

@

**Raphaël PETRUCCI**

**KOU K'AI-TCHE,  
TCHAO MONG-FOU,  
deux peintres chinois**

à partir de :

KOU K'AI-TCHE, PEINTRE CHINOIS DU IV<sup>e</sup> SIÈCLE  
TCHAO MONG-FOU, PEINTRE CHINOIS DU XIII<sup>e</sup> ET  
DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

par Raphaël PETRUCCI (1872-1917)

Revue de l'art ancien et moderne, Paris, tome 35, 1914, pages 169-182 ;  
et tome 34, 1913, pages 171-185.

Mise en format texte par  
Pierre Palpant

[www.chineancienne.fr](http://www.chineancienne.fr)  
novembre 2013

## KOU K'AI-TCHE, PEINTRE CHINOIS DU IV<sup>e</sup> SIÈCLE

Sur la peinture chinoise antérieure à l'introduction du bouddhisme, on sait fort peu de chose. Ce n'est point que les matériaux manquent pour reconstituer ce qu'elle a pu être. La série des pierres gravées de l'époque des Han nous livre nombre de redites, fort probablement établies sur des dessins de peintres. Le cycle légendaire auquel étaient empruntées leurs inspirations nous apparaît donc assez nettement ; Il est, malheureusement, peu connu encore, et de longues investigations dans les textes taoïstes des hautes périodes seront nécessaires avant que nous puissions prétendre à leur parfaite connaissance. D'autre part, les anciens livres nous parlent de peinture exécutées sous les premières dynasties historiques. Ils se font plus précis et plus sûrs à mesure que l'on arrive à l'époque de la deuxième dynastie Han. Mais, quels qu'ils soient, et en supposant étudiés et dépouillés tous ces matériaux encore à mettre en œuvre, on restera toujours éloigné d'une certitude tant que des monuments de l'ancienne peinture chinoise ne seront pas venus au jour.

Cela peut apparaître comme un espoir superflu. Il n'est point, cependant, aussi aventuré qu'on le pourrait croire. Le Musée Britannique possède, en effet, un rouleau infiniment précieux. Après bien des discussions et un long examen critique, il peut être considéré aujourd'hui comme un original certain d'un peintre qui vécut au IV<sup>e</sup> et dans les premières années du V<sup>e</sup> siècle. C'est l'époque à laquelle le bouddhisme faisait sa première apparition sérieuse dans la Chine propre. On voit tout l'intérêt qu'une étude attentive d'un monument aussi important peut avoir pour l'histoire de l'art oriental. L'administration du Musée Britannique l'a si bien compris qu'elle a pris l'initiative de faire reproduire par des graveurs japonais l'œuvre vénérable conservée dans ses collections. Un fac-similé du long rouleau de Kou K'ai-tche vient d'être publié par ses soins. Ayant étudié attentivement et à trois reprises l'œuvre originale, je voudrais profiter de cette occasion pour grouper, dans une monographie, les divers éléments que nous possédons aujourd'hui. Ils sont assez précis, je pense, pour pouvoir situer dans l'évolution de la peinture chinoise la figure du plus

ancien des maîtres dont l'art nous soit accessible. On verra qu'il en découle, au point de vue de la peinture chinoise pré-bouddhique, des notions qui sont loin d'être négligeables.

Kou K'ai-tche, appellation Tchang-k'ang, surnom Hou-t'eou, naquit à Wou-hi, sur la côte septentrionale du lac T'ai-wou, près de Sou-tcheou, dans la partie centrale de l'ancien royaume de Wou, correspondant au Kiang-sou actuel. On ne connaît la date exacte ni de sa naissance, ni de sa mort, mais on sait qu'en l'an 364, il peignit une figure de Vimalakîrti pour un monastère bouddhique. Sie Ngan, qui mourut en 385, en parle comme d'un des plus grands peintres que le monde ait jamais vus. D'autre part, on sait qu'en 405 il remplissait une charge de cour. Il mourut à l'âge de soixante-deux ans. Il semble donc qu'il ait vécu durant la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle et qu'il soit mort dans les premières années du V<sup>e</sup>.

Le *Tsin chou*, qui nous a conservé une biographie de Kou K'ai-tche, en parle comme d'un lettré et d'un musicien en même temps que d'un peintre. Il écrivit des livres dont aucun, du reste, n'est parvenu jusqu'à nous. Il semble, d'après la biographie du *Tsin chou*, qu'il ait été fort influencé par les idées singulières et les croyances magiques dont son époque était imbue. Elles favorisaient le développement du bouddhisme en Chine ; elles n'ont pas été étrangères, sans doute, au singulier mélange d'idées taoïstes et bouddhistes que l'on pressent dans sa mentalité aussi bien que dans son œuvre.

Les livres chinois nous ont conservé une liste assez nombreuse de ses peintures. Le *Siuan ho houa p'ou*, un catalogue compilé au XII<sup>e</sup> siècle sur l'ordre de l'empereur, énumère neuf de ses peintures appartenant aux collections impériales. On y trouve la description d'un rouleau correspondant d'une façon très étroite à celui qui appartient aujourd'hui au Musée Britannique.

On voit, par ce résumé sommaire, que nous sommes renseignés d'une façon assez précise sur la personne de ce peintre lointain. Nous en serions réduits, cependant, à ces documents trop littéraires si nous ne possédions

la peinture de Londres autour de laquelle il sera possible de grouper des éléments divers.

La série des inscriptions et des sceaux figurant sur ce précieux rouleau comporte un caractère d'authentification qui n'est point négligeable. Il porte le sceau des collections impériales des Ts'ing et des inscriptions significatives de K'ien-long, le sceau de l'empereur Houei-tsong, des Song, qui régna au début du XII<sup>e</sup> siècle, et du grand homme d'État Song K'i qui vécut de 998 à 1061. Enfin, l'ancienne soie a été remontée sur une soie de l'époque des Song. Ce sont là, sinon des preuves directes, tout au moins des indications par lesquelles nous remontons assez haut pour trouver des garanties sérieuses d'authenticité. Il suffira d'ajouter que les caractères intrinsèques de la peinture, les sujets qu'elle représente, le texte qu'elle porte, confirment encore ces données. On voit qu'il s'agit d'un document de premier ordre et qui vaut d'être étudié avec soin.

Sous sa forme actuelle, ce long rouleau n'est plus qu'un fragment. M. Chavannes <sup>1</sup> a retrouvé le texte illustré par les compositions de Kou K'ai-tche. Il est dû à un auteur du III<sup>e</sup> siècle, Tchang Houa, et il constitue une série d'enseignements moraux donnés par l'institutrice du Palais aux femmes du harem. De l'étude du texte, il résulte qu'il manque au moins trois scènes au rouleau actuel ; du reste, la phrase correspondante manque pour la première scène, coupée entre l'inscription et la peinture. Ces inscriptions ont été ajoutées, sans aucun doute, après l'exécution de la peinture. Celle-ci n'a pas été composée pour les recevoir et elles chevauchent parfois sur le dessin. Comme elles portent le caractère calligraphique de l'époque des T'ang, elles font remonter plus haut encore la date d'exécution du rouleau lui-même et elles nous mènent bien près, comme on le voit, de l'époque où vécut le maître chinois.

