Gisbert COMBAZ

LA PEINTURE CHINOISE

vue par un peintre occidental

à partir de :

LA PEINTURE CHINOISE VUE PAR UN PEINTRE OCCIDENTAL

Introduction à l'histoire de la peinture chinoise

par Gisbert COMBAZ (1869-1941)

Extrait des *Mélanges chinois et bouddhiques*, publiés par L'Institut belge des Hautes Études Chinoises, volume VI. Imprimerie sainte Catherine, Bruges, 1939, 149 pages dont 12 planches et 28 figures.

Cours donné à l'Institut Belge des Hautes Études Chinoises en janvier-février 1935.

Édition en format texte par
Pierre Palpant

www.chineancienne.fr
avril 2015

SOMMAIRE

I. Importance de la peinture dans l'art chinois.

Valeur magique de la peinture ; collections de peintures ; traités de peinture ; histoire de la peinture.

II. Influences extérieures.

L'école de peinture bouddhique d'Asie centrale : influences indo-hellénistiques, indiennes, iraniennes (sassanides).
L'influence européenne au XVIIIe siècle.

III. Technique de la peinture chinoise.

A. Les peintures murales.
B. Les peintures mobiles : la soie, le papier, l'encollage, les pinceaux, la règle et l'équerre, les couleurs.

IV. Caractères généraux de la peinture chinoise.

1. Caractère calligraphique, l'enseignement de l'écriture et du dessin.
2. Caractère littéraire.
3. Caractère religieux, philosophique et symbolique, la peinture populaire.

V. Réalisme et conventionalisme dans la peinture chinoise.

Le modelé, les ombres, le trompe-l'œil, l'atmosphère des lointains ; la perspective ; la suggestion ; la peinture monochrome ; la frontalité ; le raccourci ; le mouvement, les attitudes.

VI. Composition.

La mise en page, le Ciel et la Terre ; symétrie et dissymétrie ; représentation simultanée de plusieurs épisodes d'une même histoire.

VII. Quelques thèmes de la peinture chinoise et de la peinture occidentale.

Le paysage et les sites célèbres, les fleurs, les animaux, la peinture religieuse, la peinture historique et les scènes de la vie privée, le portrait.

Conclusions.

I

IMPORTANCE DE LA PEINTURE DANS L'ART CHINOIS

@

p.012 Le titre qu'on a choisi pour cette série d'entretiens sur la peinture chinoise indiquera tout de suite la différence qu'il peut y avoir entre une histoire de la peinture chinoise et la confrontation de deux esthétiques que l'on se propose de faire ici.

De nombreux auteurs se sont occupés de la peinture chinoise ; pour la plupart, sinon pour tous, ils se sont placés au point de vue chinois, et, puisant sans compter dans les nombreuses sources indigènes, ils nous ont donné une nomenclature touffue de noms de peintres avec leur biographie, ainsi qu'une abondante description de leurs œuvres, le tout saupoudré de peu ou de beaucoup de littérature. Ajoutez à cela le lyrisme avec ses mots sonores dans lequel tombent facilement ceux qui se passionnent — comme il convient — pour le sujet qu'ils étudient ; leur sens critique s'atténue d'autant que leur enthousiasme grandit ; la magie des mots les grise au détriment de la clarté de l'expression et de la clairvoyance du jugement.

Il en a été ainsi dans tous les temps et dans tous les pays, et la crainte de paraître mal averti a paralysé les réactions. Comme le dit très justement M. J. Buhot dans une de ses critiques de la *Revue des Arts Asiatiques* :

> « En aucun pays et en aucun temps les maîtres de la peinture ne semblent dire la même chose que les critiques d'art ; les premiers sont les précurseurs de l'élite, les seconds se haussent rarement au-dessus de la mode du vulgaire ; en Chine ils ne sont pas moins bourgeois qu'ailleurs.

> « Les ouvrages européens sur la peinture chinoise, ajoute, non sans ironie, M. G. Duthuit [1], sont cousus à l'ordinaire de citations difficilement accessibles aux Chinois eux-mêmes, empruntées à des auteurs de valeur intellectuelle très inégale et représentant des époques et des sociétés fort différentes les unes p.013 des autres. Ils nous présentent ainsi d'une manière incohérente un curieux mélange de sublimité obscure et d'évidente naïveté.

Sans doute la position de l'historien occidental acceptant le point de vue chinois est défendable ; encore faudrait-il que l'on fût absolument sûr d'une traduction des textes qui, par ailleurs, est hérissée de difficultés malaisément surmontables.

Mais on peut se demander si c'est là le point de vue qui intéresse le plus le lecteur occidental. Amené par un long atavisme à une conception particulière de l'art, sa réaction devant la peinture extrême-orientale demeure hésitante et troublée. Incapable de ressentir la volupté chinoise devant la virtuosité d'une technique qui lui est étrangère, fermé à certaine mystique dans laquelle se complaît la mentalité chinoise, il se trouve dans la même situation que le lettré chinois auquel on essayerait de faire comprendre les subtilités de la division du ton de l'école impressionniste, les recherches de la lumière d'un Claude Monet, l'acuité de vision et de synthèse d'un Cézanne ou la truculence des empâtements de la peinture flamande. Ce sont là des expressions que nous comprenons bien, mais dont le Chinois en question n'apprécierait aucunement la saveur.

Il faut dire encore que les nombreuses reproductions sur lesquelles nous établissons notre jugement sont en général très mauvaises. Dans les peintures reproduites en couleurs, la coloration est faussée ; dans celles qui sont reproduites en noir les valeurs sont changées. Très souvent les reflets d'une soie mal tendue rendent la lecture des

---

[1] G. Duthuit, *Mystique chinoise et peinture moderne*, Londres, A. Zwemmer, 1935.

peintures presque impossible. On n'y voit presque plus rien et l'on reste perplexe devant l'enthousiasme des commentateurs.

Sans vouloir par trop médire de l'histoire de la peinture à laquelle on fera par ailleurs de nombreuses allusions, c'est plutôt une confrontation de la peinture chinoise avec la peinture occidentale que l'on voudrait faire ici.

Et pour le dire tout de suite, la conclusion de cette confrontation n'amène aucune diminution ni pour la peinture chinoise, ni p.014 pour la peinture occidentale. Toutes deux avec des moyens d'expression très différents, ont créé d'incontestables chefs-d'œuvre, qui relèvent de la Beauté Souveraine, et appartiennent ainsi au meilleur patrimoine de l'humanité toute entière.

En général nous acceptons plus facilement la sculpture extrême-orientale : c'est que celle-ci, n'utilisant que le volume comme moyen d'expression, se trouve devant les mêmes nécessités que la nôtre, et les réalise d'ailleurs de la même manière : la peinture au contraire, devant réduire trois dimensions sur une surface qui n'en a que deux, donne à ce problème des solutions qui ne sont pas les nôtres.

Les Chinois ont toujours professé une très grande admiration pour la peinture qu'ils associent à la calligraphie.

Valeur magique de la peinture

Il n'y a d'ailleurs rien d'extraordinaire à la valeur attribuée à l'exécution d'une image peinte ou sculptée par tous les peuples de l'Extrême-Orient, car elle repose sur un vieux concept magique commun à tous les peuples primitifs, et prêtant une vie mystérieuse au simulacre de l'objet représenté.

Nous trouvons ce concept à la base de l'art préhistorique comme de l'art des peuples les plus civilisés : Égyptiens et Mésopotamiens exécutèrent leurs peintures et leurs sculptures, bien plus pour assurer à leurs morts, et même à leurs vivants une vie heureuse, que pour satisfaire un désir de beauté, qui ne devait apparaître que plus tard.

Soit que par des incantations, ou par le fait même de leur création, les images eussent pris une valeur réelle de double, toujours est-il que tous les peuples ont considéré à l'origine les arts de la plastique et de la peinture comme susceptibles d'acquérir une véritable existence.

On peut citer à ce propos quantité de légendes se répétant aussi bien en Orient qu'en Extrême-Orient.

En Chine, Kou K'ai-tche donnait une telle intensité d'expression p.015 à ses figures, qu'il craignait de leur donner la vie en exécutant les yeux et de les voir ainsi s'animer et sortir de la toile.

Le cheval peint par Han Kan parvient, lui, à s'échapper du papier sur lequel l'artiste avait fixé ses traits et le dragon exécuté par Wou Tao-Tseu s'envole de la soie dès que l'artiste y eut ajouté les yeux.

D'autres dragons, peints par Tchang Seng-yeou dans un monastère, se mirent un jour à donner de tels signes d'impatience pendant un orage que l'artiste dut peindre en toute hâte des chaînes pour les retenir [1].

Quelle que soit la valeur historique — fort discutable — de ces historiettes, elles ne sont utiles à rappeler ici que pour montrer l'importance magique de la peinture dans la culture chinoise. Toute une littérature est consacrée à la peinture et il serait inopportun d'en faire ici une analyse détaillée.

À titre d'exemple, nous citerons l'un des plus célèbres ouvrages sur la peinture, le *P'ei-wen-tchai chou-hoa p'ou*, encyclopédie compilée par une commission de onze savants et artistes en 1705 et publiée en 1708 en 100 fascicules reliés en 64 volumes avec une préface de l'empereur K'ang-hi [2]. La table des matières est suivie d'une bibliographie donnant

---

[1] Les mêmes histoires se racontent pour les peintures de Kocé Kanaoka, au Japon. On en rencontre d'analogues en Occident, ce qui montre bien le caractère de puissance magique attribué par tous les peuples à la peinture. Encore aujourd'hui tous les peintres peuvent témoigner du respect que professe le peuple pour celui qui est capable de reproduire la nature ou de faire un portrait.

[2] S. W. Bushell, *L'art chinois*, trad. H. d'Ardenne de Tizac, Paris, Renouard, 1910, p. 306.

les titres de 1.844 volumes cités dans l'Encyclopédie. Le sommaire suivant, ayant trait à la peinture, donnera une idée de son importance :

Livres 1 à 10. Classification, genres, description, etc. d'écritures.

Livres 11 et 12. Classification des sujets de peinture, décoration murale, illustration, décoration de la porcelaine.

Livres 13-14. Genres de peinture, technique.

Livres 15-16. Écoles de peinture, méthodes pour l'étude de cet art.

Livres 17-18. p.016 Appréciation des artistes et de leurs œuvres, œuvres principales, degré de mérite.

Livres 19-20. Manuscrits de la main des empereurs et des premières dynasties.

Livre 21. Peintures exécutées par les empereurs et les princes des premières dynasties.

Livres 22-24. Biographies d'écrivains célèbres.

Livres 45-58. Biographies des peintres célèbres de l'époque des « Cinq souverains », de la dynastie des T'ang, des Cinq dynasties, des Song, des Yuan, des Ming.

Les autres livres sont consacrés aux inscriptions, aux peintures anonymes, aux certificats d'authenticité, aux discussions critiques sur des points douteux, aux collections fameuses de manuscrits et de peintures.

D'après ce sommaire, on conviendra que nous avons là une œuvre considérable renfermant des sources précieuses d'information encore que la traduction en soit souvent bien difficile. Cependant nous ne pouvons oublier que si nous sommes bien renseignés sur le nom des peintres et les particularités de leur existence, les caractéristiques de leur talent sont appréciées suivant une mentalité sensiblement différente de la nôtre et que, faute d'une commune mesure dans les critères d'appréciation, il est bien difficile d'assurer notre jugement. Les œuvres des grands peintres considérées comme très précieuses ont toujours été jalousement gardées par leurs possesseurs.

Collections de peintures

Si la Chine n'a pas eu l'idée de créer des musées de peinture comme les nôtres, elle a eu des collectionneurs passionnés, impériaux parfois, qui réunirent d'importantes collections de peintures.

Des catalogues avec témoignages d'authenticité et notices descriptives en furent dressés. C'est par exemple le *Siuan-ho hoa p'ou*, collection de l'empereur Hoei-tsong, dressé au XIIe siècle ; p.017 il signale les œuvres de plus de deux cents peintres et donne les titres de plus de six mille peintures.

Ces peintures sont classées de la manière suivante :

I. Livres 1 à 4 : Peintures religieuses, taoïsme, bouddhisme.

II. Livres 5 à 7 : Figures humaines.

III. Livre 8 : Palais et bâtiments.

IV. Livre 8 : Tribus barbares et peuples étrangers.

V. Livre 9 : Dragons et poissons.

VI. Livres 10 à 12 : Montagnes et eaux, paysages.

VIL Livres 13, 14 : Animaux domestiques, bêtes sauvages.

VIII. Livres 15, 19 : Fleurs, oiseaux.

IX. Livre 20 : Bambous.

X. Livre 20 : Légumes et fruits.

Il ne faudrait pas cependant accepter toutes les notices et les attributions de ce catalogue sans quelque prudence, car l'authenticité de certaines œuvres est plus que douteuse.

Traités de peinture

Nous possédons enfin de véritables traités de peinture comme le *Kiai-tseu-yuan houa tchouan*, « les enseignements de la peinture du jardin de la graine de moutarde » [1], compilation de règles diverses,

[1] « Jardin grand comme un grain de moutarde », qui était une petite mesure dans la Chine bouddhique, héritée de l'Inde.

