Laurence BINYON

LES PEINTURES CHINOISES dans les collections d'Angleterre

à partir de :

LES PEINTURES CHINOISES dans les collections d'Angleterre

par Laurence BINYON (1869-1943)

G. Vanoest, éditeur, Paris et Bruxelles, 1927, in-4, 69 pages+64 planches. Ars Asiatica, IX. Études et documents publiés par Victor Goloubew sous le patronage de l'École Française d'Extrême-Orient.

Le mode affichage deux pages paraît le plus judicieux : on a ainsi la peinture à droite et sa notice à gauche.

Édition en format texte par Pierre Palpant www.chineancienne.fr juillet 2014

TABLE DES MATIÈRES

- I. <u>Introduction</u>.
- II. Notices et planches.

Table des planches.

En complément à l'ouvrage :

Compte-rendus de lecture de : <u>Marcel Granet</u> — <u>Paul Pelliot</u>.

TABLE DES PLANCHES

- I. Conversation d'alcôve.
- II. Une dame et un page sous un arbre.
- III. Chevaux.
- IV. Avalokiteçvara sous deux de ses formes.
- V. Vaiçravana franchissant l'Océan avec sa suite.
- VI. Le Bouddha Tejahprabha accompagné des génies des planètes.
- VII. 1. Scènes de la légende du Bouddha. 2. Ornements d'une bannière.
- VIII. 1. Bodhisattva en prière. 2. Un lokapâla.
- IX. 1. Un saint et un roi démon (porteur d'offrandes). 2. Deux saints.
- X. Un lokapâla.
- XI. 1. Portrait de Lao-tseu. 2. Poney blanc.
- XII. Dame tenant une robe, accompagnée de ses servantes.
- XIII. 1. Dames et enfants sur une terrasse (détail). 2. Village sous la neige, au pied des montagnes.
- XIV. Oiseau sur une branche.
- XV. L'assaut du bol à aumônes (détail).
- XVI. Portrait de la dame Lien.
- XVII. Canotage sur un lac au clair de lune.
- XVIII. 1. L'asile des rishis. 2. Bambous.
- XIX. Pont sur un torrent.
- XX. Rive d'un lac en hiver.
- XXI. La brume dans les montagnes.
- XXII. Les buffles et le jeune bouvier à la flûte (détail).
- XXIII. 1. Kouan-yin. 2. Bodhidharma franchissant le fleuve Yang-tse sur un roseau.
- XXIV. Vaiçravana accompagné de deux acolytes.
- XXV. Paysage de montagne avec un sage franchissant un pont.
- XXVI. Vues du Wang Ts'iuan (détail).
- XXVII. Scène de chasse.
- XXVIII. 1. La concubine Wang tchao-Kiun amenée en cortège au Khan Tartare. 2. Tch'en Yuan blâmant Lieou-Tsong.
- XXIX. Le paradis des lettrés.
- XXX. Le repas des chevaux dans un jardin au clair de lune.
- XXXI. Trois rishis dans leur solitude au milieu des montagnes.
- XXXII. Un rishi ivre, soutenu par deux de ses compagnons.
- XXXIII. 1. Sujet inconnu, partie d'une fresque. 2. Sujet inconnu, partie d'une fresque.
- XXXIV. 1. Fleurs. 2. Oies sauvages.
- XXXV. 1. Le jeu de polo (détail). 2. La pie et les petits oiseaux.

XXXVI. Aigle blanc perché.

XXXVII. La vallée et la montagne.

XXXVIII. Aubergines et autres légumes.

XXXIX. Les cent cerfs (détail).

XL. Faisans et arbres en fleur au bord d'une rivière.

XLI. Hao Chou se rendant à Long.

XLII. Les phénix.

XLIII. 1. Une dame dans un pavillon au bord d'un lac. — 2. Réception dans le parc d'un palais (détail).

XLIV. Oiseaux de basse-cour avec mauves et pivoines.

XLV. 1. Le chant du coq sous le saule. - 2. Une fête religieuse.

XLVI. Oiseaux sur un prunier en fleurs, avec un hibiscus.

XLVII. Faisans et autres oiseaux perchés dans une végétation hivernale.

XLVIII. Oiseaux et letchis.

XLIX. Le Paradis terrestre.

L. Vue du fleuve Yang-tse avec bateaux.

LI. Portrait.

LII. Portrait de Tcheou Yuan-tch'eng.

LIII. 1. Poissons dans l'eau. - 2. Jeunes chats jouant dans les fleurs.

LIV. Paysage.

LV. Portrait d'une dame assise, un livre à la main.

LVI. 1. Pins en bordure d'une plaine. — 2. Effet de neige.

LVII. Ning Ts'i et son bœuf.

LVIII. 1. Fée répandant des fleurs. — 2. La neige accumulée sur les monts des Fées.

LIX. La tournée d'un fonctionnaire (détail).

LX. Cerf sous un arbre.

LXI. 1. Portrait à mi-corps d'un noble. — 2. Servante apportant une chandelle à sa maîtresse.

LXII. Lapins sous un arbre en fleurs.

LXIII. 1. Dame contemplant un jardin. — 2. Mère et enfant.

LXIV. Un tigre.



Dédié à la mémoire de

William Bateson membre de la Société Royale

PRÉFACE

@

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux personnes qui ont bien voulu m'autoriser à reproduire les peintures chinoises en leur possession : les trustees du British Museum, Mme Alfred Morrison, M. George Eumorfopoulos, M. A. C. Blunt, M. Chester Beatty, M. Harry Oppenheim, M. Oscar Raphaël, M. Wilson Steer, M. Martin White, M. R. H. Benson, et le général Sir Ian Hamilton.

Je remercie également M. le Haut-commissaire des Indes qui a autorisé la reproduction de peintures et de dessins découverts au Turkestan par Sir Aurel Stein, et que celui-ci doit bientôt publier parmi les illustrations de son *Innermost Asia*.

Je dois à l'obligeance de M. Arthur Waley un certain nombre de détails biographiques.

Un autre nom encore devait figurer à cette place : c'est celui du professeur Bateson, dont nous avons eu à déplorer la mort pendant que nous préparions cet ouvrage. Grâce à la générosité de Mme Bateson, plusieurs de ses peintures chinoises, offertes au British Museum, resteront comme un souvenir de ce grand savant, qui fut aussi un passionné amateur d'art.

L.B.

INTRODUCTION

@

p.09 On raconte que John Flaxman, sculpteur et dessinateur, qui mourut il y a un siècle exactement, possédait, si j'ai bonne mémoire, des peintures chinoises qu'il appréciait pour la beauté de leur coloris.

Qu'étaient ces peintures ? Il nous serait difficile de le savoir aujourd'hui ; mais il est douteux qu'elles appartinssent à la vraie tradition chinoise. C'étaient plus vraisemblablement des échantillons de ces albums peints sur papier de riz qu'on produit à Canton depuis plus de deux siècles, à usage de souvenirs pour les étrangers : suites de fleurs et d'oiseaux, de paysages, de costumes, de bateaux, etc. On rencontre en Angleterre un grand nombre de ces albums, gardés par les familles d'anciens négociants en Extrême-Orient. Ces peintures sont fort agréables, mais elles sont l'œuvre d'artisans ; elles trahissent une certaine influence européenne, et c'est à peine si on peut les rattacher à la puissante et vénérable tradition que représente le grand art national de la Chine.

Alors que la porcelaine, la laque, les étoffes et toutes les autres catégories de « chinoiseries » sont appréciées en Europe si chaleureusement et depuis si longtemps, c'est un fait assez étrange que pendant tout le XVIIIe siècle et la plus grande partie du XIXe, aucun Européen n'ait eu la curiosité de rechercher si, derrière cet art décoratif exquis, il n'avait pas existé un art créateur comparable à la peinture de nos écoles _{p.10} occidentales. Les Chinois nous regardaient comme des barbares et nous leur rendions le compliment. Si nous évitions de les considérer comme tout à fait barbares, nous voyions en eux un peuple exotique pour ne pas dire grotesque, aux coutumes fantaisistes, créateur d'objets exquis assurément, mais dont l'art demeurait à un plan tout autre et sans doute beaucoup moins élevé que l'art classique de la Grèce ou de l'Italie. C'est à moitié inconsciemment que nous nous assimilâmes le goût des Chinois pour les dessins floraux, en même temps que nous imitions directement certains de leurs motifs de décoration. Des papiers peints à la main, importés de Chine, furent parmi les premiers papiers de tenture employés en Angleterre ; on peut en voir encore dans quelques maisons de province. Mais ce n'est guère, croyonsnous, avant le dernier quart du XIXe siècle que l'Angleterre reçut enfin quelques œuvres d'artistes que les Chinois reconnaîtraient au nombre de leurs maîtres. En était-il parvenu déjà auparavant en France ou en Hollande ? Nous l'ignorons. En tout cas, si quelques œuvres isolées s'étaient trouvées importées par hasard, il n'y avait pas encore de collectionneurs ; c'était un domaine entièrement inexploré.

En ce qui concerne l'Angleterre, la première collection fut rapportée en 1880 par le docteur William Anderson. C'était un chirurgien brillamment doué et qui s'était particulièrement distingué comme professeur d'anatomie. Il avait étudié les beaux-arts, et sa connaissance de l'anatomie artistique ne lui fut pas inutile dans l'exercice de sa profession. En 1873, âgé de trente et un ans, il fut nommé professeur d'anatomie et de chirurgie au nouveau Collège Impérial des médecins de la Marine à Tokyo. Cinq ans plus tard, Ernest Fenollosa devait être désigné comme professeur de philosophie à l'université de Tokyo. Anderson demeura dix-sept années au Japon, et y constitua une vaste collection de peintures japonaises, avec le complément de près de deux cents peintures chinoises. Le tout fut acheté par le British Museum en 1881.

Dans la préface du catalogue de sa collection chinoise, le docteur _{p.11} Anderson montre qu'il n'ignorait pas l'importance considérable de la peinture chinoise, bien qu'à cette époque le sujet demeurât presque totalement inconnu.

« Une curiosité inactive (*languid*), écrit-il, fondée principalement sur des impressions erronées, voilà le seul sentiment qu'éveille chez les Européens, même des plus avertis, le grand empire de la Chine.

Les labeurs des sinologues sont trop ardus pour atteindre un public étendu ; c'est uniquement par son art que la Chine pourra toucher la culture occidentale. La céramique, les jades, les ivoires, les bronzes sont depuis longtemps appréciés en Europe, « mais le coin le plus riche demeure encore inexploré ». Le coin le plus riche, c'est la peinture. Les recherches sont difficiles, car la masse documentaire subit depuis longtemps une diminution progressive par l'effet de plusieurs agents destructeurs : mais

« le temps n'est sans doute plus éloigné où l'on tentera cette besogne. En attendant, continue Anderson, l'auteur apporte ici, en guise de première pierre à l'édifice futur, quelques bribes de connaissances recueillies au Japon.

Tout en contenant quelques erreurs, la préface de son catalogue était précieuse par le bref aperçu qu'elle donnait des grandes époques de la peinture chinoise et de ses maîtres les plus illustres. Mais en ce temps la vogue était toute à l'art japonais. On admettait généralement que tout en empruntant aux Chinois, les Japonais avaient de beaucoup dépassé leurs maîtres. Si les collectionneurs achetaient quelques peintures chinoises, c'était en manière d'appendice à leur collection japonaise. De nos jours encore, alors que la Chine a remplacé le Japon dans l'estime générale des amateurs, nous voyons en Angleterre un grand nombre de collectionneurs qui ont acquis des peintures chinoises, peu ou point qui en fassent l'objet unique ou même principal de leur collection. Il en est probablement de même en d'autres pays, et c'est fort naturel. Le collectionneur, en effet, aime la certitude dans ses acquisitions : or quel domaine offre moins de certitude que celui-ci? Plus on l'explore, plus le terrain se révèle incertain. Il n'est pas étonnant que les collectionneurs _{p.12} se montrent un peu méfiants quand ils s'aperçoivent qu'ils ne sauraient dater leurs pièces avec la même sûreté que la poterie et la porcelaine. Il faut avouer qu'en dehors des trésors de peinture conservés au Japon, nous avons peu de chose pour nous guider ; même dans ce pays, d'ailleurs, les attributions reçues depuis des siècles n'ont pas échappé au crible rigoureux de la critique japonaise moderne. Les attributions traditionnelles des peintres Kano et des connaisseurs se retrouvent dans le livre de Fenollosa, publié en 1912; elles sont déjà tout à fait périmées. La déplorable habitude des antiquaires chinois, qui sur toute peinture ancienne tombée entre leurs mains apposent la signature du maître d'autrefois actuellement en vogue — et il semble bien que cette habitude soit en honneur chez eux depuis des siècles — n'a pas peu augmenté la confusion qui régnait déjà en cette matière. Des copies, parfois dues à des maîtres éminents, mais plus souvent à des artistes médiocres ou mauvais, ont de tout temps abondé en Chine. Des destructions immenses ont eu lieu, nous ne l'ignorons pas. Des collections célèbres ont brûlé tout entières. Il n'a existé aucune collection nationale qui nous eût conservé de siècle en siècle des chefs-d'œuvre typiques et authentiques.

Aussi les œuvres des époques les plus anciennes qui survivent encore sontelles extrêmement rares. Or, ce sont précisément celles-là que recherchent les collectionneurs européens. Ils méprisent volontiers tout ce qui ne s'intitule pas Song pour le moins. L'antiquaire chinois est trop obligeant pour ne pas les satisfaire.

Avouons cependant que cette navigation périlleuse n'est pas sans attraits ; elle offre le charme de l'aventure. Les désillusions attendent les naïfs : mais on peut encore tirer quelque délectation d'une peinture chinoise, lors même que ses

prétentions à une antiquité vénérable, à un pinceau illustre, se sont montrées illusoires.

Lorsque nous considérons la prodigieuse abondance des œuvres d'art chinois qui ont existé jadis, et cette tradition puissante et continue qui a fleuri pendant près de deux millénaires, nous ne pouvons voir dans p.13 toutes les acquisitions de l'Europe et de l'Amérique que la maigre glane d'une moisson disparue. Il en reste cependant assez pour enrichir considérablement notre expérience esthétique. Notre génération aura vu se révéler un nouveau monde de beauté. Et je ne puis m'empêcher d'exprimer un vœu : c'est que les principales œuvres de la peinture chinoise conservées en Occident soient reproduites et mises ainsi à la disposition de qui veut les étudier : beaucoup de pièces magnifiques demeurent, en effet, inconnues, ou connues de privilégiés trop peu nombreux.

L'ouvrage que voici présente des peintures choisies dans toutes les collections anglaises connues de l'auteur. Elles sont prises dans toutes les époques successives.

Parmi les pièces importantes du British Museum, il y en a dix-sept qui sont déjà reproduites dans *Ars Asiatica*, tome VI ; nous ne les avons pas données ici.

Un coup d'œil rapide sur les diverses époques de la peinture chinoise nous permettra de voir comment celles-ci se trouvent représentées dans les collections anglaises.

II

@

L'art graphique de l'époque Han ne nous est connu que par les dessins de quelques vases, dont l'un — une scène de chasse — conservé au British Museum, est reproduit dans le tome VI d'*Ars Asiatica*. Ces dessins sont pleins de légèreté et d'animation. Parmi les objets que Sir Aurel Stein, au cours de sa dernière expédition (1915), a découverts sur le site de Leou-lan, on remarque un morceau de laque orné d'un dessin déjà empreint de ce génie particulier de la Chine qui excelle à exprimer un mouvement vif et bondissant, tel celui des flammes ou des vagues. Mais en peinture proprement dite nous ne connaissons rien d'antérieur au IV^e siècle de notre ère ; nous rencontrons alors un des noms les plus fameux _{p.14} dans l'art chinois, celui de Kou K'ai-tche. On a tant écrit

concernant le rouleau du British Museum attribué à ce maître, qu'il serait superflu de le décrire ici en détail. Deux fragments en sont reproduits dans *Ars Asiatica*, tome VI ; un troisième figure parmi nos planches (pl. I).

À part le paysage qu'on rencontre vers le milieu du rouleau, cette peinture n'offre rien de primitif. Elle montre cette affinité avec la calligraphie qui est si caractéristique de l'art du peintre chinois. Le coup de pinceau suit les formes avec une sensibilité exquise. La composition n'est peut-être pas sans faiblesse; on n'y trouve point un ensemble largement échafaudé; mais ce qui est incomparable, c'est l'évocation des formes humaines et vivantes. Nous pénétrons là dans un monde raffiné avec naturel, élégant avec simplicité; nous croyons voir ces êtres gracieux, hommes et femmes, pleins de dignité sans étalage de cérémonie, et dont le moindre regard, le moindre geste expriment tant de choses; nous les surprenons dans leur démarche, ou bien assis en conversation, menant sous nos yeux leur vie quotidienne.

L'art postérieur ne manquera pas d'élégance ni de raffinement ; mais ici, derrière la délicatesse, nous devinons une réserve de puissance nerveuse. Sa grâce ne montre nulle lassitude. Kou K'ai-tche peignait des sujets bouddhiques ; quant à ce rouleau, il n'offre rien que de purement chinois.

Sous la dynastie T'ang (VII^e-X^e siècle) l'art chinois atteignit une puissance et une grandeur inégalées depuis, et ses plus grands chefs-d'œuvre furent probablement d'inspiration bouddhique. Ces chefs-d'œuvre semblent être tous détruits.

Malgré cela, en ce qui concerne la peinture de l'époque T'ang, les découvertes de ces vingt dernières années nous ont mis en possession d'une masse de renseignements surprenante ; on me fait l'honneur de m'autoriser à reproduire ici des œuvres jusqu'à présent inédites et d'un intérêt remarquable. Les peintures bouddhiques rapportées de Touen-houang par Sir Aurel Stein et par M. Paul Pelliot constituent, comme on p.15 sait, une collection de documents d'une rare importance ; il est peu probable qu'on fasse encore une découverte comparable à celle-là. Mais de sa dernière expédition Sir Aurel Stein a rapporté des fragments de peinture d'autant plus intéressants qu'ils empruntent leurs sujets à la vie ordinaire.



Fig. 1.

La figure 1 montre une tête tirée d'un groupe de figures esquissées sur papier, et en partie coloriées de rouge orangé, de vert pâle et de bleu foncé. Le reste du dessin nous laisse deviner que l'artiste n'était pas des plus habiles. Mais les têtes, en particulier, ont de la vivacité et de la vigueur. Ce dessin provient d'une tombe dans le cimetière d'Astana près de Tourfân, lequel date du VII^e siècle. Jusqu'à présent nous ne connaissions pas, que je sache, un seul reste authentique de la peinture chinoise du VII^e siècle, bien qu'il existât quelques peintures japonaises de cette époque. On remarquera que le type du visage, aux traits plutôt _{p.16} allongés, à la pose pleine de dignité hautaine, est encore très voisin du type que nous connaissons par le rouleau de Kou K'ai-tche.

Dès le début du VIII^e siècle, l'idéal de beauté T'ang est en vogue : quel changement ne trouvons-nous pas ! Des joues pleines et arrondies, des lèvres doucement incurvées, une expression sereine, une stature moins élevée, mais un air de santé épanouie : telles sont les caractéristiques qui marquent les types féminins dans les très curieux fragments que Sir Aurel Stein a retirés des sables à l'entrée d'un tombeau, à Astana également (pl. II). Ce sont des fragments fort réduits mais qui ont conservé une fraîcheur presque incroyable. Le morceau que nous reproduisons montre l'arrangement général du tableau. C'était un rouleau assez long, peut-être une sorte de frise, divisée en compartiments par des bandes de brocard. Chacun de ces compartiments contenait, semble-t-il, une figure ou un groupe de figures, danseurs, spectateurs de la danse, musiciens, auditoire. Ce fragment est le seul qui nous conserve le tronc d'un arbre ; mais nous avons des bribes de feuillages variés et de rameaux fleuris provenant sans doute des autres compartiments ; certains fragments portent des têtes, au nombre de sept en tout. Ce devait être une composition charmante. Le sujet en était sans doute une fête

du printemps. Les jolies femmes associées aux arbres en fleurs et aux tendres pousses de verdure étaient un sujet de prédilection pour les peintres de l'époque ; non seulement des dessins de sujets analogues ont été retrouvés dans d'autres sépultures voisines de Tourfân par l'expédition japonaise du comte Otani ; au Japon même, dans le Shô-sô-in de Nara, il existe un paravent à six feuillets dont chacun porte l'image d'une femme, intitulé *les Beautés sous les arbres*. D'ailleurs, le souvenir s'impose d'autres peintures japonaises primitives : le groupe que nous reproduisons, par exemple, rappelle le fameux portrait du prince Shôtoku et de ses deux fils ; le type de visage est presque identique à celui de la Çrî-Devî du Yakushi-ji. Certains détails, les dessins du vêtement par exemple, nous fourniraient encore des points de rapprochement. Ce sont là des faits du pour les pours de la compart de la co

grand intérêt. La peinture d'Astana est assurément une œuvre provinciale; mais puisque bien loin de là, de l'autre côté de la Chine, au Japon, nous retrouvons des ressemblances si frappantes, il n'est pas téméraire de conclure que l'une et l'autre école dérivent de celle qui florissait dans le centre de la Chine au VIII^e siècle, et dont il ne nous reste rien. Ces découvertes ont une valeur spéciale du fait qu'elles nous donnent un échantillon authentique du style profane en ce siècle lointain dont nous ne connaissions jusqu'à présent que l'art bouddhique.

Fig. 2.

À la même époque appartient le croquis animé de chevaux au galop (pl. III), également rapporté par Sir Aurel Stein de sa dernière expédition. Il y a ici moins de délicatesse mais plus de vigueur ¹. Voici donc un croquis contemporain du fameux maître Han Kan à qui l'on attribue certains tableaux de chevaux ; il est d'ailleurs fort douteux qu'aucune peinture de sa main soit parvenue jusqu'à nous. Giles, dans *Chinese Pictorial Art*, page 62, reproduit deux gravures sur bois du XVI^e siècle, d'après les *Cent Poulains* de Han Kan. C'est à lui qu'on attribuait en Chine le *Poney blanc* de la planche XI ; cette petite peinture, dont la soie est en grande partie détruite, pourrait être de plusieurs siècles



¹ La figure 2 reproduit un autre fragment, trouvé au même endroit, et appartenant peut-être à la même composition.

moins ancienne, mais elle semble dater au moins de l'époque Song. Ce devait être, dans son état originel, une œuvre admirable, d'une belle simplicité de présentation, pleine de sûreté et de sensibilité dans ses lignes.