La première scène illustre le dévouement de l'épouse de l'empereur Yuan (58-33 av. J.-C.). Lors d'un combat d'animaux féroces, un ours réussit à s'échapper de l'enceinte réservée et s'avança menaçant vers l'empereur.

---

<sup>1</sup> Cf. *T'oung Pao*, mars 1909.



**1. Kou K'ai-tche. — La tchao-yi Fong couvrant l'empereur de son corps.**

Rouleau conservé au Musée Britannique. — Première scène.

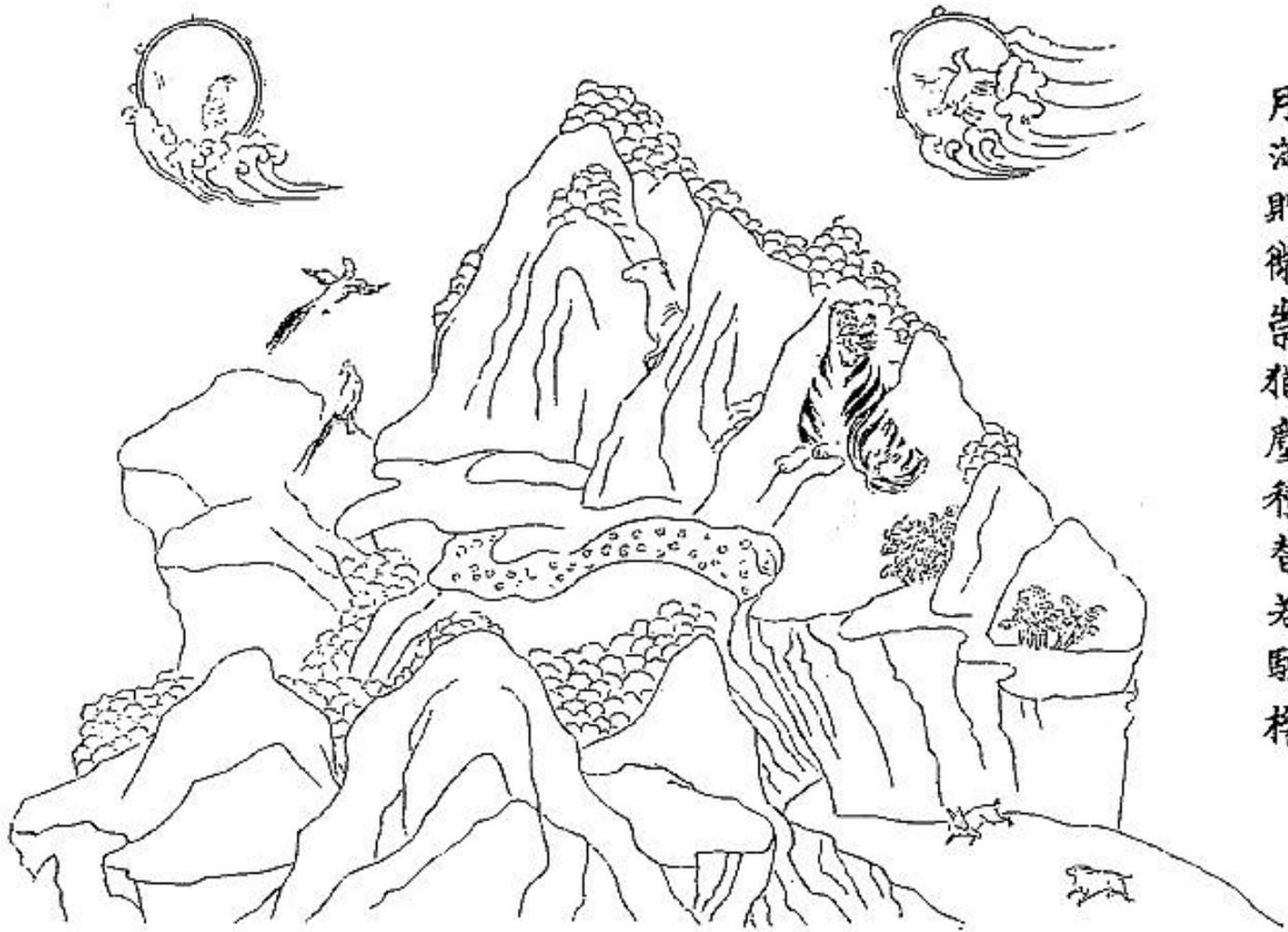
L'épouse impériale s'élança au-devant de lui pour sauver son maître. Mais des soldats, armés de lances, réussirent à tuer l'ours avant qu'il n'eût fait une victime. On voit sur la peinture (fig. 1), deux femmes s'enfuir, tandis que l'empereur assis, saisissant une lance ou un bâton s'apprête à se défendre. La tchao-yi Fong s'élança au-devant de l'ours qui, sous le pinceau de Kou K'ai-tche a pris une forme quelque peu fantastique. Deux guerriers, armés de lances, font face à la bête et protègent l'épouse impériale.

Le texte de Tchang Houa dit :

« Lorsque l'ours noir eut grimpé par dessus la barrière, la belle Fong s'avança à grands pas. Était-ce parce qu'elle n'avait pas peur ? Non, mais elle savait qu'elle allait mourir et elle n'avait pas de regret.

Suivant un procédé de composition familier aux primitifs qui « racontent » une scène au lieu de la synthétiser, le peintre chinois a représenté la belle Fong s'éloignant calme et digne, les mains croisées sous les longues manches, à hauteur de la ceinture, dans une attitude impeccable et conforme aux rites <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cette partie de la composition fait défaut sur la fig. n° 1.



道家隆而不殺物無盛而不衰日中則昃  
月滿則微崇猶塵積替若駭機

**2. Kou K'ai-tche. — L'impermanence universelle.**  
Troisième scène du rouleau du Musée Britannique.

La troisième scène du rouleau, représentée à la figure 2, porte le texte suivant :

« Dans l'évolution universelle, il n'est rien qui, après s'être élevé, ne s'anéantisse ; parmi les êtres, il n'en est aucun qui, après avoir atteint son apogée, ne décline. Quand le soleil est arrivé au milieu de sa course, il commence à descendre ; quand la lune est pleine, elle se met à diminuer. L'élévation est comme un amas de poussière ; la destruction est comme un ressort qui se détend.

Le peintre a commenté ces paroles par une composition fort intéressante, qui comporte un paysage. On voit une abrupte montagne, se dressant entre le disque du soleil et de la lune. Divers animaux, parmi lesquels le tigre, symbole de tout ce qui a quatre pattes, errent parmi les rochers. Sur les côtés, un chasseur vise des oiseaux : il tire avec une arbalète dont le

ressort brusquement détendu et qui porte la mort, devient l'image de la destruction (voir à droite de la fig. 3).



### 3. Kou K'ai-tche. — La Toilette.

Quatrième scène du rouleau du Musée Britannique.

La quatrième scène est une scène de toilette (fig. 3). Elle commente les paroles suivantes :

« Les hommes savent tous orner leur visage, mais il n'en est aucun qui sache orner sa nature morale ; or, si la nature morale n'est pas ornée, on risque d'outrepasser la correction prescrite par les rites. Corrigez-la, rendez-la belle ; sachez penser à réaliser en vous la sainteté.

Enfin, la dernière scène représente l'institutrice du palais écrivant ses maximes pour les femmes du harem (fig. 4). Elle commente la phrase qui termine le texte de Tchang Houa :

« Voilà ce que l'institutrice du palais se permet de dire à toutes les dames du harem.