établies à différentes époques par les grands peintres de l'empire. Il contient nombre de renseignements intéressants sur l'esthétique et la technique de la peinture chinoise.

Il est d'autant plus intéressant qu'il reproduit nombre de textes anciens ayant trait à la peinture.

Le *Kiai-tseu-yuan houa tchouan* fut publié pour la première fois en 1679 ; une seconde et une troisième partie parurent en 1701 ; dans la préface de cette dernière édition, on annonçait une partie supplémentaire concernant la peinture de figures. Celle-ci ne fut publiée qu'en 1818, et a été traduite par Mlle V. Contag ; on trouvera dans *T'oung pao* (XXXIII, 1937, p. 15-90, 37 fig.) la p.018 traduction du premier fascicule constitué de matériaux remontant vraisemblablement au XVIIe siècle. L'étude de la figure humaine y est disséquée de la même manière que celle des rochers, des plantes et des animaux, par parties détachées, œil, nez, bouche, avant de procéder à l'étude de l'ensemble.

Les trois premières parties ont été traduites par R. Petrucci [1].

Les premières éditions comportaient de fort belles planches en couleurs.

L'introduction montre avec une rare compréhension l'importance de l'inspiration et de la technique, du métier.

> « Pour ce qui est d'étudier la peinture, les uns préfèrent la complexité, les autres la simplicité ; la complexité est mauvaise, la simplicité est mauvaise. Les uns préfèrent la facilité, les autres préfèrent la difficulté ; la difficulté est mauvaise, la facilité est aussi mauvaise. Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres considèrent comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Il

[1] Raphaël Petrucci, *Kiai-tseu-yuan houa tchouan*. Paris, Renouard, 1918. (Cf. Édouard Chavannes, *Journal Asiatique*, 1918, I, p. 321-339). Ayant à faire de nombreuses références à cet ouvrage, nous le désignerons souvent par l'abréviation : K. T. Y.

> faut d'abord [observer] une règle sévère ; ensuite peindre avec intelligence toutes les transformations.

Épinglons encore ceci :

> « Le but de la possession de la méthode revient à [être comme si l'on n'avait] pas de méthode,

ce qui est fort juste et se rapproche de ce que Ingres disait à ses élèves :

> « Il faut user de la facilité en la méprisant ; mais malgré cela, quand on en aura pour cent mille francs, il faut encore s'en donner pour deux sous.

Dans cette manière un peu... chinoise de s'exprimer nous distinguons le souci constant de la juste mesure, l'appréhension de l'excès dans un sens ou dans un autre et la juste compréhension que ce qui est louable dans un cas peut être blâmable dans d'autres. Le même ouvrage donne plus loin, d'après un texte de Lieou p.019 Tao-chouen de la dynastie des Song [1], les six nécessités auxquelles doit s'astreindre l'artiste :

1. la révolution de l'esprit doit être jointe à la force,
2. les lignes et les plans doivent être fermes,
3. les changements et les différences doivent être conformes à la raison,
4. les couleurs doivent avoir de l'harmonie,
5. le pinceau doit aller et venir avec aisance,
6. en imitant et en étudiant, abandonner tout ce qu'il y a de mauvais.

Enfin pour montrer ce que l'artiste maître de ses moyens peut obtenir, le même ouvrage fait suivre les six nécessités des six supériorités :

1. chercher dans la rudesse le mouvement du pinceau,

---

[1] R. Petrucci, *K. T. Y.*, p. 16.

2. rechercher le talent dans l'inhabileté,

3. chercher la force dans la finesse et la délicatesse,

4. chercher la raison dans le dérèglement et la singularité.

5. sans encre chercher le ton,

6. dans une peinture plate chercher l'espace.

On pourrait épiloguer longuement sur les six nécessités et les six supériorités, en admettant même que l'on soit sûr de l'excellence de leur traduction.

Elles révèlent cependant, à côté d'une certaine naïveté dans la manière de s'exprimer, un souci tout à l'honneur de la pensée chinoise, de la juste mesure, de l'équilibre entre les contrastes les plus opposés, une recherche de l'harmonie dans la coloration, comme aussi la faveur marquée pour l'observation attentive de la nature.

Si les œuvres de la peinture chinoise sont extrêmement nombreuses, nous ne les connaissons cependant qu'imparfaitement et beaucoup de pièces capitales demeurent encore inconnues dans le trésor des temples ou dans des collections particulières.

Histoire de la peinture chinoise

p.020 En se basant sur le récit des auteurs chinois on peut tenter une histoire de la peinture chinoise, mais faute d'exemples judicieusement choisis et surtout bien reproduits, cette histoire devient facilement une longue énumération d'un médiocre intérêt, de noms et de biographies de peintres et une collection d'images d'une monotonie souvent peu séduisante.

Incontestablement les origines de la peinture chinoise se confondent avec celles de l'écriture ; les caractères actuels d'écriture ne sont que des formes évoluées de dessins primitifs et d'anciens textes nous renseignent déjà sans erreur sur cette évolution.

Cependant ces rapports étroits entre la peinture et la calligraphie, ne fût-ce que par l'emploi des mêmes outils, ne doit pas faire illusion :

la peinture chinoise, comme celle de tous les peuples du monde, est d'origine magique et à ses débuts le peintre, simple artisan de la couleur, se soucie peu de calligraphie. Il est vrai que le caractère magique originel de la peinture s'étend aussi à l'écriture, aux inscriptions, aux impressions pour lesquelles les Chinois ont conservé une vénération superstitieuse. À vrai dire le caractère calligraphique dans la peinture chinoise s'accentuera au cours de son évolution.

Mais nous n'arrivons à nous faire une idée des premiers monuments de la peinture qu'aux premiers siècles de l'ère chrétienne, à travers ce que l'on a appelé improprement les bas-reliefs de l'époque des Han et au IVe siècle par les peintures de Kou K'ai-tche.

Les prétendus bas-reliefs de l'époque des Han sont plutôt des gravures sur pierre : ils font invinciblement songer à des modèles dessinés par des peintres que des artisans auraient plus ou moins habilement copiés pour des monuments funéraires.

À ces gravures sur pierre il convient d'ajouter des dalles en terre cuite peintes, découvertes en ces dernières années dans des tombeaux. Elles proviennent notamment de Lo-yang et sont p.021 aujourd'hui au musée de Boston. Elles remontent très certainement à l'époque des Han et dénotent déjà un art très évolué [1], une admirable expression du mouvement jointe à une grande sûreté du dessin.

Les procédés employés dans les gravures sur pierre sont de deux sortes : ou bien le contour des figures est simplement gravé au trait, ou bien les figures sont « réservées » en évidant la pierre tout à l'entour, et en ajoutant quelques traits en creux pour les détails de la figure ou du vêtement. Ces gravures sur pierre étaient peut-être polychromées ; elles permettent d'imaginer les peintures qui leur ont servi de modèle. Ce sont des scènes de chasse ou de bataille, des scènes semi-historiques, semi-légendaires, et aussi des compositions empruntées à une mythologie déifiant les forces de la nature où se meut toute une

[1] Otto Fischer, *Die Chinesische Malerei der Han Dynastie*. Berlin, P. Neff, 1931, in 4°. Bonnes reproductions dans I. L. N., 21 juillet 1937.

faune fantastique d'un mouvement effréné et d'une imagination prodigieuse. Le royaume des eaux, le royaume de l'air sont peuplés d'êtres étranges, où les formes humaines et animales sont extraordinairement mélangées et qui font songer aux hallucinations d'un Jérôme Bosch sans le côté satirique de ses compositions. L'art qui transparaît dans ces gravures sur pierre atteste à l'époque des Han l'existence d'une école de peinture d'appréciable valeur. Si dans ces gravures sur pierre on peut relever quelques thèmes ayant certaines affinités avec ceux de l'Occident lointain, comme les chevaux ailés, les oiseaux humains, le centaure, il est cependant très certain que nous avons là une expression de la pensée chinoise tout à fait originale.

Nous voulons bien que cet art utilise des conventions communes à tous les peuples à l'origine de leur histoire, comme la superposition des plans par registres ou par superposition dans un même registre, mais son originalité demeure complète dans le dessin des figures et des animaux, où l'on peut apprécier un sens d'observation déjà remarquable.

p.022 Au surplus ces compositions témoignent d'une puissante imagination.

Voici la description du Royaume du Vent figurant sur l'une de ces pierres et que M. R. Grousset décrit d'une manière si évocative, qu'il serait regrettable de ne pas la citer en entier :

> « Le royaume du vent et de l'orage est d'un emportement plus étonnant encore.
>
> En haut, le dieu du vent sur son char, traîné par des quadrupèdes fantastiques à queue de serpent, et escorté de génies ailés qui chevauchent d'autres bêtes analogues, lancées en un galop éperdu.
>
> Aux registres médians l'orage : le dieu du tonnerre tient en ses mains son marteau et frappe du tambour ; des déesses lancées à la course « brandissent les cordes de la pluie qui fouette et cingle. » Plus bas un échevèlement de nuages en

déroute. Sous le souffle puissant du dieu du vent les nuages galopent, escadron fantastique d'où émergent des têtes de dragons, de fauves, d'oiseaux ou des bustes de lutins. Tantôt des oiseaux, ailes éployées, naissent du nuage et semblent le conduire ; tantôt ce sont des lutins déroulant en pareilles volutes leur envol terminé par une queue de serpent.

Cette animation — animalisation ou divinisation — du nuage, cette conception du nuage en tant que demeure des génies, génie lui-même, c'est sans doute un des traits permanents de l'esthétique chinoise. Souvenons-nous des puissantes indéterminations de l'époque Tcheou, dans lesquelles les lignes de foudre aboutissaient insensiblement au dragon. Si nous transposons ce langage géométrique dans le graphisme de mouvement des Han, nous obtenons les nuages-oiseaux, les nuages-dragons, les nuages-lutins que nous venons d'évoquer.

Quelques étapes encore, et nous aurons le paysage Song ou Yuan et ses lointains vaporeux où les écharpes de nuées sont l'âme même des choses, et, par delà le concret, laissent deviner l'essence une et changeante du Divin, comme achèvera de le prouver, sur telle peinture Yuan, l'apparition soudaine au sein p.023 de la nue, du dragon lui-même. À travers ces révolutions d'école et de technique, l'esthétique ou plutôt la base intellectuelle de l'esthétique reste la même [1].

C'est la même esthétique (avec un sens d'intimité plus grand qu'imposaient les sujets traités) qui inspire la célèbre peinture dite de Kou K'ai-tche (344 à 406 environ après J.-C.) [2]. Cette peinture

---

[1] R. Grousset, *Les Civilisations de l'Orient*, III, *La Chine*, p. 95. Cf. É. Chavannes, *Mission archéologique*, qui donne de bonnes reproductions de ces gravures sur pierre.

[2] Sur la peinture de Kou K'ai-tche, cf. É. Chavannes, *T'oung pao*, 1904, p. 323-329 ; *T'oung pao*, 1909, p. 76-86 ; *T'oung pao*, 1914, p. 167-171 ; Hirth, *T'oung pao*, 1905, p. 490 ; P. Pelliot, B. E. F. E. O., IX, p. 573, n. 1 ; son attribution même à Kou K'ai-tche paraît à tout le moins douteuse.

appartient au British Museum ; on a cru longtemps qu'elle était une œuvre originale du grand artiste ; on estime aujourd'hui que c'est une copie de l'époque des T'ang, copie que l'on peut croire très fidèle, connaissant l'extrême habileté des contrefacteurs chinois.

En tout état de cause on peut dire qu'elle est l'œuvre d'un artiste de génie aussi remarquable par l'élégance et le raffinement de ses figures, que par la sûreté de leur dessin et la maîtrise de leur exécution.

Le style de Kou K'ai-tche exprime sans doute les particularités de style de la peinture chinoise d'une époque allant des premiers siècles de l'ère chrétienne aux environs du VIIe siècle.

D'autre part, à la fin du IVe siècle ou au début du Ve siècle, le peintre et critique Sie Ho formule les six principes de l'esthétique chinoise et, en faisant intervenir des conceptions philosophiques, donne à supposer une longue culture antérieure qui a dû s'affirmer en des œuvres aujourd'hui disparues.

Il est certain que nous possédons très peu d'œuvres des maîtres anciens dont nous puissions garantir l'authenticité.

Nous savons que d'importantes collections de peintures ont été brûlées au cours des guerres qui ont si souvent désolé l'empire chinois. Le temps en a détruit combien d'autres. Celles que nous possédons ne sont le plus souvent que des copies plus ou moins p.024 bonnes, que la déplorable manie des antiquaires chinois a authentifiées par l'apposition de signatures fausses, accompagnées d'inscriptions et de témoignages apocryphes [1].

Les antiquaires chinois sont trop bons commerçants pour ne point satisfaire les désirs de leur clientèle indigène et aussi de leur clientèle étrangère.

Nous sommes ainsi souvent perplexes sur la date à laquelle on peut faire remonter certaines peintures chinoises et l'on devine le danger de

---

[1] M. A. Waley, dans *An Introduction to the Study of Chinese Painting* (1923), s'appuyant sur des documents chinois, a établi l'existence de copies et de faux déjà à une époque très reculée.

tirer des conclusions de ces fausses attributions. Sans doute la manie des attributions ne sévit pas qu'en Chine et nous en sommes souvent les victimes pour l'histoire de la peinture européenne.