_{p.18} C'est au VIII^e siècle encore qu'on peut avec confiance attribuer le magnifique tableau brodé du British Museum, représentant un Bouddha accompagné de disciples et de Bodhisattvas ; il se trouve déjà reproduit dans Ars Asiatica, tome VI, planche XV. C'est une des perles de la trouvaille faite par Sir Aurel Stein en 1908 dans les grottes des Mille Bouddhas à Touen-houang. Nous n'avons publié dans ce tome VI qu'un choix fort restreint de cette collection; aussi en reproduisons-nous ici quelques autres pièces. On n'ignore pas que l'imagerie de Touen-houang (conservée aujourd'hui au British Museum, à Delhi, au Louvre et au Musée Guimet), monotone dans les sujets qu'elle traite, est fort variée de style ; parfois il est purement chinois, ailleurs il relève plutôt des écoles locales du Turkestan. Les peintures chinoises de Touen-houang appartiennent surtout aux IX^e et X^e siècles. Plusieurs sont datées. Jusqu'à quel point faut-il les considérer comme des œuvres provinciales ? Dans quelle mesure représentent-elles la peinture bouddhique de la principale tradition dans la Chine des T'ang? Elles sont, à mon avis, provinciales en ce sens que leurs auteurs ne faisaient que suivre les modèles reçus de leur temps, pour produire des tableaux votifs sur commande, sans être animés d'aucune impulsion créatrice. Nous venons de voir, à propos des fragments d'Astana, que certains faits témoignent d'une communauté de style répandue au VIIIe siècle dans tout l'empire, s'étendant même au-delà de ses frontières jusque dans le Turkestan d'un côté, jusqu'au Japon de l'autre. C'est à la même conclusion que nous conduit la comparaison des peintures de Touen-houang avec la peinture bouddhique archaïque du Japon; les œuvres japonaises sont d'ailleurs d'une qualité supérieure et dues à des maîtres de premier ordre.

Nous pouvons admettre, je crois, que les peintures de Touen-houang (je ne parle ici, bien entendu, que de celles qui relèvent du style chinois) loin d'appartenir à quelque école locale qui aurait été à l'époque indépendante de la Chine, ne font que refléter le style dominant, si inférieures soient-elles dans l'exécution.

 $_{\rm p.19}$ Le tableau des *Deux formes de Kouan-yin* (pl. IV) est assurément d'un travail lourd et grossier ; la conception et la composition n'en sont pas moins majestueuses. De tous ceux que nous reproduisons celui-là est d'ailleurs le

moins chinois. On y trouve des éléments dérivés de l'Occident, en particulier une sommaire indication du modelé par l'emploi de deux tons. Les autres pièces reproduites ici sont véritablement chinoises.

Les peintures de Touen-houang sont importantes surtout en tant qu'œuvres authentiques de l'époque T'ang, formant le seul groupe de peintures un peu considérable qu'on puisse ainsi dater avec certitude. On sait que l'époque T'ang fut renommée pour ses fresques : Wou Tao-tseu à lui seul en aurait peint trois cents. Il y a peu d'années encore, on supposait que toutes les fresques chinoises des premiers siècles avaient été détruites, volontairement ou non. Au cours de ces deux dernières années, il en est cependant parvenu quelques échantillons dans les pays occidentaux ; il y en a deux ou trois dans les musées d'Amérique. Mais parmi les fresques ainsi découvertes, le groupe le plus important se compose de quatorze tableaux de grande dimension qui font partie de la collection de M. Eumorfopoulos ; ils sont actuellement prêtés par lui au British Museum. Je m'estime très honoré d'être autorisé à en reproduire pour la première fois quelques-uns.

Il nous est impossible de dire si ces figures grandioses faisaient partie d'une vaste composition unique, ou de quelle façon elles pouvaient être disposées sur les murs. Elles proviendraient, dit-on, d'un temple du Ho-nan où elles étaient restées longtemps dissimulées, ce qui leur aurait permis d'échapper à la destruction. L'énergie d'un pinceau exubérant que révèlent ces figures colossales de Bodhisattvas et de saints, la vitalité des formes, le sentiment de puissance qui les anime, tout cela semble indiquer l'influence de Wou Tao-tseu. Dans quelques-unes, à vrai dire, on discerne une certaine exagération, une extravagance qui indiqueraient une plus basse époque. On pourrait émettre l'hypothèse que ces fresques appartiennent au dernier siècle de l'époque T'ang ; je ne crois pas qu'elles $_{\rm p.20}$ puissent en aucun cas lui être de beaucoup postérieures. Il est regrettable que les visages et les mains aient noirci, apparemment par l'effet de quelque réaction chimique des pigments ; les experts chimistes n'ont d'ailleurs pas pu découvrir exactement ce qui s'est passé. Ce noircissement offre l'aspect qui résulte ordinairement de l'oxydation du plomb dans les couleurs, mais le traitement habituel en pareil cas a complètement échoué. Malgré cela, ces compositions aux draperies superbes sont très imposantes, et il suffit de les voir pour mieux comprendre ce que le monde a perdu dans la destruction des innombrables fresques peintes par les grands maîtres T'ang.

J'étais occupé à rédiger ces pages quand on annonça une autre découverte étonnante : la collection Eumorfopoulos vient de s'enrichir d'une fresque T'ang si magnifique qu'on avait peu d'espoir d'en connaître jamais une pareille.

Avant de quitter l'époque T'ang, nous pouvons citer quelques copies d'après les maîtres T'ang, quelques répliques postérieures de leurs tableaux. De ces maîtres le plus grand est Wou Tao-tseu. Nous avons reproduit dans le tome VI d'A. A. l'estampage (conservé au British Museum), de la gravure sur pierre Couleuvre et Tortue, bêtes dont l'union légendaire symbolise le sombre Septentrion. Le British Museum possède également un Arhat du XVIII^e siècle qui serait, dit-on, la copie d'un Wou Tao-tseu. La figure est lourde et dure dans ses contours, d'ailleurs assez belle dans sa masse et sa vigueur. Si ce tableau a pour ascendant un Wou Tao-tseu, ce doit être, pour ainsi dire, à plusieurs générations de distance.

C'est à Yen Li-pen qu'on attribue le délicat et pénétrant petit *Portrait de Lao-tseu* qui figure dans la collection de M. Oppenheim (pl. XI). Yen Li-pen était renommé pour ses portraits de personnages célèbres ; il est impossible de dire si cette peinture est inspirée d'une œuvre originale de ce maître, ou si sa réputation comme peintre de portraits est la seule raison de cette attribution.

paysagistes, Li Sseu-hiun et Wang Wei, sont représentés au British Museum par des copies. Un album de six petites vues de palais, attribué à Li-Sseu-hiun, est sans doute postérieur de plusieurs siècles, mais il semble rester fidèle à son style, comme on le voit par les crevasses des montagnes bleues et vertes qu'accentuent de fins traits d'or. Un de ces paysages est reproduit en couleurs par M. Waley dans son livre sur la peinture chinoise. Un rouleau de paysages du même style, mais de qualité inférieure, se trouve également au British Museum.

Une série de huit petits paysages que les Chinois attribuaient à Wang Wei semble être simplement inspirée par les poèmes de Wang Wei, et naturellement bien postérieure à son époque ; il y a dans le nombre une ou deux compositions charmantes. L'œuvre la plus fameuse de ce maître était un long rouleau où il avait représenté les environs de sa maison ; le British Museum en possède une copie libre par un maître de l'époque Yuan, Tchao Meng-fou. Notre planche XXVIII reproduit une peinture de la collection Benson qui semble bien être la réplique d'une œuvre T'ang. On peut en dire autant de la peinture de M. Eumorfopoulos (pl. XII).

L'époque des Cinq Dynasties qui se place entre les T'ang et les Song fut, quoique fort brève, féconde en artistes. Toutefois il n'en reste que bien peu d'œuvres qu'on puisse considérer authentiques.

Tcheou Wen-kiu était fameux pour ses tableaux de genre représentant des femmes. On dit qu'il suivait le style de Tcheou Fang, le maître T'ang dont le tableau *En écoutant la musique* est fort célèbre, et connu en plusieurs répliques, dont une dans la collection Freer à Washington et une autre dans la collection du docteur Stafford Cox. On attribue à Tcheou Wen-Kiu une peinture du British Museum, *Dames et enfants sur une terrasse*, qui a malheureusement beaucoup souffert des repeints (pl. XIII). La composition singulièrement symétrique indique une époque archaïque.

III

a

p.22 De toutes les époques de la peinture chinoise, c'est l'époque Song qui touche le plus intimement l'Européen d'aujourd'hui ; et, en effet, l'âme chinoise semble, dans les paysages ou les tableaux de fleurs des Song, se rapprocher étrangement de la nôtre ; elle nous parle, elle murmure à notre oreille, et nous saisissons son secret. Nous croyons nous trouver en compagnie des contemporains du peintre. En comparaison de celui-ci l'art chinois postérieur semble plus lointain, non pas plus rapproché de nous.

De la dynastie Song-méridionale ou Song-postérieure, plusieurs œuvres importantes (des paysages surtout) conservées au Japon ont été reproduites dans Kokka et dans les publications du « Shimbi Shoin » ; elles nous fournissent un critérium de comparaison. En dehors du Japon, les œuvres Song authentiques paraissent être fort rares. En Angleterre la peinture qu'entre toutes on peut considérer comme une pièce Song véritable serait l'*Oiseau sur une branche* (pl. XIV) qui fait partie d'un album appartenant à M. Eumorfopoulos. Cet album, qui figurait autrefois dans la fameuse collection Touan Fang, contient plusieurs autres morceaux de choix (nous reproduisons notamment les *Bambous*, (pl. XVIII, 2). Mais l'*Oiseau sur une branche* est profondément typique du goût Song ; il est discret, et pourtant il dit beaucoup plus de choses qu'il n'en représente ; il est d'une couleur sobre et exquise ; il est simple, mais d'une simplicité en quelque sorte mystérieuse et opulente.

Je pense qu'on peut attribuer avec non moins de certitude à l'époque Song un rouleau récemment acquis par le British Museum (pl. XV). Cette peinture bouddhique traite un sujet favori : *les Démons à l'assaut de l'écuelle*. M. le professeur Sawamura, autorité éminente en ces matières, a déclaré que cette peinture remonte indubitablement au XII^e siècle. Son style est celui de la miniature ; elle est exécutée au « pinceau fin ». Assez endommagée, elle réclame un examen détaillé pour être appréciée dans p.23 toute sa beauté. Une réplique postérieure de cette œuvre, portant la signature de K'iu Ying, figure dans la collection Bateson. Ordinairement le traitement de ce sujet est un peu différent ; le British Museum en possède quatre autres versions, possédant toutes quelques traits communs, mais dérivées d'un original autre que le rouleau dont nous venons de parler.

Nous avons reproduit dans le tome VI d'*Ars Asiatica* les plus importantes peintures Song du British Museum : *La Dame et l'Ours*, les *Oies*, le *Lotus et le héron blanc*, l'*Enfant-rishi monté sur une chèvre*, le *Tigre auprès d'un torrent*. Je tiens ces œuvres pour Song, tout en n'ignorant pas que plusieurs critiques assigneraient à certaines au moins d'entre elles une date plus tardive. Parmi les acquisitions récentes, on remarque le beau *Portrait* (pl. XVI) que nous avons de solides raisons d'attribuer au XIII^e siècle.

Pour voir des paysages Song typiques, il nous faut aller dans les collections particulières, puisque le British Museum n'en possède malheureusement aucun. Ceux qui figurent dans les collections de M. Eumorfopoulos, de M. Martin White, et de M. Oppenheim peuvent nous donner quelque idée du style paysagiste des Song. Leur école de paysage est assurément la plus grande que le monde ait connue : aucune n'est plus dédaigneuse de l'inessentiel, du simple pittoresque ; aucune n'est aussi concentrée, aussi âpre à saisir les formes grandioses, les énergies élémentales de la nature. O beata solitudo, o sola beatitudo! auraient pu s'écrier ces peintres, pour qui les déserts et les grandes altitudes n'ont point de terreurs, et dont l'œuvre nous montre une âme affranchie et sereine.

À l'époque Song également appartiennent quelques fragments authentiques, jusqu'à présent inédits : Sir Aurel Stein les a découverts au cours de sa dernière expédition sur le site de Khara Koto. Cette localité avait déjà été explorée par le colonel Kozlov, qui y fit de riches trouvailles de manuscrits et peintures fragmentaires, actuellement conservées à l'Académie des Sciences de Russie. Mais après une telle moisson, les glanures p. 24 elles-mêmes sont précieuses. Elles

sont d'un intérêt particulier en tant qu'esquisses préparatoires d'œuvres plus achevées, et jusqu'à présent l'Europe ne connaissait pour ainsi dire pas d'esquisses de ce genre. La figure 3 reproduit une partie d'une feuille de croquis



Fig. 3.

dus à quelque dessinateur de grand talent, comme en témoignent ses lignes si sobres et si expressives. La figure 4 est une partie d'esquisse destinée à un rouleau de scènes de chasse. Le métier en est rapide et sommaire ; mais le sentiment du mouvement violent pourrait-il être mieux rendu que dans ces cavaliers ? Une étude de paysage montagneux fut découverte en même temps que ces esquisses.





De telles échappées sur l'atelier d'un peintre chinois sont infiniment précieuses, parce que nous savons peu de chose de son travail préparatoire, surtout aux siècles anciens. Les mêmes fouilles ont donné quelques dessins, en général abîmés, de figures et motifs bouddhiques, tous d'un grand mérite et de pur style chinois. Tous ces restes seront publiés par Sir Aurel Stein dans son *Innermost Asia* qui doit paraître incessamment.

Mentionnons parmi les copies de peintures Song celles du British Museum : un rouleau des Dix-huit Arhats traversant l'Océan, d'après $_{p.25}$ Li Long-mien, au trait, à l'encre ; un grand tableau de Lotus, d'après Tchang Chang-sseu ; Mou T'ong rentrant chez lui monté sur un bœuf, d'après Tchao Ta-nien.

Les Trois incarnations de Yuan-tse, tableau de la collection Eumorfopoulos attribué à Lieou Song-nien, offre un grand intérêt (voir *Chinese Painting* de M. A. Waley, où plusieurs morceaux en sont reproduits).

Passons maintenant aux œuvres de la dynastie Yuan, dite aussi mongole, qui sont comme un appendice de l'art Song. Le *Paysage d'hiver* de Cheng Meou, reproduit dans *Ars Asiatica*, tome VI, est presque digne d'un maître Song. On attribue au même artiste une paire de peintures charmantes qui forment une seule composition (pl. XXIX). Quel p.26 séduisant tableau du paradis choisi par le solitaire chinois, par ce lettré que nous voyons étendu sous les arbres feuillus, tandis qu'un ruisseau murmure à ses pieds! Combien typique du génie taoïque, ce tableau des *Trois rishis dans leur asile des montagnes* (pl. XXXI): assis au pied des grandes falaises, ils regardent en silence la fumée qui s'élève d'un brûle-parfums! On l'attribue à Yen Houei, artiste extrêmement apprécié au Japon, mais apparemment peu connu en Chine. Ce n'est pas très loin de Yen Houei qu'il faudrait placer l'admirable *Rishi* de M. Wilson Steer, aussi plein de vie qu'un *Silène ivre* de Rubens.

Sous la dynastie mongole, les scènes de chasse et d'équitation furent en grande vogue. On a associé particulièrement à ces sujets le nom de Tchao Meng-fou; M. Waley nous dit cependant que d'après les annales, il ne semble pas avoir été plus renommé pour cette spécialité que d'autres artistes de son temps.

Nous avons reproduit dans le tome VI d'*Ars Asiatica* les magnifiques *Chevaux au licol* du British Museum, peinture où l'on a apposé, sans raison bien sérieuse peut-être, les caractères Tseu Ang, signature habituelle de Tchao Meng-fou. Mais plusieurs collections particulières, entre autres celle de M. A. C. Blunt, de M.

George Veitch, de M. Schwerdt, etc., renferment des peintures qui semblent être des répliques des compositions de ce maître. C'est même un type de peinture assez répandu dans les collections européennes. Le rouleau de M. Blunt (pl. XXVII) qui illustre un poème de Mi Fou, la *Ballade des chevaux célestes*, est d'une qualité rare.

La planche XXVI reproduit une partie du *Wang Ts'iuan* de Tchao Meng-fou, copie libre du tableau célèbre et aujourd'hui perdu de Wang Wei, le peintre et poète T'ang, sur lequel M. Laufer a publié une savante étude dans l'*Ostasiatische Zeitschrift*. Les *Palefreniers donnant à manger aux chevaux* (pl. XXX) de la collection Eumorfopoulos se trouvent n'être pas attribués à Tchao Meng-fou comme on aurait pu s'y attendre ; en tout cas, ils semblent bien être une œuvre originale de son époque.

p.27 Le nom de K'ien Chouen-kiu, autre maître de la dynastie Yuan, se trouve également attaché à tort à une multitude de peintures postérieures. L'attribution est parfois tout à fait fortuite. On trouve cette signature sur le *Paradis Terrestre* (pl. XLIX). Mais dans le cas du court rouleau naguère dans la collection Crewdson (pl. XXVIII) il est probable que nous avons la copie d'une peinture qui était bien de la main du maître. Avec quelle légèreté on appose des signatures, nous en avons l'exemple et la démonstration dans la peinture de M. Benson, reproduite sur la même planche ; elle porte, en effet, la même signature, malgré son style complètement différent, et malgré sa descendance probable, comme nous l'avons indiqué, de quelque original T'ang. K'ien Chouen-kiu était renommé pour ses natures mortes. C'est le genre du petit tableau de M. Oppenheim (pl. XXXVIII), mais il est loin d'être d'une touche aussi délicate que les natures mortes attribuées à ce maître dans les collections japonaises.

Un petit tableau bouddhique de la collection Eumorfopoulos (pl. XXIV) date probablement du XIV^e siècle. À première vue on le déclarerait japonais. Il est pourtant venu directement d'un temple écarté de la Chine, et les meilleurs auteurs japonais le tiennent pour une œuvre chinoise. Bien entendu, les peintures bouddhiques japonaises de l'époque sont fort abondantes ; chinoises, et de ce type, elles sont rares. La ferveur profonde, l'intensité d'un grand art religieux brûlent encore dans ces silhouettes mystérieuses.

Wang Jô-chouei était un peintre de fleurs célèbre de l'époque. On voit au British Museum une petite peinture à lui attribuée dont M. Waley a donné dans son livre une reproduction en couleurs. Malgré sa couleur très belle, elle manque

un peu de vie et paraît être de plus basse époque ; c'est peut-être une copie faite d'après Wang Jô-chouei. Le même musée possède aussi une paire de peintures d'un faire plus large et plus brutal qu'on attribue également à ce maître.

Enfin la collection de M. Oppenheim renferme le paysage au lavis d'une franchise magnifique (pl. XXV) qui semble appartenir à la dynastie _{p.28} Yuan ou au début des Ming, en tout cas au XIV^e siècle. On peut faire remonter à la même époque les deux petits fragments de fresque de la collection Eumorfopoulos (pl. XXXIII) remarquables pour la vigueur dramatique du dessin. Elles paraissent avoir fait partie d'une composition importante. Des fragments analogues se voient dans les collections de M. Oscar Raphaël et de M. Ferdinand Schiller.

IV

@

Ce sont les superbes compositions florales de l'époque Ming, peut-on penser, qui ont représenté dans l'imagination de l'Europe l'art décoratif chinois. La simplicité raffinée, la discrétion du goût Song avait cédé la place à un style plus massif et plus orné. Un élément précieux, une essence intangible semblent s'être évaporés ; ce qui demeure n'en est pas moins d'une harmonie singulièrement riche ; le pinceau est encore vigoureux et animé, la couleur somptueuse, l'observation pénétrante. C'est un art plus terre à terre, il a moins d'âme, il respire une atmosphère moins éthérée : cependant les maîtres Ming ne sont pas des artistes à dédaigner.

Au début de la dynastie, des maîtres du lavis semblent se rattacher directement à ceux des Song méridionaux. Ainsi le paysage de Wang Li-pen (pl. XXXVII) est imbu de la tradition Song. Lin Leang est un des plus grands maîtres du lavis. Beaucoup de peintures lui sont attribuées sans raison sérieuse; certaines peuvent appartenir à son école, par exemple les pendants du British Museum, dont nous reproduisons l'un seulement (pl. XXXIV). Ces œuvres sont faibles en comparaison des magnifiques *Oies au bord d'un torrent* reproduites dans *Ars Asiatica*, tome VI. M. Eumorfopoulos possède de beaux *Aigles* attribués à Lin Leang, mais la photographie n'en est pas réussie. Il y a aussi un petit *Poisson* au British Museum.

p.29 Un autre maître, Wou Wei, avait, dit-on, imité Wou Tao-tseu avec quelque succès. On a donné dans *Ars Asiatica*, tome VI, son superbe *Lao You avec un phénix*. La même collection possède un *Pêcheur à la ligne* au lavis qui porte sa signature ; mais le coup de pinceau ne nous semble pas être assez fort pour que nous y reconnaissions la main du maître.

Le Paysage aux bateaux de pêche (pl. L) est un bon exemple de la technique Ming dans le lavis ; elle ne manque pas de hardiesse ni de vigueur, mais elle est agitée ; elle n'a pas la belle sérénité, l'élévation de l'art Song. Diverses manières Ming caractéristiques sont suffisamment expliquées par les peintures que nous reproduisons dans ce groupe. Lu K'i est bien représenté par une paire de peintures dont nous donnons l'une (p. XL); Wen Tcheng-ming, par un fragment de son vaste tableau poétique les Cent cerfs. De K'ieou Ying, peintre de genre extrêmement populaire et dont la signature est plus souvent imitée que n'importe quelle autre (on la rencontre sur des œuvres qui ne se ressemblent en aucune façon) nous donnons un charmant petit médaillon (pl. XLIII, 1) et une partie d'un makimono naguère dans la collection Arthur Morrison. Ce sont là peut-être des œuvres authentiques ; ordinairement le maître n'est représenté dans les collections et sur le marché que par des peintures d'élèves ou des copies. Une composition de K'ieou Ying semble avoir joui d'une faveur toute particulière : c'est celle qui représente les passe-temps des dames de la cour : la danse, la musique, les fleurs, le tissage, la peinture, etc. ; elle abonde en motifs gracieux et en couleurs ravissantes. J'ignore si l'original existe encore ; j'en ai vu plusieurs copies, dont l'une est au British Museum.

T'ang Yin est à peine moins populaire que K'ieou Ying ; son nom est apposé sur toutes sortes de peintures avec aussi peu de scrupules, aussi peu de souci de la vraisemblance. Nous reproduisons une peinture qu'on lui attribue (pl. XLI). Elle semble bien être de son époque ; est-elle ou non de la main de T'ang Yin, je n'oserais le dire. Les collections p.30 anglaises renferment plusieurs tableaux qui portent sa signature, entre autres le très grand paysage de la collection Eumorfopoulos. Un album contenant des dessins de Sages fort apparentés à son style se trouve au British Museum. La planche XLIX reproduit une spirituelle composition de T'ang Yin, mais d'après une copie relativement moderne.

Le grand tableau de M. Blunt, *Oiseaux sur un arbre en hiver*, est un admirable exemple de ce type de peinture Ming où de hautes qualités décoratives s'unissent à une observation profonde. Le dessin à l'encre de Chine

est plein d'énergie, la composition s'impose, et l'effet du monochrome est rehaussé par les notes de couleur franche dans les fleurs ou les plumages. Les oiseaux serrés les uns contre les autres, les yeux mi-clos dans l'air froid, sont admirables.