願  
懷  
之  
畫



女  
史  
司  
箴  
敢  
告  
庶  
姬



**4. Kou K'ai-tche. — L'institutrice du Palais écrivant ses maximes pour les dames du harem.**  
Dernière scène du rouleau du Musée Britannique.

Ces indications n'étaient pas inutiles pour donner au lecteur la complète intelligence des fragments reproduits d'autre part. Maintenant qu'il peut en suivre la signification, il convient de dégager de l'œuvre même les caractères esthétiques et archéologiques qu'elle dévoile.

Une chose frappe tout d'abord l'observateur impartial : c'est la finesse et la délicatesse du style. Il n'y a rien de primitif dans cette œuvre, mais, au contraire, le raffinement d'une longue culture. La gravure des maîtres japonais, quelque excellente qu'elle soit, ne peut donner une idée de l'élégance exquise des figures de femmes, du pli voluptueux des étoffes autour d'un corps frêle et souple, de l'envol des longues écharpes flottantes qui prêtent aux mouvements de la belle Fong ou de la concubine Pan, tant d'instantanéité et tant de noblesse.

Cette grâce exquise apparaît partout, dans les gestes menus et graciles des femmes, dans le dessin des robes, dans le trait souple, tellement varié qu'il prend une vie singulière, et même dans le traitement des figures d'hommes. Soldats dressés, la lance en avant, devant l'ours furieux, porteurs du palanquin impérial, tireur d'arbalète, tous, ils participent à un art

dont la recherche se porte moins vers la force que vers un rêve indistinct et lointain. On ne travaille pas ainsi dans les moments de recherches rudes, de systématisation sauvage d'un art à ses débuts. On aboutit à des expressions semblables seulement lorsque les siècles de culture se sont accumulés ; lorsque l'âme est devenue lourde de désirs inassouvis, lasse d'espoirs déçus ; lorsque, fatiguée des choses prochaines, elle s'évade en des visions d'au-delà, cherchant dans le raffinement extrême de toute chose l'apaisement d'un cœur inquiet et la tranquillité de l'esprit.

Or, s'il a pu paraître singulier à certains que tout ceci se rencontrât dans une peinture chinoise du IV<sup>e</sup> siècle, ce sont là des choses qu'un critique au courant de l'histoire devait s'attendre à y retrouver. Les livres spéciaux nous donnent, en effet, des renseignements abondants sur les peintres antérieurs à Kou K'ai-tche. On peut voir d'après les textes que l'art de la peinture venait de loin et qu'il comptait déjà des siècles d'histoire. D'autre part, la civilisation chinoise avait traversé aussi plusieurs périodes d'élévation et de décadence. La Chine des Han, toute proche encore, avait connu mille choses nouvelles ; des influences lointaines s'étaient fait jour : on était fatigué des conceptions antiques, et la vieille philosophie classique avait fait place aux spéculations d'un taoïsme singulier, mêlé de pratiques astrologiques et alchimiques. Les rituels du sacrifice, transformés à plusieurs reprises sous l'influence d'idées mystiques, avaient profondément ébranlé la forte assise de la religion de l'État ; on rêvait de pierre philosophale et l'on cherchait l'élixir de longue vie. L'esprit était hanté de légendes ; dans des directions diverses, des missions officielles avaient recherché les îles bienheureuses, les montagnes inaccessibles où vivaient les immortels. Travaillée par une crise profonde, la Chine était lasse d'une longue histoire ; il fallait du nouveau à des âmes rassasiées de culture. L'art de Kou K'ai-tche exprime ces mouvements obscurs, ces recherches subtiles, ces raffinements excessifs qui sont le propre des décadences.

Il tient étroitement, du reste, à l'art des Han. Si l'on compare au rouleau du Musée Britannique, les estampages des pierres gravées que M. Chavannes a si bien étudiées, on découvre, dans le balancement harmonieux de telle danseuse, dans l'attitude des figures, dans les replis des étoffes, des analogies

d'autant plus convaincantes que, derrière la maladresse des artisans, graveurs des pierres, on devine le peintre expérimenté qui fournit le modèle <sup>1</sup>.



**5. Bas-relief de l'époque des Han.**  
D'après un estampage de la mission Chavannes.



**6. Cortège du roi de Wei (bas-relief de Long-men).**  
D'après un cliché de la mission Chavannes.

---

<sup>1</sup> Les accessoires figurant dans la peinture de Kou K'ai-tche, palanquin, petites tables, sur lesquelles l'empereur est assis, boîtes employées dans la scène de la toilette, se retrouvent textuellement sur les bas-reliefs de l'époque des Han, et viennent confirmer encore cette façon de voir.

Cette tradition se poursuit plus loin encore, puisque, après l'avoir vue dominer l'art de Kou K'ai-tche, on la retrouve, au VII<sup>e</sup> siècle, dans l'une des grottes sculptées de Long-men (fig. 6).

Sans doute, si nous en étions réduits au rouleau du Musée Britannique, malgré les termes de comparaison fournis par les pierres gravées du III<sup>e</sup> siècle et les bas-reliefs des grottes de Long-men, on pourrait encore objecter à ces conclusions de demeurer fondées sur un monument isolé. Quelqu'important qu'il soit, quelque fondée qu'apparaisse son authenticité, il demeurerait encore discuté. On trouverait, sans aucun doute, de nouveaux éléments de certitude si l'on possédait, d'autre part, une peinture reflétant d'une manière assez fidèle l'art de Kou K'ai-tche.

Elle nous est accessible depuis que, en juin 1911, M. Sei-ichi Taki a publié dans les *Kokka* deux fragments d'un rouleau appartenant à l'ancien vice-roi Touan-fang. Il commente une poésie de Ts'ao Tcheu sur la nymphe de la rivière Lo. M. Taki y voit une copie, exécutée à l'époque des Song, d'un original de Kou K'ai-tche. Il est impossible de juger de l'authenticité d'une œuvre semblable sur une simple reproduction. Il est certain, en tous cas, que le dessin y paraît moins libre, moins souple, moins original que dans la peinture de Londres. On n'éprouve pas, ici, l'impression de parfaite maîtrise et de profonde poésie qui se dégage du rouleau du Musée Britannique. Copie des Song ou réplique plus ancienne encore, peu importe ; une chose est évidente, c'est l'étroite parenté qui relie l'une à l'autre l'œuvre des collections anglaises et celle de la collection chinoise.

Les figures portent les mêmes costumes et sont traitées dans le même style. Le mouvement, les attitudes, le type des figures sont identiques. La technique est la même et l'attribution de cette œuvre à Kou K'ai-tche par les conseillers artistiques de Touan-fang contient, assurément, une grande part de vérité.

