

@

**Gisbert COMBAZ**

**MASQUES  
ET DRAGONS  
EN ASIE**

**\***

**LA CHINE**

à partir de :

## MASQUES ET DRAGONS EN ASIE. LA CHINE

par Gisbert COMBAZ (1869-1941)

Extrait des *Mélanges chinois et bouddhiques*, publiés par L'Institut belge des Hautes Études Chinoises, volume VII. Imprimerie sainte Catherine, Bruges, 1945, pages 1-10, 72-92, 172-249 de 329 pages.

Suivant l'habitude de *Chineancienne*, ne sont repris ici que les chapitres de l'ouvrage concernant la Chine. Cependant, du fait de l'imbrication de certains thèmes, quelques pages sur les *makara* indiens ont été conservés.

Édition en format texte par  
Pierre Palpant

[www.chineancienne.fr](http://www.chineancienne.fr)  
avril 2015

## SOMMAIRE

Introduction

Chapitre I : Le masque apotropaïque, ...*t'ao-t'ie* en Chine.

Chapitre II : Le dragon

...VI. Le dragon, long, en Chine.

1. Littérature et symbolisme.

2. **Iconographie**, multiplicité des formes du dragon, le dragon d'après les textes, les éléments naturels pouvant entrer dans la composition du dragon : la salamandre, le gavial, le serpent. La terminologie.

3. **Les monuments** ; le *k'ouei* ; influences de l'Inde ; influences diverses en Sérinde ; le dragon et la perle.

Chapitre III : Masques et dragons gardiens des portes

Masques et dragons dans l'architecture, protection de certaines parties des édifices. Convergence ou divergence des dragons aux extrémités d'une arcature. Arc-en-ciel ou arc de pluie.

Chapitre IV : Revue générale des faits et des idées

Parenté dans la typologie et le symbolisme de tous les masques apotropaïques de l'Asie ; même parenté pour le dragon ; existence hypothétique d'un prototype unique, probabilité de conceptions analogues dans toute l'Asie et de contacts occasionnels.

## INTRODUCTION

@

p.003 En étudiant dans L'Inde et l'Orient classique <sup>1</sup> les animaux chimériques de l'Inde, nous disions au sujet du *kīrttimukha* et du *makara*, que pour faire des rapprochements utiles avec d'autres éléments semblables de l'Asie, il faudrait en faire une étude comparative plus approfondie que ne nous le permettait le cadre de notre ouvrage. C'est celle que nous voulons entreprendre aujourd'hui et qui formera donc un chapitre plus spécialisé de L'Inde et l'Orient classique.

L'archéologie comparée, comme la philologie comparée est un jeu de l'esprit infiniment séduisant, mais terriblement périlleux, car on y peut faire des liaisons dangereuses à chaque pas, et ce n'est pas sans crainte que l'on ose s'y aventurer.

Elle est malheureusement à la portée de l'historien d'art le moins bien averti, et lui permet d'exprimer nombre de jugements erronés sous l'apparence d'une fallacieuse érudition.

Est-ce à dire que la peur de se tromper doit écarter les recherches dans un domaine qui par ses constatations peut être d'une grande utilité ? Nous ne le pensons pas, parce que d'un grand nombre d'expériences, l'une ou l'autre mieux connue peut éclairer d'un jour inattendu les obscurités d'autres appréciations qui sans elle seraient demeurées tout à fait obscures.

« La méthode comparative, dit très justement M. A. Parrot, si on ne l'affaiblit pas par des conclusions ou des généralisations trop hâtives, ne peut qu'accentuer notre connaissance de l'antiquité » <sup>2</sup>. Trop souvent on a voulu déduire des contacts entre p.004 civilisations, de ressemblances

---

<sup>1</sup> Gisbert Combaz, *L'Inde et l'Orient classique*. Geuthner, Paris, 1937. Musée Guimet. *Documents d'art et d'archéologie*, t. I.

<sup>2</sup> *Revue des Arts Asiatiques*, t. VIII, p. 271.

qui n'ont d'autre cause que la manière d'exprimer des idées semblables par des procédés semblables.

Voici un thème très caractéristique : une tête de monstre, aux yeux effrayants, à la langue pendante, aux dents pointues, à l'aspect féroce, le plus souvent sans corps.

En voici un autre : ce que l'on appelle, assez vaguement d'ailleurs, un dragon : un animal monstrueux, un reptile, une sorte de serpent ou de crocodile, cornu, couvert d'écailles, aux pattes de rapace, de lion ou de saurien, et qui parfois est ailé.

Ces deux thèmes peuvent être associés ou non. Ils gardent généralement les portes ou les entrées ; on les retrouve dans toute l'Asie, des bords de la Méditerranée jusqu'à ceux des mers de Chine ; ils ont franchi les océans pour arriver à Java et l'on demeure confondu de les rencontrer jusque dans l'Amérique précolombienne.

Devant ces faits on doit douter, une fois de plus, de l'axiome trop souvent accepté que l'on n'invente pas deux fois la même chose. On ne se méfiera jamais assez des ressemblances rencontrées dans des arts souvent fort éloignés l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace. Elles sont souvent le résultat de ce que le génie de l'homme résout de la même manière les mêmes problèmes de figuration d'un sujet déterminé ; les théories que l'on fonde sur ces ressemblances reposent parfois sur une base d'une fragilité extrême. Ces thèmes dérivent-ils de prototypes qui se seraient répandus successivement dans le monde entier ? Certes la chose est possible, mais pour prouver la filiation il faudrait pouvoir établir avec certitude ces prototypes et déterminer les phases de leur évolution. Or nous ne sommes pas même sûrs de pouvoir dire quels en sont les plus anciens exemples et l'archéologie de l'Asie est loin de nous avoir donné tout ce que nous pouvons attendre d'elle.

S'il est donc permis de supposer théoriquement des prototypes, il est, à l'heure actuelle, plutôt difficile de les déterminer.

p.005 On pourrait croire également qu'il s'agit là de la cristallisation de croyances se perdant dans la nuit de la préhistoire, croyances communes à tous les peuples et ayant trait aux phénomènes naturels, qui deviennent des génies des eaux, de l'orage, de la tempête, bons ou mauvais pour la fertilité des champs et la fécondité des troupeaux ou des familles.

Autour de ces idées bien simples, l'imagination de l'homme a brodé des légendes que les plus habiles ont réalisées plastiquement.

Sans doute ces croyances, ces connaissances cosmologiques, ces légendes mêmes ont pu se transmettre bien avant que des réalisations plastiques en aient été faites et dans ce cas celles-ci seraient souvent le résultat d'une création spontanée de chaque peuple et une adaptation propre à sa culture et à son habitat.

Chaque jour et de plus en plus, on constate que les relations des peuples entre eux, ont été très actives déjà aux époques anté-historiques, même pendant la préhistoire et a fortiori aux époques historiques.

Dès lors des contaminations sont toujours possibles, sinon certaines, et de nouvelles légendes viennent surcharger les premières et s'adapter à un nouveau milieu.

Et nous finissons par nous trouver devant un mélange de croyances et de légendes dont le substrat reste le même, mais caché et parfois déformé par l'évolution des idées.

La vérité est presque toujours un complexe de vérités relatives dont aucune ne peut prétendre à la suprématie totale. Nous voudrions des solutions claires et simples mais pareilles solutions n'existent que pour des apprentis savants.

Il n'y a pas de solutions simples parce qu'il n'y a que des questions complexes, ou entrent en jeu des éléments nombreux souvent indiscernables et indissociables. Pourquoi cela ? Parce que si, à l'origine

la question et la solution sont simples, elles se heurtent, dans leur propagation orale, écrite ou figurée, à d'autres conceptions voisines, qu'elles en empruntent quelque chose ou qu'elles sont comprises différemment.

p.006 Comme un fétu de paille dans le courant d'une rivière, un concept a de brusques changements d'orientation ; des déterminants locaux en modifient la signification ; il se multiplie en un certain nombre de solutions où une science imprudente choisira l'une ou l'autre pour édifier un système dont la vérité sera toute relative.

Comment arriver à mettre un peu de clarté dans l'étude de ce complexe ?

Sans doute l'ethnographie peut apporter quelques recoupements utiles, mais ce ne sera pas sans certaines réserves.

Nous ne pouvons interroger l'ethnographie ancienne que par intuition et celle-ci n'est pas sûre, car elle laisse une trop grande part à l'imagination.

L'ethnographie moderne n'est pas beaucoup plus acceptable en ce sens qu'il n'y a plus de populations primitives qui n'aient été en contact avec nos civilisations et n'en aient subi quelque contamination. L'indigène de l'île de Pâques est bien capable de vous faire — et combien déformé — le récit d'un épisode de l'Odyssée ou de l'Iliade que lui a raconté un des membres de l'expédition franco-belge de ces dernières années <sup>1</sup>.

On voit dès lors avec quelle circonspection on peut interroger l'ethnographie.

Les textes, quand il y en a, sont en général de peu de secours ; les contemporains n'ont jugé d'aucune utilité de s'étendre sur une signification trop claire, ou peut-être indifférente pour eux.

---

<sup>1</sup> H. Lavachery, *L'Île de Pâques*. Grasset, Paris, 1935, p. 151.

Ces textes ne deviennent prolixes qu'à un certain moment, quand il s'agit de raconter de jolies histoires, où se cache à nos yeux le mythe qu'elles recouvrent.

Souvent, l'imagination populaire aidant, il devient bien difficile, tant l'histoire s'est surchargée, de retrouver le thème fondamental qui lui a servi de substrat.

Les vocables par lesquels on désigne par exemple les masques grimaçants dans tous les pays ne nous apportent que peu de <sup>p.007</sup> lumière sur leur signification. Ces termes sont pour la plupart, sinon pour tous, de loin postérieurs aux objets qu'ils représentent : les têtes de monstres existaient bien avant d'être désignées par les vocables que nous connaissons et l'on peut présumer que très souvent ce sont les réalisations plastiques dont le sens originel était déjà perdu, qui ont inspiré les légendes et les textes qui s'y rapportent.

Pour compliquer les choses, la traduction plastique des thèmes amène de nouvelles ressemblances, de nouvelles associations d'idées et pour finir la tête hideuse de la Gorgone devient une belle tête de femme qui n'a plus rien d'effrayant et a perdu ainsi le trait essentiel de son caractère. Il n'est pas sûr qu'elle ne se soit pas transformée en une simple tête de lion, qui jusque dans nos cathédrales tient l'anneau des portes d'entrée.

Son caractère prophylactique a pu être l'origine d'opérations divinatoires et l'examen des entrailles d'une victime prenant son apparence, a pu devenir un heureux présage.

On remplirait une bibliothèque avec les publications relatives à chacun des éléments du problème que nous étudions.

Pour les gorgones, le *kīrttimukha*, le *kāla*, le *t'ao-t'ie*, le *makara*, le dragon, les recherches ont été nombreuses et nous aurions fort à faire pour énumérer toutes les thèses qui ont été proposées au sujet de l'origine et de la signification de ces thèmes.

Pour la commodité de leur étude on peut les classer en deux catégories.

D'une part on a voulu y voir l'expression d'un thème symbolique relatif à un phénomène cosmique ou astrologique : la pluie, le vent, la foudre, la tempête et l'orage ; certains y ont vu un mythe lunaire.

D'autres y ont trouvé la stylisation d'un animal réel, fort variable d'ailleurs, mais qui très vraisemblablement a fourni certains éléments à l'artiste.

Nous pensons que toutes ces thèses, que chaque auteur appuie de considérations d'autant plus vraisemblables qu'il élimine p.008 involontairement toutes celles qui ne lui sont pas favorables, ont un fond de vérité et n'ont que le tort d'être trop généralisées dans leur application.

Il serait absolument excessif de considérer ces thèmes comme ayant conservé à travers le temps et l'espace une signification originelle inchangée. Des variations dans la manière de considérer ces thèmes sont certaines et ce n'est pas la difficulté de les préciser qui mettra en doute l'existence de cette évolution.

Les croyances folkloriques que traduisent ces thèmes sont trop ondoyantes pour supporter une interprétation unique et rigide.

Bien au contraire les sens d'un symbole sont souvent multiples et l'on ne saurait trop se garder d'être guidé dans son choix par un inconscient parti-pris.

Transposés dans la plastique, ces thèmes ne pouvaient au surplus que refléter l'imagination capricieuse de l'artiste, voire même son ignorance.

C'est là un point sur lequel on ne pourrait assez insister et qui est de nature à enlever tout caractère d'absolutisme à nos théories.

Dans le domaine de la plastique, le plaisir de la création, le sens de la beauté sont inhérents à la nature humaine et ne peuvent manquer de se faire sentir. Sur un thème donné des variations doivent fatalement se produire, et il serait hasardeux de fonder sur ces variations des théories de symbolisme ou de métaphysique auxquelles les artistes n'ont certainement pas songé.

Il n'est pas douteux d'autre part, que l'exécution plastique a amené des interprétations divergentes qui ont donné lieu à de nouvelles légendes.

Il y a là un choc en retour de la plastique sur la littérature qui n'est certes pas négligeable, et qui s'affirme par le fait que nous possédons bien rarement des textes contemporains des monuments et qui ont pu les inspirer, tandis que les explications, les interprétations leur sont presque toujours de très loin postérieures.

<sup>p.009</sup> On pourrait croire que la perdurance incontestable de certains thèmes est due à la continuité de croyances en leur signification originelle.

On se tromperait lourdement : sans contester que cette croyance ait pu se perpétuer, plus ou moins évoluée, il est bien certain, et l'expérience journalière nous en apporte les preuves, que les motifs ornementaux se conservent aux mêmes emplacements en vertu, peut-on dire, d'une force acquise, parce qu'on l'a toujours vu faire ainsi et qu'aucune raison péremptoire n'oblige l'artiste à faire un effort pour trouver une autre solution à ce problème de décoration.

Ces précautions oratoires nous semblent bien décevantes pour entamer l'étude que nous voulons faire ; elles étaient cependant nécessaires pour tâcher de garder l'équilibre au milieu de tant d'opinions différentes, de contradictions et même d'obscurités, et aussi pour que l'on ne tire pas de notre étude des conclusions que nous n'y avons pas mises.

Tout d'abord posons bien le problème :

À travers l'Asie tout entière nous trouvons des thèmes semblables dont nous proposons l'égalité, dans une certaine mesure bien entendu <sup>1</sup> : c'est en Asie grecque la tête de Méduse, le *gorgoneion*, en Mésopotamie la tête de Humbaba ou celle de Pazuzu, dans l'Inde celle du *kīrttimukha*, à Ceylan celle de *Kibihi*, à Java, le *kāla*, et en Chine le *t'ao-t'ie*.

En second lieu, un autre thème fréquent dans plusieurs régions de l'Asie est celui de ce que nous sommes convenus d'appeler le dragon : *mušhuššu* en Mésopotamie, *makara*, dans l'Inde, *long* en Chine.

Enfin nous considérerons l'association fréquente de ces deux thèmes pour assurer la garde et la protection des portes et des ouvertures.

<sup>p.010</sup> Il importait de bien délimiter le cadre de ces recherches, car il existe plus d'un symbole apotropaïque, ayant la puissance d'écartier ou de détourner les influences mauvaises, et dont certains mêmes sont phalliformes. Faut-il rappeler les yeux prophylactiques de l'Égypte ou les cornes qui n'ont pas disparu des croyances folkloriques ?

Nous attendrons d'avoir mené notre enquête jusqu'au bout pour étudier la question de savoir si ces thèmes proviennent d'un prototype qui se serait propagé à travers le temps et l'espace.

Pour plus de clarté, nous étudierons chacun de ces thèmes séparément, et pour ne pas être tenté, par un ordre chronologique incertain, de forcer une filiation quelconque, nous suivrons un ordre géographique qui ne se justifie — insistons-y — que par un sentiment de prudence : nous partirons donc des bords de la Méditerranée pour arriver aux rives des mers de Chine.

Il était difficile de suivre un autre ordre, bien que celui-ci fût déficient au point de vue chronologique et historique. L'ordre chronologique est en

---

<sup>1</sup> Cette équivalence a été signalée déjà plusieurs fois et notamment dans l'intéressant article de M<sup>me</sup> G. de Coral-Rémusat, B. E. F. E. O., t. XXXVI, fasc. 2, 1937.

effet trop incertain et surtout trop imprécis pour appuyer un raisonnement sûr.

En admettant même qu'on ait pu l'établir avec suffisance de preuves, il aurait encore présenté l'inconvénient de mêler tous les arts dans une confusion sans grands bénéfices. C'est pourquoi nous avons préféré les inconvénients d'un ordre géographique qui ne préjuge rien.

Dans un chapitre final nous ferons une revue générale des faits et des idées rencontrés au cours de cette enquête et nous reprendrons l'intéressante question d'une filiation chronologique hypothétique, probable ou réelle, des thèmes précédemment étudiés.

@

## CHAPITRE I

### LE MASQUE APOTROPAÏQUE

#### VII. Le *t'ao-t'ie* en Chine

... p.072 Le masque apotropaïque a occupé une place très importante dans les arts de la Chine.

Les Chinois le désignent sous le nom de *t'ao-t'ie*, vocable qui ne remonterait pas plus haut que la dynastie des Han tandis que les monuments remontent jusqu'au II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.

Il y a toute une littérature sur les origines, les formes et le symbolisme du *t'ao-t'ie*, mais la question en demeure des plus obscures, et ce n'est pas sans inquiétude qu'on s'aventure à discourir sur un sujet aussi complexe et aussi controversé. La subtilité des savants chinois et japonais, l'imagination d'archéologues occidentaux trop hantés de voir partout des mythes solaires, lunaires, totémiques... et autres, ont obscurci un problème que la mentalité primitive des hautes époques n'avait certainement pas compliqué ainsi.

Qu'au cours des siècles le thème se soit surchargé d'apports étrangers, justifiés par des relations inter-asiatiques, nul doute.

p.073 Que des associations d'idées résultant de ressemblances, fortuites d'abord, volontairement accentuées ensuite, se soient produites, c'est encore une chose très vraisemblable. La mentalité chinoise s'est toujours complu à des jeux de mots auxquels sa langue et son écriture se prêtaient facilement et sans doute on pourrait étendre cette disposition d'esprit à des jeux de formes auxquels l'imagination du décorateur prenait plaisir.

Il ne peut être question de signaler ici toutes les opinions qui ont été émises à propos du *t'ao-t'ie*, et il suffira de résumer les principales pour constater les divergences d'opinions.

Suivant Alfödi <sup>1</sup>, le *t'ao-t'ie*, traduit par glouton, dériverait d'un carnassier de la région arctique, qui d'après lui serait un animal totémique de quelques populations nomades du nord.

Cette association du *t'ao-t'ie* avec le glouton est celle que l'on trouve le plus souvent répétée parce que l'on accepte la traduction de *t'ao-t'ie* par glouton (l'animal) alors que le terme signifie vorace, glouton, accapareur, et que ces qualificatifs ne s'appliquent pas plus particulièrement au glouton arctique (*Gulo gulo*) habitant le nord de l'ancien et du nouveau continent.

Pour M. Rostovtzeff <sup>2</sup> : « Le *t'ao-t'ie* a la forme d'un masque animal consistant en une paire d'yeux, une paire d'oreilles, deux cornes et une crête. Il appartiendrait certainement à la famille des félins. Je suis convaincu qu'il représente le lion-griffon cornu, l'animal le plus populaire de l'art persan. » Si la première partie de cette affirmation est très acceptable, l'assimilation au griffon persan est plus douteuse.

M. W. Perceval Yetts pense que le masque de monstre désigné sous le nom de *t'ao-t'ie* ou de glouton est peut-être « un symbole du dieu de la tempête » <sup>3</sup>.

Pour M. G. Borovka, il prend l'aspect d'un masque de lion <sup>p.074</sup> aux lignes très géométriques, vu de face... ; il se rapprocherait de certaines figurations de l'art des steppes <sup>4</sup>. Notons ici que cette dernière assertion ne tient pas compte de ce que les *t'ao-t'ie* de l'époque Yin précèdent leur prototype supposé d'un nombre considérable de siècles.

---

<sup>1</sup> A. Alfödi, *Thériomorphe Weltbetrachtungen in den hochasiatischen Kulturen*. Archäol. Anzeiger. Berlin, 1931, p. 393.

<sup>2</sup> M. Rostovtzeff, *The Animal Style in South Russia and China*, Princeton, 1929, p. 70.

<sup>3</sup> *Chinese Art*, Burlington Magazine Monographs. Londres, 1925, in-4<sup>o</sup>, p. 42.

<sup>4</sup> G. Borovka, *Scythian Art*, Londres, 1928, in-8<sup>o</sup>, p. 86.

Pour M. F. Hirth, le *t'ao-t'ie* serait une sorte de loup-garou <sup>1</sup> tandis que M. K. Ishida pense à le rattacher à des croyances relatives à la puissance magique de l'œil <sup>2</sup>, et que pour M. K. Hamada, il dériverait d'un masque humain de plus en plus déformé.

Plus récemment, M. Leroi-Gourhan dans quelques études d'une extrême prudence et d'une remarquable ingéniosité <sup>3</sup> a développé des théories dont on trouvera l'écho chez les archéologues de l'Extrême-Orient : le terme de *t'ao-t'ie* serait comme un nom générique englobant des animaux de diverses espèces ; il y aurait ainsi un *t'ao-t'ie* du bœuf, un *t'ao-t'ie* du bélier ou du bouc, du hibou, de la chauve-souris.

Sans aucun doute rien ne s'oppose à ce que dès une haute antiquité des animaux divers aient été pris comme symboles apotropaïques — soit en raison de leur nature, soit par un jeu de mots, voire un jeu de formes, — longtemps avant qu'une théorie quelconque ait été émise à leur sujet. Nous pouvons croire que le confucéisme a recouvert et interprété pour ses besoins des symboles fort anciens et dont le sens originel se perdait ou s'était déjà perdu.

Ainsi que le fait remarquer très justement M. Leroi-Gourhan : « Les connaissances actuelles permettent à peine de se représenter la répartition géographique des groupements de la Chine préconfucéenne et de leurs caractères ethniques, à plus forte raison ne sait-on rien ou presque de leur culture religieuse ».

p.075 Cependant est-il acceptable que le terme de *t'ao-t'ie*, même relativement récent et désignant à coup sûr un être vorace, glouton, accapareur, ait pu être appliqué au bœuf, au bélier, au hibou, à la chauve-souris et faut-il englober sous le même vocable des animaux si différents ? Nous croyons qu'on pourrait épiloguer à ce sujet. Il n'est pas

---

<sup>1</sup> [F. Hirth, \*Ancient History of China\*. New York, 1908, p. 87.](#)

<sup>2</sup> K. Ishida, *Kogaku Zasshi*, 1928, vol. 18, p. 4.

<sup>3</sup> A. Leroi-Gourhan, *Bestiaire du bronze chinois de style Tcheou*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1936 ; *L'art animalier dans les bronzes chinois*, dans *Revue des Arts Asiatiques*, t. IX, n° IV.

question, bien entendu de nier la valeur symbolique de ces animaux, ni leur emploi à des titres divers dans l'art chinois des hautes époques, mais de mettre en doute leur valeur apotropaïque, ce qui est essentiel.

Ce caractère apotropaïque de symbole écartant les mauvaises influences par la terreur qu'il inspire, que nous avons reconnu à tous les masques rencontrés jusqu'ici en Asie, est bien marqué par l'importance accordée au regard, aux yeux, à la mâchoire garnie de crocs puissants. M. Ishida l'a bien noté en le rattachant à la puissance magique de l'œil.

Ces traits sont essentiels et pour l'artiste oriental les seuls qui comptent. Pour les détails, il peut les modifier à son gré et ne s'en fait pas faute. Il suffit de parcourir les dessins que nous avons faits de tous ces apotropaïa asiatiques pour s'en convaincre.

Il est bien certain que l'identification des masques chinois est souvent très difficile et l'on comprend qu'on en ait donné des interprétations très divergentes.

Il n'en résulte pas moins que les théories que l'on veut établir sur l'une ou l'autre interprétation reposent ainsi sur des bases très fragiles.

Cette imprécision atteste encore que déjà à une époque reculée les artistes chinois n'étaient plus très certains de la signification de ces masques qu'ils employaient par routine en ayant perdu le sens symbolique.

Au surplus nous avouons que les spécifications et identifications qu'on veut reconnaître particulièrement dans l'ornementation des bronzes ne nous paraissent pas toujours très convaincantes et qu'il est souvent difficile de choisir entre les prétendus *t'ao-t'ie* du bœuf, du bélier ou du hibou.

p.076 Par ailleurs tout ce que l'Asie nous a appris au sujet de ces masques prophylactiques, de ces apotropaïa, nous montre qu'il s'agit d'un monstre carnassier, glouton, vorace, destructeur, aux regards fascinateurs et mortels, aux griffes de fauve, quand il en a.

Pourquoi voudrait-on que la Chine qui les a conçus de la même manière et peut-être une des premières, ait étendu cette valeur

prophylactique et apotropaïque à des animaux aussi pacifiques que le bœuf ou le bélier ?

La présence des cornes (de bélier ou d'autre animal) n'est pas un argument certain pour l'identification d'un bovidé ou d'un oviné car, nous l'avons vu, des cornes adventices ont été ajoutées, à tous les apotropaïa asiatiques même directement inspirés du mufle du lion ou encore de la figure humaine ; le gorgoneion a souvent des cornes, Pazuzu en Mésopotamie a des cornes enroulées et le fauve à cornes se rencontre aux Indes comme à Java.

Y a-t-il là une interprétation défectueuse de formes réelles (accentuation de l'arcade sourcilière ou des sourcils broussailleux), comme on peut l'admettre parfois, ou bien une intention symbolique lointaine qui nous échappe ?

Peut-être pourrait-on concevoir qu'au cours des siècles le caractère apotropaïque se soit émoussé et qu'ainsi des animaux qui ne l'exprimaient pas aient été substitués aux monstres primitifs.

Il est regrettable pour cette hypothèse que déjà dans les monuments les plus anciens la confusion peut se faire, et nous accepterions plus facilement l'opinion de B. Laufer, qu'il y a tendance à abuser du terme de *t'ao-t'ie* par des généralisations injustifiées.

Ou bien faudrait-il se résoudre, comme le propose M. Leroi-Gourhan, à considérer le masque de *t'ao-t'ie* comme une ingénieuse adaptation d'un motif devenu totalement incompréhensible ?

Cependant on ne pourrait nier que les suggestions si prudentes de M. Leroi-Gourhan ne soient d'un puissant intérêt et notamment la présence sur les vases à registres d'espèces animales <sup>p.077</sup> correspondant à la répartition saisonnière chinoise ne peut manquer de retenir l'attention.

Peut-être pour l'origine et la signification du *t'ao-t'ie* pourrait-on discuter sur la méthode d'envisager le *t'ao-t'ie* principalement sur les vases de bronze : la technique de ceux-ci suivait avec plus ou moins de

compréhension des traditions séculaires, dont le sens se perdait de plus en plus. D'autre part une technique particulière leur était imposée ; dans la composition de l'ornementation, la destination, et par suite la forme rituelle des vases imposait des divisions au décor et des surfaces plus ou moins larges, plus ou moins hautes, très différentes à remplir.

Enfin le *t'ao-t'ie* ne se présente pas uniquement dans les vases : sa valeur apotropaïque l'a fait utiliser dans nombre d'objets usuels : agrafes de vêtements, appliques de sarcophages, épingles de coiffure, ornements de chars ou d'armes, où la technique de la ronde-bosse n'est pas soumise aux exigences de l'ornementation, le plus souvent à léger relief, des vases de bronze. M. Leroi-Gourhan fait très justement remarquer que : « l'évolution d'une figuration, réaliste à l'origine, vers des formes de plus en plus stylisées, est différente suivant le traitement adopté. La technique peut aller de la sculpture en ronde bosse au dessin en passant par tous les reliefs intermédiaires. C'est pourquoi les bronzes zoomorphes présentent toujours plus de réserve et de réalisme que leurs contemporains ciselés. C'est pourquoi aussi, dans un même vase les figurations en ronde bosse sont plus simples, plus près du modèle que les figurations à plat » <sup>1</sup>.

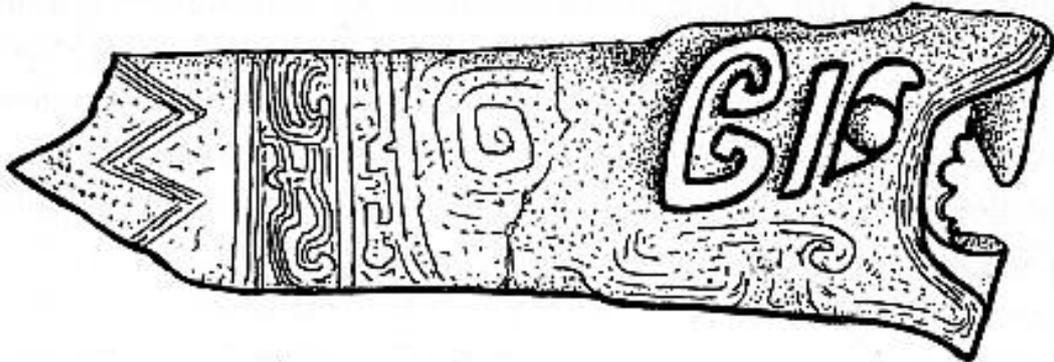
**L'iconographie.** — Nous reconnaissons volontiers que devant la diversité des opinions que nous avons rencontrées aussi bien que devant la carence des textes, il est difficile d'établir avec certitude une théorie sur l'origine et la signification du *t'ao-t'ie*. Il nous reste à interroger l'iconographie du monstre et à déterminer, si possible, quelques phases de son évolution.

Les plus anciens types nous sont fournis par les objets découverts p.078 à Ngan-yang et remontant à l'époque des Chang ou Yin, aux environs du XIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

---

<sup>1</sup> A. Leroi-Gourhan, *Bestiaire*, p. 33.

Voici d'abord un os gravé <sup>1</sup> qui nous montre un *t'ao-t'ie* vu de profil qui ne laisse aucun doute sur la représentation d'un fauve à la mâchoire puissante, aux crocs menaçants (Fig. 67).