Mais chez nous quel que soit le nom de l'artiste auquel on puisse attribuer la paternité d'une œuvre, on est au moins à peu près certain de l'ancienneté de la plupart des œuvres.

Nous disons « de la plupart », car il est fort à craindre que nos musées ne contiennent un certain nombre de copies habilement exécutées.

Notre intention n'étant pas d'écrire cette histoire, nous nous contenterons de ces très brèves indications et nous renverrons le lecteur désireux de plus amples informations aux nombreux ouvrages traitant de cette matière.

Nous préférons considérer la peinture chinoise dans son ensemble et essayer de mettre en évidence ses caractères propres et son esthétique particulière.

Sans doute la peinture chinoise a évolué au cours des siècles : des écoles et des styles peuvent s'y rencontrer. Ce sera l'œuvre de demain de déterminer avec la précision occidentale ces écoles et ces styles que les subtilités de la pensée chinoise ont sans doute compliqués à l'excès.

N'y a-t-il pas quelque témérité à vouloir prendre ainsi en bloc p.025 toute la peinture chinoise et à paraître oublier les phases de son évolution ? Nous ne le pensons pas.

Si des styles personnels à certains artistes ou particuliers à certaines époques ont pu incontestablement exister, si plus d'austérité et de grandeur ou plus d'élégance et de préciosité peuvent caractériser certaines écoles, nous croyons cependant que l'esthétique chinoise est demeurée semblable à elle-même pendant des millénaires.

Ce n'est pas un mince éloge à lui faire, venant de nous qui n'avons plus aucune directive et dont l'art vogue à la dérive au gré des vents les plus contraires.

Dès les temps les plus reculés l'esthétique chinoise s'est constituée sur des données fixes qui confèrent à la peinture une certaine unité dans l'interprétation des êtres et des choses, dans les expressions essentielles des sensations et des idées.

Encore ne faut-il pas exagérer la chose et, comme nous le fait très justement observer M. Pelliot, on ne peut concevoir un paysage Song au VIIe siècle et encore moins avant cette époque.

Aucun pays au monde ne fut plus traditionaliste que la Chine, — elle en paie sans doute les conséquences aujourd'hui, — mais en art, nous croyons que c'est la raison qui justifie l'essai de confrontation que nous faisons entre son esthétique et la nôtre.

Pour apprécier impartialement cette esthétique, il convient de nous débarrasser d'un certain nombre d'idées préconçues que nous devons à une éducation artistique toute différente et à des conceptions philosophiques et scientifiques du monde fort éloignées de celles des Orientaux.

Il faut enfin faire crédit aux peintres chinois de certaines conventions qui, après tout, valant les nôtres.

@

II

INFLUENCES EXTÉRIEURES

A. — L'école de peinture bouddhique d'Asie centrale

@

p.026 Une question intéressante se pose maintenant : la peinture chinoise est-elle une création spontanée et originale du génie chinois, ou doit-elle quelque chose à des influences étrangères ?

La réponse à cette question dépend beaucoup de la manière dont on envisage la peinture dans ce que l'on peut appeler la Chine extérieure, c'est-à-dire la Mongolie, le Sin-Kiang (ou Turkestan chinois), auxquels il n'y a aucune raison pour ne pas ajouter le Tibet. Faut-il englober l'école de peinture de ces pays dans la peinture chinoise, comme on le fait souvent, sans le Tibet, ou la considérer à part, comme nous le proposons, sous une dénomination commune qui serait à trouver : art de l'Asie centrale si l'on veut.

Des considérations historiques et géographiques nous montrent que depuis des millénaires les relations inter-asiatiques se sont effectuées entre l'Orient et l'Extrême-Orient par des routes, diverses sans doute, mais occupant toutes le centre du continent asiatique.

Partant de l'Afghanistan, soit par le Tibet, soit au-dessus du Tibet, elles allaient rejoindre les sources des grands fleuves de la Chine. Ce furent des voies commerciales autant que d'expansion politique ou religieuse. Les profits du trafic et la fertilité de certaines régions attirèrent des populations d'origines très diverses qui s'établirent le long de ces routes en des communautés parfois très prospères.

Depuis des temps reculés Turcs ou Mongols, en groupes nombreux, harcelèrent l'empire chinois et l'histoire raconte les expéditions militaires de l'Empire pour établir sur toutes ces régions une autorité

qui demeura le plus souvent précaire, mais qui conservait plus ou moins libres les voies commerciales vers l'Occident.

p.027 Ce n'est donc pas là la vraie Chine bien que celle-ci soit enfin parvenue à établir sur ces vastes territoires une suzeraineté plus nominale qu'effective. L'art qui fleurit dans ces régions du centre de l'Asie est un art presque exclusivement religieux, c'est-à-dire bouddhique. Il s'est développé suivant l'expansion du bouddhisme dans l'Afghanistan, le Tibet, le Turkestan chinois et la Mongolie. Nous n'en parlerons incidemment ici que pour voir s'il a contribué d'une manière ou d'une autre à l'essor de la peinture chinoise.

Pour le Tibet, où s'est développée une magnifique école de peinture religieuse, nous n'en connaissons guère que les manifestations datant de l'époque relativement tardive où le bouddhisme réformé devint le lamaïsme, et rien ne montre qu'il y ait eu une peinture tibétaine plus ancienne. Le lamaïsme apporta avec lui, par la Mongolie, jusqu'en Chine son iconographie si particulière par son caractère tantrique et macabre.

Si nous proposons de placer en dehors de la peinture chinoise cette école d'Asie centrale ce n'est point à dire cependant que son étude ne soit pas pleine d'intérêt au point de vue de la peinture chinoise elle-même ; bien au contraire et pour plusieurs raisons : d'abord nous assistons à la prise de contact du génie chinois avec l'esthétique occidentale ce qui nous permet de constater tout de suite sa puissance de réaction ; ensuite la peinture d'Asie centrale nous fournit pour la peinture murale des renseignements techniques qu'elle seule pouvait nous donner, puisque nous n'en avons plus guère d'exemples anciens provenant de la Chine proprement dite. On ne pourrait invoquer aucune raison valable pour affirmer que cette technique n'était pas la même en Chine alors qu'elle est en réalité celle de la peinture murale dans l'Asie tout entière parce qu'elle est nécessitée par l'emploi de matériaux analogues de la manière la moins compliquée. Enfin il n'est pas douteux qu'elle nous a fourni de véritables peintures chinoises, importées peut-être, ou exécutées sur place par des artistes chinois.

L'intérêt de la séparation que nous proposons affecte surtout les influences occidentales que l'on croit découvrir dans la peinture p.028 chinoise et qui, selon nous, demeurent localisées dans ces régions frontières de la Chine sans désorienter aucunement la peinture chinoise de ses voies traditionnelles.

Comme on devait s'y attendre le bouddhisme apportait avec lui des influences diverses qu'il avait pu recevoir au cours de ses étapes dans le temps et dans l'espace.

Influence indo-hellénistique

L'influence de l'art indo-hellénistique du Gandhara et plus particulièrement de l'Afghanistan est visible dans la décoration modelée en stuc du *stūpa* de Rawak, et plus tardivement dans les stucs rapportés au Louvre des oasis de la Kashgarie du Nord par la mission Pelliot, mais ici nous sortons du domaine de la peinture.

Les peintures de Miran découvertes par Sir A. Stein présentent un aspect assez gréco-romain. On y remarque un bouddha dont la figure est de type romano-levantin très caractéristique, auquel s'ajoute la légère moustache indienne.

Parmi les plus remarquables fragments de ces peintures de Miran il faut citer des espèces d'anges, les uns ailés, les autres aptères qui font songer aux peintures de Pompéi [1] ; d'autres personnages sont coiffés d'un bonnet phrygien qui les rapproche de Mithra [2] ; certaines figures féminines sont à comparer pour la facture et pour le type à certaines figures romano-syriennes de Doura-Europos, découvertes par M. F. Cumont.

Cette influence de la Syrie romaine se remarque encore dans la figuration du dieu lunaire auréolé de la double figuration syrienne du disque et du croissant lunaire [3].

---

[1] A. Stein, *Serindia*, IV, pl. XL.
[2] *Serindia*, I, fig. 136, 137, p. 520.
[3] Cf. von Le Coq, *Bilderatlas*. L'auteur qui écrivait au moment où les importants travaux de M. A. Foucher sur l'art indo-hellénistique du Gandhāra, et le manuel de Grünwedel avaient attiré l'attention des historiens de l'art, a sans doute exagéré quelque peu

Pl. I. Type d'étranger sur une peinture murale de la Sérinde.

---

l'influence de l'hellénisme en Extrême-Orient et l'on ne peut accepter ses conclusions qu'avec mesure.

p.029 Le point de départ de ces peintures est incontestablement l'école de peinture en Afghanistan dont la Mission archéologique française a révélé les œuvres importantes de Bāmiyān [1].

Au VIe et au VIIe siècle, donc après la destruction et l'abandon des sites de Haḍḍa, nous retrouvons dans le nord du bassin du Tarim, à Kïzïl ou à Kumtura, des peintures où certaines figures sont d'inspiration plus ou moins classique (pl. I). On y rencontre des types d'Européens aux yeux bleus et à la chevelure rousse ; sur une peinture d'Idikutshāri on voit encore avec surprise une femme coiffée à la grecque, « vêtue d'un peplum et d'une palla helléniques » [2].

On aurait tort cependant d'accorder à cette survivance, peut-être occasionnelle, d'une mode vestimentaire, ou à la présence de types qui nous semblent étrangers et qui sont en réalité des indigènes d'avant la conquête turque, parlant d'ailleurs des langues indo-européennes, le caractère d'une influence artistique ; il faut se garder d'exagérer l'apport de l'hellénisme dans les arts de l'Extrême-Orient. Il paraît bien mince, à notre humble avis.

Influence indienne

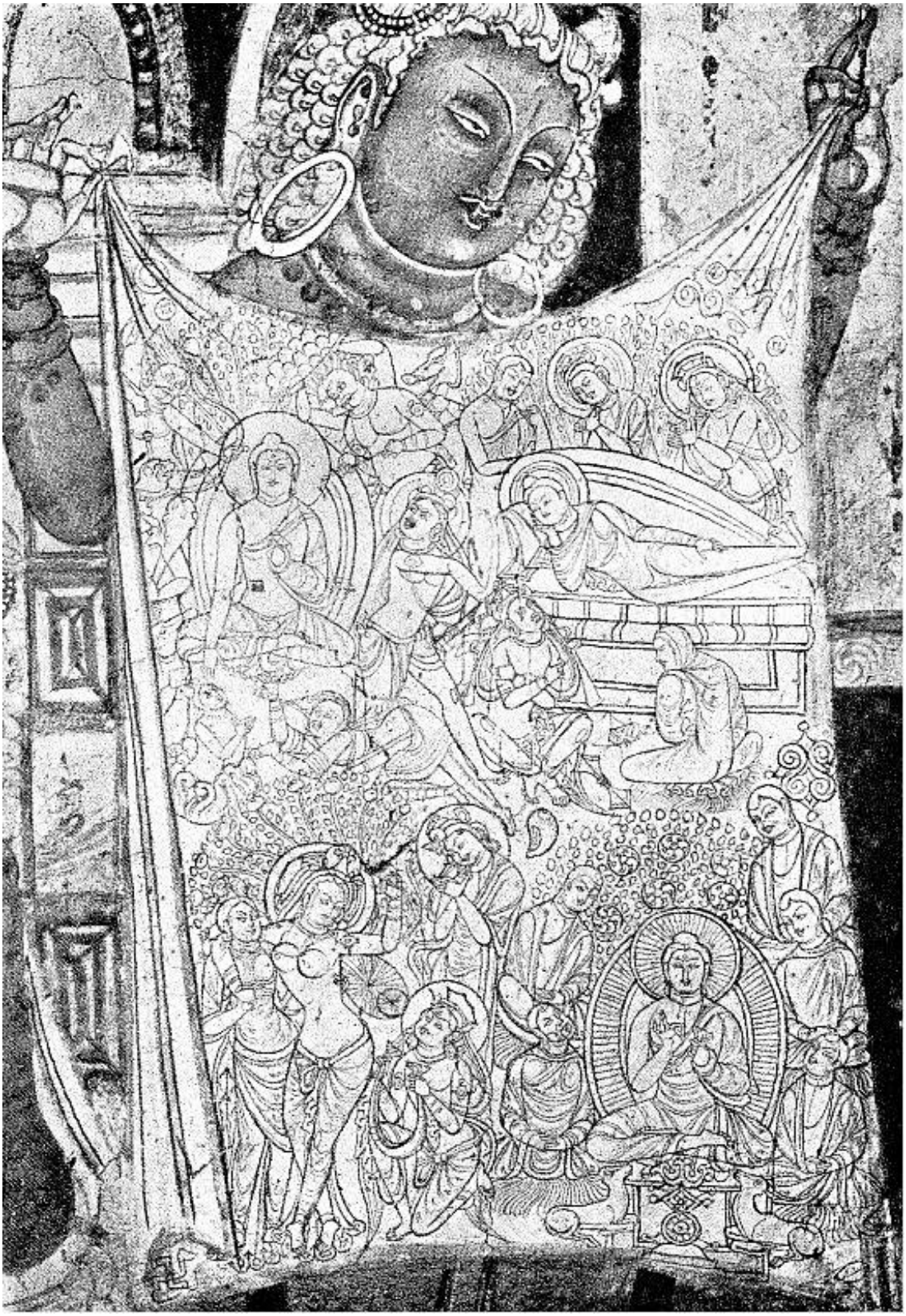
À partir du VIe siècle, les peintures du Turkestan chinois laissent percevoir un écho de la peinture indienne sous les Gupta.