Nous laissons couler d'une plume facile les noms de T'ang, de Song et de Ming, souvent sans prendre garde que chacune de ces dynasties s'étend sur trois siècles. Je me demande quelle révision, quelle refonte il ne faudrait pas opérer dans nos idées sur l'art chinois, si nous pouvions avoir sous les yeux des échantillons authentiques de chaque phase de la peinture à chacune de ces grandes époques ; si un miracle voulait qu'un musée aussi vaste que le Louvre se trouvât rempli de chefs-d'œuvre chinois du VIIe au XVIIe siècle! Sur quelles maigres reliques, hélas! sur quels fragments douteux nous faut-il établir nos jugements!

Même en ce qui concerne l'époque Ming, nos documents sont loin d'être satisfaisants. Nous pouvons cependant deviner quels changements cette dynastie vit se produire dans l'art, en comparant au style de Lin Leang et de Lu K'i celui des maîtres du XVII^e siècle ; encore faut-il faire la part de cette piété séculaire qui pousse les Chinois à perpétuer des modèles antiques sous des répliques modernes, et à prolonger ainsi indéfiniment les vieilles traditions. On pourrait dire d'une façon générale que les changements tendent vers une présentation moins solide, un faire plus lâché et plus léger, et, dans le choix des sujets, vers une élégance plus mondaine, celle-là même que nous associons en Europe au p.31 XVIII^e siècle. Cette impression d'ensemble aurait sans doute besoin d'être fort amendée dans le détail.

L'art Ming récent est représenté au British Museum par une peinture importante et séduisante, intitulée le *Paradis terrestre*. La composition en est charmante : il y a des coins de couleur rare et exquise ; la beauté en est un peu extérieure et n'offre pas ces incomparables délicatesses d'expression que nous trouvions dans les peintures d'autrefois. Mais il est rare de rencontrer dans une peinture de cette dimension, une composition aussi achevée, aussi heureuse. Il y a trente ans, cette peinture aurait pu passer pour un grand chef-d'œuvre de l'art chinois, remplie comme elle l'est de toutes les qualités qu'on s'accordait à lui concéder. C'est l'époque ou la porcelaine K'ang-hi semblait être à l'apogée de la céramique chinoise. Mais en une seule génération que de nouveaux mondes révélés à notre admiration !

C'est à la même époque qu'il faut attribuer de bons portraits comme ceux des planches LI et LII. Les portraits chinois sont rares, du moins dans les collections occidentales, avant l'époque de la dynastie mandchoue ; les portraits de famille des XVIII^e et XIX^e siècles, par contre, où la pose est raide, où le vêtement somptueux réduit souvent le personnage à l'insignifiance, sont entrés dans beaucoup de collections au cours des dernières années ; le musée de Cheltenham notamment en possède toute une collection. Les portraits que nous reproduisons ici sont d'une couleur sobre et d'une composition large ; ils partagent d'ailleurs la monotonie ordinaire des portraits chinois où la pose frontale est un poncif rarement abandonné. Le *Portrait d'homme* de la planche LXI, de pose un peu moins conventionnelle, pourrait remonter à la fin de l'époque Ming : le portrait exquis et délicat de couleur d'une *Dame assise un livre à la main* (pl. LV), qui rappelle certains portraits européens du XVIII^e siècle, est de date un peu plus récente.

La collection Schwerdt renferme quatre $Sc\`{e}nes$ de chasse, où on admire un dessin énergique et sûr. Le coloris en est vigoureux également, $_{p.32}$ les tons très pleins. On n'en a pas fait l'attribution ; elles appartiennent, à mon avis, à la fin de l'époque Ming.

En fait de peinture de fleurs, il serait difficile de trouver mieux en leur genre que les *Letchis* de la collection Bateson (pl. XLVIII). Par suite de la mort de son possesseur, ce tableau vient d'être donné au British Museum. La pousse des feuilles, la vie de la plante, sont saisis avec une compréhension profonde. Comparées à cette peinture, les *Études de fleurs* anonymes du British Museum seraient un peu inférieures ; mais ici l'artiste concentre son attention sur le ton et la matière des feuilles et des fleurs, et il les peint sur une soie d'un ton exquis, où les couleurs ressortent avec un effet pour ainsi dire voluptueux.



@

Beaucoup de collectionneurs, je dirais même la plupart, affectent de ne point s'intéresser à la peinture chinoise après la chute de la dynastie Ming (1644), et ne traitent pas l'art Ming lui-même sans quelque dédain. Il est vrai que l'art décline lentement au cours des siècles ; nous serions disposés à échanger toute la peinture postérieure pour un seul chef-d'œuvre authentique des Song ou des T'ang ; mais faut-il se montrer si difficile quand les œuvres anciennes sont si

rares ? Ce n'est pas à dire que des œuvres authentiques des meilleurs maîtres Ts'ing soient faciles à se procurer en Europe. On en fait aussi, et très souvent, des faux. Les Chinois modernes les tiennent en grande estime, et les préfèrent souvent à l'art antérieur. Pour notre part, rassasiés de peintures sombres sur soie brune, porteuses de signatures vénérables et manifestement cuisinées à quelque basse époque, nous trouvons reposant d'avoir affaire à des tableaux qui ne prétendent point remonter au-delà du XVIIIe, voire du XIXe siècle! S'ils manquent de grandeur, la puissance et l'intérêt ne leur font pas défaut.

_{n 33} En dépit du conservatisme prodigieux, du respect de l'antiquité qui règnent en Chine, on discerne sous la domination de la dynastie mandchoue des tendances et réactions nouvelles. L'empereur K'ang-hi favorisait les jésuites et prenait à son service leur science et leur savoir. Toutefois, ce contact avec la culture occidentale n'eut pas d'influence durable sur l'art des peintres, bien qu'il ait pu stimuler une certaine tendance vers le naturalisme. Ce fut du moins son résultat au Japon, où l'initiateur de ce mouvement fut un peintre chinois nommé Chen Nan-pin, qui vécut à Nagasaki de 1731 à 1733. Le jésuite Giuseppe Castiglione, arrivé en Chine vers 1730, fut employé par l'empereur K'ien Long à peindre des événements et épisodes de son règne, plus tard gravés par Cochin. Obligé en même temps par l'empereur à apprendre la manière chinoise, il adopta le nom chinois de Lang Chening. Le British Museum possède une Scène de chasse peinte par Castiglione, dont la manière diffère peu de celle des *Chasses de K'ien Long*, rouleau (également au British Museum) de Yang Kien, peintre un peu plus ancien. Leng Mei, autre artiste de l'époque, représenté par une *Idylle* (pl. LXIII), apprit la perspective européenne sous une forme modifiée, comme plusieurs autres peintres chinois.

De l'époque K'ang Hi l'œuvre la plus importante que nous ayons en Angleterre est peut-être le paravent à neuf feuillets de M. Morton Sands, les *Paons au bord d'une rivière*. On en trouvera la reproduction dans le *Year Book of Oriental Art*, 1924-1925, accompagnée d'un article de M. Waley. L'auteur en est Yun Nan-tien (1633-1690) grand peintre de fleurs de l'époque, dont des copies passent souvent en vente. Par sa composition le paravent rappelle certains paravents japonais des premiers Kanô (qui d'ailleurs s'inspiraient de modèles chinois), mais avec un traitement beaucoup moins stylisé. Ce peintre aurait dit (c'est M. Waley qui le cite) :

« Ce n'est qu'en poussant la représentation fidèle à ses dernières limites qu'on peut rendre l'essence intérieure de la vie de la fleur.

De la même époque et dans la veine traditionnelle, nous avons encore $_{\rm p.34}$ les Faisans aux hibiscus de Wang Wou, datés de 1722, dans la collection Eumorfopoulos.

La même collection renferme un paysage à contrastes violents (pl. LIV) de Wang Yuan-ki ; il représente assez bien l'école « méridionale », personnelle et impressionniste, qui se réclame du grand Wang Wei, le peintre du VIII^e siècle. Nulle trace ici du caprice et du relâchement qui marquent une grande partie de la peinture dite « des lettrés », et la dégénérescence finale de l'école méridionale. Kiao Ping-cheng, autre peintre important de l'époque, est l'auteur d'un long rouleau, aux couleurs gaies et harmonieuses, dont nous reproduisons un détail (pl. LIX). Ce maître est surtout connu par ses *Procédés de l'Agriculture et du Tissage*, gravés sur bois et publiés en 1696. Il eut pour élève Leng Mei que nous avons déjà cité, à qui il enseigna tout ce qu'il connaissait de la perspective européenne.

Chen Nan-pin ayant séjourné au Japon resta particulièrement célèbre dans ce pays. La planche LXII reproduit une de ses œuvres (naguère dans la collection de M. Morrison), exécutée quelques années avant son départ du pays natal. Le British Museum possède d'autres échantillons de son talent.

Sous le règne de K'ien Long (1735-1799) on fit quantité de copies d'après les maîtres anciens, et ces copies passent de nos jours pour des originaux dans beaucoup de collections. Nous trouvons plus d'intérêt aux œuvres qui reflètent le goût de leur époque. Attaché au rouleau de Kou K'ai tche qui figurait dans la collection impériale, on a trouvé un paysage sommaire et charmant de Tseou Yi-kouei, peintre de la cour (pl. LVI). C'était alors une mode de se servir du doigt en guise de pinceau, et le British Museum possède plusieurs exemples de ce maniérisme ; le meilleur est une acquisition récente, un paysage de Tchou Louen-han, qui était précisément renommé en ce genre. Une œuvre excellente de la même époque se fait remarquer par son modelé sensible : c'est *Ning-ts'i et son bœuf* (pl. LVII) par Houang Chen.

p.35 Les peintures du XVIII^e et du XIX^e siècles ne sont pas rares en Angleterre et il serait difficile de citer toutes celles qui le méritent. Pour terminer, notons les *Oiseaux sur la branche* du British Museum, admirables en leur genre, dont l'auteur est une femme, Ts'ai Han. Elle vécut vers le milieu du XVIII^e siècle, mourut jeune, et fut pleurée en épitaphes et en élégies par les meilleurs poètes de son temps.

La Chine a connu plusieurs femmes peintres. Le British Museum possède des fleurs attribuées à tort ou à raison au pinceau du terrible « Vieux Bouddha », à l'Impératrice douairière elle-même.

Je suis persuadé que d'autres peintures chinoises dignes d'être citées et reproduites se trouveraient encore dans les collections anglaises que je n'ai pas vues, sans compter celles dont j'ignore même l'existence. Peut-être pourra-t-on quelque jour publier sur le même sujet une étude plus complète et plus détaillée. En attendant, les œuvres ici décrites prouveront assez que les collections anglaises sont riches en spécimens excellents d'époques diverses, et qu'on y rencontre un certain nombre de peintures de qualité peu commune.



Pour le collectionneur l'avenir demeure incertain. Malgré les recherches zélées que les agents des marchands ou des collectionneurs européens et américains poursuivent sans répit dans le pays même, la Chine a exporté peu de pièces de premier ordre au cours de ces dernières années ; les pessimistes disent que nous n'en verrons plus rien venir. Bien entendu on trouve tant et plus d'œuvres mauvaises ou de second ordre. Mais la Chine nous réserve toujours des surprises. Tout récemment encore, n'affirmait-on pas comme un dogme que la Chine n'avait jamais produit de sculpture ? Voici que M. O. Sirén est en mesure de publier presque un millier de pièces sculptées, toutes choisies dans une période _{p.36} limitée. Ne nous avait-on pas dit que toutes les fresques d'autrefois avaient disparu? Elles commencent à se montrer. Toutefois ce ne sont que de rares reliques du grand art classique chinois que le monde pourra recouvrer; nous nous abuserions d'en espérer plus. Il peut nous échoir quelque révélation nouvelle ; mais les grands chefs-d'œuvre du génie chinois sont bel et bien perdus pour nous, tout comme ceux des peintres grecs. Nous ne possédons pas les éléments qui nous permettraient une comparaison d'ensemble de la peinture chinoise et de la peinture européenne. Le peu que nous en savons, le peu que nous en possédons, de quel prix n'est-il pas pour nous! Quel n'est pas son apport à notre patrimoine de beauté!

On peut dire que cet art pictural est pauvre de ces qualités plastiques qui précisément touchent par-dessus tout notre génération. Il ne perd jamais le contact avec la poésie, il est saturé d'allusions, tandis que le peintre européen de nos jours vit dans la terreur perpétuelle de se trouver contaminé par la

moindre association avec la littérature; il préfère la géométrie à n'importe quelle sentimentalité! En dépit de ces défauts regrettables, la peinture chinoise gagne tous les jours des admirateurs, et elle nous gardera sans doute longtemps sous son charme, malgré le dégoût que peuvent nous inspirer assez vite les productions aimables et triviales qui abondent aux derniers siècles. On sent derrière l'art chinois cette civilisation d'une stabilité merveilleuse, où le sens confucéen de l'ordre et de la raison semble perpétuellement s'entrelacer, pour ainsi dire, avec le sens taoïste de la liberté spirituelle et de la poésie. Le parfait dessin chinois présente (ce qui est bien rare en d'autres pays) le port exquis de la fleur ou de l'arbre en plein développement, des corps vivants en mouvement ou au repos. Aucun art n'a su révéler comme celui-ci l'éloquence du silence, la puissance de l'espace vide; aucun n'a mieux connu le secret d'unir la délicatesse à la grandeur.



NOTICES ET PLANCHES

Planche I. Conversation d'alcôve.

_{n,39} Par Kou K'ai-tche ou d'après lui. Florissait vers 344-406.

C'est une partie du célèbre rouleau intitulé « Conseils de la Monitrice

des Dames du Palais ». La présente composition illustre le texte que

voici : « Que les paroles de vos lèvres soient sincères ; et mille lieues à la

ronde tous les hommes vous croiront. Corrompez la vérité dans votre cœur

et votre compagnon de lit lui-même n'aura plus confiance en vous.

C'est une maxime des Conseils rédigés par Tchang Houa, poète du IIIe

siècle de notre ère.

D'autres morceaux de ce rouleau ont été reproduits dans Ars Asiatica,

tome VI, et ailleurs.

Cette peinture a été fort discutée ; malgré la diversité des opinions, on

est du moins unanime à la considérer comme un très précieux document

du style du IVe siècle.

Hauteur: 0,248. British Museum.

texte - table

33

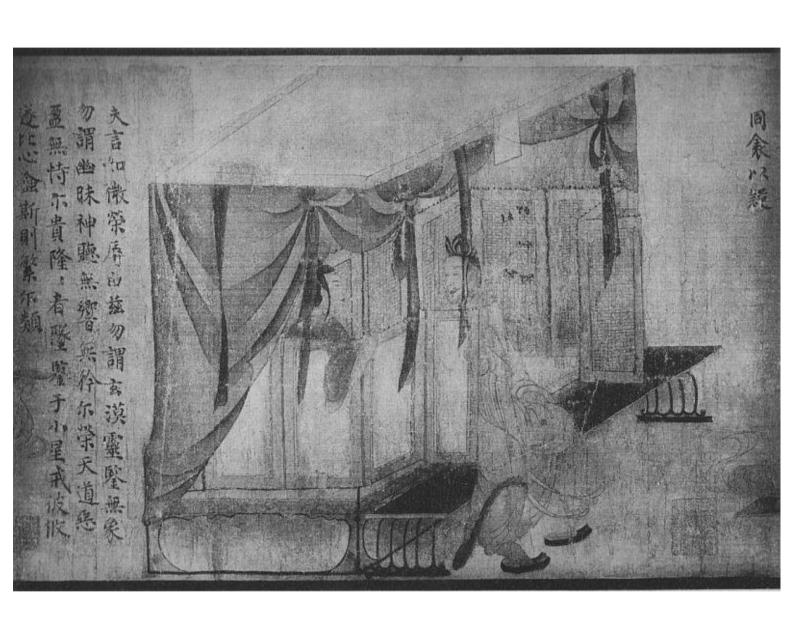


Planche II. Une dame et un page sous un arbre.

Début du VIIIe siècle.

Fragment d'une composition importante divisée en compartiments dont chacun contenait un arbre. Ce fragment et plusieurs autres furent découverts par _{p.40} Sir Aurel Stein en janvier 1915 à Astana, Tourfân, au moment où l'on déblayait le sable du fond d'une sépulture. La sépulture peut être datée du premier quart du VIIIe siècle. Les couleurs qu'on rencontre sur ces fragments : rouge foncé, mauve, vermillon, vert bleuâtre, vert jaunâtre, jaune, rose et bleu, sont parfaitement conservées. Voir dans le *Burlington Magazine* de juin 1925 une description de la découverte par Sir Aurel Stein, avec deux reproductions en couleur faites en vue de son prochain ouvrage *Innermost Asia*.

Hauteur: 0,53 m. Gouvernement des Indes. Reproduit avec l'autorisation du Haut-commissaire.

<u>texte</u> — <u>table</u>



Planche III. Chevaux.

VIII^e siècle.

Fragment d'une peinture sommaire mais vigoureuse représentant des chevaux en mouvement ; tons bruns et rougeâtres. Découvert à Mazar Tagh en 1915 par Sir Aurel Stein. Débuts de l'époque T'ang. L'inscription tibétaine, assez obscure, semble se rapporter au don de cette peinture par l'artiste.

 $0,28 \times 0,21 \text{ m}$. Gouvernement des Indes. Reproduit avec l'autorisation obligeante du Haut-commissaire.

<u>texte</u> — <u>table</u>



Planche IV. Avalokiteçvara sous deux de ses formes.

Dynastie T'ang.

Découvert à Touen-houang en 1908 par Sir Aurel Stein. Probablement du IX^e siècle.

Les figures sont presque de grandeur nature ; le Bodhisattva qu'elles représentent est un des thèmes favoris de l'art bouddhique. Le coloris est une harmonie de vert olive, de jaune orangé, de rouge éteint et de blanc, qui s'accorde bien avec l'ampleur $_{\rm p.41}$ du dessin. L'exécution est inférieure à la conception. La formule, les conventions du motif sont indiennes ; mais le génie chinois se révèle dans les lignes souples et sévères ; on remarque même dans le type de la face l'obliquité des yeux.

Voir *The Thousand Buddhas*, 1921; cette peinture y est reproduite en couleurs, planche XV.

1,300 x 0,886. British Museum (Collection Stein).

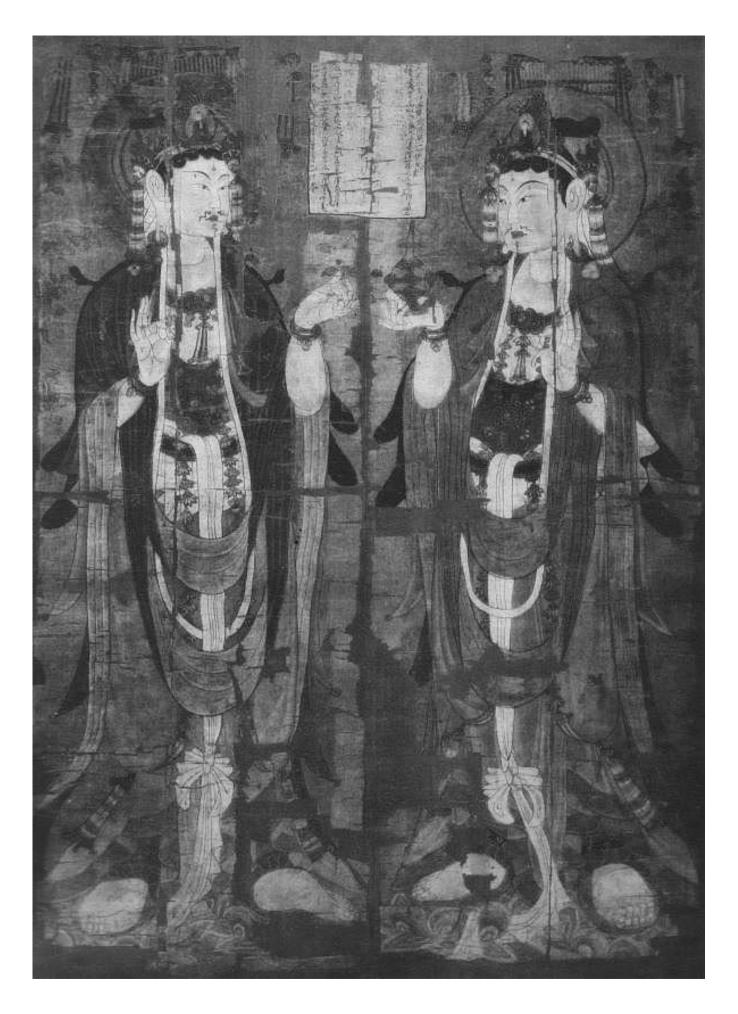


Planche V. Vaiçravana franchissant l'Océan avec sa suite.

Dynastie T'ang.

Découvert à Touen-houang en 1908 par Sir Aurel Stein. C'est une petite peinture dans le style de la miniature; une des plus finies des œuvres trouvées à Touen-houang, et d'un style plus purement chinois que la précédente. Vaiçravana, chef des lokapâlas, roi-gardien du Nord, est assimilé au dieu hindou de la richesse, Kuvera. On le représente ici dans son avance triomphale, porté sur un nuage pourpre au delà du fleuve Océan: on aperçoit au loin les cimes du fabuleux mont Meru, résidence des lokapâlas. Il est couvert d'une armure, et suivi d'une escorte de démons: devant lui une nymphe debout lui présente dans ses mains les fruits de la terre. Cette peinture a conservé sa monture originelle de soie violette.

Voir *The Thousand Buddhas*; la peinture y est reproduite en couleurs, planche XLV.

0,377 x 0,262 m. British Museum (Collection Stein).

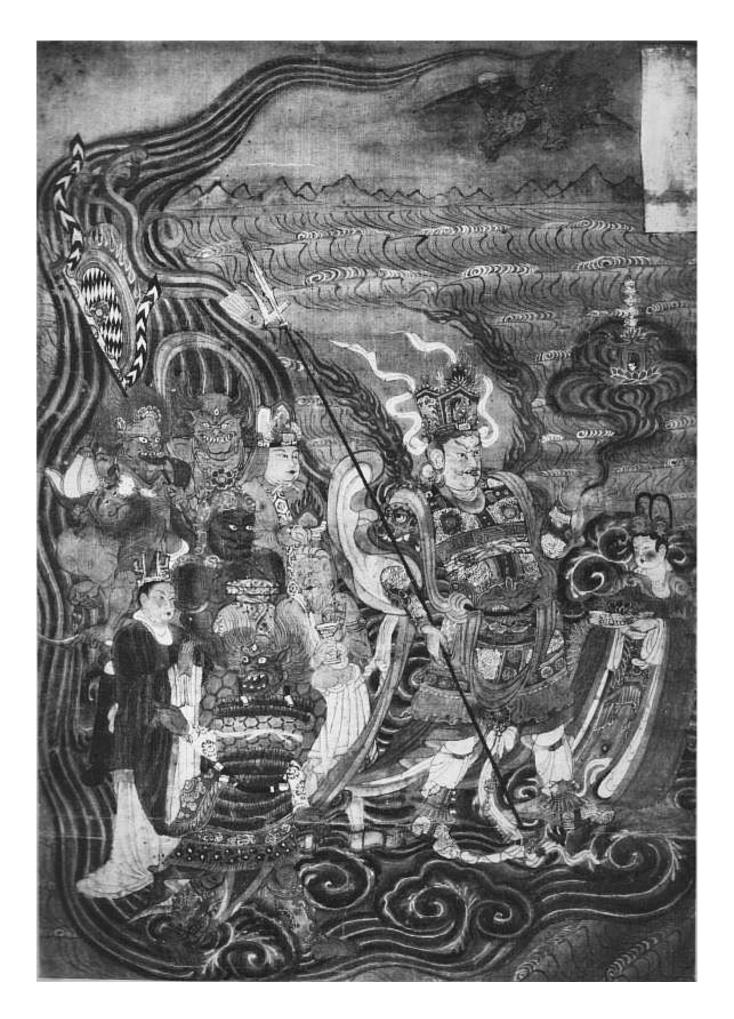


Planche VI. Le Bouddha Tejahprabha accompagné des génies des planètes.