**Fig. 67. — Chine. T'ao-t'ie de profil provenant de Ngan-yang.**



**Fig. 68. — Chine. T'ao-t'ie, marbre blanc, époque Chang.**  
(Coll. privée).

---

<sup>1</sup> O. Sirén, *Arts Anciens de la Chine*, I, pl. 13.

Il ne peut être question d'un autre animal que le tigre puisque nous savons que le lion ne peut vivre sur les mêmes terrains de chasse que le tigre, que d'autre part il était abondant en Chine et qu'il y a joué un rôle important dans la culture et dans l'art.

Les deux meilleurs exemples de *t'ao-t'ie* de l'époque Chang sont le masque en os ou ivoire du Musée du Louvre <sup>1</sup> et un masque en marbre blanc (Fig. 68) reproduit par H. Creel qui nous semblent ne laisser p.079 aucune hésitation sur sa parenté avec l'image d'un fauve <sup>2</sup>.

Un autre *t'ao-t'ie* de haute époque (Fig. 69) insiste sur la forte denture du fauve.



**Fig. 69. — Chine. T'ao-t'ie, marbre.**  
(Collection Sirén).

Les *t'ao-t'ie* représentés sur les os gravés trouvés à Ngan-yang sont figurés au moyen d'un trait en creux.

Toute l'ornementation de cette époque, aux motifs rectangulaires coupés à angles vifs, paraît dériver d'un décor sculpté sur bois

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, I, pl. 14 B.

<sup>2</sup> H. G. Creel, *La naissance de la Chine*, Paris, Payot, pl. VI.

transposé jusque dans la céramique et étendu au métal lorsque se développa l'art du bronze.

M. Heine-Geldern a justement fait remarquer la tendance à la décomposition des motifs principaux, le *t'ao-t'ie* se désagrégant jusqu'à ne laisser subsister parfois que les yeux seuls ; il a noté aussi

l'insistance à répéter ces motifs essentiels sans aucun souci de réalisme et en a retrouvé l'équivalent dans les arts de l'Indonésie (à Bali par exemple) dont nous avons parlé plus haut.

Toujours est-il que le *t'ao-t'ie*, tel que nous pouvons le suivre dans l'art des Tcheou conserve ces caractères de synthèse et d'impersonnalité qui rendent son identification si difficile. Les traits essentiels des apotropaïa demeurent seuls : les yeux et les dents ; quant aux détails ils peuvent se modifier sans altérer le caractère menaçant du monstre dont on souhaite la protection.

Il est bien probable que lorsque nous voyons apparaître ce masque apotropaïque, à l'époque des Yin, il a derrière lui une longue ascendance dont nous ne saurons jamais rien ou presque <sup>p.080</sup> rien, et dès lors nous ne pouvons que présenter des hypothèses plus ou moins vraisemblables et surtout nous garder d'une imagination trop fertile.

**Fig. 70. — Chine. *T'ao-t'ie* sur des os gravés de Ngan-yang.**

Si l'on s'en tient aux caractères essentiels, le regard fascinateur et la denture puissante font



songer au fauve dont la terreur ancestrale ne pouvait s'être perdue et ceci concorde avec tout ce que nous avons pu constater dans toute l'Asie pour ces masques apotropaïques.

Le rôle important occupé par le tigre dans les croyances, les légendes, le symbolisme, l'iconographie de la Chine ne peut qu'étayer cette hypothèse.

L'effigie du tigre chasse les esprits démoniaques et tous les Chinois étaient convaincus que les revenants et les démons ne craignaient rien autant que le tigre.

Emblème du vent, symbole de la puissance, le tigre figure encore l'un des points cardinaux (l'ouest) et une saison (l'automne). Il occupe une place importante dans le *fong chouei* pour la désignation des sépultures et des habitations et pour assurer une protection efficace à leurs habitants.

**Fig. 71. — Chine. T'ao-t'ie sur un ornement de char. Bronze** (Collection Sauphar).

Le *t'ao-t'ie* vu de profil (Fig. 67) sur un os gravé de p.081 Ngan-yang comme aussi le *t'ao-t'ie* en marbre blanc de même provenance (Fig. 68) sont certainement des têtes de fauve ; sur un jade funéraire de l'époque des Han (Fig. 76) l'artiste paraît encore se souvenir du fauve, car il ajoute, assez maladroitement d'ailleurs, à droite et à gauche du masque proprement dit, deux pattes de fauve.

Enfin les *t'ao-t'ie* qui figurent sur les piliers funéraires du Sseu-tch'ouan, de



l'époque des Han (Fig. 81, 82), ne laissent aucun doute sur leur caractère de fauve par la présence de leurs pattes très caractéristiques. Notons sur l'un d'eux (Fig. 82) les deux cornes qui le rapprochent du fauve cornu rencontré plus tardivement dans l'Inde.

Sans doute on pourrait s'étonner du manque de réalisme dans un si grand nombre de *t'ao-t'ie*, réalisme dont les artistes même primitifs n'étaient certes pas incapables ; mais il ne faut pas oublier que ce n'est pas tant l'image du fauve qu'ils voulaient évoquer que la puissance magique de la terreur qu'il inspire par son regard fascinateur, sa terrible mâchoire et surtout par ses crocs redoutables ; c'est pourquoi ils insistent sur les traits essentiels de cette puissance.

Dans la masse innombrable de représentations de *t'ao-t'ie*, il y a des variations nombreuses ; on peut s'en rendre compte par les types que nous avons dessinés, mais les traits essentiels demeurent constants ainsi qu'on peut le constater.

L'absence de la mâchoire inférieure serait, croyons-nous, due à la difficulté de représenter une tête de fauve vue de face, comme nous l'avons constaté plus haut à propos du gorgoneion.

Cette difficulté, l'artiste chinois, comme tous les primitifs, n'avait pas songé à la vaincre, car la mâchoire inférieure n'ajoutait rien au caractère terrifiant sur lequel il voulait insister en montrant les dents et les crocs du fauve.

Cependant s'il est exact que la mâchoire inférieure manque le plus souvent, on peut citer des exemples de haute époque où l'ouverture de la gueule avec une rangée de dents est bien marquée : sur le *t'ao-t'ie* en marbre de la collection Sirén (Fig. 69) <sup>p.082</sup> ou encore sur un ting de la collection Gumph <sup>1</sup>. Par ailleurs certaines appliques de haute époque

---

<sup>1</sup> *Revue des Arts Asiatiques*, XI, 2, 1937, pl. XXXI.

nous présentent des *t'ao-t'ie* où la gueule entièrement indiquée contient deux rangées de dents.

M. C. Vignier attribue cette absence voulue de réalisme concret, ce parti pris d'immanentisme à un sentiment particulier et profond de la nature, mais si avec lui on peut comprendre que d'autres animaux aient pu sortir du *t'ao-t'ie* par jaillissement ou par hybridation, ce ne serait, croyons-nous, que par suite de l'incompréhension progressive du motif originel.

Bien qu'il ait subsisté jusqu'à la fin de l'évolution chinoise, le *t'ao-t'ie* partage son empire avec des formes moins indéterminées mais dérivées des mêmes principes (R. Grousset). Toujours est-il que pendant de longs siècles cette formule suffit à exprimer la terreur des mille dangers pleins de mystère et d'effroi, esprits démoniaques de toute nature, contre lesquels la mentalité populaire cherche à se garantir.

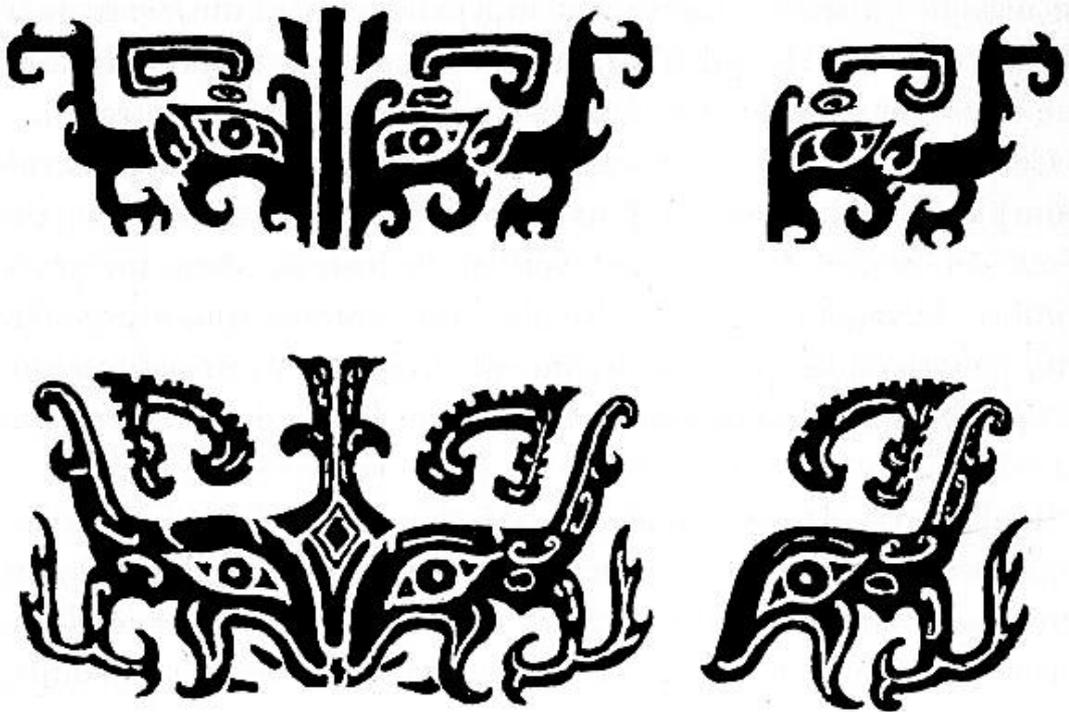
Le réalisme plastique de l'art des Han, et l'assimilation d'influences venues de l'ouest amènent dans l'iconographie du *t'ao-t'ie* des figurations plus directement inspirées de la nature : le *t'ao-t'ie* se rapproche d'une tête de fauve et, par une hybridation que nous avons déjà constatée ailleurs, d'un visage humain.

p.083 M. Leroi-Gourhan <sup>1</sup> propose pour l'origine du *t'ao-t'ie* une autre solution : d'après lui le *t'ao-t'ie*, à l'époque des textes qui nous sont parvenus, c'est-à-dire au plus tôt vers la fin des Tcheou, est déjà masque anthropophage, mais il est indéniable que son expression graphique est influencée par le thème des *k'ouei* affrontés. Comme nous le verrons au chapitre suivant les *k'ouei* sont peut-être une des premières expressions plastiques du dragon.

---

<sup>1</sup> A. Leroi-Gourhan, *L'art animalier dans les bronzes chinois*. *Revue des Arts Asiatiques*, t. IX, n° IV, p. 182.

Le *t'ao-t'ie* serait ainsi le résultat de deux dragons affrontés (Fig. 72).



**Fig. 72. — Chine. *T'ao-t'ie* formé par deux dragons affrontés sur des bronzes de style Tcheou.**

Sans aucun doute la loi d'affrontement des animaux, loi de composition si prononcée dans l'art asiatique, a pu amener par le rapprochement des animaux la création d'un être à tête unique et à deux ou plusieurs corps <sup>1</sup>.

On en peut trouver des exemples aussi bien dans l'Iran, l'Inde et l'Insulinde qu'en Chine ; le plus typique parce qu'il est analogue <sup>p.084</sup> au *t'ao-t'ie* est le *kīrttimukha* du Čandi Djago à Java : c'est une tête de lion aux gros yeux, aux longues dents pour deux corps de fauves entièrement représentés.

La remarque de M. Leroi-Gourhan présente cependant un grand intérêt parce qu'elle seule peut expliquer la présence d'ornements adventices du *t'ao-t'ie*, qui sans cela demeureraient entièrement inexplicables.

---

<sup>1</sup> G. Combaz, *L'Inde et l'Orient classique*, p. 222 et suiv., pl. 155-158.

Cependant il nous paraît imprudent d'étendre cette opinion à tous les *t'ao-t'ie* et d'y chercher l'origine de tous ces monstres. Le masque existait certainement indépendamment du *k'ouei*, mais son association avec lui n'a rien qui doive nous surprendre ainsi que nous pourrions le voir dans la troisième partie de ce travail.

Ceci n'enlève rien à la valeur de la remarque de M. Leroi-Gourhan, en la réservant plus spécialement à la décoration des vases de bronze. On en peut vérifier la justesse dans un grand nombre de vases et comprendre ainsi une opinion qui, à première vue, peut sembler paradoxale, quand il croit pouvoir assurer que le *t'ao-t'ie* n'existe sur les vases de style Tcheou que parce que les Chinois l'y ont vu.

Il n'est pas douteux que la ressemblance de la tête de deux monstres affrontés a dû frapper l'artiste chinois. Voulu ou non, il n'a pas manqué de l'accentuer. Par ailleurs cette judicieuse observation permet de rectifier l'opinion erronée de quelques auteurs, qui ajoutent au masque des pattes appartenant en réalité aux *k'ouei* affrontés.

Après ces considérations générales sur le masque du *t'ao-t'ie* nous allons procéder à une enquête plus minutieuse sur divers éléments de son iconographie.

**L'œil.** — Nous avons noté l'insistance du sculpteur aussi bien que du graveur sur l'œil, le regard du monstre apotropaïque.

M. Elisséeff <sup>1</sup> avait attiré l'attention sur l'existence de masques aux yeux en « grains de café » (désignés par M. Leroi-Gourhan p.085 par « des yeux à fente pupillaire horizontale ») et de masques aux yeux plus ou moins ronds.

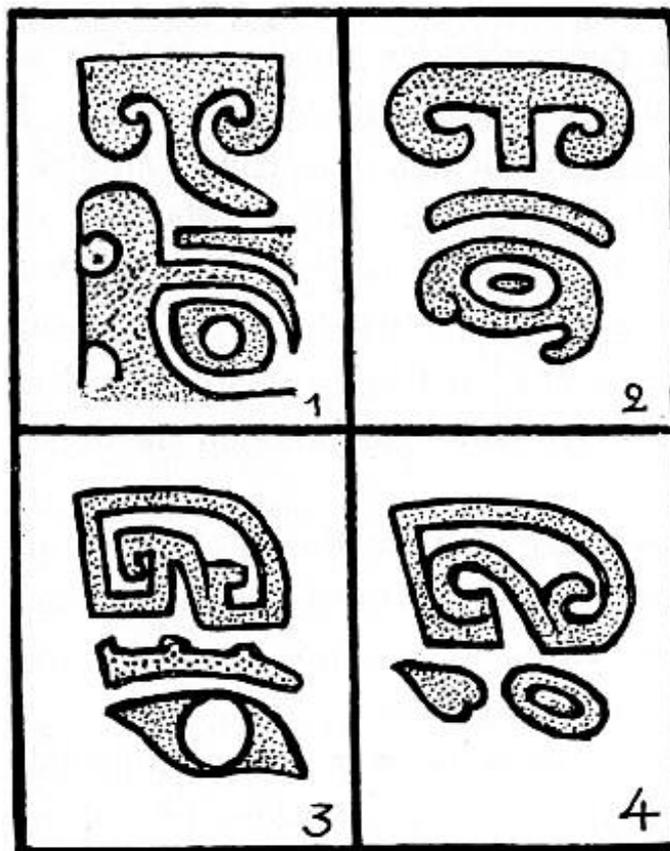
M. Leroi-Gourhan, songeant à ce que les yeux à fente pupillaire horizontale sont une particularité de l'œil des ruminants, avait espéré trouver là un argument irréfutable d'identification, mais il reconnaît que

---

<sup>1</sup> S. Elisséeff, *Les motifs des bronzes chinois*, dans *Revue des Arts Asiatiques*, t. VIII, n° IV, p. 237.

la confusion est fréquente et que si l'œil à ouverture horizontale est d'ordinaire attribué aux ruminants, les exceptions sont nombreuses et que les ruminants les plus caractérisés ne possèdent pas toujours l'œil à fente pupillaire horizontale. Il constate aussi que l'œil des carnassiers à ouverture pupillaire verticale n'est pas signalé. Il semble donc difficile de tirer de ce fait aucune conclusion sûre. Au surplus l'œil rond et l'œil à fente pupillaire horizontale ont été simultanément utilisés aux hautes époques en Mésopotamie et dans l'Inde, notamment dans les nombreuses figurines de terre-cuite représentant la déesse nue.

**Les cornes, l'arcade sourcilière, les oreilles.** — Si la forme de l'œil ne nous fournit guère d'indications certaines pour distinguer un carnassier d'un ruminant ou d'un oviné, d'autres éléments du *t'ao-t'ie* seront-ils plus explicites ?



**Fig. 73. — Chine. Manières diverses de représenter l'œil, les sourcils, les cornes sur les os gravés de Ngan-yang.**

Encore une fois, nous allons nous heurter à des difficultés d'interprétation qui ont donné lieu à des explications très divergentes.

Sur un masque de haute époque, au-dessus de l'œil et du trait indiquant soit la paupière supérieure, soit l'arcade sourcilière, nous voyons une tige sur laquelle une barre horizontale se termine par deux volutes se recourbant vers l'intérieur. Sur un os gravé de Ngan-yang la tige est droite, mais sur un autre elle se courbe vers l'axe du nez (Fig. 73, 1, 2).

Que représente cette formule ?

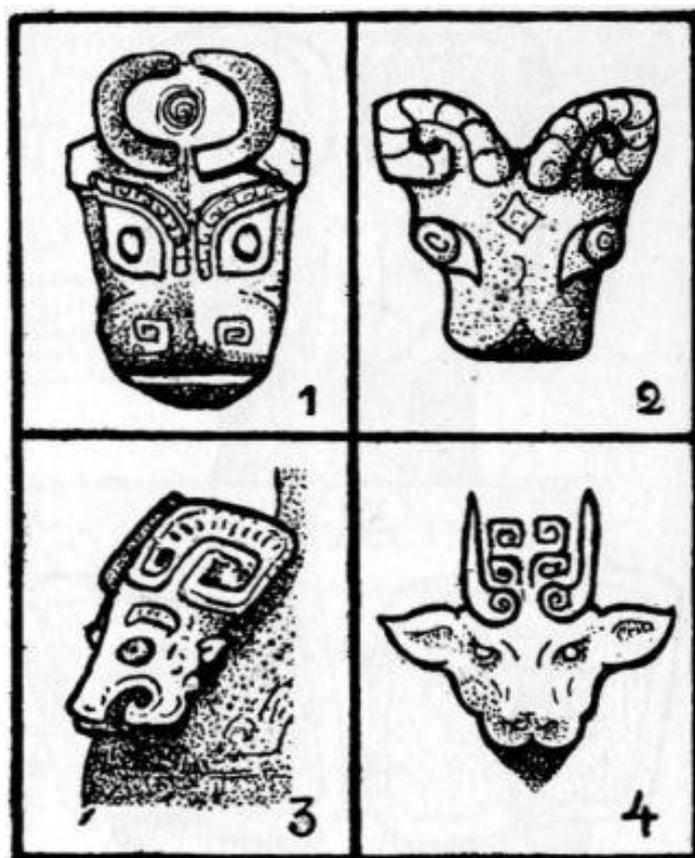
On a voulu y voir les cornes du croissant lunaire dont la présence en cet endroit ne se justifie d'aucune manière et qui en plus est placé à l'envers de la position qui lui serait naturelle.

S'agit-il de l'arcade sourcilière interprétée graphiquement ou <sup>p.086</sup> bien de cornes d'un animal sauvage ajoutées au masque d'un fauve ?

N'est-ce pas tout simplement un remplissage géométrique dû au caprice de l'ornemaniste ? Quand on voit, dans les objets que l'ethnographie nous ramène de la Polynésie, la fantaisie des sculpteurs sur bois de pagaies, de massues, de boucliers, on en vient à se demander si nous ne perdons pas quelquefois le sens des réalités en voulant trouver pour certains des ornements des explications mythiques auxquelles l'ornemaniste indigène n'a sans doute jamais songé.

La recherche d'une explication n'en est pas moins intéressante.

Une autre formule existe sur les os gravés de Ngan-yang et sur un masque de pierre : la tige centrale se relie à l'une des deux volutes. On a appliqué à ce masque le nom de bélier, mais n'est-ce pas une illusion ? (Fig. 73, 3, 4). Enfin sur l'os gravé de Ngan-yang que nous avons signalé comme représentant un *t'ao-t'ie* vu de profil et qui figure à toute évidence un fauve (Fig. 67), la tige centrale a disparu et il n'y a plus qu'une barre droite terminée par deux volutes. C'est la forme la plus employée dans les bronzes Tcheou, avec quelques variantes dans la direction et la forme des volutes.

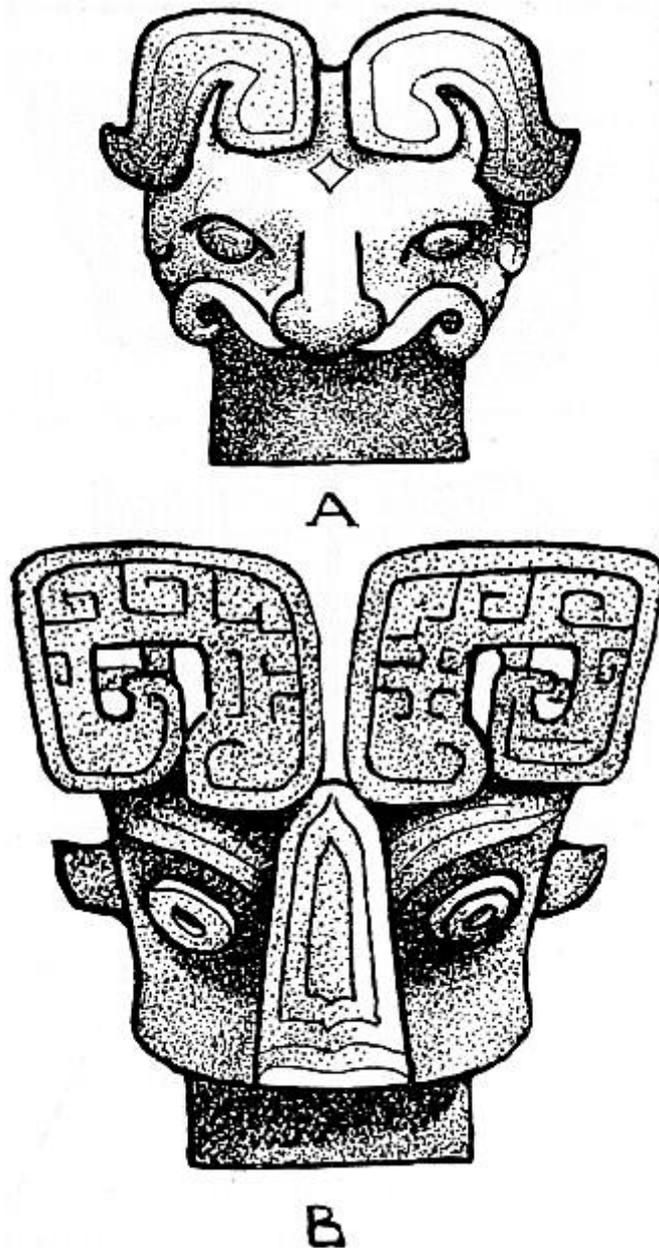


**Fig. 74. — Chine. Têtes de divers animaux à cornes dans l'art de haute époque.**

S'agit-il là vraiment de cornes d'un bovidé ou d'un oviné ? Il est certain que certaines sculptures chinoises représentent incontestablement des têtes de buffle ou de bélier. Telle est la <sup>p.087</sup> tête en os ou ivoire de la collection Winthrop et provenant, dit-on, de Ngan-yang.

La forme du mufle et les deux cornes ne paraissent laisser aucun doute à ce sujet (Fig. 74, 1). C'est une tête de bélier aux cornes enroulées avec des nodosités que l'on peut voir sur un vase du Muséum of Fine Arts de Boston (Fig. 74, 2), ou encore à l'extrémité d'un bout de hampe avec d'un côté une tête de bélier à cornes enroulées et de l'autre une tête d'animal avec cornes à bouts tronqués.

Si l'on accepte qu'un sens de protection se soit étendu à de tels animaux, ce qui est parfaitement admissible, il est à noter que le caractère



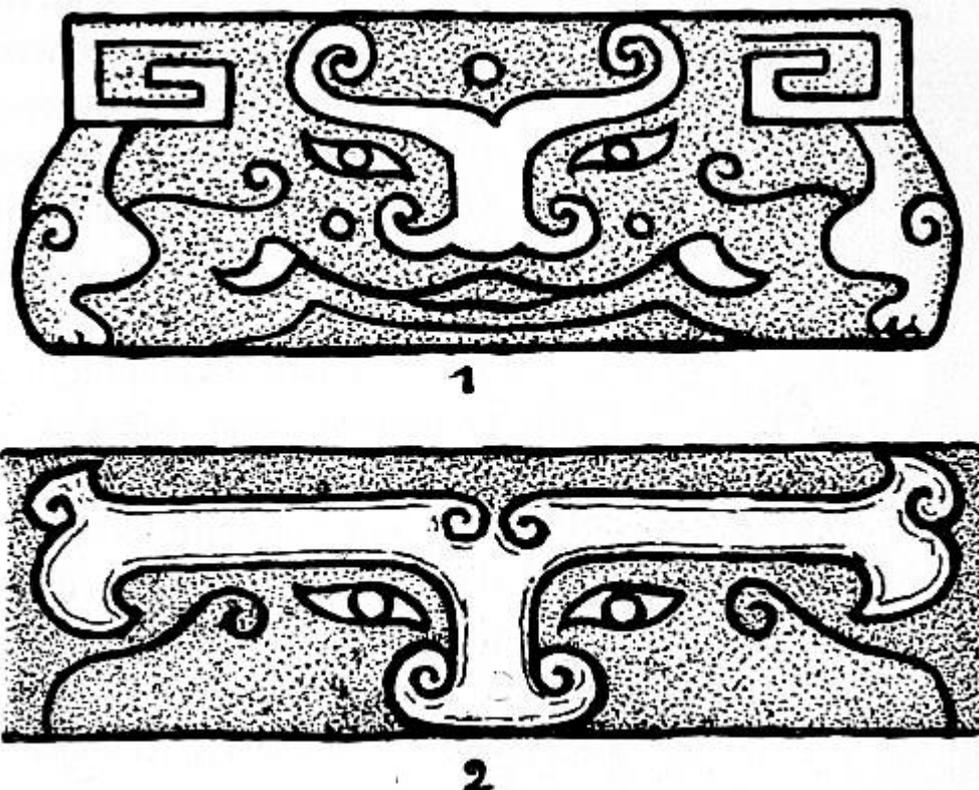
**Fig. 75. — Chine. *T'ao-t'ie* sur des ornements de bronze de haute époque.**

apotropaïque, c'est-à-dire effrayant, terrible, du *t'ao-t'ie* a complètement disparu.

Par contre un véritable *t'ao-t'ie* (Fig. 78) porte des cornes marquées de nodosités.

Cependant la remarque que nous avons pu faire précédemment pour d'autres masques apotropaïques de l'Asie où des cornes ont été ajoutées

à d'indiscutables carnassiers, nous incite à ne conclure qu'avec prudence à l'identification avec du bétail à cornes, quand un autre élément ne vient pas confirmer cette identification.



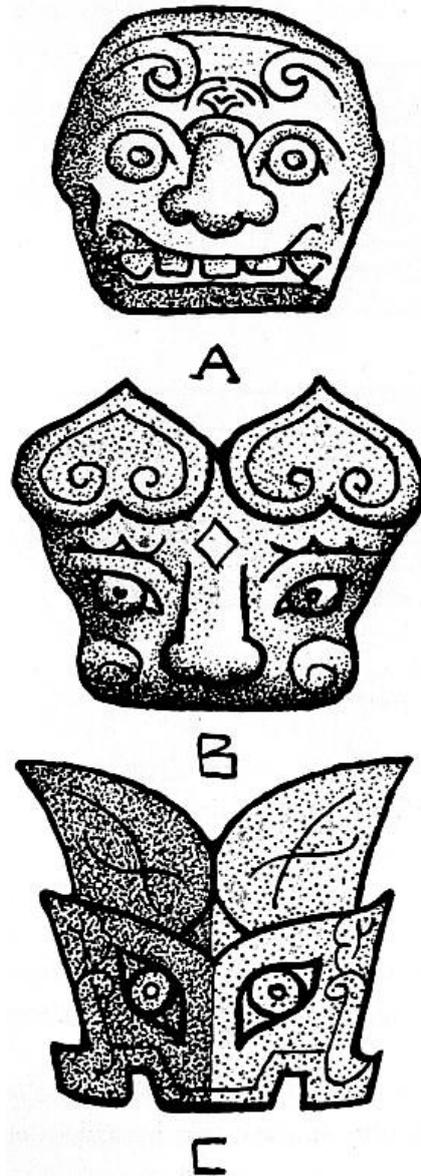
**Fig. 76. — T'ao-t'ie sur des jades funéraires de l'époque des Han.**  
(Collection Huet).

**L'oreille.** — On voit combien il est difficile de trouver une explication valable pour tous les cas, à l'ornementation se trouvant <sup>p.088</sup> au-dessus des yeux du *t'ao-t'ie*. Mais voici qui va encore compliquer les choses : il s'agit cette fois de l'oreille.

Sur beaucoup de figurations du *t'ao-t'ie*, l'oreille est indiquée à côté des yeux par un dessin en forme de cœur, en pointe, avec deux petites volutes tournées vers l'intérieur. La position de cette oreille est inexacte (Fig. 78) et petite, quel que soit l'animal.

Or nous voyons à un moment donné l'ornement (cornes ou arcades sourcilières) au-dessus de l'œil prendre la forme de ces oreilles (Fig. 77,

B) ; employée concurremment avec les oreilles placées à côté des yeux, cette formule les remplace complètement dans les *t'ao-t'ie* plus réalistes de l'époque des Han (Fig. 80) ; il n'y a plus d'oreilles à côté des yeux, et nous avons bien l'impression des oreilles dressées d'un carnassier.



**Fig. 77. — Chine. *T'ao-t'ie* divers de haute époque.**

Mais cette interprétation amène une nouvelle confusion avec les aigrettes qui surmontent la tête du hibou : nous aurions ainsi le *t'ao-t'ie* du hibou. Ne discutons pas la valeur symbolique du hibou qui n'est pas contestée, mais l'identification du hibou. Il nous semble que tout

interprétée qu'elle p.089 soit, l'image qu'on nous présente comme *t'ao-t'ie*-hibou ne conserve qu'exceptionnellement un souvenir du bec crochu de l'oiseau, de même que de ses ailes et s'obstine par ailleurs à lui conserver des crocs de carnassier.



