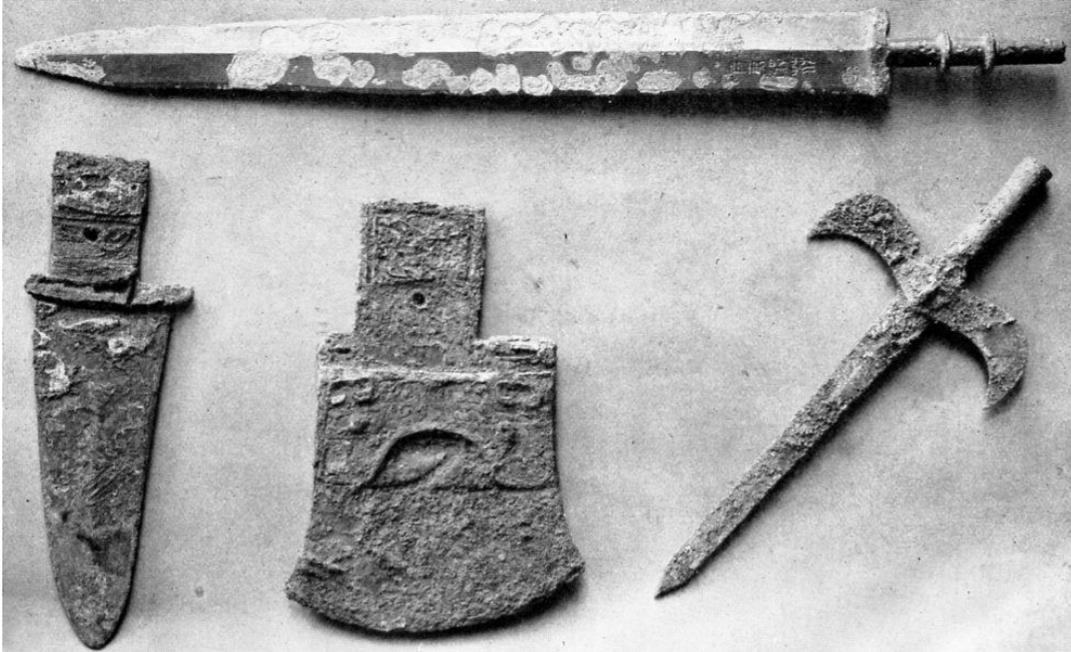
Le sang des victimes, nous l'avons vu, jouait un rôle dans la consécration des cloches musicales. On le présentait aussi en offrande aux esprits ; on en frottait tous les ^{p.209} objets de sacrifice que l'on voulait purifier, ainsi que les écailles de tortue et les tiges d'achillée employées pour la divination. De même, le sang des prisonniers de guerre teignait-il les cloches et tambours d'armée.

— J'ai été fait prisonnier, dit Tche-yong, de Tsin, à Kong-wang, de Tcheou (588), j'ai eu l'oreille gauche coupée ; vos ministres ont eu l'humanité de m'épargner : ils auraient pu oindre de mon sang leurs tambours de guerre, etc...

Parmi les autres bronzes d'usage militaire, citons les *tsiao*, chaudières où les soldats cuisaient leur nourriture et frappaient les heures de veille, les *nou-ki*, arbalètes à ressort, les épées, *kien*, de trois dimensions, pour s'adapter à la taille des soldats qui les maniaient, les

L'art chinois classique

javelots, les lances, les piques, les flèches, les *kang teou*, têtes de hampe d'étendard, les *touen*, douilles qui terminaient le pied des lances (pl. 44).



Pl. 44. Armes de bronze.
Chine, époque Tcheou. Musée Cernuschi.

Les pommeaux d'épée des princes et des officiers étaient richement ornés. Le même souci de décoration se retrouvait sur des objets d'usage civil ou domestique, destinés aux grandes familles, tels que ornements de char, boucles de ceinture, braseros portatifs, couteaux à écrire, etc...

Il faut noter enfin les tablettes de passe qui assuraient la circulation dans l'Empire. Quand un prince déléguait un officier en information, il lui remettait une tablette qui portait l'image de l'être qui prédominait dans son royaume : tigre pour les royaumes montagneux, homme pour les royaumes plats, dragon pour les royaumes marécageux. Ces trois tablettes étaient en métal, tandis que les préposés aux chemins, aux barrières, et aux apanages, usaient de tablettes de bambou.

p.210 **Miroirs, monnaies et sceaux.** — Le miroir, ou le disque métallique que nous appelons improprement miroir, est, à l'origine, l'un des objets dont l'usage rituel est le plus accusé.

L'art chinois classique

Le *yang-soui*, celui du principe actif, reçoit et condense le feu pur qui vient du soleil ; ce feu, produit par la condensation des rayons solaires sur une surface sans doute concave, servait pour les pratiques rituelles, notamment pour chauffer l'écaille de la tortue d'auguration. Le *yang-soui* était fondu au jour du solstice d'hiver, à l'heure de minuit.

Le *yin-soui*, au contraire, miroir du principe passif, se fondait au jour du solstice d'été, à l'heure de midi. De surface plane, il condensait, par les nuits claires et fraîches, l'eau pure, émanation de la lune, la rosée dont on usait dans les sacrifices.

Sous les Han, avec l'envahissement des pratiques magiques, les miroirs perdirent en partie ce caractère à la fois intellectuel et naturaliste, particulier à l'époque primitive chinoise. Ils furent fabriqués par les soins du même office qui présidait aux recettes de sorcellerie et aux drogues.

En des temps plus proches de nous, les miroirs de bronze ont gardé un caractère magique, mais plus grossier, et où le subterfuge tient la première place ; il s'agit de la propriété qu'auraient certains d'entre eux de refléter plus ou moins distinctement sur un mur, quand on présente leur surface au soleil, les reliefs (animaux, oiseaux, fleurs) qui les ornent au revers ; on explique ces phénomènes par le polissage de la face, qui s'exercerait avec une pression inégale à cause des inégalités mêmes des motifs du revers, inégalités dues d'abord au hasard, puis ^{p.211} recherchées et perfectionnées pour frapper les imaginations crédules.

Nous ne connaissons pas de miroirs qui puissent dater des Tcheou avec certitude. Les textes apprennent cependant qu'on en fabriquait à cette époque ; ils étaient d'une certaine couleur blanche, due à l'abondance de l'étain qui atteignait parfois la moitié de l'alliage (or et étain, ou cuivre et étain). Sous les Tcheou on usait aussi de miroirs de pierre, faits en sélénite ou pierre lunaire ; ces miroirs étaient apportés en tribut, probablement des régions voisines de la Sibérie, où la sélénite existe en abondance.

Les monnaies anciennes, notamment celles des Tcheou, offrent un

L'art chinois classique

caractère d'art, d'abord parce qu'elles interprètent des formes d'objets usuels, haches, couteaux, etc. ; leur qualité de matière, leur relief, les caractères qui les décorent, les rendent d'autre part dignes d'attention.

L'absence d'exemplaires certains rend difficile l'étude des sceaux officiels, *fou*, à l'époque qui nous occupe.

Inscriptions. — Pour un bon nombre d'érudits chinois l'intérêt des bronzes antiques est surtout en rapport avec la perfection, la rareté, l'étendue des inscriptions que portent ces bronzes. Ce raffinement échappe, en partie, aux collectionneurs occidentaux, dont l'œil est plutôt sensible à la vigueur du style, à la netteté de l'ornement, à l'agrément de l'alliage et de la patine.

Les inscriptions de l'époque des Chang (ou des Yin) sont formées d'idéogrammes, de type hiéroglyphique, aux traits minces comme sur les os inscrits de cette période ou des périodes antérieures ; ces représentations sommaires ^{p.212} agissent plutôt par suggestion d'images que comme éléments d'une véritable écriture. On trouve aussi sur certains vases, parmi les plus primitifs, des empreintes de pieds, d'oreilles ou d'yeux, en allusion à la qualité principale du défunt dont le vase honore la mémoire ; sur un vase portant une empreinte de pas, le fils explique, dans une inscription idéographique, qu'il a voulu honorer son père tué en gardant la frontière.

Sous les Tcheou, remarque Ferguson, les idéogrammes perdent leur aspect d'images et acquièrent des formes plus régulières : on cesse de peindre, on écrit déjà ; le nombre des caractères s'accroît avec la complexité de la vie quotidienne ; cette écriture correspond à celle des textes enluminés de notre moyen âge. Quant aux caractères Han, il se sont multipliés au point de permettre l'écriture de livres entiers ; leur style s'est perpétué, avec quelques modifications et additions, jusqu'à nos jours.

La plupart des inscriptions sont poussées en creux sur la surface du bronze. Kosaku Hamada, dans son commentaire de la collection Sumitomo, déclare qu'avant les Han, on les fondait en même temps

L'art chinois classique

que les vases ; la gravure au burin, après la fonte, serait contemporaine de cette époque.

Certainement, une bonne partie des inscriptions que portent les bronzes antiques, y ont été ajoutées postérieurement ; mais comme ce travail est souvent fort bien fait, et ancien, l'examen à la loupe ne décèle pas toujours le subterfuge. Les critiques chinois ont sans doute une confiance excessive dans les inscriptions, et leurs datations des bronzes Yin ou Tcheou, dans les recueils d'antiquités, p.213 n'ont trop souvent d'autre fondement que des textes ainsi déchiffrés, et acceptés aveuglément comme authentiques. Le collectionneur européen ne doit pas tomber dans l'excès contraire, et tenir par principe, toute inscription pour surajoutée. Certaines, par exemple, se présentent en relief ; les vases qui les portent sont trop facilement considérés comme des surmoulages de pièces originales ; or, ce surmoulage devrait renverser la distribution en creux et reliefs, non seulement de l'inscription, mais de tous les ornements de la pièce originale, ce qui n'est pas.

Technique des bronzes. — Nous voici amenés à rechercher la technique des bronzes classiques. Il s'agissait, d'abord, d'obtenir à l'état pur les métaux de l'alliage, puis de pratiquer l'alliage même, enfin de s'en servir pour la fabrication d'un objet déterminé.

Le cuivre et l'étain différant par leur dureté, et aussi par la nature des éléments étrangers qui provenaient des terrains d'où on les avait extraits, on les purifiait séparément, par chauffes successives ; une, deux ou trois chauffes étaient nécessaires pour séparer la matière pure du sédiment étranger, la mettre en évidence, et l'amener au point où ne se produit plus de réduction sensible.

Alors commence la seconde opération. On pèse les quantités de cuivre et d'étain nécessaires pour la juste proportion de l'alliage désiré ; le cuivre, étant lourd, se présente sous peu de volume ; l'étain en a beaucoup plus. On chauffe les deux matières jusqu'à la fusion. L'ouvrier se tient près du mélange et le surveille avec la plus grande attention.

L'art chinois classique

« La vapeur de couleur noire et sale étant dissipée, dit le ^{p.214} *Tcheou li*, la couleur blanc jaunâtre lui succède ; la vapeur de cette couleur se dissipe, et le blanc bleuâtre paraît après elle ; la vapeur de cette troisième couleur se dissipe, et est remplacée par la vapeur bleue ; on peut couler la matière.

Le même ouvrage indique les proportions suivantes pour l'alliage des objets impériaux : un sixième d'étain, cinq sixièmes de cuivre pour les vases à sacrifice, cloches, chaudrons, mesures de capacité ; un cinquième d'étain pour les haches et cognées ; un quart pour les pointes de hallebarde et les tridents ; un tiers pour les sabres droits à double tranchant, auxquels il faut ajouter les instruments agricoles tels que bêches et houes ; moitié pour les miroirs. Ces proportions s'appliquent aux objets impériaux ; l'alliage des objets ordinaires était variable. L'étain restait, d'ailleurs, employé rarement à l'état pur ; on l'additionnait de zinc ou de plomb.

L'alliage étant obtenu, le fondeur passe à la troisième opération : il le coule dans un moule.

Pour les objets usuels, ou fabriqués par quantités, on usait de moules de cuivre, d'argile, de sable, plus tard de fer. Il semble que quelques vases des plus anciens aient été simplement moulés ainsi, puis décorés directement à la pointe ; tout l'ornement était alors en creux. Plusieurs pièces, attribués aux Chang (ou Yin) par le *Si ts'ing kou kien*, portent l'inscription : « gravé au stylet ». De tels objets sont rares ; la morsure de l'outil dans le métal est généralement dure, sèche.

De très bonne heure, les vases les plus beaux, les plus raffinés, furent exécutés à la cire perdue, d'une pièce, avec ^{p.215} l'anse quand l'objet en comportait ; s'il le fallait, on reprenait au marteau, au ciseau ou au burin, le détail de l'ornement.

Le procédé de la cire perdue donne à l'ornement un accent ferme et net qui ne trompe guère l'œil du connaisseur. Tout surmoulage

L'art chinois classique

présente au contraire un aspect pâteux ; le motif manque de décision, ses contours sont amollis, tantôt écrasés, tantôt chargés d'aspérités et de bavures ; l'objet, dans son ensemble, offre une apparence dégénérée. Quant aux inscriptions, dans les pièces correctes elles étaient déjà portées sur la matrice de cire, en sorte qu'elles doivent être aussi nettes et lisses que l'ornement : si la loupe dénonce des traces d'outil, il y a des chances, soit pour que le vase ne soit pas antérieur aux Han, soit pour que l'inscription ait été ajoutée, à cette époque ou plus tard, sur une pièce antique.

A la perfection du travail originel, le temps ajoute un charme inimitable. Une des beautés des bronzes antiques est leur patine.

Les critiques chinois distinguent trois patines : produites dans la terre, dans l'eau, à l'air. Certains en ajoutent une quatrième, produite dans le tombeau, c'est la patine à couleur de mercure, gris pâle ou gris vert. D'autres assurent que la plus pure est la patine bleue des vases que l'on trouve sur des supports de pierre, dans les tombes solidement bâties des grands personnages, ou sur les objets de sacrifice déposés, par exemple, dans une maçonnerie au flanc d'une montagne, après que l'Empereur avait officié ; ces pièces n'ont été en contact ni avec la terre, ni avec l'eau ; l'air seul, et le temps, ont formé leur vêtement.

^{p.216} En réalité, ces distinctions semblent peu fondées, et malgré les analyses du Dr Hegel sur les tambours, et du professeur Chikashige sur les miroirs, les conditions de formation des patines chinoises restent mal déterminées.

Le sol chinois est riche en nitre et en chlorure d'ammoniaque. Un bronze enfoui dans la terre peut se revêtir d'une couche unie de vert malachite, ou porter çà et là des traces de diverses couleurs, vert, rouge, bleu, jaune, gris, disposées en plaques, en écailles, en stries ou en grains. Le séjour dans l'eau attaque la surface du métal, en rongé l'ornement, lui donne un aspect terne et granuleux. Pour qu'un beau vase parvienne entre nos mains, il faut donc, en plus de sa valeur propre, que le hasard l'ait placé dans des conditions favorables. Le *yu* de la [pl. 36](#), à la belle robe de malachite lisse, est un bon exemple de

L'art chinois classique

bronze qui a eu de la chance, celui de la pl. 45 est du même modèle ; mais l'eau lui a ôté beaucoup de son agrément.



Pl. 45. Yu.

Bronze. Chine, époque Tcheou. Haut. 0,18m. Musée Cernuschi.

Les Tcheou connaissaient la dorure des bronzes ; elle était réservée aux objets les plus précieux ; on cite notamment deux coupes *tsio*, d'une dorure délicate. Selon le *T'ien-kong k'ai wou*, ouvrage technique publié en 1600, le procédé était le suivant : tremper l'objet à dorer (l'acide chlorhydrique étant inconnu) dans une décoction acide de fruits — pêches et poires, — de plantes — poireaux, coqueret, ail, — et de fiels, afin de décaper la surface ; échauffer ensuite le métal, le frotter avec du mercure, appliquer l'or en feuille sur la surface ainsi préparée ; volatiliser enfin le mercure par le feu, et parachever le travail en polissant l'or resté adhérent, afin de lui donner le brillant désirable. La dorure rehausse ainsi les objets parfaits ; plus ^{p.217} tard au contraire elle se proposa de cacher les défauts de la fonte.

Les artistes des Tcheou pratiquaient-ils la niellure ? Selon le *Ko-kou yao louen*, livre très répandu sur l'art ancien, publié en 1387, les bronzes des Hia, notamment les manches de lance, portaient déjà de merveilleuses

L'art chinois classique

incrustations, aussi minces que des cheveux d'or et d'argent. Il n'est pas invraisemblable, en tout cas, que les bronziers si raffinés des Tchou aient niellé des pièces de choix. Mais les documents font défaut.

Formes et ornements. — Tant que la date d'un objet ne sera pas connue par les circonstances de sa trouvaille, seules des considérations de style, c'est-à-dire arbitraires et variant avec chaque critique, détermineront son attribution d'époque. Autant de critiques, autant de décisions, et l'on peut voir, par exemple, Voretzsch, dans un récent ouvrage, rajeunissant de quelque quinze cents ans certains vases de l'album des *Chinese Bronze Antiques*.

A défaut d'indications données par des fouilles méthodiques, on a tenté de déterminer la succession des formes et des ornements sur les bronzes antiques, mais les conclusions sont peu concordantes.

Muth attribue au décor le plus archaïque les motifs linéaires et y voit, sans grande raison, le souvenir d'une gravure sur bois antérieure ; ensuite seraient apparus les motifs animaux, d'abord reconnaissables, puis déformés par la stylisation au point de devenir indiscernables.

Hörschelmann place dans la période primitive les ornements géométriques simples, dans la période moyenne les ^{p.218} bandeaux, dans la période récente (peu avant notre ère) les ornements animaux.

Mais Münsterberg ne saurait admettre ce point de vue, attendu que les formes à ornements géométriques simples, sont d'une technique si parfaite, et ornées de têtes d'animaux si bien modelées, qu'on n'a pas le droit de ne prendre pour élément d'appréciation que la seule ornementation à plat. D'après lui les Chinois du deuxième millénaire avant notre ère, auraient eu la révélation d'objets créés par une civilisation étrangère, importés dans le Chan-tong, et les symboles animaux, pleins de signification et de vie aux yeux de leurs créateurs étrangers, auraient dégénéré peu à peu, dans les mains chinoises, en ornements dépourvus de sens.

Rostovtzeff au contraire, constate que c'est seulement l'art des Han

L'art chinois classique

qui, par l'apport sarmate, aurait fait vivre, bondir et combattre les animaux, dont les Tcheou n'auraient, précédemment, qu'interprété avec froideur les motifs, reçus sous la forme scythique.

Si séduisantes que soient ces tentatives d'établir des époques d'après le style et l'ornement, et quelque vérité partielle que chacune contienne, on doit convenir qu'elles n'ont qu'une faible consistance. Autant que nous puissions juger en l'absence de jalons bien déterminés, il semble qu'aussi bien pour les vases Chang (ou Yin) que pour les vases Tcheou, les formes se présentent tantôt nues, entourées de une, deux ou trois lignes simples portant le nom de « cordes d'arc », tantôt chargées d'ornements ; cependant, les formes les plus anciennes sont généralement les moins décorées. C'est peut-être un critique chinois qui, sous une apparence naïve, s'approche le plus de la vérité, p.219 quand il dit :

« Les Hia avaient la passion de la sincérité, les Chang, celle de la simplicité, les Tcheou, celle du raffinement ; leurs vases reflètent les mêmes qualités, les vases Chang étant simples et dépouillés de raffinement, ou n'en ayant que peu, ceux des Tcheou étant délicatement gravés et décorés.

Quant aux ornements eux-mêmes et dans l'état actuel de ce qu'on sait, aucun ordre de succession ne peut être dressé ; les seules indications valables sont celles que nous avons tentées à propos du dragon, de l'oiseau, de la cigale et des motifs géométriques ; les vases primitifs portent quelquefois de simples motifs géométriques, le *lei-wen* (dessin-tonnerre, ou grecque), le *yun-wen* (dessin-nuage), d'autres fois une combinaison de ces lignes enroulées, qui se développent sur les bords ou en panneaux, et de représentations d'animaux rudimentaires ; plus on s'éloigne des temps antiques, plus les motifs animaux se multiplient et présentent un aspect réaliste.

Ces indications n'ont qu'une valeur générale et relative. Si le *Po kou t'ou lou* et *Si ts'ing kou kien* méritaient une créance absolue, on pourrait, à l'aide des centaines de reproductions que ces recueils contiennent, établir d'utiles comparaisons chronologiques des formes et des ornements. Mais on sait combien leurs attributions dynastiques restent douteuses.

L'art chinois classique

De plus, un élément dont on a jusqu'ici, trop peu tenu compte, tend à jouer dans nos appréciations, c'est l'origine locale d'un objet, aussi importante que sa date d'époque. Il est certain, par exemple, que pour apprécier l'importance des motifs animaux, plus ou moins abondants, sur tel ou p.220 tel vase, on doit se demander d'abord si l'objet qu'on examine vient d'une région plus ou moins rapprochée des points où l'influence touranienne s'est déversée. Nous avons signalé les enchevêtrements d'animaux comme typiques du style touranien. Quand nous les trouverons sur le flanc d'un vase chinois, évidents témoignages d'un apport étranger, l'ancienneté de ce vase nous apparaîtra comme plus ou moins haute, selon que la province où on l'a fabriqué se sera trouvée plus ou moins éloignée du point probable de déversement de cette influence, car le cheminement d'un type ornemental n'est point toujours rapide. Mais nous voici pratiquement heurtés, une fois de plus, à la nécessité de fouilles archéologiques, qui seules donneront les clefs de ces problèmes.



Fig. 30. — Bronze ornement composé.
(D'après le *Si ts'ing kou kien*.)

C'est ainsi que la connaissance du lieu de trouvaille primera toute autre recherche quand il s'agit d'objets comme tel vase du *Si ts'ing kou kien* (fig. 30), qui porte en ornements, disposés sur une bande

L'art chinois classique

circulaire, six têtes de *t'ao-t'ie* dont chacune est formée de la sorte : la partie frontale et les cornes, par deux quadrupèdes en dévorant un troisième ; les yeux, par deux animaux stylisés ; et deux poissons viennent s'accrocher aux cornes de part et d'autre de la tête du glouton. Même remarque quant au vase *yi*, appartenant au baron Sumitomo (pl. 39) ; c'est une coupe haute, munie d'une anse, et coiffée d'un couvercle long en forme d'animal cornu ; çà et là, le décor habituel de dragons et de *t'ao-t'ie* ; sur la tête de l'animal-couvercle est juché un oiseau ; sur la nuque, une autre bête ailée, à la queue repliée ; sur l'un des côtés de la panse (le seul que la photographie permet de voir) on aperçoit distinctement un lièvre ^{p.221} et un éléphant dont la trompe est stylisée en forme d'animal ; plusieurs têtes sont apparentes sur l'anse.

De tels vases témoignent de l'influence touranienne à l'état premier. Cette influence, nous le savons, s'est surtout exercée sur l'ornement. Il semble que les formes aient été d'invention proprement chinoise.

Ces formes sont très variées. Voici une silhouette haute, mince, lisse, pareille à un tube légèrement renflé. Plaçons près d'elle par opposition, ce vase à l'aspect crénelé, hérissé, à quatre faces, et dont les angles sont garnis, de haut en bas, d'ornements dentés ; il est bien tassé sur sa base, mais son col a de la vigueur, et le rebord s'élançe ^{p.222} hardiment, formant un fort rectangle. A côté d'un débonnaire chaudron à trois pattes, on peut voir un vrai monument d'architecture, construit à larges pans comme un château et coiffé d'un couvercle semblable à un toit. Un vase, destiné à l'offrande d'un gros volume de liquide, apparaîtra massif, volumineux, tenant sa beauté de l'ampleur des formes ; cette coupe au contraire, légère, élève, sur un pied svelte, un corps étiré et élégant, ovale, qu'allègent encore deux bouclettes servant d'anses. Le vase chinois est parfaitement adapté à son usage ; il ne cherche ni à amuser, ni à surprendre ; comme l'esprit qui l'a conçu, il est sérieux, honnête, raisonnable.

Sur certains bronzes, l'ornement reste discrètement gravé sur la surface, dont il fait partie ; sur d'autres il est en saillie, les gros sourcils, le

L'art chinois classique

nez épais et les crocs recourbés du *t'ao-t'ie* sortant en relief d'un fond de grecques, tandis qu'un double rang de boutons circulaires accuse la vigueur un peu lourde de ce décor ; parfois, enfin, l'ornement jaillit de la surface, et l'on voit, pleinement détachés du bord, du col ou de l'épaule, oiseaux, dragons et quadrupèdes cornus ; c'est l'anse, elle-même séparée du vase qui mit le bronzier sur la voie de cette liberté.

Il arrive, mais peu fréquemment, qu'un vase soit formé d'un unique animal, *t'ao-t'ie*, tigre, oiseau, ou de la combinaison imaginaire, en un seul corps, de deux animaux.



Pl. 46. Vases décorés d'empreintes de mains.

Bronze. Chine, ép. Tcheou, Yin (?), Tcheou (C). Haut. 0,33, 0,50, 0,27m. Musée Cernuschi.

Parmi les motifs les plus rares, nous citerons l'empreinte des mains. La seule reproduction que nous en connaissions se trouve dans le *Po kou t'ou lou*, sous forme d'un vase trapu, au couvercle lisse, dont la panse ne porte d'autre ornement qu'une seule main, tandis que la base, courte, p.223 est décorée de *lei-wen*. Le musée Cernuschi possède trois « vases aux mains » (pl. 46). Tous trois sont de forme bursaire, à couvercle muni d'un bouton, dépourvus d'anses et montés sur pied assez haut. Le plus grand est entièrement recouvert d'un décor circulaire et clouté

L'art chinois classique

auquel s'ajoutent sur la base, deux triples rangs de *lei-wen* ; le couvercle porte, dorées, les images du soleil et de la lune ; les empreintes de deux mains, dorées, où les phalanges et les ongles sont visibles, s'appliquent en creux sur la panse, comme si l'artiste avait saisi une matière encore molle pour y imprimer ses propres mains. Les deux autres vases sont de taille moitié moindre ; ils n'offrent, en plus des empreintes de mains, qu'un décor de *lei-wen*, couvrant le pied.

Parmi les vases exceptionnels, on doit une place à part à celui de M. Chua-nen-tso, de Lou-ts'ien (pl. 47) ; le corps en est rectangulaire, orné de motifs en forme d'écaïlle et soutenu par des êtres assis ; sur le vase on a modelé distinctement un homme et une femme accroupis se faisant face ; les personnages n'ont aucun rôle décoratif : ce sont deux statuettes posées là, dans une intention peu définie, peut-être parce qu'il s'agissait d'un vase ou coffret de mariage ; cette pièce, fruste en elle-même, reste unique, jusqu'ici, parmi les bronzes archaïques chinois.



Pl. 47. Vase décoré de personnages en relief.
Bronze. Chine, époque Han ? Collection Chua-nen-tso, Chine.

@

CHAPITRE VIII

LA CHINE FÉODALE

@

p.224 **Concordance de l'état politique et de l'art.** — L'art des Tcheou existe. Nous avons essayé d'établir quelques-uns de ses caractères. Mais nous avons indiqué aussi que l'état du pouvoir et des mœurs, sous cette dynastie, obligeait de penser que l'unité de l'art fût aussi peu réelle que l'unité politique ; il est à croire qu'autour du noyau proprement chinois, difficilement maintenu par l'Empereur, l'époque des Tcheou connut des arts régionaux, en même temps que se développaient des pouvoirs régionaux ; différents par l'origine, la nature du sol, le langage, les mœurs, les principaux royaumes de la féodalité Tcheou donnèrent vraisemblablement naissance à des formes d'art aussi différentes ; ces formes naquirent, grandirent, se mélangèrent ou périrent, d'après la naissance, la croissance, les terribles luttes des royaumes.

Parler de l'art des Tcheou est tenir un langage aussi juste et aussi faux, à la fois, que de parler de la dynastie des Tcheou. Nous avons des notions sur quelques-uns des royaumes importants qui s'arrachèrent l'autorité au cours de ces dix siècles ; leurs oppositions politiques commencent à nous apparaître ; de même verrons-nous surgir la p.225 diversité des arts lorsque des fouilles bien conduites arracheront leurs secrets au sol des anciens royaumes de Ts'in, de Tcheou, de Ou.

Jamais, autant qu'ici, la connaissance de la politique et des mœurs ne fut utile à celle des arts. Essayer de tracer un tableau de la féodalité Tcheou c'est préparer une vue plus intelligente de ses arts.

Tableau de la féodalité Tcheou. — Derrière la façade de l'Empire, se cache un pouvoir débile en apparence, fort, cependant, par l'appareil des traditions et de la civilisation vers lesquelles, au-dessus de toutes les convulsions, se tournent les yeux des barbares et demi-barbares.

L'art chinois classique

C'est une courte vue, qui montrerait l'Empire dévoré par le féroce Ts'in Che Houang-ti, celui-ci abattu à son tour par les Han. L'histoire de la Chine n'est pas une succession de forces qui se détruisent, mais une persistance, une durée. Tcheou a duré, en ce qu'il a permis à Ts'in de réaliser l'unité chinoise ; Ts'in a duré, bien qu'aussitôt jeté à terre, et c'est Han qui a reçu de lui le grand héritage. L'art porte le reflet des transformations du pouvoir ; unité et variété sont ses deux aspects, qui ne s'excluent qu'en apparence. Art des Tcheou, art des Ts'in, art des Han, restent en concordance avec pouvoir des Tcheou, des Ts'in, des Han, sans qu'il y ait rupture réelle sur un plan ni sur l'autre.

L'histoire des Tcheou, est, d'une part, celle des efforts de l'Empire, réduit au moindre comme territoire et comme force militaire, pour garder le dépôt de vingt siècles de civilisation — lutte obscure, sans gloire, vaillante par ^{p.226} l'opiniâtreté, cruelle par les humiliations, — et celle, d'autre part, des États féodaux, feudataires en principe, indépendants en fait, se combattant l'un l'autre. Quel était l'enjeu des combats entre les royaumes ? La prééminence personnelle ? Ils le croyaient. Mais vraiment ils répandaient le sang pour réaliser l'unité du pouvoir, nécessité supérieure, besoin vital de la nation qui se formait ; ainsi ralliaient-ils pour l'affermir, la tradition de cet Empire auquel ils croyaient souvent porter des coups. Au cours de ces dix siècles de rivalités on vit se déchaîner des mœurs étonnamment brutales. Tels royaumes émergèrent, furent engloutis ; l'État de Ts'in prévalut enfin. Ces mœurs, ces tentatives, cette réussite, quelles furent-elles ?

Le pouvoir réel de la maison des Tcheou ne dépassa pas trois siècles. Dès le IXe siècle l'Empereur n'était plus qu'un « personnage poétique », comme dit Tschepe, — vieillard oisif qui trônait à Lo-yang, impassible en apparence, mais tendant l'oreille aux rumeurs redoutables du dehors, parfois forcé de mendier de l'argent pour manger et faire manger sa cour, envoyant d'autre part un ambassadeur qui félicitât quelque puissant barbare et gagnât ses bonnes grâces. Recevoir d'un air solennel des hommages, souvent sollicités, offrir, comme faveurs impériales, des viandes de sacrifice, ou des ornements

L'art chinois classique

mortuaires, reçus quelquefois sans respect, tels étaient, pour lui, deux moyens de sauver la face.

Il s'efforçait de maintenir le semblant d'une majesté qui, plaçant le Fils du Ciel au centre de la Terre, ne pouvait admettre autour de lui que des vassaux ou des sauvages ; cruel état pour ce Souverain nominal, tantôt dépositaire d'hommages officiels, tantôt assailli d'injures par des princes ^{p.227} disposant d'une force militaire à laquelle il n'opposait que la dignité des rites. Ménager sans bassesse, maintenir fermement, cette double attitude de ruse et de fierté n'apparut jamais si bien que dans le discours que l'on prête à l'ambassadeur impérial auprès du roi de Tch'ou soupçonné de préparer l'envahissement de l'Empire :

— L'Empereur n'a qu'un petit territoire, dont l'étendue est à peine de cent *li* ; il n'en est pas moins le maître de toute la Chine ; si on lui prend ce terrain, il n'y a pas de quoi enrichir un royaume ; si on lui prend son peuple, il n'y a pas de quoi renforcer une armée ; cependant quiconque oserait lever la main sur ce personnage auguste, serait noté d'infamie comme parricide !

Le Fils du Ciel ne cessa de balancer ainsi la supplication et la menace, à l'égard du puissant du jour : car il y eut à tout moment l'un des grands vassaux qui l'emporta sur les autres, et, tant qu'il sut conserver sa puissance, fut regardé comme chef. Le chef exerçait l'autorité véritable. Le suprême égard qu'il pût témoigner à l'Empereur, était de lui demander, sous forme trop souvent impérative, une délégation du pouvoir. Mandaté ou non, exista toujours un « Vénérable Oncle » dont l'autorité valait ce que valaient ses armes et qui tenait la place de l'Empereur-fantôme, jusqu'à ce qu'un plus puissant l'éclipsât à son tour.

Au début des Tcheou, il y avait treize grands États vassaux, que nous appelons inexactement royaumes, et dont les chefs portaient un des cinq titres : duc, marquis, comte, vicomte, baron. Ces États avaient des appellations d'aspect primitif et sauvage : Ts'in, « le Riz sec » ; Han, « la Haie » ; Tch'ou, « la Forêt dense », etc... Autour des treize

L'art chinois classique

féodaux d'importance, gravitait une poussière de principicules. Les grands ^{p.228} luttèrent entre eux, ou s'exerçaient à dévorer les petits ; les petits essayaient leurs forces l'un contre l'autre, ou cherchaient à s'unir pour l'attaque ou pour la défense. Cette Chine féodale ressemble étrangement à la France du XI^e siècle. La féodalité Tcheou fut, comme notre moyen âge, une époque de luttes sans merci : comme notre moyen âge elle connut aussi les audaces de la pensée et l'originalité d'un art puissant.

Instabilité politique. Échanges d'idées et de mœurs. — Peut-être la mobilité politique favorisait-elle les échanges de l'intelligence et du goût ; jamais, en tout cas, la Chine ne connut situation plus agitée. Quelles difficultés surmontait un petit État pour vivre ! Voici la minuscule principauté de Jo (dans un coin du Ho-nan actuel) ; elle se met d'abord sous la protection de Tch'ou, puis de Ts'in, puis encore de Tch'ou ; alors Ts'in l'envahit, en 622, et les gens de Jo vont se reformer péniblement ailleurs. En 548, quatorze princes se réunissent dans le pays de Song, pour déterminer les vassaux des deux puissants rivaux, Ts'in et Tch'ou. En 506, assemblée de dix-huit princes contre Tch'ou. Tsin comptait trois princes vassaux, ceux de Han, de Tchao et de Wei ; en 403, ceux-ci, ayant grandi, obtiennent de l'Empereur l'investiture de prince féodal, le roi de Tsin n'a plus qu'une autorité fictive, et trois nouveaux États prennent sa place. A cette époque, la féodalité Tcheou ne compte plus que sept grands feudataires : Ts'in, Ts'i, Tch'ou, Yen, Wei, Tchao, Han. Certains des anciens avaient disparu ; quelques nouveaux étaient nés.

Chaque fois, par un mouvement de bascule, on voyait des ^{p.229} petits feudataires quitter une cause pour embrasser l'autre. Leur existence même était alors en jeu ; une erreur de choix s'expiait durement : on transportait au loin la population d'une ville ou d'un État, ici quatre mille familles, dans un autre moment cinq cent mille hommes ; un vainqueur modéré se contentait d'un homme par village, pour former une colonie ; tel roi de Tch'ou, se défiant d'une population

L'art chinois classique

de son propre royaume, transporte à Ché les habitants de Hiu, puis à Yi, puis encore à Ché, puis à Si, puis à Yong-Tcheng, et Ts'in Che Houang-ti désirant tenir sous sa main la noblesse de son Empire, ordonne à cent vingt mille familles riches de diverses provinces, de s'établir dans la capitale.