Mais, l'intérêt de ce rouleau gît dans son inspiration aussi bien que dans son exécution. Celui de Londres évoquait des scènes historiques. Ici, on est en pleine légende. La nymphe de la rivière Lo passe dans un char orné de bannières magiques, traîné par des dragons, suivi par des animaux fabuleux, dans un cortège qui rappelle très étroitement, par sa composition

comme par son style, certaines des pierres sculptées de l'époque des Han. Plus loin se déroulent les berges de la rivière, des génies et des fées « jouent, comme dit le poème chinois, parmi les ruisseaux clairs ; d'autres sautillent et courent sur le sable ; d'autres vont à la recherche de perles et de gemmes ». Ainsi se déploient des éléments de paysage qui, dans le rouleau de Londres, sont concentrés en un seul morceau. Or, là encore, la ressemblance entre certains détails de ces paysages et les bas-reliefs de Long-men devient frappante. La haute montagne qui se dresse, au milieu du rouleau de Londres, entre le disque du soleil et celui de la lune, paraît la transposition picturale d'un panneau sculpté en bas-relief, au-dessus du cortège des donateurs, dans la grotte du roi de Wei (fig. 6). D'autre part, les éléments du paysage du rouleau de Touan-fang se retrouvent, à diverses reprises, sur des bas-reliefs de la même origine. La convergence des documents est donc assez forte pour que nous puissions nous faire une idée de ce qu'était la peinture de paysage au temps de Kou K'ai-tche.

C'est avec maladresse qu'il évoque les berges de la rivière Lo ou l'élévation orgueilleuse de la montagne cosmique. Les textes disaient bien que l'art de la figure précéda l'art du paysage ; on en a ici une démonstration évidente. Les figures sont isolées, traitées pour elles-mêmes. Les éléments du paysage sont un accessoire juxtaposé. Elles n'entrent pas dans la nature même. L'inexpérience de la composition est visible. Il faudra attendre les grands maîtres du VIII<sup>e</sup> siècle pour que le paysage soit évoqué dans sa grandeur et dans sa majesté.

Ceci encore vient à l'appui du caractère antique de ces peintures. Raffinées et subtiles d'un côté, elles sont inexpérimentées de l'autre. La morbidesse du trait, l'élégance des formes se retrouvent dans le dessin des arbres aux branches tombantes ou dans la construction de la montagne fabuleuse. Mais ici et ici surtout, l'art manque son but. L'esprit s'est égaré dans un monde de féerie et de rêve. Il a voyagé dans ces régions imaginaires où l'emportaient la vision des alchimistes, les illusions des magiciens. Peintres et poètes évoquaient ce monde irréel dans lequel s'égarait leur pensée vagabonde et, aux formes entrevues, ils ont donné la lassitude de leurs désirs déçus.

La biographie de Kou K'ai-tche dans le *Tsin chou* nous montre, par les habitudes singulières qu'elle lui prête, combien il était imprégné de la psychologie de son temps. Superstitieux et plein de caprice, il hésitait à peindre les yeux de ses modèles afin de ne pas donner la vie à un double du vivant, à une sorte de fantôme évoqué par sa réalisation même. Il croyait accomplir une opération magique en prêtant une forme aux visions de son esprit. L'âme hantée de légendes, il vivait dans la familiarité des génies : il voyait passer, dans l'heure incertaine, la forme harmonieuse des fées.



**7. Kou K'ai-tche (?). Le char de la nymphe sur la rivière Lo.**  
Peinture.

Une psychologie semblable était toute prête pour subir l'influence de la prédication bouddhique. Bien des éléments montrent combien fut étrange le bouddhisme de ce temps. Les empereurs se convertissent, mais c'est pour demander aux dieux nouveaux l'élixir de longue vie et le chemin qui conduit au pays des Immortels. Dans des âmes rêveuses et lasses, le mélange se fait aussitôt entre les traditions taoïstes et l'élan mystique de la doctrine indienne, modifiée, du reste, par les écoles hétérodoxes du Turkestan oriental. De l'empereur au bas peuple, l'alliage des croyances se fait sur le même modèle. Il fallait quelque chose qui satisfît, à ce moment de l'histoire, des aspirations confuses. Le bouddhisme, avec son panthéon

somptueux, ses paradis pleins de merveilles, révélait tout à coup à ces âmes décadentes un but prestigieux et nouveau.

Cela explique pourquoi, à côté du Kou K'ai-tche conservant avec maîtrise la vieille tradition chinoise, les textes nous font entrevoir un Kou K'ai-tche, peintre bouddhique. Peut-être, un jour, une œuvre surgira qui nous montrera comment les maîtres chinois peignirent, pour la première fois, les dieux du nouveau culte. Peut-être aussi quelque document se cache-t-il dans cet ensemble de Long-men et de Yun-kang, où tant influences se juxtaposent et où les bodhissattvas souriants et fins, au sourire désabusé, de l'époque des Wei, sont peut-être plus proches qu'on ne pense de l'art chinois pré-bouddhique. L'exemple peint nous manque qui nous permettrait d'aller y rechercher des souvenirs épars. Nous ne pouvons aujourd'hui que réserver la question.



**Fig. 8. — Kou K'ai-tche (?). Les Génies et les Fées jouant sur la berge de la rivière Lo.**  
Peinture.

Nous ne pouvons même pas caractériser l'art de Kou K'ai-tche lorsqu'il traitait des figures bouddhiques. Les textes nous disent que, entre l'époque de Kou K'ai-tche et celle de Wou Tao-tseu, c'est-à-dire de la fin du IV<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle, l'art de peindre les figures subit une première transformation. Cette période correspond précisément à l'effort et au développement de l'art bouddhique. Devons-nous en conclure que Kou K'ai-tche, variant sa manière du tout au tout, subit les influences étrangères et força son style lorsqu'il peignit des figures bouddhiques ? Les maîtres chinois sont coutumiers de ces modifications brusques. C'est une chose possible, probable même ; les documents manquent pour pouvoir répondre d'une façon affirmative.

Si nous ignorons cet aspect de l'œuvre de Kou K'ai-tche, on se rend

compte que nous connaissons bien cependant le caractère par lequel il touche à la tradition purement chinoise. Située entre les compositions de l'époque des Han, qui datent du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup> siècle et celles de Long-men, qui vont du VI<sup>e</sup> siècle au VIII<sup>e</sup>, son œuvre est précisément ce qu'elle devrait être si elle nous manifestait l'art d'une civilisation antérieure au bouddhisme et se survivant parmi les nouvelles formules. Nous pouvons définir dès lors, au moins d'une façon générale, la valeur et l'inspiration de la peinture avant l'intervention de la doctrine indienne. Elle exprimait l'esprit d'un peuple arrivé au terme extrême d'une évolution. Raffiné et subtil, il se complaisait en choses à demi dites, en évocations indistinctes. Les harmonies voluptueuses des lignes, le balancement rythmique du trait, la noblesse des formes, la beauté, recherchée dans un choix précieux, en font un art distant, tel qu'il se développe loin de la foule, en des milieux ravagés de désirs, hantés de rêves absurdes et fastueux, préoccupés d'un monde irréel, peuplé d'êtres fabuleux. C'est l'art d'une élite lasse de sa longue culture, sceptique et désabusée. Il semble qu'on la voit vivre telle quelle dans ce rouleau du Musée Britannique où les formes se succèdent, évoquées dans leur charme élégant et lointain, pleines d'une beauté parfaite, sur la vieille soie usée, rongée, obscurcie. Elles s'y évoquent comme des ombres que le temps efface et que le moindre souffle emportera.