**Fig. 78. — Chine. *T'ao-t'ie*, appliques de bronze de haute époque.**

Dans quelques cas où l'oiseau est complet comme dans certains vases en forme de hibou, c'est bien l'oiseau de nuit qui est figuré, mais ce n'est plus un *t'ao-t'ie*.

Le réalisme est très observé dans ses détails, toutefois il est inquiétant de constater que les aigrettes de l'oiseau prennent la forme de

ce que nous appelons, faute de mieux, les cornes dans les plus anciennes effigies du *t'ao-t'ie* : sorte de cœur dont l'axe est incliné vers l'extérieur.

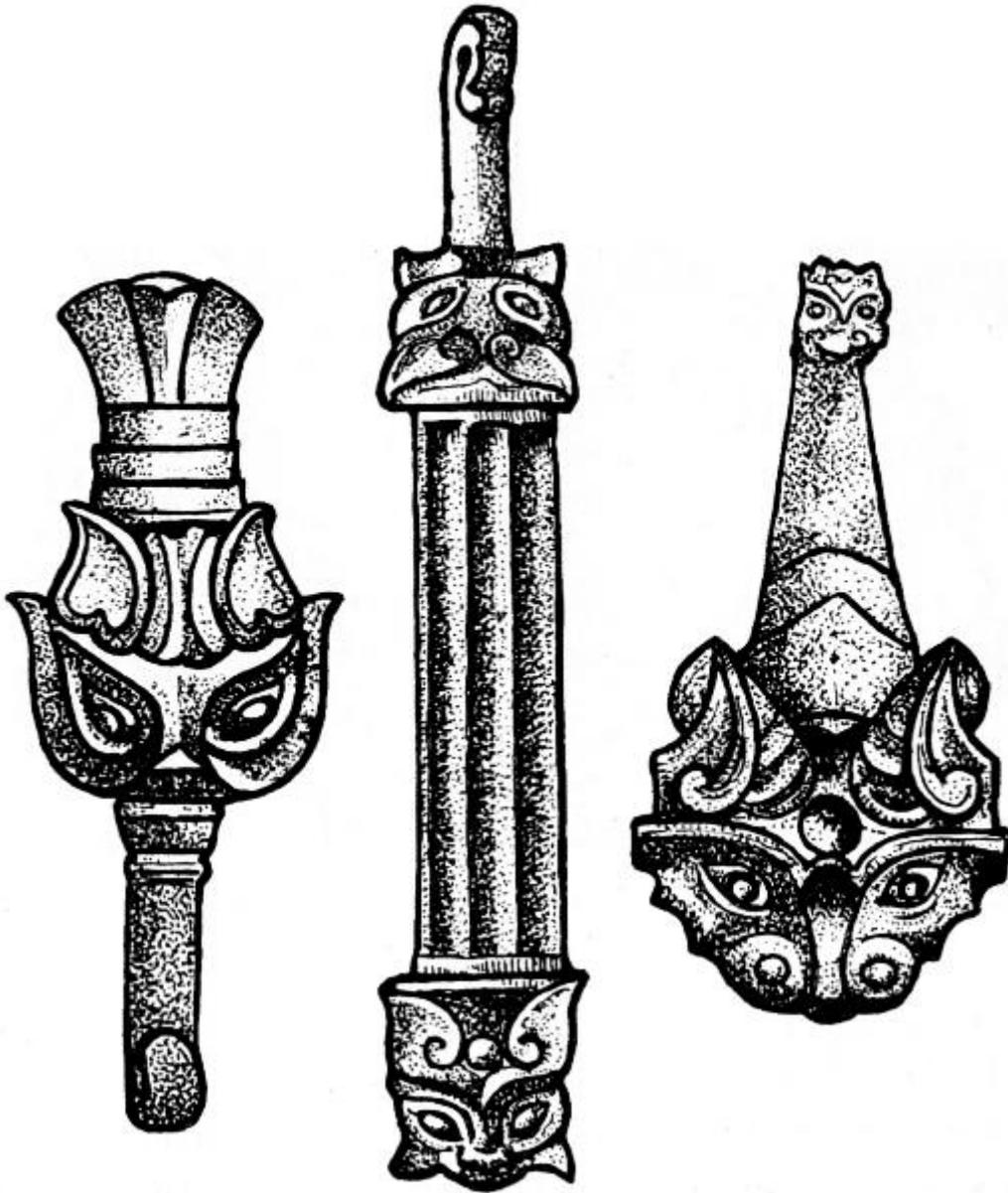


**Fig. 79. — Chine. *T'ao t'ie*, appliques de bronze de haute époque.**

Il faut convenir en résumé que ces identifications de *t'ao-t'ie* avec des animaux déterminés sont le plus souvent très hasardées et toujours sujettes à controverses.

La raison en est qu'il est très probable que le *t'ao-t'ie*, pas plus <sup>p.090</sup> que le *kīrttimukha* ou le *kāla*, n'a jamais été un être réel identifiable avec l'un ou l'autre animal mais un symbole magique de protection par intimidation. Ces masques ont emprunté leurs éléments principaux aux êtres que le primitif redoutait le plus, les fauves, quitte à y ajouter d'autres éléments pour en accentuer l'impression d'effroi, pour en

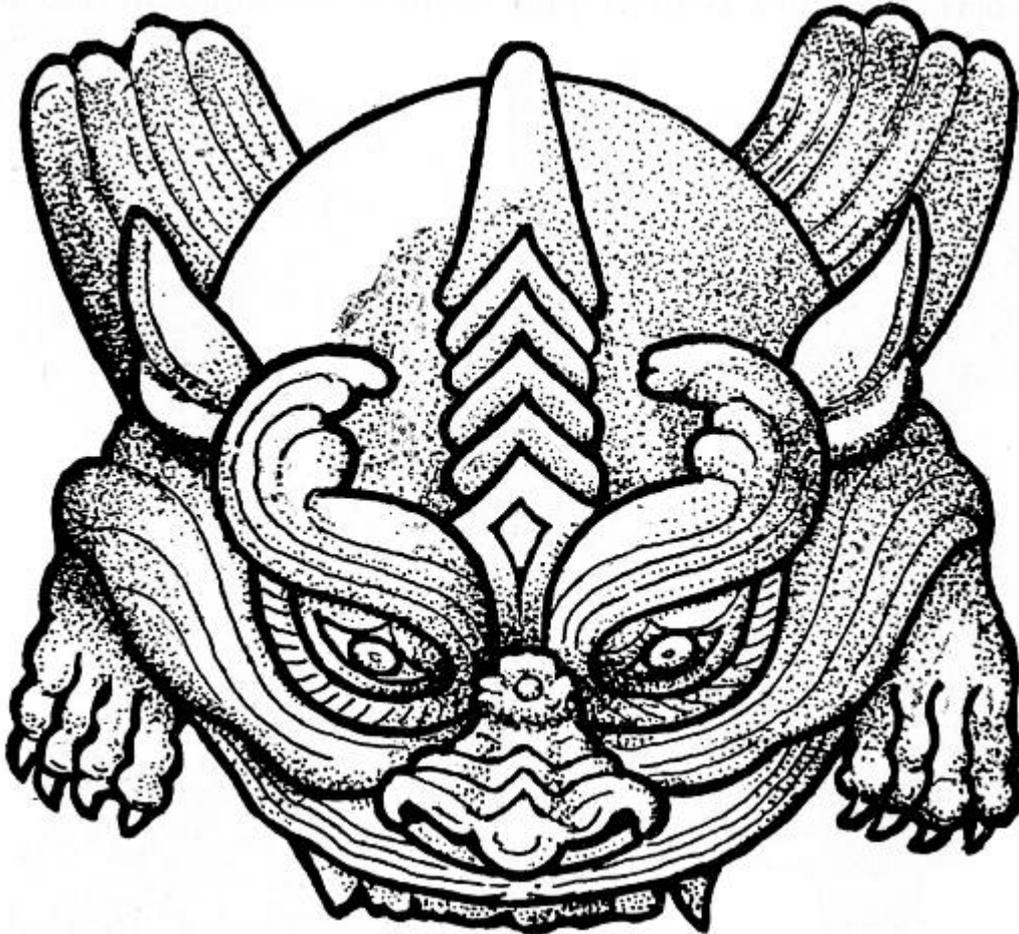
préciser certains caractères, pour des raisons mal définies, ou par simple fantaisie du décorateur.



**Fig. 80. — Chine. Agrafes terminées par des images de t'ao-t'ie.  
Époque des Han.**

Sur cette iconographie, des légendes se sont formées après coup ; l'oubli et l'incompréhension ont produit leurs effets d'interprétation et de déformation ; dès lors la voie était ouverte à toutes les confusions comme aussi à toutes les fantaisies des commentateurs.

Nous n'aborderons pas maintenant la question de savoir si le masque de *t'ao-t'ie* est une création originale de la mentalité chinoise ou s'il doit quelque chose aux monstres apotropaïques de l'Asie.



**Fig. 81. — Chine. T'ao-t'ie sur un pilier funéraire du Sseu-tch'ouan.  
Époque des Han.**

Il est toutefois utile de signaler ici qu'à certains moments de son histoire, le *t'ao-t'ie* a subi des contaminations venues de l'Asie occidentale.

Vers l'époque des Han le développement de la puissance <sup>p.091</sup> militaire de la Chine et la création d'une abondante cavalerie avaient amené les Chinois à faire un commerce actif de chevaux avec les régions de l'Asie où l'élevage était pratiqué.

Le Luristan était dans ce cas, comme aussi le pays des steppes.



**Fig. 82. — Chine. T'ao-t'ie sur un pilier  
du Sseu-tch'ouan. Époque des Han.**

Nous avons noté sur les bronzes du Luristan des masques apotropaïques dont la ressemblance est très grande avec les *t'ao-t'ie* de cette époque.

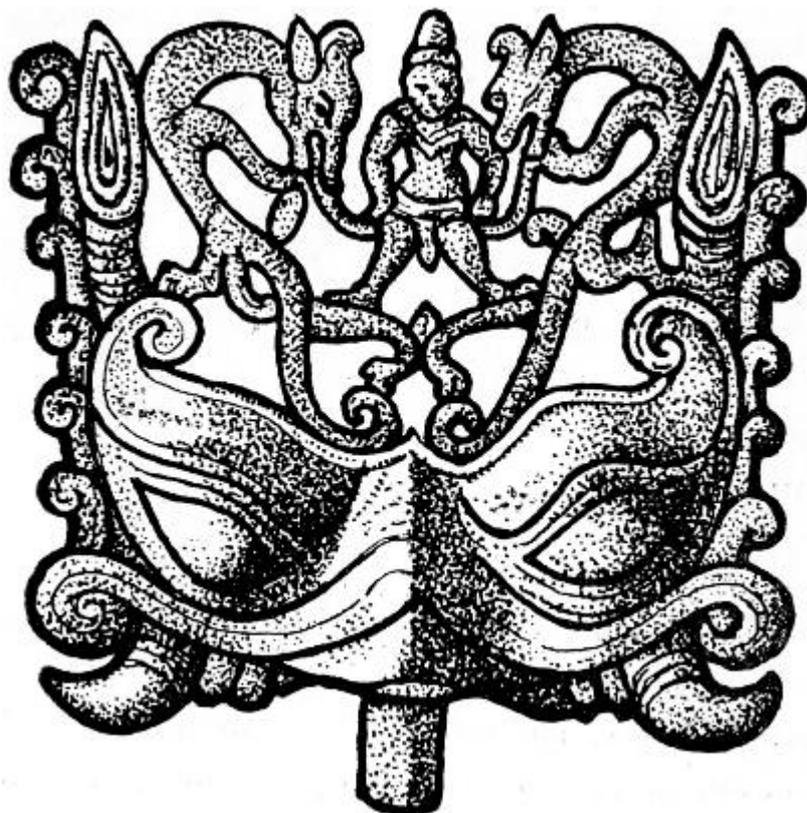
Nous avons constaté également la fréquence dans les bronzes du Luristan du thème de Gilgamesh ou du héros domptant les fauves.

Très souvent le héros est réduit à un masque grimaçant encadré de deux fauves. Plusieurs masques se superposent marquant bien ainsi le symbolisme prophylactique. — Rappelons également la connexion de l'histoire de Gilgamesh avec l'histoire du géant Humbaba tué par Gilgamesh et dont la tête est également prophylactique.



**Fig. 83.. — Chine. Poignée de sabre. T'ao-t'ie entre deux fauves.  
Époque des Han (Louvre).**

Or voici (Fig. 83) une poignée de sabre du Musée du Louvre, de l'époque des Han où un *t'ao-t'ie* anthropomorphe est encadré de deux fauves, composition ornementale qui se rapproche étonnamment de celle des bronzes du Luristan. L'exemple n'est pas unique : le même thème se retrouve sur une poignée de sabre trouvée à P'ing-yang en Corée.

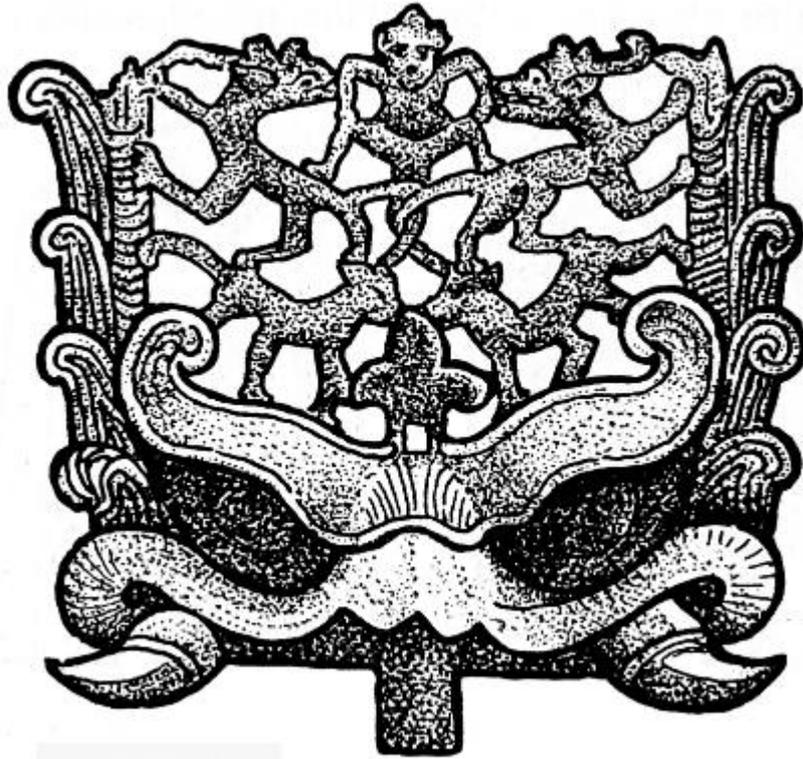


**Fig. 84. — Chine. *T'ao-t'ie* surmonté d'un personnage entre deux dragons.  
Époque des Han.**

p.092 Voici encore deux appliques de bronze (Fig. 84, 85) de la collection Loo où le masque bien caractérisé du *t'ao-t'ie*, avec ses grands yeux et ses crocs puissants, est surmonté d'une composition où à nouveau, le thème de Gilgamesh domptant les fauves est figuré avec plus d'ingéniosité mais tout aussi clairement <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Leroi-Gourhan (*Le Bestiaire du bronze chinois*, p. 35, fig. 48) rapproche du thème de Gilgamesh, un thème figurant sur un hou de la collection Loo où un personnage cornu et ailé est encadré de deux oiseaux au long cou dévorant des serpents ; nous ne pensons pas que Gilgamesh ait été figuré avec des ailes ; le thème en question se rapprocherait



**Fig. 85. — Chine. T'ao-t'ie surmonté d'un personnage entouré de fauves.  
Époque des Han.**

Nous assistons ainsi, une fois de plus, à l'interpénétration des mêmes thèmes dans des régions fort éloignées les unes des autres, sans que nous puissions décider avec quelque certitude comment elle s'est faite. Cette constatation nous montre les difficultés d'appréciation sur l'originalité et l'interprétation de thèmes semblables.

@

---

peut-être davantage de la Gorgone du plat de Camiros (voir fig. 8), mais sans que je veuille tirer de ce fait aucun argument.

## CHAPITRE II

### LE DRAGON

@

p.102 Après avoir étudié le masque apotropaïque, nous allons poursuivre notre enquête sur le second thème dont nous avons parlé tout au début de ce travail : le monstre fabuleux désigné sous le nom assez vague de dragon et qui a conservé jusqu'à nous ses traits essentiels empruntés principalement à un reptile, au serpent, au crocodile ou à quelque animal de formes analogues.

À la vérité la signification du mot dragon est devenue assez ambiguë, et on l'applique à des êtres imaginaires parfois différents.

Il se produit ainsi dans le langage courant et malheureusement aussi dans le vocabulaire savant une confusion avec la chimère qui doit avoir une seconde tête « issant » du cou, avec le griffon qui s'en distingue par sa tête de rapace, et avec tout animal fantastique difficile à identifier.

Les termes  $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$ , latin *draco*, qui ont servi de point de départ, sont cependant bien clairs et désignent un serpent de grande taille.

Nous allons pouvoir constater que l'iconographie si abondante du dragon dans toutes les parties du monde ne fait que confirmer, sauf quelques formes aberrantes, cette parenté ophidienne (cf. Chapitre IV).

Les grandes civilisations de l'Asie nous fournissent de très nombreux exemples du dragon ; sans doute chaque art leur donne un caractère particulier mais sans en altérer les caractères principaux.

Il est vrai encore que certaines civilisations comme celles de p.103 l'Inde s'inspirent davantage d'un animal particulier à leurs régions : le crocodile ; mais souvent elles en allongent le corps et l'associent

directement ou indirectement au serpent qui possède chez elles certaines qualités analogues à celles du dragon.

Considéré dans son ensemble, le dragon, ailé ou non, présente un corps squameux, serpentiforme, la tête plate et les yeux ronds des ophidiens ; des cornes se dressent sur la tête ; il est parfois sans pattes, mais il peut être aussi bipède ou quadrupède, pourvu de pattes aux ongles puissants qui peuvent se rapprocher de celles des rapaces ou des félins ; la queue est longue et pointue, très souvent enroulée sur elle-même, fréquemment terminée par des ailerons de poisson ; parfois aussi des nageoires accentuent ses connexions aquatiques.

Car ainsi que nous allons le voir au cours de ce travail, — et c'est ce qui justifie cette étude comparative, — sous les différents noms et sous les différentes formes qu'il prend en Asie, le dragon est toujours associé à des concepts aquatiques et en conséquence à la fertilité, l'abondance, la richesse que donne la puissance vitale de l'eau.

Il n'y a pas lieu de s'en étonner. L'expérience journalière dans des régions de grande chaleur, où la distribution des eaux est irrégulière, a montré aux habitants l'importance vitale de l'eau pour leur existence.

Ils n'ont pas manqué d'être frappés soit par un excès d'eau provoquant des inondations, soit par une déficience causée par une sécheresse prolongée, ces deux phénomènes se produisant en Asie sous des formes particulièrement violentes.

L'art asiatique tout entier témoigne ainsi de l'importance attachée aux génies des eaux et de fertilité.

Cette cosmologie des eaux est une caractéristique des anciennes religions de Sumer, des vallées de l'Indus, du Gange, et des grands fleuves de la Chine. Pour les civilisations riveraines de la Méditerranée, la mer occupe la même place importante.

La création d'un être imaginaire associé aux divinités qui p.104 président à la formation des eaux et aux phénomènes qui

l'accompagnent, à leur distribution bonne ou mauvaise, est donc très compréhensible.

L'humeur bienveillante de ces divinités accordera les pluies nécessaires à la fertilité, leur irritation pourra déchaîner l'orage et l'inondation, provoquer la sécheresse et amener la famine. En ce cas, il faudra les apaiser par des offrandes, des sacrifices.

Si le dragon n'est pas toujours lui-même le génie des eaux, il est souvent l'attribut du dieu qu'il identifie.

Gardons-nous d'affirmer une identité absolue entre tous les dragons que nous allons rencontrer : sur une conception originelle très simple, des légendes locales ont surchargé ou fait dévier la signification primitive.

Au cours des temps, celle-ci s'est encore transformée ou a commencé à se perdre.

Qui plus est, la routine a fait conserver par les artistes des thèmes satisfaisant leurs exigences esthétiques sans qu'ils songeassent encore à leur valeur symbolique.

Il y a, sur le dragon, une abondante littérature, mais en général le sujet n'est traité que pour chaque art en particulier : certaines de ces études sont excellentes et nous en ferons mention à leur place <sup>1</sup>.

@

---

<sup>1</sup> D'après son titre : *The evolution of the Dragon*, The University Press, Manchester, 1919, de M. Elliot Smith, on pourrait croire à une étude d'ensemble. C'est plutôt une explication mythique d'un symbole que l'auteur croit être basé sur la recherche de l'élixir de longue vie ou d'immortalité. La pénurie des illustrations montre que l'auteur s'appuie sur des interprétations de textes et de légendes bien plus que sur des monuments, et ses conclusions sont peu sûres.

## VI. — LE DRAGON EN CHINE

### 1. Littérature et symbolisme

@

p.172 Il y a en Chine toute une faune fantastique, comprenant des animaux réels interprétés avec une fantaisie décorative ou des animaux imaginaires dont on peut voir les plus beaux exemples le long des avenues conduisant aux tertres funéraires des empereurs de différentes dynasties. L'ignorance des Occidentaux les qualifie aisément de « dragons » alors qu'ils n'ont le plus souvent aucun rapport avec ceux-ci.

S'il est un être chimérique qui, à première vue, ressemble au *mušhuššu* mésopotamien dont nous avons parlé plus haut, c'est bien le dragon chinois : dragon cornu à tête et corps serpentiformes, couvert d'écailles, à queue de serpent, à serres d'aigle. Tel il figure avec une extrême abondance dans l'art chinois pendant ces deux derniers millénaires.

Et voilà bien un exemple du danger que présente l'archéologie comparée. Le rapprochement ainsi fait, quoique en apparence très vraisemblable, est loin d'être aussi sûr, si l'on veut y regarder de plus près, car avant d'être réalisé sous une forme qui nous paraît définitive, le dragon et les conceptions qui avaient présidé à son élaboration avaient déjà, en Chine, une existence plus que millénaire.

Et c'est lorsque chronologiquement le dragon chinois devrait se rapprocher le plus du dragon mésopotamien qu'il lui ressemble le moins.

Dès que l'on veut serrer de près l'origine et la formation du dragon en Chine, on se heurte à d'énormes difficultés.

p.173 Tout d'abord on peut être certain que le dragon tel que nous le considérons aujourd'hui et tel qu'il existe à peu près depuis deux mille ans ne s'est pas constitué du premier coup.

Il a une longue ascendance qui s'appuie sur des croyances diverses se superposant, se recouvrant, se fondant entre elles et dont la discrimination est souvent obscure.

Aussi bien un des caractères apparaissant le plus clairement lorsque l'on parcourt la copieuse littérature relative au dragon, c'est son caractère protéiforme.

Composé d'apports divers, de légendes variables, basé sur des croyances cosmogoniques que nous connaissons mal pour les époques primitives, adapté, transformé par les conceptions religieuses qui se sont succédé en Chine, le dragon se présente sous des formes différentes avant qu'il n'ait atteint sa cristallisation presque définitive.

Et même alors il est encore susceptible de prendre des aspects différents de ceux sous lesquels il apparaît ordinairement.

**Les textes.** — Nous avons à ce sujet deux sources d'information : les textes et les monuments.

Dans la littérature classique, le *Yi king*, le *Chou king*, le *Li ki*, le *Tcheou li*, le *Yi li* font de très nombreuses allusions au dragon et racontent des légendes diverses à son sujet.

La littérature des Han, des T'ang et surtout celle des Song est également très fournie en textes relatifs aux dragons, aux légendes qui couraient sur leur compte, aux événements historiques auxquels ils auraient été prétendument mêlés.

M. de Visser a recueilli avec une profonde érudition ces textes et apporté ainsi à l'étude du dragon une contribution unique et précieuse à laquelle nous aurons recours et à laquelle nous renvoyons pour les détails qui sortent du cadre de cette étude typologique du dragon <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> [M. W. de Visser, \*The Dragon in China and Japan\*](#), vol. XIII, 2, J. Müller, Amsterdam, 1913.

Ces textes malheureusement ne sont pas très explicites sur les formes du dragon et par ailleurs ne nous donnent que l'opinion et les croyances des Chinois à l'époque où ces textes ont été rédigés, c'est-à-dire postérieurement à l'époque où le dragon apparaît dans l'art chinois.

S'il est acceptable de supposer des croyances anciennes au moyen de croyances plus récentes en vertu de la perpétuité de la tradition, ce n'est pas sans réserves qu'on peut employer la même méthode dans la plastique. L'évolution des formes est indubitable soit par la fantaisie, la maladresse ou l'habileté de l'artisan, soit encore par son incompréhension du thème qu'il utilise.

**Le symbolisme.** — De tous ces textes, il résulte avec évidence que le dragon est un être aquatique parent du serpent, qui dort pendant l'hiver (en Chine, c'est la saison sèche) dans les étangs et en sort au printemps.

C'est le dieu du tonnerre, qui apporte de bonnes récoltes, lorsqu'il amène la pluie sur les rizières ou lorsque dans le ciel, comme des nuages jaunes et noirs, il répand les pluies qui fertilisent les champs.

Lorsqu'il s'envole trop haut et ne redescend pas, la terre assoiffée attend en vain son apparition et lui adresse prières et sacrifices pour l'obtention des pluies fertilisantes.

On comprend bien l'importance de cette déité des eaux et de fertilité dans une Chine agricole dont l'existence même dépendait de l'abondance des récoltes.

Les eaux, dit un texte, sont le sang de vie de la terre qui circule à travers elle dans les artères par les battements du poul <sup>1</sup>.

Les géomanciens, détenteurs des secrets du *fong chouei*, considèrent le dragon comme un élément essentiel de leurs augures : ils tirent du dragon des présages favorables ou défavorables.

---

<sup>1</sup> [De Groot, \*Religious System of China\*, V, p. 522.](#)

Des textes plus ou moins historiques notent l'apparition de dragons comme annonçant la naissance des grands hommes ou les événements importants.

p.175 Les incendies provoqués par la foudre comme aussi les inondations causées par des pluies diluviennes sont attribués au dragon. Lorsque des dragons se combattent dans les airs, l'ouragan se déchaîne et les dégâts causés par les trombes fréquentes en Chine sont dus aux ascensions brusquées du dragon dans les airs.

Ces conceptions cosmologiques, sur lesquelles l'accord des savants et des textes est complet, se rapprochent évidemment des conceptions semblables du restant de l'Asie. Nous nous bornerons cependant à cette simple constatation du fait, sans vouloir en tirer aucune conclusion.

Cette importance du symbolisme de bon augure explique la présence du dragon dans tout l'art chinois.

Le dragon est l'emblème du principe mâle, le yang, et de l'empereur par voie de conséquence ; il est en même temps celui d'un des points cardinaux.

Avec quelques variantes, comme il convient dans un empire où tout est hiérarchisé, il orne le costume des grands dignitaires.

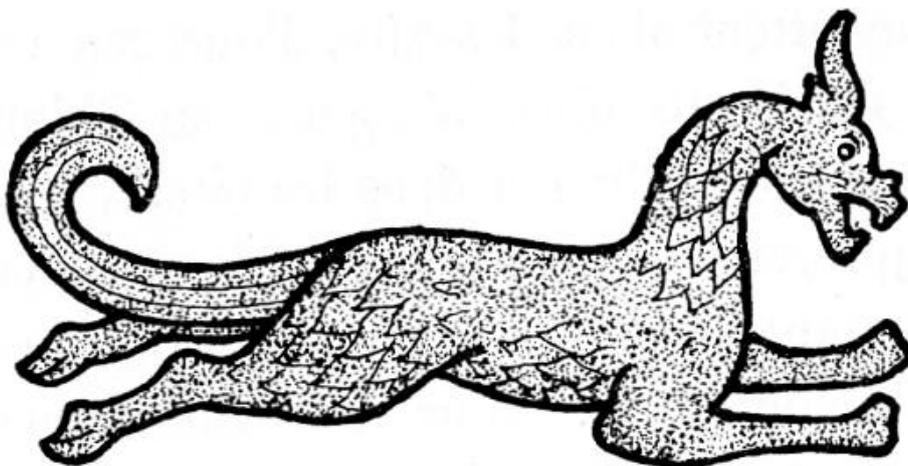
En architecture on n'en finirait pas de citer son emploi : il garde les toitures, les trônes, les stèles, s'enroule autour des colonnes, décore le plan incliné, passage réservé à l'empereur, et c'est à l'infini que les arts décoratifs, porcelaines, bronzes et tissus en usent comme l'un des principaux motifs de leur ornementation.

## 2. Iconographie

L'étude de l'iconographie du dragon chinois se heurte à des difficultés et même à des contradictions nombreuses.

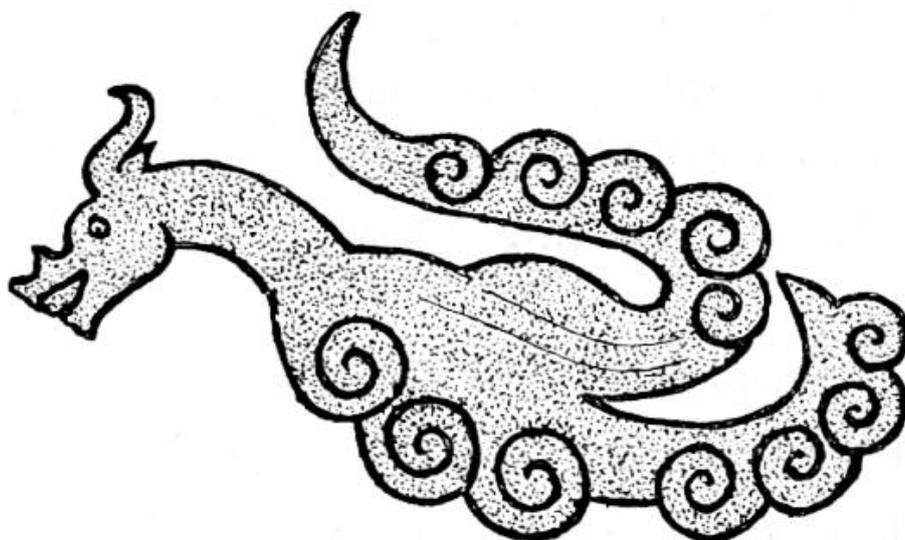
Une des premières, c'est que le dragon peut prendre différentes formes et se métamorphoser à son gré.