Daté de l'année qui correspond à 897 après J.-C. p.42

Provient de Touen-houang. Le Bouddha « Radieux de lumière » est assis en triomphe sur un char traîné par des bœufs. Ce char pavoisé rappelle le char des fées de la peinture de Washington, attribuée à Kou K'ai-tche. La composition n'a rien d'indien que le type du Bouddha luimême. Les chairs étaient primitivement couvertes de dorure. Les cinq génies des planètes sont purement chinois.

0,661 x 0,547 m. British Museum (Collection Stein).

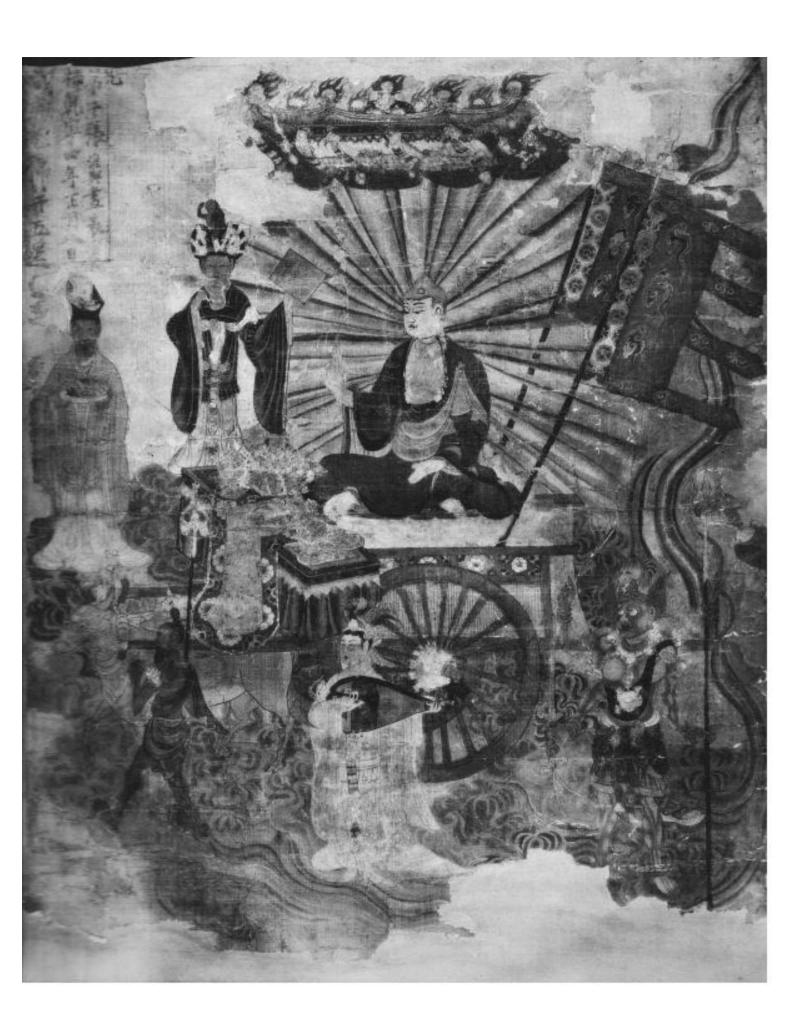


Planche VII.

1. Scènes de la légende du Bouddha.

Bannière de temple, peinture polychrome. Au sommet le roi Çuddhodana donne ses instructions au messager qu'il envoie à la recherche de Gautama. Au-dessous, on voit le messager à cheval et en route. Plus bas, le messager revient faire son rapport au roi.

0,57 x 0,19 m. British Museum (Collection Stein).

2. Ornements d'une bannière.

Ils sont peints en noir et en blanc (ou en argent ?) sur soie rouge foncé. Les canards sont d'un dessin très libre. De même que plusieurs autres bannières de la collection Stein, celle-ci possède une têtière et des oriflammes attachées à un poids en bois. Mais ces appendices sont de fabrication grossière et ne paraissent pas appartenir à l'ensemble primitif.

0,432 x 0,140 m. British Museum (Collection Stein).





Planche VIII.

1. Bodhisattva en prière.

Dynastie T'ang. p.43

Peinture murale : tons verts glauques, rouges et blancs. Comme dans tout ce groupe de fresques, les chairs ont plus ou moins noirci. Les bijoux sont modelés en relief et dorés.

2,82 x 1,10 m.

2. Un lokapâla.

Dynastie T'ang.

Peinture murale. Même tonalité et même technique que ci-dessus.

 $2,750 \times 0,775 \text{ m}$. Collection Eumorfopoulos.





Planche IX.

1. Un saint et un roi démon porteur d'offrandes.

Dynastie T'ang.

Peinture murale. Le groupe comporte une troisième figure moins visible que les autres. Même tonalité.

2,530 x 0,712 m.

2. Deux saints.

Dynastie T'ang.

Cette fresque contient des jaunes, en plus des rouges et des verts. L'un des saints tient un sceptre, l'autre porte un petit stûpa.

2,262 x 0,694 m. Collection Eumorfopoulos.





Planche X. Un lokapâla.

Dynastie T'ang. p.44

Cette fresque et celle des deux planches précédentes font partie d'une série de quatorze fresques récemment retirées d'un temple du Ho-nan. Voir l'Introduction, p. 19.

2,82 x 1,10 m. Collection Eumorfopoulos.

 $texte - \underline{table}$



Planche XI. 1. Portrait de Lao-tseu.

Attribué à Yen Li-pen. Quoique indubitablement très ancien, il est peu probable qu'il remonte jusqu'à l'époque T'ang. La délicatesse des traits au pinceau est remarquable. C'est peut-être la copie d'un original de la main de Yen Li-pen, un des très grands maîtres de l'époque T'ang ; il se peut aussi que l'attribution en soit purement conjecturale. C'est en tout cas une œuvre de premier ordre.

0,267 x 0,170 m. Collection Oppenheim.



Planche XI. 2. Poney blanc.

X^e ou XI^e siècle (?).

Jadis attribué à Han Kan, peintre de l'époque T'ang. Probablement d'époque plus basse, du début des Song peut-être. La plus grande partie du fond est détruite.

0,350 x 0,303 m. British Museum (Collection Olga Wegener).

<u>texte</u> — <u>table</u>

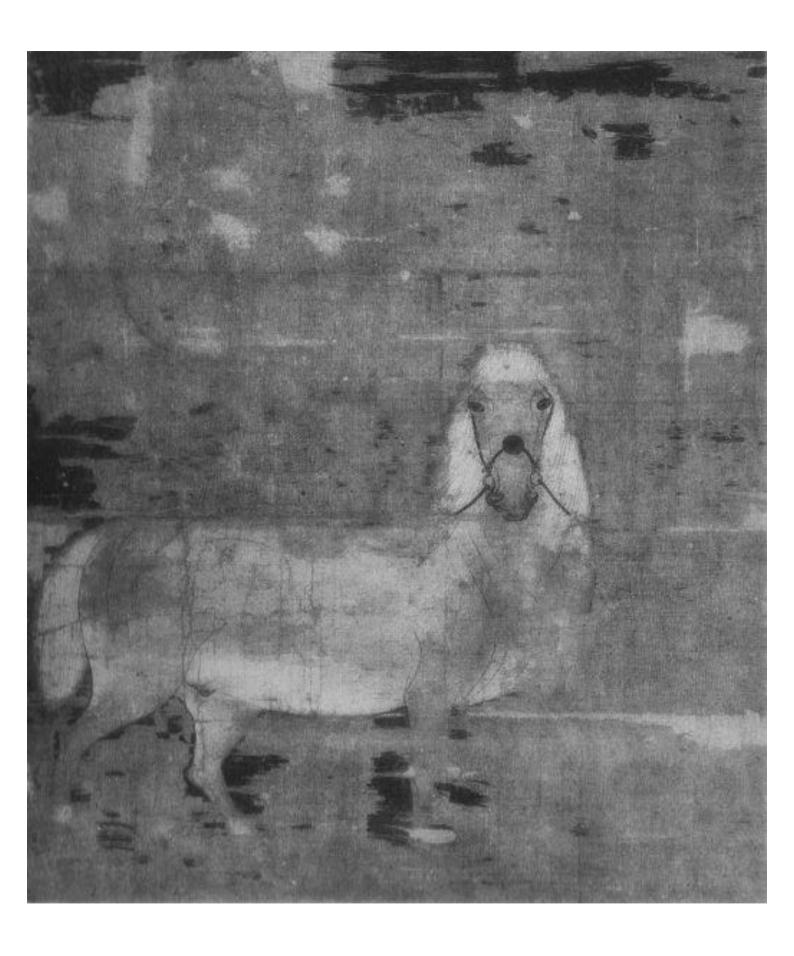


Planche XII. Dame tenant une robe, accompagnée de ses servantes.

Anonyme. Copié peut-être sur une peinture T'ang.

La date de cette peinture polychrome est hypothétique ; quelque chose $_{\rm p.45}$ d'archaïque et de monumental dans la composition nous donne à penser que c'est une réplique de quelque tableau de genre très ancien, peut-être T'ang.

1,103 x 0,785 m. Collection Eumorfopoulos.



Planche XIII. 1. Dames et enfants sur une terrasse (détail).

Attribué à Tcheou Wen-kiu (Xe siècle).

Un enfant, occupé à laver des melons dans une bassine, lève les yeux vers un page. Une dame ou une suivante est agenouillée près de la bassine. C'est une partie d'un court makimono, peint en couleurs ; certains endroits ont été endommagés et repeints. La partie gauche du même rouleau se trouve reproduite dans Laurence Binyon : *Painting in the Far East*, 2^e édition, p. 130.

Hauteur 0,265 m. British Museum.



Planche XIII. 2. Village sous la neige, au pied des montagnes.

Auteur inconnu, XV^e siècle (?).

Partie d'un rouleau de paysages, remarquable par le sentiment réaliste et poétique. On a apposé sur cette peinture la signature de Fan Kouan, maître Song réputé pour ses effets de neige. Une autre partie se trouve reproduite dans *Ars Asiatica*, tome VI.

Hauteur: 0,317 m. British Museum.

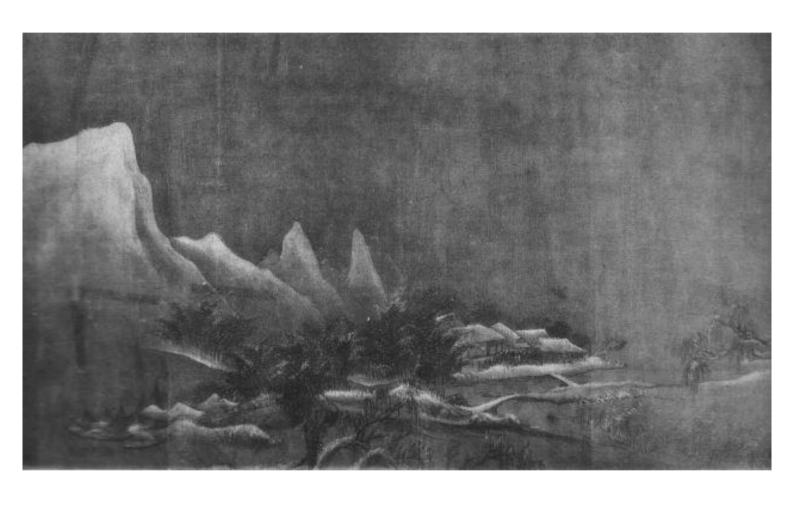


Planche XIV. Oiseau sur une branche.

Anonyme. Dynastie Song. $_{\rm p.46}$

Provient d'un album qui figurait jadis dans la collection célèbre du viceroi Touan Fang. Une reproduction en couleurs forme le frontispice de la 3e édition de *Painting in the Far East*. La tonalité, avec ses rouges et bleus éteints dans le plumage de l'oiseau, n'est pas moins discrète et fine que la composition.

0,262 x 0,221 m. Collection Eumorfopoulos.

<u>texte</u> — <u>table</u>

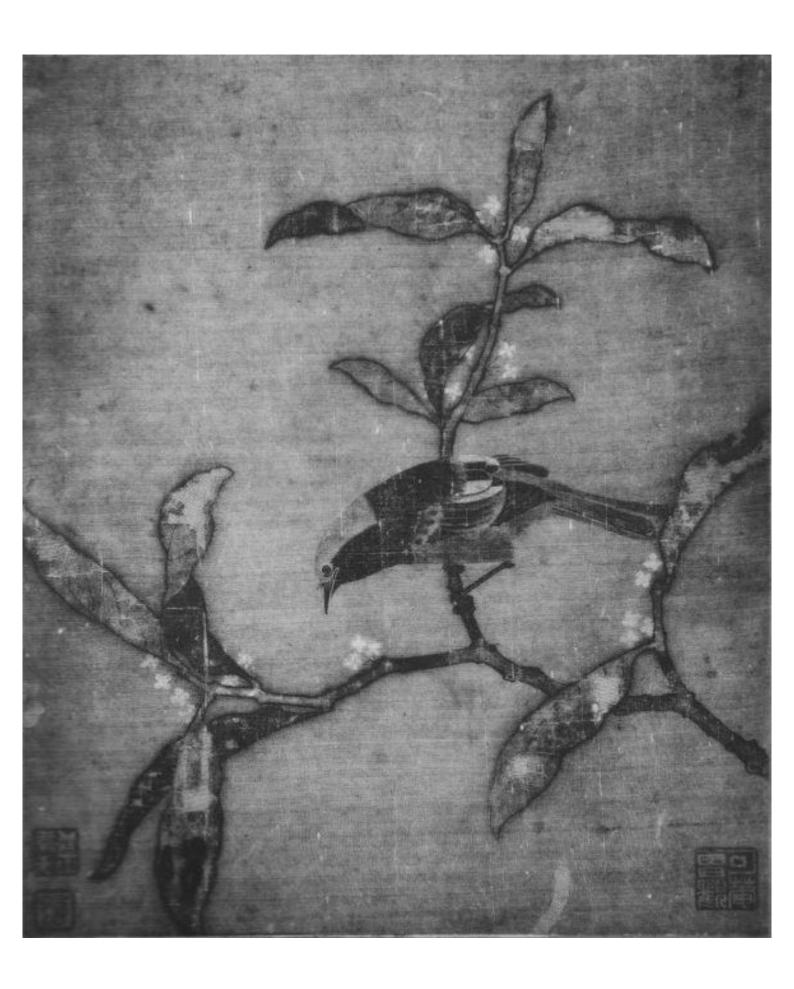


Planche XV. L'assaut du bol à aumônes (détail).

Attribué à Tchao Kong-you, XII^e siècle.

C'est un court makimono, franchement colorié. Nous en reproduisons la partie de gauche. Une légion de démons porteurs d'armes et de bannières s'avance à l'assaut du bol sous lequel le Bouddha a emprisonné Pingala, le rejeton favori de la Mère démoniaque. Au centre de la composition nous voyons le bol sens dessus dessous et l'enfant à l'intérieur. Les démons essayent de l'arracher au moyen de cordes ; il reste inébranlable! À gauche, le Bouddha apparaît avec une escorte de saints, tandis qu'en face

Hauteur: 0,273 m. British Museum.

de lui la Mère ogresse surveille les efforts des démons.

texte — <u>table</u>

65



Planche XVI. Portrait de la dame Lien.

Anonyme. Dynastie Song, XIII^e siècle.

La dame âgée s'est retirée du monde. Elle a rasé ses cheveux ; elle porte un bonnet noir et une robe blanche à large bordure brun-violet. Les lignes de la robe ont été « repassées » avec quelque lourdeur, mais le visage ne semble pas avoir subi de $_{\rm p.47}$ retouche. On peut comparer ce portrait à la tête de religieux de la collection Rivière ($Ars\ Asiatica$, tome I, pl. XVII).

0,546 x 0,425 m. British Museum (ex-Collection Oscar Raphaël).



Planche XVII. Canotage sur un lac au clair de lune.

Attribué à Ma Yuan (XIII^e siècle).

On attribue généralement les paysages de ce genre à Ma Yuan. Voir l'article de M. F. R. Martin dans le *Burlington Magazine* (vol. XLIII, p. 267), avec reproduction en couleur de cette peinture.

1,490 x 0,804 m. Collection Eumorfopoulos.



Planche XVIII. 1. L'asile des rishis.

Anonyme. Dynastie Song.

Un rishi dans la solitude des montagnes, au pied d'un pin qui sort d'un rocher.

0,263 x 0,272 m. Collection Eumorfopoulos.

 $texte - \underline{table}$

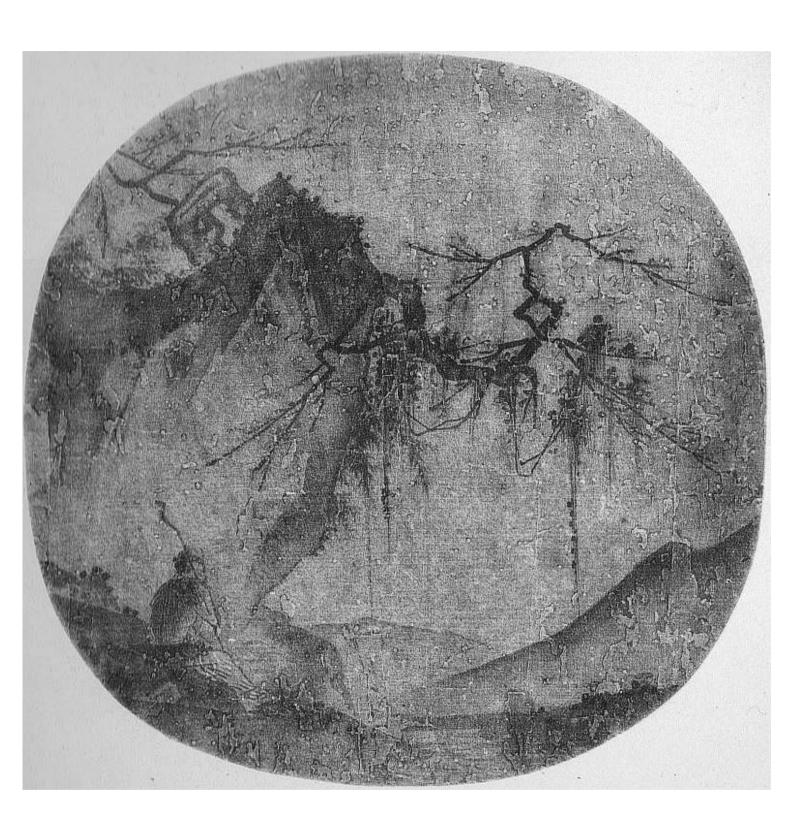


Planche XVIII.

2. Bambous.

Par Wou Tchen (1280-1354).

Peinture au lavis, signée « le Taoïste Fleur de Prunier ». Wou Tchen imita Wen Tong (${\rm XI}^{\rm e}$ siècle) dans ses études de bambous. $_{\rm p.48}$

Provient de l'album Touang-Fang.

0,228 x 0,225 m. Collection Eumorfopoulos.

<u>texte</u> — <u>table</u>



Planche XIX. Pont sur un torrent.

Attribué à Fan Houa-Yuan. Dynastie Song (?).

Peinture au lavis. Exécution un peu sèche et fignolée ; composition grandiose et solidement construite.

1,45 x 0,72 m. Collection Oppenheim.

 $texte - \underline{table}$

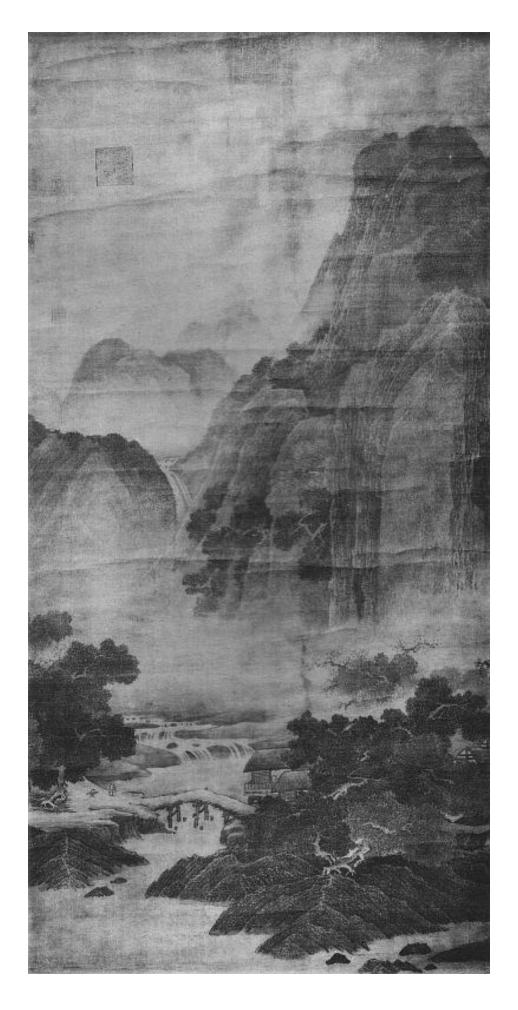


Planche XX. Rive d'un lac en hiver.

Anonyme. Dynastie Song (?).

Quelques couleurs légères. Très beau tableau dû peut-être à un artiste postérieur imbu de la tradition paysagiste des Song plutôt qu'à un peintre de l'époque Song.

1,41 x 1,04 m. Collection Oppenheim.



Planche XXI. La brume dans les montagnes.

Attribué à Ma K'ouei, dynastie Song.

Lavis rehaussé de couleurs éteintes. Exposé au Musée Cernuschi en 1912 ; v. *Ars Asiatica*, tome I, n° 124.

 $0,863 \times 0,426$ m. Collection Martin White. p.49

texte - <u>table</u>



Planche XXII. Les buffles et le jeune bouvier à la flûte (détail).

Attribué à Li T'ang (XII^e siècle).

Partie d'un makimono, en lavis et couleurs éteintes. Li T'ang était particulièrement renommé comme peintre de buffles. Ici nous avons probablement affaire à la réplique postérieure d'une œuvre de Li T'ang.

0,735 x 1,183 m. Collection Eumorfopoulos.