## TCHAO MONG-FOU, PEINTRE CHINOIS DU XIII<sup>e</sup> ET DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

Nous commençons à peine à connaître l'histoire de la peinture chinoise. L'ignorance où l'on était de ses chefs-d'œuvre, l'indifférence des premiers Européens qui, ayant eu quelque contact avec la Chine, ne surent rien comprendre à des formules nouvelles pour eux, les singularités d'une langue qu'il n'est point facile de pénétrer, tout s'est ligué pour généraliser en Occident des jugements hâtifs et qu'il convient de réformer. Lorsqu'on peut remonter jusqu'aux sources, prendre contact avec cette philosophie esthétique qui, élaborée en Chine, a dirigé aussi tout l'art japonais, on s'aperçoit que la recherche consciente de l'expression plastique, la conception réelle et profonde de l'art, ont précédé de plusieurs siècles, en Extrême-Orient, nos théories toutes récentes. L'évolution de la peinture, en Chine, s'appuie sur une longue histoire des idées ; elle accompagne le développement de la civilisation tout entière ; elle l'exprime à sa manière et non point sans grandeur. Il est temps d'aborder cette étude avec les méthodes modernes. Il convient de ne plus se contenter seulement de quelque opinion vite émise, de quelque manifestation spontanée d'homme de goût ; aux amateurs d'impressions rares ou d'arts exotiques, doivent succéder aujourd'hui des historiens et des savants. Rompus aux méthodes de la critique moderne, il leur sera possible d'apporter dans ce champ d'études, si vaste et si peu défriché, des moyens tels qu'ils pourront rapidement réparer les effets d'une longue ignorance. En agissant ainsi, ils donneront à la civilisation qui se prépare et à l'art qui se cherche des éléments susceptibles d'élargir les limites dans lesquelles l'Occident et l'Orient ont agi chacun jusqu'à ce jour. La pensée de demain doit être faite d'universalité.

C'est comme une contribution modeste à cette œuvre collective que je présente ici une étude sur un peintre chinois du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle. En choisissant une œuvre, représentative entre toutes, en essayant de la situer dans l'évolution de l'art chinois, de montrer d'où elle vient, où elle conduit, j'aurai dévoilé peut-être ce qu'une analyse sérieuse d'un phénomène historique peut donner de lumières sur un monde étrange et

lointain. Une monographie bien fouillée vaut mieux que de hâtives synthèses. Puisse l'essai que je tente ici démontrer le bien fondé de cette observation.

Sur la personne de Tchao Mong-fou, nous sommes renseignés d'une manière assez précise. Il est né en 1254 et mort en 1322. Il descendait du fondateur de la dynastie des Song et occupait une charge héréditaire. À la chute de la dynastie chinoise des Song, vaincus par les Mongols, il se retira dans la vie privée ; mais, en 1286, il revint à la cour des Yuan et accepta d'eux de nouvelles fonctions. Il fut d'abord secrétaire au ministère de la Guerre ; puis, en 1316, on le voit occuper un poste élevé dans le collège des Han-lin. Il jouit alors de la faveur entière de l'empereur.

Ces quelques renseignements valent non seulement par leur précision, mais aussi par le milieu que les dates permettent d'évoquer. La jeunesse de Tchao Mong-fou se passe en ces temps troublés où tout le monde sentait que la catastrophe était prochaine. Gengis-Khan avait remué toute l'Asie centrale et, de l'Extrême-Orient à l'Occident, ses armées victorieuses avaient subjugué le monde. La Chine septentrionale était conquise et, dans leur capitale de Nankin, les derniers empereurs Song pouvaient compter les jours que leur accorderait le destin. On se grisait alors d'art et de poésie ; le raffinement subtil de la Chine méridionale, ses tendances rêveuses, son goût des choses estompées et à demi dites s'étaient exprimés dans une civilisation qui, du point de vue intellectuel, fut peut-être la plus brillante que cette terre ait connue.

L'année 1280 correspond à l'accession de la dynastie mongole des Yuan et à la chute définitive des Song. Tchao Mong-fou avait alors vingt-six ans. C'est dire que sa formation tout entière s'était faite sous l'influence des doctrines prédominantes à l'époque des Song. Il appartenait, à ce moment, à un groupe connu dans l'histoire sous le nom des *huit hommes éminents de Wou-hing*. Il s'y était rencontré avec le peintre Ts'ien Suan et, bien que celui-ci fût son aîné de plus de dix ans, c'était à Tchao Mong-fou qu'était revenue la présidence. Lettrés et calligraphes, peintres et poètes, ses compagnons recherchaient comme lui, dans la contemplation d'une nature solitaire, l'écho des grands souvenirs et de la culture profonde du passé. Il

semble que, à la veille de disparaître et trop faible pour défendre par les armes son patrimoine historique, la Chine des Song se soit jetée à corps perdu dans l'activité esthétique et les spéculations de l'esprit. La grande inspiration philosophique des premiers maîtres s'était glacée déjà dans la froide systématisation d'un Tchou Hi, mais elle vivait tout entière dans l'âme de ces artistes qui, derrière les apparences du monde, devinaient les métamorphoses incessantes des principes jadis entrevus.



**Tchao Mong-fou. Peinture.**

Tchao Mong-fou demeura six ans dans la retraite. Mais les Mongols s'étaient mis à l'école de la vieille Chine. Conquérants du sol, ils n'eurent rien de plus pressé que d'adopter les cadres de la société dans laquelle ils entraient. Le système rigide du néo-confucianisme de Tchou Hi n'avait pu s'imposer dans la civilisation des Song, encore trop éprise de doctrines

hétérodoxes ; il trouva, dans les nouveaux conquérants, des hommes assez forts pour le réaliser. Mais en le réalisant, ils abandonnaient eux-mêmes leurs habitudes barbares, et l'on assista à ce phénomène, constant dans l'histoire chinoise, de l'absorption des vainqueurs par les vaincus. Les uns après les autres, sept des « huit hommes éminents de Wou-hing » entrèrent au service des nouveaux maîtres. Tchao Mong-fou, sollicité par eux, se rendit à leur appel et revint à la cour ; seul, Ts'ien Siuan, indigné de leur défection, repoussa les avances des Mongols et acheva dans la retraite une vie féconde en chefs-d'œuvre.

Si cet emprisonnement volontaire dans les traditions du passé convenait à l'art lointain de Ts'ien Siuan, il semble que la décision de Tchao Mong-fou ait particulièrement servi le développement de sa vision. Il apparaît à travers son œuvre, non point, comme Ts'ien Siuan, rêveur subtil, évocateur raffiné de formes essentielles et, presque, de fantômes ; mais, tout au contraire, un tempérament joignant la violence à la subtilité, auquel il faut tout le mouvement de la vie. Nous n'avons pas d'œuvre certaine, datée de sa jeunesse, pouvant nous permettre de définir ce qu'était alors sa manière ; mais nous avons cependant, sur les conditions de son développement, des éléments assez précis pour voir ce qu'il emprunte au passé et ce qu'il apporte au monde qui le voit agir.

Le XIII<sup>e</sup> siècle avait épuisé, dans la Chine des Song, un idéal particulier. La peinture comptait à ce moment de longs siècles de gloire, d'une gloire que nous pouvons saisir Vers le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle, sous les T'ang, des réformes profondes avaient renouvelé les anciennes traditions. On entrevoit des origines plus lointaines, un art poétique, élégant, fait d'évocations féeriques, lourd de toutes les légendes que le taoïsme avait fait naître ou qu'il avait recueillies. De cette peinture, primitive par la date, mais non point par le contenu, nous ne connaissons que des œuvres rarissimes, et qui, en dehors du Kou K'ai-tche de Londres, fort contesté cependant, ne nous laissent sur l'art antérieur à l'époque des T'ang que les indications de redites tardives ou de copies.