**Multiplicité des formes du dragon.** — Les textes décrivent par exemple un cheval-dragon, comme ayant une tête et des jambes de cheval ; comme il a des ailes malgré son corps couvert d'écailles, il est capable de marcher sur l'eau sans couler et p.176 on le considère comme une divinité de la rivière <sup>1</sup>. Des formes diverses de dragons sont figurées



**Fig. 130. — Chine. Dragon-cheval sur un relief du Wou Leang ts'e.**

sur les dalles de Wou Leang ts'eu, où des dragons-chevaux, ailés ou non (Fig. 130), des dragons-nuages (Fig. 131), des oiseaux-nuages à queue de serpent, se poursuivent dans une course échevelée <sup>2</sup>.



**Fig. 131. — Chine. Dragon-nuage sur un relief du Wou Leang ts'e.**

---

<sup>1</sup> de Visser, *op. cit.*, p. 56 et sq.

<sup>2</sup> R. Grousset, *La Chine*, fig. 45 ; E. Chavannes, *Sculpture sur pierre*, pl. XXXIII ; Id., *Mission archéologique*, I, pl. LXVII, n° 131.

D'autres fois le dragon peut se transformer en homme ou en femme : M. Elisséeff <sup>1</sup> rappelle un texte, tiré du *Tch'eng yi ki* de Tchang Kiun-fang (préface de 1003 A.D.) et signalé également par M. W. de Visser et par M. K. Shiratori :

« Un peintre, assez connu pour ses peintures de dragons, reçoit un jour la visite d'un couple, et apprend de leur bouche qu'« il existe des dragons mâles et des dragons femelles et leur forme n'est pas la même : le mâle a des cornes proéminentes, des yeux profonds (et sévères), un grand nez, une crinière pointue, des écailles abondantes, le devant du corps important et qui va diminuant vers la queue ; (il vomit) abondamment des flammes rouges ; la femelle a des cornes à bout coupé, le nez aplati, la crinière droite, les yeux ronds, les écailles rares et une queue puissante placée sous le ventre. Lorsque le peintre <sup>p.177</sup> demande comment le couple sait tout cela : « C'est parce que nous sommes des dragons », répondent-ils « et que nous désirons vous montrer notre forme », et ce disant ils se transformèrent en dragon mâle et en dragon femelle <sup>2</sup>. Bien que le texte soit de l'époque des Song, on peut croire avec M. Elisséeff qu'il y avait là une vieille tradition.

Une des formes sous lesquelles se présente le plus souvent le dragon est celle d'un serpent interprété avec plus ou moins de fantaisie et de liberté <sup>1</sup> : nous avons vu combien partout le serpent est lié à l'humidité et le dragon dispensateur des pluies ne pouvait manquer de s'extérioriser sous un aspect serpentiforme. Par ailleurs, l'éclair accompagnant l'orage devait en donner l'image puisque pour nous-mêmes il se présente sous la forme d'un serpent de feu.

Mais des textes signalent encore l'apparition du dragon sous l'aspect d'un chien, d'un rat, d'une vache, voire même d'un objet <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Elisséeff, *Revue des Arts Asiatiques*, t. VIII, p. 236.

<sup>2</sup> de Visser, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1</sup> de Visser, *op. cit.*, p. 129.

<sup>2</sup> de Visser, *op. cit.*, p. 129, 130.

Cette faculté du dragon de pouvoir se métamorphoser sous différentes formes est à retenir, car elle est de première importance : elle explique pourquoi le Chinois peut désigner sous le nom dragons des êtres aussi différents que le cheval ou le serpent et lui donner parfois une tête de fauve ; elle nous fait également comprendre pourquoi certaines formules peuvent s'adornner d'additions comme des plumes sans pour cela former une nouvelle catégorie de dragons, différente des autres, mais tout simplement pour souligner telle qualité particulière sur laquelle on veut insister.

Il n'y aurait donc pas lieu de constituer diverses espèces de dragons, mais plutôt de se convaincre de l'impermanence de leurs formes et de leurs perpétuels changements.

Il n'est pas douteux que celles-ci ont subi l'évolution des croyances et des légendes, mais il est à remarquer que leur caractère <sup>p.178</sup> le plus accentué et qui deviendra la règle générale, c'est son aspect allongé, son caractère serpentiforme, qui met le dragon en relations à la fois avec la terre, le ciel et l'eau.

Si c'est bien là le caractère le plus général du dragon chinois, il n'en demeure pas moins que ses formes sont très variables et que, en conséquence, il est très dangereux d'étendre certains caractères à toute la famille en s'appuyant sur des particularités relevées seulement sur certains d'entre eux.

**Le dragon d'après les textes.** — Voici maintenant comment les textes nous renseignent sur la forme et la terminologie de différents dragons.

M. K. Shiratori, d'après le dictionnaire *Kouang ya* de l'époque Wei (386-534) nous donne :

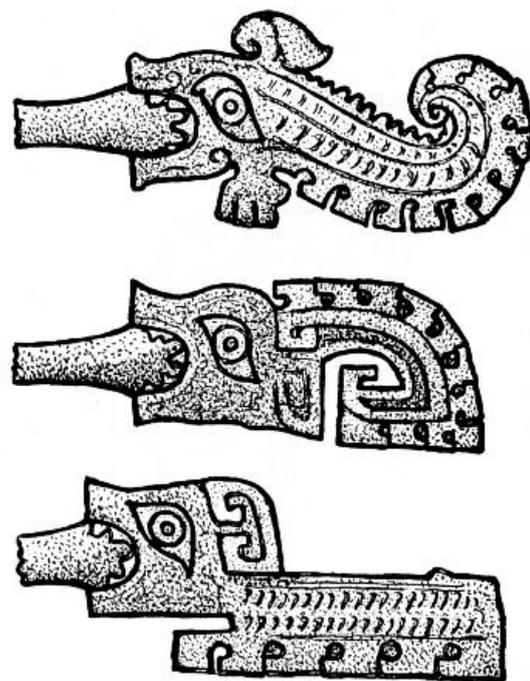
1. Le dragon couvert d'écailles s'appelle *kiao long*.
2. Celui qui est pourvu d'ailes s'appelle *ying long*.
3. Celui qui a des cornes s'appelle *k'ieou long*.
4. Et celui qui est dépourvu de cornes s'appelle *tch'e long*.

Wang Fou <sup>1</sup>, un auteur de l'époque des Han, nous apporte une description plus détaillée du dragon. « On représente le dragon avec une tête de cheval et une queue de serpent. De plus, il existe des expressions telles que « les trois articulations » et « les neuf ressemblances » (du dragon), soit : de la tête aux épaules, des épaules à la poitrine et de la poitrine à la queue. Telles sont les articulations. Les neuf ressemblances sont les suivantes : ses cornes ressemblent à celles d'un cerf, sa tête à celle d'un chameau, ses yeux à ceux d'un démon, son cou à celui d'un serpent, son ventre à celui d'une huître, ses écailles à celles de la carpe, ses serres à celles de l'aigle, les plantes de ses pattes à celles du tigre et ses oreilles à celles de la vache. Sur sa tête il a quelque chose comme une large proéminence appelée *tch'e mou*. Un dragon sans *tch'e mou* ne peut monter au ciel ».

Cette description offre le très grand intérêt d'insister sur la composition hétéroclite du dragon qui n'est pas un être réel, p.179 vivant dans la nature, mais un être surnaturel, empruntant à divers animaux les éléments qui expriment le mieux ses différentes qualités.

**Fig. 132. — Chine. Têtes d'épingles de coiffure provenant de Ngan-yang.**

Le texte de Wang Fou appelle quelques commentaires : il nous montre d'abord, ce qui est confirmé par d'autres textes, que le dragon pouvait apparaître sous des formes diverses et qu'il n'y avait pas de règles générales pour le représenter. Le dragon-cheval apparaît en effet, avec le dragon-nuage sur les dalles du Wou Leang ts'eu contemporaines du texte cité (Fig. 130, 131) ; la tête de chameau (Fig. 145) est plus sujette à caution et par ailleurs cheval ou



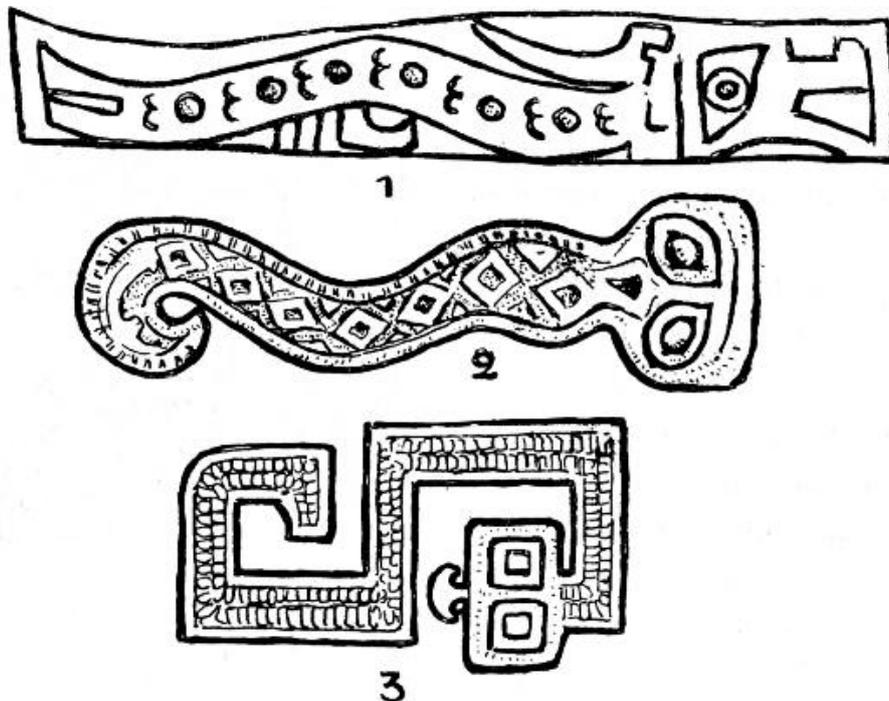
<sup>1</sup> [de Visser, op. cit., p. 70.](#)

chameau ne paraissent pas avoir inspiré la grande majorité des têtes de dragons dont les fortes canines n'appartiennent pas à des herbivores.

Au surplus, les têtes du dragon assez variables aux hautes époques, sont souvent peu identifiables et certaines ont parfois des allures de carnassier.

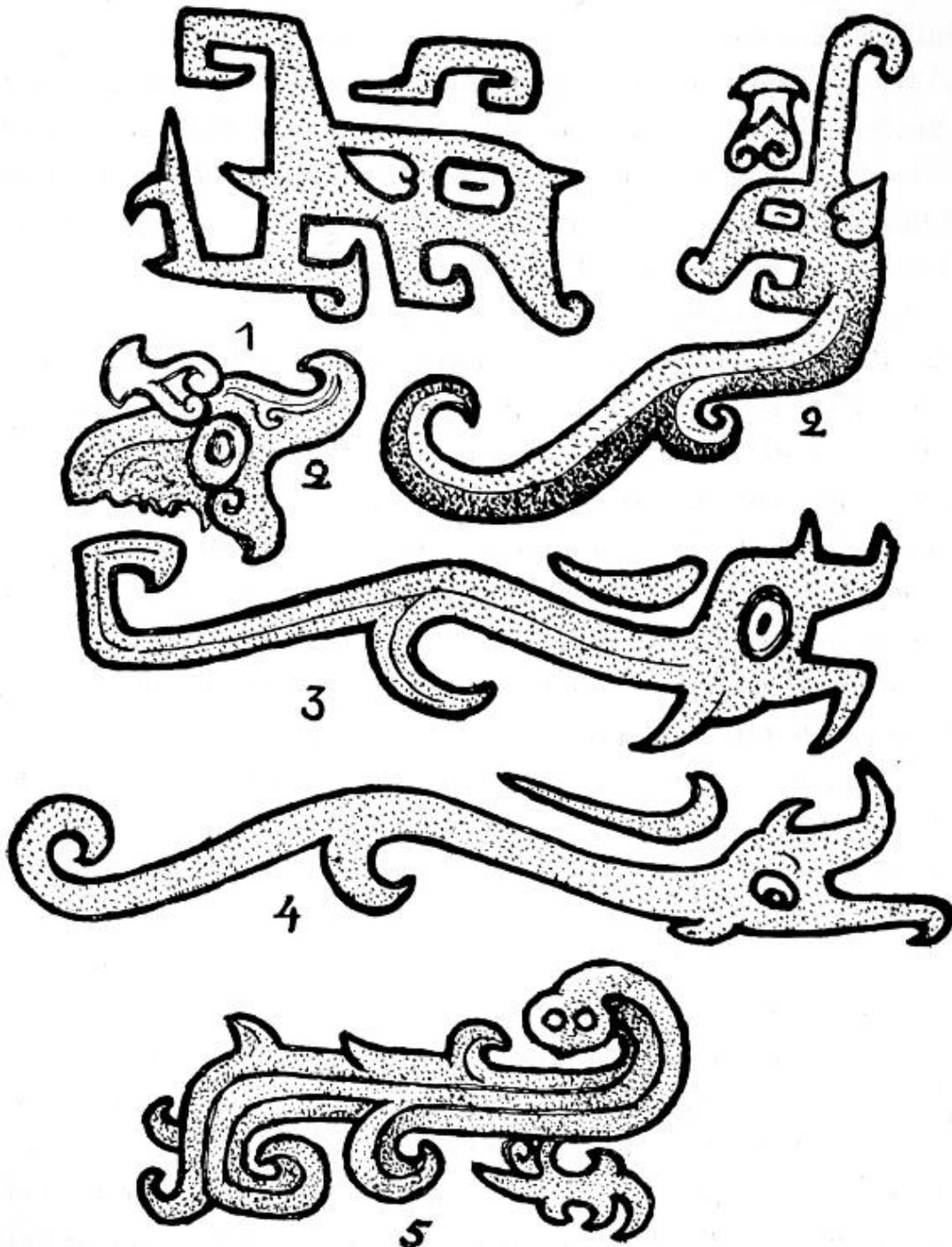
Pour les cornes de cervidé, il est exact que certaines figurations du dragon, de l'époque Chang-Yin jusqu'à des époques plus récentes ont des cornes ramifiées (Fig. 146) ; le cerf figure dans la symbolique chinoise comme significatif de longévité ; dans la symbolique plus ancienne, il a des rapports avec un culte solaire. Quoiqu'il en soit, l'interprétation des cornes de cervidé est si fantaisiste, qu'il ne paraît pas prudent d'étendre à tous les dragons des théories basées sur ce fait.

p.180 Cela est d'autant plus raisonnable que lorsqu'on examine un grand nombre de représentations du dragon, on constate des solutions diverses et un manque absolu de concordance : sur certains bronzes et jades archaïques le dragon a des cornes très particulières d'une forme difficile à décrire et à identifier. C'est une sorte de bulbe dont le renflement inférieur est orné de deux volutes (Fig. 134, 2).



Fig, 133. — Chine. Serpents-dragons sur des os gravés de Ngan-yang.

D'autres dragons ont de simples cornes pointues et rejetées en arrière (Fig. 133) ; beaucoup enfin n'en ont pas du tout.



**Fig. 134. — Chine. K'ouei sur des bronzes de haute époque.**

Quant aux yeux semblables à ceux d'un démon, ils affirment le caractère redoutable et apotropaïque de l'animal.

Les écailles pareilles à celles de la carpe rappellent la légende de la carpe changée en dragon quand elle a franchi la Porte du Dragon <sup>1</sup>.

Les serres de l'aigle prêtent évidemment au dragon la force de prise du rapace et les ailes, quand il en a, la faculté de monter au ciel d'un vol rapide et puissant.

<sup>p.181</sup> Il serait intéressant de pouvoir fixer le moment où les serres furent employées car il ne paraît pas qu'aux hautes époques, on y ait fait grande attention. Nombre de dragons n'ont que des pattes très rudimentaires et indéterminables. Il semble, sans qu'on ose l'affirmer, que c'est seulement sous les Han que ce détail <sup>p.182</sup> se soit fixé. Quant au corps de serpent, déjà au milieu du II<sup>e</sup> millénaire sur les os gravés de Ngan-yang, le corps très allongé, très étiré ne peut être interprété que comme celui d'un ophidien et sur certains objets rituels la tête plate vue du haut et les grands yeux ne peuvent laisser aucun doute sur sa nature (Fig. 133).

Par ailleurs à Ngan-yang les inscriptions révèlent la présence d'un Esprit-serpent encore assez mystérieux.

Avec les représentations plus naturalistes de l'époque des Han, la ressemblance est encore plus frappante : faisons toutefois remarquer que ce serpent est généralement quadrupède (Fig. 136).

On a souvent cherché à identifier le dragon avec l'un ou l'autre animal ; nous croyons que l'on a mal posé le problème et peut-être même que la question ne doit pas se poser.

Le dragon était un être surnaturel, qui n'était pas seulement l'expression, la manifestation de certains phénomènes atmosphériques, la pluie, l'orage, la trombe, la foudre, l'éclair, mais ces phénomènes eux-mêmes. Cette déification d'un phénomène cosmique est, on le sait, commune à la mentalité primitive, et ce que nous savons des croyances religieuses de la Chine avant le

---

<sup>1</sup> Devenu par la suite une allusion aux succès remportés dans les examens littéraires.

confucéisme, la croyance en la vie immanente et changeante dans tous les êtres ne peut que justifier cette déification.

Quand l'homme a voulu réaliser cette déité, dans des formes plastiques, il a emprunté les détails de sa composition aux éléments de la nature qui répondaient le mieux à ses desseins.

Il est à noter ici que les formes du dragon n'ont pas été toujours sans doute celles que nous donnent les textes tardifs et que les documents archéologiques nous montrent. Ce ne sont pas toujours les mêmes éléments de la nature ni probablement les mêmes animaux qui ont prêté leurs formes ou certains détails.

**Les éléments de la nature qui pourraient entrer dans la composition du dragon.** — Quoi qu'il en soit, pour le dragon, cette déité de la pluie et de l'orage, certains animaux aquatiques plus ou moins effrayants fournissaient par magie sympathique tous les éléments désirables. p.183

**La salamandre.** — Il y avait d'abord un des plus grands batraciens connus, la grande salamandre (*Mégalo batrachus maximus*) de la Chine et du Japon <sup>1</sup>. C'est un quadrupède lourd et épais, à la tête large, avec un repli en bourrelet de chaque côté du corps ; il a 4 doigts aux pattes antérieures et 5 aux pattes de derrière ; il vit dans les eaux limpides et mesure plus d'un mètre de long.

**Le gavial.** — Il y avait également en Chine, une espèce de gavial ou d'alligator, plus petite que celle d'Amérique <sup>2</sup> et à laquelle pourrait peut-être se rapporter un passage du *Pen-ts'ao kang-mou*, qui nous dit, parlant de ces animaux : « Ils sont nombreux dans les lacs et les rivières

---

<sup>1</sup> Cf. L. Joubin et A. Robin, *Histoire naturelle des animaux*, Paris, Larousse, p. 191, fig. 753, 754 ; A. de C. Sowerby, *The Giant Salamander of China*, dans *The China Journal of Science and Arts*, Shanghai, 1933, p. 253 sq.

<sup>2</sup> *The living animals in the World*, Londres, p. 551.

et ressemblent à la classe des *ling-li* ils ont un ou deux *tchang* de long ; la queue et le dos sont couverts d'écailles ; leur souffle produit les nuages et amène la pluie : c'est une sorte de dragon. Ils vivent dans les grottes profondes et peuvent voler seulement horizontalement. Quand ils crient la nuit, on dit que c'est le gavial-tambour et quand les habitants des campagnes l'entendent ils annoncent la pluie ». C'est avec leur peau très dure que l'on fabrique des tambours.

Il est bien probable qu'en Chine comme dans l'Inde c'est cette espèce de crocodile dont il existe encore quelques rares spécimens dans le Yang-tse <sup>1</sup> qui a fourni non pas l'image, mais l'idée du dragon associé à l'idée de l'eau.

Comme le dit excellemment Éd. Chavannes, « le gavial se cache en hiver mais au printemps et au commencement de l'été, au moment où tombent les grandes pluies, il apparaît pour se livrer à ses ébats. Les Chinois ont pris l'effet pour la cause et ils ont dit que les nuages accompagnent le dragon. Voilà comment p.184 l'alligator est devenu un être surnaturel assembleur de nuages, comment les artistes en ont fait un animal fantastique... » <sup>2</sup>.

**Le serpent.** — Il y a encore le serpent d'eau dont l'affinité avec le dragon est fréquemment assurée dans les textes.

Très vraisemblablement, l'introduction du bouddhisme en Chine et la traduction en chinois de nombreux textes du bouddhisme indien, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, ont amené ou étendu la notion du *nāga*, du serpent demi-dieu des eaux, dispensateur des pluies et protecteur de la fertilité.

---

<sup>1</sup> A. Fauvel, *Alligators in China*, dans *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, nouv. série, t. XIII, p. 1-36 ; H. Imbert, *Les alligators et les crocodiles de la Chine*, 1 pl., 15 pp., in 8°, 1921.

<sup>2</sup> Éd. Chavannes, *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, dans *Journal Asiatique*, sept.-oct. 1901.

Sans reprendre ici la question du nāga indien, on trouvera dans l'étude de M. de Visser les textes du bouddhisme chinois ayant trait aux légendes et croyances relatives au *nāga*.

La parenté du serpent et du dragon s'y trouvera confirmée.

Il n'est pas jusqu'au serpent polycéphale indien qui ne soit mentionné dans les textes chinois. Dans une collection de légendes réunies par Yi Che-tchen qui vivait sous la dynastie Yuan on peut lire ceci :

On dit qu'un prêtre taoïste, appelé pour guérir un homme malade de la fièvre, aurait prononcé cette invocation : Je viens de l'Est ; j'ai trouvé un étang sur la route ; dans l'eau vivait un vénérable serpent à neuf têtes et dix-huit queues. Je lui demandai de quoi il se nourrissait. Il ne mangeait rien d'autre que les démons de la fièvre... <sup>1</sup>.

On n'a pas signalé cependant, que nous sachions, des figurations de dragons polycéphales <sup>2</sup>.

**Terminologie.** — D'après la terminologie utilisée par les auteurs chinois, terminologie qui n'est pas toujours très concordante : le *kiao long* est le dragon à écailles, le *ying long* est le dragon ailé, le *k'ieou long*, le dragon à cornes et le *tch'e long*, p.185 le dragon sans cornes ; il faudrait y ajouter le *p'an long*, dragon enroulé qui ne peut pas s'enlever dans le ciel <sup>3</sup>.

Suivant un texte du VI<sup>e</sup> siècle, le *Chou yi ki*, un serpent d'eau (*chouei yuen*), pour devenir dragon se couvre d'écailles au bout de 500 ans ; devenu tout à fait dragon après encore un millier d'années, il lui faut vivre 500 ans pour voir pousser ses cornes, après quoi une durée d'un millier d'années est nécessaire pour avoir des ailes <sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> [de Visser, op. cit., p. 74](#) ; [De Groot, Religious System of China, VI, p. 1053](#).

<sup>2</sup> Une estampe japonaise de Toyokuni (XIX<sup>e</sup> s.) représente la mort d'un dragon à huit têtes. Challaye, *Le Japon*, p. 104.

<sup>3</sup> [de Visser, op. cit., p. 73](#).

<sup>4</sup> [de Visser, op. cit., p. 72](#).

Quant à leur couleur, les dragons peuvent être blancs, jaunes, noirs, verts (ou bleus).

### 3. Les monuments

Ainsi que nous venons de le voir, les textes relatifs aux formes du dragon présentent bien des contradictions ; l'étude des monuments sera-t-elle plus claire ?

Très certainement l'image du dragon ne s'est pas constituée du premier coup telle que nous la voyons sur des monuments tardifs et nous sommes forcés d'admettre une évolution de ses formes au cours des âges.

Mais c'est ici que commencent les difficultés : établir les représentations originelles du dragon et marquer les phases de leur évolution en les datant est à l'heure actuelle presque impossible.

Tout ce que l'on peut espérer, c'est de planter quelques jalons utiles pour ceux que de nouvelles découvertes pourront informer davantage.

En ces dernières années, les sensationnelles découvertes faites à Ngan-yang, l'ancienne capitale des Chang, ont reculé nos connaissances des arts de la Chine jusqu'aux environs des XIV-XIII<sup>e</sup> siècles avant l'ère chrétienne. Il ne peut être question ici de se référer à une préhistoire dont les témoins nombreux en Chine ne peuvent encore figurer dans le cadre de ces recherches.

<sup>p.186</sup> Sur les os gravés de Ngan-yang nous voyons apparaître les êtres qui après une longue évolution donneront naissance au dragon chinois des derniers millénaires. C'est d'abord le serpent-dragon figuré au naturel assez souvent avec une tête plate, triangulaire et vue de dessus (Fig. 133) ; ce sont ensuite des êtres à tête vue de profil, la gueule ouverte avec des crocs puissants ; les uns sont plus ramassés (Fig. 126, A) sur eux-mêmes et n'ont en apparence qu'une seule patte ; les autres

s'étirent en longueur comme des serpents ; ils ont ou peuvent avoir une ou deux pattes (Fig. 132).

Les représentations archaïques du dragon ont été désignées par les textes des archéologues chinois et occidentaux sous le nom de *k'ouei*.

Le terme de *k'ouei* (comme celui de *t'ao-t'ie*) n'est pas contemporain des premières formes ainsi désignées. Pour M. Elisséeff, cette appellation fut donnée à la bête mythique par les savants de l'époque des Han et définitivement fixée à l'époque des Song <sup>1</sup>. Si la tardivité de ces appellations ne doit pas les écarter a priori, elle nous incite à la prudence dans l'estimation de leur valeur significative.

L'étude des *k'ouei* ayant donné lieu à des interprétations diverses, il conviendra de s'y arrêter un instant.

Suivant le *Kouo yu* <sup>2</sup>, Confucius assure que les êtres étranges, qui apparaissent dans l'eau, sont appelés *long* et *wang-siang*, tandis que ceux qui apparaissent au milieu des arbres et des rochers sont appelés *k'ouei* et *wang leang*.

De Groot note dans le *Chouo wen* et dans le *Chan hai king*, p.187 qu'il y a une catégorie de bêtes à une patte ou dragons avec un visage humain que l'on considérerait comme amphibiens et qui produisaient le vent et la pluie.

**Le *k'ouei*.** — M. De Groot <sup>3</sup> nous dit, d'après le *Chan hai king*, que dans les mers orientales il y a un pays où les flots déferlent sur une longueur de sept mille milles, où vivent certains animaux en forme de

---

<sup>1</sup> La judicieuse observation de M. Elisséeff donne fort à penser : car il est à craindre qu'en employant le terme *k'ouei* on pourrait parfois attribuer à l'être mythique décorant les bronzes Chang et Tcheou et seulement désigné sous ce nom à des époques beaucoup plus tardives, des mythes et des légendes pouvant se rapporter dans la littérature, sous le même vocable, à des êtres différents. Il peut y avoir là source à confusion et nous nous servons du terme *k'ouei* sous ces réserves. Sur l'étymologie et la signification de *k'ouei* voir [De Groot, Religious System of China, V, p. 496.](#)

<sup>2</sup> [de Visser, op. cit., p. 110](#) ; [De Groot, Religious System of China, V, p. 495.](#)

<sup>3</sup> De Groot, *Religious System of China*, V, p. 496.

vaches, avec un corps bleu (vert), sans cornes et à une patte. Lorsqu'ils quittent l'eau ou qu'ils y entrent, les vents soufflent et la pluie tombe. Leur regard éclatant est celui du soleil et de la lune ; leur voix est celle du tonnerre. On les nomme *k'ouei*. L'empereur Houang captura l'un d'eux et fit des tambours avec sa peau. Ce tambour, frappé avec les os de la bête du tonnerre, s'entend à cinq cent milles et le monde sous les cieux est frappé de terreur.

Avec De Groot il faut reconnaître dans ce monstre le *long* ou dragon, divinité de l'eau et de la pluie en Chine.

**Le *k'ouei* unipède.** — En se basant sur ces textes et sur les nombreuses figurations de *k'ouei*, on a conclu que cet animal n'avait qu'une patte et l'on a édifié sur ces faits des théories qui nous paraissent reposer sur des bases bien fragiles.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer à propos du *makara*, si voisin du dragon chinois, le sculpteur de l'ancienne école indienne a représenté le *makara* avec une seule patte (deux selon notre opinion) sans que personne ait jamais songé à le considérer comme *ekapāda*.

On doit insister sur ce fait que chez tous les peuples la représentation d'objets doubles, yeux, cornes ou pattes, figurés sur un animal vu de profil (pour la clarté de l'expression) est réduite à un seul exemplaire, puisqu'on n'en voit qu'un, l'autre étant caché.

Il est inutile d'en multiplier les exemples que tous les arts apportent en si grande abondance.

<sup>p.188</sup> Nous doutons fort que le *k'ouei* ait été conçu comme n'ayant qu'une seule patte.

Que si certains textes le disent, nous avons là un exemple du contre-coup d'une interprétation figurée sur la littérature, phénomène plus fréquent qu'on ne le pense. Du reste, des textes cités par De Groot

montrent que cette croyance en un monstre à une patte semblait difficilement acceptable par tout le monde.

Interrogé sur l'existence réelle de ce monstre, Confucius l'aurait tout simplement niée <sup>1</sup>.

Sans doute les conceptions sur les unipèdes ne sont pas niables en Extrême-Orient ; elles ont trait à un complexe d'idées que M. Przyluski a particulièrement étudié dans un article de haut intérêt <sup>2</sup>.