Planche XXIII.

1. Kouan-yin.

Attribué à Tchang Yueh-hou. Début du XIV^e siècle.

Peinture au lavis. Les collections japonaises contiennent de nombreuses représentations analogues de la Déesse de la Compassion, assise au bord d'un torrent, un rameau de saule dans un vase à ses côtés.

0,780 x 0,362 m. British Museum.

2. Bodhidharma franchissant le fleuve Yang-tse sur un roseau.

Attribué à Mongan. Première moitié du XIV^e siècle.

Peinture au lavis. Bodhidharma, patriarche de la secte de Dhyana (jap. Zen), de Contemplation, vint de l'Inde en Chine en l'an 620 de notre ère. On raconte qu'il traversa le Yang-tse sur un roseau lorsqu'il se rendit de Nankin dans le Nord de la Chine.

0,873 x 0,385 m. British Museum. _{p.50}

texte — <u>table</u>





Planche XXIV. Vaiçravana accompagné de deux acolytes.

XIV^e siècle.

Peinte en couleurs et en or sur un fond sombre, c'est une œuvre intéressante par son mérite et parce que c'est une peinture bouddhique de petites dimensions, comme on en connaît beaucoup plus dans l'art japonais que dans ce qui nous reste de l'art chinois. Il est probable que la très grande majorité des peintures bouddhiques chinoises de l'époque ont disparu.

0,60 x 0,262 m. Collection Eumorfopoulos.

 $\mathsf{texte} - \underline{\mathsf{table}}$

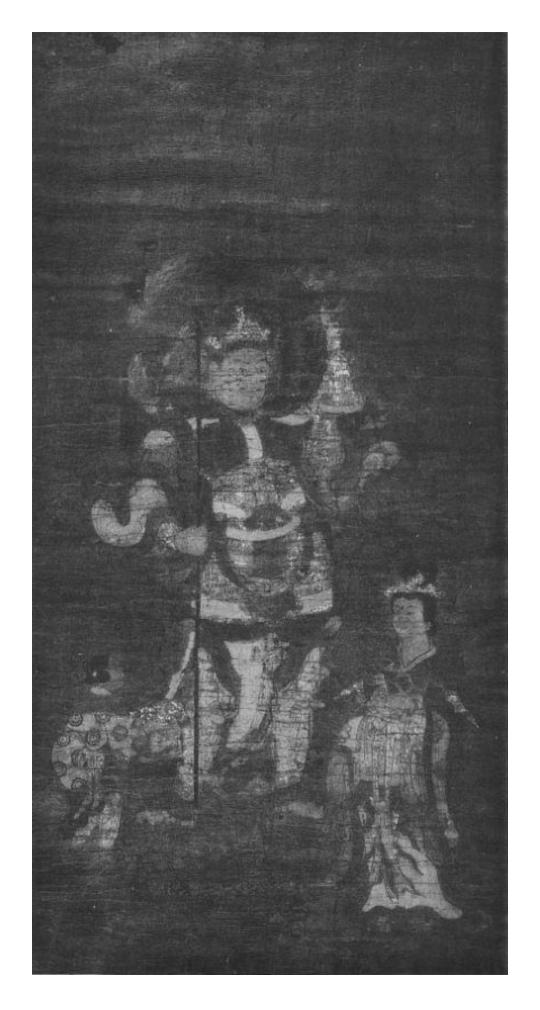


Planche XXV. Paysage de montagne avec un sage franchissant un pont.

Attribué à Hiu Tao-ning, XIV^e siècle.

Magnifique échantillon de paysage au lavis chinois ; composition hardie, exécution vigoureuse et sensible.

1,48 x 0,890 m. Collection H. Oppenheim.

texte — <u>table</u>



Planche XXVI. Vues du Wang Ts'iuan (détail).

Attribué à Tchao Meng-fou, d'après Wang Wei. Daté de 1309. C'est une partie d'un long rouleau dont les tons dominants sont des bleus et des verts sur soie d'un brun chaud. L'original de Wang Wei (VIII^e siècle), dont cette pièce est une réplique libre, nous est connu par les estampages de gravures sur pierre, elles-mêmes faites sur la copie d'un artiste Song (voir Laufer, *Un paysage de Wang Wei, Ostasiatische Zeitschrift*, I, 28.). La signature et la date de notre peinture ont été mises en doute.

Hauteur 0,358 m. British Museum.

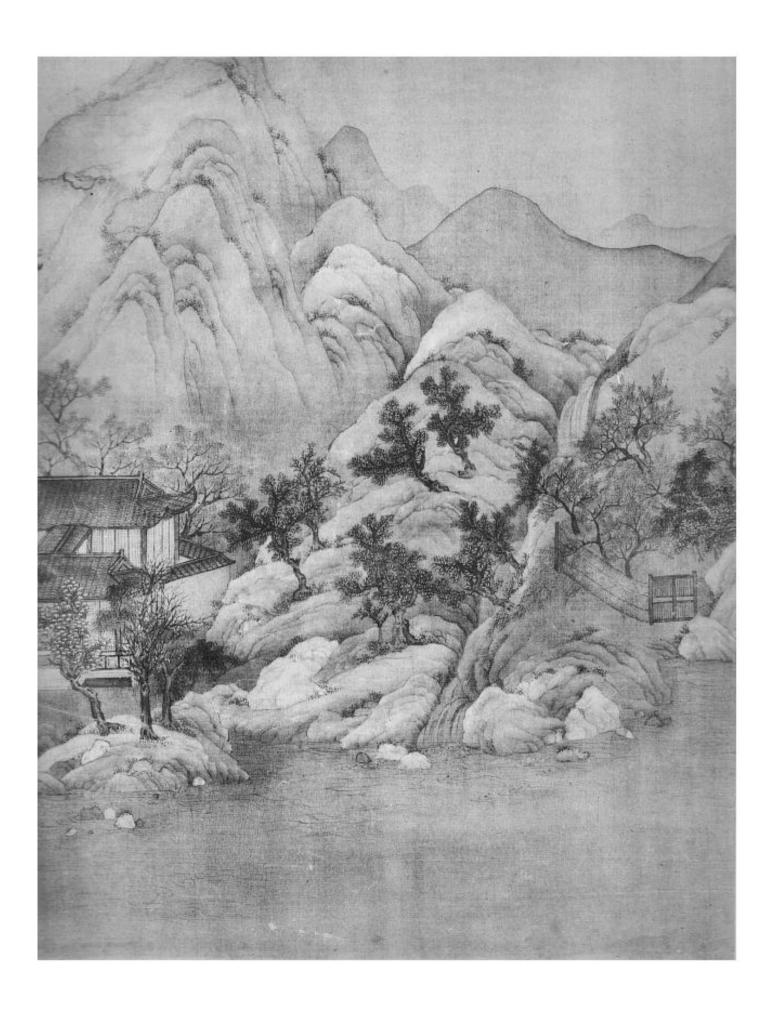


Planche XXVII. Scène de chasse.

Attribué à Tchao Meng-fou.

Partie d'un rouleau polychrome. Légèrement endommagé par endroits. L'homme et les chevaux sont d'un dessin très énergique et animé.

Hauteur 0,385 m. Collection A. C. Blunt.

<u>texte</u> — <u>table</u>

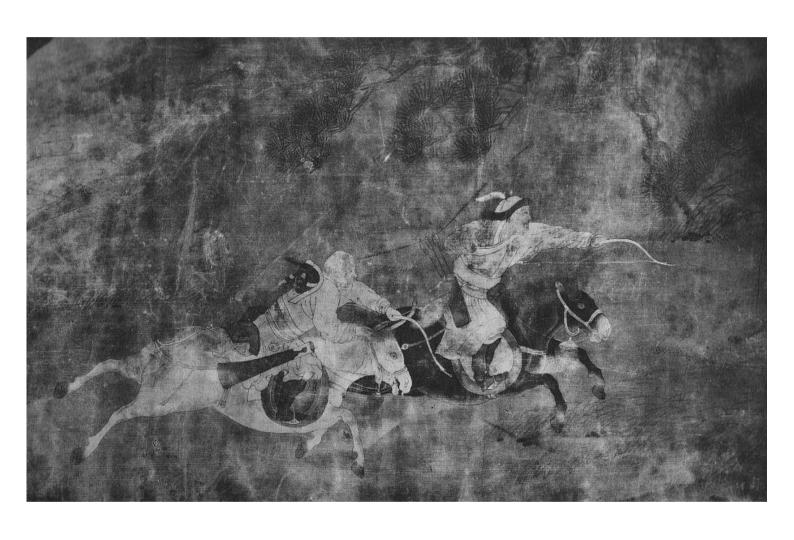


Planche XXVIII.

1. La concubine Wang Tchao-kiun amenée en cortège au Khan tartare.

D'après K'ieu Chouen-kiu (1235-1290). Peinture polychrome, agréable

et bien faite, quoique les contours un peu secs trahissent le copiste.

Tchao-kiun (Ier siècle av. J.-C.) était la plus belle des innombrables

concubines de l'empereur Yuan-ti. Désirant offrir en présent au Khan tartare

une de ses concubines, l'empereur fit peindre le portrait de chacune d'elles.

Toutes corrompirent le peintre à l'exception de Tchao-kiun; aussi la

représenta-t-il si laide qu'elle fut sans hésitation désignée pour être offerte au

Tartare. L'empereur découvrit trop tard son erreur et fit décapiter le peintre.

Hauteur: 0,265. British Museum (ex-Collection Crewdson). p.52

2. Tch'en Yuan blâmant Lieou Tsong.

Copie d'une peinture T'ang. Cette peinture polychrome paraît reproduire

une composition T'ang; elle porte une fausse signature de K'ien Chouen-kiu.

Lieou Tsong (mort en 318 ap. J.-C.) tua son frère aîné pour succéder à son

père sur le trône des Han. Il déclara la guerre à l'empereur Houai Ti, le

vainquit et fit un grand massacre de son armée. Son ministre Tch'en Yuan-ta

le blâma de gaspiller les deniers publics en guerres et en constructions, et

n'eut la vie sauve que grâce à l'intercession de la femme de Lieou (voir Giles,

Biographical Dictionary, no 1359).

Hauteur: 0,286 m. Collection R. H. Benson.

texte — <u>table</u>

93





Planche XXIX. Le paradis des lettrés.

Attribué à Cheng Mou, XIV^e siècle.

Deux peintures formant un ensemble. Peint en couleurs. La profondeur et la complication des feuillages sont admirablement rendues. L'œuvre entière est imbue de sentiment chinois.

0,995 x 0,292 m (chacune). British Museum (ex-Collection Anderson).

texte — <u>table</u>





Planche XXX. Le repas des chevaux dans un jardin au clair de lune.

Par Lieou Tao-jen. Dynastie Yuan.

En couleurs. Le titre est inscrit sur la peinture.

0,545 x 0,756 m. Collection Eumorfopoulos. p.53

texte - <u>table</u>

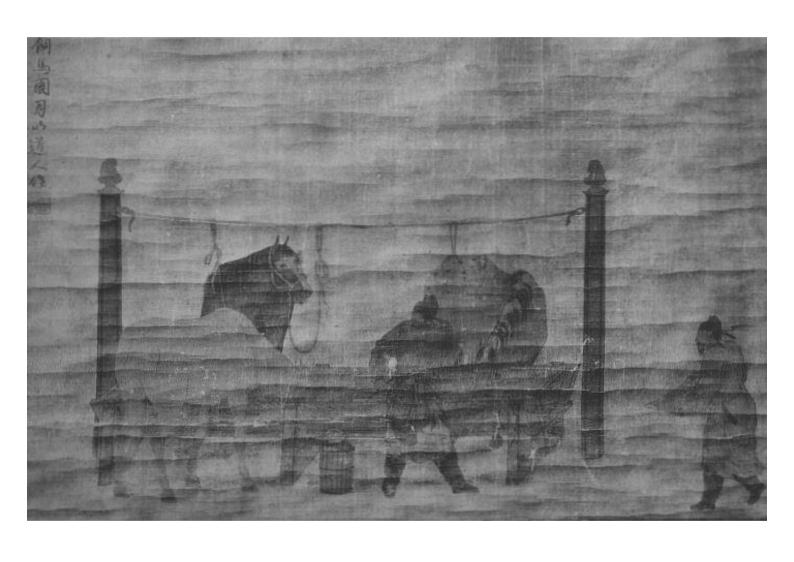


Planche XXXI. Trois rishis dans leur solitude au milieu des montagnes.

Attribué à Yen Houei. Dynastie Yuan.

Lavis légèrement colorié ; tons plus vigoureux sur les personnages. À gauche Li T'ong-pin, au centre Li T'ie-kouai, à droite Tchong Li-tch'ouan. Devant eux un brûle-parfums, ou peut-être un creuset où ils préparent la pierre philosophale.

1,248 x 0,820 m. British Museum (ex-Collection Anderson).

 $texte - \underline{table}$



Planche XXXII. Un rishi ivre, soutenu par deux de ses compagnons.

Dynastie Yuan.

Lavis. Il s'agit probablement des trois rishis de la peinture précédente ; Li Tong-pin est reconnaissable à son sabre.

1,188 x 0,813 m. Collection Wilson Steer.

texte - <u>table</u>



Planche XXXIII. 1. Sujet inconnu, partie d'une fresque.

Anonyme, XIV^e siècle (?).

Peinture polychrome. Deux personnages, dont l'un, a-t-on pensé, pourrait être un prisonnier ; mais la surface, brisée par endroits, ne laisse pas distinguer nettement tous les détails.

0,250 x 0,165 m. Collection Eumorfopoulos. p.54



Planche XXXIII. 2. Sujet inconnu, partie d'une fresque.

Anonyme, XIV^e siècle (?).

Peinture polychrome. Appartient apparemment au même ensemble mural que la précédente. Ces deux fragments sont remarquables par leur dessin vigoureux et expressif.

0,22 x 0,22 m. Collection Eumorfopoulos.

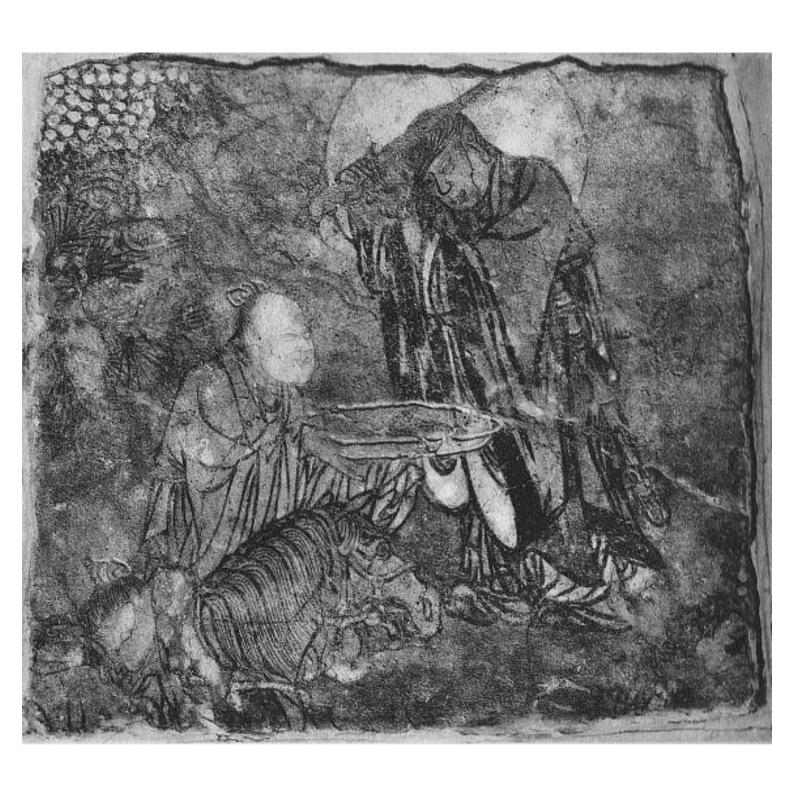


Planche XXXIV. 1. Fleurs.

Attribué à Kiang Po-tch'ouan, XVI^e siècle.

Fait partie d'une paire de peintures polychromes, endommagées par endroits. Kiang Po-tch'ouan était un Coréen qui peignit dans le style chinois. Cette attribution est due au peintre japonais Kanô Tsunenobu. L'artiste semble avoir étudié les fleurs des peintres Song, et il s'en est beaucoup inspiré.

0,970 x 0,463 m. British Museum (ex-Collection Anderson).

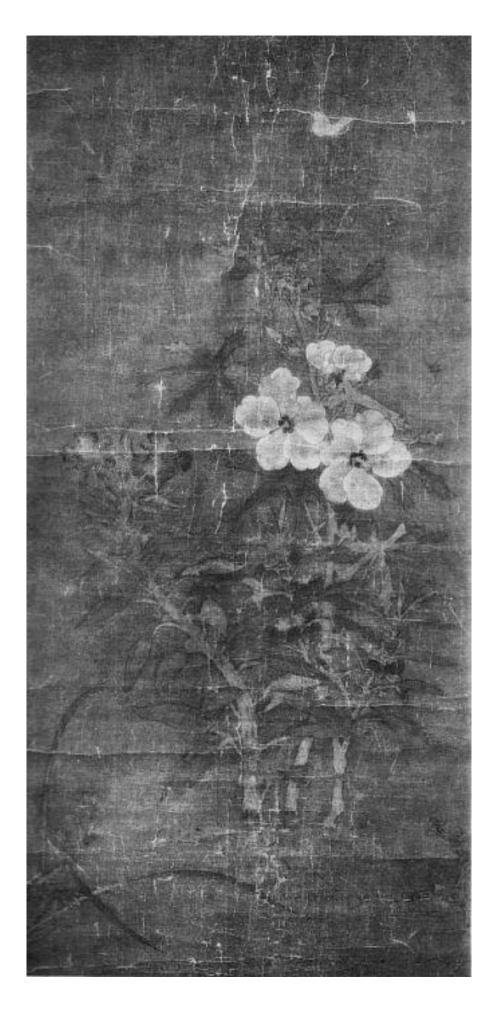


Planche XXXIV. 2. Oies sauvages.

École de Lin Leang (xv siècle).

Fait partie d'une paire de lavis. Composition originale, métier un peu faible.

1,183 x 0,790 m. British Museum (ex-Collection Anderson).

 $texte - \underline{table}$



Planche XXXV. 1. Le jeu de polo (détail).

Attribué à Jen Yue-chan (dynastie Yuan).

Partie d'un court makimono polychrome. Un empereur ou autre personnage de $_{\rm p.55}$ haut rang joue au polo avec les gens de sa suite ; ils sont montés sur des mulets. À gauche de ce fragment on voit des palefreniers et des mulets. C'est sans doute une copie Ming d'une peinture de Jen-Yue-chan, éminent maître Yuan.

Hauteur: 0,25 m. Collection Oscar Raphaël.

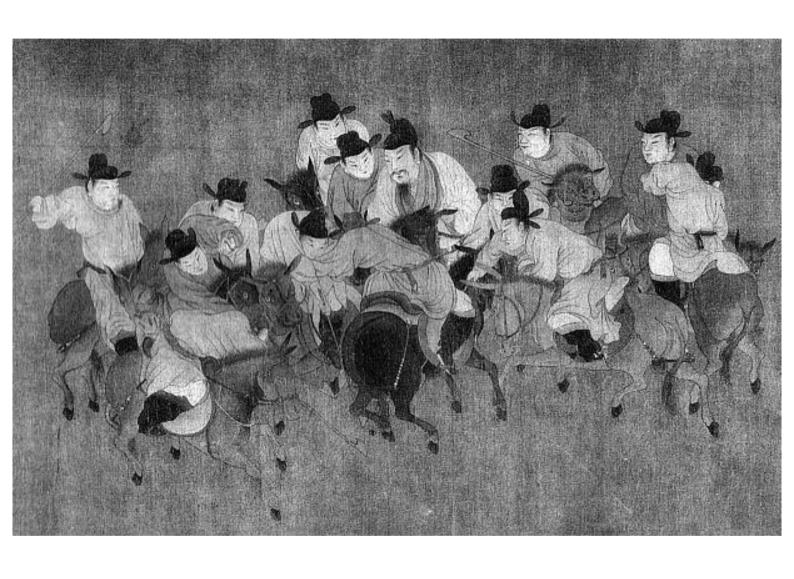


Planche XXXV. 2. La pie et les petits oiseaux.

Peintre inconnu. Dynastie Ming.

Partie d'un court makimono, lavis et couleurs.

Les oiseaux, finement observés, ont un caractère très vivant.

Hauteur: 0,27 m. Collection Chester Beatty.

 $\mathsf{texte} - \underline{\mathsf{table}}$



Planche XXXVI. Aigle blanc perché.

Anonyme. Dynastie Ming.

Jadis attribué sans raison probantes, comme beaucoup d'autres peintures d'aigles et de faucons, à l'empereur Houei Ts'ong (XI^e siècle); en fait, date certainement de l'époque Ming.

1,224 x 0,635 m. British Museum (ex-Collection Anderson).



Planche XXXVII. La vallée et la montagne.

Par Wang Li-pen.

Peinture au lavis dans la manière Song.

0,92 x 0,43 m. British Museum (ex-Collection Anderson). p.56

 $texte - \underline{table}$



Planche XXXVIII. Aubergines et autres légumes.

Anonyme. Dynastie Ming (?).

Manière plus sèche et plus grossière que dans les natures mortes des maîtres Song ; c'est probablement une réaction voulue contre leur délicatesse.

0,252 x 0,245. Collection H. Oppenheim.

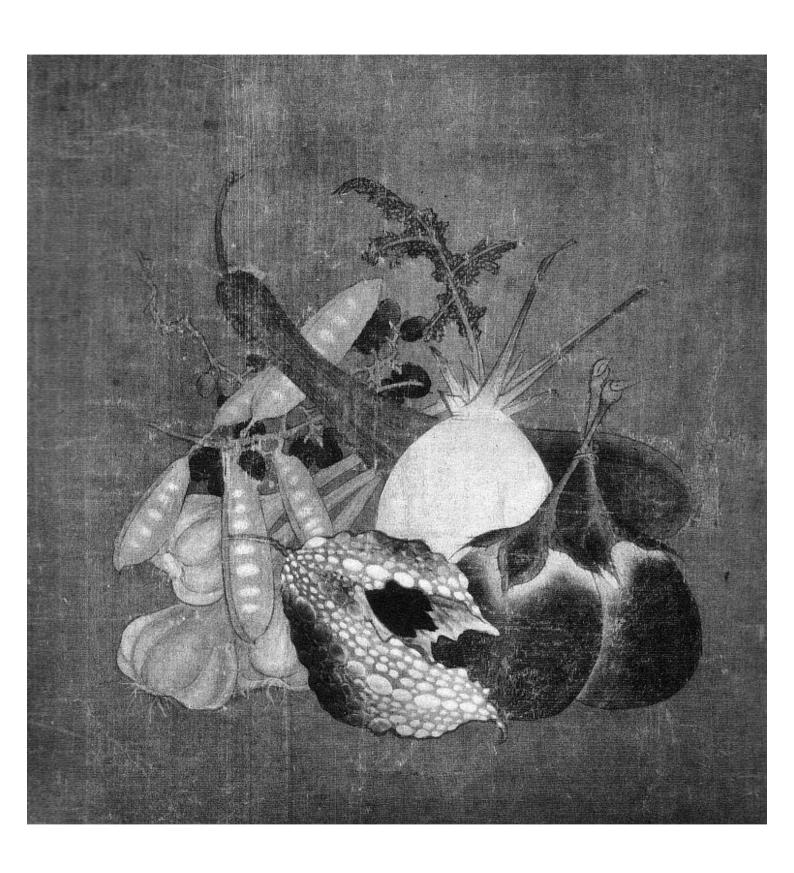


Planche XXXIX. Les cent cerfs (détail).