À ces visions irréelles par quoi s'est exprimé l'esprit rêveur de la Chine

ancienne, succédèrent de tout autres conceptions. Les peintres de l'époque des T'ang se mettent au travail avec une ardeur comparable à celle des Florentins du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. Comme eux, ils explorent le monde des formes en réalistes vigoureux, en âpres chercheurs de vie, en esprits préoccupés de science et qui veulent posséder la structure même des choses. Mais, au lieu de se limiter à la figure humaine, obéissant à l'impulsion des vieux systèmes cosmogoniques qui avaient vu la vie dans l'univers, ils s'attaquent à la fleur, à la pierre, à l'arbre, à la montagne aussi bien qu'à l'animal ou à l'homme, et, des anciens arbres magiques, le saule, le bambou, le prunier, ils font une étude si accomplie qu'ils posent les germes de ce qui deviendra plus tard un genre spécial dans la peinture chinoise.

Après la génération des grands chercheurs, vient le moment de la synthèse. Au VIII<sup>e</sup> et au IX<sup>e</sup> siècle, on voit se constituer les deux styles du Nord et du Sud qui, sous des formes diverses, vont commander au développement de la peinture chinoise tout entière. Li Sseu-hiun et son fils, Li Tchao-tao, emploient un dessin précis aux traits parfois violents, le plus souvent analytiques et fins ; ils le recouvrent ensuite d'une couleur accusée, aux teintes saturées, aux oppositions brusques, pratiquant ainsi une sorte d'enluminure d'où sortira l'École du Nord avec sa puissance et, parfois, sa brutalité. Wang Wei, au contraire, formulant les principes de la perspective aérienne, se plaisant à évoquer de vastes paysages noyés de brume et s'évanouissant à mesure dans les lointains, en arrive à assouplir le dessin rigide des précurseurs, à le faire rentrer dans le ton lui-même, de telle sorte qu'il évoque les formes par les dégradés et les demi-teintes de l'encre de Chine, n'utilisant parfois la couleur que d'une manière extrêmement discrète, par quelques touches fugitives, devinées plutôt que vues.

De ces tendances de Wang Wei, on peut dire que l'art des Song s'est presque entièrement inspiré. Les grands chercheurs de la première heure avaient livré le secret de la structure, des formes ; il les avait explorées de manière à en donner la connaissance parfaite. L'esprit chinois, non content de saisir l'architecture de la forme apparue, voulut exprimer aussi l'âme qui palpait en elle. Aucune préoccupation ne s'affirme d'une façon aussi catégorique dans son esthétique entière. Dès lors, et pour exprimer cette

âme, on dégage la forme de tous ses éléments contingents et secondaires ; c'est la structure essentielle qu'on cherche, et on la trouve si bien qu'on ne sait ce que l'on doit le plus admirer de l'audace schématique et de la simplification excessive du dessin ou de l'intensité troublante avec laquelle il évoque le secret même de la vie.



**T'chao Mong-fou. — Le Cheval échappé.**  
Peinture. — Collection A. Kahn.

Dans ce rêve impressionnant, l'époque des Song s'engagea sans hésitation aucune. Était-ce, pour elle, le moyen de fuir l'image trop réelle des désastres, d'oublier les grondements furieux du monde barbare ? On le croirait à voir l'enthousiasme — je dirais presque la frénésie — avec laquelle les esprits les plus hauts de ce temps essayent de mener jusqu'aux cimes les plus altières, le pèlerinage passionné de leurs pensées. On ne trouve dans ces âmes que le mépris hautain et silencieux d'un monde hostile. Avant la chute trop certaine, on voulait aboutir à la possession même de l'absolu.

Les plus beaux monuments de la Renaissance italienne, eux aussi, furent dressés dans une époque pleine de troubles et de violences. Mais c'est vivre deux fois que de participer à une agitation forcenée, dans un milieu croulant de toutes parts, et d'y construire, avec une sérénité magnifique, l'édifice de la pensée pure. Bien qu'elle se soit continuée longtemps, qu'elle ait retenti jusque sur la Chine du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, l'impulsion de l'art des Song donnait, au moment même où parut Tchao Mong-fou, des signes évidents de fatigue. Le monde barbare ne se réveillait pas impunément. Des violences latentes devaient se faire jour et ceux qui, échappant au noble isolement des peintres philosophes, ouvraient leurs yeux sur la vie prochaine, ne pouvaient faire autrement qu'évoquer ses audaces furieuses, et jusqu'à ses brutalités.

On voit, à la fin des Song, renaître, plus affirmée, l'École du Nord. À l'enluminure violente de ses premiers maîtres, on a ajouté les simplifications audacieuses qu'une évolution plus récente a révélée. Les maîtres des Song qui, comme les Ma, empruntèrent certains éléments au style du Nord, avaient composé, avec la retenue et la réserve du style du Sud, un coup de pinceau violent, évoquant des formes puissantes et majestueuses. À l'époque des Yuan, le goût des couleurs vives réapparaît, mêlé à une définition presque brutale des formes. Des deux stades en présence, c'était celui qui pouvait le mieux convenir aux barbares, civilisés de la veille, apportant avec eux le goût des riches couleurs, des oppositions singulières, de l'enluminure somptueuse des tapis et des étoffes de l'Asie centrale. Aussi l'école du Nord se

reconstitue-t-elle dans une formule nouvelle, à l'époque des Yuan. Si elle est moins profonde, moins chargée de rêves et de visions lointaines, elle a quelque chose de si décidé et de si puissant qu'on ne peut en méconnaître la très haute valeur.

Ce n'était point dans cette direction, cependant, que devait s'engager Tchao Mong-fou. Contre le mouvement qui entraîne soit vers la subtilité excessive, soit vers le réalisme, il réagit de toutes ses forces. C'est aux maîtres des T'ang qu'il va demander une nouvelle inspiration.

Wang Wei avait pratiqué non seulement cette peinture réservée, toute en nuances, en dégradés, en demi-teintes, qui devait constituer le style du Sud et qui devait aussi servir de point de départ à la technique du monochrome à l'encre de Chine ; il avait aussi appliqué par la couleur même ses principes de perspective aérienne. Il avait constaté que les arrière-plans montagneux, dans les paysages, participent à mesure qu'ils s'éloignent ou qu'ils s'élèvent de cette couleur bleue propre à l'atmosphère quand elle se détache sur un fond sombre et lointain. Il avait alors exprimé les avant-plans par une couleur d'un vert de malachite directement tiré de la substance minérale et qu'il dégradait insensiblement en un bleu de lapis-lazzuli. À ces évocations somptueuses, il avait ajouté l'emploi de traits d'or dans la couleur même pour accuser la structure, et, parfois, des fonds d'or. Il inaugurerait ainsi un genre très particulier que les Chinois appellent le *louo-ts'ing* et qui date de lui. Au Japon, les Tosa du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, les Kano archaïsants du XVI<sup>e</sup>, n'ont pas fait autre chose qu'appliquer ces principes. Tchao Mong-fou devait, lui aussi, y revenir.