Suivant le dictionnaire de Couvreur (p. 472) *k'ouei* est un démon apparaissant sur les montagnes avec un corps de quadrupède, un visage d'homme, une seule main et un seul pied ; mais un autre mot *k'ouei* écrit de diverses manières, désigne un démon en forme de dragon avec une seule patte.

Toutefois la judicieuse remarque de M. Elisséeff, sur l'antiquité très relative du terme *k'ouei* appliqué au dragon, ne permet pas de trancher la question de savoir si la croyance en un dragon unipède a précédé et inspiré sa représentation ou si c'est une interprétation plastique qui a donné naissance à cette conception d'un dragon *ekapāda*.

Aussi bien peut-on croire que des croyances populaires relatives à des êtres unipèdes aient incité les auteurs chinois et leurs

---

<sup>1</sup> [De Groot, \*Religious System of China\*, V, p. 497.](#)

<sup>2</sup> J. Przyluski, *Études indiennes et chinoises* : I. *Les Unipèdes*, dans *Mélanges chinois et bouddhiques*, II, p. 307 et suiv. Il est tout à fait curieux de retrouver dans la littérature scandinave la mention des unipèdes. Dans la saga islandaise de Thorfin Karlsefni (Texte du *Hauk's Bok*, ms. 557) et qui relate une expédition très probablement sur la côte de l'Amérique du Nord vers l'an 1000, Karlsefni et ses compagnons découvrent dans les bois, au-dessus de la rivière, une petite chose qui semblait briller ; ils l'appelèrent, cela remua, c'était un unipède qui vint en sautillant jusqu'à la berge de la rivière sur laquelle ils étaient. Cet être décocha une flèche contre l'homme qui se trouvait au gouvernail et qui mourut de sa blessure, puis il s'enfuit. On le poursuivit et on le vit pour la dernière fois courant dans la rivière. La question que pose cette information relative à l'unipède est celle de savoir si les Normands l'ont trouvée au cours de leur expédition ou si, la possédant antérieurement, ils l'ont insérée dans le récit de leur expédition ; dans ce cas quelle était son origine ? Il est impossible de répondre à ces questions. Cf. Le colonel Langlois, *La découverte de l'Amérique par les Normands vers l'an 1000*, Paris, 1924, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, p. 101.

commentateurs à étendre ces notions à des dragons dont les représentations, — pouvaient-ils croire, — leur fournissaient un élément d'information à ce sujet.

Pourquoi le *k'ouei* a-t-il seulement deux pattes (une visible, l'autre invisible), alors qu'il en aura quatre (deux visibles et deux invisibles) sur d'autres figurations datant de la même époque <sup>1</sup> ?

On a été jusqu'à dire que c'était là le résultat d'une observation de la nature de certains batraciens qui au début de leur existence n'ont pas leurs membres au complet. C'est prêter gratuitement aux artistes de l'époque Chang une bien profonde observation scientifique.

En vérité cette question d'unipède, de bipède ou de quadrupède ne semble pas avoir préoccupé outre mesure l'ornemaniste chinois des hautes époques, car il arrive même que la bête n'a aucune patte, mais une volute pareille à celle de la queue (Fig. 134).

Ces constatations nous incitent à croire que les théories sur l'unipède, postérieures à la création du *k'ouei*-dragon ont très bien pu s'inspirer de réalisations plastiques antérieures qui auraient été différemment interprétées.

Nous croyons que le plus souvent le *k'ouei* prend les formes nécessitées par les cadres qu'il doit remplir : il s'allonge ou se replie suivant les cas.

On a parfois rapproché certains *k'ouei* avec les *makara* de l'Inde auxquels ils paraissent ressembler (Fig. 132), mais on oublie de dire que ces *k'ouei* précèdent d'un millier d'années les plus anciens *makara* indiens.

p.190 Par ailleurs on sait l'extraordinaire faculté de la mentalité chinoise à fondre, à mêler, à transformer les éléments de ses

---

<sup>1</sup> Cf. la planche XV, p. 304, de Creel, *La naissance de la Chine*, Paris, Payot, 1937, où sur des bronzes, ornements de chars, datant vraisemblablement de l'époque Chang, on rencontre ainsi des *k'ouei*-dragons allongés, bipèdes ou quadrupèdes, en acceptant notre opinion qu'une ou deux pattes en représentent en réalité deux ou quatre.

expressions écrites ou figurées. Les jeux de mots et les jeux de formes sont extrêmement nombreux.

Peut-être touchons-nous là au tréfonds de son intellectualité, l'impermanence et la transformation étant à la base de sa croyance.

Si l'on ne veut pas admettre des vues aussi profondes, on peut admettre encore que l'incompréhension progressive du motif originel s'ajoutant aux fantaisies individuelles et aux associations d'idées volontaires ou involontaires, ont pu multiplier les aspects que peut prendre le *k'ouei*. Toujours est-il que, en même temps que le *k'ouei*-dragon, nous rencontrons un *k'ouei*-oiseau (Fig. 135) et que le *k'ouei* peut encore prendre l'aspect de l'éléphant. Dès lors il sort du cadre de notre étude et nous renvoyons aux savants travaux de MM. Leroi-Gourhan et Elisséeff.

Retenons cependant une remarque de M. Leroi-Gourhan sur ce qu'il appelle « l'appendice tridenté » de certains *k'ouei*, entrant dans la composition du *t'ao-t'ie*.

« Ces appendices », dit-il, « nous semblent figurer les plumes de l'oiseau » <sup>1</sup>. Il est exact qu'on les rencontre sur des représentations d'oiseaux et que l'on peut en rapprocher les caractères figuratifs de plume, encore dans l'écriture chinoise actuelle (Fig. 135).

La présence de plumes dans la figuration du *k'ouei*-dragon peut évoquer l'idée de l'aile, le dragon pouvant s'envoler dans les airs. Elle peut aussi rappeler l'élément yin, l'oiseau. C'est qu'en effet le dragon, l'élément mâle, yang, appelle l'élément féminin, yin, l'oiseau, suivant un dualisme dont on retrouve l'expression si fréquente dans tous les arts de la Chine.

---

<sup>1</sup> A. Leroi-Gourhan, *Bestiaire du bronze chinois*, Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1936, p. 25, fig. 1, 2, 32, 55, 72.

Ainsi s'expliquerait par exemple un jade archaïque publié par Laufer <sup>1</sup>,  
terminé par deux têtes, l'une de dragon, l'autre d'oiseau (Fig. 135).

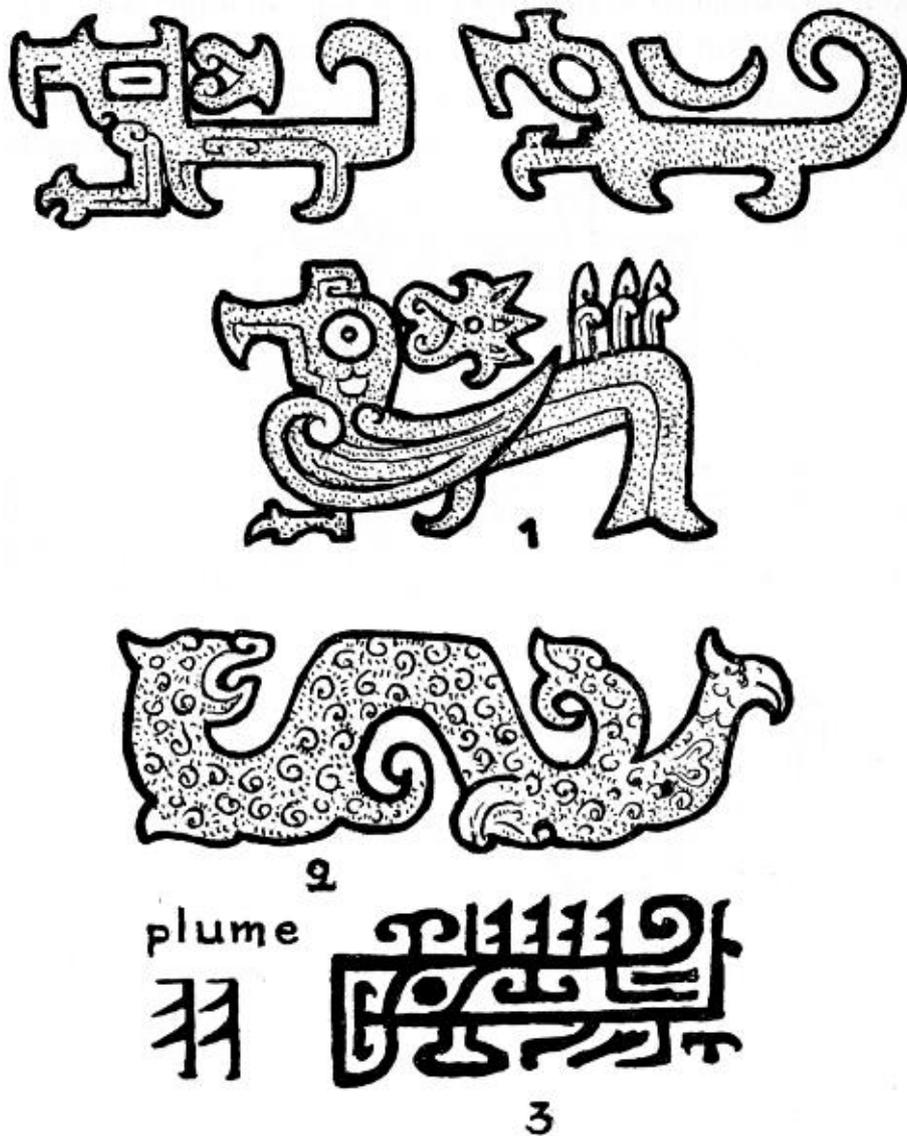
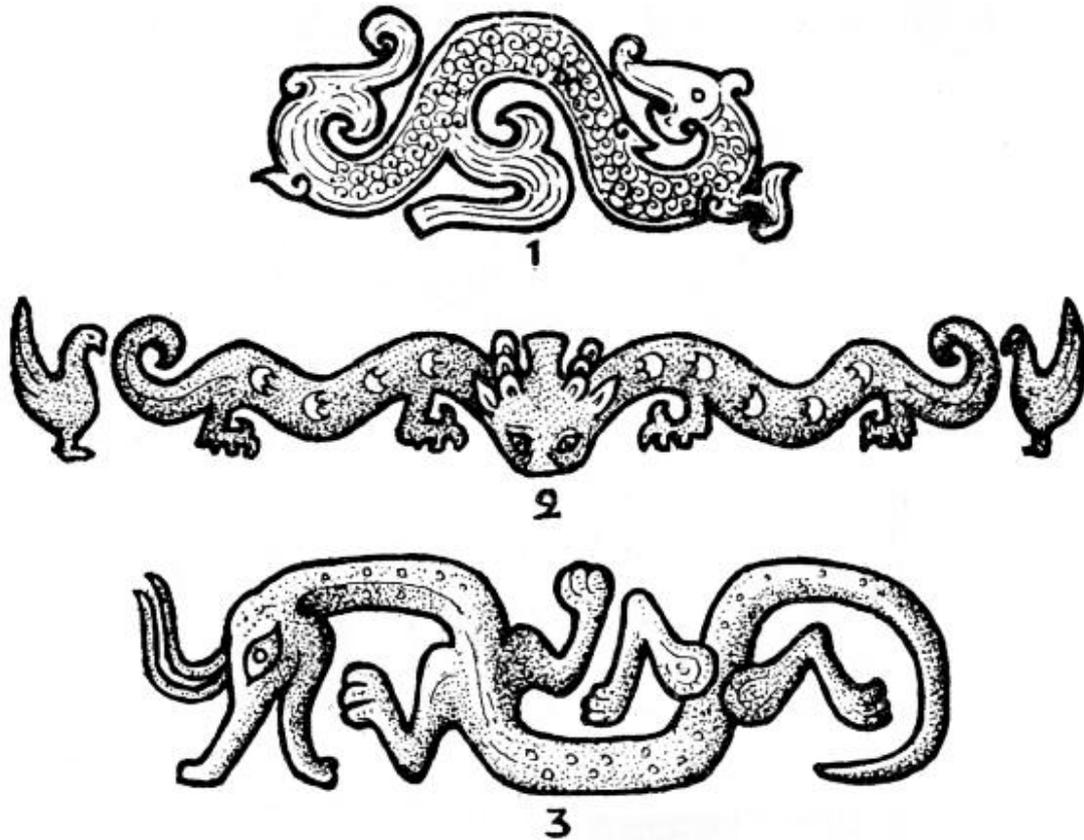


Fig. 135. — Chine. 1. *K'ouei-oiseaux* sur des bronzes Tcheou.  
2. *K'ouei-dragon-oiseau* sur un jade archaïque.  
3. *K'ouei-dragon emplumé* sur des bronzes.

p.191 M. d'Ardenne de Tizac insiste avec raison sur l'importance du  
complexe dualiste dragon-oiseau, dont il reproduit plusieurs exemples.  
On peut évidemment épiloguer sur l'influence touranienne qu'il cherche à  
établir dans cette conception.

<sup>1</sup> [B. Laufer, \*Jade\*, Chicago, 1913, pl. XXXV.](#)

Le *k'ouei*-dragon a, comme nous l'avons vu plus haut, joué un rôle dans l'élaboration du *t'ao-t'ie* représenté sur les anciens bronzes, rôle très clairement expliqué par M. Leroi-Gourhan par p.192 l'affrontement de deux animaux, amenant l'artiste à ne leur donner qu'une seule tête (Fig. 72).



**Fig. 136. — Chine. Dragons sur des jades (1), bronzes (2) et reliefs (3) de haute époque.**

M. Perceval Yetts a publié <sup>1</sup> un vase de bronze qu'il date des environs du XII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et sur lequel nous voyons s'allonger deux *k'ouei*-dragons serpentiformes, à tête unique (Fig. 136, 2). À côté de chacun d'eux, un oiseau évoque à nouveau le complexe dragon-oiseau, dont nous venons de parler. L'allongement du *k'ouei* sous forme de serpent remonte aux époques les plus anciennes de l'art chinois : on peut le constater déjà sur les os gravés de Nganyang.

---

<sup>1</sup> *I. L. N.*, 22 janv. 1938.

D'une manière générale la représentation du dragon va tendre vers plus de réalisme en empruntant d'une façon plus directe à des animaux réels les éléments de sa composition.

Et ici une distinction s'impose entre les figurations gravées ou en léger relief des bronzes et des jades et les figurations en ronde <sup>p.193</sup> bosse comme celles des anses de vases, de cloches, ou de tel objet en forme de dragon.

Le dragon gravé ou en très léger relief des bronzes est vu de profil ; il conserva longtemps une forme devenue traditionnelle et sera le dernier à se montrer réaliste pour l'excellente raison que le dessin de profil (car en réalité ce n'est qu'un dessin sur deux dimensions) est beaucoup plus facile à exécuter ; au surplus, il suit une tradition que le caractère conservateur de l'artiste chinois tend à maintenir.

Autre chose est de représenter le dragon en ronde bosse, dans ses trois dimensions comme c'est le cas pour les anses des vases ou d'autres objets. On peut voir aisément combien le sculpteur cherche alors à obtenir plus de réalisme, la représentation trop schématique du dessin ne lui suffisant plus. La tête, le corps, la queue, les pattes, doivent être fatalement traités avec plus de précision et de réalisme.

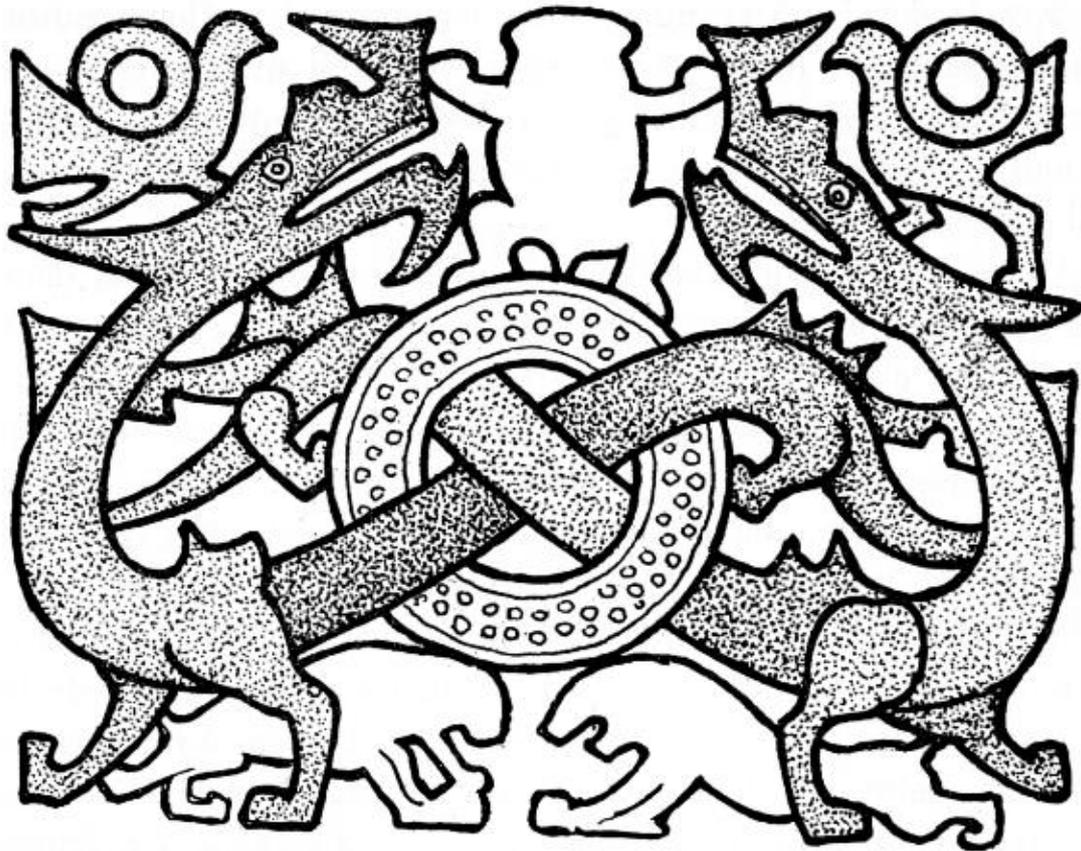
Par ailleurs cette exécution plus précise conduit insensiblement le sculpteur à voir autrement le dragon. Le corps sinueux de la bête se contournant facilement sur lui-même l'amène à représenter l'animal comme vu d'en haut et tout en conservant la tête vue de profil, — pour éviter la tête de face trop difficile à exécuter en raccourci, — et à montrer ainsi le dragon en entier avec ses quatre pattes. Aussi bien celles-ci viendront à point pour combler les vides de la composition (Fig. 136, 3).

On dira que ce sont là questions de métier ; mais, à notre avis, elles sont de première importance, car elles se sont posées aux artistes de tous les temps.

L'évolution des formes du dragon, avant d'arriver à une solution définitive qui restera à peu près constante depuis l'époque des T'ang, ne

se fait pas de la même manière dans toute la Chine et nous trouvons des versions assez différentes qui peuvent s'expliquer ou par des influences locales ou par des contacts étrangers.

Voici quelques exemples. Sur une brique de l'époque des Han <sup>p.194</sup> ou des Six Dynasties, du Musée Est-Asiatique de Stockholm, deux dragons au corps serpentiforme entrecroisent leurs queues dans un grand anneau, ou disque « grainé » percé d'un trou, qui ne peut être que le symbole bien connu du Ciel <sup>1</sup> (Fig. 137) ; leurs têtes cornues à la mâchoire



**Fig. 137. — Chine. Modèle de façade de tombeau.  
Terre cuite peinte de l'époque des Han.**

puissante se retournent au-dessus de l'anneau, que surmonte un animal difficilement identifiable (une tortue ?). Sous les pattes antérieures des dragons se trouvent deux fauves (des tigres ?) et sur les têtes des dragons

---

<sup>1</sup> Sur les différentes appellations et dimensions de cet anneau, voir B. Laufer, *Jade*, Chicago, 1912, p. 154 et suiv. Sur le disque « grainé », fig. 71, p. 158.

sont perchés deux oiseaux portant un anneau. M. O. Sirén voit dans ce complexe un rappel des quatre animaux symboles des quatre orient ; mais il nous semble que tout l'intérêt de la composition est placé sur le symbole central, le disque « grainé », représentant le Ciel, dont les deux dragons sont l'émanation pour répandre la fertilité dans l'univers <sup>1</sup>.

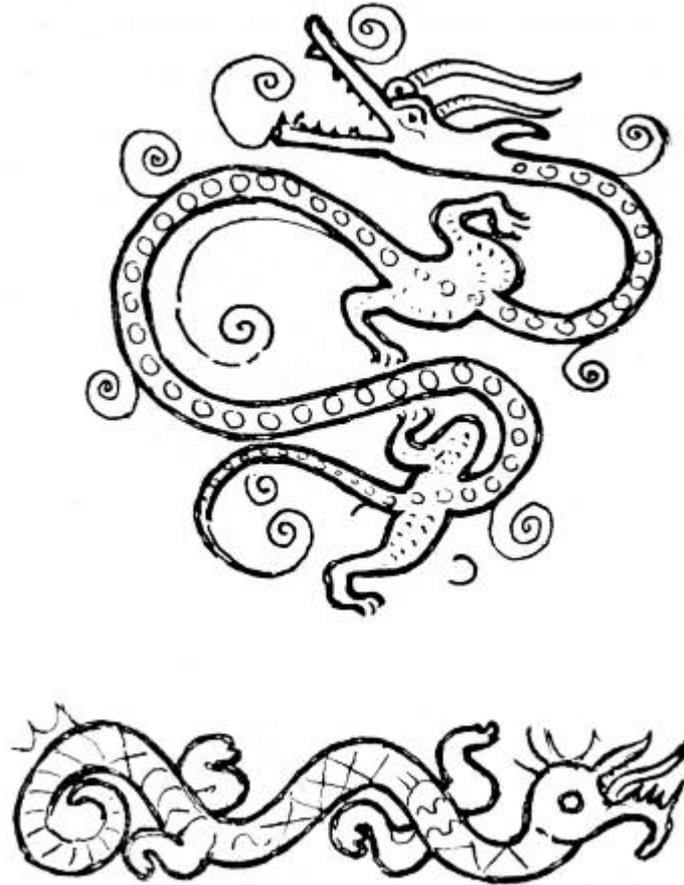


**Fig. 138. — Chine. Fragment d'une façade de tombeau.  
Terre cuite peinte de l'époque des Han.**

---

<sup>1</sup> « Il est particulièrement curieux », dit encore M. O. Sirén, « de rapprocher de cette brique chinoise la pierre n° 3 d'Ardre, Gotland, qu'on date généralement des environs de l'an 1000 de notre ère, où s'affrontent deux dragons enroulés en deux boucles : leur tête, leur queue forment la même arabesque générale que sur la terre cuite chinoise. Il n'y a certes pas identité ni concordance complète des détails, mais il est incontestable néanmoins que ces dragons extrême-orientaux et scandinaves appartiennent au point de vue artistique à la même race ; ils sont créés par une imagination et un sentiment décoratif d'une orientation exactement analogue. Le seul fait qu'un intervalle de six à sept siècles au moins les sépare écarte de prime abord la possibilité d'un contact direct ». O. SIRÉN, *Histoire des Arts anciens de la Chine*, II, p. 85. Malheureusement M. O. Sirén ne donne aucune référence permettant de retrouver la pierre en question.

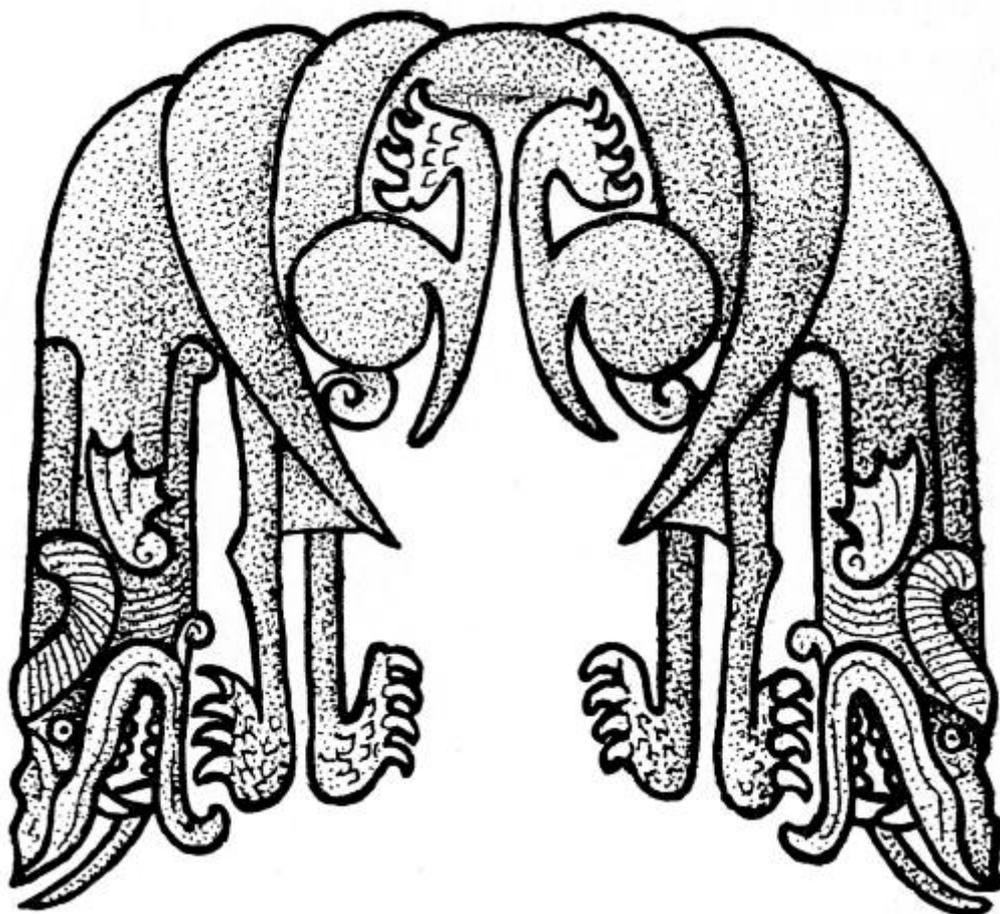
p.195 Une autre terre cuite de la même époque (Fig. 138) nous montre un dragon chevauché par un génie d'un mouvement plein d'allure et d'une arabesque que ne renierait pas l'art contemporain. Son corps serpentin se retourne en forme de S et se termine par la même tête à la redoutable mâchoire ; il est quadrupède, paraît avoir des ailes, et sa queue pourrait être celle d'un oiseau.



**Fig. 139. — Chine, 1. Dragon sur un bassin de bronze de l'époque des Han.  
2. Dragon sur une brique funéraire.**  
(Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles).

**Influences de l'Inde.** — p.196 Voici maintenant (Fig. 140) au sommet d'une stèle de l'époque Wei deux dragons qui l'encadrent avec un remarquable sens de l'effet décoratif. L'image du dragon semble se rapprocher de celle du *makara*-crocodile indien dont elle paraît conserver les oreilles en forme de nageoire. Le bouddhisme florissant sous les Wei

pourrait expliquer cette réminiscence indienne que le sculpteur de l'époque des Wei interprète d'ailleurs avec sa maîtrise habituelle.



**Fig. 140. — Chine. Dragons au sommet d'une stèle bouddhique de l'époque des Wei.**

Il est intéressant de noter que cette influence indienne reparaitra à différentes reprises, transportée plus tardivement par le lamaïsme tibétain.

Issus tous deux des mêmes conceptions cosmologiques, *makara* et dragons pouvaient aisément se reconnaître frères.

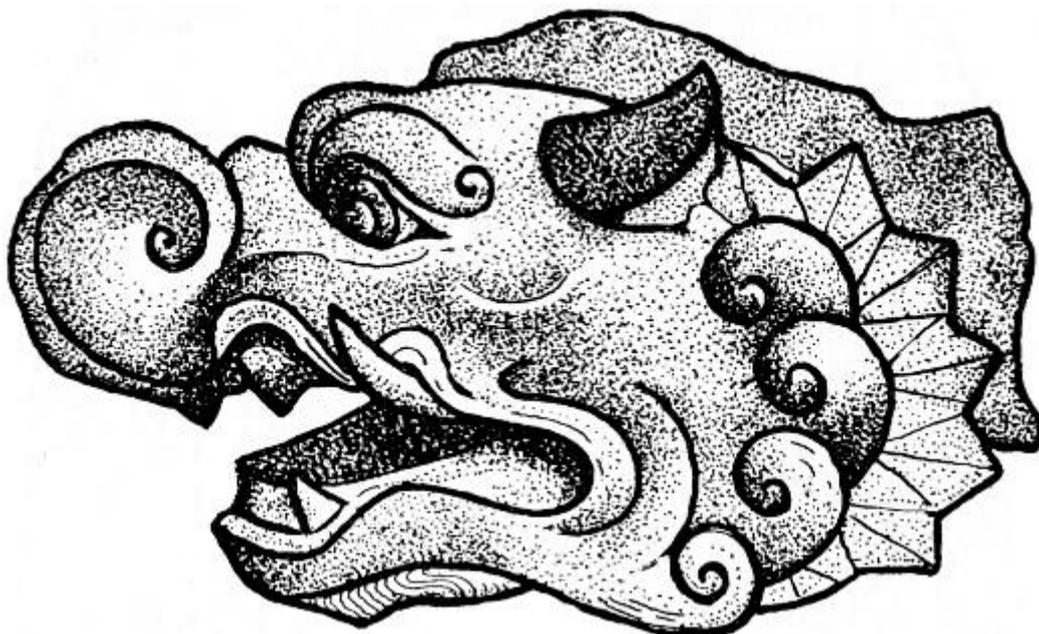
C'est ainsi que l'on peut voir (Fig. 150) deux *makara*-dragons garder l'arc de décharge au-dessus des portes <sup>1</sup> de la tour *Long hou t'a* du

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons dans la III<sup>e</sup> partie sur les *makara*-dragons gardiens des portes.

Chen-t'ong sseu (XII<sup>e</sup> siècle) <sup>1</sup>, ou encore celui de la porte de la passe de Nankeou dans la Grande muraille.