Ce ne sont là que des exemples ; on devine par eux les échanges de mœurs qui se faisaient. N'oublions pas les migrations volontaires, un personnage ayant déplu ici, passant comme transfuge à la cour adverse, et le peuple des lettrés, philosophes, hommes d'État, errant de royaume en royaume pour louer leur talent au plus offrant, tel ce Tchang-i qui, battu, chassé de la cour de Tch'ou, dit en riant à sa femme furieuse :

- Regarde si ma langue est encore en place ?
- Oui.
- Hé bien cela suffit, je peux redevenir grand homme !

Tous ces gens voyaient, écoutaient, parlaient. De même, les otages, princes ou fils de princes, que les petits États échangeaient en gage d'amitié. Si la belle Siao-kiang, fille du roi de Ts'i, envoyée au roi de Ou, ne sut que pleurer et se laisser mourir de langueur, d'autres otages remplissaient à merveille le rôle d'espions, et, le jour venu, s'enfuyaient vers leur pays d'origine, chargés d'indications sur ^{p.230} la puissance, les coutumes, l'industrie et les arts du royaume qu'ils quittaient. Entre voisins qui se suspectent toute occasion est bonne de s'épier : ambassades portant des cadeaux propitiatoires (pelleteries, soieries, jades) ou des offrandes funéraires comme le vêtement destiné à un prince défunt. Qu'un roi mourût, on retardait parfois de plusieurs mois ses funérailles, afin de permettre l'arrivée des envoyés des principautés voisines : ces deuils officiels réunissant les représentants de dix ou douze États, devenaient les prétextes d'enquêtes serrées, où se déployait l'astuce asiatique parmi les prosternations et les révérences, la cour affligée s'efforçant de tirer des paroles aux invités, ceux-ci jouant le même jeu vis-à-vis d'elle, et entre eux. Il arrivait aussi qu'un

L'art chinois classique

roitelet reçût un cadeau de jeunes garçons, de jeunes filles ou d'adroits artisans, quelquefois au nombre de plusieurs milliers. Présent dangereux ! Dans la troupe on avait glissé des espions habiles.

Ainsi le particularisme de cette Chine fragmentée était corrigé par des communications de toute sorte. Avant que Ts'in Che Houang-ti réalisât, au III^e siècle avant notre ère, l'unité impériale, chaque royaume possédait son idiome et son écriture propres, très différents du voisin, et n'ayant aucune consonance avec la langue chinoise. Les royaumes communiquaient, dit le *Li ki*, par l'intermédiaire d'officiers appelés « messagers » dans l'est, « imitateurs » dans le sud, « indicateurs » dans l'ouest, et dans le nord « interprètes ». Aucun texte de ces idiomes ne nous est parvenu ; c'est à peine si Laufer, d'après une légende de Tch'ou qui nous permettra tout à l'heure d'expliquer le sujet d'un vase de bronze, peut citer deux mots du langage de ce royaume : p.231 ces mots sont *nou*, « faire téter », et *yu-t'ou*, « tigre », qui forment le surnom d'un bâtard de la famille royale de Tch'ou, *Nou yu-t'ou*, « nourri par une tigresse ». Tous les feudataires se traitaient mutuellement de barbares, de gloutons, de sangliers, de serpents, se moquaient de leur appétit ou de leurs tatouages, se tendaient des pièges sur des questions d'étiquette, riaient quand l'envoyé d'une tribu plus sauvage se sauvait effrayé en entendant la musique d'honneur. Mais par l'espionnage, par les voyageurs et par les transfuges, s'établissait un état de mœurs moyennes, qui tendait à se rapprocher de cette civilisation purement chinoise, si faible par les armes, si rayonnante par la pensée et par les rites. Il n'est pas douteux que des recherches opportunes nous révèlent des arts locaux assez différenciés, mais dirigés peu à peu vers le canon chinois : l'art des Ts'in, dont la connaissance n'est pourtant qu'à son début, viendra dans un instant appuyer cette supposition.

Mœurs féodales. — Les feudataires, nous l'avons vu, se rendaient périodiquement à la cour. Cette obligation fut respectée tant que le pouvoir impérial resta effectif.

L'art chinois classique

On imagine la gêne d'un de ces grands barbares, chasseurs, batailleurs, ivrognes, quand il venait s'empêtrer dans le filet ténu des usages de la cour. Quel est le rite d'un prince de premier rang ? Il prend la tablette honorifique à colonnes, la natte ou le plateau à garniture de soie, le costume à neuf broderies, correspondant au bonnet de cérémonie ; il dresse l'étendard à neuf pendants, il a, pour ses chevaux, des sangles et des brides aux neuf degrés de perfection, neuf attelages, neuf assistants, neuf victimes ^{p.232} complètes. Quand il vient prendre place à l'audience impériale, une distance de quatre-vingt-dix mesures de dix pieds doit être observée entre l'Empereur et lui ; il se tient debout, contre l'extrémité de l'essieu de son char. Pour un grand tir à l'arc, le directeur de la musique apprend aux feudataires les mouvements qu'ils exécutent en cadence, comment ils doivent se diviser en trois couples pour recevoir l'arc et la flèche, comment, dans chaque couple, un tireur alterne avec son compagnon pour saisir l'arc, serrer une flèche sous son bras, etc... Le rite du repas complet comprend neuf oblations, neuf plats, le visiteur a cinq approvisionnements, trois interrogations et trois consolations. Il est vrai qu'un article du rituel prévoit que quand un prince a trop bu, afin d'éviter le scandale on le presse de quitter la salle en jouant le grand air des degrés, *kai-hia*, et en frappant la terre avec les trois régulateurs, pour marquer la mesure !

Les prescriptions officielles règlent aussi les visites réciproques que se font les princes. Mais il est peu probable qu'entre eux ils observassent l'obligation des distances et inclinaisons, et le rite de l'hospitalité de la princesse, et les quarante plats de friandises, les dix terrines de graisse, les quarante vases de saumure, les quarante-deux bassines de bouillon de viande, etc...

Voici l'un des féodaux en parade. Sa forte stature, ses yeux brutaux, sa barbe fournie, dénoncent une origine barbare : en vain voudrait-il se plier aux formes raffinées de la politesse chinoise ; en vain son vêtement supérieur et son vêtement inférieur portent-ils les broderies rituelles ; son chapeau de peau de cerf est trop couvert de jades

L'art chinois classique

rouges, et les cordons mêmes se chargent de pierres précieuses ; son p.²³³ manteau est orné d'une profusion de plumes de martin-pêcheur ; il est mal à l'aise dans sa robe de fine fourrure, ouatée de duvet, et s'efforce avec peine de modérer sa démarche afin d'obtenir un tintement régulier des pendentifs de sa ceinture de soie : son pas est trop hardi, quand il s'avance, chaussé de souliers en peau de léopard brodés de perles, et sa main tiendrait mieux le fouet que la tablette de jade. Quelle est cette épée de parade, valant mille onces, dont le fourreau en écaille de tortue s'incruste de turquoises ? Il préfère sa forte épée de fer. Assurément, il pense avec mépris aux sauvages des broussailles, en voyant son lit d'ivoire sculpté ; mais qu'il boive quelques mesures de vin, voilà le lit rompu sous le poids de son énorme corps !

Sa vocation, c'est la guerre. Guerre de conquête ou de représailles, ou simplement pour l'amour de la guerre. Le prince part contre un ennemi, mais le trouvant trop bien armé, se jette sur un État voisin et le détruit : son amour-propre est sauf ! Une fille d'une petite ville de Tch'ou se querelle avec une fille du pays de Ou, à propos de feuilles de mûrier : combat des deux familles, puis des deux villes, enfin des deux États, batailles, une ville rasée, deux villes prises, tout est bien. Pour quelque froissement un prince susceptible envahit l'État voisin, le ravage, tue les hommes, emmène les femmes comme esclaves. Caprices ! Quelle rage n'animait-elle pas les cœurs, quand il s'agissait de lutter vraiment pour conquérir le pouvoir ou pour défendre l'existence ?

Le prince part en guerre avec un cérémonial saisissant. Au gynécée il donne ses ordres à la reine qui l'écoute derrière un paravent ; dès cet instant, rien ne doit sortir p.²³⁴ des appartements intérieurs, rien ne doit y entrer ; on bouche la porte orientale avec des mottes de terre, la reine ôte ses ornements de tête, et on ne balaie plus les chambres. Même rupture avec les dignitaires, dans le palais extérieur. Pendant l'absence du prince guerrier, tout est suspendu.

Puis, le prince se rend au tertre, inspecte l'armée au son des

L'art chinois classique

tambours ; on exécute quelques condamnés à mort, dont les têtes sont promenées à travers les rangs, afin d'inspirer le respect de la discipline ; à chaque halte, mêmes exécutions, mêmes promenades, avec promesse que tout indiscipliné sera mis à mort, sa femme et ses enfants vendus comme esclaves.

Batailles. Massacres. — Ces troupes étaient armées de l'arc (et les chroniques ne tarissaient pas sur la violence et la force des flèches), de l'épée de six pieds, du trident de seize pieds, et des quatre sortes de lance, dont la terrible lance à double croc ; comme armes défensives, le bouclier de cuir ou de bois, et surtout la cuirasse d'écaillés de cuir imbriquées, la plus ancienne sans doute, cuirasse unie, de trois sortes, l'une à sept épaisseurs de cuir de rhinocéros à deux cornes, une autre à six épaisseurs de rhinocéros unicolore, la troisième à cinq épaisseurs, combinaison des deux peaux ; les cuirasses pouvaient être lacées avec des cordons de soie ; beaucoup portaient un revêtement de laque rouge ; une qualité inférieure de cuirasses était faite en grosse soie cuite.

« En somme, remarque Laufer, l'équipement militaire du Chinois ancien s'accorde en principe, et en tenant compte des différences ^{p.235} de matières, avec celui des Scythes tel que le décrit Strabon.

Chaque État excellait particulièrement dans la fabrication de telle ou telle arme. Surprendre ses secrets ou se procurer ses produits était une garantie de succès. Mais la véritable force d'une armée résidait dans ses chars, attelés de quatre chevaux de front et cuirassés ; chacun entraînait soixante-quinze ou cent soldats.

Une armée peut compter de 30.000 à 600.000 hommes. Grande est l'animation à la veille du combat. Les officiers courent de çà, de là, se rassemblent auprès du généralissime ; les voilà qui tiennent conseil ; on dresse une tente afin de consulter les sorts devant la tablette des ancêtres, les sorts sont favorables, les troupes l'apprennent, poussent des clameurs, et ce nuage de poussière montre que l'on comble les puits, que l'on démolit les fourneaux.

L'art chinois classique

A minuit, tous endossent la cuirasse, saisissent leurs armes, et l'on bâillonne hommes et chevaux pour empêcher tout bruit. On forme des carrés de cent colonnes, cent hommes par colonne, chacune ayant son chef, un chef plus élevé commandant dix colonnes, cent colonnes recevant les ordres d'un général. Le prince, au centre, tient à la main une hache de combat, son char porte l'étendard. Et le soleil levant éclaire cette armée, formée de trois groupes : le centre, aux drapeaux blancs, aux cuirasses et aux barbes de flèches blanches, l'aile droite, aux drapeaux, cuirasses et flèches d'un rouge de flamme, l'aile gauche, où tout est noir. L'avant-garde est prête à s'élancer ; l'arrière-garde se masse pour soutenir les péripéties de la bataille.

Si l'on croit les récits, la fureur des combats était ^{p.236} extrême. Non moins acharnés, les sièges des villes, témoin celui de la capitale de Ts'ao, en 632, où les assiégés écartelaient les prisonniers ennemis et les exposaient sur leurs murailles, et celui de la capitale de Song, en 582, où les habitants échangèrent entre eux leurs enfants pour les manger, le feu des fourneaux étant alimenté avec des ossements de cadavres.

Mieux valait combattre jusqu'à la mort. Les prisonniers n'étaient pas épargnés. Les annales portent à chaque page mention d'effroyables massacres, 60.000 hommes, 80, 130, 200, 450.000 hommes. On coupait l'oreille des cadavres sur le champ de bataille et celle des prisonniers massacrés, on les expédiait par monceaux à la capitale. Le sang des prisonniers servait pour oindre les tambours. Ce traitement était de règle, le seul étonnement venait de ce qu'on ne l'appliquât pas.

Dans cette Chine féodale, où que vous portiez vos regards vous n'apercevez que cadavres. La vie n'est d'aucun prix. En 481, les armées de Fou-tch'ai, de Ou, ayant subi désastre sur désastre, des courriers sont expédiés au prince en toute hâte : celui-ci tue de sa main sept courriers sous sa tente, afin d'empêcher la propagation des mauvaises nouvelles, puis, ouvre l'assemblée avec un visage tranquille. Un général veut-il faire impression sur l'envoyé d'un État étranger ? Dix de ses hommes sont appelés, qui sur un signe s'ouvrent la gorge. « Forte race, forte armée », se dit l'envoyé ; et l'on respecte ce royaume.

L'art chinois classique

Assassinats de princes. Petite valeur de la vie humaine. — Les princes n'étaient pas plus épargnés. Ils ^{p.237} vivaient dans la perpétuelle crainte de l'assassin. Une garde choisie les accompagnait en tous lieux ; aux repas, les servants de table, qui apportaient les plats, devaient ôter leurs habits et en revêtir d'autres avant d'entrer dans la salle ; ils se présentaient à genoux ; à leurs côtés se tenaient deux soldats du roi qui les touchaient de l'épée sur l'épaule. Vaines précautions ! Le roi Leao, de Ou, se défiait extrêmement de son cousin Kouang, mais il aimait beaucoup les poissons frits. Un jour, Kouang l'invite :

— J'ai eu la bonne fortune, dit Kouang, de trouver des poissons magnifiques, et un cuisinier qui les prépare à la perfection.

Comment résister ? Le roi revêt trois cuirasses, poste de ses gardes depuis son palais jusqu'à l'habitation de Kouang, dans la salle à manger même : mais un poignard était caché dans les flancs d'un énorme poisson, le servant le retire, perce d'un coup les trois cuirasses et la poitrine du roi, avec une telle violence que la pointe de l'arme ressort dans le dos. Après quelques massacres accessoires, Kouang s'empare de la couronne, règne sous le nom de Ho-liu, et se défie des poissons.

Encore un trait, choisi parmi vingt. En 479 (l'année de la mort de K'ong-tseu) le prince Chen décide de supprimer Hoi-wang, roi de Tch'ou, et ses deux ministres. Il s'adjoint un coupe-jarret, nommé Che-k'i. L'évergorgement des ministres marche tout seul. Puis le sicaire Che-k'i s'écrie :

— Assassinons le roi ! Mettons le feu aux dépôts de provisions !

— Non, non ! répond Chen, mettre la main sur le roi porte malheur ! Brûler les dépôts, c'est nous priver de provisions !

L'autre rit :

— Quand nous serons les maîtres, nous imposerons des taxes, nous aurons de quoi offrir des ^{p.238} sacrifices propitiatoires aux esprits !

L'art chinois classique

Ce point de vue simple ne prévaut pas. Vainement, le prince Chen propose le trône à un certain prince Tseu-lin : celui-ci, loyal, refuse : Chen lui plonge son épée dans le corps. Tergiversations fatales ! Le roi Hwei-wang, emprisonné dans un palais fortifié, perce un mur, s'évade ; un général fidèle accourt, assiège le rebelle Chen, qui, serré de près, s'enfuit dans les montagnes où il se pend ; ses compagnons cachent son corps, qui échappe à toutes recherches.

Mais Che-k'i, le coupe-jarret, a été pris vivant. On l'interroge :

- Où est le cadavre de Chen ?
- Je ne le trahirai pas après sa mort !
- Nous allons alors vous bouillir !
- Oui, réplique le prisonnier, le cours des choses est ainsi : vainqueur, j'eusse été ministre ; vaincu, je serai bouilli.

On le plonge aussitôt dans la chaudière.

L'insensibilité des auteurs d'attentat a souvent été célébrée par les historiens et les sculpteurs. L'un des cas les plus connus est celui d'un certain Nie Tchong, chargé d'assassiner le roi de Han, Ngai, ou un de ses ministres.

« Une fois son crime accompli, rapporte Chavannes, après avoir tué plusieurs personnes qui voulaient l'arrêter, il se lacéra le visage, s'arracha les yeux et s'ouvrit le ventre ; il avait pour but de se rendre méconnaissable et d'empêcher ainsi toutes représailles contre ceux qui lui étaient apparentés. On exposa son corps en promettant une récompense de mille livres d'or à qui découvrirait son identité ; personne ne se présenta, mais sa propre sœur aînée, craignant que sa gloire fût oubliée si son nom restait ignoré, vint elle-même auprès du cadavre, et après avoir loué l'action de Nie Tchong, tomba morte à ses côtés.

p.239 La possession d'un cadavre ennemi était affaire d'importance. L'outrager devenait un puissant plaisir, et prenait aussi un sens

L'art chinois classique

politique. En 338, le roi de Ts'in étend à terre le corps d'un seigneur révolté, l'écrase avec son char de guerre. Variante : on brûle les ossements maudits, on en délaie la cendre dans de l'eau, que l'on avale avec rage. Mais le plus pittoresque fut Ou Tse-siu, de Ou. Il viola le tombeau du roi Ping et fustigea son cadavre de trois cents coups de fouet ; du pied gauche il lui frappa le ventre, de la main droite il lui arracha les yeux, et il lui dit en riant :

— Qui donc t'a conseillé de tuer mon père et mon frère ?
N'était-ce pas une injustice révoltante ?

Puis il fit déshonorer sous ses yeux, par ses généraux, la reine et les femmes des ministres ennemis.

Mœurs de barbares ? Mais qu'on se rappelle les façons du dernier des Yin, qui vivait au XIIe siècle : le marquis de K'ieou ayant encouru sa colère, fut haché en morceaux, le marquis de Ngo s'éleva contre cette cruauté, et fut lentement mis en pièces, et le baron occidental ayant seulement soupiré, fut jeté en prison dans l'arsenal de Yeou-li.

Pour avoir une idée entière du peu que valait la vie humaine, à côté des excès de la tyrannie, à côté des exemples de lâcheté comme ce père qui envoya la tête de son propre fils à Che Houang-ti pour l'apaiser, ou d'insensibilité comme ce général de Wei qui, recevant le bouillon où les ennemis avaient cuit son fils, s'assit sur une natte et en avala un plein bol, il faut placer des traits de dévouement qui atteignent à une non moins effrayante grandeur : ainsi, cet assassin, Yao-li, qu'un roi de Ou veut dépêcher à un ^{p.240} prince qui le gêne ; mais comment inspirer confiance à celui-ci ? On convient que le roi tuera la femme et les enfants de Yao-li. Yao-li lui-même se coupe une main, puis s'enfuit chez le prince, étale ses malheurs aux yeux de la future victime, qui l'admet auprès de lui, et en reçoit la mort pour récompense.

Féroce et puissante époque, toute dégoutante de sang, où le sang des sacrifices humains coulait dans les cérémonies funèbres, où celui des victimes barbouillait la bouche des seigneurs quand ils concluaient

L'art chinois classique

un traité, où le même prince, touchant aux extrêmes, foule aux pieds, une fois, la tortue qui lui refuse un présage favorable, crache contre le Ciel, puis, abattu par le destin, vient — nous avons déjà vu le tableau — s'offrir au vainqueur, mains liées, jade à la bouche, ses officiers portant son cercueil... Comment, dans ce tourbillon de passions violentes, parmi les guerres, les massacres, les famines, comment les arts pouvaient-ils naître et fleurir ? Mais comment ont surgi les églises de notre moyen âge ?

Construction de villes et de palais. Mausolées. — Ces princes si prompts à détruire, savaient bâtir. Nous voyons Ho-liu, de Ou, celui qui régna par la vertu du poisson et du poignard, construisant, dès la première année de son règne la ville de Sou-tcheou : exemple intéressant car cette cité existe encore, plusieurs portes ont gardé leur nom, vieux de vingt-cinq siècles, et l'on y trouve de nombreux repères qui justifient la description des annales. Les gardiens des rites et les géomanciens consultés, afin de déterminer l'orientation et les dimensions, Ho-liu donna à la nouvelle capitale ^{p.241} une circonférence de 24 *li* avec huit portes pour les piétons, huit entrées pour les canaux ; le côté sud-est du mur d'enceinte n'avait pas de porte, parce qu'il s'opposait au pays de Yué, ennemi héréditaire de Ou ; au fronton de l'entrée la plus proche de Yué, on plaça un serpent, symbole de force et de ruse. Au nord-ouest fut percée la porte qui regardait vers Tch'ou ; son nom était « porte du bonheur », ou « porte par laquelle on sort pour abattre le royaume de Tch'ou ». A l'intérieur de la ville, Ho-liu construisit une forteresse de huit *li* de tour, son palais principal, ses palais de plaisance, des kiosques, des tours, des étangs, des rivières, des parcs à cerfs, une glacière. Tous ces travaux furent payés par l'immense butin cueilli dans une expédition victorieuse contre Tch'ou.

L'art d'élever des tombes était en faveur auprès des rois barbares. On connaît les emplacements d'un assez grand nombre de tombes royales ou princières. Leur ouverture réserve peut-être des mécomptes, car la plupart furent saccagées au cours des incessantes luttes qui agitèrent la Chine. Ainsi, la tombe de Tchao-wang de Tch'ou, au pied

L'art chinois classique

méridional de la montagne Pé-ma-chan, dans le Hou-pé actuel, fut pillée par les brigands, vers 470 de notre ère ; on sait qu'ils y trouvèrent des miroirs, des coffrets en jade, de vieux livres, des tablettes de bambou inscrites, des textes tracés sur soie verte, où un vieux lettré aurait reconnu des fragments du *Tcheou li*.

Quelles particularités offraient les œuvres d'art de ces royaumes de Tchou, de Ou, etc. ? Nous l'apprendrons un jour. Mais déjà l'art de Ts'in nous vaut quelques révélations intéressantes.

@

CHAPITRE IX

LES TS'IN

@

p.242 **Vue générale de l'histoire de Ts'in.** — Ts'in, solidement accroché, face aux steppes, dans les passes montagneuses du Chen-si actuel, joua double rôle : défendre solidement contre les Tartares touraniens l'accès du sol chinois, mais d'autre part conquérir peu à peu les territoires ainsi préservés, où croissait avec peine, dans le sang et les troubles, la civilisation dont le Fils du Ciel restait le dépositaire.

Du VIII^e au Ve siècle nous pouvons nous représenter ainsi les royaumes : l'Empereur n'étant plus qu'une valeur spirituelle, Tsin et Tsi, les deux plus puissants États de race purement chinoise, maintenaient le noyau chinois contre deux redoutables voisins, considérés comme barbares, Ts'in à l'ouest et Tch'ou au sud. Mais Tsin et Tsi se trouvèrent hors de combat aux environs de 400 avant notre ère. Restèrent donc seuls en présence le belliqueux Ts'in et Tch'ou, la « bête féroce de Tch'ou ». Pendant deux siècles Ts'in, descendu de ses montagnes et glissant de l'ouest à l'est, redoubla d'efforts pour s'étaler dans les plaines du Milieu, dont Tch'ou lui disputait la possession en suscitant contre l'envahisseur occidental les ligues des p.243 autres États qui formaient barrière du nord au sud. Cette lutte se termina en 221 par le triomphe de Ts'in et l'établissement du premier Empire chinois sous la terrible main de Che Houang-ti.

Ts'in, barbare de l'ouest. — Quelque soin qu'aient mis, dans la suite, des historiens complaisants pour donner comme ancêtre à Ts'in un descendant de Houang-ti, et quelque ingénieuse que soit la tradition représentant la fondation de ce royaume, au Xe siècle, par un Empereur chinois qui aurait établi le grand maître de ses écuries comme possesseur du territoire arraché aux Tartares Jong, il semble certain que la population primitive de Ts'in ait été de sang barbare.

L'art chinois classique

Jamais, en tout cas, on ne l'admit à l'honneur de la communauté chinoise.

« Ts'in, dit Sseu-ma Ts'ien, était un petit royaume et se trouvait dans un lointain reculé ; la Chine le traitait sur le même pied que les barbares Jong et Ti... La vertu et la justice de Ts'in ne valaient même pas la cruauté et la méchanceté de Lou et de Wei.

Son point d'attache est l'ouest, sa ligne d'extension de l'ouest à l'est (*lien-heng*). Vers 800, l'empereur Siuen, de la dynastie Tcheou, confère au duc Tchoang de Ts'in, le titre de grand officier de la marche de l'Ouest, et c'est sous ce nom de marche de l'Ouest, que Ts'in est désigné désormais. (Il semble d'ailleurs que le titre de Chef de l'Ouest appartint en dépôt à la dynastie Tcheou, qui pouvait légitimement le déléguer, Wen-wang, père du premier Souverain de cette dynastie en ayant été titulaire.) Mieux encore : deux siècles plus tard, Ts'in bat les Jong, s'annexe ^{p.244} leurs steppes, devient le chef des Jong de l'Ouest, titre que le Fils du Ciel reconnaît par le don d'un tambour de métal. Pour comble, en 288, le roi de Ts'in s'intitule Empereur d'Occident. Le caractère occidental de Ts'in est si bien accusé que Sseu-ma Ts'ien, traçant ses limites, mentionne les frontières du nord, de l'est et du sud, mais laisse ouverte celle de l'ouest. C'est probablement par Ts'in que se fit, avant les Han, le principal et, en tout cas, le plus prolongé apport touranien dans l'art et la civilisation de la Chine.

Une marque que Ts'in fut longtemps considéré comme barbare, c'est que l'on note avec importance qu'en 334 le Fils du Ciel lui ait envoyé de la viande des sacrifices. Il semble que pendant des siècles l'organisation du pays ait été rudimentaire. C'est en 403 selon les uns, en 348 selon d'autres, que des taxes variables et détaillées vinrent remplacer l'impôt uniforme de la dîme, en 350 qu'on créa l'administration par préfectures, en 335 qu'on mit en circulation les premières monnaies, en 231 qu'on ordonna l'enregistrement de l'âge des habitants mâles, et, si l'on croit Tschepe, au IIIe siècle Ts'in ne savait, pour toute musique, que frapper le pot appelé *feou*.

L'art chinois classique

Caractère guerrier. — Avant Che Houang-ti, Ts'in s'occupa des armes plutôt que d'administrer. Ce goût de la guerre venait d'abord de ses origines probablement mongoles, puis de son double voisinage, — belliqueux Tartares à contenir, fertiles plaines chinoises à conquérir, — enfin de la nature même de son premier territoire : ce petit peuple invulnérable dans ses défilés, d'où il s'élançait ^{p.245} aisément sur les régions voisines, et qu'il fermait sans peine pour arrêter attaques ou poursuites.

L'homme était sans cesse aux combats. Écoutez, dans ce chant populaire, l'âpre plainte d'une femme qui attend son mari :

« Ce faucon a le vol rapide ! Cette forêt au nord est bien épaisse ! Je ne vois point mon seigneur (revenir). Le chagrin de mon cœur s'en accroît ! Quoi ! M'aurait-il oubliée à ce point ?

La montagne a quantité de chênes, la plaine abonde en ormes ! Je ne vois point mon seigneur (revenir). Mon cœur en saigne de douleur ! Comment ! m'a-t-il oubliée à ce point ?

La montagne a beaucoup de pruniers, la plaine abonde en poiriers. Je ne vois point mon seigneur (revenir). Mon cœur en devient fou ! Comment ! Oh ! comment ! m'a-t-il oubliée à ce point ?

Ts'in défend, puis absorbe la dynastie chinoise. — Cependant le « seigneur » guerroyait joyeusement à droite ou à gauche. Ts'in fut en premier lieu le délégué de l'Empire contre les barbares. Les tribus du futur État de Ts'in, fermant les passes et « montant la garde, la pique sur l'épaule », jouaient déjà un tel rôle au temps des Yin ; Ts'in naquit : la dynastie Tcheou lui confirma cet honneur ; en 770, l'Empereur chinois, chassé par les barbares, avait dû émigrer jusqu'à Ho-nan-fou ; c'est au duc de Ts'in qu'il donna la tâche de lui reconquérir le territoire perdu. Mais quel dangereux allié ! Si Ts'in prit à son compte le rôle de gardien de l'ouest, il entama résolument la conquête de ^{p.246} l'est. Il fut,

L'art chinois classique

alternativement, l'adversaire et le soutien du pouvoir illusoire des Tcheou, jusqu'au jour où la poigne de Che Houang-ti mit d'accord Empereur et roitelets. Dès le VIII^e siècle l'arrogance de Ts'in était extrême ; son prince sacrilège, usurpant les droits du seul Fils du Ciel, sacrifie au Ciel, sur un autel spécial, trois chevaux roux à crinière noire, trois poulains, trois bœufs jaunes et trois béliers, alors que les rites ne lui permettaient que de sacrifier aux montagnes et aux fleuves. Quatre siècles plus tard, en 343, l'Empereur est forcé de nommer officiellement le roi de Ts'in, chef des vassaux de l'Empire ; le nouveau chef reçoit les hommages de ses subordonnés au bord du lac Fong-tche, dans le Honan actuel, puis les traîne, escortés de son armée, jusqu'à la capitale où il fait parade de son pouvoir. Dans cette même capitale, Ts'in convoque, en 284, les rois de Wei et de Han, pour discuter d'affaires : nul ne songe à rendre seulement visite au Fils du Ciel. Che Houang-ti et sa « grande cravache » n'ont plus qu'à paraître. Tout pliera devant lui.

État du royaume de Ts'in à l'avènement de Che Houang-ti. —

On a quelque peine pour tracer un tableau de la principauté au moment où l'unificateur de l'Empire entre en scène. Les usages barbares s'y mélangeaient avec quelques institutions empruntées aux pays chinois. Il semble que les princes aient adopté, dès les temps reculés, les vêtements brodés selon le rituel chinois et les pendentifs de jade tintant avec harmonie. Quant à l'établissement des impôts au IV^e siècle il consista sans doute dans l'introduction du coutumier tel que le rapporte le *Tcheou li*. En revanche, il existait une hiérarchie honorifique qui paraît originale ; elle comprenait dix-huit degrés, depuis les seigneurs nantis de fiefs jusqu'aux simples kong, distingués des hommes ordinaires.

L'organisation répressive avait à sa base un système assez ingénieux, répandu dans l'Empire avec quelques variantes, le groupement des familles par cinq ou dix, solidaires et responsables en bloc des délits de tous leurs membres. On aura quelque idée de la rigueur des châtiments, quand on saura que quiconque s'abstenait seulement de dénoncer un malfaiteur, avait les reins coupés. Le

L'art chinois classique

condamné, pour crime grave, à périr avec ses parents aux trois degrés (père et mère, frères, femme et enfants) subissait les supplices que voici : marque, ablation du nez, ablation des pieds, mort sous les coups, et l'exposition de la tête, l'étalage des os et de la chair sur la place publique.

Coutumes sanglantes, immolations, sacrifices humains. — Nous savons que les mœurs du temps n'étaient pas douces. Ce brutal État de Ts'in multiplia les massacres et assassinats habituels à la féodalité chinoise. Il payait une prime pour chaque tête d'ennemi : les prisonniers n'étaient pas plus ménagés qu'ailleurs. Par exemple, sur une période de trente-sept ans (293 à 256), les annales détaillent un total de 730.000 têtes dont 400.000 tranchées d'un coup après une victoire sur Tchao.

Le sang joue un rôle dans toute cérémonie officielle. Pour la conclusion d'un traité d'alliance, le rite de Ts'in était celui des autres États féodaux : sacrifice d'un chien ou d'un cochon mâle si les contractants étaient des princes, — d'un coq ^{p.248} s'ils étaient simples officiers ou seigneurs, le sacrifice du bœuf et du cheval restant réservé à l'Empereur. La victime « irréprochable, grasse et succulente », était immolée au bord d'une fosse rectangulaire. On lui coupait l'oreille gauche que l'on plaçait ensuite sur un plat orné de perles. Le sang recueilli dans un bassin enrichi de pierres précieuses, était en partie versé dans la fosse, afin de rendre l'Esprit de la Terre témoin de la foi jurée ; il servait encore pour écrire et asperger le texte du traité que l'on déposait sur la victime, dans la fosse, et que l'on enterrait avec elle. De ce même sang, les nouveaux alliés buvaient, ou seulement se frottaient les lèvres. Ils se disputaient parfois pour la préséance : qui, le premier, porterait le sang à sa bouche ? On cite des cas où, pour donner plus de force au serment, on tirait du sang de la poitrine d'un prince afin d'en signer le traité : peut-être était-ce la coutume originelle.

La pratique des sacrifices humains, quand mourait un personnage, est certaine chez Ts'in. Le premier sacrifice connu daterait de 678, aux

L'art chinois classique

funérailles du duc Wou ; il coûta la vie à soixante-dix victimes. En 621, on enterra vivants cent soixante-dix-sept hommes avec le duc Mou. Cette coutume paraît d'origine barbare. Les Hiong-nou (les Huns), « esclaves cruels », sacrifiaient sur la tombe d'un chef jusqu'à cent ou mille de ses femmes et serviteurs. D'autre part, une ode du *Che king*, l'[ode des Oiseaux Jaunes](#), pleure en ces termes la perte des trois plus connus des compagnons de Mou :

« Le loriot voltige çà et là et se repose enfin sur le jujubier. Qui donc suit notre prince Mou-kong au tombeau ? C'est [Tse-kiu] Yen-si, oh ! c'est un héros entre cent héros ! Approchant de la tombe, quelle ^{p.249} horreur il a ! Le ciel bleu nous prend un homme si éminent, etc... »

Divers hommes de marque réprovaient cette cruauté, ajoute le commentaire, et les sages, après avoir rappelé que le duc Mou était devenu le chef des Tartares Jong, par lui subjugués, dirent :

— A sa mort il sacrifie son peuple ! Il retient ses meilleurs sujets pour qu'ils le suivent dans la mort ! Or, quand les anciens rois mouraient, ils avaient soin de laisser les gens vertueux, de transmettre ceux qui servaient d'exemple. Supprimer les hommes excellents et les sujets les meilleurs est une chose que le peuple déplore.

La tombe du duc Mou et les trois tertres des « San-lang », se voient encore dans un coin du rempart de Fong-siang-fou, où la mission Ségalen les a reconnus.

A côté des sacrifices funéraires, Ts'in pratiquait aussi l'immolation des victimes à différents esprits. En 417 le prince Ling, voulant s'assurer la faveur du fleuve Jaune qui le garantissait contre les incursions du voisin, lui fit don d'une jeune fille : c'est-à-dire qu'ayant choisi la victime, le prince l'adopta afin de l'élever au rang de princesse, puis la maria à l'invisible esprit du fleuve ; le mariage fut consommé soit par la noyade une pierre aux pieds, soit, selon une autre tradition, par l'enterrement de la victime vivante dans un fossé, près de l'eau.

L'art chinois classique

Le duc Hien supprima en 384 la coutume des sacrifices. Pourtant, à la mort de Che Houang-ti, des centaines de ses concubines furent enterrées avec lui ; et nous verrons comment on mura vivants dans la tombe les ouvriers qui l'avaient préparée.

Rôle capital de l'État de Ts'in dans la formation p.250 **chinoise.**

— La réprobation de ces actes sanguinaires ne doit pas voiler le magnifique rôle que joua Ts'in dans l'histoire chinoise.

Aussi cruelle, aussi sauvage, la féodalité mésopotamienne sombra dans le chaos et dans l'oubli, faute d'une principauté qui s'imposât aux autres et fondât le pouvoir. Ce sort misérable, Ts'in put l'éviter à la Chine. C'est par Ts'in que, géographiquement et politiquement, la Chine s'est fondée telle qu'elle subsiste encore.