La technique du *louo-ts'ing* avait été pratiquée en Chine sous les T'ang et sous les Song ; mais on peut dire que, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, la faveur s'était portée plutôt sur la peinture en monochrome ou légèrement relevée de couleur. Est-ce par réaction contre la brutalité du style du Nord que Tchao Mong-fou l'adopta d'une manière aussi entière ? Peut-être.

Il est certain, en tout cas, qu'elle constitue la technique presque constante de l'artiste dans l'interprétation du paysage.



**Tchoa Mong-fou. Cavalier mongol rentrant de la chasse.**  
Peinture. — Collection Jacques Doucet.

Il y apporte toute la souplesse, la poésie, la divination profonde que l'art des Song avait poussées à un si haut degré de perfection. Il excelle à évoquer sur de longs rouleaux, un paysage à la fois magique et très réel ; à faire s'entrepénétrer les vallées et les montagnes, à faire circuler les eaux courantes à travers des vergers épars et à achever le paysage dans l'étendue vaste et indistincte de la mer. Il ne semble point, cependant, avoir pratiqué le *louo-ts'ing* autrement qu'en y mêlant parfois des traits d'or. Il garde, à travers tout, le trait souple et fin de l'époque du Sud, étrangement expressif et vivant entre ses mains expertes. Mais, parfois, lorsqu'il a traité le bambou en monochrome, lorsque, dans un paysage riche et superbe, il évoque quelque pin séculaire au tronc torturé, au feuillage puissant, son pinceau se fait énergique et large pour tracer ce trait violent où l'on retrouve le calligraphe exceptionnel qu'il fut à ses heures et qui, dans cet art purement chinois, sut créer un style personnel et nouveau.

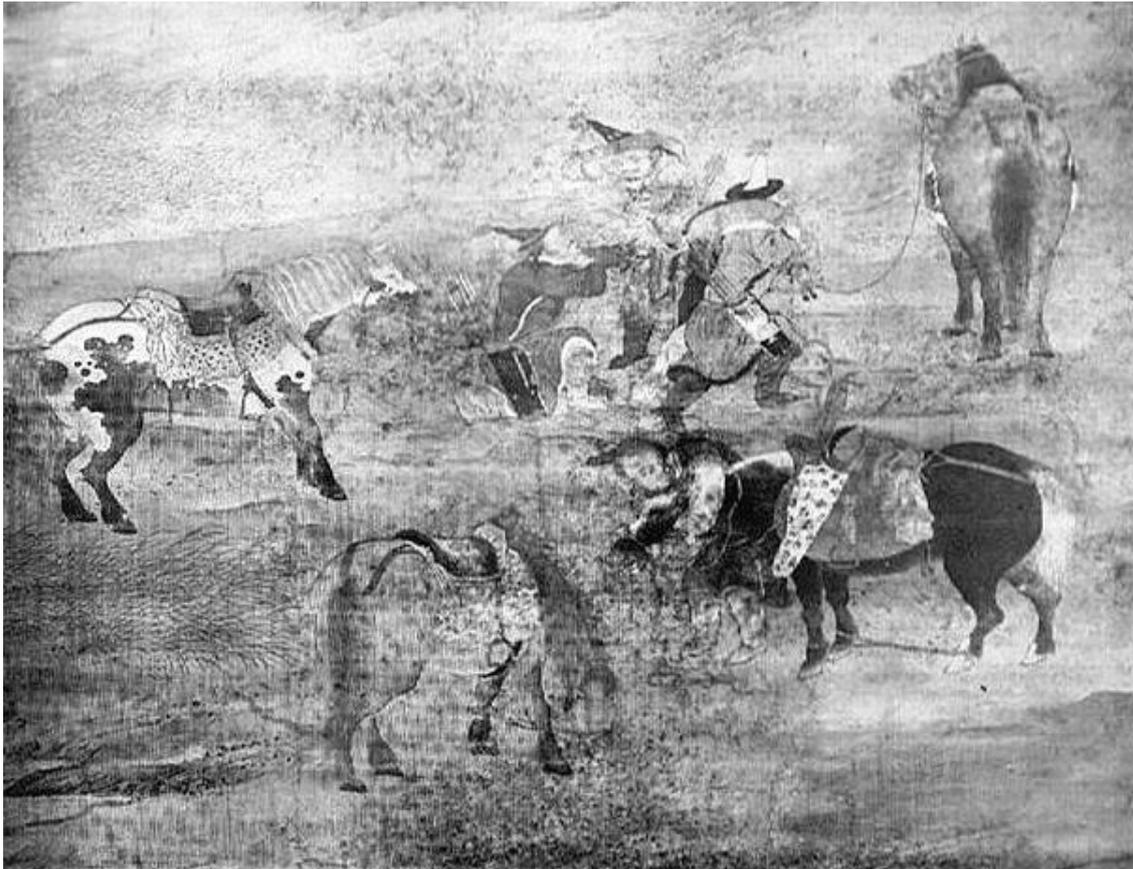
En même temps que le paysage, Tchao Mong-fou peignit la figure, les animaux et surtout les chevaux. Il retrouvait, là encore, une vieille et puissante tradition. Il s'inspira dans ce domaine d'un élève de Wang Wei, Han Kan, qui vécut dans la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle et qui passe, en Chine même, pour le créateur de la peinture de chevaux. Cependant, les documents démontrent que cette opinion n'est pas fondée. Les livres chinois nous ont conservé la mémoire d'artistes antérieurs à Han Kan et fameux pour leurs peintures de chevaux. D'autre part, les pierres gravées de l'époque des Han, datant du II<sup>e</sup> et du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, les superbes bas-reliefs des coursiers de l'Est et de l'Ouest au tombeau de l'empereur T'ai-tsong, datant du VI<sup>e</sup>, nous montrent en toute évidence la science que les Chinois avaient acquise à cette époque dans la représentation du cheval.

Han Kan apparaît donc comme le continuateur d'une tradition qui avait déjà donné des œuvres maîtresses avant lui. Beaucoup de peintures, dont certaines ne remontent pas au delà de l'école de Tchao Mong-fou, sont attribuées à Han Kan. Là, comme partout ailleurs dans la peinture chinoise, un grand travail critique doit être accompli. On peut entrevoir cependant la

manière de Han Kan à travers son école. On y trouve un style puissant et large, un sentiment de la vie, une observation exacte de l'animal qui dénoncent la conception d'un maître. Aux chevaux de la Bactriane qui figurent sur les pierres gravées des Han et dont l'allure est si noble, s'ajoute une autre race. Les premiers avaient le poitrail bombé, l'encolure puissante, le corps assez court. On trouve à côté d'eux, dans les peintures de Han Kan ou de son école, des chevaux au poitrail maigre, au cou long et, surtout, au corps très long, qui semblent provenir de la Chine propre et qui, en tout cas, se distinguent d'une manière très accusée des races de chevaux de l'Asie centrale ou de la Chine septentrionale.