Le Musée d'Art Asiatique d'Amsterdam possède deux très belles têtes de *makara*-dragon chinois qui sont un excellent exemple d'interprétation chinoise d'un motif indien <sup>2</sup>. M. van Erp, qui p.197 les a publiées, les rapproche de gargouilles très semblables que l'on voit sur le soubassement du temple Tong-hoang sseu au nord de Peking <sup>3</sup>.



**Fig. 141. — Chine. Tête de dragon en pierre**  
(Stedelijk Museum, Amsterdam).

On comprend mieux ainsi pourquoi dans les régions frontières de la Chine, comme l'Indochine, la parenté entre le *makara* indien et le dragon chinois s'affirme aussi visiblement dans l'art annamite des derniers siècles.

---

<sup>1</sup> O. Sirén, *Sculpture chinoise*, IV, pl. 617, 619.

<sup>2</sup> T. van Erp, *Een paar merkwaardige makara-achtige Chineesche drakenkoppen in het Museum van Aziatische Kunst te Amsterdam*, dans *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, déc. 1932, fig. 1, 2, p. 369 ; ou G. de Coral-Rémusat, *B. E. F. E. O.*, 1937, fasc. 2, p. 431, pl. LX, c.

<sup>3</sup> T. van Erp, *op. cit.*, fig. 3.



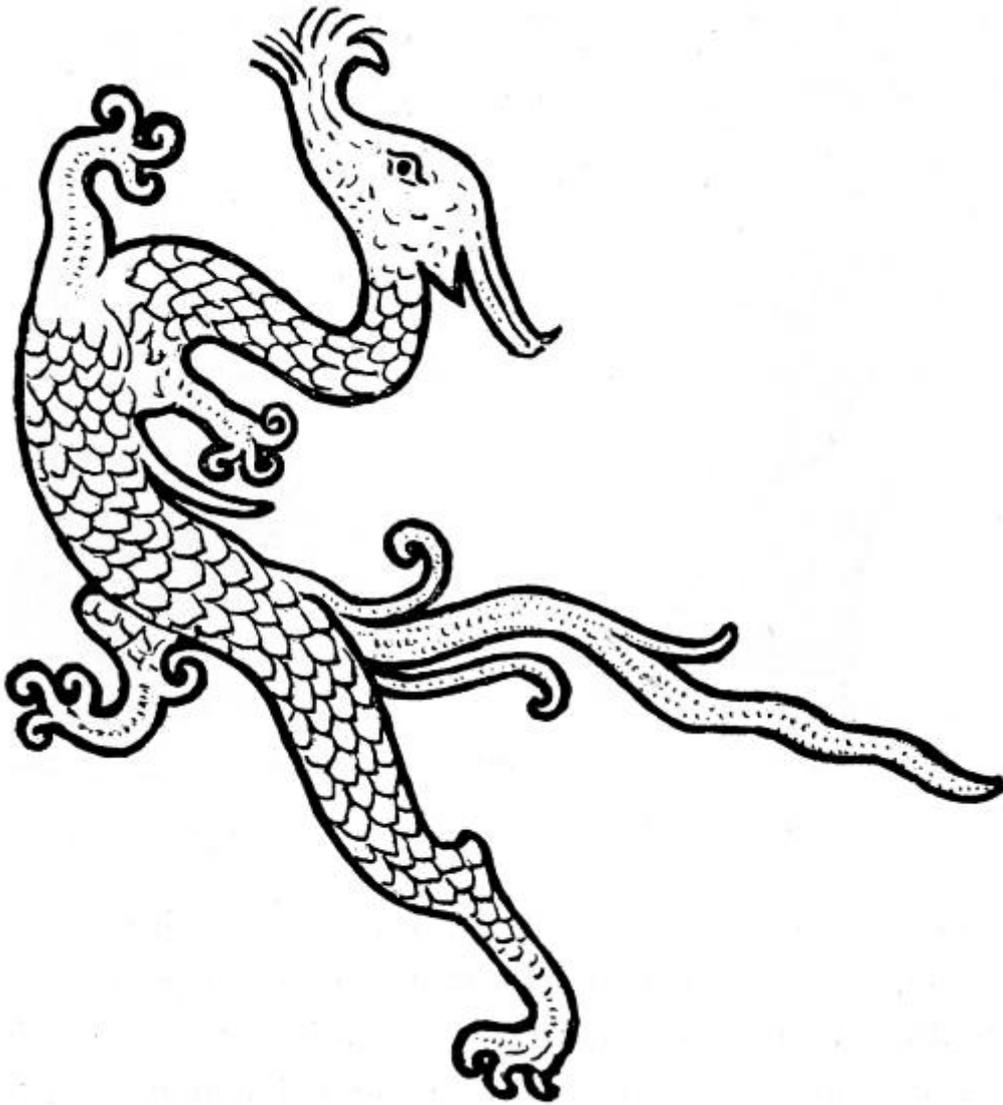
**Fig. 142. — Chine. Dragon sur une peinture d'un sanctuaire à Kizil, VIII<sup>e</sup> siècle.**

**Influences diverses en Sérinde.** — D'autre part quand on se transporte dans la Chine extérieure, dans cette Sérinde qui fut toujours la voie terrestre de communication interasiatique et le lieu de rencontre de l'Orient avec l'Extrême-Orient nous ne <sup>p.198</sup> serons pas surpris de voir le dragon se rapprocher tantôt de la Chine tantôt de l'Orient. C'est ainsi qu'une peinture murale de Kizil, du VIII<sup>e</sup> siècle environ (Fig. 142), nous montre un dragon que l'on verrait sans étonnement transpercé par la lance de saint Georges sur une miniature irano-byzantine.



**Fig. 143. — Chine. Băzăklik. Dragon sur une peinture d'un sanctuaire, IX<sup>e</sup> siècle.**

Bien au contraire à Băzăklik sur une peinture du IX<sup>e</sup> siècle environ (Fig. 143), jaillit au milieu d'un lac entouré de montagnes un dragon cornu tel que l'art des T'ang l'a finalement conçu.



**Fig. 144. — Chine. Dragon sur un relief de Li Hi, 171 A.D.**

Il semble bien que c'est sous les Han que le dragon commence à prendre ce mouvement de torsion sur lui-même qui lui permet tout en conservant la tête de profil de montrer ses quatre pattes <sup>p.199</sup> à la fois. Tel on peut le voir par exemple sur un about de tuile du Musée Guimet (Fig. 145) ou encore sur un relief de Li Hi daté de 171 ap. J.-C. (Fig. 144), et sur un bassin de bronze de l'époque des Han (Fig. 139).



**Fig. 145. — Chine. Dragon sur un about de tuile de l'époque des Han.**  
(Musée Guimet).

Dès lors, ayant saisi la vérité des enroulements et des contorsions du dragon, l'artiste est maître de sa fantaisie : il peut à son gré plier le dragon aux nécessités des cadres qu'il doit remplir, l'étirer en longueur ou le ramasser sur lui-même ; il donne des preuves de son savoir-faire dans les innombrables images de dragons que sous les T'ang, les Song, les Ming, et jusqu'à nos jours on rencontre à profusion dans l'art chinois (Fig. 146).



**Fig. 146. — Chine. A) Dragon sur une peinture des tombeaux impériaux de Si-Ling ;  
B) Mur des neuf dragons.**  
Palais impérial de Pékin.

Nous nous rendons bien compte que l'esquisse que nous donnons ainsi de l'évolution des formes du dragon chinois pourrait être p.200 plus précise quant aux phases de cette évolution. Ce serait œuvre de longue

patience de rassembler toutes les figurations de dragons en Chine, de les dater et de les comparer ; peut-être tentera-t-elle quelqu'un.

Telle que nous l'avons faite, cette étude pourra aider à la compréhension de la signification du monstre et surtout à le situer dans la catégorie des concepts qui dans toute l'Asie ont présidé à l'élaboration de cet animal chimérique.

**La perle.** — Avant de clore ce chapitre, il nous reste à dire un mot de la perle ou du joyau que l'on voit souvent devant la gueule du dragon et qu'il semble vouloir avaler. À la vérité, <sup>p.201</sup> de même que la terminaison du dragon en queue de poisson (Fig. 147), la perle n'apparaît qu'assez tardivement dans l'art chinois.



**Fig. 147. — Chine. Dragon à queue de poisson sur un miroir de bronze.**

On a naturellement donné de ce thème des explications très divergentes.

Certains ont voulu y voir l'image du soleil caché par les nuages, et les pluies du printemps ; d'autres ont cru y trouver la lune : « Quand le

dragon tient sa perle, il cesse de dormir ». Enfin on a pensé que ce pouvait être l'image de la foudre. Il n'est pas impossible que chacune de ces explications ait pu être vraie dans l'un ou l'autre cas, car sans aucun doute cette perle pouvait prêter à confusion.

On pourrait peut-être beaucoup plus simplement faire un <sup>p.202</sup> rapprochement avec les perles et bijoux associés au *makara*, le congénère indien du dragon chinois. Nous avons vu plus haut que cette opinion se basait sur la croyance en la force productrice de richesses du monstre marin. Légendes indiennes et japonaises le montrent provoquant des naufrages de navires chargés de bijoux, pour reprendre son bien.

M. de Visser cite un texte du *Chou yi ki* (VI<sup>e</sup> siècle), qui fait mention de perles-dragons crachées par des dragons, comme les perles-serpents le sont par des serpents <sup>1</sup>.

Il est vrai que De Groot <sup>2</sup> note également les perles du tonnerre qui s'échappent goutte à goutte de la bouche des dragons et sont lumineuses la nuit.

Il n'est pas douteux que le dragon chinois ne soit en connexion avec les phénomènes météorologiques, l'orage, la pluie, la foudre, ce qui justifierait aussi cette dernière interprétation.

Il est vraisemblable que le problème de la perle ou du joyau, <sup>p.203</sup> comme tant d'autres, comporte plusieurs solutions et que le tort de tous les auteurs est de n'en accepter qu'une seule suivant leur préférence.

S'il est vrai que la perle n'apparaît qu'assez tardivement associée au dragon, à l'époque des Han (Fig. 145), sa présence sollicite cependant une explication et l'on doit retenir celle que donne Éd. Chavannes.

---

<sup>1</sup> [de Visser, op. cit., p. 88.](#)

<sup>2</sup> [De Groot, Religious System of China, V, p. 867.](#)

« Qu'est-ce alors », dit-il, « que le disque si improprement appelé « la perle » par le vulgaire ? On a prétendu que c'était le soleil que les nuages pluvieux s'efforcent de cacher.

Hirth a proposé une explication plus vraisemblable ; il appelle notre attention sur la petite volute qui se trouve toujours à l'intérieur du disque (Fig. 146 B) ; cette volute est marquée aussi dans certains dessins sur les tambours que le dieu du tonnerre frappe à tour de bras ; elle est l'image du roulement du tonnerre : de fait le caractère de l'écriture qui désigne le tonnerre était formé primitivement d'une simple ligne enroulée sur elle-même. Le disque avec lequel joue le dragon est donc le tonnerre ; les lignes sinueuses qui l'entourent sont les nuages, et c'est un vieux mythe de l'orage qui est ainsi figuré » <sup>1</sup>.

Quant à nous, nous inclinerions à croire que souvent ces lignes sinueuses à l'entour du disque figurent plus clairement ou des flammes ou les sinuosités de l'éclair.

À ce propos nous signalerons la curieuse analogie avec un <sup>p.204</sup> ornement en forme de flammes (flying dame) fréquemment employé dans la décoration à Bali, à Java, en Birmanie, au Cambodge et sur lequel M. H. Marchal a attiré l'attention <sup>2</sup>.

Cet ornement interprété avec beaucoup de variété aurait d'après M. H. Marchal un caractère magique et représenterait plastiquement la puissance énergétique et spirituelle de certains êtres, dieux, héros, prêtres, et serait ainsi l'expression matérielle de leur puissance. Cette conception s'appliquerait également bien à l'ornement se trouvant devant le dragon.

Faut-il ne voir dans cet ornement qu'une seule et même signification ? Son identification n'a-t-elle pas changé au cours des siècles ?

---

<sup>1</sup> [Éd. Chavannes, De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois, dans Journal Asiatique, sept.-oct. 1901.](#)

<sup>2</sup> H. Marchal, *The flying flame in the decorations of the Far East*, dans *Eastern and Indian Studies in honour of F. W. Thomas*, p. 148.

Dans ces conditions sphère ou cercle, entouré ou non de lignes sinueuses, ont très bien pu être interprétés soit comme une perle, soit comme un disque lunaire ou solaire, soit comme la foudre, soit enfin comme expression d'une puissance magique et il y avait assez de légendes pour justifier l'une ou l'autre de ces interprétations.

En conclusion il faut reconnaître qu'il est encore difficile à l'heure actuelle de fixer clairement l'évolution de la typologie du dragon chinois depuis ses origines lointaines jusqu'au moment où, vers les premiers siècles avant l'ère chrétienne, il prend les formes qu'il conservera à quelques détails près jusqu'à nos jours.

Mais de l'ensemble des monuments et des textes, on ne peut contester qu'il s'agisse là d'un être lié intimement aux phénomènes atmosphériques producteurs des eaux du ciel et de la terre, et par voie de conséquence à la fertilité, à l'abondance et à la richesse.

Le dragon chinois comme tous ses congénères d'Asie, ne pouvait naître que dans une civilisation essentiellement agricole où la fertilité des récoltes et par suite la vie des populations dépendaient de l'heureuse distribution des eaux.

Sur ces conceptions fondamentales ne pouvaient manquer de <sup>p.205</sup> se greffer des croyances relatives aux astres, à l'orientation, aux saisons et au calendrier, toutes conceptions connexes les unes aux autres.

@

## CHAPITRE III

### KIRTTIMUKHA-MAKARA-TORANA

@

p.208 Nous croyons avoir suffisamment montré la valeur symbolique du masque terrifiant et du monstre que nous sommes convenus d'appeler le dragon dans un sens très général.

Le masque apotropaïque était censé écarter par son regard fulgurant et sa formidable denture les mauvais génies, les démons dangereux, les influences néfastes de toute espèce.

Les dragons tout en étant apotropaïques étaient en même temps bénéfiques par leur connexion avec les eaux de fertilité ; ils devaient attirer les influences heureuses de fertilité, de fécondité, de richesse dont ils pouvaient être à la fois les producteurs et les gardiens.

On comprendra dès lors, avec l'extension que pouvait prendre ce symbolisme, l'abondance de leurs représentations dans tous les domaines de la vie courante.

**Masques et dragons dans l'architecture.** — Mais c'est principalement dans leur application à l'architecture que nous voulons les considérer ici. Évidemment leur adaptation aux formes architecturales ne peut être partout la même, mais il est tout à fait curieux de constater que d'un bout à l'autre de l'Asie un sentiment inconscient, mais profondément humain, a partout assigné aux monstres que nous venons d'étudier la fonction de préserver de tout danger les parties de l'édifice confiées à leur garde.

**Protection de certaines parties des édifices.** — C'est aux mêmes endroits que de la Méditerranée à la mer de Chine nous allons rencontrer le masque terrifiant et le dragon, soit séparément soit associés. p.209

Suivant des croyances qui paraissent avoir eu cours dans l'Asie tout entière, les parties les plus exposées des édifices étaient le faîtage, les corniches, les angles, les abouts des poutres saillantes ou des tuiles, parfois aussi les piliers ou les colonnes ; mais c'étaient surtout les ouvertures, portes et fenêtres, par lesquelles les influences néfastes pouvaient pénétrer.

Très souvent le masque de la Gorgone décorait les antéfixes aux angles des frontons et le gorgoneion s'adaptait parfaitement pour orner les bouts des gros madriers d'un toit à versant.

En Mésopotamie, nous sommes mal renseignés sur le couronnement des édifices, ceux-ci ayant totalement disparu, mais il ne semble pas, jusqu'à présent, qu'un masque prophylactique ait jamais été employé dans les édifices dont la garde était assurée d'ailleurs par d'autres animaux symboliques.

Arrivés dans l'Inde, nous retrouvons le masque apotropaïque, le *kīrttimukha*, ornant très souvent les abouts des poutres d'une charpenterie qui constituait le mode le plus répandu de construction et qui était fidèlement reproduit en pierre.

Nous rencontrons cette formule jusque dans l'art indohellénistique du Gandhâra <sup>1</sup>.

En Indochine, le *kīrttimukha* orne les abouts des tuiles figurées dans la pierre aussi bien chez les Khmèrs à Angkor Vat <sup>2</sup> que chez les Chams à Phu Hung <sup>3</sup>.

Dans le Champa on a découvert à Nha-trang <sup>4</sup> des abouts de tuiles ornés d'un masque apotropaïque qui ressemble étonnamment à celui de tuiles chinoises de l'époque des Han. En effet, des abouts de tuile décorés de la même effigie et provenant de Chine figurent dans la collection Sirén <sup>5</sup>.

p.210 Ce n'est pas seulement le masque terrifiant qui assure la protection des angles et des toitures, c'est aussi le dragon.

Dans le sud de l'Inde c'est une tête de *makara-jalebha* qui remplace le *kīrttimukha* à l'extrémité des poutres formant l'attique dans les monuments de style pallava et čola <sup>6</sup>.

À Java un *makara* veille à l'angle d'une corniche <sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 261.

<sup>2</sup> Musée Indochinois du Trocadéro, pl. 4.

<sup>3</sup> Henri Parmentier, *Inventaire archéologique de l'Indochine*. Monuments Cams, Paris, Leroux, 1918, II, fig. 35.

<sup>4</sup> *Ibid.*, fig. 45.

<sup>5</sup> *Ars Asiatica*, t. VII, pl. XL, 571, 573, 574.

<sup>6</sup> Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du sud de l'Inde*, I, p. 97, 118, fig. 37, 45.

<sup>7</sup> Musée Indochinois du Trocadéro, pl. 43.

Mais c'est surtout en Chine et dans l'art sino-annamite que des dragons en céramique émaillée s'étendent en longues ondulations ou se répètent sur le faîtage des toits et en défendent les angles retroussés.

Enfin piliers ou colonnes des vérandas sont parfois dans l'Inde, en Chine et au Japon, ornés de masques ou de dragons.

**Protection des portes et des ouvertures.** — De tous ces usages, c'est en ordre principal pour la garde des portes et des ouvertures que partout masque et dragon, tantôt séparément tantôt accouplés, vont accomplir leur mission protectrice et c'est alors évidemment que devra se justifier le mieux leur signification symbolique.

Ce complexe formé de trois éléments est désigné sous le nom de *kīrttimukha-makara-torana*. Il a fait l'objet de recherches nombreuses et il est intéressant de serrer cette question de plus près parce que l'on a cru voir dans un arc surmontant portes ou fenêtres et terminé par deux têtes cornues, un symbolisme se rattachant à un phénomène atmosphérique, l'arc de pluie ou l'arc-en-ciel.

Par ailleurs l'adaptation des dragons aux ouvertures a donné lieu à d'intéressantes confrontations.

La première question qui se pose est celle de savoir pourquoi les portes et les ouvertures doivent être plus particulièrement protégées.

On sait, sans qu'il soit besoin d'insister, l'importance symbolique <sup>p.211</sup> que tous les peuples ont attachée aux portes des enclos sacrés et dont on pourrait trouver quelque écho jusqu'à notre époque.

Très souvent même les portes des maisons particulières étaient gardées par un symbole protecteur, quelle qu'en soit d'ailleurs la nature. Il y a là l'expression d'un sentiment de crainte en même temps qu'un désir de protection qui remonte sans doute aux premiers âges de l'humanité.

Tout être humain a senti le besoin de se sentir protégé dans la grotte, la hutte, l'abri qu'il s'était ménagé, et il était logique qu'il cherchât à

placer le symbole de cette protection à l'endroit même par où l'on pouvait pénétrer, c'est-à-dire les portes et les fenêtres.

L'entrée d'un sanctuaire d'autre part, était comme le passage d'un monde dans un autre ; il importait de n'y laisser pénétrer aucun souffle impur, aucun esprit du mal, aucun génie malfaisant.

Par ailleurs ce passage était pour le fidèle qui le franchissait plein de promesses de bénédictions et d'espoir de réaliser ses éternels désirs de fertilité, de fécondité, de richesses.

Ainsi s'éclaire vivement la signification des portes et ouvertures de tant d'édifices où figure au tympan le masque apotropaïque chargé d'en protéger l'entrée, souvent accosté des dragons ou *makara* symboles eux-mêmes de la fertilité et de la richesse tant souhaitées.

Cependant l'association des deux thèmes pour la garde des portes ne se produit pas partout ni en même temps là où on la rencontre.

Conservant l'ordre géographique que nous avons toujours suivi, rappelons d'abord qu'un gorgoneion colossal en terre cuite remplissait le fronton du prédécesseur du temple C à Sélinonte, des temples archaïques de Gela et d'Hipponium, ou encore d'un temple figuré sur un *pinax* de Locres ; une gorgone encadrée de deux lions garnissait le fronton du temple d'Artémis à Corfou <sup>1</sup>.

En Asie Mineure, en Phrygie <sup>2</sup>, dans une sépulture rupestre, p.212 dite « la tombe brisée », un masque très rudimentaire défend l'entrée contre deux guerriers qui dirigent vers lui la pointe de leur lance.

En Mésopotamie, ce sont deux *mušhuššu* qui ainsi que nous l'avons vu plus haut sur le vase à libation de Goudea, tiennent une hampe à boucle.

Cette hampe à boucle, dont on a retrouvé à Tello un exemplaire votif de grandes dimensions n'est autre, suivant l'opinion très étudiée de M. G. Contenau <sup>3</sup>, que le chambranle d'une porte d'habitation primitive en bois.

À cette boucle venaient s'attacher les ligatures des pieux placés côte à côte pour former les parois de la demeure.

Ce même Goudea avait fait placer dans son temple E-ninnu « près de la fermeture des portes, des *mušhuššu* dardant la langue <sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> R. Demangel, *La frise ionique*, De Boccard, Paris, 1932, p. 382, note 7, fig. 98.

<sup>2</sup> Perrot et Chipiez, t. v, fig. 117.

<sup>3</sup> G. Contenau, *Manuel d'Archéologie Orientale*, p. 588 et suiv.

<sup>4</sup> F. Thureau-Dangin, *Les inscriptions de Sumer et d'Accad*, Leroux, Paris, 1905.

Ce sont des *mušhuššu* qui, avec d'autres animaux, gardent la porte d'Ishtar à Babylone et dont Nabuchodonosor se vante dans sa grande inscription sur pierre d'avoir fait exécuter les images en briques émaillées. Le roi Neriglissar (VI<sup>e</sup> s. avant J.-C.) insiste <sup>p.213</sup> dans ses inscriptions sur le caractère apotropaïque du *mušhuššu* gardant les portes et « répandant le venin de la mort sur les méchants et les ennemis » <sup>1</sup>.

Rappelons enfin le linteau de porte trouvé dans les ruines du palais de Sennachérib, orné de deux dragons affrontés (Fig. 98), et qui, croyons-nous, conserve cette tradition jusque sous la domination parthe.

Dans l'Inde, le *kīrttimukha* et le *makara* n'apparaissent pas en même temps pour la protection des ouvertures.

Alors que pour rencontrer le *kīrttimukha* nous ne pouvons guère remonter actuellement plus haut qu'aux environs des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles de l'ère chrétienne, nous voyons déjà le *makara* à l'entrée de la grotte de Lomas Rishi au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Le *kīrttimukha* se trouve au sommet de l'arc pointu de la fenêtre qui éclaire le sanctuaire 19 d'Ajaṅṭā ; il occupe aussi le milieu du linteau de la porte du Draupadi-rātha de Māvallipuram.

<sup>p.214</sup> C'est surtout dans l'art des Čolas et des Čalukyas que sous des formes de plus en plus compliquées il devient l'ornement obligé au sommet de tous les arcs de niches ou de fenêtres.

L'association du *makara* et du *kīrttimukha* sur le même arc au-dessus d'une ouverture apparaît, signalée par M<sup>me</sup> de Coral-Rémusat, sur le linteau du Draupadi-rātha à Māvallipuram.

Cette association ne sera jamais aussi fréquente dans l'Inde qu'elle le sera dans l'art khmère et surtout dans l'art javanais où elle est presque sans exception.

M. Cousens donne le dessin <sup>2</sup> d'un tympan du temple čalukya (XI<sup>e</sup> siècle) de Doḍḍa Basavanna à Dambal (Dharivar) : les *makara* sont devenus des quadrupèdes corpulents aux arabesques touffues et l'on reconnaît au milieu de l'arc la tête du *kīrttimukha*.

<sup>p.215</sup> La valeur significative du *makara* ou du *jalebha*, voire d'un monstre aquatique sur l'arc d'une ouverture devait être très claire pour la mentalité indienne car on peut en citer des exemples du nord au sud de l'Inde.

Le thème figuré sur les plus anciens monuments se transmet d'âge en âge et partout où l'Inde apporte sa culture, elle le transmet avec elle.

Avec un peu d'attention, on suit parfaitement l'évolution des formes de la porte et en conséquence les variations d'emplacement et de direction des *makara*.

Aussi longtemps que les portes rappellent la construction en bois d'un tympan composé de cerces s'appuyant sur les deux jambages des portes, le *makara* s'allonge dans la partie aiguë entre les cerces.

---

<sup>1</sup> St. Langdon, *Die Neubabylonischen Königsinschriften*, Leipzig, 1912, p. 210, l. 25 et ss.

<sup>2</sup> *Archaeological Survey of India, Annual Report, 1903-1904*, pl. LXV, 14.

Ainsi peut-on le voir à l'entrée de la cave de Lomas Rishi et encore sur certains reliefs de l'école de Mathurā.

Le Gandhāra lui-même se souviendra de cette formule, mais il y place un monstre aquatique qui remplace le *makara*-crocodile.

p.216 Quand il s'agit d'un de ces portiques (*torana*) aux entrées des sanctuaires bouddhiques, portiques composés de traverses plus ou moins courbes placées sur deux jambages, il devient difficile de placer les *makara* entre ces traverses et ils en occupent alors les extrémités (comme Bārhut ou encore sur un relief de Mathurā.

Avec quelques modifications de style nous voyons encore deux *makara* donnant naissance aux traverses ondulées qui surmontent des baies à Ajaṅṭā ainsi qu'à Ellora.

Mais voici que l'ouverture tend à se couvrir non plus par une arcature ondulée ou en demi-cintre, mais par un linteau plat. Que se passe-t-il alors ? Sur ce linteau plat le sculpteur figure la décoration des portes telle qu'il l'a toujours vue : il représente ou bien le rinceau de lotus ou bien la traverse elle-même et les fait sortir de la gueule des *makara*. Nous avons ainsi les linteaux d'Amarāvātī, de Nāgārjunikoṇḍa, et avec le *kīrttimukha* au centre, celui du Draupadi-rātha, à Māvallipuram.

D'après ce thème l'art ancien de l'Indochine va broder sur les linteaux de ses portes, les variations que M<sup>me</sup> de Coral et M. Stern ont si bien étudiées et dans lesquelles on reconnaîtra p.217 à un moment donné une influence javanaise. Car l'art javanais a changé quelque chose dans la composition de la porte. C'est le *kāla* qui, ayant pris de l'importance, occupe seul le linteau supérieur d'une porte rectangulaire.

Les *makara* sont descendus au bas des portes dont ils terminent les pieds-droits.

Peuvent-ils continuer à converger vers l'intérieur ? Une raison de convenance s'y oppose : les têtes de *makara* convergentes placées au bas des portes auraient en dépassant l'aplomb des montants gêné la circulation (Fig. 154).

Si même on avait trouvé le moyen de ne pas leur faire dépasser l'aplomb, leur face très découpée n'eût pas été à l'abri des chocs occasionnés par des visiteurs et eût pu incommoder ceux-ci.

Mais une raison d'esthétique s'ajoutait encore pour rendre les *makara* divergents. Ainsi placés, ils donnaient une base stable, satisfaisante pour l'œil, aux montants de la porte et l'instinct très sûr des ornemanistes javanais, dont on a tant de preuves, l'avait bien compris.

Enfin la formule javanaise se rapprochait de l'arcature indienne en forme d'oméga dont le souvenir ne devait pas être aboli chez les premiers colons hindous.

Adaptation fonctionnelle, sens esthétique et tradition s'accordent p.218 ainsi pour expliquer la divergence des *makara* dans l'art javanais.

Le thème une fois admis pour les portes, il n'y avait aucune raison de ne pas l'étendre aux niches et aux fenêtres.

À cette position divergente des *makara* dans l'art javanais, il faut noter quelques exceptions mais il est à remarquer qu'elles se produisent précisément au sommet des niches et non au bas des portes ce qui confirmerait notre manière de voir.

À Lara-djonggran <sup>1</sup>, au Kali Bening <sup>2</sup> (près Kalassan), les *makara* convergent vers l'intérieur, et au Čandi Sari <sup>3</sup> les deux solutions sont employées à la fois.

Ainsi que le fait remarquer M<sup>me</sup> de Coral-Rémusat, cette position divergente des *makara* apparaît si spécifiquement javanaise que de l'avoir observée en Indochine à Kok Pô donna à M. Goloubew l'idée d'une influence exercée sur l'art khmèr au IX<sup>e</sup> siècle par l'art javanais <sup>4</sup>.

M<sup>me</sup> de Coral a cherché à expliquer le changement de direction des *makara* que M. J. Ph. Vogel estimait être le résultat du « goût <sup>p.219</sup> artistique plus fin du Javanais », en l'attribuant à une influence chinoise. Pour élucider cette question, il est nécessaire d'étudier de plus près la fonction du dragon chinois dans l'ornementation des portes.

En Chine, l'architecture de bois si abondamment utilisée se prêtait mal à la décoration des entrées et c'est dans les portiques qui les précédaient, enroulés autour des colonnes ou des piliers, ou dans les écrans qui les masquaient, que les dragons sont fréquemment employés. Très souvent dans les constructions en briques, à gauche et à droite de l'entrée, des dragons en briques émaillées attestent leur présence bénéfique et apotropaïque.

Certains écrans comme le mur dit « des neuf dragons » dans le palais impérial d'été de Peking, laissent voir une série de dragons sortant des flots, d'un mouvement superbe et d'une admirable couleur.

Cette compréhension de la fonction du dragon dans l'ornementation des entrées ne comportait pas l'association avec le *t'ao-t'ie* remplaçant logiquement le *kīrttimukha* <sup>5</sup>.