Il est impossible qu'un État remplisse une pareille destinée sans laisser les traces d'un grand art. Les Annales portent mention de ses palais, nous voyons ses tombeaux. Que de révélations réserve le vieux sol de Ts'in ! L'époque de Che Houang-ti nous transmet déjà quelques documents d'un passionnant intérêt sur l'art des Ts'in impériaux ; souhaitons que l'art des Ts'in féodaux ne nous reste plus longtemps inconnu !

Che Houang-ti. — Le futur fondateur de l'unité impériale naquit du roi de Ts'in, Tchoang-sian, le premier mois de l'année 259. Les lettrés chinois, le considérant comme un usurpateur, prétendent que son père fut, en réalité, un riche marchand nommé Lu Pou-wei. Assurément Che Houang-ti naquit d'une concubine de ce marchand ; mais, selon les officiels, le roi Tchoang-sian ayant vu par hasard cette concubine et l'ayant trouvée belle, l'épousa et eut d'elle cet enfant.

Che Houang-ti prit tout de suite figure fabuleuse. Il rappelle Napoléon à plus d'un titre. Comme pendant à « l'ogre de Corse », voyez ce portrait du grand roi de Ts'in, avant p.251 qu'il ait conquis la Chine :

« Il a le nez aquilin, des yeux de guêpe, la poitrine bombée d'un épervier, il a la voix d'un loup, le cœur d'un tigre, etc...

L'art chinois classique

Même si son aspect n'était pas si terrible, assurément lui-même dépasse-t-il, par les excès de sa nature, tout ce que l'histoire a produit de plus étonnant.

Innombrables sont ses traits d'orgueil et de férocité. Un orage l'ayant surpris dans la montagne Siang, il fit amener aussitôt trois mille condamnés pour raser tous les arbres de cette montagne, comme châtiment ! (Il est vrai que dans une circonstance identique, les arbres du mont T'ai l'ayant préservé, il les éleva à la dignité d'officiers du cinquième degré !) Le marquis Ngai s'étant révolté contre lui, il le saisit ainsi que ses complices, en tout vingt personnes, les écrasa, suspendit leurs têtes sur des perches, écartela leurs corps entre des chars, extermina leurs parents et clients. Dans son palais aux portes d'aimant (afin de happer au passage tout assassin dissimulant une arme de fer) il courait de souterrain en souterrain, dévoré par la peur, furieux de ses craintes, vouant à la mort quiconque était soupçonné de dévoiler le secret de sa résidence. Un jour, du palais de Tchu-king-tch'eng (« la ville aux fleurs de soie », à cause des marbres de diverses couleurs dont le palais était fait) il aperçoit le cortège du premier ministre Li-sseu ; la multitude des chars et des cavaliers l'irrite, il ne peut contenir son dépit. Mais un eunuque avertit le ministre, qui diminue subitement son train.

— Il y a donc ici quelqu'un pour trahir mes paroles ? s'écrie l'Empereur.

Et tout son entourage est massacré. Autre anecdote : Che Houang-ti apprend que, dans les provinces, les lettrés le dénigrent sournoisement ; p.252 il les convoque à sa cour, au nombre de sept cents, disent les uns, de quatre cent soixante, disent les autres. En même temps, il plante subrepticement des concombres près d'une source d'eau chaude, et malgré la saison d'hiver, ces concombres se mettent à fleurir. On amène les lettrés. « Comment expliquez-vous ce prodige ? » Les malheureux hésitent, se troublent, se contredisent. L'Empereur, feignant la colère, les repousse vers des fosses dissimulées, où ils s'engloutissent vivants. Ce châtiment fut publié dans toute la Chine afin de paralyser les langues trop déliées.

L'art chinois classique

Cependant le trait le plus saisissant, parce qu'il montre dans son entier ce caractère, jeté aux pires excès par sa violence, mais qui parvenait à se réfréner, est celui qui suivit l'exil de sa mère et l'exécution de deux demi-frères. Che Houang-ti avait interdit toute remontrance à ce sujet. Vingt-sept personnes, successivement, furent victimes de leur audace. Néanmoins le grand dignitaire Mao-ts'iao ne craignit pas de demander au Souverain une audience de représentation. Écoutez le récit tel que le fait Tschepe d'après les sixièmes Annales principales.

Che Houang-ti accorde l'audience, saisit son glaive, s'assied sur le trône ; la bave lui coule de la bouche ; il ordonne de chauffer une chaudière tout auprès. Mao-ts'iao s'approche gravement, se prosterne deux fois, demande permission de se relever, et entame un discours sur les vertus des anciens rois et les principes de la vie, de la mort, de la conservation et de la perte du trône.

— De quoi voulez-vous parler ? interrompt Che Houang-ti.

Mao-ts'iao répond :

— Votre Majesté a un caractère présomptueux et sauvage ; vous ne vous possédez pas : vous avez broyé votre ^{p.253} beau-père, assommé dans un sac vos deux demi-frères, massacré tous ceux qui voulaient vous ramener à des sentiments plus humains... A présent, pareils faits sont connus dans toute la Chine. Personne ne tournera plus ses regards vers le royaume de Ts'in ! J'ai peur des dangers qui vous menacent. Voilà tout ce que j'avais à vous dire.

Sur ce, il ôte ses habits et s'avance vers la chaudière. Mais Che Houang-ti descend du trône, l'arrête et lui tend la main. Ayant conféré au courageux exhortateur la dignité de conseiller de la cour, il va lui-même chercher sa mère, lui cède la première place sur son char, lui donne le palais de l'Eau-douce et entretient désormais avec elle les relations d'un bon fils.

Tout est contradiction dans cet esprit impétueux. Après les plus

L'art chinois classique

terribles crimes, l'exemple d'un courage calme et résolu finissait par le ramener au sentiment de la justice. Il ne faut pas croire que cet exterminateur ne connût que la force des armes, il pratiquait aussi la ruse, et savait que, dans certains cas, 300.000 livres d'or pour soudoyer les ministres ennemis, étaient plus efficaces qu'une armée de 300.000 hommes. D'autre part, lui, si réalisateur, se montrait extraordinairement crédule et superstitieux. Quelques magiciens imposteurs, à qui il remettait de grandes sommes afin qu'ils cherchassent la liqueur d'immortalité sur les trois montagnes saintes qui sont dans des îles au milieu de la mer, le bernèrent de mille contes pour expliquer leurs insuccès ; ils dirent, notamment, que l'accès aux îles était interdit par un grand poisson ; outré, l'Empereur se rendit au bord de la mer, provoqua cet adversaire, parcourut le rivage jusqu'à ce qu'un poisson suffisamment grand se ^{p.254} trouvât à paraître, le tua et repartit content. Sur un bolide, une main secrète avait tracé ces mots : « A la mort de Che Houang-ti, le territoire se divisera ». L'Empereur, après mainte enquête, organisa un massacre général dans le voisinage de la pierre, et détruisit la pierre même par le feu. Qu'un devin dise : « Ce qui perdra Ts'in, c'est Hou », cette prédiction suffit pour que Che Houang-ti envoie une armée écraser les Hou sur la frontière du nord. Enfin, parce que les diagrammes, consultés, disent un jour que « Voyager et déplacer sont favorables », il transporte aussitôt 30.000 familles.

Sa volonté de travail est telle qu'il ne se repose pas avant d'avoir examiné, en une période de vingt-quatre heures, le poids d'un *che*, soit 120 livres, de papiers d'État. Il veut tout voir, tout trancher par lui-même. Fidèle au vieux système de Ts'in, il parcourt sans cesse ses territoires, regarde, écoute, décide. Ayant réglé les questions politiques et militaires, il sacrifie solennellement. Peu d'Empereurs offrirent tant de sacrifices, et dans des endroits si différents : au Ciel, à la Terre, aux montagnes, aux fleuves, aux seigneurs du Ciel, aux seigneurs de la Terre, à celui des armées, à celui du principe faible, à celui du principe fort, à celui de la Lune, à celui du Soleil, à celui des quatre saisons, aux

L'art chinois classique

génies des mers, à l'esprit du grand Yu, etc... Souvent, une inscription commémorait la cérémonie et les mérites de l'auguste pontife.

On ne saurait peindre en trop de détails cet étonnant personnage. Issu d'une lignée barbare, mais vrai fondateur de l'Empire, il symbolise de façon frappante ce double élément que nous saisissons à tous les tournants de l'histoire ^{p.255} chinoise : l'influx touranien venant, à point voulu, donner une vigueur plus fraîche à la vieille civilisation qui commence à languir au bord des fleuves. Tel est le fait constant de l'évolution chinoise ; tel est aussi le fait constant de l'art chinois. Toute vue jetée sur l'histoire est une vue jetée sur l'art.

L'Unificateur de la Chine. — Il est certain que Che Houang-ti recueillit, mais d'un poing singulièrement robuste, l'héritage des rois, ses prédécesseurs sur le trône de Ts'in au cours de six ou sept siècles. Avant lui, Ts'in tenait déjà la Chine. Che Houang-ti transforme en possession cette adhésion politique.

L'opération manque souvent de douceur. Les historiens qui la peignent en sont tout rebroussés. L'un dit : « Il brandit sa grande cravache et gouverna le monde. » L'autre : « Il balaya les princes aussi facilement qu'une cuisinière balaie les épiluchures de sa cuisine. » Le voici « roulant tout l'Empire comme une natte » ou « fourrant dans son sac l'intérieur des quatre mers ».

En termes moins pittoresques, dès 222, Han, Tchao, Tch'ou, sans compter les principicules, sont incorporés à l'Empire. L'année suivante, T'si est occupé par une puissante armée. Che Houang-ti est cette fois, Souverain de toute la Chine. Après ses expéditions, qui durèrent quelque dix ans, contre les barbares des frontières, l'Empire s'étend à l'est jusqu'à la Corée, comprend à l'ouest le pays des Tartares Jong, au nord la courbe du fleuve Jaune et le pays des Ortos, au sud, il touche à l'équateur.

Che Houang-ti marque la fin des royaumes en unifiant ^{p.256} lois, règlements, langage, écriture, armes, mesures, poids, — tout, jusqu'à la forme des essieux de char. Il supprime le système féodal des

L'art chinois classique

feudataires, établit une division en trente-six commanderies régies par un surintendant et un administrateur civils, et un gouverneur militaire, chaque commanderie se répartissant en plusieurs préfectures. Il modifie le calendrier, fait le recensement des terres, et adopte pour le peuple le nom de « têtes noires », désignation abondamment commentée, où l'on a voulu voir soit quelque analogie avec une appellation de la Chaldée primitive, soit une allusion à la couleur noire des cheveux chinois, soit l'indication des hommes dans la force de l'âge.

En prenant le titre de Che Houang-ti, Premier Auguste Empereur, le nouveau souverain de la Chine entendait montrer à la fois qu'il s'égalait aux Empereurs légendaires, et qu'il fondait un ordre nouveau. La nouvelle dynastie régna par la vertu de l'eau qui éteint le feu (le feu, emblème de la dynastie Tcheou) ; la couleur correspondante était le noir, qui devint couleur impériale pour les vêtements de cour, les drapeaux, guidons, tablettes, etc., le nombre correspondant était six, d'où les tablettes officielles de six pouces, les chariots larges de six pieds, les chars de cour attelés de six chevaux. L'harmonie régnait selon toute apparence dans un immense Empire minutieusement et vigoureusement organisé.

Tentative d'assassinat par King K'ô. — Il ne faut pas croire que le nouveau pouvoir ne fût pas contesté. Les rebellions locales restèrent fréquentes, et l'Auguste Empereur se ^{p.257} vit l'objet de plusieurs tentatives d'assassinat, soit à l'instigation de princes dépossédés ou menacés, soit de la part de sujets révoltés par l'excès des impôts ou des charges militaires.

La plus célèbre de ces tentatives se place à l'année 227, en pleine lutte contre la féodalité ; elle eut pour auteur un lettré nommé King K'ô, originaire du pays de Wei. Une narration détaillée n'est point inutile, car cette scène se retrouve mainte fois sous le ciseau des sculpteurs de l'époque Han, tracée avec une fougue et une vérité incomparables.

Quelques personnages : Tan, prince héritier de Yen, qui a grand

L'art chinois classique

peur de Che Houang-ti et cherche sa mort ; Fan-ou-ki général transfuge de Che Houang-ti, réfugié à la cour de Yen ; King K'ô, assassin de bonne volonté. Écoutez leurs paroles :

— Je veux bien partir à l'instant, dit King K'ô, mais pour gagner l'accès et les bonnes grâces de Che Houang-ti je désirerais lui présenter la tête de Fan-ou-ki, avec les cartes et le cadastre du territoire de Tou-kang.

— Fan-ou-ki, objecte le prince Tan, s'est confié à moi, tuer un hôte est pourtant impossible !

King K'ô va donc trouver lui-même Fan-ou-ki.

— L'Empereur, lui dit-il, veut à tout prix vous saisir. Toute votre parenté est exterminée, mille livres d'or avec un fief de cent mille familles, à qui apportera votre tête ! Qu'en dites-vous, général ?

Fan-ou-ki soupire, gémit, pleure et s'écrie :

— Quel remède à de tels maux ?

— Si j'avais votre tête, je serais certainement admis à l'audience de l'Empereur : de la gauche, je saisirais sa manche, de la droite, je lui enfoncerai un poignard ^{p.258} dans le cœur ; ainsi votre Excellence serait vengée, le pays sauvé.

— Nuit et jour je frémis de rage, je suis altéré de vengeance, répond Fan-ou-ki, et il se coupe la gorge.

L'assassin achète, pour cent livres d'argent, le meilleur poignard, le trempe dans le plus violent poison, l'essaie sur un homme qui tombe aussitôt raide mort. Ayant de telles assurances, il place dans une boîte la tête du général, part pour la capitale de Ts'in, et se présente à l'audience de l'Empereur.

Des deux mains, il offre respectueusement les dons qu'il apporte, l'Empereur allonge les bras pour les recevoir. King K'ô, de la main gauche saisit la manche impériale, de la droite lui plonge le poignard dans la poitrine, mais la pointe n'atteint pas le corps. Che Houang-ti

L'art chinois classique

bondit de son siège, abandonnant ses chaussures, laissant un pan de sa manche aux doigts de l'assassin. Celui-ci le poursuit, l'Empereur tourne autour d'une colonne de bronze ; d'après les règlements, personne de l'entourage ne porte d'armes, les assistants se bornent donc à frapper l'assassin à coups de poing, le médecin lève sur lui sa boîte à médicaments.

Cependant Che Houang-ti tire son épée et perce la cuisse de King K'ò, qui, désespéré, lance son poignard contre lui, mais le manque encore. Bientôt atteint de huit blessures et se voyant perdu, King K'ò s'adosse à la colonne ; assis, les jambes étendues, il insulte l'Empereur et se met à rire. Son corps fut coupé en morceaux et sa chair suspendue à la porte du palais.

Che Houang-ti dut déjouer mainte tentative semblable ; les terreurs qui le poursuivaient de souterrain en souterrain n'étaient pas vaines. Les vassaux vaincus cherchaient ^{p.259} sans cesse un bras pour l'armer contre lui. Quant au peuple, écrasé de corvées, décimé par les levées de troupes, il supportait mal la gloire de ce maître. Les armées impériales n'étaient pas petites. En 225 la seule guerre contre Tch'ou exigea la levée de 200.000, puis de 600.000 hommes !

La Grande Muraille. — Quant à la fameuse « Grande Muraille », destinée à contenir les Hiong-nou, et qui s'étendait sur une longueur de dix mille *li* (plus de quinze cents lieues), il fallut, pour la construire, 300.000 hommes de troupe, plus tous les condamnés et tous les mauvais employés de l'Empire. Cette multitude, transportée à la limite du désert, dans une contrée stérile et privée d'eau, devait être ravitaillée au prix des plus grands sacrifices ; on comptait que sur cent quatre-vingt-deux charges de grains, une seule arrivait à destination, le reste ayant été mangé ou vendu le long du chemin.

Déjà Tch'ou, Wei, Ts'i, Han, Tchao, Yen, avaient devancé Ts'in pour de tels travaux défensifs, parfois contre Ts'in lui-même. Sur la frontière septentrionale existaient des ouvrages de fortifications, édifiés à différentes époques. Il appartenait à Che Houang-ti de concevoir ce

L'art chinois classique

plan d'unité grandiose, réalisé si solidement que la peine de mort attendait tout ouvrier qui laissait dans la maçonnerie une fissure où l'on pût introduire la pointe d'un clou. Mais jamais le peuple chinois ne considéra la Grande Muraille comme un produit de l'art architectural ; sa seule importance était d'ordre militaire. Ferguson note justement qu'aucune trace n'en existe sur les anciens objets d'art, pierre, jade ou peinture. Pareil dédain était-il justifié ? ^{p.260} Nous n'en pouvons juger : après les écroulements répétés et les réparations qui s'ensuivirent, aucun des vestiges actuels ne remonte plus haut que le XIV^e siècle. En tout cas les contemporains ne lui accordaient pas d'autre valeur d'art qu'au magnifique réseau de routes, plantées d'arbres et larges de cinquante pas, qui fit communiquer la capitale avec toutes les parties de l'Empire.

Destruction des livres. — Mais arrivons à l'acte le plus célèbre de l'Auguste Empereur, celui qui le voue de siècle en siècle à l'exécration des lettrés : la destruction des livres. D'abord, le fait lui-même : en l'an 213, Che Houang-ti décide qu'on brûlera tous les livres, ainsi que tous les ouvrages de musique et les instruments. Cet acte a tellement frappé l'imagination chinoise qu'on montre encore, sur divers points et notamment au bord de la petite rivière Yi, les « tas de cendres » marquant l'emplacement d'un bûcher de livres.

Bien que les *pouo-che*, « lettrés au vaste savoir », au nombre de soixante-dix, aient été autorisés à conserver les livres, on ne peut nier que cette barbare mesure n'ait cherché à atteindre la tradition du vieil esprit chinois. Les ouvrages nommément visés sont ceux d'histoire ancienne et les recueils de poésies ; tous autres ouvrages de l'antiquité sont proscrits en bloc, exception faite pour ceux de médecine, de divination et d'agriculture, et pour les Annales de Ts'in. « Quiconque, ajoute la décision impériale, célébrera l'antiquité pour dénigrer le présent, sera mis à mort. »

On aurait tort cependant, de ne voir dans le décret de Che Houang-ti, que la manifestation d'un esprit ^{p.261} mégalomane. Elle cache une

L'art chinois classique

intention politique. Chaque État vassal avait agi déjà de même à l'égard des livres officiels de l'Empire. Mong-tseu, qui vivait au IV^e siècle avant notre ère, s'en plaignait en ces termes :

— Je n'ai pu connaître tous les détails des impôts et offices institués par la dynastie Tcheou, parce que les registres officiels où ils étaient écrits, ont été détruits par les princes feudataires, comme incommodes à leur pouvoir, lorsqu'ils se rendirent indépendants de l'autorité souveraine.

En essayant de se débarrasser des témoins gênants du passé, Che Houang-ti ne fit que généraliser une pratique courante. Il était encore chaud de sa lutte contre une féodalité qui cherchait sans cesse à relever la tête. De même que son grand souci était de priver de fer les anciens vassaux qui auraient pu en forger des armes, et de réunir dans son arsenal tout le métal de l'Empire, de même il prétendit extirper l'esprit particulariste en anéantissant dans les générations prochaines, le souvenir des luttes, de la gloire et de la puissance des maisons seigneuriales. Les vassaux, en effet, en même temps qu'ils supprimaient les documents administratifs des Tcheou, suivaient l'exemple de la dynastie centrale, et tenaient les registres de leurs propres Annales. C'est de ces témoignages que l'Auguste Empereur voulait surtout abolir la mémoire. Son édit les frappe dans leur ensemble, ne préservant que les Annales du royaume de Ts'in, rédigées depuis l'an 753. Leur destruction fut si sévèrement poursuivie qu'au moment même où, sous les Han, on vit sortir de cachettes les classiques de l'antiquité (ils ont été préservés dans leur plus grande partie), Sseu-ma Ts'ien se plaignait d'être arrêté dans son œuvre ^{p.262} d'historiographe par le défaut des chroniques des « royaumes combattants ». On doit replacer dans ces circonstances historiques un acte qui, pris en lui-même, n'apparaîtrait que comme un criminel exemple d'extravagance et de folie.

Villes et palais de Che Houang-ti. — Si préoccupé d'effacer les fastes passés, Che Houang-ti n'épargna rien pour donner au nouvel

L'art chinois classique

Empire un éblouissant éclat. Il fut le plus grand bâtisseur de villes et de palais. Les historiens en citent un grand nombre, tels ces « Palais de la Fidélité » et « Palais devant la source d'eau douce », tous deux construits en 220 dans la région de la capitale, et le monument, si grandiose qu'on l'appela la Porte orientale de la Chine, que l'empereur éleva à Kiu, pour célébrer le charme du rivage de la mer.

Mais son œuvre la plus splendide, celle qui dépasse les plus fabuleuses relations que l'histoire ou la légende nous ait transmises, c'est l'édification de sa capitale, à Hien-yang, sur les rives de la Wei, à l'ouest de la Si-ngan-fou d'aujourd'hui. Ninive, dont le tour demandait trois jours de marche, était peu de chose à côté de cette cité : pour la traverser seulement de l'ouest à l'est, un homme eût, dit-on, employé huit jours. Cent vingt mille familles riches reçurent l'ordre de s'y transporter, elles s'y bâtirent des résidences où le luxe luttait avec le luxe ; on peut imaginer la foule d'artisans et de commerçants qu'exigeait leur seule présence, sans compter l'affluence de curieux et d'étrangers, et les forces militaires. Un pont couvert reliait la cité du nord à celle du sud, large de soixante pieds, long de deux cent quatre-vingts pas, riche de ^{p.263} soixante-huit travées et de huit cent cinquante colonnes, entre les deux quais de pierre de taille. Un grand canal détournait les eaux de la Wei pour fournir aux besoins de la population. La capitale dessinait la forme de la voie lactée, chaque demeure représentant une étoile.

L'Empereur, pour sa part, bâtit deux cent soixante-dix palais et les relia par de larges allées couvertes, plantées d'arbres toujours verts et dont la terre était régulièrement tassée à grands coups de maillets de fer.

« Chaque fois, écrit Tschepe, qu'il avait abattu quelque prince, il élevait à Hien-yang un palais semblable à celui qu'il venait de détruire ; il y transportait tous les objets précieux, les œuvres d'art qu'il en avait enlevés. Il y plaça les plus belles femmes de l'Empire, il y en avait bien dix mille ! Chacune de ces résidences impériales possédait ses provisions, son personnel, ses courtisans, ses instruments de

L'art chinois classique

musique, tout au complet et en tout temps, en sorte que Che Houangti pût s'y rendre quand il le désirait, sans qu'il fût obligé de rien transporter. Les douze mois de l'année ne suffisaient pas pour en faire la visite ; les routes étaient décorées de soieries et de broderies ; partout des jardins suspendus, des allées couvertes, tout ce qui pouvait réjouir la vue ou contenter la curiosité.

Le palais dont la magnificence était la plus éclatante, le Ngo-fang-kong ou Ville de Palais, se trouvait placé dans le parc appelé Chang-lin. Sept cent mille hommes, dit-on, l'édifièrent. On aura quelque idée de ses proportions si l'on songe que les deux cimes de la montagne Tchong-nan-chan formaient les deux montants de sa porte principale, et que les avenues qui le parcouraient en tous sens atteignaient ^{p.264} une longueur de quatre-vingts *li*. La grande cour contenait cent mille hommes, la salle centrale, dix mille, et le rez-de-chaussée était si élevé que des bannières de cinquante pieds de long n'en atteignaient pas le plafond. La pierre était extraite des contreforts des monts K'ouen-luen, le bois, expédié des provinces actuelles du Hou-pé et du Sseu-tch'ouan ; on employait le cyprès, le teinturier, le catalpa, le cannelier et toutes les essences odorantes ; du sud on fit venir des arbres de corail, et d'autres arbres de couleur verte et brillante, plantation spéciale au pays de Yen-k'ieou. Imaginez le faste et le raffinement des ornements d'architecture, de l'ameublement, de tout l'appareil de la vie !

La place de ces merveilles détruites est connue, et l'on n'y a pas tenté la moindre fouille. A peine Ferguson parle-t-il, mais sans détails, « de tuiles de brique de la dynastie Ts'in, dont l'authenticité semble indiscutable ». Le musée Cernuschi possède une brique de terre cuite (pl. 48), décorée de scènes à personnages et d'un bandeau inférieur où divers animaux se poursuivent à travers des cimes de montagnes. Cette brique a été achetée à Paris. On l'attribuait à l'époque Han, quand l'estampage d'une brique exactement semblable, rapporté par la mission Ségalen, est venu modifier cette attribution. Au dire du marchand du Pei-lin, vendeur de cet estampage, il proviendrait de

L'art chinois classique

briques dont on aurait trouvé de nombreux exemplaires près de Hien-yang, plus exactement sur l'emplacement du fameux palais Ngo-fang-kong. Je dois à Jean Lartigue l'obligeante communication de ces renseignements. Ainsi, tandis que le sol de l'ancienne capitale de Che Houang-ti regorge sans doute de richesses archéologiques, une brique p.265 d'argile serait, à nos yeux, le seul vestige d'une des époques les plus somptueuses de la Chine et du monde !



Pl. 48. Brique.

Terre-cuite. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,45m Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Mausolée de Che Houang-ti. — Che Houang-ti nous a pourtant légué l'un des plus formidables témoignages de sa puissance : c'est son mausolée (pl. 49).



Pl. 49. Tumulus de Ts'in Che Houang-ti.
(D'après Segalen-Voisins-Lartigue, *Mission archéologique en Chine.*)

Dès longtemps il avait fait aménager en avant de la montagne Li-chan, un vaste terre où trois excavations, de largeur et de profondeur variées, formaient vestibule, antichambre et salle sépulcrale. Celle-ci reçut le cercueil, dont le socle représentait la terre avec ses montagnes et ses cours d'eau ; la voûte offrait l'image du Ciel et des constellations ; sur le sol, des machines répandaient des fleuves de mercure qui se jetaient dans de petites mers. On coula du métal sur les parois, en guise de crépissage, et l'on plaça autour du sarcophage, des imitations de palais, de belvédères, d'habitations d'officiers, qui furent remplies de perles et de pierres précieuses. On alluma d'immenses bougies de graisse de phoque, fabriquées pour brûler longtemps. Puis, afin d'éviter l'indiscrétion des ouvriers qui avaient bâti le tombeau, on les réunit dans le vestibule, la lourde porte extérieure glissa dans sa rainure, et les malheureux furent enfermés vivants. La porte scellée, on y entassa des monceaux de terre, et l'ensemble du tumulus fut planté d'arbres comme toute montagne.

C'est ce même aspect qu'il présente encore. La mission Ségalen-Lartigue-Voisins l'a visité en 1914.

« Il est situé, dit un compte rendu de la mission, à trois kilomètres et demi à l'est de la sous-préfecture de Lin-t'ong dans la préfecture de Si-ngan. Une longue montée mène de la p.266 vallée de la Wei à la base de la montagne Li, développée parallèlement à elle. Jusqu'à la montagne, il y a ondulation de

L'art chinois classique

terrain plutôt que relief véritable, mais cet ample mouvement, que la nudité des champs accuse, suffit à élever l'œuvre au-dessus de la plaine, tout en la dégagant avec netteté du paysage montagneux. Il était hardi, devant l'ordonnance superbe des monts, de dresser, sans autre piédestal que le sol, une œuvre de terre. L'Empereur l'exigea pourtant de ses architectes... Et l'œuvre vue ne fait qu'ajouter à la grandeur historique : alentour, la puissante montagne est contrainte au rôle subalterne. Ce n'est plus qu'un encadrement, un écran ouvert, un décor.

La mission n'a pu, bien entendu, fouiller l'hypogée. Qu'y eût-elle trouvé ? Hiang-yu, le chef des révoltés qui abattirent Ts'in, viola, en 207, la tombe de l'Auguste Empereur. Pareille offense, accompagnée de pillage, fut renouvelée par le brigand Houang Tch'ao, à la fin des T'ang.

Ainsi cette imposante demeure funéraire, l'une des plus grandioses, l'une des plus secrètes, celle en qui l'on pouvait avoir confiance « pour dix mille et dix mille années », n'avait pu assurer au fondateur de l'Empire qu'un pauvre repos de trois ans ! Son cadavre, d'ailleurs, n'avait connu que tribulations. Che Houang-ti était mort à la septième lune de l'année 210 avant notre ère, au cours d'un voyage qu'il faisait sur les bords de la mer orientale, cherchant encore la drogue d'immortalité. Il se trouvait à mille six cent cinquante *li* de la capitale. Afin d'éviter compétitions et troubles, les eunuques décidèrent de cacher cette mort. Le cercueil fut placé dans le char impérial, dont les rideaux le dérobaient à la vue. On servait les repas à l'Empereur comme ^{p.267} de coutume, les mandarins présentaient leurs rapports et leurs suppliques, et, de l'intérieur du char, les eunuques répliquaient au nom du Souverain. Mais les chaleurs de l'été étaient fortes, le char impérial répandait une horrible puanteur ; on acheta donc une cargaison de poissons salés qui furent placés sur les chars voisins. Tel fut le dernier cortège du puissant parmi les puissants, et c'est ce corps décomposé qui alla, dans la salle tumulaire, régner sur les images de la Terre et du Ciel, et posséder les pierreries qu'on y avait accumulées.

L'art chinois classique

Destruction de Ts'in. — Son œuvre devait passer les siècles ; mais la race de Ts'in n'occupa que bien peu le trône qu'elle avait édifié. En 207, Eul Che Houang-ti, successeur du premier Auguste Empereur, périt dans les plus misérables circonstances. L'histoire a conservé le dialogue du souverain et de Yen-yao, délégué des rebelles.

— Monsieur, dit Yen-yao en pénétrant dans la chambre impériale, vous vous êtes montré d'un dévergondage inouï, vous avez tué et massacré sans souci de la justice, toute la Chine s'est soulevée contre vous : à présent, que décidez-vous ?

— Ne puis-je voir le premier ministre ?

— Impossible !

— Alors je me résigne à garder une seule province, dont je serai roi.

— Impossible !

— Je me contenterai d'un marquisat de dix mille feux !

— Impossible !

— Je resterai simple prince du sang, demeurant chez moi, avec ma femme et mes enfants, sans charge ni autorité.

— Inutile de discuter : j'ai des ordres formels du premier ministre. Monsieur doit mourir ! Le salut de l'Empire le demande. Ainsi, plus de paroles !

Sur ce il ordonne aux soldats ^{p.268} de s'avancer. En quelques minutes, Ts'in avait parcouru à rebours son histoire de dix siècles.

Tous les princes de la famille Ts'in furent exterminés. On incendia tous les palais, toutes les maisons, et la splendide capitale ne fut plus qu'un brasier, où le feu trouva de l'aliment pendant trois mois. La destruction fut si vertigineuse que l'historien Kia I put s'écrier :

— L'Empire s'éboula comme un amas de terre, s'effondra comme une pile de briques !

Non. L'Empire, tel que Ts'in l'avait assis, vivait d'une vie qui dure plus

L'art chinois classique

que les princes et que les capitales. L'histoire rayait Ts'in, mais allait écrire le nom de Han en lettres resplendissantes.

Que reste-t-il de l'art de Ts'in ? — On a peine à croire que cette magnifique lignée de Ts'in n'ait pas laissé des traces dans notre connaissance des arts chinois. En vérité, c'est notre savoir qui est en défaut. S'il est vrai que la féodalité multiplia les divinités locales, les coutumes locales, les Annales locales, des arts provinciaux sont assurément éclos par la même cause. Nous attribuons pêle-mêle à l'époque Tcheou tout ce qui se place du XIIe au IIe siècle. Nous oublions que le pouvoir de cette dynastie fut un singulier mélange de réalité et de fiction : son art offre le même caractère. L'histoire politique dépouille les chétifs et tremblants Empereurs de Lo-yang, au bénéfice des rois féodaux, véritables acteurs des luttes du pouvoir : de même devons-nous bientôt distinguer, dans l'art des Tcheou, ce qui appartient à Ts'in, à Wei, à Tch'ou. A Tch'ou, par exemple, faudra-t-il reporter le vase de bronze de la collection Sumitomo, dont un second exemplaire ^{p.269} existe au musée Cernuschi (pl. 5), où l'on voit une tigresse serrant contre elle un enfant, ce qui, Laufer s'est efforcé de le montrer, ne serait que la représentation d'une légende, remontant au VIIe siècle, de la maison souveraine de ce royaume ? Si l'exposé que nous avons tenté montre avec insistance les péripéties historiques de l'époque féodale, c'est afin de préparer les cadres où viendront se loger les arts féodaux à mesure que l'archéologie les fera sortir du sol des provinces. Ts'in sera sans doute l'un des plus riches bénéficiaires de ces localisations.

Les témoignages s'accordent sur l'anéantissement de Hien-yang, et l'on devrait perdre l'espoir de retrouver les vestiges de l'architecture Ts'in, s'il n'était probable que certains des palais que Che Houang-ti semait prodigalement sur tous les points de l'Empire, aient échappé à la fureur de ses ennemis.

Y eut-il une sculpture Ts'in ? — On assure, sans grandes preuves, que les Ts'in dressaient déjà des avenues d'hommes et d'animaux conduisant aux sépultures. De Groot rapporte que le

L'art chinois classique

tombeau de Ling, prince de Ts'in au VII^e siècle, était gardé par plus de quarante statues d'hommes et de femmes, par des singes, des chiens, etc... Che Houang-ti lui-même aurait été amateur de sculpture. Ces assertions concordent mal avec ce qui est connu des formes d'art chinois à son époque.

Rien d'ailleurs de moins sûr que l'existence de la baleine de deux cents pieds de long que l'Auguste Empereur aurait fait sculpter auprès d'un lac artificiel, situé près du palais Sing-kong et alimenté par les eaux de la Wei. ^{p.270} Quant à ses fameuses statues de métal, il semble qu'en réunissant toutes les armes de guerre qu'il put réquisitionner chez les anciens vassaux, et en les fondant sous forme de douze géants, Che Houang-ti ait plutôt fait preuve d'esprit politique que de souci d'art. Ces statues étaient énormes ; elles pesaient, dit-on, mille charges, ou deux cent quarante mille livres. Elles commémoraient l'apparition de douze colosses, hauts de cinquante pieds, chaussés de souliers de six pieds de long, et vêtus comme les barbares I et Ti. On les appelait Wong Tchong, les vieux oncles, et elles se trouvaient placées au sud du palais principal à Hien-yang. Un Empereur Han les transporta plus tard au seuil de son palais de la Longue Joie. Mais au II^e siècle de notre ère, la pénurie de métal fit qu'on en brisa dix à coups de marteau pour fondre des sapèques. Les deux dernières, après avoir orné la demeure du ministre de la guerre, puis subi diverses tribulations, furent à leur tour transformées en monnaies. Leur souvenir est resté vivace, et de nos jours on appelle encore Wong Tchong les statues de pierre placées devant les tombes de certains personnages.

Jades T'sin. — Nous savons qu'à l'avènement de Che Houang-ti les tablettes officielles furent obligatoirement de couleur noire ; cette règle s'appliqua aux tablettes de jade et à celles de bambou. Mais parmi les tablettes de jade des collections publiques ou privées, aucune ne peut être attribuée avec certitude à l'art de Ts'in, la critique restant en défaut pour les reconnaître.