Que cette race ait été assez commune en Chine, c'est ce que nous montrent d'anciens bronzes de l'époque des Han. Qu'elle se soit maintenue fort longtemps, c'est ce dont témoignent à leur tour les peintures de Tchao Mong-fou ou de son école. Le peintre trouvait, du reste, à la nouvelle cour mongole, tous les éléments qui pouvaient offrir à son esprit d'artiste des prétextes d'études. C'est la cavalerie de Gengis-Khan qui a conquis le monde, et les barbares étaient de parfaits cavaliers. Aussi rencontrait-on dans les écuries impériales, avec toutes les races de chevaux de l'Asie centrale, toutes les races humaines qui s'y étaient mêlées. Tatars à la face plate et aux larges pommettes ; Mongols au bonnet de fourrure ; Musulmans du Turkestan au type sémitique, aux lourdes boucles d'oreilles ; Chinois du nord, la tête enfermée dans un serre-tête d'étoffe, le pantalon bouclé au-dessous du genou ; nomades chasseurs, grands seigneurs ou palefreniers, Tchao Mong-fou les a tous évoqués à tour de rôle ; à tous il a su donner leur caractère propre et jusqu'à l'expression individuelle qui jaillit de leur geste ou de leur physionomie.

Dans ce monde nouveau, les chevaux n'étaient pas moins mêlés que les hommes. Ce sont les belles races de l'ancienne Transoxiane ou de lourdes et superbes bêtes pareilles aux coursiers du Tchao-ling. Ce sont ces chevaux à long corps, d'un caractère si particulier et dont il serait bien intéressant de connaître la province originaire. Ce sont, enfin, les petits chevaux de Mandchourie aux longs poils, aux jambes courtes, si forts et si résistants que rien ne semble impossible avec eux.



**École de Tchao Mong-fou. Chevaux et voyageurs.**  
Fragment d'une peinture de la collection Henri Rivière.

Mêlés à ce monde barbare, ils passent dans des scènes dont la vie est singulière. Tantôt, c'est un cavalier revenant de la chasse, son arc sous le bras, les flèches dans le carquois, un faisan attaché à la selle. Tantôt, un cheval s'échappe, ayant désarçonné son cavalier ; un camarade de celui-ci s'élance, manœuvrant la lourde perche munie d'un nœud coulant qui sert, chez les Mongols, à dompter les chevaux les plus sauvages et à maîtriser les fuyards. Tantôt ce sont deux palefreniers chinois qui font halte dans un paysage montagneux. Tantôt, enfin, dans une solitude impressionnante à force d'être immense, un cavalier lave les jambes de son cheval, après une longue course.

D'autres fois, ce sont des scènes de chasse pleines d'imprévu et de pittoresque. Tel, maintenant son cheval en posant le pied sur la longe, assure la sangle de la selle avant de charger la bête qu'il a tuée. Ailleurs, c'est une scène plus complexe : un cavalier débride et entrave les chevaux, un autre charge son butin, deux autres se briment. D'autres fois, enfin, nous voyons les marchands de chevaux du Turkestan présentant des bêtes

superbes, le corps nu, la bride parée de glands de soie et la queue liée dans un cordon de soie rouge.

Pour exprimer tout cela, Tchao Mong-fou a dû vivre de la vie aventureuse de ses modèles. On ne prend pas sur le vif des scènes aussi fugitives en jouissant des prérogatives d'un peintre de cour. L'énergie qu'il a mise à évoquer cette vie sauvage, il devait la porter en lui : elle ne laisse pas que d'étonner lorsqu'on voit la pensée calme de ce maître s'attarder longuement sur les formes du paysage. Cette opposition de deux natures, ce besoin d'exprimer le mouvement même de la vie, cette façon si soudaine de comprendre le lien qui unissait étroitement les attitudes du barbare à celles du cheval, tout cela explique pourquoi Tchao Mong-fou, calligraphe et poète, n'a pu s'enfermer comme Ts'ien Siuan dans la longue rêverie d'un monde irréel, pourquoi il lui fallait la violence des choses prochaines et l'écoulement perpétuel de la vie.

J'ai parlé jusqu'ici comme si l'œuvre de Tchao Mong-fou était connue, cataloguée, déterminée, sans conteste. Il n'en est rien cependant et avant d'accepter les observations par lesquelles j'ai tenté de caractériser cette œuvre, il convient de savoir exactement sur quelle base elles reposent.

L'œuvre de Tchao Mong-fou apparaît au premier abord comme fort abondante, si abondante qu'elle ne peut qu'enfermer une production d'école et non point celle d'un seul peintre. Je ne connais que trois ou quatre peintures que nous puissions considérer comme tout à fait certaines. Elles suffisent à pouvoir juger ce qui, dans la production de l'école vient de lui ou d'un apport étranger.

Dans le paysage, comme dans la figure ou dans la représentation de l'animal, il garde le trait souple et fin de l'époque des Song, singulièrement expressif et vivant. Sauf lorsqu'il revient aux techniques du *louo-ts'ing*, il conserve aussi cette réserve qui conduisait les maîtres des Song à dédaigner les colorations violentes. Cependant on le sent attiré davantage par la couleur elle-même, il l'accuse plus que ses devanciers. Par là, il prépare ou il annonce le caractère qui deviendra propre à la peinture de l'époque des Yuan.



**École de Tchao Mong-fou. — Cavalier sanglant son cheval.**  
Peinture (fragment). — Collection Henri Rivière.

Si son œuvre authentique est extrêmement rare, les productions abondantes de l'école nous permettent cependant d'en entrevoir toute la variété. Les tableaux sont nombreux qui copient une œuvre célèbre, ou bien rassemblent en une composition diverses peintures séparées du maître. Dès lors, une fois la technique établie, nous pouvons dégager l'original d'une façon assez certaine par les répliques mêmes de certains sujets et nous voyons ainsi son influence se prolonger jusqu'au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle. Nous voyons aussi comment le trait si souple et si vivant de Tchao Mong-fou s'alourdit entre les mains de ses élèves, s'écrase ou bien, perdant sa spiritualité, devient mécanique et trop précis. Nous voyons aussi

que l'intervention plus accusée de la couleur y alourdit davantage encore le dessin des formes et nous pouvons ainsi établir les éléments d'une distinction nécessaire entre l'œuvre originale et les peintures de seconde main.



**Peinture sur étoffe.** Attribuée à Tchao Mong-fou.

Dès lors, l'ensemble de nos connaissances nous permet de définir de façon assez exacte le rôle de Tchao Mong-fou dans l'histoire de l'art. Venu à un moment où la tradition de l'époque des Song commençait à donner quelques signes de fatigue, moins rêveur que ses contemporains, plus prompt à l'observation directe des choses de la vie, l'étrangeté même du monde barbare dans lequel il vécut semble l'avoir attiré d'une manière invincible. Mais, s'il a évoqué le milieu qu'il avait sous les yeux, il a été chercher bien loin de lui les ressources de sa technique de peintre. Il remonte aux sources mêmes de l'art des Song, à Wang Wei et à Han Kan ; il leur emprunte les moyens de son expression, leurs recherches de couleurs somptueuses ou de réserve austère, leur trait vivant et souple,

prêt à exprimer la nature même dans des mains expertes de calligraphes. Il renouvelle à lui seul toute une tradition ; mais si, aux yeux de ses contemporains, il apparut à juste titre comme un maître de premier ordre et comme un grand fondateur d'école, l'historien doit voir en lui le promoteur d'une réaction contre l'art nouveau des Yuan. Il appartient encore aux générations de la vieille Chine des Song. Il est rebelle aux innovations provoquées par le goût immédiat des barbares ; il leur oppose le contenu séculaire de son art. C'est un maître de l'ancien style et, pour tout dire, un archaïsant.

@