<sup>p.220</sup> Par ailleurs l'influence indienne que le bouddhisme apporta en Chine s'est fait sentir dans l'art des Wei : dans les grottes de Yun-kang <sup>6</sup> et

---

<sup>1</sup> Musée Indochinois du Trocadéro, Paris, Guérinet, pl. 40.

<sup>2</sup> J. Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, pl. LIV.

<sup>3</sup> Musée Indochinois du Trocadéro, pl. 44.

<sup>4</sup> [G. de Coral-Rémusat, \*Animaux fantastiques de l'Indochine, de l'Insulinde et de la Chine\*, B. E. F. E. O., t. XXXVI, 2, 1937, p. 428.](#)

<sup>5</sup> Cette association n'était cependant pas inconnue en Chine comme on peut le voir d'après un jade de haute époque (Fig. 158). Au surplus nous avons vu plus haut que souvent le *t'ao-t'ie* était formé par deux dragons affrontés, contraction en un seul motif de deux thèmes dont l'association fut peut-être parfaitement comprise à un moment donné.

<sup>6</sup> R. Grousset, *Les Civilisations de l'Orient*, III, *La Chine*, fig. 133.

au T'ien-long chan <sup>1</sup> nous rencontrons, au-dessus d'une niche un arc formé par le corps de deux dragons divergents soudés ensemble. Sur un très beau linteau qui figura à l'exposition de sculpture chinoise à l'Orangerie <sup>2</sup>, deux dragons, convergents cette fois, enroulent leurs replis sur une traverse horizontale de chaque côté d'un *kīrttimukha* qui tient cette traverse dans sa gueule. Le style en est moitié chinois moitié indien.

Plus tardivement, au XII<sup>e</sup> siècle, nous rencontrons sur la tour à étages de Long-hou t'a un autre exemple d'une influence indienne avec un arc dominé par un *kīrttimukha* et terminé par deux *makara* divergents que l'on sent être une copie assez maladroite (Fig. 157).



**Fig. 157. — Chine. Chen-t'ong sseu. Long-hou t'a. Dessus de porte de la tour à étages.**

On peut toutefois poser la question de savoir s'il s'agit bien d'un *kīrttimukha*, *kāla* ou *t'ao-t'ie* et si ce n'est pas plutôt une <sup>p.221</sup> image déformée de *garuḍa* avec ses pattes griffues, qui se trouve au sommet de l'arc <sup>3</sup>.

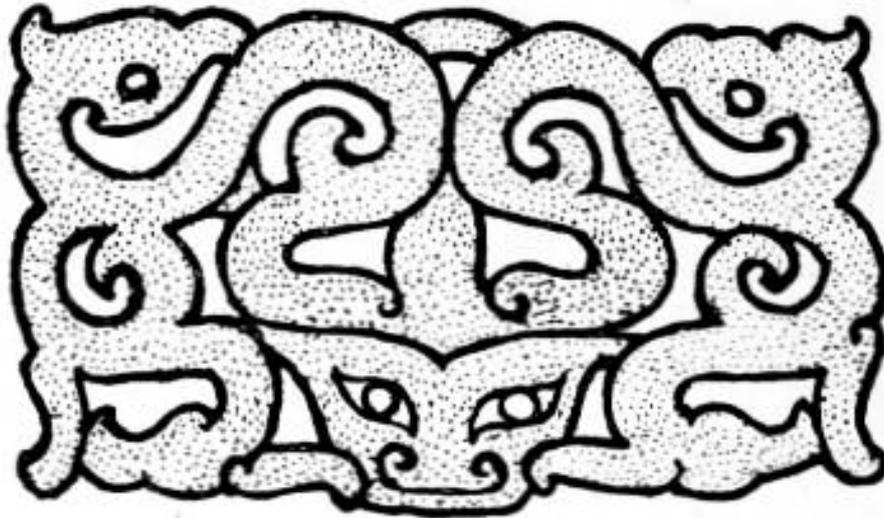
---

<sup>1</sup> Tomura, *Les grottes de T'ien-long chan*, fig. 8, 62 ; [G. de Coral-Rémusat, op. cit.](#), fig. 75.

<sup>2</sup> *Revue des Arts Asiatiques*, t. XI, pl. III, a.

<sup>3</sup> En Indochine nous avons vu que le *kīrttimukha* adopté par le Viṣṇuisme s'était inspiré de la légende du *siṃhamukhāvātara* de Viṣṇu.

Vers la même époque que le Long-hou t'a on peut encore noter l'arc surmontant la porte Kiu-yong kouan (route de Kalgan), décoré d'un rinceau terminé par deux *makara* avec au centre un *garuḍa* ailé <sup>1</sup>.



**Fig. 158. — Chine. Dragons et t'ao-t'ie sur un jade de haute époque.**

Ce serait, si nous ne nous trompons pas, la même composition figurée sur un stupa du Wou-t'ai chan (Fig. 159) : un *garuḍa* ailé aux pattes griffues et tenant peut-être des serpents, est encadré par de véritables dragons convergents se substituant aux *makara* indiens <sup>2</sup>.

Il est bon de se rappeler que le lamaïsme tibétain, très florissant aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, connaissait lui aussi l'image du *garuḍa* encadré de *nāga* et ne manquait pas de l'utiliser dans sa peinture et sa sculpture : une origine lamaïque d'un motif qui trahit naturellement des influences indiennes nous paraît fort vraisemblable.

Nous saisissons ainsi sur le vif l'interpénétration des légendes et des motifs très probablement répétés par des voies différentes, p.222 sinon

---

Le viṣṇuisme apportait en même temps l'image du *garuḍa*, la monture habituelle de Visnu : on peut constater sur des linteaux khmèrs que la tête du *garuḍa* au bec crochu remplace parfois le *kirttimukha* conventionnel (*Revue des Arts Asiatiques*, t. VIII, 4, pl. LXXVIII, 9). De la tête seule du *garuḍa* au corps entier ailé, à la figure plus humanisée, la transition était d'autant plus facile que cette dernière image du *garuḍa* était déjà acceptée aussi bien dans l'iconographie indienne que dans l'imagerie indochinoise (*Revue des Arts Asiatiques*, t. VIII, 4, pl. LXXX, 20).

<sup>1</sup> Éd. Chavannes, *Mission archéologique en Chine septentrionale*, n° 1144.

<sup>2</sup> E. Boerschmann, *La Chine pittoresque*, Calavas, Paris, pl. 74.

sans compréhension, tout au moins avec une signification adaptée à la mentalité des artistes qui les utilisèrent.



**Fig. 159. — Chine. Stūpa du Wou-t'ai chan.**

Nous serons d'accord avec M<sup>me</sup> de Coral, — et cette étude le prouve à suffisance, — pour croire que « des mythes de même ordre sont intervenus dans la formation psychique et plastique du *makara* indien et du dragon chinois » et que même le *kīrttimukha* indien, le *kāla* javanais et le *t'ao-t'ie* chinois ont une certaine parenté pour les mêmes raisons. Il n'y a donc aucune invraisemblance à admettre que des têtes de *makara* aient pu se substituer aux têtes de dragons chinois et réciproquement.

En Indochine, l'art annamite récent témoigne de l'interchangeabilité des dragons et des *makara*.

Pour conclure, il nous semble cependant difficile d'accepter la divergence des *makara* javanais comme étant la suite d'une influence chinoise ne se manifestant d'ailleurs que par ce seul changement de direction. La plastique des *makara* javanais, comme aussi les formes architecturales dont ils font partie, relèvent indubitablement de l'Inde et rien dans l'art javanais de bonne époque ne trahit une influence chinoise.

p.223 Faut-il recourir à une tradition indonésienne inconnue, alors que plus simplement on peut en trouver les raisons dans l'adaptation fonctionnelle, le goût et peut-être la tradition, et nous inclinons à croire que l'intuition de M. J. Ph. Vogel pourrait pleinement se justifier.

**Arc-en-ciel ou Arc de pluie.** — Cette controverse n'aura pas été sans utilité : elle a attiré l'attention sur un arc formé par un corps serpentiforme terminé aux deux extrémités par des têtes ou des avant-corps de dragon et parfois d'autres animaux.

Cet arc surmonte les ouvertures des portes ou des niches et se rencontre en Chine, en Indochine et à Java.

On lui a donné la signification d'arc-en-ciel ou d'arc de pluie.

Cette signification est-elle justifiée et dans quelle mesure peut-on l'appliquer aux arcs ainsi constitués ?

Cet arc, terminé sur d'anciens monuments de la Chine par deux têtes divergentes de dragons, peut-il expliquer l'arc javanais et indochinois aux *makara* divergents ?

Le Dr Brandes <sup>1</sup> a signalé en Chine un relief du Hiao-t'ang chan (II<sup>e</sup> s. A. D.) : dans un cortège précédant le char du grand roi, passe un char contenant des musiciens ; deux hommes placés en avant et en arrière du véhicule frappent, avec une mailloche, un gros tambour fixé sur une barre de bois au centre du véhicule.

À ce poteau est attaché un corps serpentiforme terminé aux deux extrémités par une tête cornue et qui couvre le char en entier <sup>2</sup>.

p.224 M<sup>me</sup> de Coral-Rémusat <sup>3</sup> a attiré l'attention sur un autre relief du Wou Leang ts'eu (II<sup>e</sup> s. A. D.) <sup>4</sup>. Sur la troisième pierre des chambrettes postérieures, le dieu du tonnerre est assis sur un char ; deux personnages tiennent des jarres d'où doit sortir la pluie. Plus loin, sous un arc formé par deux dragons cornus soudés ensemble, un émissaire du tonnerre tue un homme en le frappant avec un marteau et un ciseau. Étendu au sommet de l'arc, un personnage tient d'une main le vase de la

---

<sup>1</sup> Dr Brandes, *Oudheidkundige Commissie*, 1903, p. 28.

<sup>2</sup> G. Soulié de Morant, *Histoire de l'art chinois*, Payot, Paris, 1928, fig. 32.

<sup>3</sup> [B. E. F. E. O., XXXVI, 2, 1937, p. 428.](#)

<sup>4</sup> [Éd. Chavannes, La Sculpture sur pierre en Chine, Paris, 1893, pl. XXXI](#) ; *id.*, *Mission archéologique*, pl. LXVIII, n° 132.

pluie et de l'autre « les cordes de la pluie qui fouette et cingle » (Fig. 163).

Le vase semble contenir quelque chose d'assez volumineux qui paraît mousser et presque déborder. Sa forme n'est pas tout à fait pareille à celle des attributs des autres divinités de la pluie, qui portent en général des sortes de bouteilles ou des bols très nettement indiqués.

Cet usage de laisser s'écouler l'eau d'un vase est des plus naturels et se retrouve chez tous les peuples. Le vase aux eaux jaillissantes est bien connu, et il n'est pas jusqu'à l'Amérique précolombienne où nous ne le rencontrions (Fig. 173).

Certainement on peut accepter, comme le disait déjà Éd. Chavannes, que l'arc du Wou Leang ts'eu représente l'arc-en-ciel, ou l'arc de pluie : la figure du génie de la pluie qui le surmonte, le personnage frappé d'un coup de ciseau qu'il encadre, aussi bien que l'ensemble de la composition figurée sur le bas-relief ne peuvent laisser aucun doute à ce sujet.

Mais la question qui se pose est celle de savoir si l'on peut attribuer la même signification à tous les arcs terminés à leurs <sup>p.225</sup> extrémités par des dragons comme ceux que l'on rencontre à Yun-kang ou au T'ien-long chan ? Ceci n'est plus aussi sûr.

En comparant des thèmes des folklores chinois et indien, M. Przyluski croit pouvoir conclure « qu'ils répètent certains aspects d'une civilisation maritime qui s'est développée dès les temps préhistoriques au sud-est de l'Asie et où le monde des eaux constituait un grand réservoir où des dieux, des saints, des rois puisaient leurs pouvoirs supérieurs » <sup>1</sup>.

Sans contredire aucunement cette manière de voir, il est cependant à retenir que cette croyance en la puissance vitale de l'eau, source de toutes les énergies, est commune à toute l'Asie, ainsi qu'on a pu le constater si souvent au cours de cette étude.

---

<sup>1</sup> J. Przyluski, *Dragon chinois et Nāga indien*, dans *Monumenta Serica*, vol. III 2, 1938, p. 602 et suiv.

Pour M. Przyluski, quelle que soit la tête par laquelle se termine l'arc à deux têtes, il doit traduire plusieurs formes d'un même mythe et il appuie la signification d'arc-en-ciel de considérations philologiques dans lesquelles nous nous interdisons d'entrer.

À Java, ce n'est que vers la fin de l'art javanais, c'est-à-dire vers le XIV<sup>e</sup> siècle, que l'on voit apparaître un arc terminé de chaque côté par une tête cornue qui n'est plus une tête de dragon ou de *makara*, mais une tête de cervidé ou de capridé, et que l'on désigne parfois sous le nom d'arc à biches.

Cet arc est encore employé pour encadrer une porte <sup>1</sup>, mais aussi pour délimiter un bas-relief <sup>2</sup>, ou bien encore il se trouve placé isolément au-dessus d'un personnage comme au Čandi Panataran (Fig. 162) et au Čandi Djago <sup>3</sup>. Dans ces derniers exemples, cet arc conserve à son sommet un souvenir très déformé du *kāla*.

Le Dr van Stein Callenfels <sup>4</sup> rappelle à propos des reliefs du p.226 Čandi Tigawangi qu'à Java les gens du peuple se représentent l'arc-en-ciel comme un arc terminé par des têtes de biche ; d'après la description des palais dans les textes, un auvent en cuivre protège la porte ; il est incrusté d'émail bleu avec la représentation d'un arc-en-ciel, qui d'un côté absorbe l'eau de la mer et de l'autre est censé la rejeter en pluie sur la place royale.

Le Dr Bosch <sup>5</sup> souligne la légende populaire recueillie par le Dr Poerbatjakara, suivant laquelle l'arc-en-ciel au-dessus de l'île de Java en direction nord-sud a le corps d'un serpent terminé par deux têtes de biche ou de vache, dont l'une absorbe l'eau de la mer de Java et l'autre celle de l'Océan Indien. Le serpent rejette ensuite l'eau sous forme de pluie.

Il paraît donc très vraisemblable d'accorder à cet arc à deux têtes de cervidé la signification d'arc-en-ciel, arc de bon augure, signification qui s'est d'ailleurs conservée dans l'art plus récent de Java et de Bali.

Dès lors on comprend mieux la place qu'il occupe isolément au-dessus de certains personnages des reliefs du Čandi Panataran.

On pourrait se demander si l'on ne peut pas étendre la signification d'arc-en-ciel à tous les arcs javanais dont les extrémités se terminent par des têtes de *makara* ? Nous laisserons la question sans réponse.

En se basant sur la terminaison de l'arc en tête de biche on a fait certain rapprochement avec l'art cham. Nous savons que souvent les *makara* donnaient naissance à des êtres humains ou p.227 à des animaux. Parmi ceux-ci figuraient parfois des capridés, bouquetins ou antilopes comme on peut le voir (Fig. 161) sur un degré d'un piédestal du Sanctuaire E à Mĩ-So'n, ou sur un autre du Buru-

---

<sup>1</sup> B. E. F. E. O. XXXI, pl. CII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pl. CIII, A.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pl. CIII, B ; J. Brandes, *Tjandi Djago*, n° 165.

<sup>4</sup> van Stein Callenfels, *De Sudamata in de Hindu-Javaansche Kunst, Verhandelingen Bataviaansch Genootschap*, LXVI, p. 118.

<sup>5</sup> Dr F. D. K. Bosch, *Notes archéologiques*, dans B. E. F. E. O., XXXI, 1931, p. 486.

chân de Tra-kiêu <sup>1</sup>. Mais nous insistons sur ce point que dans l'art cham les capridés qui ne terminent pas l'arc, mais sortent de la gueule, sont des émanations du *makara* ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

À ce compte la signification d'arc-en-ciel se comprendrait mieux pour l'arc khmèr qui vers le X<sup>e</sup> siècle délimite le fronton au-dessus des portes. Il est formé de deux corps de *makara* soudés ensemble et crachant des *nāga* <sup>2</sup> dont la connexion avec la pluie est acceptable (Fig. 156).

Évidemment si l'on se base sur l'arc figuré sur le relief du Wou Leang ts'eu en Chine, l'analogie est grande.

Si la signification d'arc de pluie est clairement indiquée en Chine par ce que nous pourrions appeler le contexte du bas-relief, la connexion entre le *makara*, le *nāga* et les eaux fertilisantes n'est pas douteuse ni dans l'art khmèr, ni dans l'art indien.

Mais est-ce une raison suffisante pour donner toujours à l'arc terminé par deux têtes la signification d'arc-en-ciel ? Cela n'est pas très sûr.

Sans doute l'idée de l'aspiration et du rejet de l'eau a pu se présenter à plus d'un peuple, et le spectacle des trombes, fréquentes sous certains climats pouvait en fournir l'idée.

D'après une croyance indienne rapportée dans le *Mahābhārata*, nous dit M. Przyluski <sup>3</sup>, « le soleil est formé de deux parties : l'une lumineuse qui nous éclaire et l'autre obscure qu'on appelle son « pied » (*pāda*). Au moyen de ce « pied », il pompe l'eau pendant huit mois et la fait ensuite retomber en pluie. Il semble que les populations de l'Asie des moussons aient voulu expliquer p.228 le spectacle des trombes ainsi que les averses continues de la saison pluvieuse et la décrue des fleuves pendant l'été en disant que l'animal solaire au pied unique pompe les eaux d'en-bas pendant la saison sèche et les rejette en pluie pendant le reste de l'année ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pl. CVI, B.

<sup>2</sup> G. de Coral-Rémusat, *Concerning some Indian influences in khmer art dans Indian Art and Letters*, New Series, vu, 2, 1933, p. 110-121.

<sup>3</sup> J. Przyluski, *Études indiennes et chinoises*, dans *Mélanges chinois et bouddhiques*, t. II, Bruxelles, 1933, p. 321.

S'il est hasardé de vouloir découvrir partout l'expression de l'éclair, de la foudre, du tonnerre, de l'arc-en-ciel, il est cependant hors de doute que tout le symbolisme rencontré au cours de cette étude tourne autour des mêmes concepts de l'eau, de la pluie, de l'orage, de la fertilité, de la fécondité.

À vouloir trop préciser l'expression de ces concepts on risque de s'égarer, d'autant plus sûrement que de nombreuses divergences ont dû se produire dans les différents pays et à différentes époques et que ce qui est vrai dans un cas donné ne l'est pas nécessairement dans un autre.

Les conceptions que nous venons d'exposer n'appartenaient d'ailleurs pas exclusivement à l'Asie : l'Amérique précolombienne ne nous offre-t-elle pas, outre le vase aux eaux jaillissantes, l'exemple sur une céramique péruvienne d'un arc à deux têtes de serpent encadrant une divinité du tonnerre tenant le ciseau, comme sur le relief du Wou Leang ts'eu <sup>1</sup> (Fig. 163) ? Gardons-nous surtout d'en conclure trop hâtivement à des contacts.

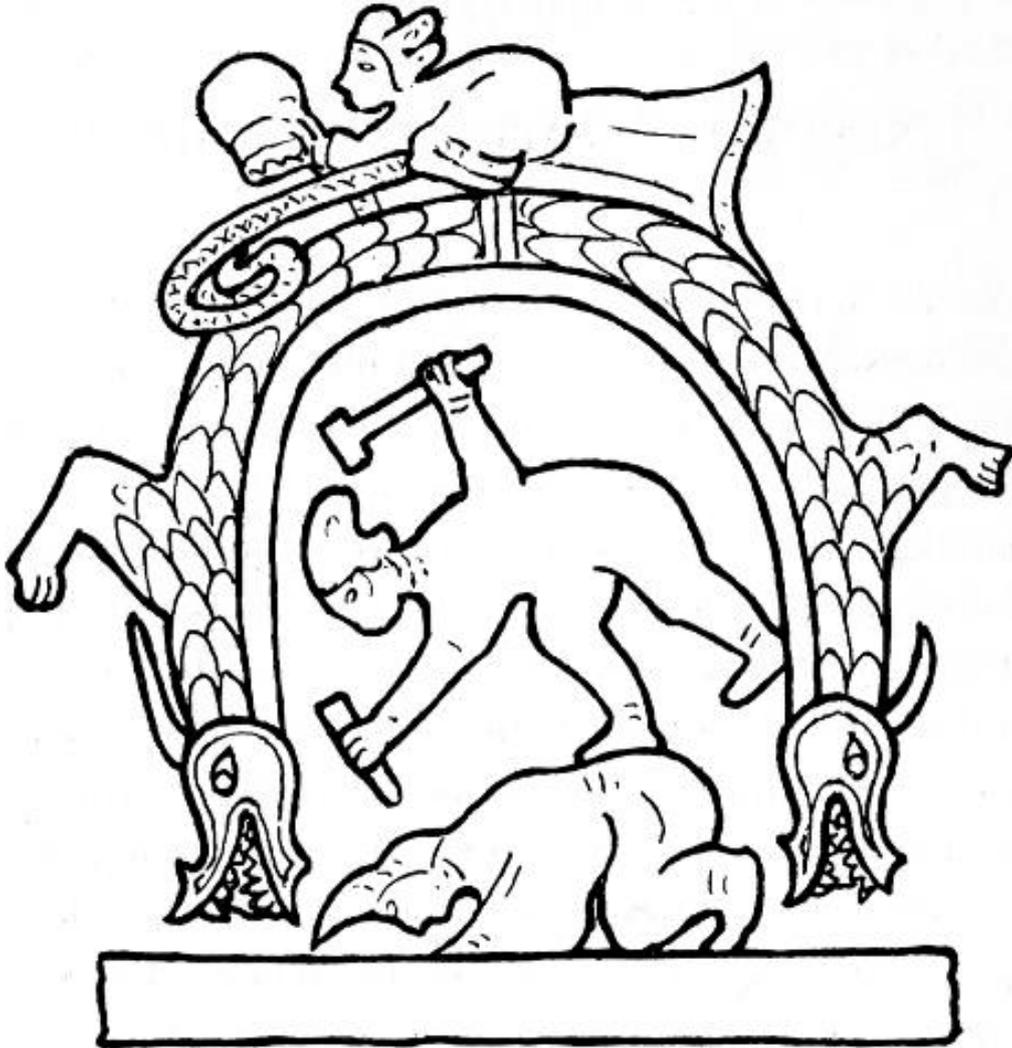
Nous sommes souvent tentés d'accuser les Asiatiques d'une imagination excessive, et peut-être en avons-nous quelquefois autant qu'eux.

On peut être sûr que très souvent masques apotropaïques ou dragons ont fini par ne plus être que des motifs décoratifs sans signification précise, continuant à être utilisés par suite d'une longue habitude, comme nous le faisons nous-mêmes pour bien des thèmes dont nous avons perdu la signification originelle. Cependant on nous concédera que la fréquence d'emploi du masque et du dragon pour la protection des portes et des ouvertures et <sup>p.229</sup> cela à travers le temps et l'espace ont dû correspondre originellement à des conceptions sensiblement pareilles. Ces conceptions doivent-elles quelque chose les unes aux autres ? Y a-t-il eu contact entre elles ? Il est fort probable que l'on peut répondre à ces questions tantôt par l'affirmative, tantôt par la négative, et la prudence la plus élémentaire exige de ne pas étendre à tous les cas des solutions que l'on pourrait

---

<sup>1</sup> T. W. Danzel, *Symbole, Dämonen und heilige Türme*, Hamburg, 1930, pl. 55, 56.

justifier dans des cas particuliers. En tout état de cause, nous ne pouvons passer sous silence cette curieuse concordance.



**Fig. 163. — Chine. Arc à deux têtes de dragons sur un relief du Wou Leang ts'e.**

@

## CHAPITRE IV

### REVUE DES FAITS ET DES IDÉES

@

p.230 Arrivés au terme de cette enquête, on attend de nous que nous passions en revue les faits et les idées constatés et que nous essayions, si la chose est possible, d'en tirer quelque conclusion, même au prix de quelques répétitions.

Le langage des formes peintes ou sculptées possède un vocabulaire qui par la force même des choses, est à peu près pareil dans toutes les civilisations et dans tous les arts.

Cependant il faut certainement admettre qu'au cours d'un si long espace de temps et sur une aire aussi considérable, des variations de significations ont dû se produire. Pour des raisons purement locales, ce vocabulaire voit le sens des éléments qui le composent évoluer, s'atténuer et les mêmes thèmes prendre comme les mots des significations parfois différentes.

De ce vocabulaire, il n'y a pas de dictionnaire et les textes sont peu prodigues d'explications : le sens, trop bien connu des contemporains, n'en exigeait pas.

Cette philologie des formes — si l'on peut parler ainsi — est souvent obscure et ce n'est qu'avec la plus rigoureuse circonspection qu'on doit l'utiliser.

Différentes religions ayant adopté ces thèmes, il devait fatalement arriver que des concepts particuliers finissent par se superposer à leur signification primitive.

L'imagination, le génie créateur de chaque peuple ne pouvait manquer d'inventer pour ces thèmes des légendes qui finiraient par en dissimuler le sens profond.

Par ailleurs le sens plastique plus ou moins grand des sculpteurs <sup>p.231</sup> et des ornemanistes ne pouvait qu'accentuer des différences et même apporter de nouvelles compréhensions.

Mais si l'on veut bien faire attention, les croyances, les craintes qui ont enfanté ces monstres tournent dans un même cercle d'idées et pour les exprimer les artistes ont utilisé un très petit nombre d'images toujours empruntées aux mêmes éléments de la nature, ou à des éléments analogues dont la variation n'est qu'une adaptation locale.

Un point paraît acquis et ce sera la preuve que l'archéologie comparée n'est pas sans utilité : c'est la forte parenté de symbolisme et de typologie des deux thèmes, masques et dragons, répandus dans toute l'Asie et jusqu'en Europe et dans le Nouveau Monde (voir Appendices I à III).

Nous ferons cette revue des faits et des idées à un double point de vue : d'abord nous réunirons toutes les ressemblances typologiques ou symboliques qui peuvent établir, sinon une identité, tout au moins une parenté assez étroite entre ces thèmes.

Nous aurons à décider ensuite si ces thèmes dérivent ou non d'un prototype unique qui se serait transmis d'âge en âge et se serait propagé de civilisation à civilisation.

### I. — Parenté en Asie dans la typologie et le symbolisme du masque apotropaïque

Pour le masque apotropaïque, gorgoneion, *kīrttimukha*, *kāla*, *t'ao-t'ie*, c'est évidemment la terreur, l'effroi qui sont à l'origine de leur création ; celle-ci se justifie par un désir de protection par intimidation, phénomène de magie sympathique essentiellement humain.

Mais de quelle crainte s'agit-il ?

<sup>p.232</sup> La mentalité primitive était naturellement hantée par mille dangers inconnus que son ignorance rendait plus terribles encore et qu'elle devait attribuer à des puissances malfaisantes.

Plus spécialement cette crainte devait avoir pour objet certains phénomènes atmosphériques terrifiants : l'ouragan, la foudre, l'éclair, dont la figuration plastique sous forme de génies pouvait devenir par des incantations magiques un talisman protecteur.

D'autre part, ces phénomènes naturels devaient acquérir une importance de plus en plus grande chez les peuples primitifs, arrivés à l'état d'agriculteurs, par leur répercussion, d'expérience courante, sur l'état des cultures et l'élevage des troupeaux et par conséquent sur leur existence même : sécheresse et inondation étaient des périls redoutables.

Par ailleurs la terreur ancestrale du fauve n'avait pas complètement disparu avec le temps. Le fauve continuait à être un objet de crainte pour le bétail et un sujet d'alarme pour son propriétaire.

Contre ces différents dangers, précis ou imprécis, l'homme fut amené à créer un apotropaïon lui assurant protection par la crainte qu'il devait inspirer à son tour.

Le fauve (lion, tigre, ours, loup), pouvait en fournir les éléments d'autant plus facilement qu'il se prêtait mieux à une réalisation plastique que l'éclair ou l'orage.

Cependant on peut croire qu'un rapprochement entre les objets de ces différentes craintes a pu se faire et pourrait s'appliquer, sinon toujours au moins en certains cas, aux masques apotropaïques.

C'est ainsi que, sans grand effort d'imagination, le rugissement du fauve se rapproche du grondement de l'orage, que ses yeux fascinés évoquent la fulgurance aveuglante de l'éclair et que sa force, sa fureur, sa violence peuvent rappeler celles de l'ouragan.

On a pu remarquer que dans les légendes que nous avons contées à propos du masque apotropaïque, les génies qui y sont mentionnés sont redoutables par leur regard qui donne la mort, par leur voix qui glace de peur ou par leur force et leur violence irrésistibles.

Que l'on puisse en bien des cas hésiter entre ces différentes attributions, cela n'est pas douteux. Par ailleurs on peut même être sûr que bien souvent, au cours des siècles, en exécutant leurs <sup>p.233</sup> masques apotropaïques, peintres et sculpteurs en avaient perdu la signification profonde et ne faisaient que continuer inconsciemment une tradition de protection.

D'autre part on ne doit pas s'étonner de voir un anthropomorphisme progressif transformer peu à peu le masque d'un animal, fauve ou autre, en un visage humanisé : ceci correspond à ce que nous savons de la mentalité primitive au sujet de ses conceptions sur la vie et ses phénomènes et dont la croyance (il l'existence des hommes-tigres, des hommes-lions et de tant d'autres monstres mélangeant les formes humaines et animales, sont la très claire expression.

Cette transformation s'est faite d'autant plus facilement que la réalisation plastique d'une tête de fauve s'y prêtait sans grande difficulté.

## II. — Parenté en Asie dans la typologie et le symbolisme du dragon

Quant au dragon au point de vue étymologique comme aussi pour sa typologie et son symbolisme, c'est bien à un reptile qu'il faut le rattacher.

Mais en vérité c'est plus un être imaginaire — ce qui n'exclut pas la croyance à son existence — qu'un être appartenant au règne animal. Et cela explique que les tentatives d'identification zoologique soient demeurées vaines.

Au point de vue étymologique  $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$ , *draco*, et tous les dérivés : dragon (angl.), Drache (alle.), dreki (scand.), draic (irland.), draig (cymrique), drak (tchèque), traaki (finlandais), désignent un grand serpent, peut-être d'une espèce particulière, auquel s'opposent  $\sigma\phi\iota\varsigma$ , serpens, serpent, snake (angl.), Schlange (all.) employés pour désigner plus communément le serpent (Fig. 102).