Prétendre que l'art entier de Ts'in ait disparu dans la ^{p.271}

L'art chinois classique

destruction de la capitale, serait une supposition absurde. Il est dit, d'ailleurs, qu'après le succès de la conjuration qui abattit Ts'in, les seigneurs mirent de côté objets précieux, bijoux, en un mot toutes les richesses, et se les partagèrent.

Certains objets sont restés fameux, tel le sceau de jade de Che Houang-ti. C'était un bloc de jade blanc, trouvé au VIII^e siècle dans les montagnes de Tch'ou, par Pien-houo qui l'offrit à l'état brut, au roi de ce pays. Le roi consulta un joaillier, qui le déclara de nulle valeur. Offensé, le roi fit couper le pied gauche à Pien-houo, puis mourut. Pien-houo présenta sa pierre précieuse au successeur ; même consultation, même résultat, et Pien-houo y perd le pied droit. Mais il y eut un nouveau changement de roi. Pien-houo, cette fois, se contenta d'embrasser sa pauvre pierre en pleurant. C'est alors qu'on la tailla et qu'on en reconnut le prix. Elle est restée célèbre dans l'histoire chinoise. Ts'in s'en empara. C'est dans les mains de Che Houang-ti qu'elle acheva d'atteindre son prestige. La taille de ce sceau est attribuée à Li-sseu : il était carré, en jade blanc de quatre pouces de côté, portant un dragon sculpté, et sur la face cinq dragons entrelacés qui forment l'inscription suivante :

« Par le décret du Ciel majestueux, le Souverain Empereur a la longévité et la prospérité.

Ce sceau, conservé par les Empereurs Han, fut disputé dans la suite par les factions et les dynasties éphémères qui s'arrachèrent le pouvoir. Légèrement brisé au cours d'une scène de violence, perdu, retrouvé par des soldats dans un puits, il fit retour après mainte péripétie à la dynastie T'ang. Les Song prétendirent qu'ils le possédaient, une ^{p.272} expertise de Li Kong-lin, peintre et amateur d'antiquités, ayant été concluante à cet égard. Mais cette assertion peut paraître aussi fantaisiste que les reproductions, purement imaginaires, que donnent de ce sceau divers recueils chinois.

Le scepticisme que méritent les critiques des archéologues Song est plus que jamais justifié quand ils vantent les qualités des jades Ts'in. Le commentaire du *Kou yu t'ou p'ou* cite une hache de cérémonie, en

L'art chinois classique

jade, portant gravée une tête de phénix, qu'il attribue au début de Ts'in, avec, pour seule justification, que cette hache ne peut provenir ni des Han ni des Wei.

Laufer, d'autre part, a recueilli et accepté comme provenant de la sépulture de Che Houang-ti, un ornement funéraire, en jade, au motif combiné de papillons et de fleurs de prunier. Il est difficile de parler d'un objet d'après une photographie ; mais au premier coup d'œil, le style de celui-ci paraît offrir peu de rapports avec un temps aussi éloigné. Bref, dans l'état actuel on ne peut qu'hésiter quand il s'agit de déterminer des jades de cette époque.

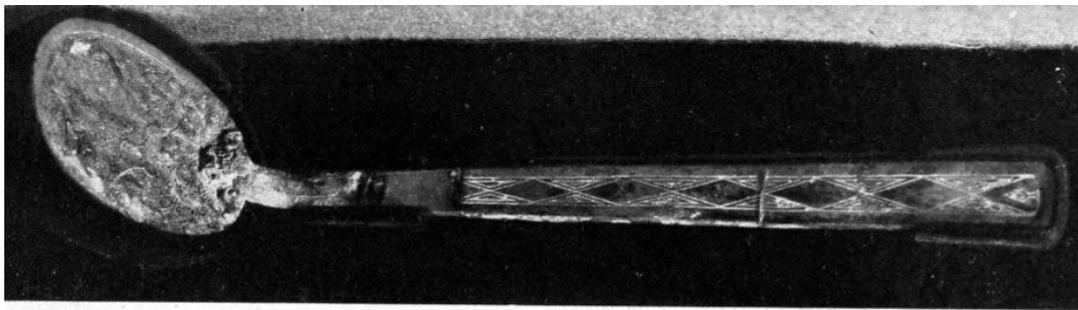
Bronzes Ts'in. — Nous restions, jusqu'à ces dernières années, presque aussi perplexes quant aux bronzes. Le *Po kou t'ou lou*, le *Si ts'ing kou kien*, si riches en bronzes Tcheou et en bronzes Han, ne présentent que peu d'objets Ts'in, sans qu'aucun signe bien marqué justifie ces attributions. La *Collection of Chinese Bronze Antiques*, publiée par la Shimbi Shoin en 1910, contient quatre vases Chang, vingt-neuf pièces Tcheou, quatorze pièces Han, aucun bronze Ts'in. Le catalogue Sumitomo, sélection de la plus riche ^{p.273} collection de bronzes chinois qui existe sans doute au monde, note simplement qu'à cause de sa brièveté, la dynastie Ts'in n'eut pas le temps de développer des arts « nouveaux », et donne dans la planche 155, un spécimen de poids, bloc de métal à peu près informe, mais dont l'inscription rappelle l'unification des poids et mesures dans la vingt-sixième année de Che Houang-ti. Les repères, peu nombreux et peu certains, que l'on a récemment recueillis permettent cependant de croire qu'il faudra restituer à l'art de Ts'in un assez bon nombre d'objets jusqu'ici attribués aux Tcheou, et surtout aux Han.

Les plus importants des documents attribuables aux Ts'in sont ceux d'une trouvaille faite à Li-yu en 1923, rapportés en France par Léon Wannieck, et exposés en 1924 au musée Cernuschi. Il s'agit d'une partie du matériel de culte dont se serait servi, en 219 avant notre ère, Che Houang-ti lui-même, dans un de ces sacrifices aux montagnes dont

L'art chinois classique

il était coutumier. Les rites remplis, on aurait creusé, maçonné et muré une niche, qui servît de dépôt aux ustensiles sacrés. La cachette fut mise au jour par un éboulement, et Léon Wannieck voyageant dans la région, acquit une vingtaine d'objets de cette provenance.

L'attribution à l'Auguste Empereur s'appuie sur une tradition locale ; les textes sont muets à ce sujet, mais, à l'examen, rien ne vient l'infirmier. Les objets témoignent d'un travail soigné qui ne les rend pas indignes des mains impériales ; ils offrent, d'autre part, des particularités qui les distinguent des pièces Tcheou ou Han classiques.

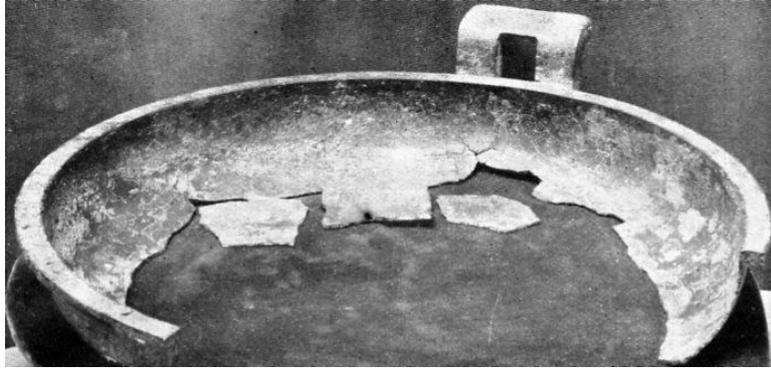


Pl. 50a.b. Spatules de bronze.
Chine, époque Ts'in. Collection Wannieck, Paris.

Mettons tout de suite à part un long couteau de bronze, incrusté d'or, d'argent, de turquoises, et deux ustensiles ^{p.274} finement gravés à la pointe, l'un, presque ovale, décoré à jour d'une tête de bœuf et de têtes d'oiseaux de style scythique, portant sur son manche un poisson (pl. 50a), — l'autre, spatule plus petite et pleine, ronde, ornée de dragons, au bout d'un long manche à motifs losangés (pl. 50b). Ces trois objets portent la marque d'un goût extrêmement raffiné et d'une technique avancée. On jugera de même un quadrupède debout, tenant du lièvre et du porc, et dont la surface entière est décorée d'ornements

L'art chinois classique

géométriques ; sans doute, sur son dos portait-il le récipient, aujourd'hui disparu, destiné au sang d'une victime. Un grand plat rond,



51a. Bassin de bronze.

Chine, époque Ts'in. Collection Jean Sauphar.

endommagé, présente une suite d'animaux gravés, d'un style à la fois libre et conventionnel, et un curieux personnage humain qui semble nager ; ce plat est entré dans la collection Jean Sauphar (pl. 51a).

La série des vases est du plus haut intérêt. Certains sont des trépieds ronds, à anses latérales rigides, et dont le couvercle supporte, en relief et couchés, les animaux de sacrifice (pl. 52a et 53) : ils ont la forme classique des trépieds de l'époque Han. Le musée Cernuschi a reçu en don un vase de cette sorte, mais ne provenant pas de la trouvaille de Li-yu (pl. 52b). D'autres sont longs, accusant ainsi un modèle particulier. D'autres enfin en forme de verseuse (pl. 51b).



51b. Bronze.

Chine, époque Ts'in. Collection Wannick, Paris.

L'ornement le plus fréquent est celui d'un double dragon entrelacé, se répétant par bandes concentriques sur le flanc des vases. Mais on doit

L'art chinois classique



Pl. 52a. Ting.

Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,18m.
Collection Wannieck, Paris.



53. Couvercle de vase de la pl. 52a.

Bronze, Chine, époque Ts'in.
Collection Wannieck, Paris.

L'art chinois classique



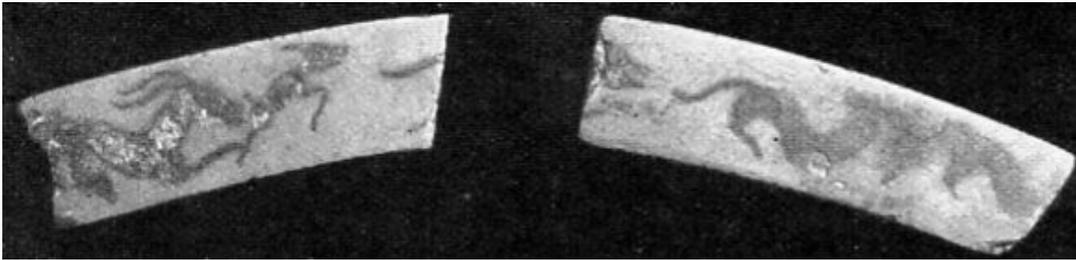
Pl. 52b. Ting.
Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,24m.
Musée Cernuschi.



Pl. 54b. Vase rituel.
Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,18m.
Collection Wannieck, Paris.

L'art chinois classique

noter qu'à l'opposé des objets Tcheou classiques, où l'art du bronzier s'est efforcé d'obtenir un relief aux traits profonds, le décor des bronzes de Li-yu ^{p.275} est posé très légèrement sur la surface ; sa délicatesse et sa précision sont d'ailleurs extrêmes ; parfois il prend place sur un fond granulé, très caractéristique. Le motif des dragons entrelacés n'est pas absolument spécial aux Ts'in. On peut, au contraire, considérer comme leur étant propres, l'ornement en torsade, pareil à une corde tressée, qui entoure quelques vases, et aussi un joli motif de fleurettes à quatre lobes.



Pl. 54a. Fragments d'un vase.

Bronze incrusté de cuivre. Chine, époque Ts'in. Musée Cernuschi.

La matière est un bronze clair, sur lequel les incrustations ressortent bien ; celles-ci sont parfois de cuivre rouge, par exemple dans l'étonnant fragment de la planche 54a où l'on voit des boucs et des chèvres dont le mouvement bondissant fait plutôt songer à Mycènes qu'à la Chine. Quant aux patines, elles vont du blanc et du gris au vert malachite.



Pl. 56. Ustensiles de cuisine.

bronze. Mongolie, époque Han. Haut. 0,21m et 0,25m. Musée Cernuschi.

On imaginerait difficilement parmi les ustensiles d'un sacrifice impérial, des vases à peu près dépourvus d'ornements, que les

L'art chinois classique

paysans qui firent la trouvaille affirment provenir de Li-yu, mais dont la facture sommaire ne se rapproche guère des vases précédents ; ils rappelleraient plutôt de modestes objets de cuisine provenant du pays des Ortos, que nous reproduisons aussi pour comparaison (pl. 56). Le plus intéressant de ces objets est une marmite ronde, scindée horizontalement par le milieu et recouverte d'une nappe de patine bleu-de-ciel dont le ton soutenu émerveille le regard (pl. 55). Ce modèle a donné naissance aux marmites rituelles *yin*, que nous avons citées dans le chapitre des bronzes Tcheou.



Pl. 55. Marmite de type yin.

Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,17m. Collection Wannieck, Paris.

Par analogie, pourrait-on présenter avec l'étiquette Ts'in deux pièces importantes de la collection Stoclet : un vase, semblable à celui du musée de Moukden qu'a ^{p.276} reproduit Voretzsch, orné de la torsade et du dragon entrelacés, mais aussi de bandeaux représentant des scènes de chasse et des oiseaux (pl. 57) ; et un magnifique dragon accroupi pour bondir (pl. 58).



Pl. 57. Vase décoré de personnages et d'animaux.

Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,25m.

Collection Stoclet, Bruxelles.



Pl. 58. Dragon.

Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,50m.
Collection Stoclet, Bruxelles.

L'art chinois classique

On rattacherait encore au style Ts'in un curieux perroquet de bronze, appartenant à Mrs E. Meyer (pl. 61).



Pl. 61. Perroquet.
Bronze. Chine, époque Ts'in.
Collection de Mrs. E. Meyer, New-York.

L'art chinois classique

Koop a publié comme Ts'in plusieurs objets du musée Cernuschi, par exemple un fragment de couvercle (pl. 59a), une boîte d'essieu (pl. 59b) et deux jarres courbes (pl. 60).



Pl. 59a. Fragment de couvercle.
Bronze. Chine, époque Ts'in. Diam. 0,16m.
Musée Cernuschi.



Pl. 59b. Boîte d'essieu.
Bronze. Chine, époque Ts'in. haut. 0,09m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique



Pl. 60. Jarres courbes.

Bronze. Chine, époque Ts'in. Haut. 0,31m et 0,35m. Musée Cernuschi.

Il est difficile de suivre cet auteur quand il prête la même origine à la grande cuve (pl. 62) et au grand vase à empreintes de mains (pl. 46) du même musée.



Pl. 62. Grande cuve.

Bronze. Chine, époque Tcheou ? Ts'in ? Haut. 0,57m. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Au total les bronzes attribuables aux Ts'in sont encore en bien petit nombre et ne représentent l'art de cette région qu'à son confluent avec les formes traditionnelles de la Chine. Sans doute, les siècles antérieurs offraient-ils un accent plus original et plus hardi. La haute vallée de la Wei est l'un des cantons du sol chinois les plus fertiles en antiquités. On classe celles-ci sous le vocable général et commode de Tcheou ; le jour où les recherches deviendront méthodiques, sur des emplacements choisis, surgira un art des Ts'in jusqu'ici inconnu ou méconnu. Nous venons de tenter l'esquisse des conditions historiques qui l'ont déterminé et qui permettront de le mieux comprendre.

@

CHAPITRE X

LA CIVILISATION DES HAN

@

p.277 **Vue générale sur l'histoire des Han.** — Nul ne s'étonnera que la chute de l'Empire des Ts'in ait été suivie d'une vive effervescence de l'esprit féodal. Les anciens États s'efforcent de renaître, leurs luttes reprennent, où Han et Tch'ou jouent le premier rôle. Si Han l'emporte enfin, c'est pour reprendre à son compte la politique monarchique et centralisatrice de Ts'in : ainsi le veut la loi de l'histoire.

C'est en 202 que le roi de Han, Lieou-pang (titre dynastique : Kao-tsou) reconstitue l'Empire ; il fonde sa capitale à Tch'ang-ngan « la Paix Perpétuelle », aujourd'hui Si-ngan-fou. Ce Kao-tsou était un brutal personnage. Sseu-ma Ts'ien le montre au nez proéminent et au front de dragon, porteur d'une belle barbe au menton et sur les joues, et de soixante-douze points noirs sur la cuisse gauche. Il méprisait les lettrés. A une proposition de restaurer les classiques, il répondit :

— Eh ! J'ai conquis l'Empire de dessus mon cheval, je suis devenu votre maître sans votre *Chou king* ni votre *Che king*, qu'ai-je besoin de vos livres ?

Il fut pourtant le fondateur d'une des dynasties les plus lettrées qu'ait eues la Chine.

p.278 Mais quels étranges êtres vit cette dynastie à son début ! L'Impératrice Lu, femme de Kao-tsou, dure, inflexible, l'avait aidé fortement à s'assurer le pouvoir. Après la mort de Kao-tsou, elle garda son influence sur le débile Souverain, Hiao-hoei, son fils, qui accéda au trône. Mais elle redoutait l'action de l'ancienne favorite de Kao-tsou, la *fou-jen* Ts'i, et du fils de cette favorite, devenu roi de Tchao. Que fait l'impératrice Lu ? Elle profite de ce qu'au douzième mois de l'année 194, l'Empereur est sorti de bonne heure pour tirer de l'arc, et des émissaires, vont, par son ordre, donner le poison au roi de Tchao.

L'art chinois classique

« Ensuite, dit Sseu-ma Ts'ien, elle coupa les mains et les pieds de la *fou-jen* Ts'i, elle lui arracha les yeux, elle lui brûla les oreilles, elle lui fit boire une drogue qui rend muet, et la fit rester dans des latrines ; elle l'appelait le porc-femme. » Et l'Empereur ? « Quelques jours après, elle appela l'Empereur Hiao-hoei pour qu'il regardât le porc-femme, Hiao-hoei pleura alors abondamment et en tomba malade.

Il se mit à boire et à se débaucher.

La dynastie des Han est double : Han antérieurs ou occidentaux (202 av. J.-C.- 8 apr. J.-C.), Han postérieurs ou orientaux (25-220 apr. J.-C.). La deuxième dynastie Han n'accéda au pouvoir que par la violence. L'usurpateur Wang Mang se fit fort de briser tous liens avec ses prédécesseurs. Il changea de capitale et s'établit à Lo-yang ; il réduisit au rang de gens du peuple tous les descendants des Han antérieurs. Vains efforts, pure apparence, au dedans comme au dehors, les seconds Han prolongent les premiers. La politique Han est continue : c'est la politique de l'unité chinoise. p.279

Politique antiféodale. Restauration des Classiques. — Han, comme Ts'in, sentit l'obligation de briser l'esprit particulariste qui persistait dans les anciens royaumes. Il y parvint en réservant la dignité de roi-vassal à des membres de la famille impériale, puis en restreignant peu à peu leurs droits, en appelant enfin à une part d'héritage terrien les cadets des familles princières ; ainsi s'affaiblirent et se morcelèrent les anciens fiefs.

Si l'agitation persistait, on procédait à de grandes transplantations de peuples. Le vassal, diminué dans son autorité et dans son territoire, et ne gouvernant que des populations choisies, voyait son autorité encore restreinte par la présence d'un fonctionnaire, tantôt conseiller, tantôt espion, que l'Empereur plaçait à son côté. L'organisation administrative devint uniforme ; elle consista en circonscriptions de trois classes, telles qu'elles existent encore aujourd'hui : préfectures, sous-préfectures, districts.

L'art chinois classique

En même temps qu'on rognait les pouvoirs locaux, les fonctions de la cour furent enlevées aux seigneurs ; on y appela des hommes de petite origine, distingués par leurs seuls mérites. Qui voyons-nous, par exemple, aux premières charges sous le règne de Ou ? Un ancien géôlier, un vagabond, un bâtard berger de moutons, un homme de peine, qui s'étaient élevés par leurs capacités. Ainsi la politique antiféodale prenait un aspect démocratique, qui flattait le peuple ; cette idée de considérer l'intelligence plus que la naissance est restée l'un des traits de l'esprit public chinois.

Mais il s'agissait de rendre à cette intelligence l'aliment que la destruction des livres lui avait fait perdre. Cette ^{p.280} nécessité devint vite évidente. Dix ans après que Lieou-pang eut fait sa méprisante réponse sur le *Chou king* et le *Che king*, son propre fils bâtissait un édifice tout exprès pour y réunir les vestiges des classiques. Le décret de Che Houang-ti solennellement rapporté, on se mit à la recherche des moindres fragments de la littérature antique. Une académie fut fondée et un rituel élaboré, qu'inspirait la tradition classique.

A côté de cette renaissance, à laquelle préside le plus pur esprit de K'ong-tseu, on voit fleurir les études taoïstes ; Liou Ngan, prince de la famille impériale, écrit son traité sur *l'Immense Ardeur*, et les Bonnets Jaunes, véritables organisateurs de l'église taoïste, se préparent à leur grande lutte contre le bouddhisme.

Sur les esprits moyens et dans le peuple, la pensée taoïste se traduisait par des recherches d'alchimie, des pratiques d'astrologie, transmutation du cinabre en or, secrets d'immortalité, concordances astronomiques avec les temps de la mythologie. Certains assurent que nous devons au hasard d'expériences d'alchimistes, des découvertes telles que l'émail céramique. Ce serait déjà un bienfait. Mais il ne faudrait pas considérer les Han comme une obscure époque d'empirisme et de sorcellerie. De leur temps, au contraire, l'intelligence chinoise jeta un brillant éclat. C'est Wang Tch'oung fondant la libre critique des textes sacrés. C'est le médecin Hoa-t'ou insensibilisant ses malades par une potion à base de chanvre, afin de pratiquer sur eux de

L'art chinois classique

véritables opérations chirurgicales, aussi bien l'ouverture du corps et le nettoyage des organes, que la délicate opération de la cataracte. C'est l'astronomie ^{p.281} officielle, osant enfin reconnaître la précession des équinoxes qui contredisait l'antique système des palais célestes. En même temps, l'invention du papier et du pinceau favorisait le développement des œuvres de l'esprit. Sous les premières dynasties, et encore au temps des Tcheou, on gravait les caractères avec des couteaux courbes et pointus. Il semble cependant que les pinceaux en poil aient existé dès le Ve siècle ; on écrivait, soit sur des tablettes de bambou, soit sur des pièces de toile ou de soie. Mong-tien, administrateur, général et lettré, qui fut le bras droit de Che Houang-ti, apporta un perfectionnement au pinceau ; le centre de celui-ci était fait, jusqu'alors, en poil de cerf, entouré de poil de chèvre. Mong-tien mit au centre le poil de chèvre, et l'entoura de poil de lapin ; le pinceau acquit, de la sorte, résistance et mollesse à la fois. Quant au papier, son invention appartiendrait à T'sai-louen chambellan de l'empereur Houo-ti, des Han postérieurs ; T'sai-louen le fabriqua avec une écorce intérieure d'arbre, ou, selon d'autres témoignages, avec du chanvre.

Sentiment religieux. — C'est sous les Han que l'on peut bien saisir ce sentiment religieux si mêlé, où se combinent les traditions de la cosmologie, les préceptes de la morale confucéenne, les spéculations de la pensée taoïste. Il s'y mêle un naturisme accusé, dont l'expression se trouve, par exemple, dans l'inscription de l'un des piliers du T'ai-che (118 apr. J.-C., province du Ho-nan) ; cette inscription célèbre le Pic du Centre :

« Son excellente influence est parfaitement pure ; au printemps, il fait naître les dix mille sortes d'êtres ; ^{p.282} tout près de lui, il suscite les nuages ; fécondant, il distribue les sources et les cours d'eau ; de son énormité sortent les pluies abondantes qui se répandent ; dans tout l'univers, dans le territoire compris à l'intérieur des quatre mers, il n'est rien qui ne reçoive ses bienfaits ; notre sainte dynastie lui rend un hommage respectueux.

L'art chinois classique

Des doctrines religieuses qui ont pris corps dans l'âme chinoise, seule la croyance bouddhique fait défaut. Le bouddhisme dans sa propagation à travers l'Asie centrale, avait cependant atteint, selon toute vraisemblance, les peuplades situées à l'ouest de la Chine, dès la fin du II^e siècle avant notre ère ; on suppose que sa connaissance devint plus étendue par l'intermédiaire des Yue-tche. Par un moyen ou par un autre, il parvint en tout cas, certainement, aux Han postérieurs. Mais cette contamination, la plus grave et la plus regrettable qu'aient subie le génie et l'art chinois, ne devint sensible que deux ou trois siècles plus tard dans les monuments sculptés.

« Alors, dit un historien des Wei, alors (sous les Han), la Chine connut cette doctrine, mais elle n'y crut pas.

La marque bouddhique ne peut être soupçonnée que sur un nombre infiniment petit d'objets attribuables à l'époque des Han. Citons parmi ceux-ci, le personnage couché de la planche 63a. Faut-il y voir un personnage bouddhique ? La supposition que ce modèle soit venu par les routes maritimes du sud serait suggérée par son style ; l'histoire n'y contredit pas, au contraire, comme nous le verrons plus loin, et Paul Pelliot a eu l'occasion de montrer comment la voie de mer était utilisée aux I^{er} et II^e siècles de notre ère. L'objet se place de toute façon à l'époque Han ; le décor de la base, ^{p.283} fait avec une roue dentée, est particulier à cette époque ; on connaît d'autre part un certain nombre d'ornements d'argile découpés à jour ainsi que celui-ci.



Pl. 63a. Personnage bouddhique.
Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 0,25m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Progrès matériels. Difficultés financières. — De leurs incursions dans l'Asie centrale, les Han avaient rapporté des cultures nouvelles, qui s'acclimatèrent vite sur le sol chinois ; la vigne et la luzerne furent les plus utiles. L'agriculture reçut de l'impulsion, on perfectionna les routes. D'immenses travaux d'irrigation et de canalisation furent entrepris.

Mais l'état des finances se corrompait vite, et le peuple fut accablé. Réquisitions sur réquisitions, redevances sur redevances, avec leurs cortèges de châtiments ; déclaration et taxation des fortunes ; monopoles du sel et du fer ; falsification officielle des monnaies, tels furent les procédés auxquels l'Empire eut recours. La vénalité des charges de la justice fut affichée. Pour atteindre au plus haut grade de la noblesse, on payait 370.000 pièces de monnaie, équivalant à 37 livres d'or pur. Le condamné qui voulait voir sa peine abaissée d'un degré (de la strangulation au bannissement par exemple) versait 500.000 pièces, soit 50 livres d'or.

Les travaux publics coûtaient cher. Mais ce qui vidait le trésor, c'était la guerre, c'était la succession ininterrompue des expéditions lointaines. Nous touchons ici à la plus grande force, à la plus haute gloire de l'Empire Han, mais aussi à la cause de sa ruine.

Les conquêtes. Expansion vers l'ouest. — La politique ^{p.284} extérieure des Han est à double direction : l'ouest par le Turkestan, et le sud-ouest vers l'Inde. Avec des alternatives de succès et de revers, les deux dynasties restèrent inébranlables dans ces grands efforts.

Les royaumes du Turkestan furent, sous les Han, l'enjeu de la lutte séculaire de la Chine et des Huns. C'est au Turkestan qu'il faut chercher le nœud de la politique asiatique aux environs de l'ère chrétienne.

Depuis que la civilisation chinoise s'était constituée, le conflit n'avait point cessé entre les Hiong-nou, ancêtres des Tou-kioe et des Ouigours de l'époque T'ang, ces Huns mangeurs de viandes, nomades, pasteurs, vêtus de peaux, habitant sous la tente de feutre, et les Chinois mangeurs de riz, sédentaires, agriculteurs, vêtus d'étoffes et

L'art chinois classique

vivant sous les toits de leurs maisons. Les Hiong-nou occupaient l'actuelle Mongolie. Mais il ne s'agissait plus, pour les empereurs Han, de faire masse contre les incursions touraniennes ; la sécurité de l'Empire n'était plus aussi directement menacée. Le théâtre du combat s'était déplacé. Les fertiles royaumes de l'Asie centrale excitaient l'envie des Hiong-nou. Ceux-ci refoulaient vers l'ouest, par une pression violente et continue, les populations turkestanes, notamment les Yue-tche ou Tokhares. Ce mouvement ne pouvait laisser indifférents les Empereurs Han.

Ils dépêchèrent des envoyés, dont le plus fameux fut Tchang-k'ien ; la mission de Tchang-k'ien était d'établir des liens avec les Yue-tche contre les Hiong-nou ; mais l'importance du voyage dépassa singulièrement cet objet ; absent pendant treize ans, deux fois prisonnier des Hiong-nou, il parcourut le Ferganah, la vallée de l'Ili, les steppes ^{p.285} kirghiz, la Sogdiane, le Parthie, la Bactriane, et rentra par le Tibet. Quelles perspectives s'ouvraient aux regards de l'Empire ! Il frappait aux portes de l'Occident romain. Entreprise délicate, qui se heurtait aux escadrons Hiong-nou, aux susceptibilités des principautés turkestanes indépendantes, aux intérêts inquiets des peuples qui, comme les Parthes, possédaient le monopole et le bénéfice du transit des marchandises entre les deux mondes.

Par la politique et par les armes, les Han tentèrent de surmonter ces difficultés. Tchang-k'ien était parti en 138 avant notre ère. Dès 108, Wou-ti lance des troupes vers les oasis de l'Asie centrale. La Chine s'appuyait, pour cette action, sur Touen-houang, station établie par Wou-ti dans le Kan-sou actuel, et sur Hami dans le Gobi central ; de ces deux points partaient quatre routes principales, en direction de Khotan, de Koutcha, et du lac Barkoul. Par là s'élançaient inlassablement les cavaliers galopant sous le fanion des Han, aventuriers chinois ou mercenaires barbares, qui refaisaient avec rapidité et hardiesse les pénibles voyages de Tchang-k'ien.

L'art chinois classique

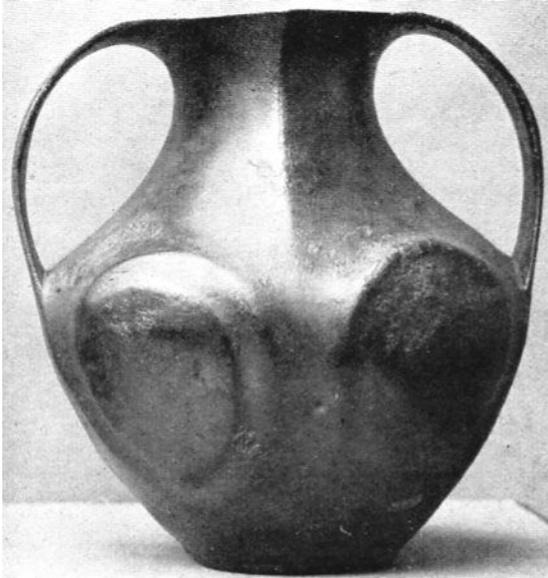
Les conquêtes. Expansion vers le sud. — En Bactriane, Tchang-k'ien, étonné, avait trouvé des bambous et des toiles qui provenaient de la Chine du nord. Par quel trajet ces produits ont-ils pénétré jusqu'ici ? Le voyageur s'enquiert, apprend qu'ils ont suivi la route de l'Inde. Ainsi, pour communiquer avec l'Occident, on peut emprunter une voie méridionale ? Il n'est plus nécessaire de se heurter aux Hiongnou du nord-ouest ?

Par ce souci s'expliquent les tentatives d'ouvrir à main ^{p.286} armée une route qui mène du Yunnan dans l'Inde, par la Birmanie. Mais en même temps que l'action militaire cherchait cette voie terrestre, une communication s'établissait par mer, qui s'étendait jusqu'aux possessions romaines. L'Inde devenait le nœud de relations avec l'Égypte et la Syrie d'une part, l'Indo-Chine et la Chine de l'autre. On s'est appliqué, à juste titre, à évaluer les influences turkestanaises en Chine, mais on a négligé jusqu'ici les apports que la Chine a reçus, sous les Han et après les Han, par les routes maritimes du sud : ces apports ont pu influencer grandement sur la civilisation et sur les arts. Si la mission d'un lieutenant de Pan Tch'ao, ayant poussé par terre jusqu'aux bords du Golfe Persique, rapporta des pays traversés « leurs objets précieux et merveilleux », à plus forte raison la voie de mer, où les transports sont plus faciles, dut-elle enrichir la Chine des « objets précieux et merveilleux » qui pouvaient y parvenir aussi. C'est ainsi que l'Empire du Milieu reçut le fameux *liou-li*, à la fois par l'Asie centrale et par le Cambodge.

Des documents certains établissent les relations qui existaient au III^e siècle de notre ère entre l'Inde, l'Indo-Chine, et le royaume chinois de Wou. Tout porte à croire que ces relations n'avaient pas été moins fréquentes au temps des Han. Nous savons par exemple qu'au I^{er} siècle, des peuples de l'Océan Indien offraient le tribut à la cour de Chine. Laufer, d'autre part, a étudié des poteries chinoises trouvées dans diverses stations romaines de la vallée du Rhin, que l'on peut dater du début de l'ère chrétienne. Henri Cernuschi a acheté à Pékin un vase de bronze que son alliage et sa patine reporteraient à

L'art chinois classique

l'époque des Han, p.287 mais dont le style semble occidental (pl. 64a).



Ces faits resteraient inexplicables si l'on n'admettait des rapports entre les deux civilisations. Hirth et Rockhill, dans l'introduction de leur traduction du *Tchou fan tche* de Tchao Jou-koua, ont tracé une esquisse des relations de commerce entre la Chine et les mers du sud : l'étude des échanges artistiques réserve assurément des surprises.

Pl. 64a. Vase de bronze. Chine, époque Han ? Haut. 0,28m. Musée Cernuschi.

Si l'on considère qu'au nord-est l'Empire des Han atteignait la Corée septentrionale, qu'à l'ouest, en Bactriane, il prenait contact avec les influences grecques et romaines, et que, par les routes maritimes du sud, diverses civilisations de l'Occident lui étaient ouvertes, on voit quels éléments nouveaux pouvaient faire irruption de toute part dans l'Empire du Milieu. A chaque pas nous en rencontrerons les traces dans les arts de cette époque.

Apports étrangers. — Un exemple : tactique militaire et armement. — Elle fut vraiment, cette époque, l'une des plus prodigieusement riches de l'histoire chinoise. Cet Empire à la fois si vieux et si jeune, dont l'esprit avait demandé une gestation longue et sérieuse, se sentait tout à coup en pleine possession de sa force physique : un besoin d'expansion le jetait sur les routes du monde ; une sorte d'ivresse le poussait à connaître, à savoir, à posséder ; il renouvelait joyeusement les formes de sa sensibilité comme celles de sa structure.

Le spectacle de la Chine à ce moment est d'une telle abondance de vie, d'un tel accroissement, d'un tel progrès ! On voudrait le suivre dans tous ses détails. Qu'un exemple suffise. p.288

L'art chinois classique

Jusqu'à ce jour, la Chine n'avait connu que l'infanterie et les chars de guerre. Les cruelles leçons reçues des Huns l'obligèrent à considérer l'usage et l'équipement de la cavalerie. Laufer a montré le caractère radical de cette innovation.

Déjà le roi Wou-ling (325-299), de Tchao, avait formé des corps d'archers à cheval, munis de l'uniforme et de l'armement barbares. Lui-même, s'était habillé à la mode des Huns. Pour vaincre les résistances de sa famille, des princes et de la cour, il s'écriait :

— Il faut lutter à armes égales avec nos adversaires ! S'ils nous surpassent, adoptons leur système, notre salut nous en impose l'obligation. L'amour-propre, un aveugle attachement à nos traditions, ne doivent pas prévaloir sur le bien public, et nous attirer de grands malheurs !

Là-dessus, il faisait cadeau d'un vêtement barbare à son oncle, qui s'était montré le plus opposé à la réforme, et que ses adjurations venaient de convaincre. Le changement devient bientôt fait accompli dans tout le royaume Tchao.