À Dandan Uilik une jeune femme nue émergeant d'un bassin de lotus semble être descendue d'un plafond d'Ajaṇṭā [3] et sur une peinture du Museum für Völkerkunde, provenant de Kutscha (pl. II), une représentation des quatre grands épisodes de la vie du Bouddha ne peut renier sa parenté indienne [4].

Il n'est pas jusqu'à Ganeça à la trompe d'éléphant qui ne figure dans l'entourage du Bouddha à Touen-houang [5].

---

[1] Cf. *Mémoires de la Délégation Archéologique Française en E.-O*. Paris, Van Oest, 1900.
[2] R. Grousset, *La Chine*, p. 154.
[3] *Ibid.*, fig. 114.
[4] von Le Coq, *Bilderatlas*, fig. 157.
[5] P. Pelliot, Album V, grotte 120, pl. CCLXV.



Pl. II. Les quatre scènes principales de la vie du Bouddha sur le voile déployé devant le roi Ayatasata.

Influence sassanide

p.030 L'Iran sassanide a joué en Asie un rôle d'intermédiaire fort important pour l'Extrême-Orient par ses rapports avec le monde bouddhique, et la brillante civilisation des souverains sassanides a vu fleurir un art somptuaire dont les produits se sont répandus aussi bien vers l'Occident que vers l'Extrême-Asie.

La Bactriane ouverte au bouddhisme dès les premiers siècles avant l'ère chrétienne paraît avoir été soumise dès le milieu du IIIe siècle de l'ère chrétienne au premier grand roi Ardashir ; elle dépendit de la Perse jusqu'au moment de l'invasion des Huns Hephtalites (milieu du Ve siècle). Le roi de Perse Chosroès Ier la reconquit jusqu'à ce que, à la fin du VIe siècle, elle fût définitivement arrachée à la Perse par les Turcs.

C'est incontestablement sous cette domination iranienne qu'ont été exécutées les peintures murales (IIIe-IVe siècles) découvertes et étudiées par la Mission archéologique française en Afghanistan.

Des bouddhas et des moines plus ou moins gandhāriens y voisinent avec des seigneurs aux costumes nettement iraniens.

Les missionnaires moines et peintres durent certainement les apporter jusqu'aux frontières de la Chine, car dans la région de Khotan à Dandan Uilik nous retrouvons le type de prince iranien barbu et portant la coiffure ornée des symboles de la lune et du soleil, que l'on voit sur les peintures de l'Iran.

Le type du seigneur portant la longue épée droite, serré dans une longue tunique, aux larges revers rabattus, et bordée d'une large bande, se retrouve depuis Bāmiyān en Afghanistan jusque dans la région de Kutshā, à Kumtura, Kïzïl, et Kirish. À Tourfan il se présente avec une armure plus complète mi-chinoise, mi-sassanide [1].

Voyez encore une peinture de Kïzïl (vers 700 A. D.), représentant le partage des reliques après la mort du Bouddha : montés sur d'élégants

---

[1] Cf. R. Grousset, *op. cit.*, p. 160 ; von Le Coq, *Bilderatlas*, *Spātantike* ; A. Stein, *Serindia*, *Ancient Khotān* ; P. Pelliot, Albums.

coursiers aux jambes fines, les rois indiens s'avancent p.031 vêtus d'une armure et portant casque et carquois qui trahissent sans conteste une origine sassanide (pl. III). Par ailleurs on y relève la présence inattendue au milieu d'eux du Ganeça indien.

Pl. III. Peinture murale à Kïzïl. Le partage des reliques.

Plus loin le décorateur de Kïzïl à court d'inspiration se borne à recopier un tissu sassanide, avec ses grands médaillons emperlés encadrant des *haṃsa* tenant dans le bec une guirlande de perles, motif que l'on rencontre déjà à Bāmiyān [1].

[1] Gisbert Combaz, *L'Inde et l'Orient classique*, pl. 144, 145.

La fusion des éléments iraniens et des éléments chinois se fait plus étroite aux VIIIe et IXe siècles dans la région de Tourfan, devenue la capitale des Turcs Ouigours. Les rois ouigours embrassent le manichéisme d'origine iranienne. Ainsi se forme un art local sino-iranien dont les peintures bouddhiques de Bäzäklik et de Murtuḳ, ainsi que l'importante série de miniatures et enluminures de manuscrits manichéens constituent les meilleurs exemples [1].

Costumes, armement, type physique sont moitié sassanides, moitié T'ang, ce qui n'empêche pas de voir encore une fois figurer Ganeça, le dieu indien, parmi les acolytes du Bouddha.

Quand on étudie d'un peu près les peintures murales nombreuses que nous venons de signaler on doit constater l'inégalité du talent de leurs auteurs. Certaines d'entre elles montrent une spontanéité d'exécution, une habileté de métier qui font songer à des professionnels ; d'autres sont d'une application volontaire et minutieuse qui témoigne pour la piété des exécutants ; d'autres enfin sont plus maladroitement faites. Aucune ne vise à l'œuvre d'art : ce ne sont que des actes de foi, des bonnes œuvres méritoires, exécutées en grande partie sans doute par de pieux moines pèlerins qui payaient peut-être en même temps l'hospitalité qu'ils recevaient. Il est à remarquer cependant que dans un des sanctuaires de Kïzïl que l'on appelle celui des peintres, ceux-ci se sont représentés p.032 le pinceau d'une main, le bol à couleurs de l'autre. Leur nom, malheureusement presque illisible, est inscrit dans un cartouche. Ce ne sont pas des religieux, ce sont plutôt des personnages d'un certain rang social à en juger par leur costume, et qui semblent être des peintres professionnels [2].

Cette rare représentation d'un peintre au travail est précieuse. A défaut d'autres renseignements, elle nous fait supposer que le dessin de la composition une fois achevé au trait, on remplissait les différentes

---

[1] Le tome II des *Spätantike* de von Le Coq est entièrement consacré aux enluminures manichéennes : Ganeça, pl. 8, a.
[2] Cf. A. von Le Coq, *Bilderatlas*, fig. 3, 4, 5, 6, 7.

parties au moyen d'une couleur préparée dans un récipient et qu'on l'appliquait à différents endroits suivant le désir de l'artiste.

C'était vraisemblablement un coloriage d'une composition préalablement établie. Cependant aux époques plus tardives, il semble bien que les exécutants n'ont pas toujours observé rigoureusement le contour établi par le poncif. On voit par les lignes très nombreuses que l'artiste exécutait à main libre une composition dont il connaissait, pourrait-on dire, par cœur tous les détails.

Nous n'insisterons pas davantage : la question qui importe ici c'est de savoir ce qu'a pu donner à la peinture chinoise cette école de peinture si abondante de la Chine extérieure, de la Sérinde si l'on préfère. Peu de chose, croyons-nous, sinon une imagerie religieuse bouddhique que le génie chinois s'est appropriée tout de suite en la transposant suivant ses conceptions particulières. Nous inclinons à croire que cette école d'art du centre de l'Asie a reçu plus de la Chine avec laquelle elle était en contact qu'elle ne lui a donné en retour.

Faut-il s'en étonner ? Évidemment le bouddhisme apportait avec lui son iconographie particulière, mais peut-on croire qu'il ait pu modifier la mentalité traditionnelle de la Chine, qu'il ait pu faire dévier une compréhension du monde, une philosophie de la nature qui depuis des millénaires avait formé l'âme chinoise ? Nous ne le pensons pas. Nous voyons que même cette iconographie p.033 nouvelle, le génie chinois la marque immédiatement de son empreinte et les quatre rois des points cardinaux se transforment en princes militaires chinois. Sur les peintures de Touen-houang rapportées par les missions Stein et Pelliot les épisodes de la légende bouddhique sont traités « à la chinoise » : le père de Çākya-Mouni se montre sous l'aspect d'un magistrat ou d'un mandarin à son tribunal et le Bouddha lui-même ne reprend le plus souvent son costume traditionnel que lorsqu'il se livre aux austérités de la solitude. L'art bouddhique des Wei est un art chinois évolué suivant ses directives personnelles, où de-ci de-là et rarement, un symbole égaré rappelle l'origine étrangère de la religion.

Enfin le style architectural des édifices si abondamment figurés dans les peintures de Touen-houang, comme aussi la composition de leurs différents éléments et la perspective employée pour les représenter, attestent un indéniable caractère chinois ; à cela rien d'étonnant car Touen-houang était une ville essentiellement chinoise. Seul le monument le plus spécifiquement bouddhique, le *stūpa*, pourrait se prévaloir d'influences occidentales, ce qui est tout à fait naturel.

Par ailleurs cette Chine si foncièrement traditionaliste ne fut pas bouddhisée complètement, — et ce ne fut pas sans conflits ; elle continuait à se nourrir des enseignements de ses philosophes et la tolérance des empereurs pour des cultes nouveaux ne les empêchait pas de demeurer fidèles aux croyances de leurs ancêtres.

Il nous semble que l'on a une singulière tendance à exagérer l'importance des influences étrangères et que la part de l'hellénisme, de l'indianisme et de l'iranisme, acceptables avec mesure dans l'art de la Chine extérieure est infiniment restreinte dans l'immense production si originale du génie chinois.

Il est bon de se souvenir que les gravures sur pierre du Honan et du Chantong, n'en apportent pour l'époque des Han aucune preuve ; elles sont bien chinoises de facture et d'inspiration et ce n'est pas dans l'art des Wei quelque thème exceptionnel se p.034 rapprochant de l'Occident qui pourrait modifier cette impression.

Si la peinture dite de Kou K'ai-tche est une copie fidèle, — et pourquoi en douter ? — elle nous offre l'exemple d'une production d'un grand art, essentiellement chinois au IVe siècle de l'ère chrétienne.

Au Ve siècle le texte des six principes de Sie Ho atteste une esthétique, une compréhension des lois de la peinture qui n'a aucune leçon à attendre de l'étranger et ce n'est pas tel détail du costume ou de l'armement, tel symbole, peut-être empruntés d'ailleurs, qui a pu orienter la peinture chinoise dans d'autres voies que celles qui lui appartenaient en propre.

Il est logique que l'iconographie bouddhique ait conservé des souvenirs recueillis au cours de sa migration et que la peinture religieuse de la Chine ait pu en montrer des traces visibles ; c'est là un phénomène naturel : l'imagerie religieuse une fois fixée se répète inconsciemment très longtemps.

Pour nous résumer nous croyons que cette école de peinture bouddhique d'Asie centrale forme un complexe d'un intérêt considérable, souvent d'une grande beauté mais qui n'apporta que bien peu de chose au développement de la peinture chinoise.

La meilleure preuve en est peut-être la décoration des sanctuaires de Touen-houang.

À Touen-houang, à la frontière extrême du Kansou, le poste avancé de la Chine extérieure sur les routes de l'Inde et de l'Occident, on aperçoit nettement l'apport indiscutable du génie chinois dans les peintures murales et bannières rapportées par les Missions Stein et Pelliot et que l'on peut voir au Louvre, au Musée Guimet et au British Museum. Ces œuvres s'étendent du VIIe à la fin du Xe siècle et datent donc de la dynastie des T'ang au début de la dynastie des Song.

Dans le portrait des donateurs, dans l'art animalier, dans les constructions et leur mise en perspective aussi bien que dans le paysage, ces œuvres relèvent d'une esthétique essentiellement p.035 chinoise dont elles affirment les directives principales qui se répéteront au cours des siècles.

On peut même dire que ces découvertes nous ont apporté des documents inestimables sur la peinture chinoise à cette époque. Bien qu'appartenant à une école provinciale assez éloignée du centre de l'empire, cette peinture dérivait très certainement de celle qui fleurissait au centre de la Chine.

C'est donc bien elle qui apportait à la peinture bouddhique des éléments nouveaux, en échange, si l'on veut, d'une iconographie

religieuse qui lui était étrangère, mais qu'elle transposait immédiatement par ailleurs suivant ses propres conceptions.

Ces considérations nous paraissent justifier la séparation que nous proposons entre l'école de peinture bouddhique d'Asie centrale et la peinture chinoise. Qu'on veuille trouver dans la première des influences occidentales peut se défendre par ses origines et son développement ; il serait plus difficile de les trouver dans la seconde.