Il n'est pas jusqu'au dragon de Babylone, dont on pourrait p.234 à certains égards contester la ressemblance avec un serpent, qui ne soit désigné sous le nom de *mušhuššu*, serpent brillant, étincelant <sup>1</sup>.

À vrai dire, le serpent entre presque toujours dans la composition du dragon, et cela soit directement en lui fournissant son corps allongé, soit indirectement en s'associant plus ou moins complètement avec lui. Deux serpents enlacés, par exemple sur le vase de Goudea (Fig. 98), sont encadrés par des dragons qui leur ont emprunté seulement la tête plate et l'œil rond.

On a pu rencontrer au cours de cette étude à travers les arts de l'Asie de nombreux exemples d'association plus ou moins complète du dragon et du serpent (Fig. 93, 94, 117, 120, 122, 129, 156).

Au point de vue de sa typologie, le dragon malgré de très nombreuses variantes, se présente sous des formes qui le classent indubitablement parmi les reptiles ; il emprunte très souvent ses formes générales au serpent ou à quelque animal de forme analogue, mais il peut également s'inspirer d'autres reptiles tels que le crocodile par exemple (Fig. 106, 125). Le *makara* dans l'Inde, et le dragon en Chine en apportent la preuve évidente.

Par ailleurs le symbolisme qui est à l'origine de sa création peut lui imposer des additions empruntées à d'autres espèces d'animaux que des reptiles. C'est ainsi que pour montrer la faculté du dragon de se mouvoir dans l'atmosphère, la rapidité de son déplacement ou sa connexion avec des phénomènes météorologiques (la pluie, l'orage) qu'il peut provoquer par ses mouvements, il peut s'adornier d'ailes ou seulement de plumes (Fig. 88, 90, 97, 103, 104, 135, 142). Pour indiquer son habitat ou sa connexion avec l'élément humide, il emprunte aux poissons leurs nageoires ou leur queue (Fig. 88, 89, 90, 106, 107 à 105, 147) : enfin

---

<sup>1</sup> C. J. Gadd, *A sumerian reading-book*. Clarendon Press, Oxford, 1923, p. 188 : *Muš*, dragon, serpent ; *mušgir*, serpent qui pique ; *širu* est donné comme équivalent accadien.

pour ne laisser aucun doute à ce sujet, les flots d'eau sont souvent figurés (Fig. 99, 100, 143).

p.235 Une denture puissante et une langue dardée peuvent accuser sa puissance redoutable ; enfin des cornes de différents animaux, vipère cornue, cerf ou bélier, expriment sans doute un symbolisme sur lequel on peut épiloguer.

Il va sans dire que sur ces données générales des variations parfois assez considérables peuvent se rencontrer : très souvent le corps d'un dragon quadrupède s'étire en un long cou ondulé qui tient encore du serpent (Fig. 88, 96, 98, 103, 104) et se termine par la tête plate et l'œil rond des ophidiens.

D'autre part, si pour des raisons d'adaptation locale, le dragon peut s'inspirer davantage d'un reptile comme le crocodile des eaux profondes (le *makara*, Fig. 106, 125), il peut parfois même se rapprocher de l'éléphant aquatique, le *jalebha* (Fig. 106, 114) et se transformer dans l'Inde en un monstre quadrupède à trompe courte pour exprimer les conceptions tant de fois reconnues de la puissance fertilisante mais aussi redoutable des Eaux-Mères.

Le caractère reptilien le plus visible chez le dragon, c'est sa forme allongée et ondulée avec une longue queue très souvent enroulée sur elle-même : on le peut constater chez presque tous les dragons même chez ceux qui sont devenus quadrupèdes. Très souvent le dragon est seulement bipède, et nous avons vu que la question de l'unipède soulevait des controverses quant à son interprétation. La nature de ses pattes, quand il en a, est très variable : parfois non identifiables, elles sont souvent griffues ou palmées, et sans doute pour des raisons de symbolisme, peuvent se rapprocher de celles d'un fauve, d'un rapace ou encore d'un saurien.

Le corps du dragon est presque universellement recouvert d'écailles rappelant celles des sauriens mais il peut encore être couvert de plumes.

On le voit, des variantes de détails assez nombreuses se rencontrent dans la composition du dragon à travers son histoire et l'on ne peut douter que des contaminations se soient produites, au cours de son évolution, entre des réalisations quelque peu différentes. C'est ainsi que, aux premiers siècles de l'ère chrétienne, p.236 nous voyons apparaître dans l'Inde, à Taxila ou à Mathurâ, sous l'influence de l'hellénisme des régions frontières, en même temps que le *makara* issu du crocodile, le *makara*-Aragon aquatique (Fig. 109, 110) avec son long cou onduleux, tel que l'Asie grecque semble l'avoir conçu pour le transmettre ensuite à l'art romain et à l'art occidental chrétien.

Par ailleurs on sait l'importance que joue dans l'art khmèr le *nāga* polycéphale au point de vue de son symbolisme aquatique : il s'associe au dragon (*makara*) pour délimiter les frontons et garder les entrées en d'admirables réalisations plastiques. Il semble bien que le sculpteur en faisant sortir de la gueule du dragon le *nāga* polycéphale, habitant des lieux humides, a voulu signifier par là que le *makara* était le grand producteur des eaux génératrices de fertilité (Fig. 117, 120, 122, 156).

Pourquoi le serpent ou quelque autre reptile sont-ils ainsi associés à des concepts aquatiques, aux eaux des rivières, aux pluies, à l'orage ?

Très probablement par suite d'une observation de phénomènes naturels et par une association rudimentaire de cause à effet ou simplement de comparaison, très compréhensibles chez les primitifs. Des ressemblances de formes amènent des associations d'idées et nous qualifions nous-mêmes l'éclair de serpent de feu.

S'il n'est pas douteux que le symbolisme exprimé par un reptile se base sur une observation plus ou moins exacte ou plus ou moins légendaire de ses mœurs, de son habitat, ou parfois de sa forme, il est souvent plus difficile de fixer exactement l'espèce de reptile dont les différents peuples ont pu s'inspirer.

Il est en effet vraisemblable que les peuples ont englobé sous le nom de serpents tous les animaux de formes semblables ou analogues, sans la

rigueur d'une classification plus scientifique dont ils étaient incapables. Il n'est pas invraisemblable de croire que la mentalité primitive ait assimilé à la famille des serpents certains autres reptiles de dimensions variables, allant de la salamandre au crocodile, dont le corps très allongé et la longue queue pouvaient évoquer l'image d'un serpent avec des pattes.

Par ailleurs certains animaux des rivières ou de la mer apportaient sans difficulté l'image d'un serpent aquatique. Dans l'ordre des murénidés, la *muræna helena*, très vorace, à la denture puissante, pouvant atteindre d'assez grandes dimensions, conduisait aisément à la croyance populaire en un serpent de mer redoutable <sup>1</sup>.

D'autre part, en différentes régions de l'Asie on trouve plusieurs variétés de serpents aquatiques ; en Asie Mineure, notamment, les étangs abondent en serpents d'eau dont certains sont, dit-on, venimeux <sup>2</sup>. Rappelons encore les serpents venimeux de l'Océan Indien (*pelamys*) et les *nāga* gardiens des sources et des rivières dans l'Inde.

À ces reptiles en connexion avec l'eau et l'humidité, il faut ajouter les reptiles des régions sèches et désertiques se dissimulant dans les endroits obscurs, dans les crevasses des rochers ou des ruines.

On peut croire que très souvent, pour les peuples de l'Asie ancienne, une confusion a pu exister entre des reptiles et même des animaux d'espèces différentes quand des ressemblances de formes ou d'habitat pouvaient l'expliquer à leurs yeux. Seuls devaient compter pour eux les caractères généraux et ils devaient associer à leurs formes comme à leur habitat le symbolisme qu'ils voulaient exprimer. C'est en cela sans doute qu'il faut rechercher la variabilité du symbolisme d'un reptile en relation tantôt avec les endroits humides, les sources, les rivières, la mer même, tantôt avec l'obscurité, la crainte de la lumière, les lieux souterrains.

---

<sup>1</sup> Cette croyance est attestée par exemple chez Virgile (*Enéide*, Livre II), à propos de Laocoon dévoré avec ses fils par deux énormes serpents sortant des flots de la mer. Euphorion donne une version différente de cet épisode, mais son historicité n'est pas en question ici.

<sup>2</sup> H. Schliemann, *Troie*, p. 144.

Ajoutons enfin qu'on aurait tort de croire que l'impossibilité de réaliser une classification rigoureusement scientifique excluait chez les primitifs une faculté d'observation qui était au contraire souvent très développée chez eux. Certainement les peuples de p.238 l'Asie ont connu et distingué différentes espèces de reptiles et ils ont pu emprunter à l'une ou l'autre espèce tel détail caractéristique de leur forme ou rapprocher telle particularité de leurs mœurs ou de leur habitat avec le symbolisme qu'ils voulaient exprimer en créant l'être imaginaire qu'était le dragon, à la réalité duquel ils avaient d'ailleurs fini par croire de très bonne foi.

Parmi les nombreux symbolismes exprimés par le serpent et dont certains seulement se sont transmis au dragon issu d'un reptile, tous n'ont pas eu ni en même temps, ni partout la même importance.

Celui qui en Asie a occupé le plus anciennement et sur la plus grande étendue la première place, c'est celui de la fertilité due aux eaux de pluie ou de rivières. Souvent même textes et légendes appuient ce symbolisme en faisant du dragon l'attribut, la monture des divinités agraires et aquatiques. En Mésopotamie, le *mušhuššu* est l'attribut des divinités productrices de la fertilité due à l'humidité et aux travaux d'irrigation (Fig. 92, 93).

Les mêmes conceptions se retrouvent dans l'Inde, en Indochine et dans l'Insulinde : le *nāga* est un génie qui garde les sources, les rivières, provoque la sécheresse ou l'inondation. Un autre reptile, le *makara*-crocodile, et par une extension locale le *jalebha*-éléphant dénoncent par leurs nageoires et leur queue de poisson qu'ils sont des êtres aquatiques ; en faisant sortir des *nāga* ou des tiges de lotus de leur gueule, les *makara* paraissent vouloir indiquer qu'ils sont les génies producteurs ou gardiens des eaux de fertilité.

Le dragon chinois émerge des flots (Fig. 143) ou bien se trouve associé aux nuages de pluie ou aux phénomènes atmosphériques qui l'apportent.

La civilisation essentiellement agricole de la Chine la conduit à insister particulièrement sur un rapprochement entre le dragon et des phénomènes météorologiques : textes et légendes ne laissent aucun doute sur la puissance du dragon à provoquer la pluie, l'orage, l'éclair, la foudre, ayant une influence bonne ou mauvaise <sup>p.239</sup> sur la production des récoltes. C'est ainsi que l'on peut admettre comme figurant l'arc-en-ciel (cf. chap. III) l'image d'un arc formé par un corps serpentiforme, terminé aux deux extrémités par des têtes de serpents-dragons et qu'on rencontre en Chine (Fig. 163), peut-être en Indochine (Fig. 156) et même en Amérique précolombienne (Fig. 175).

Il semble donc bien évident que ce sont des rites de fertilité produite par l'eau qui sont à l'origine des êtres fabuleux que nous appelons les dragons.

Comme on devait l'attendre de thalassocraties riveraines de la Méditerranée, c'est cette fois la mer qui, dans l'art classique, fournit l'image du dragon figurant dans le cortège de Poséidon et servant de monture aux Néréides.

À ce symbolisme de fertilité se joint parfois un symbolisme de fécondité comme on peut le constater par exemple dans l'Inde (voir p. 144) pour le *makara*.

À ce symbolisme de fertilité aquatique exprimé par un reptile (serpent ou crocodile) et transmis au dragon, vient se juxtaposer ou se superposer un autre symbolisme, celui de puissance des ténèbres, ennemi de la lumière et démon du mal. Ce changement d'orientation dans le symbolisme du dragon-reptile est très important, parce que, à un moment donné, il recouvre pour ainsi dire la signification du dragon comme puissance aquatique de fertilité et cela au point que depuis l'extension du christianisme le premier symbolisme tend à disparaître dans la conscience humaine. Comment expliquer ce changement d'orientation ? Il se rencontre plus spécialement dans les régions sèches, arides et désertiques aussi bien de l'Asie occidentale que de l'Égypte (Appendice I). On peut l'expliquer par la disparition rapide du serpent

sous terre, par sa dissimulation dans les endroits obscurs, les crevasses des rochers et des ruines, les replis du sable des déserts.

Il est à retenir que ce caractère de puissance souterraine peut être observé même lorsque le serpent est associé à des conceptions <sup>p.240</sup> de fertilité aquatique des eaux souterraines et le changement d'orientation dans sa signification ne faisait qu'accentuer un caractère général de son symbolisme.

On comprend fort bien que dans les régions chaudes et désertiques de la presqu'île arabique où les Hébreux se perdirent si longtemps à la recherche de la Terre promise, des serpents au regard fascinateur, dissimulés dans l'ombre des crevasses ou les replis du sol aient pu leur fournir l'image du serpent tentateur, craignant la lumière, démon de l'obscurité, ennemi de Dieu, et emblème de la tromperie et du mensonge.

La Bible cite une dizaine d'espèces de serpents plus ou moins identifiables, y compris même des serpents volants sur lesquels on peut épiloguer. Le *shephiphon* (Gén. XLIX, 17) est sans doute la vipère cornue (*cerastes cornutus*) que nous avons déjà rencontrée en Mésopotamie (Fig. 91) et qui existe aussi en Égypte.

L'Égypte également, pour des raisons qui lui sont propres, a insisté sur le caractère du reptile d'être l'adversaire acharné de la lumière, du soleil, et les textes ne laissent aucun doute à ce sujet (Appendice I).

Avec le christianisme, l'Europe adopte ce symbolisme et le dragon devient puissance des ténèbres et image du démon, mais il conserve encore parfois le souvenir des connexions avec les eaux de fertilité que nous avons rencontrées dans l'Asie ancienne (Appendice III).

Bien certainement ces différents symbolismes ne sont pas exclusifs les uns des autres et des contaminations entre eux peuvent se rencontrer à des degrés divers, suivant les temps et les lieux.

Un symbolisme commun à tous les dragons, sans exception, est celui de puissance redoutable ; il se fonde à toute évidence sur la crainte de

sa morsure souvent empoisonnée, qu'une mâchoire à la denture fortement accentuée sur toutes ses représentations et une langue fourchue montrent en effet fort à craindre.

Enfin l'observation des phénomènes de la nature devait mettre le dragon en relation avec des phénomènes météorologiques ou <sup>p.241</sup> astronomiques où le soleil, la lune, les astres pouvaient jouer un rôle. De même l'orientation et les points cardinaux devaient fatalement s'y associer. Au surplus, le retour périodique des saisons, dont l'influence était visible dans la végétation, devait apporter la notion du temps, donc du calendrier.

Le dragon figure ainsi chez certains peuples dans la désignation des constellations, dans les divisions de l'année, dans la désignation de certains points cardinaux.

On peut être assuré que le paysan d'il y a plusieurs millénaires, tout comme celui d'aujourd'hui, n'a fait des observations astronomiques ou météorologiques que pour en tirer des prévisions pour sa culture : chaleur, froid, sécheresse, pluie, vent, l'intéressent infiniment plus que l'explication de la formation des mondes, et le mouvement des astres avait pour lui le grand intérêt de fixer ses travaux à des intervalles rigoureusement déterminés.

Mais ce primordial souhait d'abondance de toute l'humanité s'accompagnait d'un désir de richesse dont les dragons ne pouvaient être que les gardiens s'ils n'en étaient pas toujours les producteurs.

C'est un dragon qui veille sur les pommes d'or du jardin des Hespérides et c'est encore lui qui garde en Colchide la Toison d'or.

Aux yeux des Asiatiques les perles étaient particulièrement considérées comme précieuses : elles venaient de la mer et la science rudimentaire de l'époque n'était pas loin d'accepter l'origine aquatique de bien des bijoux (Fig. 113).

De nombreuses légendes indiennes, chinoises, japonaises, se rapportent à des dragons gardiens de trésors et de perles ou bijoux.

Rappelons enfin l'extraordinaire concordance signalée dans un chapitre précédent de l'emploi du masque et du dragon pour la protection des entrées, des portes et des fenêtres. Elle s'affirme dans tous les arts et à toutes les époques, et n'est explicable que par la concordance d'un symbolisme apotropaïque exprimé chez tous les peuples et répété par eux consciemment ou par imitation.

p.242 En résumé, il y a là un ensemble impressionnant de concordances dans la typologie et le symbolisme qu'il serait difficile de contester. Elles ont pour origine des rites agraires ou de fécondité et de fertilité, s'adressant à des puissances dont certaines manifestations sont favorables pour la fertilité (la pluie, l'arc-en-ciel), d'autres redoutables (l'éclair, la foudre, l'orage) et dont sont à craindre les excès (inondations) comme les déficiences (sécheresse, famine).

Dès la plus haute antiquité, pour se les concilier, on leur adresse vénération et supplications et l'on va même jusqu'à leur dédier des sanctuaires. Par ailleurs leur caractère redoutable confère par magie sympathique à leurs images des pouvoirs apotropaïques.

À ce symbolisme agraire se juxtapose un symbolisme chthonien, de ténèbres, de malfaisance qui finira par se substituer au premier.

Il nous reste maintenant à aborder le problème le plus intéressant sans doute, celui de la filiation possible d'un thème prototype passant d'une région et d'un art à l'autre ; nous allons le considérer séparément pour le masque et le dragon.

### III. — Existence hypothétique d'un prototype du masque apotropaïque

Le masque apotropaïque dérive-t-il d'un prototype unique ou est-il une création spontanée de chaque peuple, répondant à une mentalité, à des croyances analogues ?

Sans que cela soit absolument impossible, il est cependant bien difficile, à l'heure actuelle, de placer chronologiquement ce prototype. Si

nous voyons apparaître le masque apotropaïque vers le 11<sup>e</sup> millénaire en Babylonie, puis en Chine, ensuite vers les premiers siècles du I<sup>er</sup> millénaire dans le Luristan, et seulement vers les VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles av. J. C. dans l'art classique qui ne lui donne toute sa faveur qu'aux environs de la naissance du christianisme, par contre avec l'Inde et les civilisations d'inspiration indienne nous ne pouvons guère remonter plus haut que p.243 les IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles de l'ère chrétienne. Toutes ces dates ne sont d'ailleurs que très approximatives et dans ces conditions il paraît très difficile d'établir chronologiquement une filiation.

Il y a sans doute les ressemblances qui en certains cas ne sont pas niables. Mais ici nous nous trouvons en présence de deux thèses qui ont chacune des partisans. Pour beaucoup les ressemblances de style, d'expression, de forme sont des critères certains de rapprochements, de contacts entre les arts.

Pour d'autres moins nombreux, mais dont nous partageons les hésitations, ces critères ne sont pas sûrs, parce qu'ils laissent trop peu de part à l'imagination, à la fantaisie des individus qui ne peuvent manquer de se rencontrer en des temps et des lieux divers. Il faut certainement admettre que l'homme, partout le même, puisse résoudre de la même manière un problème d'ornement ou d'expression peinte ou sculptée de sa pensée.

Il n'en est pas moins vrai qu'à de certaines époques et en de certains lieux, il y a ce que l'on pourrait appeler des modes d'ornements ou de manières de penser qui par contagion s'étendent au loin. Cette concordance dure un certain temps puis s'atténue et disparaît pour ne laisser parfois que quelques îlots isolés qui en conservent la tradition.

Nous pensons que le tort des partisans de chacune des deux thèses est d'être trop exclusifs : les ressemblances entre deux thèmes peuvent dans certains cas affirmer une parenté et dans d'autres sans doute beaucoup plus fréquents, ne montrer qu'un même stade d'évolution, toutes les civilisations ayant traversé les mêmes étapes. L'œuvre

d'aujourd'hui est précisément de rassembler ces concordances, de n'en déduire que des hypothèses, laissant à un avenir plus exactement documenté le soin d'en tirer les conclusions définitives.

Sans doute l'originalité incontestable d'un thème, son particularisme évident, certains détails caractéristiques peuvent être acceptés comme des preuves de contact, quand on les rencontre dans des arts différents et qu'on peut les justifier par des considérations historiques. p.244

Cependant dès que l'on arrive à des expressions d'ordre plus général, comme l'expression de la crainte, la ressemblance des réalisations ne peut conduire qu'à des hypothèses, vraisemblables mais incertaines.

Si dans certains *t'ao-t'ie* de la Chine nous voyons apparaître le thème de Gilgamesh ou du héros domptant les fauves, qu'il soit compris ou non, il semble bien que nous pouvons accepter un rapprochement par un intermédiaire qui se présente immédiatement à nous, le Luristan. Si encore la ressemblance jusque dans les détails est bien visible dans les masques apotropaïques khmèrs, chams et javanais, les rapports historiques les confirment.

La crainte de l'inconnu, d'esprits ou d'êtres malfaisants est par contre trop commune à la mentalité primitive et même à celle des premières civilisations, pour qu'il soit anormal qu'elle s'exprime d'une façon analogue en cherchant autour d'elle les éléments les plus propres à s'exprimer clairement.

Sans doute les relations des peuples de l'Asie ont été plus fréquentes, même aux hautes époques, que nous ne le pensons et que l'histoire ne nous le raconte. Des croyances populaires, des légendes ont dû se transmettre de peuple à peuple sans que nous puissions jamais espérer prouver la réalité de leurs migrations.

Nous pouvons même être assurés que ces croyances se sont transmises plus facilement encore que leurs réalisations plastiques.

Ce ne sont donc là que des hypothèses qui n'apportent, aucune certitude pour le transport d'un thème figuré.

Nous savons bien que la permanence d'un thème est d'une durée indéfinie alors même que le sens en est perdu et qu'il ne répond plus à aucune utilité. Ce que l'homme a vu faire, il le répète inlassablement par une instinctive paresse à chercher du neuf. Des thèmes ainsi créés peuvent se rencontrer, se comprendre, et se perpétuer sous une forme nouvelle dans des arts très différents.

Dans ces conditions, il nous paraît que l'on ne peut pas accepter la création d'un masque apotropaïque unique et son transport à travers l'Asie. Nous ajouterons cependant que dans certains <sup>p.245</sup> cas, les relations incontestées entre les peuples ont dû amener des contracts dont il est parfois possible, en des cas précis que nous avons cités, de relever la preuve avec quelque certitude.

#### IV. — Existence hypothétique d'un prototype du dragon

Ces considérations, nous ne pouvons que les répéter à propos du dragon : partout où nous l'avons rencontré, le dragon paraît avoir des significations pareilles, mais il ne s'en suit pas que pour cela il doive dériver d'un prototype unique.

Au point de vue chronologique nous pouvons, avec le *mušhuššu* mésopotamien, remonter aux III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> millénaires avant l'ère chrétienne et à la fin du II<sup>e</sup> millénaire pour le dragon en Chine ; mais il faut descendre jusqu'aux III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècles av. J. C. pour rencontrer à Bārhut dans l'Inde le *makara* et le *jalebha*.

Dans l'Indochine et dans l'Insulinde ce n'est que vers les VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles de l'ère chrétienne que nous voyons *makara*, *jalebha*, *nāga* s'associer, se fondre et finir par se rapprocher du dragon chinois leur voisin au point de devenir interchangeable.

Devant cette apparition du dragon à des époques et surtout dans des régions aussi éloignées les unes des autres, il paraît bien difficile d'accepter la filiation directe d'un prototype unique.

La conclusion de cette enquête pourrait donc être celle-ci : masques et dragons en Asie sont issus de croyances, de conceptions analogues qui ont eu cours à des moments donnés sur tout le continent asiatique.

L'axiome trop souvent répété qu'on n'invente pas deux fois la même chose pour justifier des tentatives de rapprochement entre les arts devra-t-il être remplacé par cet autre que l'homme se répète inlassablement ? Sans exclure aucune de ces deux possibilités, n'est-il pas plus logique d'admettre tout simplement que tous les peuples ont exprimé d'une manière sensiblement pareille des croyances qui leur étaient communes en raison de leur stade de connaissances.

p.246 Ce serait déjà là un intéressant résultat de cette étude d'archéologie comparative, mais il en est un autre sur lequel nous voulons insister.

Très souvent dans *L'Inde et l'Orient classique* nous avons noté que l'art indien présentait des solutions plastiques très pareilles à celles d'autres arts voisins sans que nous osions affirmer une filiation.

Voici la preuve qu'il en est de même pour toutes les autres civilisations de l'Asie.

D'où la conclusion qu'il y a en Asie des manières de penser et de s'exprimer qui s'y sont répandues en des directions et en des temps qu'il ne nous est pas encore possible de bien préciser.

On a toujours considéré l'Asie comme étant composée d'un certain nombre de compartiments parfaitement étanches.

L'assyriologue ne tourne ses regards que vers l'Orient classique sans jamais regarder vers l'Est et ses intéressantes civilisations ; l'indianiste se croit enfermé entre l'océan et l'Himalaya ; tout au plus acceptera-t-il

de regarder vers l'Indochine ou l'Insulinde ; quant au sinologue il s'estime presque entièrement protégé contre toute incursion étrangère par la Grande muraille.

Pendant les premiers millénaires avant l'ère chrétienne et très probablement même antérieurement, l'Asie a été parcourue comme aujourd'hui d'un bout à l'autre : les communications étaient moins nombreuses, elles étaient plus lentes, mais cela est sans importance.

Ces communications presque certaines pendant la préhistoire, qui sont attestées en Mésopotamie aux environs du III<sup>e</sup> millénaire aussi bien par les archives épistolaires de Mari que par la découverte de sceaux indiens dans les bassins du Tigre et de l'Euphrate, avaient pour objet le trafic de matières premières de natures diverses.

On peut croire qu'en raison de la qualité probable des intermédiaires, les échanges d'idées qui devaient se produire à cette occasion entre marchands et caravaniers avaient pour sujet des croyances populaires, des légendes relatives à des phénomènes <sup>p.247</sup> naturels intéressant la fertilité ou la sécurité bien plus que de hautes spéculations philosophiques ou religieuses. Celles-ci n'ont dû s'échanger qu'à des époques de haute culture religieuse et dans ce cas la propagation fut intentionnellement faite par des missionnaires.

On peut être sûr que ces croyances populaires se sont propagées bien avant leurs réalisations plastiques. Nous ne pouvons espérer apporter des preuves de cette transmission qui ne laisse aucune trace quant à ses origines et ses directions.

Quoi d'étonnant dès lors que les mêmes croyances populaires se soient réalisées plastiquement de la même manière ; tirer de cette ressemblance des conclusions d'origine ou d'influences n'est pas toujours sûr.

## V. — Très grande probabilité d'influences réciproques et occasionnelles par suite des relations inter-asiatiques

Il ne faut pas nier cependant que des échanges de produits manufacturés aient eu lieu à l'occasion de ces communications et que ces produits aient pu inspirer ou influencer des réalisations semblables.

Par ailleurs, on peut accepter qu'au cours de leurs pérégrinations les hommes ont pu rencontrer des monuments dont ils ont conservé le souvenir et qu'ils ont répétés de mémoire <sup>1</sup> ; une observation attentive du mécanisme de la composition nous a convaincu du rôle important que joue dans l'invention d'un motif la mémoire, le souvenir du « déjà vu ». Aussi bien dans une équipe d'artisans la contagion répand largement un motif déterminé en favorisant la paresse du plus grand nombre des travailleurs.

Il y a donc des causes diverses qui peuvent expliquer la diffusion <sup>p.248</sup> d'un thème quelconque. Le choix entre elles est difficile et pour se justifier doit s'appuyer sur d'autres recoupements. Mais un fait demeure évident : c'est que des croyances semblables se sont répandues en bien des régions de l'Asie ; elles ont donné lieu à des réalisations plastiques très pareilles qui, à de certains moments ont dû se rencontrer, se reconnaître et même s'influencer. C'est ainsi qu'on peut expliquer la présence inattendue d'un Gilgamesh au-dessus d'un *t'ao-t'ie* chinois (Fig. 84, 85), que des *makara* indiens dans le nord-ouest de l'Inde peuvent rappeler ou un dragon mésopotamien (Fig. 109) ou un dragon de l'Asie grecque, qu'en Indochine *makara* et dragons deviennent interchangeable.

Mais en tout état de cause, il nous paraît très douteux d'accepter pour le dragon aussi bien que pour le masque apotropaïque l'existence d'un prototype unique dont tous les masques et tous les dragons seraient issus. Et avec M<sup>me</sup> de Coral-Rémusat nous croyons que des mythes de même ordre sont intervenus dans la formation psychique et

---

<sup>1</sup> Il est bien certain qu'aux environs de la naissance du christianisme, les vieilles civilisations de l'Asie montraient encore des ruines imposantes de leur splendeur, aujourd'hui presque complètement effacées.

plastique du *makara* indien et du dragon chinois » <sup>1</sup> comme aussi de tous les dragons que nous avons rencontrés au cours de cette enquête.

Poursuivant nos recherches en dehors de l'Asie (Appendices I, II, III) nous trouverons le confirmation de cette thèse à travers l'histoire jusque dans les autres continents.

Nous pensons — est-ce une illusion ? — que le résultat de cette enquête dépasse même l'explication de quelques faits particuliers : elle nous fait pénétrer la mentalité universellement pareille de l'espèce humaine, se perpétuant à travers le temps : hantée par la crainte de l'inexpliqué, elle cherche à en trouver la justification dans la notion confuse d'une vie pareille à la vie humaine, animant aussi bien les phénomènes de la nature que les plantes ou les animaux.

Elle attribue à ces entités des puissances bonnes ou mauvaises, et de la terreur qu'elles lui inspirent elle se fait à son tour des protecteurs par des incantations magiques ; elle les figure <sup>p.249</sup> plastiquement en empruntant à la nature qui l'entoure les éléments qui lui paraissent par une élémentaire association d'idées ou de cause à effet les plus propres à son dessein et qui sont à part quelques différences locales, presque toujours les mêmes.

@

---

<sup>1</sup> G. de Coral-Rémusat, B. E. F. E. O., t. XXXVI, 2, 1937, p. 431.