Mais, depuis lors, les Huns eux-mêmes avaient perfectionné leur organisation et leur tactique sous l'inspiration de leur chef Modouk, qui les commandait effectivement en 201 ; ce Modouk avait vécu en otage chez les Yue-tche, il y avait peut-être reçu les leçons de l'Iran. Dans ces échanges en matière d'art militaire et d'armement, Laufer voit avec justesse « un lien qui relie l'Iran, le Touran et la Chine aux derniers siècles avant notre ère ».

L'adoption des usages hunniques par les Han est confirmée dans le rapport de Tchao Ts'ou, présenté au trône en 169 ; ce rapport expose en détail l'inefficacité des ^{p.289} formations lourdes des armées chinoises à l'égard des Huns, la différence entre les tactiques hunnique et chinoise, et la nécessité d'employer contre les barbares leurs propres procédés. L'Empereur Wou-ti (140-87) mit en pratique ces suggestions et le général Ho K'iu-ping acheva de placer la cavalerie au premier rang des forces chinoises, en y employant les mercenaires de l'Asie Centrale.

L'art chinois classique

Même transformation, aussi essentielle, dans l'armement. C'est encore de ses ennemis que la Chine apprit l'usage du fer, et remplaça les armes de cuivre ou de bronze par des solides épées de ce métal. Il semble toutefois qu'avant les Han, quelques États féodaux aient connu les armes de fer, notamment l'État de Tch'ou. Mais, de toute façon, c'est aux Han que l'on doit leur généralisation. Non seulement la matière changea, mais le type des armes. L'arc et la lance des Tcheou furent délaissés ; la Chine emprunta l'arbalète aux tribus aborigènes du sud, et la courte épée à deux tranchants, à la Sibérie. Enfin, et parallèlement, le progrès des armes offensives entraîna celui de l'armure défensive, dont les lamelles, recouvrant le corps du guerrier, devinrent de fer après avoir été de cuivre.

Ainsi, sous les Han, furent profondément modifiés la tactique et l'armement, sous des pressions extérieures. Ce que nous saisissons dans l'art militaire se répète dans toutes les parties du corps social. Les idées ne sont pas à l'abri, ni l'art ; mais ici le progrès ne va pas sans crise, l'enrichissement sans altération.

Contrastes. — Ce qui frappe au premier coup d'œil, en p.290 ce temps des Han, c'est le mélange. Passé et présent s'entremêlent dans les institutions comme dans les hommes. Si, pour des raisons de salut, la réforme militaire est entière et décisive, d'autres transitions sont plus lentes, et les survivances de jadis luttent curieusement avec les éléments nouveaux.

Quelques figures de ce temps, offrent de vivante façon, les exemples de ces contrastes. Ainsi Wou-ti, le plus illustre Empereur de la dynastie, buveur, brutal, luxurieux, qui attaquait les fauves à l'épieu et se roulait dans de basses débauches, était, en même temps, un poète aux accents doux et mélancoliques. Le marquis d'Hervey Saint-Denys a traduit sa *Chanson des Rames*, et l'on cite souvent, d'après la version de Mme Judith Gauthier, cette délicate élégie, le *Vent d'Automne* :

L'art chinois classique

Le rude vent d'automne se lève : les nuages blancs volent
devant lui.

Des arbres secoués, les feuilles jaunies tombent sur l'eau,
Et voici que déjà les oies sauvages repassent.

Les lotus n'ont plus que des graines, la rose a perdu son parfum.
Ah ! je veux voir la femme que j'aime passionnément, celle
que je ne peux oublier !

Pour atteindre le pavillon qu'elle habite, je détache un bateau
et j'essaie de traverser la rivière.

Le courant est rapide, l'eau, bruissante comme de la soie, se
ride et clapote sous le vent.

Malgré mes efforts je ne peux pas avancer.

Toute l'ardeur de mon amour s'élançe en avant de moi, et,
sans pitié, me laisse là... p.291

L'âpre vent de tant d'automnes a-t-il donc brisé ma vigueur ?
Est-ce l'image d'un vieillard qui tremble ici dans l'eau
profonde ?

Singulière époque, où cette plainte tendre et pure s'élevait parmi
tant de violences. Wou-ti, l'homme aux pires excès, savait chanter
l'automne, l'amour, la tristesse de ses forces déclinantes. C'est de son
temps que la dynastie atteignit l'apogée de la puissance et la perfection
de l'esprit.

On vit après lui d'étonnantes brutes comme ce Tch'eng-ti (le
« Parfait Empereur ! »), époux d'une fille publique, organisateur de
combats, où, sous les yeux de la cour, les Hou du nord, chasseurs
renommés, luttaient au coutelas et à l'épieu contre les tigres de
Mandchourie, à l'épaisse fourrure, et les ours noirs du Tibet.

Quand nous parlerons de l'art raffiné des Han, il faudra, comme
pour l'art des Tcheou, ne pas perdre de vue cet enchevêtrement
d'appétits bestiaux et de sanglants désordres qui sert de fond aux plus
belles époques de l'histoire chinoise. Les Han, après avoir relevé et
porté au plus haut point l'Empire construit par Che Houang-ti, finirent
de façon misérable. Eunuques, lettrés, généraux, multipliaient intrigues

L'art chinois classique

et massacres ; ce ne sont qu'incendies, strangulations, empoisonnements, soulèvements militaires, exécutions en masse. L'Empire souffre surtout des cabales des eunuques ; le général Ho-tsin, en 189, veut en débarrasser la cour, mais ceux-ci l'attirent au palais, et comme les partisans de Ho-tsin s'amassent devant les portes et le réclament, on leur jette sa tête fraîchement coupée. Réponse : le palais brûlé, deux mille eunuques massacrés. Mais les assassins de Ho-tsin ont pu s'échapper, entraînant l'Empereur et l'Impératrice ; après mainte tribulation, l'Impératrice est précipitée par une fenêtre, l'Empereur doit boire le poison.

Le général Tong Tcho prend le pouvoir, commet des exactions. On l'assassine. De ce meurtre, le roman historique *San-kouo tche* donne un tableau d'une couleur intense.

« A l'époque où Tong Tcho fut tué, l'air était tranquille et le soleil et la lune brillaient d'un pur éclat. Le cadavre de Tong Tcho fut jeté, par ordre, sur la grande route. Comme Tong Tcho était chargé d'embonpoint, les soldats qui le gardaient mirent du feu sur son ventre, et en firent une lampe hideuse qui les éclaira toute la nuit, et la terre fut baignée de la graisse liquide qui découla de tout son corps. Le peuple, en passant devant le cadavre, se plaisait à frapper la tête de Tong Tcho, jusqu'à ce qu'elle fût fracassée et moulue comme de la farine pétrie. Au dedans et au dehors de la ville, enfants et vieillards couraient en dansant, et faisaient éclater les transports de leur joie. Les jeunes gens et les jeunes filles qui étaient pauvres, vendirent leurs habits pour acheter de la viande et du vin.

— Cette nuit, disaient-ils en se félicitant, nous pourrions dormir tranquillement dans nos lits.

Vers la même époque, dans une petite localité du Chan-tong, un artiste anonyme ciselait pieusement sur les dalles des chambrettes funéraires, les scènes nobles de l'histoire et les épisodes édifiants de la vie des enfants, des femmes et des vieillards.

CHAPITRE XI

L'ART DES HAN. CARACTÈRES GÉNÉRAUX. — BRONZES. — JADES

@

p.293 La civilisation des Han étant toute chargée d'apports étrangers, nul ne s'étonnera que leur art n'ait gardé, ni dans les formes, ni dans l'ornementation, la pureté classique. On n'insistera jamais assez sur les pénétrations de races, de mœurs, d'idées, dont l'Asie orientale fut le théâtre aux environs de notre ère. L'esprit chinois en fut profondément bouleversé.

Un rapport du général Pan Yong (fils de Pan Tch'ao), daté de 125 et reproduit au Ve siècle dans un chapitre du *Heou Han chou* de Fan Ye, nous livre les notions des Han sur les contrées occidentales. Le *Wei-leao*, rédigé vers le milieu du IIIe siècle, énumère les peuples, peuplades et tribus, connus des Han après leurs expéditions de l'ouest et du sud-ouest.

Jamais les Huns n'eurent de frictions plus nombreuses avec la civilisation du Milieu ; des nappes tour à tour hunniques et chinoises, recouvraient les vastes régions frontières ; les dépôts d'alluvions y étaient d'autant plus importants et variés, que les Huns amenaient et transportaient en esclavage des groupes de toute race et de toute civilisation. p.294 Pendant quatre ou cinq siècles, la Chine vit courir en tourbillons tous les types humains qui peuplaient l'Asie.

Son imagination fut violemment frappée. Les soldats des grandes expéditions rentraient avec de merveilleux récits ; ils narraient leurs souffrances, et les « pays de soif » où ils étaient réduits à exprimer le jus du crottin de cheval pour le boire, et les horreurs des sièges où l'on bouillait cuirasses et arbalètes afin de manger ce qui s'y trouvait de tendons et de cuir ; les « régions rouges » qui brûlent le corps, celles « de la fièvre » et celles « du mal de tête », celles « du fléau des

L'art chinois classique

vents », celles « du danger », « des démons » ; il y a des rois dont le palais repose sur des colonnes de cristal ; ici, l'on trouve le sel noir, ailleurs les oiseaux géants qui pondent des œufs gros comme des jarres, plus loin la toile qui se lave au feu et celle qui est tissée avec le duvet des moutons aquatiques.

Sculpteurs ou modeleurs tentaient de reproduire ces barbares qu'on leur dépeignait « aux yeux bleus, à la barbe rousse, pareils à des singes ». Un poème de Wang Yen-chen, au I^{er} siècle avant notre ère, fait allusion aux personnages de l'Asie centrale représentés sur des piliers d'un palais à K'u-fou. Des jongleurs, des bouffons et des musiciennes du Ta Ts'in (de l'Orient romain) parvenaient à la cour des Han dès le II^e siècle avant J.-C., envoyés par un roi parthe, et encore en l'an 120 de notre ère, par la voie birmane ; leurs tours choquaient, comme indécents, les gardiens de la tradition rituelle, mais ils réjouissaient l'Empereur et la cour ; nous retrouvons leurs traces sur les bas-reliefs sculptés, et dans des statuettes de nains, de bossus et de baladins (pl. 91 et 98). Les artistes des Wei et les T'ang développèrent cette curiosité des types étrangers, et l'on ferait un bien curieux musée des populations asiatiques et même méditerranéennes, à l'aide des statuettes d'argile qui reproduisent fidèlement les détails de leur figure et de leur costume.

Caractères généraux. — Mais il y a bien plus que cet amusement. En réalité les vastes mouvements des Han stimulèrent l'esprit et le goût chinois de façon si intense, qu'il se produisit une véritable rénovation de la poésie, de l'art, de la culture générale.

L'art de l'ancienne Chine, cet art rituel, impersonnel, représentatif de principes, le voici qui s'individualise ; il s'assouplit, il se diversifie ; il s'écoule par cent issues, court librement au gré de l'un, puis de l'autre. Laufer a fort bien indiqué ce changement quant aux pendentifs de jade : avant les Han, la signification religieuse et quelque peu magique des ornements de ceinture, leur imposait sa règle ; désormais, au contraire, chacun choisit ses pendentifs selon sa préférence ; l'œil

L'art chinois classique

décide, et la fantaisie. Cet exemple est topique. Il montre ce que l'art des Han gagne en liberté, en variété, mais aussi ce qu'il perd de puissance et de noblesse.

L'un de ses traits est le développement du style animal, sous l'influence sarmate que nous avons notée. L'animal des Han, tel qu'on le voit sculpté, ciselé, ou coulé en bronze, est de corps mince et vigoureux, à la fois agréable et robuste, encore tenu par la tradition du style, mais déjà allégé par l'observation de la nature. Jean Lartigue l'a dépeint à merveille :

« Le grand félin des Han, sans préjuger de ses ^{p.296} variétés ou espèces, est un animal long, cambré, de poitrail énorme, avec des reins arqués et surélevés, une musculature nerveuse mais sobrement indiquée, des appuis solides, un modelé particulièrement accusé des organes mâles. Ces caractères se retrouvent dans les bas-reliefs des piliers ; tout un peuple de petits personnages, cavaliers, chasseurs, hommes nus et femmes à demi dévêtues, bêtes de toutes les espèces, se poursuivent, se combattent, et mettent dans ces champs funéraires une animation étrange.

Mais cette indiscutable originalité, les Han la doivent à leurs contacts militaires avec les peuples extérieurs. La preuve est qu'on en trouve surtout les traces dans les provinces les plus remuées par les guerres. Lartigue est ainsi amené à distinguer une « école occidentale » des Han. Il la définit en ces termes :

« Ses qualités de vigueur et de vivacité sont celles qui frappent le plus. Elle choisit de préférence les scènes de chasse, les cavalcades guerrières, les luttes d'animaux, qui multiplient les occasions de représenter bêtes et gens en des allures extrêmes, en des poses violentes, jambes fendues, pattes arquées, échine tendue. Tandis que l'école orientale, plus littéraire, académique si l'on peut dire, préfère les grandes scènes historiques à personnages nombreux et conventionnels dont l'identité est affirmée par des cartouches

L'art chinois classique

gravés minutieusement, l'école occidentale, aux confins toujours menaçants de l'Asie centrale fertile en guerriers, travaillant pour de rudes généraux et des gouverneurs des Marches tartares, a su étudier la nature et fait rendre à la pierre, dans un juste équilibre entre l'imitation et la stylisation, ce qu'elle souhaitait y inscrire : la fête musculaire et nerveuse de la vie. p.297

Les bronzes. Les objets en fer. — Si cet esprit des Han prenait forme facilement et librement dans la ciselure de la pierre, qui était un art presque nouveau, les canons rituels le tenaient en lisière quand il s'agissait de répéter en bronze les vases de sacrifice ou les vases d'ornement conçus d'après les modèles sacrés. Il y a, le plus souvent, peu de différences entre les bronzes des Tcheou et ceux des Han. A peine si ces derniers se trahissent par une certaine aisance dans l'enchaînement des lignes et par le souci de perfectionner la matière et la technique. Ce souci était tel que l'auteur d'une pièce fine se croyait en droit d'y inscrire son nom : pour la première fois, sous les Han, nous trouvons des bronzes signés.

Les bronzes des Han n'ont guère de formes particulières : l'habitude de l'œil permet plutôt de les reconnaître. Le *ting* de cette époque descend directement de celui des Tcheou ; c'est tout juste s'il a le corps moins haut, les pieds plus minces et plus courbes. De façon générale on peut dire que les arêtes dentées, munies quelquefois de pointes aiguës, qui hérissent certains vases Tcheou, disparaissent ou s'atténuent, faisant place à des courbes plus souples. Encore ne faudrait-il pas donner à cette indication une valeur entière, certains vases des Tcheou étant d'une élégance simple et pure, tandis que les Han ont souvent reproduit sans y rien reprendre les modèles les plus accusés de l'époque précédente. En somme la plupart de nos observations relatives aux bronzes des Tcheou restent valables pour ceux des Han.

Parmi les vases spéciaux aux Han, on citerait le vase à vin *hou*, d'une forme élégante et commode, où Münsterberg p.298 voit une

L'art chinois classique

influence occidentale, mais qui paraît plutôt provenir du *tsouen* primitif ; il a deux dérivés, le *fang* et le *p'ou*. Le *hou* est tantôt lisse, tantôt décoré d'écaillés, de méandres, de nuages, de dragons ou du *t'ao-t'ie* ; il porte des anses qui peuvent être en forme de têtes d'animaux. Un modèle de *hou* d'un goût charmant, est cette gourde svelte, au col infléchi, coiffée d'un oiseau (pl. 60), où Koop veut voir une origine Ts'in.

Les *hi-tsouen*, vases en forme d'animal, étaient creux, au temps des Tcheou, et la bouche formait tuyau. Sous les Han, le corps de l'animal devient plein et supporte un petit vase ovoïde.

L'origine des disques de bronze improprement appelés miroirs, est, nous l'avons vu, antérieure à cette dynastie. Mais l'art des Han fit de certains disques des œuvres d'une délicieuse qualité. Le collectionneur doit examiner attentivement les « miroirs » qu'on lui propose ; beaucoup sont de grossiers surmoulages et datent des T'ang ou des Song. Si sa chance lui met entre les mains une pièce au dessin mince et nerveux, analogue à celle de notre planche 63d, il s'enorgueillira de posséder un des parfaits documents de l'art chinois des Han.



Pl. 63d. Miroir.

Bronze. Chine, époque Han. Diam. 0,17m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Dans les ustensiles de cuisine l'époque des Han semble avoir innové. Le *tsiao-tou*, récipient à trois pieds très hauts, à longue manche en forme de col et de tête de canard ou de dragon, offre l'aspect le plus caractéristique ; il servait à la cuisson des liquides, qui se déversaient par un bec placé sur le côté. On connaît aussi plusieurs ustensiles d'usage militaire, dont le *tiao-tou*, fourneau de cuisine, sans pieds, ustensile individuel du soldat.

p.299 Les tambours circulaires, en bronze, sont, également, attribués aux Han ; ceux-ci les auraient empruntés aux tribus qui vivent entre le sud-ouest de la Chine et la Birmanie ; on les nomme en Chine *Tchou-ko-kou*, « tambours de Tchou-ko », en souvenir du général Tchou-ko Leang qui conquiert ces régions méridionales au début du III^e siècle.

Mais ce ne sont là que des particularités secondaires des Han. Leurs plus fins, leurs plus délicats travaux de bronze, ceux qui portent la marque de leur véritable originalité, sont les objets précieux inventés pour plaire aux gens de goût de cette époque raffinée : le *lien*, boîte cylindrique pour la batterie de toilette, qui contenait de la poudre blanche, de la crème, etc..., les objets de toilette ou d'ornement, épingles à cheveux, agrafes, boîtes à fard, coupes à bijoux, lampes, brûle-parfums, sont les plus fréquents ; certains même sont dénués d'usage ; on voit naître le « bibelot », qui ne se propose qu'un but de beauté. Là, le style animal dépense ses trésors d'ingéniosité. Le bronze est rehaussé de niellures d'or et d'argent, incrusté de pierres précieuses, surtout de turquoises. Le léopard de la collection Stoclet (pl. 65), l'ours de la collection Oppenheim (pl. 66), le disque décoré de dragons de la collection David Weil (pl. 77a), sont d'admirables exemplaires de cet art riche, élégant et vigoureux.

L'art chinois classique



Pl. 65. Léopard.

Bronze incrusté d'argent. Chine, époque Han. Haut. 0,12m.
Collection Stoclet, Bruxelles.

L'art chinois classique



Pl. 66. Ours.

Bronze doré. Chine, époque Han. Haut. 0,25m. environ.
Collection Oppenheim, Londres.

L'art chinois classique

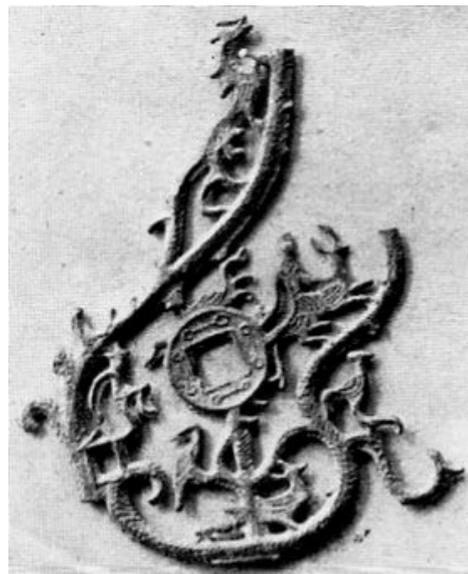
Pl. 77a.
Disque décoré de dragons.

Bronze. Chine, ép. Han.
Diam. 0,20m. env.
Coll. David Weil, Paris.



L'histoire a gardé le nom de l'un des artistes habiles dans le travail du métal à cette époque : il s'appelait Ting Huan. On ne cite de lui que des objets en bronze. Mais les Han travaillaient aussi l'or et l'argent, soit massifs, soit en minces lamelles repoussées, ciselées et soudées pour former divers animaux. L'Empereur Wou, par exemple, fit offrir ^{p.300} au roi de Ta-yuan un petit cheval d'or ; mais l'envoyé le mit en pièces devant le roi lui-même, celui-ci ayant refusé de rien remettre en échange.

Pour ce qui est des monnaies, les premiers Han en fabriquaient de trois types, l'une ronde, l'autre carrée, la troisième oblongue ; elles étaient ornées respectivement d'un dragon, d'un cheval, d'une tortue. Les Han postérieurs revinrent au modèle unique, rond, percé d'un trou carré. Une monnaie pouvait faire partie d'un ensemble décoratif, tel celui de la planche 63c.



Pl. 63c. Ornement à motif de monnaie.
Bronze. Chine, époque Han. Haut. 0,09m. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

L'apparition du fer n'est pas seulement visible dans les armes et les armures. Les tombes nous livrent des ustensiles façonnés dans cette matière nouvelle ; ils sont les copies d'objets de bronze, par exemple le *chiao-tou* de notre planche 64b.



Pl. 64b. Chiao-tou.

Fer. Chine, époque Han. Haut. 0,16m. Musée Cernuschi.

On trouve en même temps des figurines d'animaux, coulées en fonte massive : elles ont une allure fruste, pesante, sommaire, empreinte d'une véritable puissance ; la rouille, en dévorant leur surface, ajoute à cet aspect brutal (pl. 67).



Pl. 67a. Bœuf

Fer massif. Chine, époque Han. Haut. 0,25 et 0,19m.
Musée Cernuschi.



Pl. 67b. Porc.

L'art chinois classique

Les jades. — Nous savons déjà, par l'examen des jades Tcheou, qu'entre ceux-là et les pièces des Han existe, dans l'esprit, dans l'ornement, une différence fondamentale. Nulle part, aussi clairement que pour les jades, on ne peut observer le passage d'un style abstrait, austère, impersonnel, à un art émotif et individualisé. C'est que la Chine primitive avait réservé cette matière, la plus pure, à la traduction des plus sévères symboles. Il n'y a pas d'objets qui répondent mieux au génie classique de la Chine, que les ^{p.301} représentations en jade, des entités cosmiques, le Ciel, la Terre. Quel abaissement quand il ne s'agira plus que de répondre à de petits sentiments personnels, ou même d'amuser les yeux, à l'aide de la substance régulatrice, celle qui signifiait excellence, vertu, et devant laquelle le Chinois de l'antiquité courbait le front parce qu'elle était d'essence parfaite !

On se souvient que, les carrières du bassin du fleuve Jaune étant épuisées, la Chine, dès les premiers Han, dut faire appel à l'importation du Turkestan. Ce nouveau jade, à la fois translucide et gras, est celui dont l'usage s'est continué jusqu'à nos jours.

En plus des objets travaillés par des artistes Han, on trouve quelquefois encore, par exemple dans le lit des rivières, des blocs bruts qui datent de cette époque. Les Han ont apprécié tous les agréments du jade, sa couleur si forte quand elle est pure, si douce quand elle est nuancée, sa dureté, son toucher moelleux, le son musical qu'il sait rendre. Certaines qualités leurs plaisaient particulièrement, ainsi ces « taches de terre », visibles dans certains jades blancs ; ils les attribuaient à l'absorption du mercure pendant le séjour sous le sol, tandis qu'elles semblent produites par la présence de traînées argileuses, crayeuses, prises dans la masse.

Les blocs bruts de l'époque Han ont toujours été recherchés, on les a retravaillés à toute époque, notamment sous les Song et du temps de K'ien-long : d'où l'existence de nombreuses pièces, Han par la matière, très postérieures par le travail ; comme elles

L'art chinois classique

reproduisent souvent des formes et des ornements copiés sur des objets Han, le risque d'erreur est grand pour le collectionneur, s'il ne prête ^{p.302} attention à la franchise du style et à la netteté de la technique.

Il est certain que les Han ont répété tous les vieux symboles cosmiques auxquels les rites attribuaient le jade comme matière. Ils ont, de même, fabriqué des haches de danse, reconnaissables par leur ressemblance avec les haches de bronze de cette époque. Mais certains objets des Tcheou disparaissent, ainsi les tablettes de mobilisation militaire, en forme de dent, remplacées sous les Han par des tigres de bronze.

En revanche, les Han multiplient, nous l'avons vu, les jades funéraires, objets de préservation qui bouchaient les ouvertures du corps. Aux six divinités cosmiques, en jade, ils ajoutent d'autre part les animaux protecteurs de la tombe.

Il semble qu'ils aient développé l'emploi du jade dans l'ornementation des poignées, gardes, fourreaux d'épée et de poignard avec décors géométriques, ou ciselure de dragon et de *t'ao-t'ie* ; ils ont continué l'usage des larges anneaux qui protégeaient le pouce des archers, ceux d'un blanc pur restant réservés à l'Empereur.

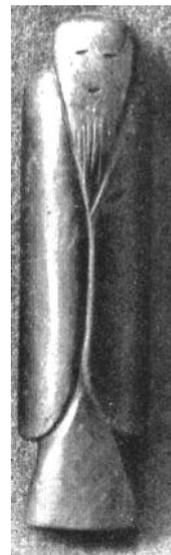
Les agrafes et les boucles de ceinture si variées de forme, si agréables d'ornement, ne sont pas antérieures à cette époque. Même remarque pour les représentations en jade circulaire ou demi-circulaire, du dragon qui demande la pluie. Laufer présente comme le seul exemple de sculpture détachée que l'on puisse attribuer à l'époque Han, un monstre couché, en jade vert oignon, mais cette attribution paraît discutable. Nous reproduisons (pl. 68) une pièce analogue exposée au musée Cernuschi en 1923 ; on la daterait plutôt des T'ang.

L'art chinois classique



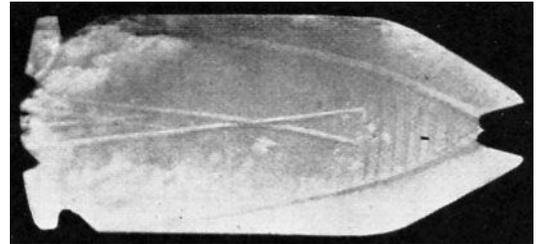
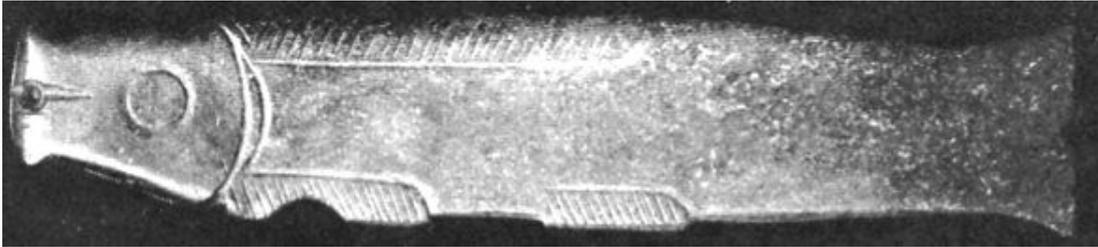
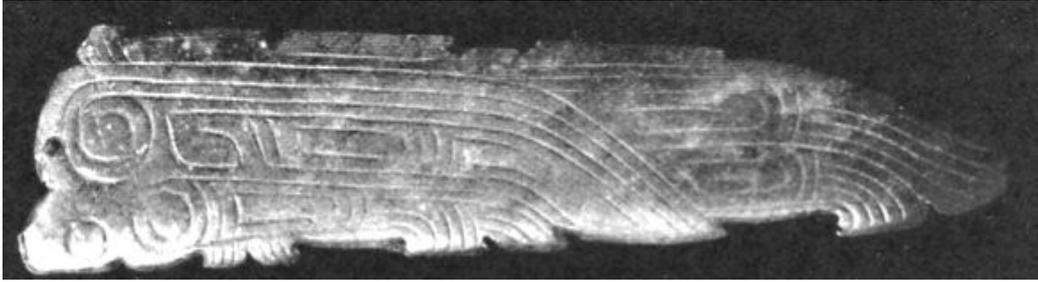
Pl. 68. Animal et son petit.
Jade blanc taché de rouille. Chine, époque Han ? T'ang ? Haut. 0,10m.
Ancienne collection J. Fau, Paris.

Notons la mention, sous les premiers Han, de vêtements ^{p.303} faits de plaques de jades attachées par des fils d'or, à l'imitation des cuirasses militaires ; tantôt le vêtement entier, tantôt la jupe seule, étaient de jade ; dans le second cas, la partie supérieure était de perles enfilées. Que nous voilà loin de l'emploi rituel du jade ! Plus loin encore avec les rares figurines de personnages, que Laufer attribue à cette époque, et où l'on peut reconnaître la représentation de Lao tseu (pl. 63b). Le naturalisme des Han arrive à dresser des arbres de jade et de pierres précieuses à l'entrée d'une temple. Il ne reste plus qu'à planter un arbre dans de petits pots, comme on l'a fait depuis, pour l'ornement des salons.



Pl. 63b. Personnage taoïste.
Jade brun. Chine, époque Han ? Haut. 0,06m. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique



Pl. 70. Jades funéraires.

Deux formes de poissons (époques Tcheou et Han) et une cigale (époque Han). Chine.
Musée Cernuschi.

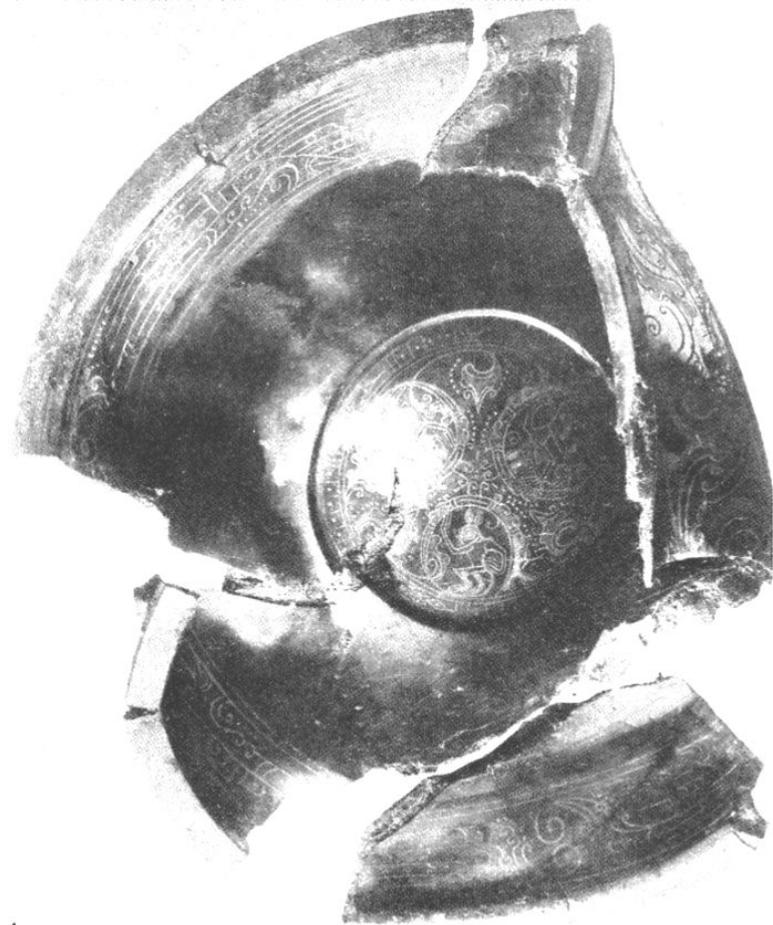
Les laques. — L'idée que le Chinois des Han ait pratiqué l'art des laques, eût paru peu vraisemblable, il y a quelques années. Des fouilles habilement poursuivies depuis 1916 par le Gouvernement général de la Corée dans la partie septentrionale de la péninsule, ne laissent cependant aucun doute à cet égard ; de même, des objets en laque, datant aussi des Han, ont été découverts par la mission Kozloff dans les kourganes de la Mongolie du Nord.

Sur l'emplacement d'une préfecture établie par les Han au moment où ils conquièrent la Corée, et en mettant au jour certains des tombeaux qu'ont alors bâtis les Chinois installés dans la région, on a trouvé des bronzes, des jades, des armes, des poteries, et, pour la première fois, des objets en laque, les uns exécutés par le procédé ordinaire du bois laqué, les autres par celui de la « laque sèche », qui consiste à recouvrir de laque plusieurs couches de tissu. Sur fond de laque rouge ou noire, appliqué

L'art chinois classique

quelquefois contre une feuille d'or, sont gravés ou peints personnages, animaux, ornements stylisés ; les couleurs les plus employées sont le rouge, le noir, le vert, le jaune. Quant à la nature des objets eux-mêmes, on cite de petites tables, des plateaux (pl. 69), des bols, des coupes, et des coffrets dont un des mieux conservés contient un attirail de toilette : miroir, peigne, épingles, boîtes à fard rouge et à poudre blanche.

Les laques des Han, extrêmement soignés, étaient l'œuvre d'artistes fiers de leur talent. Certains portent des inscriptions qui rappellent les noms de ceux qui ont préparé, appliqué, peint, uni la précieuse gomme. Les Ming ne prendront plus de soins ni de la perfection des laques, ni de la réputation de leurs auteurs.



Pl. 69. Plat en laque peinte.
Corée septentrionale. Époque Han.
(Fouilles du Gouvernement général de la Corée)

@

CHAPITRE XII

L'ART DES HAN. — POTERIE

@

p.305 **Généralités.** — Les Han ont assurément excellé dans tous les arts, mais pour certains, celui des tissus par exemple, nul document ne nous est parvenu (si l'on met à part les documents sino-touraniens de la mission Kozloff), et nous sommes réduits à recueillir, çà et là, des textes : ce que dit Sseu-ma Ts'ien de broderies représentant des haches sur des autels, et des innombrables étoffes de soie qu'emportaient, comme présents, les envoyés impériaux en Asie centrale ; ce que raconte vers la fin du III^e siècle, le moine Dionysius Periegetes, des précieux vêtements à ramages fabriqués par les Sères, « qui ressemblent pour la couleur aux fleurs des champs et rivalisent par la délicatesse avec les toiles d'araignée » ; ce qu'expose le *Po wou yao lan* « Coup d'œil général sur les objets d'art » (ouvrage des Ming), des vieux *kin* et *souei*, brocarts et broderies, tissés de dragons, de phénix, d'oiseaux, de fleurs et de raisins, notamment d'un cadeau de cinq rouleaux de brocart tissé de dragons sur fond cramoisi, fait par Ming-ti, en 238, à l'Impératrice du Japon. Nous avons une connaissance bien plus directe et bien plus étendue de la poterie des Han, grâce aux nombreux objets que renfermaient les tombes, et qui nous sont parvenus en bon état.

Bushell, le premier, fit mention de poteries Han, dans son ouvrage *Oriental Ceramic Art* (1897). Le *Chinese Art* du même auteur n'en reproduit qu'un seul exemplaire, mais définit déjà avec exactitude les particularités de cette catégorie.

« Il existe, dit-il, des vases de faïence de forme archaïque, généralement moulés d'après des modèles de bronze, et dont le vernis sombre et lustré, dérivé d'un silicate de cuivre, est attribué par tous les connaisseurs indigènes à la dynastie des Han. La pâte est de couleur chamois, ou du jaune et du rouge

L'art chinois classique

les plus foncés ; la pointe du couteau la raye à peine ; le vernis, qui par la nuance se rapproche de la peau du concombre ou de la feuille du camélia, tacheté de nuages plus sombres, se distingue, par la finesse de la craquelure ; avec le temps, il prend souvent un ton très chatoyant.

Les poteries Han restaient cependant bien peu connues, puisque le catalogue de la vente Hayashi (1902) classe faussement comme « porcelaine Song » une poterie de cette origine.