Sans doute la Mission Pelliot a rapporté de Touen-houang de magnifiques peintures mobiles qui sont tout à fait chinoises et que l'on peut considérer comme les plus précieux documents de la peinture à l'époque des T'ang. Même exécutées sur place, elles affirmeraient comme certaines peintures murales la présence d'artistes chinois devenus fervents bouddhistes et exécutant dans une ambiance peu différente de la leur, Touen-houang étant une ville chinoise, des œuvres picturales suivant leur esthétique propre. Il n'y aurait donc aucune raison pour ne pas faire rentrer ces peintures bouddhiques, mais celles-là seulement, dans l'histoire de la peinture chinoise.

B. — L'influence européenne au XVIIIe siècle

@

Le génie chinois fut d'ailleurs toujours farouchement rebelle à toute influence du dehors et il est infiniment curieux de comparer sa réaction lorsque beaucoup plus tard, au début du XVIIIe siècle, p.036 dans son propre milieu cette fois, les Pères jésuites essayèrent de faire pénétrer en Chine l'esthétique européenne, avec sa science du modelé, de l'anatomie, ses recherches d'effets d'ombre et de lumière, et tous ses artifices en vue de rendre le trompe-l'œil plus complet.

Des peintres comme Attiret et Castiglione exécutèrent les portraits de l'empereur, de l'impératrice, des princes du sang, et décorèrent les appartements du palais de tableaux allégoriques, représentant les quatre saisons, au total plus de deux cents tableaux.

Mais le modelé des chairs, le clair-obscur, la projection des ombres ne plurent point à l'empereur et à sa cour, et bientôt des collaborateurs chinois furent adjoints aux malheureux peintres européens.

Le 1er novembre 1743 le frère Attiret écrivait à Paris :

> « Il m'a fallu oublier pour ainsi dire tout ce que j'avais appris et me faire une nouvelle manière pour me conformer au goût de la nation. Tout ce que nous peignons est ordonné par l'empereur. Nous faisons d'abord les dessins ; il les voit, les fait changer, réformer comme bon lui semble. Que la correction soit bien ou mal, il faut passer par là sans oser rien dire [1].

Dans une autre lettre du 4 novembre 1741 (publiée par le « Franc-Comtois », 13 mai 1843) il dit encore :

> « Je ne vous cacherai pas qu'il m'en a beaucoup coûté et qu'il m'en coûte beaucoup encore pour me faire au genre de peinture qui est du goût de ce pays et surtout du prince, pour qui et devant qui je peins. Il m'a fallu pour cela oublier une partie de ce que j'avais appris avec tant d'étude et de travail, et me faire une autre manière de peindre, outre qu'il m'a fallu apprendre à peindre à l'eau sur une espèce de gaze blanche, peinture difficile, délicate et qui a quelque chose de plus fin que la miniature. Tout ce qui se peint à l'huile doit être peint dans le même goût, je veux dire léché, uni, sans ombres, les carnations blanches comme du lait, les draperies resserrées, plissées en tuyaux d'orgue, à peu près dans le goût p.037 de nos anciens ; avec cela les têtes sans expression, les attitudes sans mouvement, la perspective linéale sans dégradation et sans pouvoir mettre en pratique la perspective aérienne.

L'esthétique chinoise ne put jamais accepter le procédé occidental de rendre les volumes au moyen des clairs et des ombres et les

---

[1] *Lettres édifiantes*, éd. Aimé-Martin. Paris, 1877, III, p. 793.

critiques d'art chinois de l'époque ne manquèrent pas de critiquer sévèrement les méthodes de la peinture occidentale.

Quand un peu plus tard [1], Lord Macartney vint offrir au même empereur des tableaux de la part de Georges III, on lui demanda si les originaux de ces portraits avaient réellement un côté de la figure plus noir que l'autre et si l'ombre du nez n'était pas le résultat d'un accident.

La rencontre des deux esthétiques eut l'occasion de se faire en des circonstances assez curieuses ; elle n'eut qu'un résultat hybride et demeura sans conséquence.

Le Conservateur du Cabinet des Estampes de Bruxelles, M. H. Hymans, avait acquis par hasard un rouleau de grandes estampes, imprimées à Paris, sous la direction de Cochin et exécutées par les meilleurs graveurs de l'époque. Elles représentaient des scènes de guerre dont le style offrait un curieux mélange de goût européen et de goût chinois. Plusieurs épisodes étaient représentés sur une même planche.

Les planches n'étaient guère connues que par une réimpression gravée par Helman sous le titre de « Faits mémorables des empereurs de la Chine, tirés des annales chinoises, d'après les dessins originaux de la Chine » [2].

L'histoire de ces gravures est intéressante parce qu'elle nous p.038 donne de précieux renseignements sur l'opposition des esthétiques chinoise et européenne, et de savoureux détails sur la vie de la Cour impériale dans ses relations avec les artistes. Elle affirme encore la réaction obstinée du génie chinois contre les influences étrangères.

---

[1] Giles, *An Introduction to the Study of Chinese Pictorial Art*, p. 199.

[2] Cf. J. Bouchot, *Notes sur J. D. Attiret*, dans « La Chine », Pékin, Nachbaur ; H. Hymans, *Une phase de l'histoire de l'art*, Bull. Acad. roy. d'Arch. de Belgique, Anvers, 1898 ; H. Cordier, *Les Conquêtes de l'empereur de la Chine*, dans *Mémoires concernant l'Asie orientale*, Paris, Leroux, 1913, t. I, p. 1. L'étude la plus complète et la plus documentée sur ces gravures est celle de M. P. Pelliot, dans *T'oung pao*, 1921, p. 183-274, où l'auteur apporte avec sa prodigieuse érudition des précisions sur leur histoire, leur exécution à Paris ainsi que sur leur interprétation par Helman.

Le frère Attiret, peintre de talent arrivé en Chine en 1738, s'était attiré des faveurs exceptionnelles de l'empereur K'ien-long. En 1754 il était à l'apogée de sa gloire et l'empereur voulut même lui décerner le mandarinat dans les circonstances que voici, honneur auquel il se déroba d'ailleurs par modestie.

K'ien-long venait de soumettre une contrée de la Chine du Nord et voulait recevoir avec une pompe extraordinaire dans son palais de Jehol, les transfuges qui affluaient.

Une marche triomphale est organisée et le cortège guidé par l'empereur s'étend sur plus de dix kilomètres.

Ce qu'était ce convoi, célébré à l'envi par les historiens, une lettre du père Amiot va nous l'apprendre :

> « La marche de l'Empereur telle qu'Attiret l'envisagea, réveilla ses idées pittoresques et il a avoué que s'il avait eu à peindre une armée en déroute, il s'en serait tenu à l'excellent modèle qu'il avait sous les yeux. Il ne distingua en aucune façon cette majesté, cette économie, cet ordre qui caractérisent toutes les cérémonies chinoises. Il ne vit qu'un amas confus de gens de tous les étages, qui allaient et venaient, qui se pressaient à l'envi, qui se heurtaient, qui couraient, les uns pour porter les ordres, les autres pour les exécuter, ceux-ci pour chercher leurs maîtres, qu'ils ne distinguaient pas dans la foule, ceux-là pour trouver leur quartier ou pour joindre celui de l'empereur, dont ils s'étaient écartés. Tout ce qu'il vit lui parut tumulte, confusion, embarras ; ce n'était partout qu'objets piteux, lamentables et tragiques, qui lui inspirèrent la crainte, l'horreur et la compassion : c'étaient des chariots renversés qu'on tentait vainement de redresser, des chameaux étendus avec toute leur charge qui poussaient des cris aigus à chaque coup qu'on leur donnait pour les faire relever ; des ponts abattus, des chevaux p.039 crevés, des hommes morts, mourants ou estropiés, foulés aux pieds des chevaux ou écrasés sous le poids des charrettes qui leur passaient sur le

> corps ; des cavaliers embarrassés parmi tant de fracas, cherchant à se tirer de presse ; telles sont les images qui, sorties de son pinceau, auraient fait un tout qu'il n'aurait jamais osé intituler : « Marche de l'Empereur de Chine ». [1]

Heureusement pour lui ce fut seulement la réception du 12 juillet 1754 qu'on lui demanda d'immortaliser et pour laquelle on lui donna toute facilité d'accès et toute liberté de mouvement.

Le soir même un envoyé de l'empereur vint chercher la composition qu'il avait exécutée à la hâte et l'empereur s'en déclara satisfait.

Mais arrivons enfin aux événements qui furent l'occasion des estampes dont nous avons parlé.

De 1755 à 1760, K'ien-long guerroya contre les Éleuthes, populations turbulentes de la Chine occidentale dont les désordres continuels inquiétaient l'empire.

Après des alternatives de revers et de succès, les rebelles furent écrasés et K'ien-long, voulant immortaliser sa gloire, chargea ses peintres européens de transmettre ses hauts faits à la postérité. Le frère Attiret très fatigué par ses travaux se vit adjoindre le frère Castiglione, les pères Sichelbart et Jean Damascenus.

Les seize compositions étant achevées au gré de l'empereur, celui-ci promulgua le 13 juillet 1765 un décret par lequel il ordonnait leur envoi en Europe pour les faire graver.

Les originaux parvinrent à Paris en différents envois et furent remis à M. de Marigny comme Directeur Général des Bâtiments du Roi et Manufactures, et Cochin fut chargé de choisir les graveurs [2].

Deux ans après leur arrivée, au début de décembre 1772, sept planches avec le nombre de tirages demandé arrivèrent en Chine et le dernier envoi fut fait en 1774.

---

[1] *Lettres édifiantes*. Lyon, 1821. T. XIII, p. 46, 47 ; éd. Aimé-Martin, IV, p. 46.
[2] P. Pelliot, *op. cit.*, p. 204.

p.040 Ordre avait été donné de ne tirer que deux cents exemplaires de chaque planche qui furent envoyés en Chine avec les cuivres.

En France, quelques épreuves tirées sur un papier spécialement fabriqué furent remises à la famille royale et déposées à la bibliothèque du roi. La rareté de ces épreuves était telle qu'on ne put tenir la promesse faite au peintre Attiret, frère du missionnaire, de lui en donner des exemplaires.

Ce serait pour cela que la direction des Beaux Arts aurait fait exécuter une seconde édition en format plus petit dont l'exécution fut confiée à Helman, graveur du duc de Chartres [1].

Par ailleurs, suivant les missionnaires, d'autres planches analogues, illustrant d'autres campagnes, furent gravées et imprimées en Chine dans une imprimerie montée et dirigée par eux.

Le Musée Guimet de Paris possède une série des planches françaises en même temps qu'une série chinoise sur les guerres du Yun-nan dont la confrontation thème par thème est extrêmement intéressante.

On trouve également au Musée Guimet une peinture due au frère Castiglione, et représentant K'ien-long recevant un tribut de chevaux kirghizes [2]. C'est une des rares peintures de ces missionnaires jésuites que nous possédions encore ; elles ont sans doute péri pour la plupart dans l'incendie du palais d'Été en 1860, mais les lettres que nous avons citées plus haut nous font soupçonner qu'elles ne devaient avoir conservé qu'une lointaine affinité avec l'art occidental.

D'autre part, les graveurs français n'ont pas manqué d'interpréter suivant le goût de l'époque les dessins qui leur étaient confiés.

De nombreux dessins du frère Castiglione sont cependant restés p.041 en Chine et on a eu l'heureuse idée de les rassembler et de les publier [3].

---

[1] *Faits mémorables des Empereurs de la Chine, tirés des Annales chinoises, d'après les dessins originaux de la Chine*. Paris, 1788, in-fol. obl.
[2] R. Grousset, *La Chine*, fig. 267.
[3] *Lang shih ning hua* (*Catalogue of the Paintings of Castiglione*), Parts I-V, 90 plates, in-fol. 1931-1935.

Pl. IV. Dessin du frère Castiglione.

Si dans certaines peintures et dessins du frère Castiglione ou de ses élèves, on peut encore relever des traces de facture européenne, comme dans ce paysage avec des chevaux où ceux-ci et la façon de traiter le terrain sont compris à la manière de l'Occident (pl. IV), il y en a d'autres où il serait presque impossible de dire qu'ils ont été exécutés par un

Pl. V. Peinture du frère Castiglione.

artiste européen tant est complète l'assimilation de la technique et de la vision chinoises : les sujets sont traités, à s'y méprendre, à la manière chinoise de l'époque (pl. V).

Le fait est à noter parce qu'il montre bien l'emprise volontaire et têtue du génie chinois qui n'accepte aucune directive étrangère à ses propres conceptions. Il affirme cette capacité d'absorption qui va jusqu'à transformer un artiste européen en un artiste indigène.