Par Wen Tcheng-ming (1470-1567).

Peinture polychrome. Partie d'un très grand ensemble assez endommagé par endroits, qui est non seulement signé, mais encore daté de l'année correspondant à 1549 après J.-C.

Peinture complète : $1,887 \times 0,973 \text{ m.}$ British Museum (Offert par M. George Veitch).



Planche XL. Faisans et arbres en fleurs au bord d'une rivière.

Par Lu K'i.

Fait partie d'une paire de peintures en noir et en couleurs.

1,760 x 1,022 m. British Museum (ex-Collection Anderson).

 $\mathsf{texte} - \underline{\mathsf{table}}$

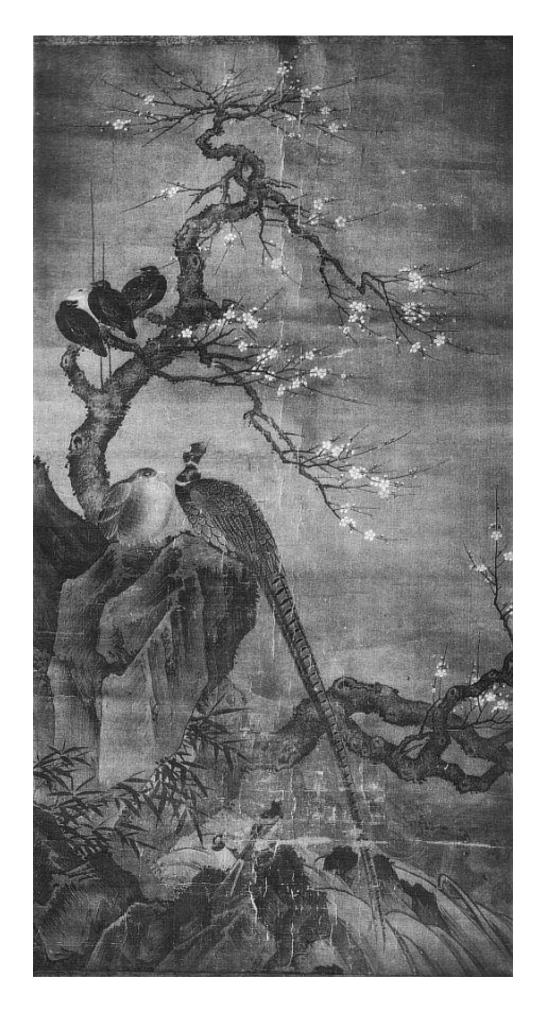


Planche XLI. Hao Chou se rendant à Long.

Signé T'ang Yin (1466-1524). $_{\rm p.57}$

Pourrait être de la main de T'ang Yin ; mais on trouve sa signature apposée au hasard sur toutes sortes de peintures.

1,328 x 0,803 m. British Museum (Offert par M. A. W. Bahr).



Planche XLII. Les phénix.

Anonyme. Dynastie Ming.

La photographie ne peut pas rendre la belle couleur de cette peinture, le bleu pâle du cou des oiseaux, en contraste avec des rouges profonds ; mais on devine le lavis superbe de la queue et la beauté du dessin :

1,13 x 0,87 m. British Museum (Collection Olga Wegener).



Planche XLIII. 1. Une dame dans un pavillon au bord d'un lac.

Par K'ieou Ying. Dynastie Ming.

Ravissante petite composition au lavis discrètement coloriée. Il ne serait pas impossible qu'elle fût de la main de ce maître très aimé et souvent imité.

Diamètre 0,185 m. British Museum (ex-Collection de Sir A. W. Franks).

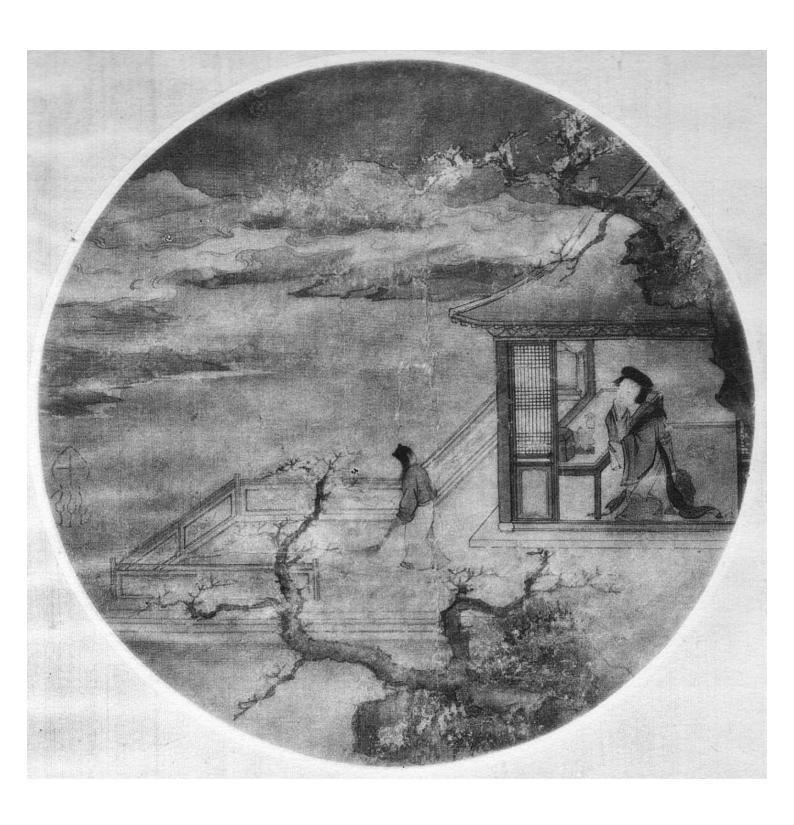


Planche XLIII. 2. Réception dans le parc d'un palais (détail).

Par K'iu Ying. Dynastie Ming.

Partie d'un makimono. Exécution délicate, couleur charmante.

Hauteur: 0,302 m. British Museum (ex-Collection Arthur Morrison). p.58

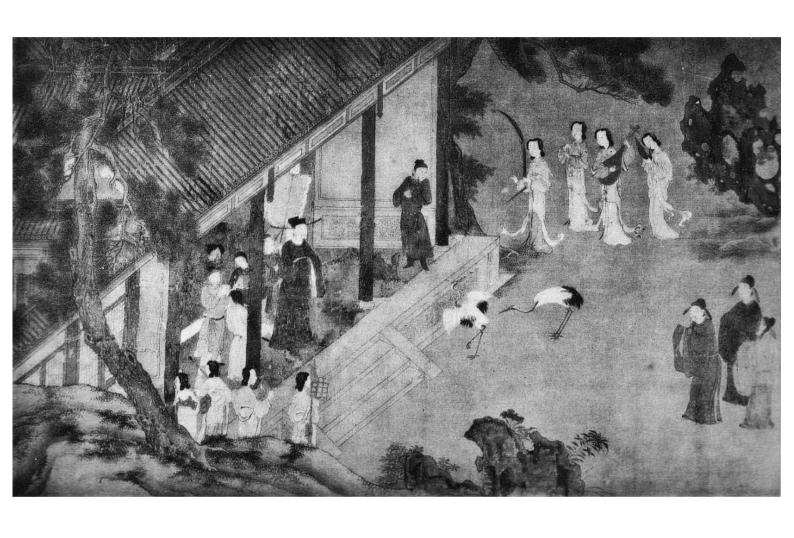


Planche XLIV. Oiseaux de basse-cour avec mauves et pivoines.

Anonyme. Dynastie Ming.

Deux pendants polychromes, sur soie de nuance foncée.

(Chacun) 0,672 x 0,305 m. British Museum (ex-Collection Anderson).

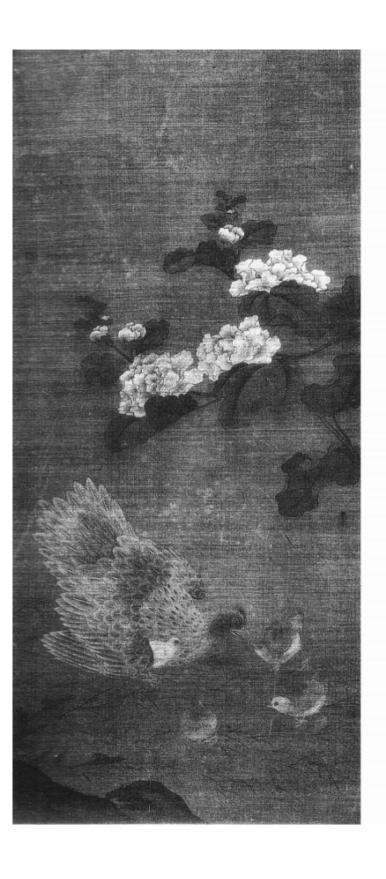




Planche XLV. 1. Le chant du coq sous le saule.

Attribué à Chen-Tcheou (1427-1509).

Les éléments de comparaison faisant défaut, il est impossible de dire si cette attribution est vraisemblable. Ce Chen-Tcheou était un poète qui faisait de la peinture en amateur.

1,680 x 0,435 m. British Museum.



Planche XLV. 2. Une fête religieuse.

Anonyme. Dynastie Ming.

Des dames portent des sceptres ornés de rameaux fleuris. Partie d'une peinture polychrome.

0,543 x 0,268 m. Collection de Mme Alfred Morrison.

 $texte - \underline{table}$



Planche XLVI. Oiseaux sur un prunier en fleurs, avec un hibiscus.

Par Tcheou Ki-mien. Dynastie Ming.

Peinture polychrome.

0,810 x 0,431 m. British Museum (ex-Collection Arthur Morrison).

 $\mathsf{texte} - \underline{\mathsf{table}}$

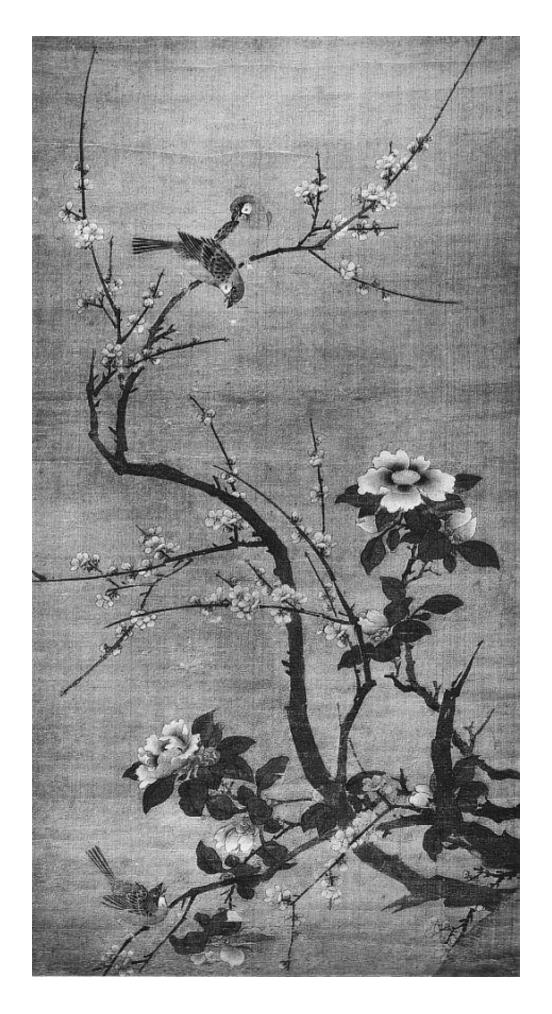


Planche XLVII	. Faisans	et autres	oiseaux	perchés	dans	une	végétation
hivernale.							

Anonyme. Dynastie Ming.

Les oiseaux sont observés avec une exactitude remarquable, et peints dans des tons dont la beauté disparaît malheureusement à la reproduction.

1,604 x 1,092 m. Collection A. C. Blunt.

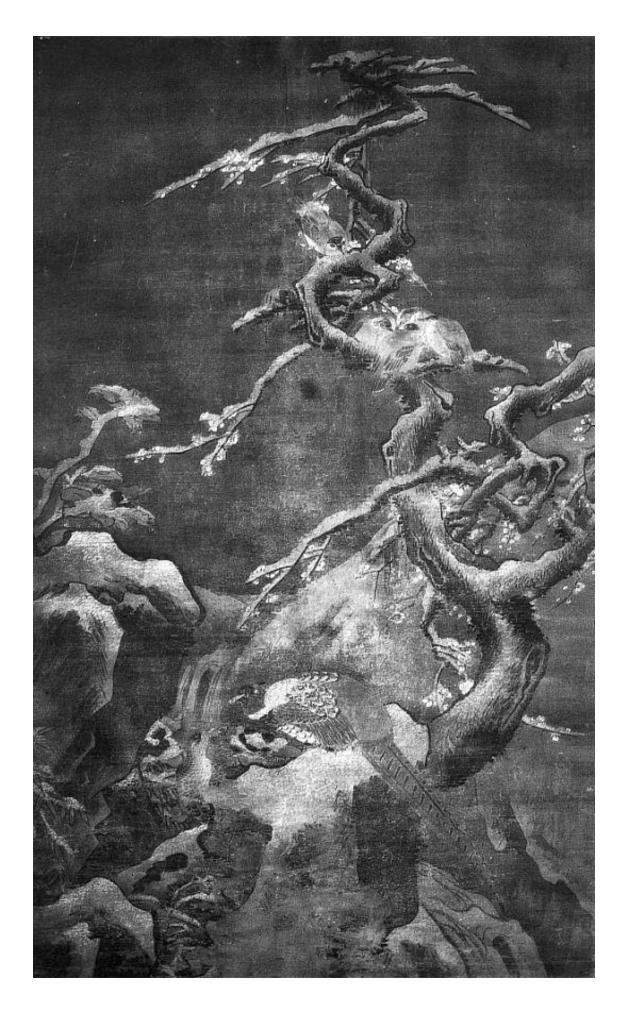


Planche XLVIII. 1 et 2. Oiseaux et letchis.

XVI^e siècle.

Parties d'un rouleau polychrome. Admirable échantillon de la peinture de fleurs et d'oiseaux.

Hauteur: 0,26 m. Collection W. Bateson (actuellement au British Museum, don de Mme Bateson).





Planche XLIX. Le Paradis terrestre.

Auteur inconnu. Dynastie Ming.

Peinture polychrome. Cinq immortels abordent dans une barque aux rives du lac de Jade Vert ; d'autres leur souhaitent la bienvenue ; l'empereur de Jade Vert, époux de la fée Si Wang Mou, descend du ciel. Cette peinture porte une fausse signature de K'ien Chouen-kiu. Reproduite en couleurs dans Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, v. II, p. 34. Une grande reproduction en couleurs en a été publiée par le British Museum.

1,170 x 2,315 m. British Museum (Collection Olga Wegener). $_{
m p.60}$

 $\underline{\text{texte}} - \underline{\text{table}}$



Planche L. Vue du fleuve Yang-tse avec bateaux.

Anonyme. Dynastie Ming.

Lavis.

1,565 x 1,090 m. Collection Eumorfopoulos.

 $\mathsf{texte} - \underline{\mathsf{table}}$



Planche LI. Portrait.

Anonyme. Fin de la dynastie Ming. Lavis et couleurs.

1,229 x 0,963 m. Collection Eumorfopoulos.

texte - table



Planche LII. Portrait de Tcheou Yuan-tch'eng.

Anonyme. Fin de la dynastie Ming.

Nous ne reproduisons pas la peinture entière, qui est une figure en pied. L'habit est bleu pâle.

1,278 x 0,647 m. British Museum.

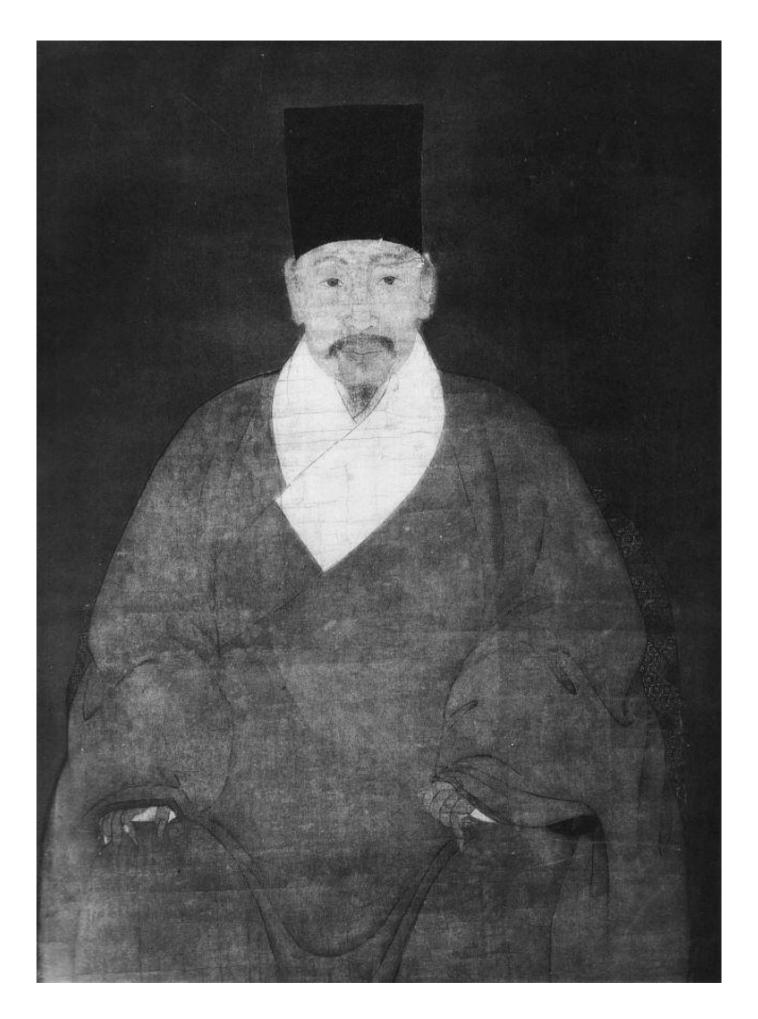


Planche LIII.

1. Poissons dans l'eau.

Attribué à Tcheou Tsi-mien (dynastie Ming). p.61

Partie d'un court makimono au lavis légèrement colorié.

Hauteur: 0,262 m. Collection Chester Beatty.

2. Jeunes chats jouant dans les fleurs.

Signé Lu K'i.

Partie d'un court makimono polychrome, d'un effet décoratif et gai. Il est manifeste qu'il ne remonte pas à l'époque de Lu K'i.

Hauteur: 0,355 m. Collection Chester Beatty.

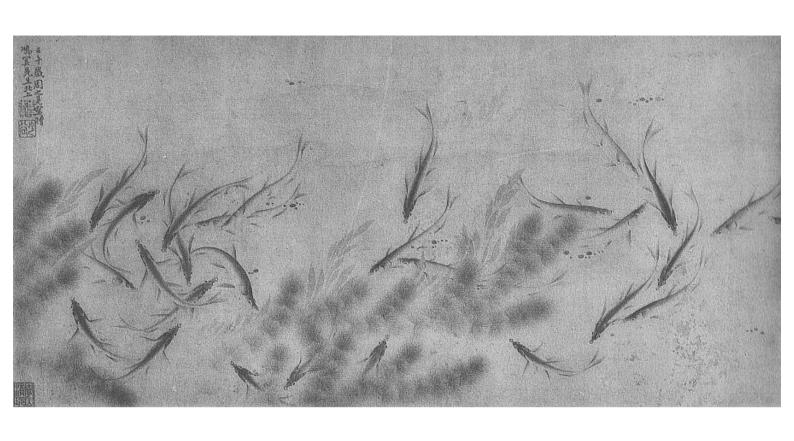




Planche LIV. Paysage.

Par Wang Yuan-tche (1642-1715).

Échantillon excellent de l'école paysagiste « méridionale », par un des « quatre Wang ».

0,546 x 0,755 m. Collection Eumorfopoulos.

 $texte - \underline{table}$



Planche LV. Portrait d'une dame assise, un livre à la main.

Par Siu Fang (1622-1694).

Peint en couleurs claires. Les détails exquis du dessin de la robe ne se voient pas dans la reproduction. Siu Fang était poète et historien ; il peignit surtout des paysages et des fleurs. Cette œuvre est reproduite en couleurs dans Apollo, vol. II n° 7, avec un article par Leigh Ashton. $_{\rm p.62}$

Le British Museum en a publié une grande reproduction en couleurs.

1,632 x 0,972 m. British Museum (ex-Collection Olga Wegener).

 $\underline{\text{texte}} - \underline{\text{table}}$



Planche LVI. 1. Pins en bordure d'une plaine.

Par Tseou Yi-kouei (1686-1722).

Partie d'un petit paysage au lavis, peint sur l'ordre de l'empereur K'ien Long dont il porte le sceau ; se trouvait attaché au célèbre rouleau de Kou K'ai-tche en guise d'hommage. Tseou Yi-kouei, membre de l'Académie, devint secrétaire du Cabinet Impérial. Comme peintre, il était renommé pour ses fleurs. Voir Hirth, *Scraps from a Collector's Note Book*, n° 29.

0,249 x 0,740 m. British Museum.

texte - table

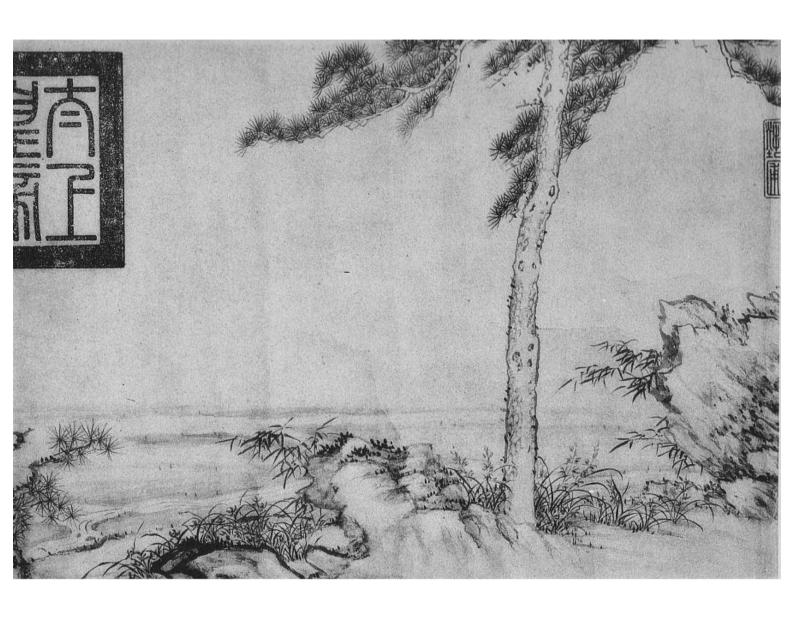


Planche LVI. 2. Effet de neige.