De bons exemplaires furent exposés en 1904 à Saint-Louis. Mais c'est à Berthold Laufer que l'on doit, sur la question, une étude attentive, minutieuse, et menée d'après de très nombreux documents. Il en réunit les éléments à Si-ngan-fou, dans le Chen-si, en 1903. En 1909 paraissait son magistral ouvrage, *Chinese Pottery of the Han Dynasty*, qui a gardé sa pleine valeur en dépit des réserves formulées par Embden.

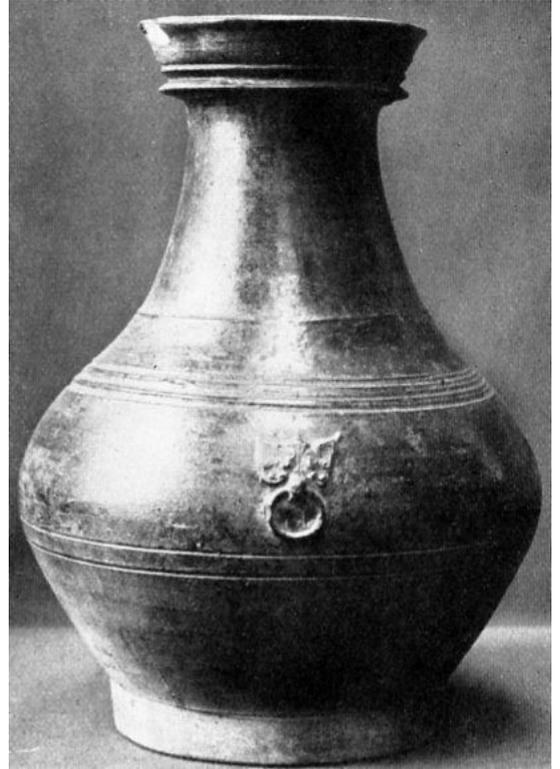
Deux dates ont été relevées sur des poteries Han : p.307 l'une, 133 avant J.-C. par Bushell, l'autre 52 avant J.-C. par Laufer ; une troisième date, approximativement 61-57 avant J.-C., reste obscure. La plupart des pièces dateraient du II^e et du I^{er} siècle avant J.-C., quelques-unes du I^{er} siècle après J.-C. date-limite.

Elles sont de deux sortes, les unes, vases ou objets de vaisselle tels qu'ils étaient en usage courant, les autres, réductions de maisons, moulins, puits, bergeries, ou d'appareils de grande dimension tels que coffres-forts et fourneaux ; cette seconde sorte était de destination exclusivement funéraire.

Les poteries Han possèdent une valeur propre qui mérite déjà l'attention ; les vases ont de belles formes amples et solides ; ils étaient faits au tour ; on voit dans les reproductions de constructions, d'appareils ou d'animaux, un souci d'exactitude qui s'allie au goût du détail pittoresque ; l'émail vert, ou tirant sur le jaune, est de belle qualité ; le séjour dans la terre lui donne fréquemment des irisations dorées ou argentées d'un éclat doux et fin ; plus rarement la

L'art chinois classique

décomposition de l'émail se fait en noir : l'objet est alors revêtu d'une teinte profonde, aux reflets sombres et chauds (pl. 71a).



Pl. 71a, b. Vases d'usage domestique.

Poterie vernissée à patine noire.
Chine, époque Han. Haut 0,33m.
Collection privée, Paris.

Poterie vernissée.
Chine, époque Han. Haut 0,50m.
Musée Cernuschi.

Mais ces poteries présentent un autre intérêt, qui est de révéler la vie domestique et les usages funéraires de leur époque. Par elles nous entrons dans le détail de l'existence familière et rustique des Han ; la cuisine, l'étable, les travaux paysans ressuscitent à nos yeux.

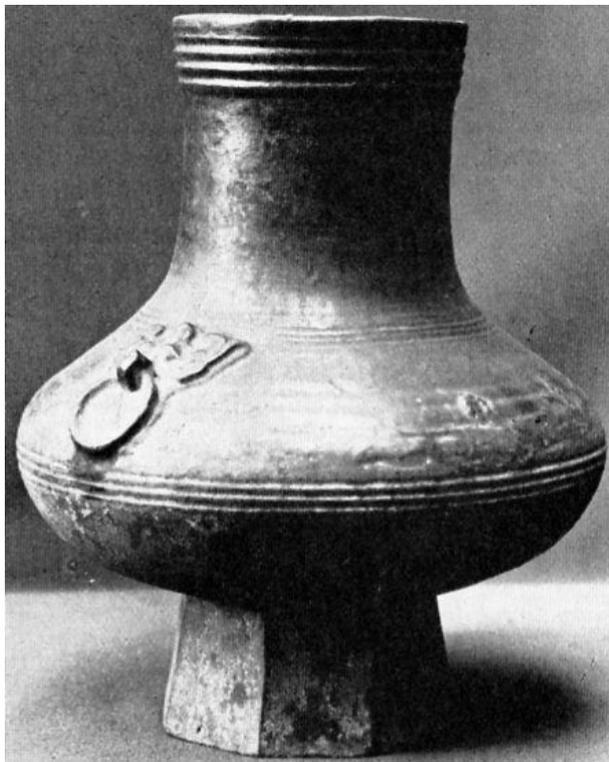
Enfin, et ce n'est pas pour nous surprendre, si les formes des vases Han paraissent proprement chinoises, leur ornement dénonce une influence multiple et directe de ^{p.308} l'art scythe-sibérien, notamment par la représentation si fréquente du cheval lancé au « galop volant », de l'archer à cheval se retournant pour décocher sa flèche, du lion, animal inconnu de la Chine, etc. Le motif du galop volant est, à ce point de vue, le plus intéressant. Aucun doute qu'il ait été importé en Chine : deux peuples n'auraient su l'inventer. Selon l'observation de Salomon Reinach, qui le premier a fait une étude approfondie de ce motif, « il ne peut avoir été imaginé qu'une fois, parce qu'il ne répond pas à la réalité et n'est qu'un symbole ».

L'art chinois classique

La poterie. Objets d'usage. — On entend ici par objets d'usage ceux qui sont passés directement de l'usage courant dans la tombe, sans qu'il ait été nécessaire d'en réduire les dimensions.

Les plus fréquents, les plus beaux aussi, sont des vases d'une forme particulière qui appartient nettement aux Han, sinon par l'invention, du moins par la diffusion dont l'a gratifiée cette époque., et par la perfection où elle l'a portée. Le vase de poterie Han est formé de trois parties, col, panse, pied : c'est un récipient d'usage domestique, où par conséquent la fantaisie est tenue dans des justes limites : la partie principale reste toujours la panse : le col est de longueur moyenne, pour permettre avec commodité l'écoulement du liquide : quant au pied, il n'est là, dans la plupart des cas, que pour assurer le bon équilibre. Dans la plupart des exemplaires, le développement du col ne dépasse pas un tiers de celui de la panse ; le pied, très court, reste généralement dans l'axe du col. L'ensemble donne une impression de vigueur et ^{p.309} d'équilibre ; ce modèle est l'un des plus justes, des mieux raisonnés qu'ait conçus l'esprit chinois (pl. 71).

Assurément il ne s'agit pas là d'un canon rigoureux : parfois, la panse retombe sur elle-même, s'affaisse : perdant la forme ronde, son galbe s'incurve légèrement ; le col, en ce cas, gagne en hauteur, et par un mouvement correspondant, le pied s'élève d'autant. Tantôt le col est droit, tantôt légèrement renflé au rebord, plus rarement terminé par une sorte de corolle. C'est le pied qui prête le moins à la fantaisie ; sa hauteur seule



Pl. 72a. Vase d'usage domestique.
Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Haut. 0,40m. Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

varie, en proportion de celle du col ; il atteint pourtant quelquefois une importance disproportionnée : il est alors, sur quelques exemplaires, de forme octogonale ou hexagonale (pl. 72a).

En dehors de quelques lignes nues qui peuvent encercler l'objet au col ou à la panse, c'est à la hauteur de l'épaule que l'ornementation se trouve posée, les motifs étant figurés en léger relief le long d'une bande circulaire.

Là, sont représentés des animaux, souvent trottant ou galopant, et des scènes de chasse (pl. 71a). Laufer observe justement que ces motifs existaient avant l'époque qui nous occupe. Le *Si ts'ing kou kien* reproduit notamment une coupe Tcheou en bronze, dont le pied, la panse et le couvercle sont entièrement gravés de personnages et d'animaux ; en plusieurs épisodes, un chasseur y combat une bête féroce, tantôt ours, tantôt tigre. Mais ces motifs naturalistes restent exceptionnels dans l'art symbolique des Tcheou. Ils se généraliseront sous les Han.

Les animaux les plus fréquemment représentés sur les poteries Han, sont des tigres, des lions, des dragons, hydres, chiens, sangliers, singes, cerfs, moutons, serpents, ^{p.310} et quelques oiseaux stylisés parfois comme des phénix, ailleurs se rapprochant de l'oie sauvage. Les chevaux méritent une mention ; ils sont de la petite espèce des poneys mongols, fort différents de ceux des bas-reliefs du Siao t'ang chan, dont le corps est massif, la croupe, l'encolure et la poitrine énormes, et qui appartiennent à une race importée de la Bactriane. Quant au chasseur, il prend sur les poteries l'aspect d'un démon qui a tantôt l'air de jongler et de danser, tantôt de combattre, et qui tient autant de l'ours que de l'homme.

Cette ornementation est le plus souvent complétée par deux anses rudimentaires, non détachées du corps du vase, simple souvenir des bronzes qui, à l'origine, ont donné le modèle de ce type de poterie ; ces anses sont en forme de tête de tigre ou de *t'ao-t'ie* ; un anneau est fixé dans le nez de l'animal.

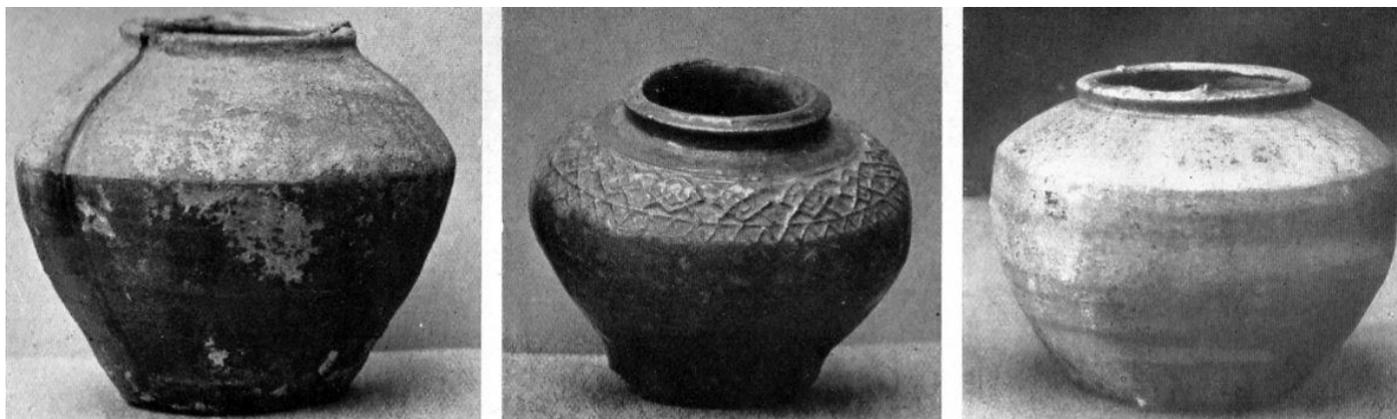
L'art chinois classique

Laufer estime que les reliefs qui décorent les poteries Han ont été façonnés séparément, à l'aide de moules d'argile, puis appliqués sur le vase. Il s'appuie surtout sur un vase orné de médaillons, dont le musée Cernuschi possède un exemplaire analogue (pl. 72b). Son opinion est admissible pour les pièces de cette nature, dont les reliefs sont parfaitement détachés et distribués sur tout le corps de l'objet.



Pl. 72b. Vase d'usage domestique.
Poterie vernissée, irisée, décorée de médaillons.
Chine, époque Han. Haut. 0,35m.
Musée Cernuschi.

On trouve aussi, dans les tombes, de grosses et solides jarres rondes, souvent un peu lourdes, quelquefois s'amincissant plus élégamment vers le pied (pl. 73). Ces jarres sont de parfaits récipients



Pl. 73a, b, c. Vases d'usage domestique.
Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Haut. 0,15, 0,12 et 0,40m.
Collection Georges Viau, Paris. Musée Cernuschi.

à liquide ; elles ont avant tout, de larges panses, généralement lisses ; certains exemplaires portent cependant des cercles de lignes légères, plus rarement une bande d'ornements en relief. Le col, à peine indiqué, dépasse rarement la hauteur de deux centimètres.

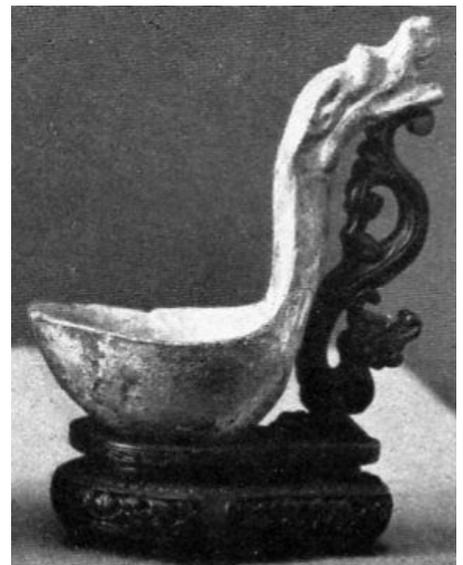
Les formes des vases en poterie ne sont pas déterminées par un canon rigoureux ; certaines sont d'une délicate élégance (pl. 73b).

L'art chinois classique

Il faut noter encore des vases à couvercle, peu élevés, que l'on croirait formés de deux bols, dont l'un, renversé sur l'autre, serait le couvercle, et des plats ronds, de faible profondeur, semblables aux plats à fruits modernes et qui servaient sans doute au même usage. Les bols hauts se rapprochent des bols à riz d'aujourd'hui, mais une sorte particulière est celle de ces nombreux petits bols ovales, à double oreillette, dont l'usage reste incertain : coupes à vin, ou bols à laver les pinceaux. Quant aux cuillers (pl. 74a) elles sont en forme d'un bol emmanché ou d'une grenade coupée par le milieu, et ressemblent aux cuillers à gruau modernes ; leur longueur moyenne est de dix centimètres, mais il en existe de plus grands modèles (pl. 74b). Avec cet attirail, le mort pouvait continuer sa vie souterraine ; on pensait à tout, puisqu'on le munissait même d'urinaux.

Pl. 74b, a. Cuillers.

Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han.
Haut. b: 0,10m. a: 0,13m. Musée Cernuschi.



Laufer étudie un ustensile qu'il qualifie de fourneau à braise et qui est le plus souvent formé de deux parties superposées, celle d'en haut étant percée de trous, et contenant, selon Laufer, la braise dont la cendre s'écoulait ainsi dans le récipient inférieur. Peut-être vaut-il mieux n'y voir que la réplique, en poterie, des bouilloires de bronze de type *yen*, conçues sur le même modèle. Si l'hypothèse est juste, ces bouilloires d'argile servaient aussi à la cuisson des céréales ; le récipient supérieur contenait les ^{p.312} grains, que cuisait, à travers les trous dont il était percé, la vapeur de l'eau placée au-dessous. Cet

L'art chinois classique

ustensile, comme ceux de bronze ou de fer, est quelquefois muni d'une poignée en forme de tête de dragon ou de canard.

Nous aurons terminé avec la catégorie des objets d'usage, en signalant un modèle dont l'ornement retient l'attention, c'est le « hill-censer », brûle-parfums en forme de montagne (pl. 75a) ; son couvercle, dit Laufer, d'après le *K'ao kou tou*, représente une montagne au milieu des vagues ; Chavannes y voit plutôt les pics des quatre points cardinaux entourant le pic du centre. Quelques jarres sont, comme les brûle-parfums, coiffées de ce même couvercle de montagne.



Pl. 75a. « Hill-censer ».

Poterie vernissée, irisée. Chine, époque Han. Haut. 0,22m.
Collection Georges Viau, Paris.

La poterie. Réductions d'édifices et d'ustensiles agricoles et culinaires. — Cette seconde catégorie comprend des objets qui, ne pouvant entrer dans la sépulture à cause de leurs dimensions, ont été réduits selon une échelle variable.

En premier lieu, il faut citer les tours de guet militaires, trouvées le plus souvent dans le Kan-sou et provenant sans doute de tombes d'officiers ayant combattu dans cette marche-frontière. Elles peuvent atteindre trois étages ; on y voit les guetteurs et parfois des soldats lançant des flèches contre l'ennemi qui s'avance (pl. 81). Ces édifices, si curieux pour la connaissance de la vie militaire sur les frontières, offrent, de plus, un vif

L'art chinois classique

intérêt quant à l'architecture ; nous aurons à reparler d'eux. Nous nous bornons de même, pour l'instant, à signaler les réductions de maisons et d'étables ; ces maisons contiennent des ^{p.313} habitants que l'on aperçoit aux fenêtres ; dans les étables sont parqués des moutons, des porcs, des volailles, en un mot tous les animaux domestiques (pl. 80).



Pl. 80a. Réduction d'une maison.

Terre cuite, Chine, époque Han. Haut. 0,22m.
Musée Cernuschi.

Pl. 75b. Puits.

Poterie vernissée, Chine, ép. Han. Haut. 0,33m.
Musée Cernuschi.

Les puits, fidèle reproduction de ceux qui étaient en usage, sont faits d'une sorte de vase rond, de silhouette droite ou parfois concave. Sur le rebord du vase viennent mordre deux montants, souvent arrondis, mais qui peuvent être rigides, au sommet desquels sont indiqués une poulie et un petit toit ; sur les pièces soignées, on a bien détaché et modelé en détail cette poulie et ce toit ; il arrive qu'une petite cruche, façonnée à part, soit posée sur le rebord du puits. Quelques puits, particulièrement ornés, portent à la partie supérieure, de part et d'autre des montants, deux têtes de dragon, vigoureusement traitées dans un style que l'on retrouve sur un assez grand nombre d'objets de cette époque en poterie, en bronze, ou en fer (pl. 75b).



L'art chinois classique

La forme des urnes à grains dérive de celle des tours qui servaient



de greniers publics dès une haute antiquité. Ce sont des urnes rondes, posées sur trois pieds et surmontées d'un toit, généralement débordant ; les pieds sont quelquefois en forme d'ours (pl. 75c). Sur la surface, on voit le plus souvent un décor de trois zones de traits horizontaux et parallèles ; plus rarement existe une ornementation de lignes largement enroulées. Certains vases du même type sont dépourvus de toit ; quelques-uns, sans pied, reposent à même le sol, d'autres sont calés sur une plaque carrée.

Pl. 75c. Urne à grains.

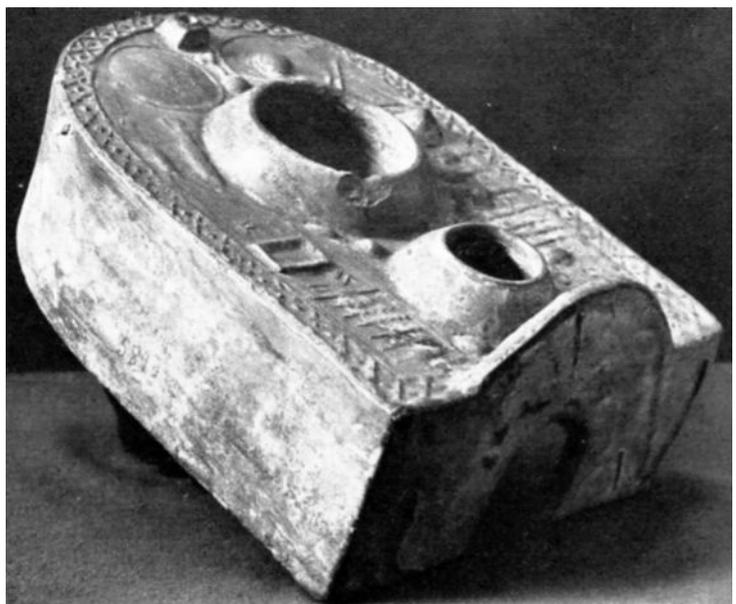
Poterie vernissée, Chine, époque Han. Haut. 0,45m.
Musée Cernuschi.

Les instruments agricoles les plus fréquents sont les marteaux-pilons et les moulins à broyage, tous deux destinés à écraser le grain ; les premiers, montés sur un axe fixe, fonctionnent perpendiculairement ; ils broient par la force ^{p.314} du choc ; les seconds sont des instruments à main ; le grain se trouve pris dans la denture d'une double meule à mouvement horizontal.

Pl. 76. Fourneau de cuisine

Poterie vernissée, irisée. Chine,
époque Han. Haut. 0,16m.
Musée Cernuschi.

Comme ustensiles de cuisine, on trouve surtout les fourneaux, réductions des modèles usuels (pl. 76). Ils sont de deux formes, l'une rectangulaire, l'autre en fer à cheval. L'ustensile complet présente, à la partie antérieure, une petite porte qui servait à enfourner le



L'art chinois classique

combustible ; correspondant à cette porte, une cheminée s'ouvre à la surface, devant les orifices sur lesquels on plaçait les casseroles. Le fourneau, comme l'urne à grains, repose souvent sur trois pieds figurant des ours. On a représenté quelquefois en léger relief, autour des orifices de cuisson, des cuillers, tisonniers, couteaux, brosses, et divers animaux dépouillés, tels qu'oiseaux et poissons. Mais avec le fourneau on fabriquait aussi toute sorte d'ustensiles de cuisson, que l'on retrouve sur eux ou auprès d'eux, et qui s'adaptent parfaitement à leurs orifices.

Poteries dérivées des Han. Vases peints. Les premiers produits kaolinés. — On doit mentionner ici deux sortes de poterie, qu'une chronologie rigoureuse place légèrement après les Han, mais qui se rattachent aux modèles de ce temps : l'appellation Han ne s'applique pas strictement à une époque historique, placée entre deux dates dynastiques, mais à une période d'art qui peut déborder de ces deux dates extrêmes.

Pour les vases peints, exhumés du sol chinois depuis peu d'années, aucune étude d'ensemble n'a encore été publiée. Il semble qu'un certain nombre d'exemplaires puissent, sans ^{p.315} crainte d'erreur, être attribués aux Han ; matière et forme sont les mêmes que chez les modèles vernissés de vert, et les motifs peints se rapprochent de ceux que l'on trouve modelés sur les vases d'argile ou gravés sur les dalles funéraires. D'autres exemplaires paraissent quelque peu postérieurs, mais leur parenté avec les modèles Han reste étroite. Les couleurs les plus employées sont le rouge, le noir, le vert, le blanc et le jaune. Parfois le vase n'est orné que de motifs géométriques ou de lignes largement tracées, parfois il porte des figures de personnages historiques ou légendaires, des scènes de chasse, des figures d'animaux. Les couleurs sont franches et vigoureuses, l'exécution aisée ; ces pièces ont une saveur originale. L'une des plus curieuses (pl. 78) est un vase à quatre pans, aux arêtes vives ; il est en terre assez friable, peinte de blanc, de noir et de jaune soufre : son intérêt réside moins dans le décor, qui est la reproduction de l'ornementation d'un vase de bronze, que dans le

L'art chinois classique

galbe, où l'on doit remarquer, d'abord le caractère architectural du couvercle, et surtout la façon inattendue dont l'épaulement est construit ; le potier Han, généralement, relève cette partie pour donner de l'ampleur à la panse ; ici, au contraire, l'épaulement tombe tout à coup, mais cette chute est si justement calculée, qu'on doit y prêter attention pour s'en étonner.

Pl. 78. Vase peint.
Chine, poterie dérivée de l'époque Han.
Haut. 0,44m.
Collection Jean Sauphar, Paris.



Quant aux premiers produits kaolinés, c'est encore à Laufer que revient le mérite d'avoir projeté la lumière sur leur origine.

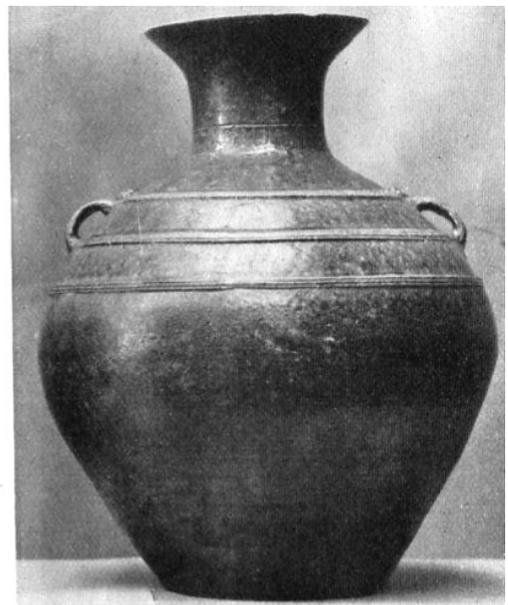
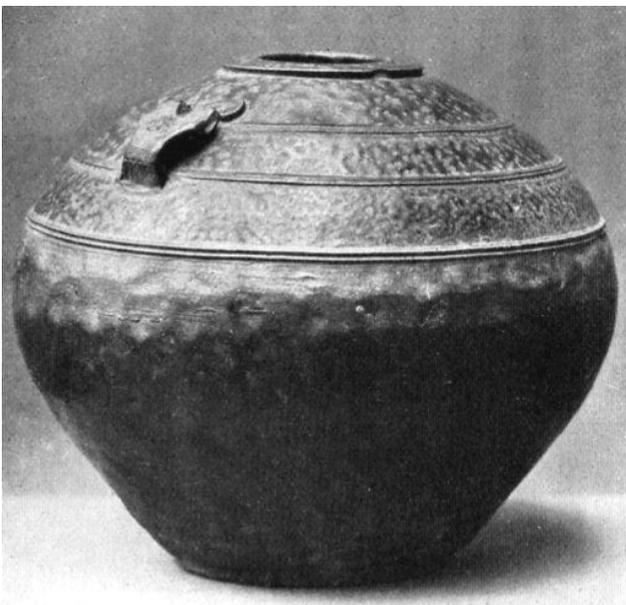
Des traditions chinoises, vivaces parmi les érudits, parlaient de « porcelaine Han ». En accord avec ces traditions, Palladius et Stanislas Julien attribuaient aux Han le début ^{p.316} de la porcelaine. Ici, une définition de termes est nécessaire. Le mot porcelaine n'est appliqué couramment, en Europe, qu'à une qualité translucide qui n'est guère antérieure aux Ming. Mais, spécifiquement, une porcelaine est constituée par la combinaison de trois éléments ; une argile blanche et plastique, le *kaolin*, et un élément de liaison transparent, le *petuntse*, sont cuits ensemble pour former le corps de l'objet, que vient recouvrir ensuite le troisième élément, glaçure mince et vitreuse qui augmente l'éclat de la surface.

Les Han, nous l'avons vu, ont introduit en Chine la poterie à glaçure. Hobson remarque justement que l'Égypte, dès la plus haute antiquité, et les Perses, les Parthes, toute l'Asie occidentale dès le II^e siècle avant J.-C. connaissaient le procédé de la glaçure. On doit donc penser que

L'art chinois classique

les Han l'ont acquis au contact des peuples de l'Occident. Rien d'étonnant à ce qu'ils aient plus tard perfectionné cette technique en produisant des poteries kaolinées, et là se marque l'originalité chinoise, cette qualité n'ayant eu jadis aucun équivalent dans la civilisation occidentale. La véritable porcelaine n'apparaît guère avant les T'ang et la qualité translucide, avant les Ming. Mais les Han, ou plus justement l'époque qui prolonge les Han, a su fabriquer des poteries dans le corps et dans la glaçure desquelles intervient le kaolin.

En 1910, un érudit chinois communiqua à Laufer, alors à Si-ngan-fou, un vase de style Han, et prononça le mot de porcelaine. D'abord sceptique, Laufer s'enquit de pièces semblables, en découvrit trois à Boston, classées T'ang et Song, deux au British. Dans l'un des vases de Boston, on avait trouvé des monnaies Han. Quelques autres ^{p.317} concordances d'époque et l'analyse chimique des pièces, amenèrent Laufer à cette conviction, qu'on se trouvait en présence d'objets des Han et de poteries kaolinées. Il produisit ses conclusions dans une brochure : *The Beginnings of Porcelain in China*, publiée en 1917.



Pl. 79. Poteries kaolinées.

Chine, poteries dérivées de l'époque Han. Haut. 0,25 et 0,40m.
Musée Cernuschi.

La forme de ces poteries rappelle de près celle des modèles Han traditionnels. Leur glaçure, gris jaune, vert jaune ou gris brun, n'en

L'art chinois classique

recouvre généralement que la partie supérieure et coule vers le bas en sillons assez épais. L'aspect est plutôt celui d'un grès. Le musée Cernuschi possède plusieurs exemplaires de ces poteries kaolinées (pl. 79). Leur analyse a montré une composition admissible pour un kaolin, différant seulement des kaolins chinois ordinaires, par un excès de silice et d'oxyde de fer.

Les dates probables des poteries kaolinées se placent dans la deuxième partie du II^e siècle de notre ère.. Alors, les Han étant abattus, l'unité de l'Empire subit une éclipse, et pour un temps, le pouvoir se morcela. C'est l'époque des Trois Royaumes, l'une des plus troublées qu'ait connues la Chine, où des chefs de bandes infestaient le territoire, cherchant à se détruire, mais terrorisant les populations par toute sorte d'exactions et de pillages. Ce moment, par un singulier contraste, donna naissance à l'art le plus délicat qui ait fleuri dans l'Empire du Milieu. Origine modeste et qui jeta peu d'éclat. Les centres de fabrication des poteries kaolinées devaient être peu nombreux, si l'on juge d'après la rareté des vases de cette nature.

@

CHAPITRE XIII

L'ART DES HAN. ARCHITECTURE. PEINTURE

@

p.318 **L'architecture. Architecture civile.** — Aucun monument important et entier des époques anciennes ne nous est parvenu. La littérature elle-même reste pauvre, sur l'art de bâtir : on doit se contenter d'indications recueillies çà et là.

Le type architectural a peu varié en Chine. Nous savons qu'un canon rituel imposait ses règles aux édifices quant à leur disposition et à leur orientation. Ce qui a été dit, à ce sujet, de l'architecture des Tcheou, reste valable pour les Han. L'esprit raisonnable des Chinois ajoute, aux prescriptions rituelles, des obligations toujours observées, dont la première est celle de la symétrie, qui s'applique avec rigueur aux ailes du bâtiment, aux cours, avenues, pavillons, et jusqu'aux motifs d'ornement : la fantaisie n'est permise qu'aux résidences d'été.

La partie principale de l'édifice chinois est le toit, dont le développement paraît énorme à nos yeux occidentaux. Ce toit est recouvert de tuiles vernissées et décoré d'animaux, rien de cela n'étant laissé au hasard, mais réglementé pour marquer le rang social du possesseur. Dans les constructions de l'époque Han, il ne présente pas d'incurvation ; seules, p.319 les extrémités de la poutre faîtière et les quatre arbalétriers se relèvent comme de nos jours. L'incurvation, qui nous paraît caractéristique de la toiture chinoise, serait donc postérieure aux Han. Ainsi serait écartée la théorie si souvent discutée, qui voit dans le toit incurvé une survivance de la tente primitive. Arousseau le considère plutôt comme une acquisition d'origine hindoue, importée avec le bouddhisme.

L'édifice possédant rarement plus d'un étage, et ne se développant qu'en surface, le toit acquiert des proportions écrasantes. Pour supporter son poids, un grand nombre de colonnes est nécessaire ; elles sont cylindriques, jamais cannelées, à chapiteaux généralement

L'art chinois classique

carrés, de même que le piédestal, qui ne doit pas dépasser en hauteur le diamètre de la colonne ; quant au fût, sa longueur ne peut être supérieure à son propre diamètre multiplié par dix.

La plupart des édifices des Han étaient en bois. Les essences employées différaient sans doute peu de celles d'aujourd'hui, que cite Bushell : le *tseu-tan*, ce bois sombre, lourd et précieux, qui correspond à diverses espèces de *pterocarpus*, le *houa-li* ou bois de rose, le *t'ie-li*, variété d'ébène, le *hong-mou*, bois rouge ; ils provenaient du sud-ouest de l'Empire, ou de l'Indo-Chine.

A l'extérieur, et en plus des tuiles vernissées du toit, les portes d'édifices importants, temples ou palais, pouvaient être revêtues de glaçure, et les façades agrémentées de moulures en terre cuite.

Les salles intérieures s'ornaient de scènes peintes et d'une profusion de motifs sculptés, analogues à ceux des chambrettes funéraires, qui seront étudiés plus loin. Pour ^{p.320} donner quelque idée de la richesse de cette ornementation, Chavannes cite un petit poème de Wang Wen-k'ao, au II^e siècle de notre ère, décrivant les salles du palais de la « Clarté surnaturelle », construit par le prince de Lou au II^e siècle avant notre ère.

« Sur les renflements ronds et les caissons carrés, des lotus sont plantés la tête en bas. Des boutons de fleurs s'épanouissent, des pavots verts, avec leurs têtes brunes, de leurs cavités laissent pendre des perles. Les poutres ornées de nuages, les têtes de poutre agrémentées de plantes, les acrotères surmontés de dragons, sont ciselés en relief et en creux. Des oiseaux qui volent et des quadrupèdes qui marchent, suivant la forme du bois prennent naissance et beauté. Un tigre bondissant va saisir sa proie sur le sommet d'une poutre transversale ; il dresse la tête ; il a beaucoup de force et les poils de son dos se hérissent. Un dragon sans cornes se crispe en contorsions ; son menton semble remuer et tenter de saisir quelque chose. L'oiseau rouge ouvre les ailes ; il se tient debout sur une poutre horizontale. Un serpent ailé forme des sinuosités et s'enroule sous l'extrémité des poutres.

L'art chinois classique

Un cerf blanc lève le cou sur les jambettes au sommet des colonnes. Un dragon tortueux se replie et soutient le linteau de la porte. Un lièvre rapide se tapit à côté d'un balustre. Des singes sans queue et des singes avec queue s'accrochent aux têtes des poutres et se poursuivent. Un ours noir tire la langue en montrant ses crocs ; il se tient bossu comme un homme qui porte un fardeau, et il est accroupi avec ses deux pattes de devant posées par terre. Ils ont tous des têtes et des yeux comme s'ils étaient vivants ; ils se regardent fixement. Des barbares très haut sont en foule sur les poutres supérieures ;
p.321 d'une manière grave ils s'accroupissent et se font face ; ils relèvent leur grosse tête et regardent comme des vautours ; ils ont une tête énorme avec des orbites profondément enfoncées et ouvrent de grands yeux ; ils ont l'air de gens qui sont dans un endroit périlleux et ont peur ; la bouche contractée et les sourcils froncés, ils sont pleins d'inquiétude.