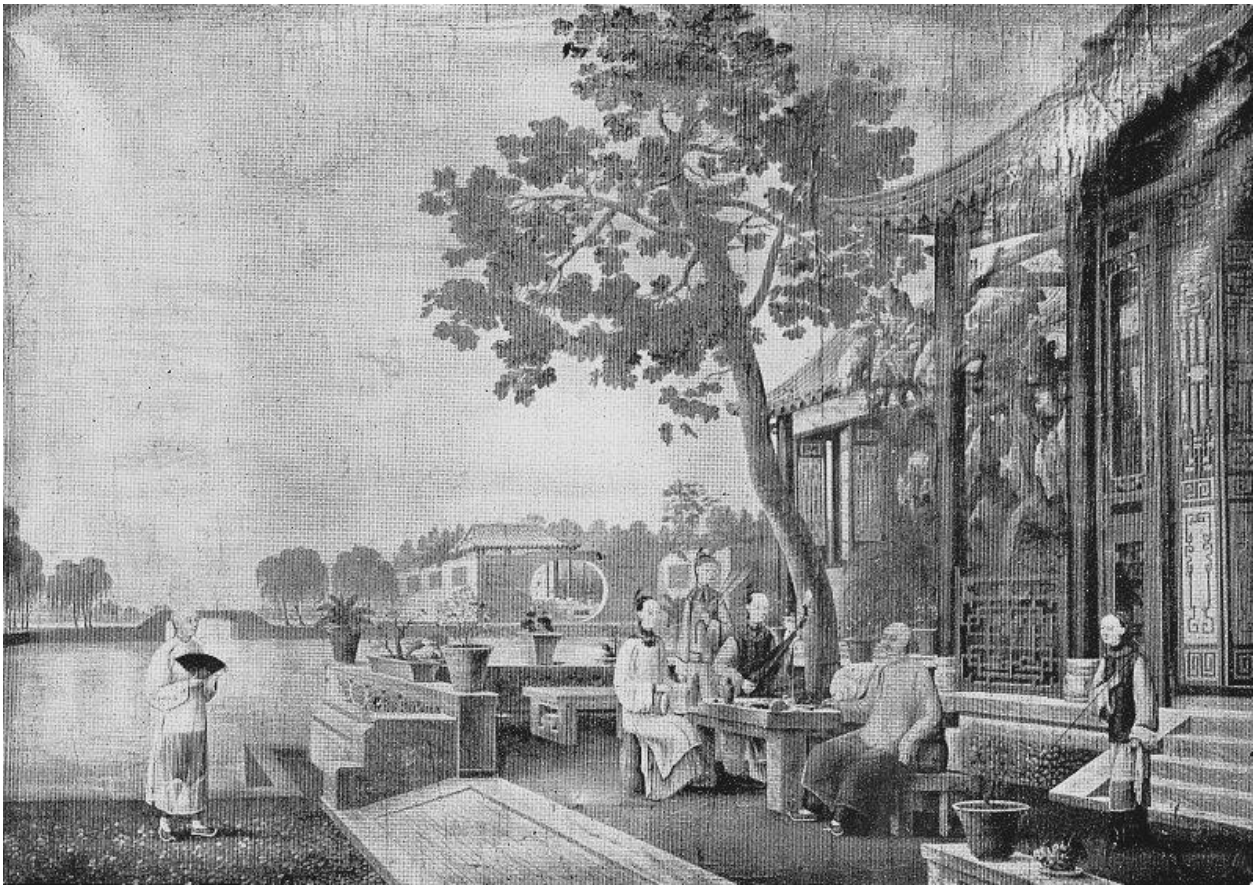
Cela donne à penser qu'il en fut toujours ainsi et rend d'autant plus précaires les influences que l'on croit déceler dans l'art chinois [1].

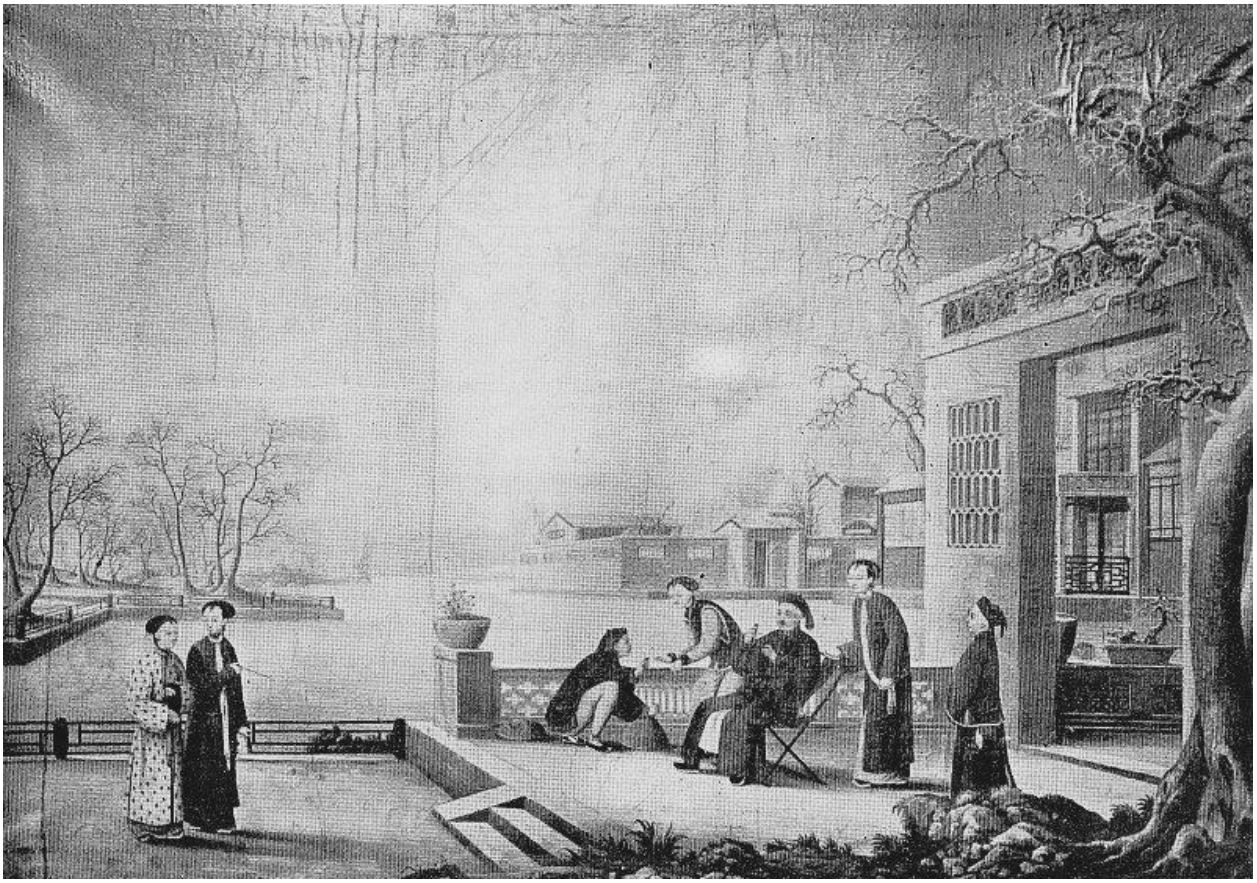
Les Chinois n'acceptèrent pas davantage nos procédés de peinture à l'huile et bien rares sont les exemples qu'on pourrait en citer. Nous reproduisons quatre peintures non signées, exécutées sur toile grossière et montées sur châssis qui paraissent avoir été peintes de cette manière. Elles ont été achetées à Anvers vers 1865, et représentent les quatre saisons ; le sujet comme aussi la perspective sont évidemment d'inspiration occidentale. Ces peintures pourraient provenir du pillage du palais d'Été en 1860 (pl. VI, VII, VIII, IX).

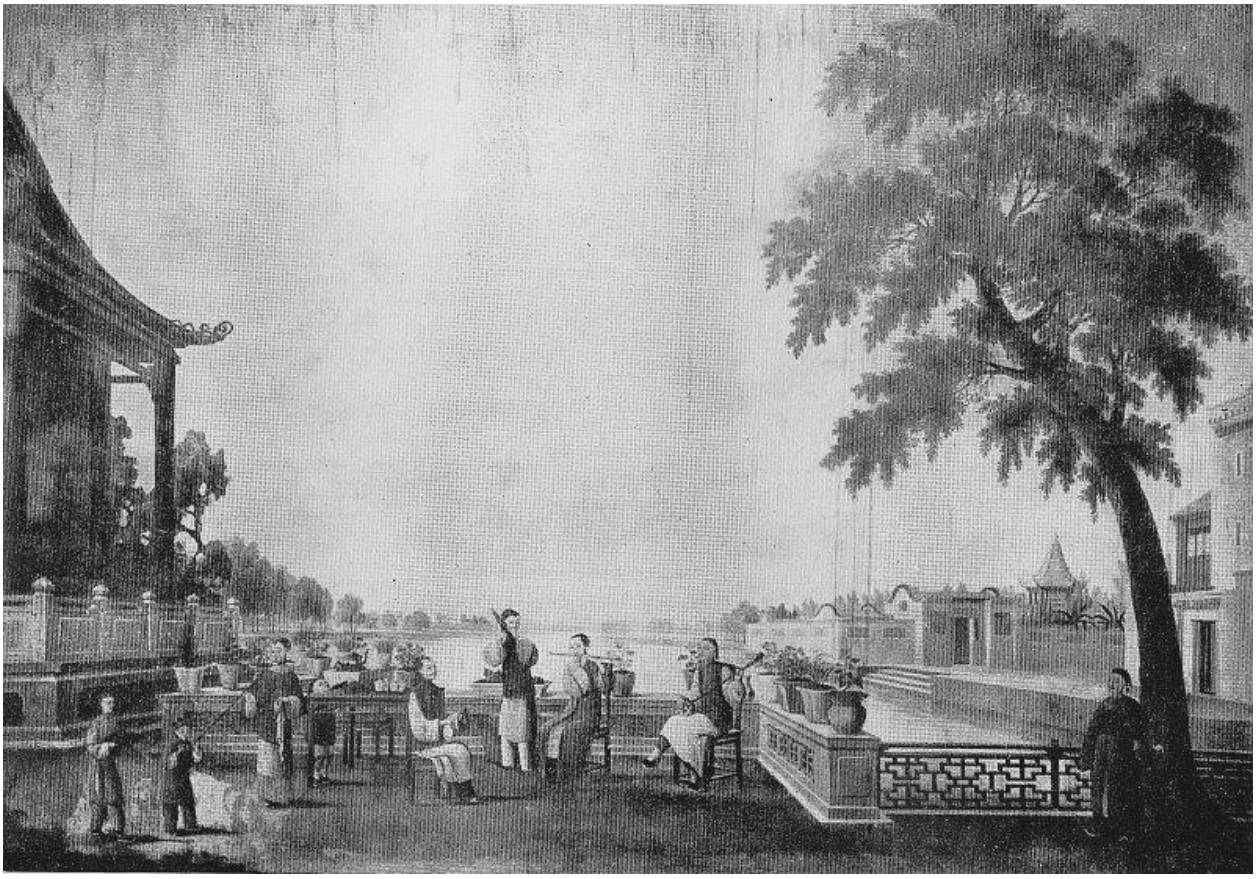
@

Pl. VI, VII, VIII, IX. Peintures chinoises de style européen XVIIIe siècle.

[1] Cf. Jos. Jennes, *L'art chrétien en Chine au début du XVIIIe siècle*, dans *T'oung pao*, 1937, fasc. 2. (Gravure d'A. Wierx identifiée comme modèle d'une peinture de Tong K'i-tch'ang).







III

TECHNIQUE DE LA PEINTURE CHINOISE

p.042 Au point de vue du métier on peut diviser les œuvres de la peinture chinoise en deux catégories :

1. Les peintures murales,
2. Les peintures mobiles sur soie ou sur papier.

A. — Peintures murales

@

L'existence de peintures murales est attestée à des époques anciennes par des textes nombreux. Les empereurs faisaient décorer de peintures les murs de leurs salles d'audience et Confucius visitant en 517 av. J.-C. le palais de Lo-yang, aurait admiré les portraits des anciens souverains sur les murs de la salle où il était reçu.

L'époque des T'ang fut renommée pour ses peintures murales.

Cependant quand les textes parlent de peintures murales, il n'est pas toujours sûr qu'il s'agisse de peintures exécutées sur le mur même ; c'étaient quelquefois des peintures sur soie ou sur papier qui, bien marouflées sur la muraille, pouvaient faire croire à des peintures murales.

Bien que le plus grand nombre de ces peintures murales ait été volontairement ou non détruit dans la Chine proprement dite, quelques fragments d'une certaine importance en sont cependant parvenus jusqu'à nous.

On peut y ajouter le contingent important de peintures murales de Touen-houang où nous avons noté la prédominance de l'influence chinoise.

Comment ces peintures étaient-elles exécutées ? On parle le plus souvent de fresques sans employer ce mot dans sa véritable acception.

La véritable fresque, *a buon fresco*, c'est la peinture exécutée p.043 avec des couleurs à l'eau sur un enduit fraîchement appliqué et donc encore humide.

L'enduit est composé de couches d'un mortier fait d'argile, de sable et de chaux dans des proportions variables, auquel on mélange des matières fibreuses, de la paille ou des roseaux hachés menu. On peut achever le travail par une légère couche de chaux plus grasse.

Le fixage de la couleur se produit grâce à l'hydrate de chaux qui, se trouvant dans l'enduit humide, transmet par diffusion son eau aux couleurs (broyées à l'eau) et en absorbant l'acide carbonique de l'air, les fait durcir.

Les couleurs doivent, bien entendu, résister à la chaux.

Le travail doit se faire morceau par morceau, l'enduit sec ne prenant plus la couleur, et la grande difficulté est que l'on ne voie pas les raccords.

D'autre part la couleur en séchant change considérablement de valeur et le peintre doit être suffisamment averti pour ne pas obtenir des tons trop foncés ou trop clairs.