Par Wou Li (né en 1632 ; encore vivant en 1715).

Deux pages d'un album. Le métier, dit « du pinceau de feu », est particulier. La mise en place était faite au moyen d'un style chaud qui gravait un trait brunâtre dans le papier. L'artiste converti au christianisme fut désigné sous le nom de P. Acunha. Voir *Notice sur le P. Acunha*, par P. de Prunete, S. J., dans *Ostasiatische Zeitschrift*, vol. II, p. 319, avec reproduction de plusieurs tableaux de Wou Li.

0,254 x 0,342 m. British Museum.

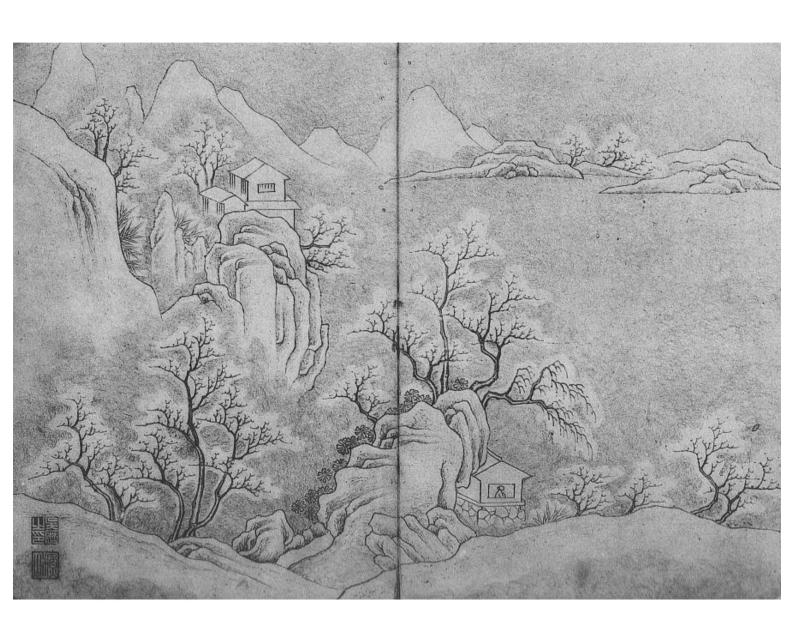


Planche LVII. Ning Ts'i et son bœuf.

Par Houang Chen. Daté de 1744_{.n.63}

La photographie ne comprend pas le sommet de la peinture, qui porte cinq inscriptions. Lavis légèrement colorié. Une inscription du peintre nous apprend que ce tableau est le portrait d'un camarade d'école qu'il avait rencontré après trente ans de séparation : il le représenta sous l'aspect de Ning Ts'i, ancêtre éloigné de cet ami. Ning Ts'i, pauvre sujet du pays de Wei au VII^e siècle avant notre ère, était voiturier. Le duc de Ts'i l'ayant entendu chanter une chanson le prit à son service, le fit conseiller, et plus tard premier ministre.

Le peintre Houang Chen était poète également ; on disait que ses œuvres avaient « une certaine saveur de l'au-delà ». Né dans la province de Fou-kien, il travailla plusieurs années à Yang-tcheou, province de Kiang-sou (Hirth, op. cit., n° 39).

1,282 x 0,491 m. British Museum (ex-Collection Olga Wegener).



Planche LVIII.

1. Fée répandant des fleurs.

Par Siu Mei (florissait vers 1700).

Siu Mei, natif de Sou-tcheou, était le rival de Liou Yu. Il peignait des oiseaux, des fleurs et des figures. Une inscription nous déclare que la présente peinture est copiée sur une œuvre de Ma Ho-tche de la dynastie Song.

1,267 x 0,503 m. British Museum (ex-Collection Olga Wegener).

texte — table



Planche LVIII.

2. La neige accumulée sur les monts des Fées.

D'après T'ang Yin de la dynastie Ming.

Lavis et couleurs ; sans doute une copie de basse époque d'après un original charmant. Ce titre y est inscrit : « La neige accumulée sur les monts des Fées ». L'homme et la bête paraissent sentir l'approche de la neige. Peut-être le tableau représente-t-il le patriarche bouddhiste Bodhidharma conduisant un chameau et $_{\rm p.64}$ traversant les montagnes pour se rendre des Indes en Chine. M. Waley n'admet pas cette explication ; en tout cas, le personnage représenté n'est sûrement pas un voyageur ordinaire.

1,10 x 0,39 m. British Museum (ex-Collection Olga Wegener).



Planche LIX. La tournée d'un fonctionnaire (détail).

Par Tch'ao Ping-tcheng (XVII^e-XVIII^e siècle).

Partie d'un long rouleau polychrome. Le ton vert-de-jade pâle des collines fait contraste avec le coloris plus vif des costumes et des édifices. Le rouleau s'ouvre sur une scène de débarquement ; une multitude de barques et de navires sont mouillés près de la rive. Nous traversons ensuite une ville, dont les habitants rendent les honneurs au cortège

officiel sur son passage. Un pont mène à une porte, et ensuite à une route

qui franchit les montagnes.

Hauteur: 0,487 m. British Museum.

texte — <u>table</u>

169

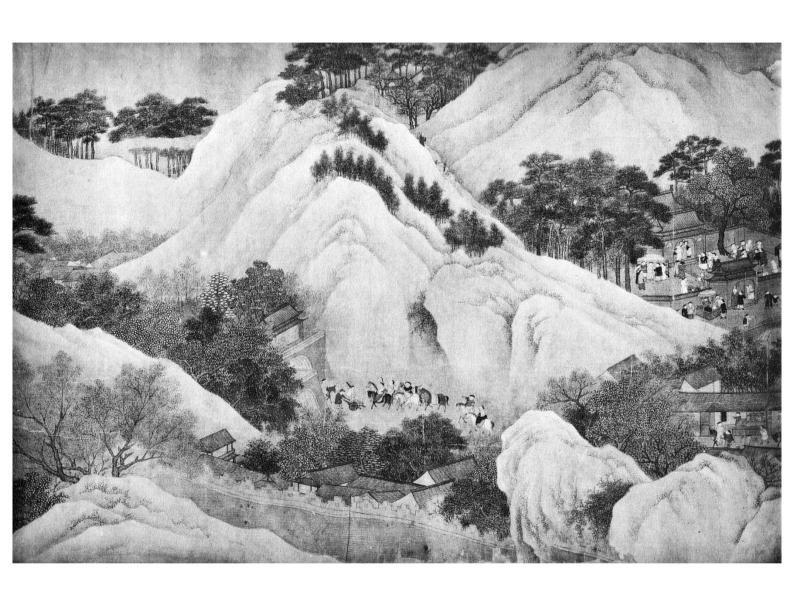


Planche LX. Cerf sous un arbre.

Par Pao K'ouen. Dynastie Ts'ing.

Échantillon de la manière favorite des artistes de l'école méridionale ; style maniéré, capricieux, mais animé et attrayant. Le cerf est brun, le reste est à l'encre de Chine.

1,757 x 0,870 m. Collection du général Sir Ian Hamilton. p.65

texte - table

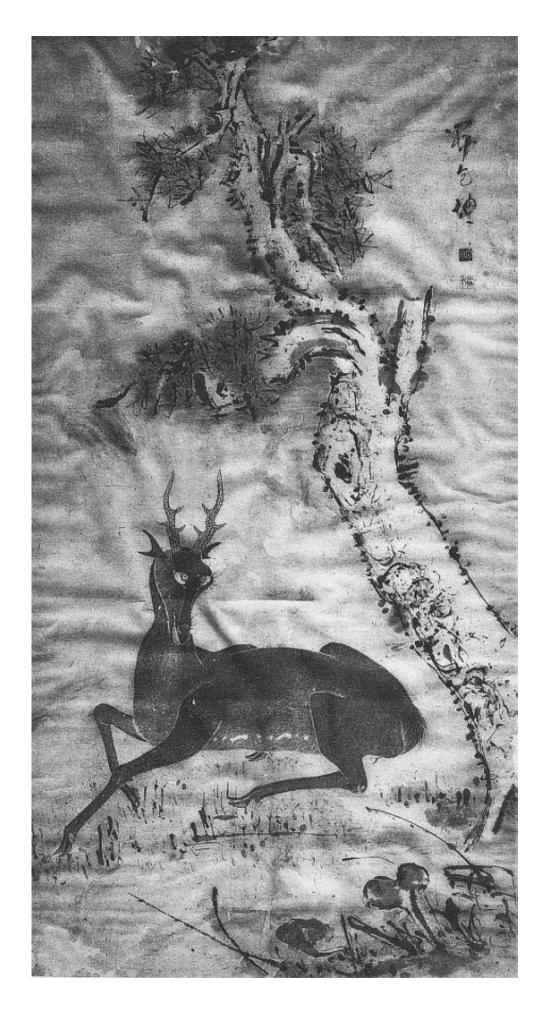


Planche LXI. 1. Portrait à mi-corps d'un noble.

Anonyme, XVII $^{\rm e}$ siècle. Couleurs légères. 0,685 x 0,470 m. British Museum.

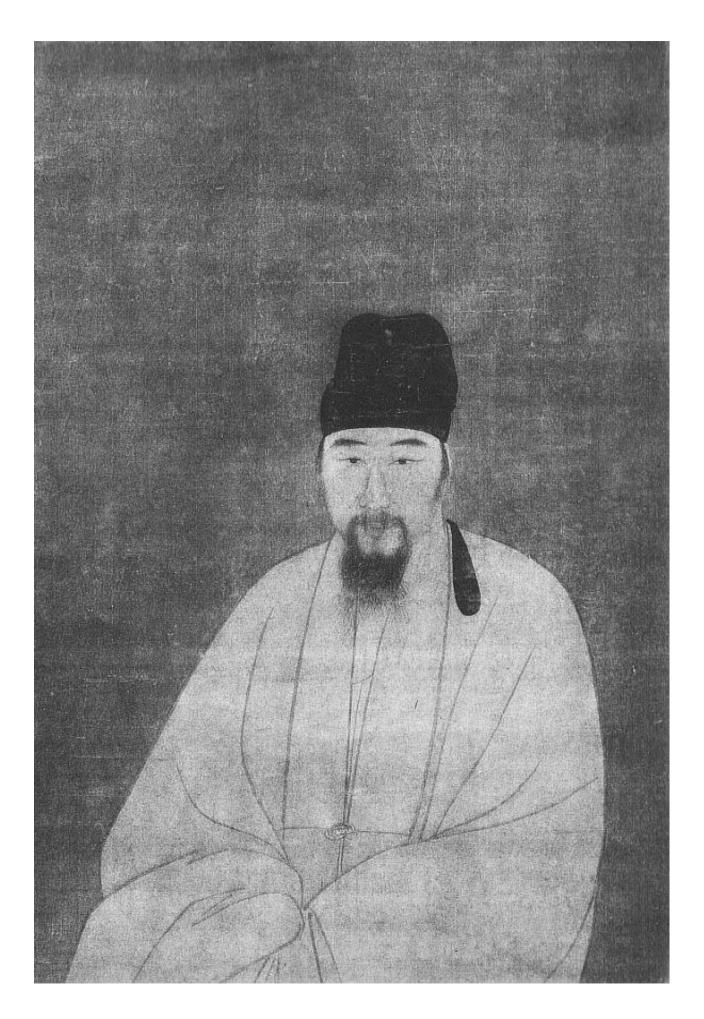


Planche LXI. 2. Servante apportant une chandelle à sa maîtresse.

Par Yu Tche-ting (florissait vers 1650-1720).

Lavis légèrement colorié. Charmant échantillon de la peinture de genre du XVIII^e siècle. Yu Tche-ting était célèbre pour ses portraits et ses fleurs.

0,815 x 0,540 m. British Museum (Don de M. Eumorfopoulos).



Planche LXII. Lapins sous un arbre en fleurs.

Par Chen Nan-pin, XVIII^e siècle.

Peinture polychrome, probablement imitée d'une manière ancienne. Ce peintre s'établit à Nagasaki en 1731 et resta deux ans au Japon. Ses œuvres firent grande impression et inspirèrent pour une bonne part le mouvement réaliste dont Okyo, Goshun et Ganku furent les chefs.

1,407 x 0,641 m. British Museum (ex-Collection Arthur Morrison).



Planche LXIII. 1. Dans l'encadrement d'une porte, une dame contemple un jardin.

Par Leng Mei (début du XVIII^e siècle) (?). _{p.66}

Lavis et couleurs. La même collection renferme un album de sujets taoïques par le même artiste au talent agréable ; il se pourrait toutefois qu'ils ne fussent que des copies.

1,220 x 0,835 m. British Museum.

 $texte - \underline{table}$

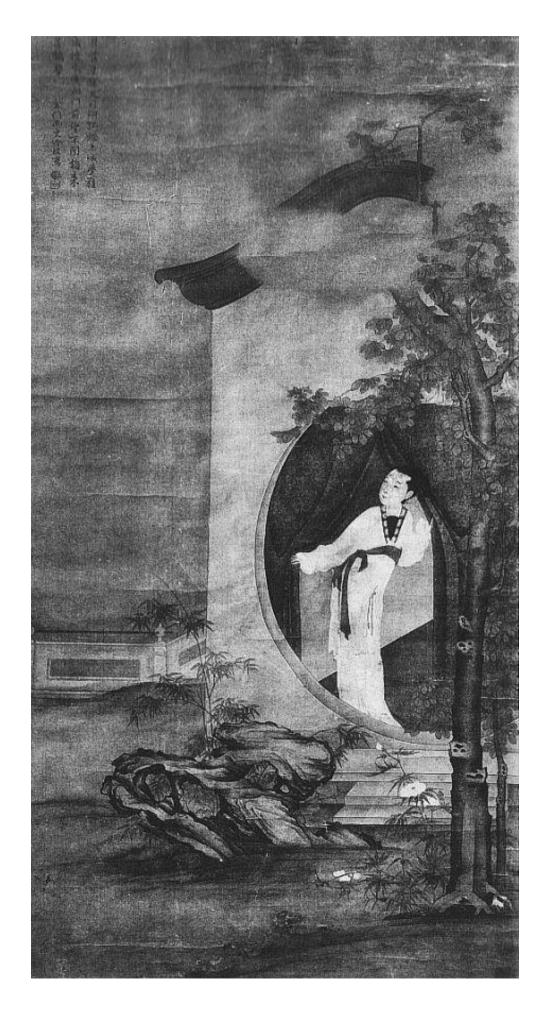


Planche LXIII. 2. Mère et enfant.

Auteur inconnu, XVIIIe siècle (?)

Cette œuvre énigmatique, qui se ressent manifestement de l'influence européenne, pourrait être une interprétation chinoise de la *Madone à l'Enfant Jésus*, bien que l'urne et le rameau de saule fassent penser à Kouan-yin.

 $1,058 \times 0,590$ m. Collection Bateson (actuellement au British Museum, don de Mme Bateson).

texte — <u>table</u>



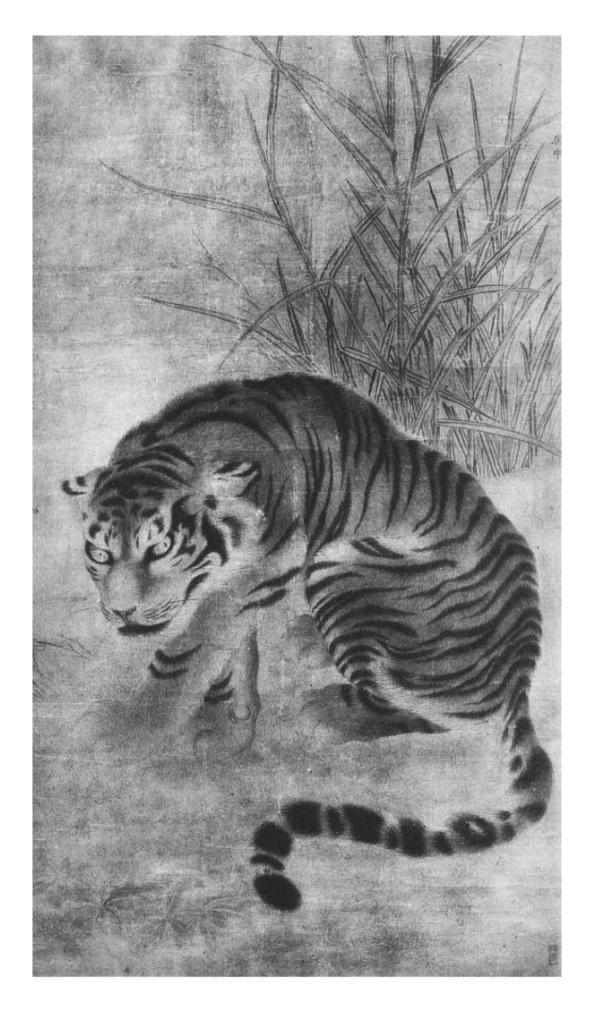
Planche LXIV. Un tigre.

Auteur inconnu. XVIIIe ou XIXe siècle.

Exécutée avec un réalisme très remarquable, cette peinture rappelle les tigres de l'artiste japonais Ganku ; toutefois la bête est ici plus solide et plus impressionnante. On y a apposé la signature d'un peintre Song.

1,520 x 0,520 m. British Museum (ex-Collection Olga Wegener).

texte - table



Compte-rendu de lecture de Marcel Granet Journal des savants, 1928, pp. 88-89 ¹

a

Le tome VI d'Ars Asiatica était déjà consacré à la peinture chinoise : de nombreuses reproductions des pièces importantes du British Museum y avaient été publiées. Le nouveau volume (tome IX) renferme encore quelques peintures du British ; en particulier les belles peintures de la collection Bateson entrées au musée, après la mort du collectionneur, grâce à la générosité de Mme Bateson. Un certain nombre de reproductions des peintures et dessins découverts au Turkestan par Sir Aurel Stein y figurent aussi. Mais le fonds est fourni par les collections privées, en particulier par la collection Eumorfopoulos.

M. L. Binvon a consacré à chacune des œuvres reproduites une courte et substantielle notice. Il y témoigne de beaucoup de prudence dans la redoutable question des attributions de peintures anciennes. Ce catalogue est précédé par une introduction (p. 9-36) où, après avoir fait un bref historique des collections et du goût anglais en matière de peintures chinoises, l'auteur profite des peintures qu'il présente, pour jeter « un coup d'œil rapide sur les diverses époques de la peinture chinoise ». Un paragraphe est consacré à l'art des Han et des T'ang, un autre à l'époque des Song, un troisième aux Ming, un quatrième à la période mandchoue. De brèves réflexions sur la peinture chinoise terminent cette introduction, écrite avec beaucoup de finesse et une compréhension parfaite. Si elle ne paraît point trop courte, c'est uniquement parce que le lecteur est pressé de contempler les reproductions qui sont splendides. On ne saurait trop féliciter l'auteur du choix des œuvres et l'éditeur de l'exécution matérielle du volume.

« Les grands chefs-d'œuvre du génie chinois, dit M. L. Binyon, sont bel et bien perdus pour nous, tout comme ceux des peintres grecs. Nous ne possédons pas les éléments qui nous permettraient une comparaison d'ensemble de la peinture chinoise et de la peinture européenne.

¹ Disponible sur Persée, ici.

Et cependant l'homme de goût et de belle culture qu'est le conservateur des peintures et des dessins orientaux du British Museum, trouve le moyen d'exprimer en quelques mots ce qui fait l'originalité, le charme et la force des peintures chinoises.

« On sent derrière l'art chinois cette civilisation d'une stabilité merveilleuse, où le sens confucéen de l'ordre et de la raison semble perpétuellement s'entrelacer, pour ainsi dire, avec le sens taoïste de la liberté spirituelle et de la poésie.

Signalons pour terminer une idée fort sage. L'auteur, au début de son introduction, indique que les premières peintures chinoises goûtées par les occidentaux étaient des œuvres agréables d'artisans, bien éloignées de la grande tradition. Depuis, l'ambition des amateurs est de posséder des œuvres aussi anciennes que possible, peintures des Han ou des T'ang. des Song à la rigueur :

- « C'est l'époque Song qui touche le plus vivement l'Européen d'aujourd'hui. »
- « Beaucoup de collectionneurs, je dirais même la plupart, affectent de ne plus s'intéresser à la peinture chinoise après la chute des Ming et ne traitent pas l'art Ming luimême sans quelque dédain.

À ces constatations M. L. Binyon ajoute la remarque très juste, selon nous :

« Pour notre part, rassasiés de peintures sur soie brune, porteuses de signatures vénérables et manifestement cuisinées à quelque basse époque, nous trouvons reposant d'avoir affaire à des tableaux qui ne prétendent point remonter au delà du XVIIIe, voire du XIXe siècle. S'ils manquent de grandeur, la puissance et l'intérêt ne leur font pas défaut.

Marcel Granet

@

n 414 M. L. Binyon, lettré, poète, artiste, a été un des premiers critiques d'Angleterre à s'enthousiasmer pour la peinture chinoise et à tenter de la faire comprendre à ses compatriotes. Dès 1904, il attirait l'attention dans le Burlington Magazine sur le « Kou K'aitche » qui venait d'entrer au British Museum. Son ouvrage Painting in the Far East, où une large part est faite à la Chine, a eu un succès de bon aloi ; paru en 1908, il atteignait une troisième édition en 1923. Dans le VIe volume d'Ars Asiatica (1925), consacré à L'art asiatique au British Museum, M. B. a reproduit 18 peintures chinoises du grand musée de Londres. Le présent volume, tout en empruntant de nouveaux spécimens aux collections chinoises du British Museum, fait connaître les meilleures œuvres des collections privées d'Angleterre. Soyons reconnaissants à M. B.; ce n'est que par la publication, en bonnes planches, de ce qui existe et est accessible que nous arriverons à préciser et à corriger nos notions ou nos impressions dans un domaine particulièrement attirant, mais semé de chausse-trappes à chaque pas.

L'exposé de M. B. est nécessairement assez discursif puisqu'il doit toucher à toutes les périodes de la peinture chinoise à propos d'œuvres dont le choix est déterminé par le hasard de leur présence p.415 en Angleterre. Certaines questions importantes sont néanmoins abordées, comme celle de la signification des peintures sur étoffe et des fresques de Touen-houang, et aussi celle de la date des fresques d'autres provenances arrivées de Chine depuis deux ou trois ans ; mais je préfère en réserver la discussion pour un article spécial consacré aux fresques de la collection Eumorfopoulos, qui paraîtra dans le premier numéro du *T'oung Pao* pour 1928. Je me bornerai ici, en principe, à signaler les additions ou corrections que la description des peintures me paraît exiger, dans la mesure du moins où on peut le faire d'après le seul examen de planches souvent fragmentaires et où les notices originales en chinois manquent dans la plupart des cas.