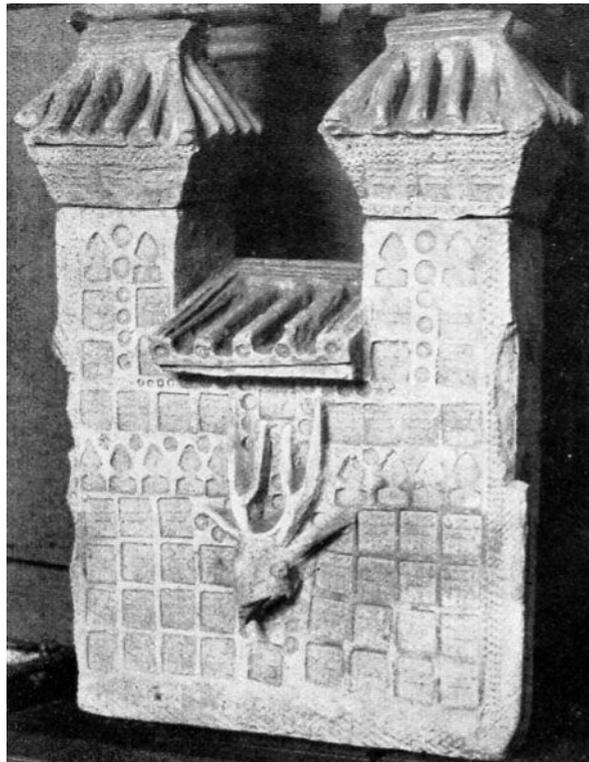
Assurément, comme bâtisseurs de palais, les Han ne le cédaient en rien à leurs prédécesseurs. Là ne se bornaient pas leurs travaux. Au début de leur dynastie, cent mille hommes furent employés, dans la province montagneuse du Chan-si, à rendre praticable l'accès de la capitale, Si-ngan-fou. Ils construisirent des ponts à piliers et des ponts suspendus restés légendaires. Quatre cavaliers, assure-t-on, pouvaient y passer de front ; il y avait des balustrades de chaque côté pour la sûreté des voyageurs, et l'on avait bâti de distance en distance, des hôtelleries pour leur commodité.

Les pierres sculptées des chambrettes funéraires, où les représentations d'édifices sont fréquentes, et les modèles réduits, en argile, que l'on trouve dans les tombes, font connaître l'aspect général et quelques détails des maisons qu'habitaient les gens de cette époque. Le plus souvent, un bâtiment central se flanque de deux pavillons latéraux. Il arrive que les deux colonnes de la maison se prolongent au-dessus du toit de manière à former comme deux piliers portant chacun deux petites toitures et destinés à soutenir un gros anneau à l'aide de cordes.

L'art chinois classique

L'édifice le plus développé est une maison à double toiture, flanquée de deux pylônes latéraux ayant chacun trois petits toits. Si nous jugeons d'après les toits des urnes à grains, les tuiles étaient ^{p.322} déjà disposées, au temps des Han, de la même façon qu'à l'heure actuelle.

Quelques constructions sont à plusieurs étages ; celui du haut appartient aux femmes, on y voit la maîtresse de maison assise, et servie par ses suivantes ; à l'étage du milieu, un homme mange ; tout en bas, plusieurs serviteurs des deux sexes apportent des mets ; l'un d'eux monte un escalier orné d'une rampe. Il arrivait que sur certaines maisons à plusieurs étages, un escalier extérieur aboutît au toit. Nous avons dit que toute fantaisie était permise pour les habitations d'été ; une sculpture montre un très curieux et audacieux pavillon directement bâti au-dessus des eaux d'un étang ; il est supporté par une forte poutre coudée.



Pl. 80b. Réduction d'un édifice.

Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 0,87m. Musée Cernuschi.

Le musée Cernuschi possède la réduction en argile d'un édifice d'aspect monumental, flanqué de deux tours, et dont la façade porte une grande tête de cerf : sur cette façade on n'a figuré ni porte ni fenêtre, mais des séries d'ornements parmi lesquels il faut remarquer une sorte

L'art chinois classique

de portique à double pilier et à triple toit (pl. 80b). On peut voir, au même musée, des réductions de maisons de style plus simple (pl. 80a).



Pl. 81. Réduction d'une tour militaire.

Terre cuite vernissée, irisée. Chine, époque Han. Haut. 0,98m.
Musée Cernuschi.

On connaît déjà, par le précédent chapitre, les tours de garde militaire. L'examen de celle qu'on peut voir au musée Cernuschi (pl. 81), et sa comparaison avec l'exemplaire du Field Museum de Chicago, montrent que ces édifices, généralement à trois étages, comportaient deux toits et deux parapets : on remarquera l'élégante façon dont les murailles sont découpées, et le style si vigoureux et si hardi des corbeaux qui s'échappent nettement de la façade pour soutenir le second parapet et le toit.

L'art chinois classique

p.323 **L'architecture. Architecture funéraire.** — Il y a peu de choses à ajouter à ce que nous avons dit des monuments funéraires impériaux des Tcheou et des Ts'in. Les tumulus des Empereurs Han ont été reconnus par la mission Ségalen-Lartigue-Voisins dans la vallée de la Wei ; leur forme était la pyramide carrée, mais de proportions moins majestueuses que le mausolée de Che Houang-ti. Celui de l'empereur Wou (mort en 87 avant J.-C.) mesurait 70 pieds de haut sur une base carrée de 20 pieds : un remblai de 200 pieds de diamètre l'entourait. Les Han poussaient à l'excès la prodigalité des Empereurs Tcheou et Ts'in quant aux sépultures somptueuses et aux trésors qu'ils y enfermaient. Avec le cercueil de Wou on inhuma neuf chars, plusieurs centaines de chevaux, de tigres et de léopards, tous vivants : la sépulture était bourrée jusqu'au bord de trésors de toute sorte, en telle abondance que lors d'un pillage, les violateurs n'en purent emporter que la moitié.

Ces pillages n'étaient point rares. L'usurpateur Wang Mang, en l'an 5, viola d'un coup les tombeaux des princes des Han antérieurs. On peut considérer qu'au cours des troubles incessants qui ont bouleversé l'histoire chinoise, il n'est pas de tombe impériale qui n'ait été visitée et dépouillée. L'archéologie, néanmoins, gagnerait beaucoup si on les fouillait, la rapacité des pillards s'étant surtout exercée sur les bijoux et les métaux précieux.

Quant aux sépultures des fonctionnaires et des particuliers, nous aurons à parler d'elles quand nous arriverons à l'étude de la sculpture funéraire.

Du point de vue architectural, retenons seulement, d'une p.324 part, les tombes de falaises du Sseu-tch'ouan : elles sont creusées à flanc de parois, et généralement formées d'un couloir conduisant à un ou plusieurs caveaux cubiques et voûtés : certaines caves offrent un plus grand développement, et comportent, de part et d'autre du couloir, des caveaux ou des salles où l'on trouve des sarcophages de grès ou des cercueils de terre cuite, des briques, des poteries, des statuettes. Un groupe de ces tombes de falaises est caractérisé « par de grandes façades surmontant et encadrant le portique, et atteignant une telle ampleur, que le roc est attaqué parfois sur une surface verticale de plus

L'art chinois classique

de 50 mètres carrés ». Ainsi s'exprime le premier exposé des résultats archéologiques de la mission Ségalen qui a exploré ces tombes.

D'autre part, nous devons notre attention aux piliers placés en avant de certains champs de sépultures. On en connaît vingt-huit ; ce sont les seuls exemplaires de l'architecture Han qui nous soient restés, et leur examen donnera quelque idée des éléments de cette architecture.

Ces piliers formaient sans doute les deux têtes d'une ouverture pratiquée dans un mur d'enceinte continue. Ils dérivent d'un type rituel dont les proportions se retrouvent dans la hauteur et l'écartement des spécimens des trois provinces où l'on en a découvert : Ho-nan, Chan-tong et Sseu-tch'ouan. On reconnaît trois écoles différentes, trois styles régionaux d'après les provinces. Le prix moyen d'une paire de piliers était de 50.000 pièces de monnaie ; devant les piliers se trouvaient souvent deux lions, dont le prix pouvait s'élever à 40.000 pièces.

Chavannes avait relevé cinq paires de piliers (Ho-nan et ^{p.325} Chan-tong), mais les textes lui avaient permis de mentionner l'existence de nombreux exemplaires au Sseu-tch'ouan. De ceux-là, d'Ollone put retrouver un. La découverte des autres fut l'œuvre de la mission Ségalen-Lartigue-Voisins. Jean Lartigue en a fait une étude particulière.



Il distingue un premier type de pilier simple, et le définit ainsi : un socle rectangulaire, débordant ; un fût légèrement pyramidal, monolithe, gravé de trois montants rejoignant une traverse ; un étage à encorbellements, une frise, un entablement surmonté d'un toit légèrement recourbé (pl. 82). Un contrefort devait se trouver accolé au pilier, mais a généralement disparu.

Pl. 82. Pilier de type simple.

Pierre sculptée. Chine, époque Han.
(D'après Ségalen-Lartigue-Voisins, *Mission archéologique en Chine*).

L'art chinois classique

Le contrefort s'est toujours conservé, au contraire, auprès des piliers du second type, ou type complexe (pl. 83). Ces piliers sont faits de sept parties superposées : socle, fût, deux étages d'encorbellements, frise, entablement, toit. Plus de monolithe, mais des blocs étagés et engrenés. Le pilier simple est d'une sobre élégance ; le pilier complexe, que l'on trouve surtout au centre et à l'ouest de la province, vaut par l'abondance du décor sculpté. Nous reviendrons sur cette décoration quand il s'agira d'étudier et de comparer la sculpture incisée sur des surfaces planes et la statuaire en ronde bosse à l'époque des Han.



Pl. 83. Pilier de type complexe.

Pierre sculptée. Chine, époque Han.

(D'après Ségalen-Lartigue-Voisins, *Mission archéologique en Chine*).

Mais, comme le remarque justement Jean Lartigue, l'examen des monuments funéraires du Sseu-tch'ouan permet une constatation qui domine toutes les autres : c'est la coexistence de deux modes de sépulture, issus de deux origines opposées, l'un oriental et qui persista seul, c'est celui du caveau sous tumulus, l'autre occidental qui se perdit vite et qui fut la répétition de ce qui se faisait en Égypte, ^{p.326} en Asie antérieure, en Perse, c'est celui des caves rupestres, creusées à même la falaise. Nous saisissons là, une fois de plus, le double courant qui donna tant de force à la vie chinoise de cette époque.

L'art chinois classique

Notons enfin que l'examen des tumulus chinois, pratiqué par les savants japonais en Corée septentrionale et que nous avons déjà eu l'occasion de signaler, a démontré l'existence de deux types, l'un constitué par une chambrette funéraire en briques, à plafond cintré et pourvue d'une entrée latérale, l'autre par une chambrette en bois, aménagée sous le sol et où l'on accède d'en haut : le premier type, remarque justement Sueji Umehara, se rapproche des tombes récemment exhumées en Indo-Chine, le second offrirait plutôt des analogies avec les kourganes fouillés par Kozloff dans la Mongolie du Nord.

La peinture. — Écriture et dessin sont, nous le savons, étroitement liés à l'origine. Écrire, c'est dessiner. Mais seule l'invention du pinceau donna naissance à la véritable calligraphie qui est déjà une peinture : par le pinceau, l'encre coula en traits pleins ou déliés, le poignet de l'artiste acquit cette dextérité fine et rapide qui fut toujours la qualité première du calligraphe et du peintre. Or cette invention, ou tout au moins le perfectionnement qui peut passer pour une invention, est attribué, on l'a vu, à un ancien collaborateur de Che Houang-ti ; dès le début des Han le lettré tient en main un instrument parfait. On peut dire que la calligraphie et la peinture chinoise sont fondées.

On se servit donc de pinceau fait en poil de chèvre entouré de poil de lapin : l'encre provenait de charbon de sapin. ^{p.327} Ferguson, qui a très attentivement étudié le matériel du peintre chinois d'époque en époque, hésite sur l'emploi de la soie, mais est affirmatif sur celui du papier de bambou : le papier en chanvre n'apparut qu'à la fin des T'ang.

Aucun manuscrit antérieur aux T'ang n'a survécu, en dépit du respect officiel dont la belle écriture fut, de tout temps, entourée. Rien d'étonnant à ce qu'aucune peinture des Han ne nous soit, non plus, parvenue. Déjà Sie Ho, artiste et critique du Ve et du VIe siècles, parlant de Ts'ao Fou-hing, qui vivait deux cents ans avant lui, se plaint qu'on ne connaisse qu'une œuvre de ce peintre, représentant un dragon et conservée dans la bibliothèque impériale : tout le reste avait disparu. Nous n'avons donc que quelques noms de peintres Han : un

L'art chinois classique

Mao Yen-chou, portraitiste de cour vers la fin du Ier siècle avant notre ère, Ts'ai Yong, peintre des « Femmes Vertueuses », Tchou-ko Leang, Ts'ao Fou-hing, et Tchao K'i, Lieou Pao, dont on admirait quelques morceaux sous les T'ang. Leur art était extrêmement raffiné, si l'on juge d'après Kou K'ai-tche qui peignit après eux et à qui plusieurs œuvres encore existantes sont attribuées, notamment le célèbre rouleau du British.

La plupart des peintures décoraient les temples et les palais ; elles ont péri avec ces édifices. Peut-être les caveaux funéraires des grands personnages en conservent-ils quelques-unes ; on le saura quand on y aura pu pénétrer. Les artistes étaient le plus souvent des fonctionnaires du palais, peignant les ministres et les généraux célèbres ou les dames de la cour ; ils illustraient aussi les livres classiques, les ouvrages d'histoire, les recueils archéologiques, p.328 etc... Les Annales rapportent que le chef des Hiong-nou étant venu pour la première fois en 51 avant J.-C., l'Empereur admira sa beauté et fit peindre son portrait dans le pavillon de la Licorne du palais.

Il semble que la compétence des peintres Han fût très étendue, puisque l'on indique que Tchou-ko Leang peignait surtout : le ciel et la terre, le soleil et la lune, le souverain et ses ministres, la cité et les palais, les dieux du ciel et les dragons, les animaux domestiques, bœuf, cheval, chameau, chèvre, les cortèges de vice-roi avec cavaliers munis de drapeaux et de bannières, les étrangers porteurs de tributs, etc...

La littérature use déjà, à l'égard des peintres Han, de ces exagérations qu'elle applique ensuite indifféremment à ceux de toute époque. C'est Tchou-ko Leang qui gagne à la civilisation chinoise les tribus sauvages du Tibet et des États Chans, par la seule impression de ses peintures. C'est Lieou Pao, de qui les tableaux de plaines embrasées causaient une sensation étouffante, tandis que ses champs balayés par le vent du nord donnaient le frisson. C'est Ts'ao Fou-hing qui, faisant par mégarde une tache sur l'écran qu'il peignait, la changea en mouche avec tant d'adresse que l'Empereur essaya de la chasser avec sa manche ; le même peignit un dragon rouge si véritable que

L'art chinois classique

deux siècles plus tard, dans une année de sécheresse, il suffit de dérouler la peinture pour que les nuages fussent amassés et que la pluie se mît à tomber.

Le poète Wang Wen-k'ao, de qui nous citons tout à l'heure, d'après Chavannes, une description des sculptures d'un palais, retrace aussi les peintures qui décoraient les ^{p.329} murs.

« Soudain, dit-il, la vue se trouble à cause de la multitude des formes, comme s'il y avait là des démons et des esprits. On a représenté par le dessin le ciel et la terre ; on a réuni par espèces la foule des êtres ; les objets les plus divers, les merveilles les plus étranges, les dieux des montagnes et les esprits des mers, on a tracé leurs images en se servant des couleurs rouges ou bleues ; on a produit mille figures et dix mille transformations. Chaque être est à sa place et est conforme à sa nature ; il a sa couleur propre ; ses sentiments sont exprimés d'une manière minutieuse. Aux premiers âges, lors de la séparation (du Ciel et de la Terre), au début de la plus haute antiquité, voici les cinq dragons à deux ailes, Jen-houang avec ses neuf têtes, Fou-hi et son corps d'écailles, Niu-koua et son buste qui se termine par une forme de serpent, le Chaos vaste et informe dont l'apparence est celle d'une masse brute et non travaillée. Et voici que, brillants de lumière, apparaissent Houang-ti, T'ang (Yao) et Yu (Chouen) ; ils se servent du char *hiuan* et du chapeau *mien*, leurs vestes et leurs robes sont des vêtements distincts. En bas, on arrive aux trois dynasties : voici les favorites impériales et les chefs de rébellions, les sujets fidèles et les fils pieux, les hommes éminents et les femmes vertueuses. Les sages et les sots, les vainqueurs et les vaincus, il n'y en a aucun qui ne soit mentionné là. Les mauvais exemples sont destinés à détourner le monde du mal, les bons exemples à encourager au bien la postérité.

Laissons de côté les amplifications du genre littéraire, ce qui frappe

L'art chinois classique

d'abord c'est l'identité de ces sujets peints avec ceux qui ornaient les parois des chambrettes ^{p.330} funéraires, tels que nous les énumérerons dans un instant. Chavannes n'a pas manqué d'en déduire que les scènes incisées dans la pierre des chambrettes ne faisaient que répéter celles que le pinceau traçait sur les murs des palais ; il note également l'étroit rapport de ces deux arts avec la littérature.

Si l'identité des sujets traités par le sculpteur et par le peintre devait encore être démontrée, il suffirait de citer ce passage du *Louen heng* de Wang Tch'ong (27-97 après J.-C.) décrivant la façon de figurer le tonnerre :

« Les peintres qui représentent le tonnerre figurent aussi un homme qui a l'aspect d'un athlète ; ils lui font tirer à lui de la main gauche, des tambours reliés les uns aux autres, et brandir de la main droite un marteau comme pour les frapper, etc...

Cette scène, aimée des peintres, est la même que l'on retrouve fréquemment sur les dalles sculptées. Autre exemple typique : en 87 avant J.-C. dans des circonstances que l'histoire a conservées, l'empereur Wou fit peindre le duc de Tcheou se tenant auprès du roi Tchang, et nous retrouvons maintes fois cet épisode sur les bas-reliefs. Enfin, Ferguson reproduit une pierre sculptée en l'an 171, et qui est sans doute le premier essai de transcription par le ciseau d'un paysage peint.

En plus des laques peints exhumés en Corée, un seul document, à ma connaissance, nous donnerait des indications réelles sur la peinture au temps des Han. C'est une très rare et très curieuse plaque d'argile peinte, de la collection Jean Sauphar. On y voit sur une préparation de fond blanc, posée sur argent, plusieurs personnages légendaires ou réels, et des animaux, peints en blanc, vermillon, ponceau, ocre et vert (pl. 84), qui rappellent curieusement la description de la séparation du Ciel et de la Terre par Wang Wen-k'ao.

On ne doit pas abandonner l'espoir de retrouver d'authentiques peintures des Han. Le British Museum possède bien un rouleau de Kou K'ai-tche, et des Han à Kou K'ai-tche (IVe siècle) la distance n'est pas si

L'art chinois classique

grande. Par le style étonnant de ce rouleau nous pouvons avoir quelque idée de ce qu'étaient déjà les peintres des Han, artistes aussi vigoureux et raffinés, sans doute, que leurs contemporains, les ciseleurs des dalles funéraires.



Pi. 84. Plaque d'argile peinte.
Chine, époque Han. Haut. 0,45m.
Collection Jean Sauphar.

@

CHAPITRE XIV

L'ART DES HAN. SCULPTURE. LES CHINOIS SONT-ILS DES STATUAIRES ?

@

p.332 **La sculpture ciselée. Généralités et lieux d'origine.** — Ce terme s'applique à des sculptures incisées sur des dalles de pierre, de façon à tracer des scènes ou des personnages en léger relief.

Les dalles funéraires ciselées étaient connues de longue date par les épigraphistes chinois ; du Xe siècle à nos jours, plusieurs recueils d'inscriptions les mentionnent. Yuen-Yuen (1735-1850) ¹ donna la première description complète des bas-reliefs les plus importants. En Europe, l'attention fut, pour la première fois, appelée sur ces sculptures en 1881 par Bushell qui lut au Congrès orientaliste de Berlin un mémoire sur les tombes de la famille Wou. Chavannes les étudia en 1891, et publia en 1893 les résultats de son voyage dans son ouvrage *La Sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*.

Cette sculpture ne pouvait désormais être ignorée ni des savants, ni des curieux d'art. En 1903, Berthold Laufer fit, sur place, une étude des tombes de la famille Wou, et en tira des observations d'un haut intérêt que l'on retrouve dans son livre sur la poterie des Han. Philippe Berthelot ^{p.333} visita ces mêmes tombes l'année suivante et en rapporta des estampages. Chavannes eut l'occasion de développer et d'approfondir ses propres informations au cours de sa mission de 1907, et dans la première partie du tome I de l'ouvrage *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* (1913), il exposa de façon magistrale tout ce qui se rapporte à la question. Son étude avait porté sur les chambrettes du Chan-tong (milieu du IIe siècle après notre ère), sur des stèles, des dalles gravées, et sur cinq paires de piliers.

Les premiers exemplaires originaux de la sculpture ciselée des Han

¹ [sic].

L'art chinois classique

furent apportés en Europe par Fischer et communiqués au Congrès orientaliste de Copenhague en 1908 ; c'était trois dalles et une colonne, provenant du Chan-tong. Les documents de cette nature se sont multipliés depuis, et, vrais ou faux, ornent les collections publiques et privées.

Les dalles portant des sculptures ciselées appartenaient soit à des autels, à des piliers, ou à des aires, placés en avant de chambrettes funéraires ; soit, et ce sont les plus nombreuses, aux parois des chambrettes qui précédaient le tumulus contenant le cercueil ; soit aux parois du cercueil lui-même.

Selon Ferguson, la plus ancienne pierre décorée de motifs décoratifs serait celle de Wen Chou-yang, à Yu-t'ai, dans le Chan-tong ; elle est datée de 144 après J.-C., et porte, dans un quadruple encadrement de lignes brisées, deux personnages agenouillés, au-dessus desquels vole un oiseau. Ségalen assignait bien aux piliers Feng, de Kiu-hien (Sseutch'ouan) la date de 121 après J.-C., mais Ferguson a vainement cherché une confirmation de cette date. Pour ^{p.334} Laufer, le bas-relief le plus ancien est un de ceux du Siao-t'ang chan, et remonte à 129 de notre ère.

Les monuments les plus intéressants, du point de vue de la sculpture ciselée, sont les chambrettes. Ces chambrettes n'étaient pas toujours funéraires. Il arrivait qu'on les édifiât, à titre honorifique, pour commémorer les éminents services d'un haut fonctionnaire, et même de son vivant. Quand elles précédaient une tombe, leur usage était de recevoir les offrandes que l'on plaçait devant la tablette ou l'effigie du mort. Chambrettes funéraires, pas plus que chapelles honorifiques, n'étaient ciselées de scènes ayant un caractère spécialement mortuaire ; celles-ci répétaient les motifs qui ornaient, peints ou sculptés, les habitations civiles.

Le privilège des chambrettes funéraires appartenait aux gens riches ou haut placés. Il semble qu'elles n'aient pas existé avant les Han, et qu'après cette époque on les ait dissociées des sépultures pour en faire des temples funéraires domestiques, placés dans la

L'art chinois classique

ville ou dans le village. La plupart se composaient de cinq pièces : deux parois latérales, une dalle de fond, et deux pierres formant une toiture conique ; elles étaient ouvertes par devant. On peut voir au musée Cernuschi le simulacre d'une de ces chambrettes, construit sur les indications d'Edouard Chavannes, et orné d'estampages donnés par lui.

Tous les exemplaires existants, entiers ou par fragments, et la plupart de ceux dont les textes font mention, mais qui ont disparu, sont dans le Chan-tong. Le groupe le plus célèbre est celui des sépultures de la famille Wou. Un seul monument existerait dans le Kiang-sou. De nombreux témoignages attestent l'existence de chambrettes ciselées ^{p.335} dans le Ho-nan, mais aucune n'a été décrite ni conservée. Quant au Sseu-tch'ouan, Thomas Torrance avait, en 1910, déjà noté l'analogie du décor des sépultures rupestres des falaises de la rivière Min avec les chambrettes du Chan-tong. Cette analogie a été encore accusée par les explorations, plus complètes et plus fertiles en résultats, de la mission Ségalen-Lartigue-Voisins dans les mêmes parages.

La sculpture ciselée. Technique, principaux motifs. — Tantôt le procédé est celui de la ciselure en creux, les figures se détachant en relief plat d'un millimètre de hauteur sur un fond également plat. On le trouve dans le groupe de Wou Leang-tseu, et exceptionnellement ailleurs (pl. 85, 86, 87, 88). Certains vases de bronze, assez rares, de la même époque, portent des scènes traitées dans le même esprit, notamment le vase de la collection Stoclet que nous avons déjà cité (pl. 57).

Tantôt les figures sont sculptées en demi-bosse, sans relief par rapport au fond, et doivent leur saillie à l'abaissement des surfaces fuyantes jusqu'à une ligne profonde qui les délimite (pl. 89).

Ces deux techniques peuvent avoir été contemporaines. Laufer les explique avec vraisemblance par la simple différence des régions.

Les dalles ciselées des Han nous sont fort bien connues grâce aux

L'art chinois classique

nombreux estampages qui en ont été rapportés en Europe, et publiés ou exposés. Ce moyen de l'estampage donne des images d'une fidélité parfaite et mérite d'être expliqué.

Il s'agit d'un véritable tirage d'estampes sur pierre. ^{p.336} Sur la surface à estamper, nettoyée avec soin, on étend une feuille de papier de riz dont on a éprouvé la qualité ; cette feuille est mouillée ; l'entière adhérence du papier à la pierre, s'obtient en le frappant à coups de maillet de bois, mais les coups ne sont portés qu'à travers un morceau de feutre, de façon à ne dégrader ni la feuille ni la pierre ; on pousse ensuite le papier dans les creux au moyen d'un pinceau aux longues soies douces. La feuille ayant ainsi épousé le moindre relief, doit sécher lentement ; elle garde sa souplesse et ne se brise pas aux contours. Dès qu'elle est sèche, on la frotte également et légèrement avec un coussinet bourré de coton ou de soie, que l'on a chargé d'encre de Chine pulvérisée. Le motif sculpté se détache en lignes blanches sur un fond noir ou rouge selon la couleur de l'encre employée.

L'estampage est donc un véritable art. Le tirage d'un bon estampage est une opération aussi délicate que le tirage de toute autre gravure. L'un vaudra par l'extrême légèreté de touche, l'autre par des moelleux, un troisième par son accent robuste.

Certaines épreuves remontent au XII^e siècle ; on les recherche pour un certain ton plus enveloppé qu'elles tiennent du temps, et aussi parce que les sculptures, étant moins endommagées à cette époque, ont donné des feuilles plus lisibles ou plus complètes. L'estampage, répété à force, altère en effet les pierres que l'on y soumet ; un coup de maillet maladroit fait sauter une partie du motif, les reliefs s'usent, les creux s'encrassent. Si bien que pour préserver les sculptures de vieille époque, l'autorité chinoise a dû interdire leur reproduction.

Mettons en garde les collectionneurs contre les nombreux ^{p.337} bas-reliefs faux que l'on a fabriqués depuis quelques années. Ces faux sont assez aisément reconnaissables ; leur lourdeur, leur manque d'esprit et

L'art chinois classique

de délié les dénoncent d'abord ; certains reproduisent purement et simplement une dalle connue, ce qui est une sottise, car on n'a pas encore rencontré deux bas-reliefs authentiques qui fussent absolument semblables ; d'autres, combinant plusieurs cartouches pris de ci, de là, introduisent dans une scène classique des éléments inexacts qui trahissent l'ignorance de leur auteur.

Quelles sont donc les scènes le plus souvent ciselées sur les pierres des Han ? Leur variété est extrême.



Pl. 85a. Estampage d'un bas-relief.
Pierre ciselée. Chine, époque Han. Haut. 0,96m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique



Pl. 85b. Estampage d'un bas-relief.
Pierre ciselée. Chine, époque Han. Haut. 0,75m.
Musée Cernuschi.



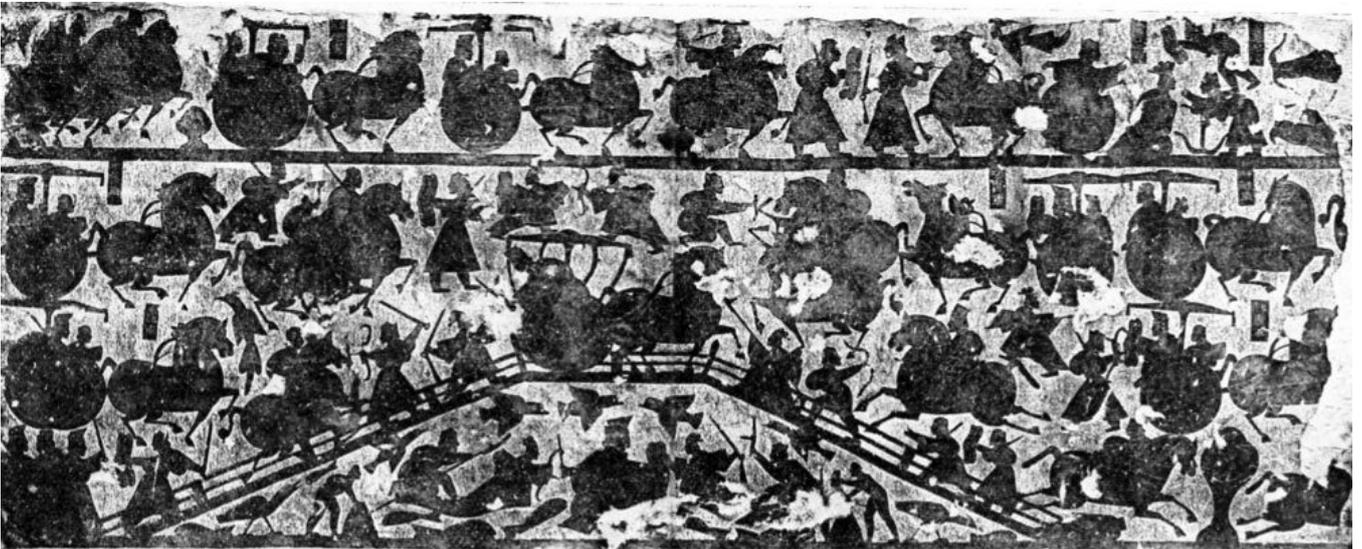
Pl. 86. Estampage d'un bas-relief.
Pierre ciselée. Chine, époque Han. Haut. 1,45m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique



Pl. 87. Estampage d'un bas-relief.

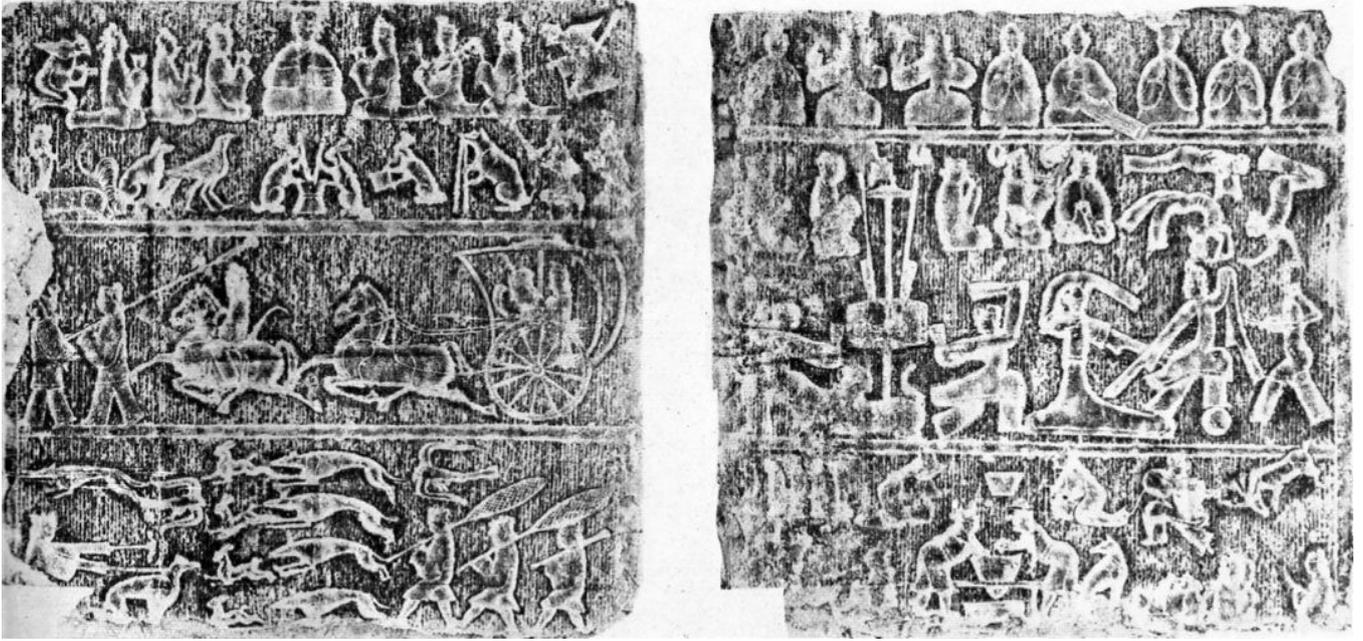
Pierre ciselée. Chine, époque Han. Haut. 1,45m.
Musée Cernuschi.



Pl. 88. Estampage d'un bas-relief.

Pierre ciselée. Chine, époque Han. Haut. 1,45m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique



Pl. 89a. 89b. Estampages de bas-relief.

Pierre ciselée. Chine, époque Han.

(D'après Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*).

D'abord, les sujets mythologiques, au premier rang desquels la Si Wang-mou, « la reine mère de l'Occident », et son corrélatif le Tong Wang-kong, « le vénérable roi de l'Orient ». La reine mère de l'Occident est figurée, le plus souvent, au moment où elle reçoit la visite de Mou Wang.

Peu de personnages de l'ancienne légende chinoise ont donné lieu à des interprétations aussi diverses que la Si Wang-mou, et l'on saisira d'après cet exemple combien il est difficile de cheminer sur de pareils terrains.

Les taoïstes voient en elle un homme, et en font un des premiers fondateurs de leur doctrine. Pauthier propose, à titre purement hypothétique, son assimilation avec Çakyamouni. De Milloué rapporte que la Si Wang-mou se confond parfois avec Avalokiteçvara.

Pauthier cite le récit suivant de la visite de Mou Wang, d'après les mémoires nommés *Che yi* (Assemblage de ce qui était négligé).

« Le roi se rendit à l'Orient dans la vallée du grand cavalier. Il remarqua le palais obscur du printemps ; il ^{p.338} recueillit ce qu'il y avait de plus important dans les arts magiques de

L'art chinois classique

toutes les parties du monde, et des espèces des insectes nommés *tche*, des grandes oies aquatiques nommées *kou*, des dragons et des serpents, des semences ou graines merveilleuses qui croissent dans le vide.

« La mère du roi occidental monta sur un char orné d'oiseaux à plumes vertes, et le suivit. D'abord elle le dirigea avec des tigres bigarrés et des léopards ; ensuite elle traversa les airs avec des faucons, des grands cerfs d'espèce fabuleuse, *lin*, et d'autres de couleur fauve.

Puis elle s'avança lentement et avec grâce, sur des brodequins de jade, de topaze et d'autres pierres précieuses les plus rares. Elle étendit partout des nattes faites de jonc et de pierres couleur d'azur, sur le gazon de la vallée jaune, *kouan*. Elle réunit ensemble toutes ses pierres précieuses et ses nattes, et elle fit retentir le ciel des accords les plus harmonieux. Elle se fit de tous ces objets précieux une grande couronne lumineuse. Elle se consola de la contrainte de ses sentiments par des chants et des mélodies variés. Les dix mille intelligences étant toutes rassemblées, la mère du roi occidental et Mou Wang s'abandonnèrent jusqu'à la fin à toutes les délices de la joie et des chants. Ensuite, ils ordonnèrent que l'on attelât les chevaux, montèrent sur un nuage, et disparurent.

En 1904, Forke prétendit prouver que la Si Wang-mou n'était autre que la reine de Saba, à qui le roi Mou aurait rendu visite, non dans l'Asie centrale, mais sur le plateau abyssin.

Huber, tout en réfutant sans peine cette explication, rappelle que Ch. de Paravey l'avait déjà soutenue en 1853.