Tout autre est le procédé *a secco* où l'on attend cette fois pour travailler que l'enduit soit tout à fait sec et durci. Rien n'empêche alors que l'on n'achève l'enduit par une mince couche de gypse (plâtre) mais dans ce cas les couleurs à l'eau ne peuvent plus s'appliquer sur la surface sans un agglutinant, colle, blanc ou jaune d'œuf, ou miel, à l'exclusion de matières grasses ou résineuses.

L'emploi de matières grasses, de cire ou de résine comme agglutinant des pigments colorés pourrait être accepté à condition de pouvoir utiliser les dissolvants qui leur conviennent, comme l'alcool, les essences minérales ou végétales, telle la térébenthine. Les peintres chinois les ont-ils connus ?

Le procédé *a fresco* est plus durable, résiste à l'eau, mais exige une grande rapidité d'exécution et une sérieuse habileté de mains : l'habileté du praticien consiste notamment à connaître exactement le

degré de siccité qu'il faut laisser prendre à chaque p.044 couche de couleur avant d'en poser une nouvelle ; car pour obtenir un ton d'une certaine valeur il faut souvent plusieurs couches de couleurs. Si l'enduit est trop humide, la nouvelle couche se dissout dans la première ; si l'enduit est trop sec le ton nouveau ne prend pas et forme un cerné sombre sur son contour.

Le procédé *a secco* que l'on peut employer après coup sur l'enduit sec, pour retoucher certaines parties, offre l'inconvénient de ne pas résister à l'eau.

C'est même là le moyen de distinguer les deux procédés : une éponge imbibée d'eau tiède appliquée avec précaution ne prend pas la couleur dans une peinture *a buon fresco* mais elle la dissout dans le procédé *a secco* que l'on appelle aussi *a tempera*.

L'expérience ne serait pas concluante si les couleurs étaient agglutinées au moyen de matières grasses ou résineuses que peuvent dissoudre seulement certaines essences minérales ou végétales.

Le petit nombre de peintures murales chinoises que nous possédons à l'heure actuelle et qui semblent bien utiliser la même technique que celles de la Sérinde ou même de l'Afghanistan nous oblige à étudier ces dernières à ce point de vue.

Au surplus cette technique est, dans ses grandes lignes, celle qui s'imposa à tous les peuples de l'Asie quand ils voulurent appliquer la couleur sur les murs de leurs édifices.

Nous n'avons aucun espoir de retrouver en Chine trace des peintures murales anciennes pré-bouddhiques, mais pourquoi vouloir qu'elles aient été exécutées avec une technique différente de celle que nécessitait la nature même des matériaux mis à la disposition des artistes ?

Quand on étudie les peintures de l'Asie centrale et de la Chine, la question de leur technique n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire, et il faut avouer que nous sommes plutôt mal informés à ce

sujet : les renseignements que nous possédons sont pleins de contradictions et abusent d'une terminologie impropre.

p.045 On compare souvent les peintures d'Asie centrale à celles d'Ajaṇṭā. D'après M. Goloubew [1], l'enduit des peintures d'Ajaṇṭā serait composé d'un mélange de terre argileuse, de fumier, de talc de riz, de sable grossier et de chaux ; une dernière couche très mince de plâtre finement broyé, égalisée avec un polissoir de bois, achevait le travail. La chaux indienne séchant assez lentement, on pouvait travailler sur l'enduit encore humide, et terminer dans certains cas sur la surface sèche avec des couleurs mélangées à un agglutinant. Si le procédé est exact, il se rapproche singulièrement de la véritable fresque.

Mais à propos des peintures du Turkestan chinois, Sir Arthur Church nous dit [2] que l'enduit est composé d'argile (lœss) mélangé avec des roseaux hachés menu et recouvert d'une mince couche de plâtre (burnt gypsum made into a cream with water) ; il ne parle ni de chaux, ni de sable, indispensables cependant pour faire un mortier résistant et par ailleurs sur une simple couche d'argile une mince couche de plâtre ne pourrait adhérer d'une manière efficace.

Quant aux couleurs mélangées dans un lait de plâtre : « sometimes mixed with the cream of burnt gypsum », leur adhérence comme leur fixage nous semblent bien problématiques.

> « En séchant les couleurs se fixent non par carbonatation comme dans la véritable fresque mais simplement par la perte de l'eau qui les dissout et le durcissement du plâtre qui les contient. »
>
> « On drying the colours became fixed, not by carbonation as in true fresco work, but simply by the loss of the solvent water present and the crystallization of its content of gypsum. »

---

[1] *Ars Asiatica*, t. X, p. II.
[2] *Chemistry of Paint and Painting*, 1915. Cité par L. Binyon, Cat. Coll. Eumorfopoulos.

Ce mélange de plâtre noyé avec des pigments colorés n'est pas de nature à se fixer d'une manière solide, le plâtre noyé dans trop d'eau ne durcissant plus, et ne formant pas ainsi un agglutinant résistant des pigments colorés.

p.046 On pourrait accepter un lait de chaux (mais pas de plâtre) appliqué à la brosse sur un mortier de chaux. On pourrait alors peindre à l'eau avant qu'il ne soit complètement sec. Mais ce procédé revient au procédé *a fresco* et il semble bien que les peintures murales de l'Asie Centrale et de la Chine ne sont pas de véritables fresques, exécutées sur un mortier fraîchement appliqué et encore humide, et que ce n'est que par un regrettable abus de langage qu'on les désigne ainsi, abus de langage que l'on peut reprocher également aux Anglais (*frescoes*) et aux Allemands quand ils emploient *Freskomalerei* au lieu de *Wandmalerei*.

Ce sont des peintures exécutées sur un enduit sec avec des couleurs à l'eau mélangées à un agglutinant non déterminé.

L'enduit

Les renseignements que nous donnent les missions Stein et von Le Coq sur l'enduit appliqué sur la muraille sont à peu près les mêmes [1].

La muraille ou paroi de grotte était préparée au moyen de rangées de coups de ciseau pour faciliter l'adhérence d'un enduit dont l'épaisseur varie de 1 à 5 centimètres.

Sa composition différait sans doute suivant les ressources locales, mais il semble que l'accord soit fait sur une composition à base d'argile plus ou moins sablonneuse à laquelle on mélangeait des substances végétales fibreuses, hachées plus ou moins finement, des déchets d'étoffes, ainsi que des excréments de chameau, de vache ou de chèvre.

---

[1] F. H. Andrews, *Catalogue of Wall-Paintings from ancient shrines in Central Asia and Sīstān*. Delhi, 1933 ; A. von Le Coq, *Die Budd. Spät.*, t. III.

L'enduit était appliqué en plusieurs couches de moins en moins grossières dont la dernière contient parfois des poils de chèvre.

À Bäzäklik il s'agit d'une couche de terre rouge foncé, très dure et ressemblant à du cuir, à surface polie, recouverte cependant d'une couche fibreuse sur laquelle la peinture était appliquée.

La dernière couche était très soigneusement lissée et recouverte p.047 enfin d'une très fine couche de couleur blanche (?). « Nous l'avions prise pour du stuc très fin », dit von Le Coq, qui reprend quelques lignes plus loin l'appellation de stuc (*feinen Stuckschicht*).

L'analyse d'une peinture murale de l'époque Ming du Musée de Boston a donné les résultats suivants : sur le subjectile composé d'un mélange d'argile, de sable, de paille et de menus cailloux, une couche d'apprêt blanc avait été étendue pour recevoir la peinture. Cet apprêt blanc était du kaolin (silicate d'alumine hydraté) très finement broyé et régulièrement étendu en une couche mesurant 50 à 75 millièmes de millimètre [1].

La muraille était alors prête à recevoir la peinture et l'on peut voir à Kïzïl des sanctuaires inachevés où l'on suit les différentes opérations de la décoration.

Poncifs

La composition était préparée au trait sur un papier plus ou moins dur et composée de plusieurs feuilles pour les peintures de grandes dimensions.

On perçait les contours du dessin de nombreux trous pour former ainsi un poncif que l'on plaçait sur le mur et que l'on tamponnait au moyen d'un sachet renfermant une poudre colorée jusqu'à ce que l'image devienne visible. Le contour était alors renforcé à la couleur.

Les missions Pelliot, Stein et von Le Coq ont rapporté et reproduit plusieurs de ces poncifs. Certains d'entre eux n'étaient faits que pour

---

[1] Cf. Rutherford J. Gettens, dans *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 1938, pp. 186-193 et 281-294.

des détails ou des fragments : têtes ou attributs, montagnes, arbres, maisons [1].

On a remarqué également l'emploi d'un réseau ou d'une sorte de mise au carreau qui servait à établir des points de repère pour l'emplacement des poncifs [2].

p.048 La composition ainsi établie sur le mur, souvent on retouchait le contour sans toujours le suivre exactement, et on appliquait les couleurs *a tempera* c'est-à-dire mélangées à un agglutinant non déterminé (colle de farine, de blé ou de riz, colle de poisson, miel, œuf, gomme), et délayées dans l'eau à froid ou à chaud. L'agglutinant le plus probable est la colle de poisson facile à fabriquer et dont l'identification a pu se faire dans les peintures de Bāmiyān et de Kïzïl.

Un fragment de plancher à Bäzäklik semble avoir été protégé par une légère couche de cire ou de résine appliquée sur la peinture et M. J. Hackin a noté à Kakrak en Afghanistan l'emploi d'un vernis « particulièrement consistant, très riche en gomme-résine ainsi que des couleurs plus épaisses » [3].

Les matières colorantes, le plus souvent des terres de couleur ou des couleurs minérales semblent avoir assez bien résisté aux injures du temps sauf le jaune qui se transforme en un ton fauve grisâtre et certains rouges qui ont noirci ou bruni.

Il est curieux de constater que certains groupes de temples emploient une gamme de couleurs qui n'est guère utilisée dans les groupes voisins. À Kïzïl un certain nombre de peintures murales ont comme couleur dominante un beau bleu d'outremer avec un vert clair et un brun rouge foncé, auxquels s'ajoutent parfois le noir et le blanc. D'autres utilisent comme base chromatique un très beau rouge cuivre avec du vert clair et un blanc jaunâtre. À Bäzäklik, dans les sanctuaires les plus récents, une harmonie de vert, de noir, de bleu grisâtre, de brun et de carmin

---

[1] F. Andrews, *op. cit.*, pl. I ; von Le Coq, *op. cit.*, fig. p. 7.
[2] von Le Coq, *op. cit.*, fig. 1, 2, p. 8.
[3] J. Hackin, *L'œuvre de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, Tokyo, 1933, p. 50.

s'appuie sur un fond rouge brique ardent et le bleu outremer n'y apparaît plus.

Très souvent des parties dorées rehaussaient encore l'éclat de ces belles décorations murales. Les peintres chinois avaient à leur disposition une palette assez riche de couleurs, dont ils pouvaient se servir aussi bien pour leurs peintures murales que pour leurs p.049 peintures mobiles : dans les deux cas le dissolvant était le même, l'eau, et l'agglutinant très probablement analogue.

Sans doute au cours des siècles la fabrication des couleurs a dû comme partout se perfectionner. L'archéologie des couleurs est encore à faire mais nous savons que les Chinois cherchaient parfois très loin les substances nécessaires à la fabrication de leurs couleurs.

Dans l'ensemble de la peinture chinoise, on constate que les peintres disposaient d'une gamme de couleurs très suffisante pour obtenir les tonalités les plus diverses.

Il y avait d'abord toute la série des ocres, des terres colorées qui dans tous les pays du globe ont été utilisées comme matières colorantes : ocre jaune, ocre brune, ocre rouge, ocre verte.

Dans la série des bleus, ils avaient le magnifique bleu outremer obtenu par la calcination du lapis lazuli : il dut leur manquer à un moment donné car on essaya de le remplacer par le bleu indigo (*tien-houa*) [1], extrait de diverses plantes mais qui n'a pas l'intensité du bleu d'outremer et qui tire facilement sur le rouge violacé et le violet.

Les Chinois tiraient de la malachite réduite en poudre et plus ou moins décantée des verts de différentes nuances (*che-ts'ing*) dues au degré d'hydratation du protoxyde de cuivre formant la base de la malachite. On obtenait ainsi un vert émeraude, un vert-de-gris, un vert pomme.

---

[1] Nous avons suivi, pour la transcription chinoise du nom des couleurs, celle qui est donnée par le K. T. Y.

Le cinabre, ou sulfure de mercure (*tchou-cha*), qui se rencontre dans la nature en masses compactes, fournissait toute la gamme des rouges vermillons et des jaunes orangés, tandis que le corail pulvérisé (*chan-hou mouo*) donnait des rouges plus carminés et des ocres rouges des tons plus éteints. La garance (*yen-tche*) était connue également. On rencontre aussi un rouge dont la nuance s'est modifiée avec le temps et qui est probablement du minium ou rouge de Saturne (oxyde de plomb). Cette couleur, p.050 on le sait, a une tendance à se recouvrir d'une couche de sulfure de plomb noirâtre, ou à se transformer en bi-oxyde de plomb brunâtre. Les jaunes sont moins bien représentés : le meilleur est celui que l'on extrayait d'une espèce de palmier (*calamus draco*) et que nous employons encore sous le nom de gomme-gutte (*t'eng-hoang*).