P. 25 : M. B. mentionne, « parmi les copies de peintures Song » du British Museum, un grand tableau de « *Lotus*, d'après

Tchang Chang-sseu »; Tchang Chang-sseu serait donc un peintre des Song. L'Index of Chinese artists de M. Waley, spécialement établi à propos de la collection du British Museum, ne connaît qu'un Tchang Chang-sseu, dont le British Museum possède un tableau de fleurs ; mais il aurait vécu au XVIIIe siècle. Il semble bien cependant qu'il s'agisse du même tableau. On saurait à quoi s'en tenir si M. B. n'avait omis de donner dans le présent livre les numéros que portent, dans les catalogues du British Museum, les peintures dont il parle ou qu'il reproduit. Je manque de renseignements détaillés sur Tchang Chang-sseu ; le Houa che houei tchouan lui consacre juste une ligne dans son 1er ch. de supplément, fo 14 ro, pour dire qu'il était de Wou-tsin et qu'il peignit fleurs, oiseaux et personnages en s'inspirant des peintres des Yuan; le Houa che houei tchouan est de 1825, et vraisemblablement Tchang Chang-sseu était alors ou encore vivant ou mort depuis peu d'années. Quant au tseu de Houo-tsin que lui prête M. W., ne serait-ce pas une mauvaise lecture pour Wou-tsin, lieu d'origine du peintre ? — $_{\rm p.416}$ Une autre copie de tableau des Song au British Museum serait « Mou T'ong rentrant chez lui monté sur un bœuf ». Naturellement il peut y avoir un personnage appelé Mou T'ong; mais ne s'agirait-il pas simplement d'un mou-t'ong, c'est-à-dire d'un jeune vacher ?

Pp. 26, 50, et légende de la pl. XXVI : Au lieu de Wang Ts'iuan, lire Wang-tchouan ; la légende anglaise de la planche a correctement, Wang Ch'uan. D'une façon générale, dans l'édition française qui m'a été envoyée, trop d'erreurs se sont produites en passant de la transcription anglaise à la transcription française.

Pp. 27, 51, 52, 59 : Au lieu de K'ien Chouen-kiu ou même K'ieu Chouen-kiu, lire Ts'ien Chouen-kiu, de son vrai nom Ts'ien Siuan.

P. 29 : « Lao You avec un phénix » ; dans *Ars Asiatica*, VI, pl. XXIV (pp. 45 et 72), on a deux fois *Lao Yu*. À première vue, je ne retrouve pas qui est ce personnage féminin, et j'avoue ne pas comprendre l'intérêt de donner en transcription, sans aucune explication, des noms chinois assez peu familiers pour qu'ils ne disent rien même aux sinologues ; l'interprétation n'y gagne pas.

P. 33 : Ce qui est dit ici de Castiglione reproduit la série d'erreurs de l'Index de M. Waley, que j'ai déjà corrigées dans

T'oung Pao, 1922, 347-348. Je ne sais qui est *Yang Kien*, dont il y aurait au British Museum un rouleau de « Chasses de K'ienlong » ; si c'est une mauvaise restitution d'une orthographe anglaise *Yang Chin*, il s'agirait de Yang Tsin, que M. Waley (Index, p. 103) plaçait vers 1700, et dont j'ai signalé (*T'oung Pao*, 1922, 359) une peinture de 1717 ; mais comme il était né en 1044, il ne pourrait guère être l'auteur de « Chasses de K'ien-long », puisque l'avènement de K'ien-long n'est que de 1736.

- P. 34: Qui est *Wang Wou*, auteur d'un tableau de 1722 ? _{p.417} Il ne peut naturellement s'agir de *Wang Wou* (1632-1690 selon Hirth, *Scraps*, p. 22). Ici et pl. LIX: Au lieu de *Kiao Ping-cheng* et de Tch'ao Ping-tcheng, lire Tsiao Ping-tcheng.
- P. 35 : Ts'ai Han dut vivre dans la seconde moitié du XVII^e siècle, et non au milieu du XVIII^e ; cf. *T'oung Pao*, 1922, 355.
- P. 40, pl. III: Le dessin avec inscription tibétaine trouvé au Mazar Tagh par Stein n'est pas nécessairement du début des T'ang; les Tibétains n'ont alors dominé la région que de 670 à 692 environ; il est plus naturel de songer à l'occupation prolongée de la seconde moitié du VIII^e siècle et de la première moitié du IX^e.
- Pp. 41-42, pl. VI: Les notices de M. B. sont très sommaires. Il valait donc de renvoyer ici à celle plus détaillée de Stein, Serindia, 1059-1060, et surtout d'ajouter que la peinture est reproduite en couleurs sur la pl. LXXI de Serindia; quelqu'un de non averti croirait cette peinture inédite. Les indications de la notice de 897 soulèvent certaines difficultés dont M. B. ne dit rien, mais que Sir A. Stein avait entrevues ; j'y reviendrai à propos du volume consacré aux fresques de M. Eumorfopoulos. Le donateur de la présente peinture, Tchang Houai-hing, à en juger par son nom, est vraisemblablement soit un frère, soit plutôt un cousin de Tchang Houai-chen, gouverneur de Touen-houang à la mort de son père Tchang Yi-tch'ao en 872; M. Lo Tchen-yu, dans sa notice biographique sur Tchang Yi-tch'ao et ses successeurs (même dans la dernière rédaction de 1926 insérée en tête de ses Ping gin kao publiés en 1927), n'a pas connu le nom de Tchang Houai-hing.
- P. 42, pl. VII, 1 : Ici encore il fallait renvoyer à *Serindia*, 1018-1019, et à l'excellente planche en noir, de grand format, de

The Thousand Buddhas (pl. XIII). — Pl. VII, 2 : Les montures (têtière, etc.) dont parle M. B. sont toutes antérieures à la clôture p.418 de la cachette de Touen-houang, et je ne vois aucune raison de ne pas les tenir pour parties de « l'ensemble primitif ».

- P. 44, pl. XI : Ia reproduction donne l'impression d'une belle chose, mais qui ne me paraît avoir aucun rapport avec le type légendaire de Lao-tseu. Sur quoi l'identification est-elle basée ?
- P. 46, pl. XV : « Attribué à Tchao Kong-you, XII^e siècle » ; la date du XII^e siècle est également donnée p. 22. Il ne peut guère s'agir que de Tchao Kong-yeou, peintre de Tch'ang-ngan qui émigra au Sseu-tch'ouan ; seulement Tchao Kong-yeou vivait dans la première moitié du IX^e siècle, et non au XII^e ; l'attribution serait donc dépourvue de toute autorité.
- P. 46, pl. XVI: « Portrait de la dame Lien. Anonyme. Dynastie Song, XIIIe siècle ». Ces indications sont évidemment tirées de l'étiquette collée sur la peinture : « Portrait de la dame Lien, des Song », mais où « Song » peut se rapporter soit à l'époque où vivait la dame, soit à l'époque où la peinture est censée avoir été exécutée. En fait, il n'y a dans l'histoire chinoise qu'une « dame Lien » connue ; elle vivait au Fou-kien dans le courant du X^e siècle, et c'est bien probablement celle qui est visée ici, tout au moins par l'étiquette. Sur la « dame Lien », cf. par exemple le Tchong kouo jen ming ta ts'eu tien de la Commercial Press, p. 1525; pour plus de détails, il faudrait consulter les ouvrages spéciaux consacrés au Fou-kien. La dame Lien avait sauvé du massacre les habitants de ce qui doit être aujourd'hui la ville de Kien-ning au Fou-kien, lors de la prise de cette ville par les T'ang méridionaux, et les habitants, à sa mort, lui avaient voué un culte. Le tableau n'étant pas du Xe siècle, il ne peut s'agir d'un portrait de « dame Lien » dû à un contemporain ; sans avoir vu le tableau lui-même, je ne me crois pas qualifié pour aller plus loin. Le tableau était déjà reproduit par M. Waley, Introd., pl. XXVIII (dont la notice serait à modifier). $_{\rm p.419}$
- P. 48, pl. XIX : La note ajoutée horizontalement en haut de la peinture porte « Original authentique du *Tableau de la visite à un ami en apportant un k'in (Hi k'in fang yeou t'ou)*, par Fan Houayuan des Song". M. B. en a évidemment tiré sa remarque : « Attribué à Fan Houa-yuan. Dynastie Song (?) ». L'attribution est

fantaisiste, car Fan Houa-yuan n'est autre que celui que M. B. appelle « Fan Kouan » (lire Fan K'ouan) à la p. 45, c'est-à-dire Fan Tchong-tcheng, qui vivait à la fin du X^e siècle et au début du XI^e; la peinture n'est certainement pas de cette date-là. L'appellation de Fan Houa-yuan, qu'on ne trouvera pas dans l'Index de M. Waley à la p. 28, vient de ce que Fan Tchong-tcheng était originaire de Houa-yuan au Chàn-si. Si l'attribution à Fan Tchong-tcheng ne vaut pas d'être retenue, il n'en est pas de même pour le titre. La peinture chinoise a ses « thèmes », avec lesquels il importe de nous familiariser; celui-ci, assez usuel, est caractérisé par un homme qui s'avance dans un paysage accidenté, et qui franchit ou va franchir un pont, en compagnie d'un serviteur portant un k'in ; le hasard veut que le sujet se retrouve, avec ce même intitulé, sur la pl. XXV du présent volume. Ce n'est pas en rendre l'idée que d'adopter seulement pour titre, comme à la pl. XIX, « Pont sur un torrent ».

- P. 49, pl. XXII : Il me paraît en effet bien probable qu'il s'agisse d'une œuvre postérieure à Li T'ang, mais alors l'inscription impériale de 1111-1117, due soi-disant à Houei-tsong et qui occupe le haut de la peinture à droite, est forcément un faux.
- P. 49, pl. XXIII, 1. Je crois bien que c'est là plus spécialement le type dit Chouei-yue Kouan-yin, ou « Kouan-yin à la lune [reflétée] dans l'eau ».
- P. 49, pl. XXIII, 2. Qui est « Mongan » ? Est-ce le prêtre japonais Mokuan ? En ce qui concerne Bodhidharma, nous avons le devoir de bien connaître sa légende puisqu'elle est si souvent représentée _{p.420} dans les arts chinois et japonais, mais il ne faudrait pas donner l'impression que cette légende, y compris l'arrivée de l'Inde en 520, ait rien à voir avec l'histoire.
- P. 50, pl. XXV: J'ai dit à propos de la p. 48 que le sujet de cette peinture est la *Visite à un ami en apportant un k'in*. L'étiquette qui nous donne ce titre attribue le tableau à Hiu Taoning des Song. M. B. se trompe en plaçant Hiu Taoning au XIV^e siècle (ce qui ne serait plus sous les Song); Hiu Taoning a vécu au début des Song, vers la première moitié du XI^e siècle. L'attribution est fantaisiste.

- P. 51, pl. XXVIII, 1 : L'envoi de Wang Tchao-kiun chez les nomades est un fait vrai, mais l'histoire du portrait est une légende dont la seule source est un faux ancien, le *Si king tsa ki*; cf. *T'oung Pao*, 1923, 218-221.
- P. 52, pl. XXVIII, 2 : Ici et dans la légende de la pl. XXVIII, lire Tch'en Yuan-ta, et non Tch'en Yuan ; en outre lire « sur le trône des Tsin » au lieu de « sur le trône des Han ».
- P. 52, pl. XXX: Je ne comprends pas ce qui s'est produit quand M. B. a attribué ce beau tableau à « Lieou Tao-jen, Dynastie Yuan ». Le titre du tableau, en haut à gauche, est suivi de cette mention très nette : « Le Yue-chan tao-jen a fait » ; immédiatement au-dessous est apposé le cachet Jen Tseu-ming. Or Tseu-ming est le *tseu*, et Yue-chan est le *hao* de Jen Jen-fa (cf. Waley, *Index*, p. 45). Ou bien donc le tableau est anonyme, avec une fausse signature, ou bien, comme j'incline à le croire, il est de Jen Jen-fa ; mais le « Lieou Tao-jen » doit disparaître. C'est le même Jen Jen-fa qui est appelé Jen Yue-chan à propos de la pl. XXXV, 1.
- P. 53, pl. XXXI et XXXII : Lire « Lu Tong-pin », « Tchong-li K'iuan ».
- P. 56, pl. XXXIX: M. B. indique 1567 pour la mort de Wen _{n 421} Tcheng-ming à la suite de l'Index de M. Waley (p. 358). J'ai déjà fait remarquer à ce sujet (T'oung Pao, 1922, 358) que mes notes étaient d'accord avec le Biogr. Dict. de M. Giles pour faire mourir Wen Tcheng-ming dès 1559; c'est aussi 1559 qui est donné dans le Yi nien lou houei pien, 7, 2 v°. En tout cas, il est certain que Wen Tcheng-ming, né en 1470, a eu 80 ans à la chinoise en 1549, c'est-à-dire l'année dont cette peinture des « cent cerfs » est datée. On sait que le cerf est en Chine un des emblèmes de la longévité, et je crois bien que les vases aux cerfs, dont on a de nombreux spécimens en porcelaine K'ang-hi et K'ien-long, ont été offerts de préférence pour les anniversaires de gens âgés, surtout quand ceux-ci atteignaient 60 ans ou une des décades après 60 ans. Je n'ai pas vu le rouleau aux cent cerfs de 1549, mais il vaudrait de s'assurer que c'est bien Wen Tchengming qui l'a peint l'année où il atteignit 80 ans et qu'il ne lui a pas été offert au contraire par d'autres à l'occasion de cet anniversaire.

P. 56, pl. XL : Il y a des masses de peintures signées de Lu Ki et qui ne sont pas de lui ; ne serait-il pas prudent de dire ici seulement « attribué à Lu Ki » ? la peinture, qui paraît d'ailleurs de bonne qualité, est depuis longtemps au British Museum ; ce doit donc être une de celles que M. Waley (*Index*, p. 64) classait simplement parmi les « ascribed to Lu Chi ».

P. 56, pl. XLI: « Hao Chou se rendant à Long » ; signé de T'ang Yin. M. B., à la suite de M. Waley, indique pour T'ang Yin les dates de 1466-1524 ; j'ai signalé (T'oung Pao, 1922, 355) que celles de 1470-1523, données antérieurement par Giles, étaient appuyées par des sources chinoises ; en fait, le récent Yi nien lou houei pien (7, 2 v°) garde sans observation nouvelle ces dates de 1470-1523 qu'indiquait déjà le Yi nien lou de Ts'ien Ta-hin. La signature de T'ang Yin sur la présente peinture est sans valeur. Quant au sujet, je me demande vraiment qui a fourni à M. B. la _{n.422} traduction de ces titres chinois ; parler d'un personnage « Hao Chou », c'est prendre le Pirée pour un homme. Le texte est Hao-chou fou long. Ici, comme pour les pl. XIX et XXV, nous avons affaire à un thème, d'origine littéraire. Dans un morceau dû à K'ong Tche-kouei, qui vivait dans la seconde moitié du V^e siècle, on trouve les deux phrases « L'attelage tintinnabulant entre dans la vallée ; l'écrit à la grue se rend dans le Long ». Sous les Han, une forme d'ordre impérial s'écrivait, dit-on, sur des tablettes en forme de tête de grue. Dans des conditions qui n'apparaissent pas clairement, on en est venu à admettre qu'on s'en servait pour les ordres impériaux qui faisaient appel aux hommes de valeur vivant dans la retraite. L' « attelage tintinnabulant » est l'équipage de cérémonie dans lequel l'empereur leur demande de venir à la cour. La phrase évoque donc l'idée d'un hommage flatteur de l'empereur envers le sage qui a dédaigné les fonctions publiques. Tel est bien le sujet de la pl. XLI où on voit d'un côté du pont, le cortège arrêté, de l'autre le sage debout, et au milieu du pont, descendu de cheval, le courrier qui apporte l'« écrit à la grue ».

P. 57, pl. XLIII: On a ici, et *passim*, tantôt « K'ieou Ying », tantôt « K'iu Ying »; K'ieou Ying seul est correct, à moins qu'on n'adopte la prononciation à peu près universelle aujourd'hui à Pékin, et qui est Tch'eou Ying.

P. 58, pl. XLV, 1 : Le texte ne me paraît pas impliquer nécessairement que la peinture soit de Chen Tcheou, mais peut

montrer seulement qu'il est l'auteur du quatrain inscrit dans la partie de droite.

- P. 58, pl. XLV, 2: N'est-ce pas une chasse aux lucioles?
- P. 58, pl. XLVI, et p. 60, pl. LIII: Au lieu de « Tcheou Kimien » et de « Tcheou Tsi-mien », lire Tcheou Tche-mien.
- P. 50, pl. XLIX : Qu'est-ce que « l'empereur de Jade Vert, p.423 époux de la fée Si Wang Mou », et qu'est-ce que le « Lac de Jade Vert » ? Nous connaissons le Yao-tch'e, ou Lac de Jade précieux, qui est à la résidence de Si-wang-mou, mais le parèdre de Si-wang-mou, de la « Mère reine d'Occident », est Tong-wang-kong ou « Père roi d'Orient » ; la couleur du Tong-wang-kong est, si on veut, le vert, mais l'est en tant qu'il préside à l'Orient, dont la couleur est le vert-bleu (*ts'ing*). Par ailleurs, il y a le Dieu suprême du taoïsme, qui est le Yu-houang, l'Empereur de Jade, sans que je lui aie jamais vu affecter une couleur particulière, ni ne connaisse de texte qui en fasse l'époux de Si-wang-mou. Il est possible que tout cela existe, mais il faudrait indiquer des sources.
- P. 60, pl. LI : Si l'étiquette est juste, ce n'est pas là un vrai portrait, puisque l'artiste a voulu représenter le poète Lou Koueimong des T'ang, mort vers 881.
- P. 60, pl. LII : Si on nous avait indiqué comment s'écrit le nom de « Tcheou Yuan-tch'eng », peut-être serions-nous en mesure d'identifier le personnage, qui, comme le précédent, pourrait bien avoir vécu longtemps avant le moment où cette peinture fut exécutée.
- P. 60, pl. LUI: Ia date cyclique *jen-wou* répond vraisemblablement ici à 1522, et ferait donc remonter de quelques années les limites de 1530-1560 que M. Waley (*Index*, p. 22) proposait pour l'activité de cet artiste. J'ai d'ailleurs signalé (*T'oung Pao*, 1922, 340) une autre peinture de Tcheou Tche-mien qui, si elle est authentique, remonterait à 1521. Je n'ai pas réussi à identifier le destinataire de la présente peinture.
- P. 61, pl. LIV: Au lieu de « Wang Yuan-tche », lire Wang Yuan-k'i, et ajouter que Wang Yuan-k'i dit imiter ici le Tableau du Mont Fou-tch'ouen (au Tcho-kiang) du célèbre peintre Houang Kong-wang des Yuan (cf. Waley, *Index*, p. 40).

P. 62, pl. LVI, 1: La date de 1722 pour la mort de Tseou Yi-kouei est une faute d'impression; lire 1772. La petite peinture de Tseou Yi-kouei reproduite ici est (ou était) placée à la fin du « Kou K'ai-tche » du British Museum tel que, remonté sous K'ien-long, il est entré au British Museum en 1903. La peinture de Tseou Yi-kouei n'a pas été reproduite avec le reste du rouleau dans le facsimilé en couleurs établi pour le British Museum par des artistes japonais (dans la notice jointe à ce facsimilé, les dates de Tseou Yi-kouei sont données inexactement comme étant 1680-1766). Pour l'histoire du rouleau, il vaut de noter que le cachet de K'ien-long que porte le lavis de Tseou Yi-kouei ne fut pas apposé immédiatement, car Tseou Yi-kouei est mort en 1772 et le cachet, partiellement reproduit sur la pl. LVI, est un cachet que K'ien-long n'employa qu'après son abdication, c'est-à-dire entre 1796 et 1799.

P. 62, pl. LVI, 2 : Wou Li, autrement dit le père Simon A Cunha, né en 1632, a dû mourir le 24 février 1718. Cf. les indications bibliographiques de *T'oung Pao*, 1922, 358. Au lieu de « par P. de Prunete », lire « par le père de Prunelé ».

P. 63, pl. LVIII, 1 : La notice écrite par Siu Mei ne dit pas qu'il a copié ici une peinture de Ma Houo-tche des Song, mais qu'il a peint dans le style de Ma Houo-tche. Il s'agit d'une peinture offerte pour son anniversaire « de longévité », c'est-à-dire de 60 ans ou plus (à la chinoise), à un personnage dont le *hao* est Tingsi, mais que je n'ai pas pu identifier.

P. 63, pl. LVIII, 2 : La peinture est signée T'ang Yin, mais M. B. la tient pour fausse ; j'en suis d'accord avec lui ; seulement, en ce cas, il ne reste rien de l'attribution et il n'y a pas de raison sérieuse de dire que le morceau est « d'après T'ang Yin ». Quant au sujet, c'est une idée bien singulière de vouloir y retrouver le patriarche Bodhidharma conduisant un chameau dans les montagnes p.425 d'Asie Centrale quand il se rendait d'Inde en Chine. J'ai déjà dit à propos de la pl. XXIII, 2, que toute l'histoire de Bodhidharma est légendaire ; encore est-ce cette légende que la tradition artistique suit toujours, et d'après elle Bodhidharma est venu de l'Inde du Sud à Canton par mer ; il ne peut donc être représenté conduisant un chameau à travers les Monts Neigeux. Si j'allais jusqu'au bout de ma pensée, j'ajouterais que le soi-

disant Bodhidharma me fait l'effet d'avoir un groin de porc, et pourrait bien alors être un personnage du roman *Si yeou ki*.

- P. 64, pl. LIX: Si le long rouleau est bien de Tsiao Pingtcheng, on se serait attendu à en trouver mention dans le *Kouo tch'ao yuan houa lou*, l. 1-2, qui cependant n'en dit rien. Au cas où la peinture serait authentique, on pourrait peut-être songer à une illustration du voyage que K'ang-hi fit dans les provinces du bas Yang-tseu en 1689, et au cours duquel il dut recevoir l'ancien exemplaire du *Keng tche t'ou* qui lui donna l'idée d'en faire exécuter un nouvel état par Tsiao Ping-tcheng.
- P. 64, pl. LX : Je n'arrive pas à identifier Pao K'ouen ; peutêtre d'ailleurs faut-il lire Pao-k'ouen et est-ce là seulement le *tseu* du personnage.
- P. 65, pl. LXI : L'œuvre est datée de 1684 ; on ne peut donc dire que c'est une peinture de genre du XVIII^e siècle.
- P. 65, pl. LXII: La peinture est datée de 1723. Le nom du destinataire, que je ne distingue pas entièrement sur la planche, ne me fait pas l'effet d'être chinois; il serait surprenant cependant qu'il fût japonais, puisque Chen Ts'iuan (tseu Chen Nan-p'in) n'a dû aller au Japon qu'en 1731.
- P. 65, pl. LXIII, 1 : La poésie en haut à gauche pourrait être seule de Leng Mei.
- P. 66, pl. LXIII, 2 : Cette peinture a une fausse signature de T'ang Yin.