^{p.339} On en trouve même des traces plus anciennes. Elle a eu pour premiers auteurs des missionnaires jésuites en Chine ; Pauthier l'avait déjà attaquée contre eux.

Chavannes a donné le coup de grâce à cette théorie fantaisiste. Il ne

L'art chinois classique

faudrait voir, selon lui, dans la Si Wang-mou, que le nom d'une tribu barbare de l'Ouest. Quant à son visiteur, après avoir précédemment admis qu'il était bien le roi Mou, des Tcheou (Xe siècle av. J.-C.), Chavannes conclut, à la lumière de documents nouveaux, qu'il était le duc Mou, de race turque, qui régnait vers 623 avant notre ère dans le Chan-si actuel.

Après la Si Wang-mou, on rencontre sur les dalles Han la figure de la constellation la Tisserande, sous les traits d'une jeune fille travaillant au métier, avec, au-dessus de sa tête, trois étoiles qui sont α , η et γ de la Lyre. La Tisserande est le personnage d'une légende touchante. Tong Yong, à la mort de son père, n'eut pas d'argent pour l'ensevelir et se vendit comme esclave afin de faire les frais des funérailles. Il rencontra une belle femme qui lui dit qu'elle voulait l'épouser ; mais le maître du jeune homme exigea trois cents pièces de soie brodée pour lui rendre la liberté. En un mois, la femme fit cet immense ouvrage, puis elle s'en alla après avoir dit à Tong Yong :

— Je suis la Tisserande du Ciel ; parce que vous avez eu de la piété filiale, l'Empereur du Ciel m'a ordonné d'aller vous aider et de payer votre rançon.

Le dieu de la Grande Ourse se trouve également dans le répertoire du sculpteur des chambrettes, et aussi le génie T'ien-wou, à corps de tigre et à huit têtes d'homme.

La fantaisie mythologique a créé le Royaume des Airs, ^{p.340} où parmi des volutes de nuages, galopent en une course vertigineuse dragons et génies ailés, faisant cortège au char de la double divinité des Airs, la masculine aux énormes moustaches, la féminine tenant une brindille de l'arbuste à trois perles. La divinité féminine est parfois représentée seule. Dans le Royaume des Eaux, les flots gonflés remplacent les nuages, et les poissons mènent la course avec un fantastique accompagnement de grenouilles, de rats d'eau, de poissons, de tortues, munis de lances, d'épées, de hallebardes et de boucliers. Voici d'autre part l'Orage, et le dieu du Tonnerre frappant ses tambours à tour de bras ; le génie de la Foudre enfonce à grands coups de marteau un

L'art chinois classique

ciseau dans la nuque d'un mortel infortuné, sous la voûte de feu symbolisée par un dragon à deux têtes ; le dieu du Vent, aux joues furieusement gonflées, chasse à pleine bouche un escadron de nuages dont les têtes, d'un style étonnamment scythique, surgissent de toute part ; et les femmes, déesses de la Pluie, répandent des jarres d'eau, ou brandissent les cordes cinglantes de l'averse. Quelques-uns de ces personnages sont visibles sur la planche 86.

Ailleurs, nous sommes en présence des fameux hommes à poitrine perforée, issus, au temps de Yu le Grand, de deux personnages qui se percèrent le cœur par remords de l'avoir offensé : mais Yu, dans sa miséricorde, retira les épées de leur poitrine, et les guérit avec l'herbe d'immortalité. Puis, les emblèmes astronomiques, corbeau du Soleil, lièvre et crapaud lunaires (pl. 89a). Le renard à neuf queues (pl. 89a et 90) symbolise le bon augure et la fécondité. Enfin se presse la foule multiforme des animaux composites. ^{p.341} Un oiseau peut porter deux têtes d'oiseau, un autre trois têtes d'homme, un autre encore une tête et deux mains humaines. Un quadrupède sera formé de deux avant-trains d'animal, munis chacun d'une tête d'homme ; il arrive que cette double tête soit surmontée d'un troisième buste humain ou d'un petit génie gambadeur. Un tigre à buste d'homme élève à deux mains le disque du soleil. Tel quadrupède ailé est gratifié d'une tête d'oiseau et d'une queue de serpent, tandis que cet oiseau s'avance, porté par deux pieds d'homme. Les hommes, en revanche, n'ont qu'une queue de poisson, quelquefois dédoublée pour former des jambes. Mais ce crapaud a une tête humaine, et cet autre brandit des armes, en moins grand nombre toutefois que l'ours guerrier à face humaine, qui porte arbalète à l'épaule, épée et hallebarde aux mains, lance au pied droit, et, au pied gauche, bouclier (pl. 86, 2^e registre).

Les sujets historiques ont pour principaux personnages Fou-hi et sa contrepartie féminine Niu-koua, tenant le compas et l'équerre (pl. 85a) ; les Trois Souverains, Fou-hi, Tchou-jong et Chen-nong ; les Cinq Empereurs, Houang-ti, Tchouan-hiu, K'ou, Yao, et Chouen ; Yu le Grand, fondateur de la première dynastie ; Kie, de qui les débauches perdirent la maison royale. Prenant pied dans l'histoire moins lointaine, le

L'art chinois classique

sculpteur ressuscite des épisodes du règne de Che Houang-ti, sa recherche du trépied dans la rivière (pl. 87), ou la tentative d'assassinat par King K'ò (pl. 85a). Les figures du jeune roi Tcheng et de son loyal conseiller le duc de Tchou sont à peine antérieures de deux siècles au temps où vivait l'artiste ; aussi les voit-on plus souvent encore.

p.342 La Chine a trop goûté, à cette époque, les sujets édifiants pour que le sculpteur des Han se soit privé d'en décorer les chambrettes. Les femmes éminentes ont pour modèles illustres, soit cette jeune et belle veuve du pays de Leang qui, le roi lui-même s'étant épris d'elle, se coupa le nez pour échapper à ses poursuites, — soit l'épouse, pressée par un assassin d'indiquer la place où son mari devait coucher la nuit suivante, et qui s'étendit elle-même sur le lit, s'offrant aux coups du meurtrier, — soit encore la laide fille du pays de Ts'i, qui devint reine : sa tête était en forme de boisseau, elle avait les yeux enfoncés, le nez plat comme un sceau, le gosier resserré, le cou gras, les cheveux rares, les reins creusés, la peau noire ; cet assemblage ose se présenter au roi et lui tient un discours si éloquent sur les maux du pays, que le roi la prend pour épouse principale.

Aux femmes éminentes font pendants les fils pieux, ce Lao-lai-tseu qui, malgré ses soixante-dix ans, se conduisait comme un bambin pour garder à ses vieux parents l'illusion d'être restés jeunes, cet Hing k'iu qui mâche la nourriture de son père privé de dents, et Po Yu, s'affligeant de ce que sa mère vieillit car elle ne lui fait plus de mal en le battant.

La subtilité chinoise est inépuisable en traits moraux de cette qualité. Elle exaltera l'homme qui craint la médisance (il brûle jusqu'à sa toiture pour éclairer la salle où il a recueilli une femme pendant la nuit), l'homme d'une continence surhumaine (il peut passer toute une nuit couché sur une femme sans que ses voisins aient à le blâmer), la mère qui délivre son fils d'un scrupule politique (en se jetant sur une épée pour que son fils ne soit pas gêné dans son dévouement au roi de Han).

p.343 Puis vient la série des assassins patriotes. Le général Ts'ao Mo

L'art chinois classique

s'élançait, le poignard levé, sur le duc de Ts'ï qui, victorieux, prétendait forcer le duc de Lou à lui céder un important territoire ; Tchouan Tchou offre au roi Leao un poisson dont le ventre recèle un couteau, et le tue ; King K'ô, porteur de la tête de Fan Yu-k'i, lance son poignard contre Che Houang-ti ; Yao Li frappe le prince K'ing-ki dans sa barque, et lutte ensuite avec lui sous l'eau ; Nie Tcheng tente d'assassiner le roi de Han et se mutile atrocement.

Le père de toute vertu, K'ong-tseu, ne pouvait être oublié : nous le voyons entouré de ses soixante-douze disciples ; le voici frappant les pierres sonores, ou bien, porteur d'un faisan, il rend visite à Lao-tseu.

Les sujets familiers sont ceux qui offrent le plus grand intérêt anecdotique pour nos yeux d'Occidentaux. Ils répondent à notre curiosité de la vie intime de l'ancienne Chine. Par eux, nous voyons une femme à sa toilette ; elle sourit au miroir qu'on lui présente, sa main s'étend vers la boîte à fards qu'une autre servante tient à sa portée, et ce geste, vieux de deux mille ans, a gardé toute sa fraîcheur. Nous assistons à un repas ; l'hôte offre à trois invités, assis côte à côte sur leurs genoux repliés, des mets disposés dans des écuelles et dans des plateaux carrés ; des musiciens jouent du luth, de la flûte droite, de la flûte de Pan, ou de l'instrument bizarre formé de deux branches vibratoires ; d'autres battent la cadence avec leurs mains, tandis que danseurs et danseuses s'entremêlent en agitant leurs longues manches, et que des acrobates forment une pyramide humaine auprès de baladins jonglant avec des boules (pl. 89b).

^{p.344} Que mangeait-on dans ces repas ? Des légumes cuits à la vapeur, et des viandes de toute sorte, dont les plus recherchées étaient poulets, canards et porcs ; dans certains animaux qu'on amène près des cuisines pour les abattre, on peut reconnaître des moutons et des bœufs. Une victime, qui renâcle, est tirée à l'aide de cordes vers le lieu du sacrifice (pl. 89b) ; un porc, les quatre pieds liés, attend son sort ; un autre est couché sur le dos, les pattes déjà raidies ; un animal, accroché au contrefort d'un puits, sera saigné ou écorché par l'homme qui s'approche de lui ; les cuisiniers s'affairent, celui-ci tire de l'eau,

L'art chinois classique

celui-là décroche des victuailles pendues à une poutre, un troisième se courbe pour attiser, à l'aide d'un bambou creux, le feu dans le fourneau sur lequel bout une grosse marmite.

Le Chinois a toujours apprécié les pièces de gibier, il les chassait au chien courant et au faucon, mais surtout à l'aide d'un filet allongé emmanché au bout d'une perche ; cet instrument servait à capturer les lièvres et les oiseaux. Les scènes sont nombreuses (pl. 89a), sur les dalles des Han, où l'on voit une troupe partant pour la chasse, filet sur l'épaule, chien en laisse ou faucon au poing ; les chiens lâchés poursuivent lièvres, cerfs, biches, sangliers, les mordent au jarret tandis que les chasseurs tirent à l'arc ou combattent à la lance ; au retour, on emporte le gros gibier suspendu, la tête en bas (pl. 86 3^e registre). Les pêcheurs usaient du filet, de la nasse ou du harpon.

L'artiste a ciselé aussi les animaux singuliers, étrangers au pays, qui divertissaient le regard de l'homme des Han : éléphant, lion, hippopotame, orang-outang.

Des cortèges rappellent souvent la vie officielle du défunt. ^{p.345} Dans un char à deux roues, généralement ouvert, surmonté d'un dais, et attelé d'un, deux ou de trois chevaux marchant à l'amble (les bœufs sont rares), s'avance le dignitaire, précédé et suivi de cavaliers satellites (pl. 85b). La scène est nette, franche, juste, et le souci réaliste poussé au point que, sur tel exemplaire, l'un des chevaux lâche du crottin. Voici le tableau d'un accident, que Chavannes résume ainsi :

« Sur un pont au-dessus d'une rivière, un char attelé de deux chevaux a failli verser ; un des chevaux s'est détaché et galope en avant ; le second est retenu par un homme qui dirige une lance ou une perche contre lui. Les deux occupants du char, à savoir le cocher et un dignitaire reconnaissable à son vêtement de cérémonie, ont été précipités dans la rivière. Quatre bateaux montés chacun par deux hommes s'empressent à les secourir. Au-dessous des bateaux glissent de nombreux poissons. Sur les deux rampes du pont montent en sens inverse des cavaliers.

L'art chinois classique

Que de vie, et comme les parties épisodiques sont bien détachées ! Nulle part on ne sent aussi bien les rapports de ces registres ciselés avec la composition d'une peinture. Peu de peuples nous ont laissé des vues aussi variées et aussi sincères de leur existence quotidienne. Rien n'y manque, pas même le supplice des criminels, que l'on voit exposés, pieds et mains liés, ou sur le point de recevoir le châtement par l'épée du bourreau.

Le sculpteur des Han ne pouvait négliger les spectacles de guerre ; il les avait si souvent sous les yeux ! Voici d'abord (pl. 88) un combat livré par un sous-préfet à des personnages que leur costume et leur coiffure désignent comme des étrangers. L'un des occupants du char principal, p.346 placé au sommet du pont, est tombé dans la rivière, où il combat encore ses adversaires montés dans des barques, tandis que des pêcheurs continuent paisiblement leur besogne, et que des échassiers poursuivent des poissons.

Empruntons à Chavannes cette description d'une bataille des plus mouvementées.

« A droite, un campement de tentes ; à l'intérieur de chaque tente, un archer. En avant du rang le plus bas des tentes, est assis un personnage derrière le dos duquel on lit les deux mots « le roi des Hou... » Nous aurions ici la représentation de l'armée des barbares Hou de l'Asie Centrale, ayant à sa tête son roi. Les péripéties de la bataille sont intéressantes à suivre : les archers barbares sortent des tentes ; l'un d'eux, la tête tranchée, tombe en arrière de son cheval ; un autre cheval galope en sens inverse sans cavalier ; peut-être l'homme qui le montait était-il celui dont le cadavre privé de tête gît un peu plus loin, et peut-être celui qui a décapité ce corps n'est-il autre que l'homme à pied, vêtu d'une cuirasse et tenant un sabre, qui est debout entre le cheval abandonné et le guerrier mort. Un peu plus loin, dans le haut, un cavalier en poursuit un autre et le tire en arrière avec sa hallebarde pour le faire tomber ; plusieurs cavaliers, armés les uns d'arcs, les autres de hallebardes, galopent de

L'art chinois classique

gauche à droite ; derrière eux, un cavalier plus grand dont le cheval est au pas, paraît être le général qui dirige le combat contre les barbares. Plus à gauche, trois prisonniers se présentent agenouillés, les mains liées derrière le dos, à un personnage qui va décider de leur sort ; au-dessous d'eux, un cadre de bois, à chaque extrémité duquel est dressée une hache, porte deux (peut-être trois) têtes coupées qui sont suspendues par les cheveux à la traverse supérieure ; elles ont sans doute été tranchées par le personnage porteur d'un glaive, qui se tient debout auprès du support. Si nous revenons à droite, nous voyons devant le roi barbare un homme agenouillé derrière lequel se tiennent debout trois archers revêtus de cuirasses. Derrière ces archers, deux petits personnages agenouillés paraissent frapper sur une sorte de tambour avec trois baguettes munies chacune de trois boules.

Nous possédons moins d'indications sur bien des batailles qui se sont livrées sur notre sol, et dans un temps plus rapproché ! Ici encore la composition des scènes sculptées se rapproche remarquablement du style de la peinture.

Les briques décorées. — On n'a pas accordé l'importance qu'elles méritent aux briques décorées qui nous sont parvenues, ces dernières années, en assez grand nombre.

La plus ancienne est sans aucun doute celle que Laufer a publiée ; elle remonte aux Tcheou et, pour ornement, porte en creux un gros caractère. Nous avons vu qu'une brique du musée Cernuschi pourrait être attribuée aux Ts'in. Toutes les autres que nous connaissons doivent être datées des Han.

La plupart sont des dalles rectangulaires, en terre cuite, qui servaient à la construction des tombes ; cette destination funéraire les rapproche des dalles ciselées des chambrettes ; même analogie quant au léger relief des sujets représentés ; mais le travail diffère du tout au tout : il est simplement mécanique, les motifs étant

L'art chinois classique

imprimés sur l'argile encore molle à l'aide de matrices creuses qui pouvaient servir jusqu'à l'usure.



Pl. 90. Estampage d'une brique décorée.
Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 1m.
Musée Cernuschi.

p.348 C'est sans doute ce procédé, considéré comme indigne, qui a fait négliger les briques décorées. Cependant, l'établissement des matrices demandait un véritable effort d'artiste. Qu'il s'agisse de personnages, de symboles mythologiques, d'animaux domestiques ou de scènes familiales, on y trouve des qualités de concision et de netteté qui les rattachent à la meilleure tradition de l'art chinois.

L'art chinois classique

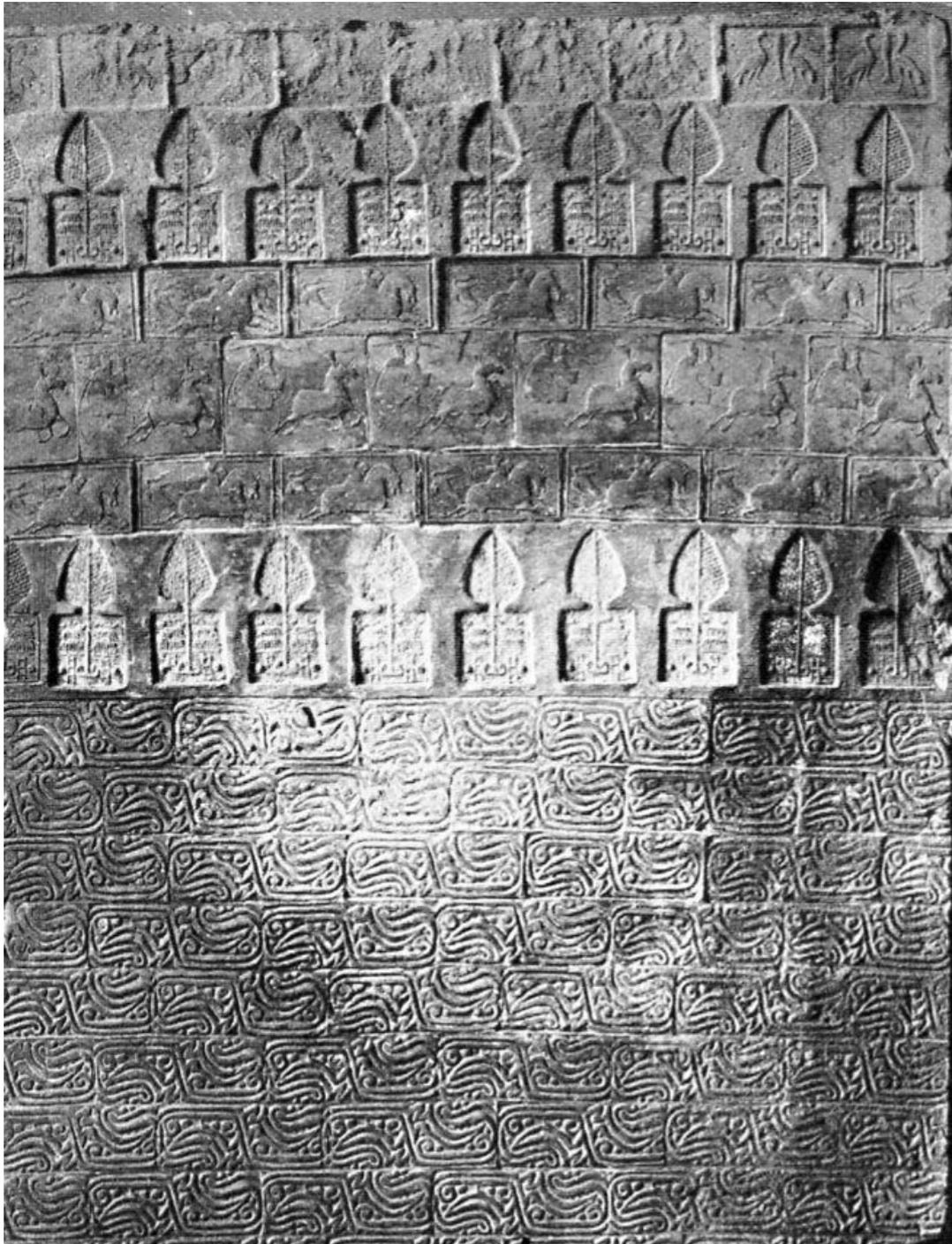
Édouard Chavannes, dans sa *Mission*, avait étudié deux de ces briques d'après le *Kin che k'i* ; il rapportait les estampages de quelques autres, dont il fit don au musée Cernuschi (pl. 90). Le même musée a acquis toute une série de dalles dont les dimensions sont quelquefois considérables (pl. 91).



Pl. 91. Grande brique décorée.
Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 1,05m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

La collection Jean Sauphar contient un exemplaire de grand intérêt (pl. 92)



Pl. 92. Grande brique décorée.
Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 0,76m.
Collection Jean Sauphar, Paris.

L'art chinois classique

et le musée Guimet a prêté au musée Cernuschi une brique (pl. 93) dont un registre (pl. 15a) a déjà retenu notre attention. Une décoration funéraire,



Pl. 93. Grande brique décorée.

Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 0,93m. Musée Guimet.

légèrement postérieure aux Han puisqu'il s'agit du tombeau d'une dame Pao, décédée en 265, a été relevée par la mission Ségalen à Tchao-houa-hien, dans le Sseu-tch'ouan ; les briques portaient des losanges, des stries, des sapèques du module de Wou-ti, des quadrupèdes affrontés, des chevaux attelés, etc...

L'art chinois classique

La statuaire. — J'entends par statuaire la représentation en ronde-bosse de figures humaines ou animales, détachées de toute surface et se mouvant librement dans l'air qui les entoure de toute part.



Pl. 94. Cheval.

Terre cuite pelote. Chine, époque Han. Haut. 0,43m. Musée Cernuschi.

Dans les œuvres de sculpture Han examinées jusqu'ici, il s'agissait plutôt de l'ornement, en relief plus ou moins accusé, d'une surface lisse telle que dalle ou pilier. Une ^{p.349} statue vaut au contraire, par sa propre forme ; elle est indépendante, refuse tout appui, cherche en elle-même sa raison d'être. Mon opinion est que la sculpture ornementale est une parfaite expression du génie chinois, tandis que la statuaire, qui n'a vraiment fleuri que par la reproduction des formules bouddhiques, reste, en Chine, un art importé, adjacent et tardif.



Pl. 95. Tête de cheval.

Terre cuite. Chine, époque Han. Haut. 0,07m. Musée Cernuschi.

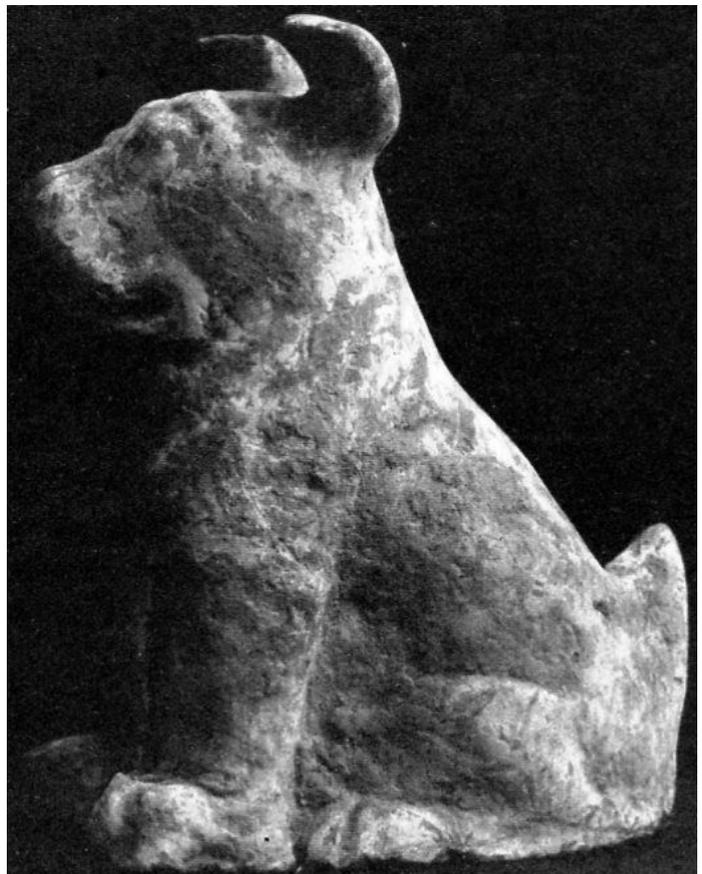
Je suis loin de nier l'étonnante valeur des figurines d'argile que l'on trouve dans les tombes des Han. Tel cheval au rire cruel (pl. 94), tel

L'art chinois classique

jeune chien au corps mou (pl. 96), cet autre aboyant contre un adversaire (pl. 97a), ce porc gras (pl. 97b), la tortue d'argile de la collection Sauphar (pl. 77b), tels personnages de conteur (pl. 98b) ou de nain bossu (pl. 98a) et surtout cette figure hiératique aux mains croisées (pl. 99)



Pl. 77b. Tortue, ustensile pour broyer l'encre.
Terre cuite. Chine, époque Han. Coll. J. Sauphar



Pl. 96. Jeune chien.
Terre cuite peinte.
Chine, époque Han. Haut. 0,24m.
Musée Cernuschi.

L'art chinois classique

Pl. 97a. Chien aboyant.
Terre cuite.
Chine, époque Han.
Haut. 0,23m.
Musée Cernuschi.



Pl. 97b. Porc.
Terre cuite vernissée.
Chine, époque Han.
Haut. 0,24m.
Musée Cernuschi.

témoignent d'une force et d'une aisance dont l'équivalent ne se retrouve que dans peu d'arts antiques. Mais il s'agit là de petits objets, et modelés dans une matière molle ; ils se rattachent, comme travail plastique, à l'infinie série des reproductions en terre cuite qui meublaient les tombeaux. Ce ne sont point œuvres de statuaires. Le modelleur de ces figurines restait, à sa façon, dans la tradition de la sculpture ornementale. Attaquer à coups d'outil un grand bloc de pierre, en faire sortir des formes affranchies, est une autre affaire : les peuples vraiment animés du génie statuaire, Égyptiens, Grecs, Khmers, s'y sont employés

L'art chinois classique

dès leur origine, si bien que leurs œuvres les plus primitives sont les plus parfaites ; l'antiquité chinoise, elle, n'y a pas excellé.



Pl. 98a. Nain.
Terre cuite peinte.
Chine, époque Han.
Haut. 0,14m.
Musée Cernuschi.



Pl. 98b. Conteur.
Terre cuite peinte.
Chine, époque Han.
Haut. 0,11m.
Musée Cernuschi.



Pl. 99. Buste.
Terre cuite peinte.
Chine, époque Han.
Haut. 0,23m.
Coll. Ch. d'Ardenne de Tizac, Paris.

L'art chinois classique

Nous avons déjà vu que l'existence des statues de haute époque, ne repose que sur des références littéraires ^{p.350} douteuses. C'est des Han que datent les premiers documents statuaires dont la réalité soit sûre.

Encore faut-il écarter des relations purement légendaires, comme les statues bouddhiques façonnées après le rêve de Ming-ti, la grande statue d'or du roi de Hieou Tch'ou, le cheval d'or envoyé au Ta Wan, la statue en cuivre d'un génie présentant un plat où se déposait la rosée sur la terrasse Chen-ming du palais Kien-tchang (près de Si-ngan-fou), et le grand oiseau, le poisson de vingt pieds, les tortues de six pieds, figurés en pierre dans l'enceinte du même palais. On négligera de même les masses de bois informes qui, sur des bas-reliefs, représentent « la statue d'un père ». Que penser des statues d'hommes de la tombe du roi Kong, de Lou ? Elles se trouveraient dans un jardin de K'iu-feou. Qui les a vues ? Chavannes a dû se contenter de les reproduire d'après le *Kin che souo*. Quant à la statue de K'ong-tseu, agenouillé, ayant à sa droite et à sa gauche les princes et sujets illustres de l'histoire et les 72 disciples du philosophe, son existence dans la chambre funéraire de Wen Wang reste encore plus douteuse ; il est impossible d'en trouver un témoignage avant l'époque mongole.

Nous abordons un terrain plus sûr avec les deux lions ailés, en ronde-bosse, découverts par Chavannes à l'entrée du champ de sépulture de la famille Wou, dans le Chan-tong, où la mission Ségalen les a retrouvés, en même temps qu'une autre paire au Sseu-tch'ouan. Dans cette dernière province la même mission a vu, près des piliers de Kao Yi, un grand homme de pierre, décapité, la poitrine rongée, que l'on a placé par analogie parmi les documents ^{p.351} des Han postérieurs, mais qui est si usé que toute étude en est difficile. Chavannes avait également aperçu, à côté des deux piliers du T'ai-che (Ho-nan), deux statues d'hommes qu'il supposait être de la même époque que les piliers (118 de notre ère).

Mais les véritables documents de discussion sont le groupe placé devant le tombeau du général Ho K'iu-ping, découvert par la mission Ségalen dans la vallée de la Wei, et les deux statues tombales photographiées par le Dr Sirèn dans le Ho-nan.

L'art chinois classique

Le groupe commémoratif des victoires du général Ho K'iu-ping (pl. 100) se place en 117 avant notre ère. Il est en granit gris, et représente un cheval nu foulant un barbare Hiong-nou.

« Le cheval, non sellé, non bridé, de formes lourdes, de pattes courtes, symétriquement disposées, campé sur une queue massive tombant jusqu'à terre, écrase, ventre à ventre, l'homme qui se débat sous lui. L'homme oppose ses genoux à la bête et crispe ses orteils sur la queue. De la main gauche il tient un arc ; de la droite il enfonce une courte pique dans le flanc du cheval. La tête du barbare, renversée en arrière, est énorme : deux grands yeux ronds et plats, un front bas, des oreilles immenses, occupant la moitié du profil, une barbe hirsute qui vient rejoindre le poitrail de la bête, ajoutent à l'expression d'exotisme non-chinois.



Pl.100. Cheval nu dominant un barbare Hiong-nou.
Pierre sculptée. Chine, époque Han.

Ainsi Jean Lartigue décrit-il le groupe ; un coup d'œil sur notre figure, dira s'il n'embellit pas la réalité. A considérer avec des yeux moins amoureux cette « œuvre puissante d'archaïsme », « le seul morceau de sculpture tragique que nous ait jusqu'ici livré l'art ancien de la Chine », on se sent plutôt en ^{p.352} présence d'un art confus, maladroit, qui n'est maître ni du sentiment, ni des formes, ni des moyens ; raideur et

L'art chinois classique

lourdeur ne sont pas puissance, et le véritable archaïsme est autrement rapide et concis. Quant aux deux statues de pierre du Ho-nan, ce sont de misérables effigies, sur lesquelles ne s'est jamais posé le reflet d'aucune



Pl. 101. Figures funéraires.

beauté (pl. 101). Ces images grossières trahissent l'hésitation d'un art qui ne se sent pas chez lui. Pourquoi cette pauvreté ? Parce que les figures, animales ou humaines, ont quitté les surfaces où le génie traditionnel les tenait attachées ; elles ont voulu s'affranchir, se sont avancées dans la lumière, et les voici sans appui, trébuchantes, ne sachant ni bouger ni se tenir.



Pierre sculptée.
Chine, époque Han.

La mission Ségalen a relevé plusieurs de ces lions ailés, en ronde-bosse, signalés par Chavannes, et qui ouvraient les champs de sépulture



Pl. 102. Tigre ailé. Pierre sculptée. Chine, ép. Han.

des Han. L'épaisseur des volumes, ainsi que leur défaut de proportions, accusent soit l'inexpérience des auteurs de ces tentatives, soit le peu de génie de la race chinoise pour la statuaire en ronde-

bosse. Comparez (pl. 102) le tigre ailé de la tombe de Fan Min, près de Lou-chan-hien (II^e ou III^e siècle de notre ère) avec le combat de félins sculpté dans le grès rose d'un pilier de K'iu-hien (pl. 103) : de ces deux morceaux, qui sont contemporains, l'un ne présente qu'une lourde indication de cette formidable puissance qui se développe avec une justesse et une sûreté incomparables dans les mouvements de l'autre.

L'art chinois classique



Pl. 103. Sommet d'un pilier.
Pierre sculptée. Chine, ép. Han.
(D'après Ségalen-Lartigue-Voisins,
Mission archéologique en Chine).

Qu'y a-t-il de plus hardi, de plus sobre, de plus vivant et de plus stylisé à la fois, que « l'oiseau rouge » (pl. 104) qui jaillit d'un autre pilier de K'iu-hien ? Il reste, celui-là, ^{p.353} dans la vraie tradition chinoise. A bien considérer certains piliers du Sseu-tch'ouan, il semble qu'ils nous aient légué l'état le plus complet de la sculpture proprement chinoise, avec leurs décorations de chars attelés et de fantassins dont le léger relief se relie directement aux motifs incisés des dalles funéraires ; dans l'ample saillant des cariatides ou des motifs d'angles, on peut trouver le plus de liberté que permette, en sculpture, la tradition ornementale du goût chinois. La



Pl. 104. Fragment de décoration d'un pilier.
Pierre sculptée. Chine, époque Han.
(D'après Ségalen-Lartigue-Voisins, *Mission archéologique en Chine*).

L'art chinois classique

sculpture, avant de devenir statuaire, présente à l'époque des Han sa floraison parfaite, en s'appliquant à la décoration des chambrettes, des piliers et des stèles : ces dernières étant déjà entièrement constituées sous leur forme d'une dalle dressée, portant au sommet arrondi l'enroulement de dragons sous lequel le bouddhisme des Wei et des T'ang pourra disposer à loisir les niches de ses divinités ou de ses scènes religieuses.

On ne mettra jamais trop en lumière la discordance du génie chinois et de l'art statuaire. Cet art est une greffe sur la tradition. Carl Hentze a tenté de montrer des influences étrangères, notamment babyloniennes, dans le monument de Ho K'iu-ping. Si l'on considère, d'autre part, les magnifiques lions et chimères qui illustrent l'art des Leang dans la région de Nankin (trois siècles seulement, mais des leçons reçues de l'extérieur, ont suffi pour les différencier des lourds lions des Han), et les grottes sculptées de Yun-Kang, cette idée devient claire que la statuaire chinoise s'est constituée par deux apports étrangers, l'un du sud, au temps des Leang, qui a surtout traité les formes animales, l'autre du nord, au temps des Wei, sous forme d'images bouddhiques.

Conclusion. — Avec l'époque des Han, nous avons clos l'étude de l'art chinois classique. Sous les Han, la tradition a reçu, du dehors, tous les enrichissements qu'elle pût supporter sans être défigurée. L'art de la Chine jettera désormais des lueurs éclatantes, sa céramique, notamment, atteindra pendant quinze siècles au plus haut point de toutes perfections. Mais cet art deviendra un art semblable aux autres, à peine différent, par quelques originalités accessoires, des autres arts de l'Asie, et même de ceux de l'Occident. Comme les autres, il ne recherchera que l'agrément, le plaisir des sens, les raffinements de métier.

Le peuple chinois reste unique dans l'histoire, parce que, seul, il a su jadis créer une conception purement intellectuelle du monde et de l'homme. Son art a traduit cette conception, et, comme tel, offre lui aussi à nos yeux le seul exemple connu d'un art véritablement et

L'art chinois classique

exclusivement rituel. Nous l'avons vu grandir, atteindre un point parfait, puis s'altérer et se répandre en cent formes nouvelles. Tel qu'il fut à son état pur, il plaît ou ne plaît pas. C'est pourtant à ce moment-là qu'il fut lui-même, c'est-à-dire le plus proprement chinois ; quand il s'est rapproché de notre goût occidental, ce fut pour perdre sa plus grande originalité, celle qui lui vaut une place à part dans l'histoire humaine. On peut déplorer ses transformations ou s'en réjouir. Mais il n'était pas inutile d'essayer de dégager ses traits, et de l'exposer dans la haute et noble lumière du passé.

@