Le blanc (*t'ou-fen*) était généralement fait avec des huîtres calcinées, mais les Chinois connurent à un moment donné le blanc de plomb, c'est-à-dire la céruse (*yen-fen*).

Le noir de fumée, le noir de l'encre dite de Chine ou encore le noir d'ossements calcinés, complétaient cette excellente collection de couleurs, dont le *Kiai-tseu-yuan* donne les recettes de préparation.

Il serait souhaitable que fût tentée par un sinologue une histoire de la fabrication ou de la découverte des matières colorantes à l'usage de la peinture et que d'autre part des analyses chimiques soient faites, quand la chose est possible. Nous pourrions peut-être obtenir ainsi des éléments précieux d'information au point de vue de la chronologie des œuvres.

La proscription du bouddhisme en 845 amena la ruine d'un très grand nombre de fondations bouddhiques.

> « L'empereur Wou-tsong, nous dit un texte traduit par M. P. Pelliot, fit détruire les temples et les *stūpa* de l'empire ; dans chacune des deux capitales, il ne laissa que deux ou trois sanctuaires. C'est pourquoi il n'y a plus qu'une ou deux peintures célèbres à se trouver sur les murs des temples. Il y

> eut alors des amateurs (*hao-che*) qui parfois détachèrent [certaines peintures] et les encastrèrent sur les parois de leurs chambres [1].

On ne peut que regretter la disparition de ces peintures murales, car les textes les mentionnent comme ayant été exécutées par les plus grands peintres. Elles nous auraient fait connaître la grande peinture monumentale chinoise dont les peintures sur soie et sur papier ne peuvent nous donner qu'une idée affaiblie.

p.051 Ces peintures étaient par ailleurs hautement appréciées puisqu'on ne craignait pas de les déplacer, opération difficile, pour les conserver et M. P. Pelliot nous a donné des précisions historiques sur quelques-uns de ces déplacements [2].

Bien que le plus grand nombre des peintures murales de la Chine proprement dite ait été volontairement ou non détruit, quelques fragments en sont cependant parvenus jusqu'à nous. Le groupe le plus important se trouve dans la collection Eumorfopoulos à Londres ; il comprend une peinture représentant trois bodhisattva provenant du Ts'ing-leang-ts'eu dans le Tche-li et quatorze morceaux qu'on dit provenir de Yüeh-Shan-Tung, sanctuaire rupestre du Chan-si [3].

On a longuement discuté l'époque à laquelle ces peintures peuvent appartenir et l'on trouvera suivant les sources que l'on consultera des opinions très divergentes [4].

On a voulu les faire remonter à l'époque des T'ang, mais certains indices comme la présence d'ornements dorés en relief, ou la figuration d'un *stūpa* de style tibétain semblent vraisemblablement reporter ces peintures entre la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe.

---

[1] P. Pelliot, *R. A. A.*, t. V, 1928-29, p. 206.
[2] P. Pelliot, *R. A. A.*, t. V, 1928-29, pp. 205-209 ; *Id.*, t. VIII, p. 201-228.
[3] *The George Eumorfopoulos Collection. Catalogue of the Chinese Frescoes*, by L. Binyon. Londres, 1927, 22 pages avec 50 pl. ; *Id.*, *Catalogue of the Chinese, Corean and Siamese paintings*, by L. Binyon, Londres, 1928.
[4] P. Pelliot, *Les fresques de M. Eumorfopoulos*, dans *R. A. A.*, t. V, p. 143 et suiv.

Quoi qu'il en soit, ces peintures bouddhiques sont fort belles et se rapprochent très fort comme technique des peintures de Touen-houang. Quant au style, les arguments qu'on peut en tirer ne sont pas sûrs et l'on pourrait citer dans l'art de tous les pays des œuvres dont la date ne correspond aucunement au style qu'elles paraissent exprimer.

Par ailleurs il nous semble très imprudent d'essayer d'y découvrir le style ou la facture de tel ou tel grand peintre chinois dont les textes nous parlent, et pour étayer un jugement sûr nous voudrions p.052 des éléments de comparaison plus nombreux et plus scientifiquement établis que ceux que nous possédons.

Les textes les plus savants, pour intéressants qu'ils soient, ne vaudront jamais une peinture comme point de comparaison. Peut-on concevoir que l'on puisse se faire une idée des fresques de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci, — en les supposant entièrement disparues — d'après les textes des meilleurs critiques, fussent-ils même contemporains ? Leur jugement ne pouvait manquer de refléter ou un goût personnel ou celui de leur époque.

Il est probable qu'une prospection attentive fera découvrir des vestiges de peintures murales plus ou moins anciennes dans quelque sanctuaire perdu au cœur de la Chine. De belles peintures murales de l'époque des Yuan sont signalées dans le temple Kouan-cheng dans le Chan-Si.

Elles datent du début du XIVe siècle et offrent tous les caractères de la peinture à cette époque [1].

B. — Peintures mobiles

@

Les peintures mobiles sont exécutées à l'aquarelle sur de la soie ou sur du papier. Elles ne sont pas encadrées comme nos peintures, mais sont entourées de bandes d'étoffes précieuses, avec deux bâtons aux extrémités, qui en facilitent la suspension ; elles se conservent roulées.

---

[1] Laurence Sickman, *Wall-Paintings of the Yuan Period, in Kuang-Sheng-Ssu, R. A. A.*, t. XI, 2, p. 53 et suiv., pl. XIX à XXIII.

Elles sont parfois exécutées sur des bandes se déroulant horizontalement à la manière des *volumina* de l'antiquité, et comprenant une succession de scènes souvent sans interruption.

Ces rouleaux ont depuis trente centimètres jusqu'à une quinzaine de mètres, la longueur d'une pièce de soie.

Les peintres attachaient une grande importance à la soie sur laquelle ils travaillaient, et Kou K'ai-tche au IVe siècle de l'ère chrétienne, dans un traité de peinture, indique les soins qu'il p.053 prenait pour choisir un tissu serré dont la trame fût assez solide pour ne pas se détendre.

La soie

La soie était désapprêtée en la passant dans l'eau bouillante, puis encollée à l'amidon ou à l'alun. On la planait alors au battoir afin d'avoir une surface lisse et de rabattre tous les fils qui auraient pu se hérisser.

Encollage

Cette colle, dont le *Kiai-tseu-yuan* donne la recette, était préparée en mêlant l'alun à la colle de farine ou d'amidon.

Elle était presque incorruptible et l'on conserve des peintures sur soie et sur papier du Ve et du VIIIe siècle dans un merveilleux état de conservation.

Une solution légère d'alun était appliquée aussi en guise de vernis ou de fixatif sur les couleurs pâteuses, afin d'assurer leur adhérence et leur conservation. Les vieilles soies prennent une couleur d'encre de Chine délavée, avec un reflet jaune lustré, presque doré, très caractéristique.

À la fin du XVe siècle, elles sont tissées de telle sorte que lorsqu'une déchirure s'y produit, la trame toute entière ne cède pas et quelques fils subsistent en s'étirant plus ou moins.

Sur les bords de la déchirure, la soie gondole et l'ouverture présente l'aspect d'une bouche de carpe, suivant un texte chinois.

Dans les soies modernes la trame est plus serrée et les fibres plus cassantes. Le papier neuf et la soie neuve prennent facilement l'encre fraîche, tandis que la vieille encre glisse sans se fixer.

Le papier

Le papier, dont l'invention remonte aux débuts de l'ère chrétienne, était fait de matières fibreuses, particulièrement de bambou, de mûrier à papier, de déchets de soie ou de coton.

p.054 Il y en avait de différentes qualités et d'épaisseurs diverses.

Une étude scientifique et approfondie serait précieuse pour déterminer l'âge des papiers et sans doute aussi celui des peintures.

Le papier, encollé comme la soie, était d'excellente qualité, très résistant et se prêtait admirablement à la peinture.

Nous avons vu qu'un papier plus grossier et assez fort servait à établir des poncifs pour les peintures murales.

Le papier et la soie sont considérés comme vieux après quelques années d'exposition à la lumière.

On exécute pour l'Europe et l'Amérique des faux nombreux en vieillissant artificiellement le papier et la soie en les soumettant à la fumée.

Indépendamment de la valeur artistique du faux, il est souvent possible de le déceler par l'examen à la loupe.

Pour les faux exécutés avec de la vieille encre sur du papier artificiellement vieilli, il est assez facile, d'après R. Petrucci, de voir que l'encre n'a pas pénétré profondément le papier. Elle ne l'imprègne pas comme dans les anciennes peintures et, dans les forts encrages, elle ne prend pas ce luisant discret qui la fait ressembler à un laquage sur papier.

En outre sur un faux examiné à la loupe, l'encre laisse voir des bavures et, dans la tache même, certaines parties grenues du papier n'ont pas été noircies.

Lorsque le faux a été exécuté sur soie, la loupe révèle assez facilement le patinage artificiel de l'étoffe car les fibres sont superficiellement jaunies et non point intimement attaquées comme dans les soies anciennes.

En outre, par des grattages et des usures artificielles, les faussaires reproduisent l'usure ou les déchirures de la vieille soie. Examinée à la loupe, l'étoffe révèle sans difficulté le traitement auquel elle a été soumise (R. Petrucci).

Il est bon d'ajouter que les Chinois sont de si habiles contrefacteurs que les experts qui se croient les plus autorisés peuvent être trompés.

p.055 La soie et surtout le papier supportent difficilement les corrections et les repentirs. Ils exigent donc une exécution rapide, sans hésitation et correcte du premier coup.

La nécessité d'établir le dessin définitivement (sans la gomme néfaste qui nous permet de tâtonner paresseusement) a donné aux peintres d'Extrême-Orient une acuité d'observation et une sûreté de main qu'on pourrait souvent leur envier.

Cependant pour esquisser le premier jet d'une composition le *Kiai-tseu-yuan* mentionne le bâtonnet de parfum carbonisé, qui pouvait servir à peu près comme notre fusain. « D'une façon générale, pour édifier des montagnes lointaines, il faut d'abord faire un croquis de leur forme au moyen d'un [bâtonnet] de parfums.

Les pinceaux

Quant à l'origine de la découverte du pinceau, M. P. Yetts, reprenant une théorie du savant japonais Takata Tadasuke recule cette découverte, que l'on attribuait généralement au IIIe siècle av. J.-C., à des époques beaucoup plus lointaines. Certaines inscriptions de bronzes de l'époque Chang (IIe millénaire av. J.-C.) sont la reproduction d'une

calligraphie supposant l'emploi d'un pinceau formé de poils. Ensuite sur les os et écailles découverts dans le Honan et sur les bronzes Chang, les formes graphiques des caractères désignant l'instrument qui servait à écrire, représentent tantôt une main tenant verticalement un pinceau de poils, chargé d'encre, tantôt une main tenant un pinceau de poils, mais sec, séparés en trois groupes [1].

Les peintres chinois utilisent des pinceaux de formes diverses et de différentes épaisseurs, larges ou effilés, d'une très grande souplesse. Ils sont faits de poils de belette, de lapin ou de mouton et soigneusement montés sur des manches de bambou.

Les Chinois disent : « avoir du pinceau » pour indiquer la maîtrise du métier.

p.056 On tient le pinceau de différentes manières : le *tcheng-fong* est une position perpendiculaire au papier, avec la pointe légèrement écrasée dans le sens opposé à la personne qui le tient ; on trace le trait de haut en bas.

Dans le *pien-fong*, le pinceau est couché obliquement avec sa pointe écrasée vers la gauche ; le trait est également tracé de haut en bas.

Dans le premier cas les deux arêtes sont très nettes ; dans le second cas l'arête de gauche est nette, celle de droite est plus tremblée et le trait est plus large.

Au moyen de pinceaux plats assez larges et très soyeux on obtient ces dégradés savants dont les peintres chinois tirent un si beau parti dans leurs effets de brouillard.

La règle et l'équerre

Nous verrons plus loin l'importance accordée dans la peinture à la beauté du trait calligraphique exécuté avec une extrême souplesse et une entière liberté. Il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit de

[1] Percival Yetts, *Collection Eumorfopoulos*. Londres, 1929, t. I, chap. 1.

représenter des édifices compliqués, comme les palais, les temples, où la plus grande exactitude est requise.

Ces bâtiments donneront l'impression d'être construits de travers ou d'être prêts à s'écrouler, si les lignes parallèles ou les lignes verticales ne sont pas rigoureusement parallèles ou verticales.

Dans ces cas les peintres chinois se sont servis de la règle et de l'équerre.

Quiconque a manié un tire-ligne se rendra compte de la difficulté de promener contre la règle un pinceau flexible pour obtenir un trait d'épaisseur uniforme. Il faut toute l'adresse chinoise pour y arriver et même beaucoup de peintres chinois ont reculé devant la difficulté. Ce qui fait dire au rédacteur du *Kiai-tseu-yuan*, avec ses habituelles allusions religieuses :

> « Les peintures à la règle sont comme les commandements du bouddhisme. Ceux qui étudient le bouddhisme doivent commencer p.057 par les commandements. Alors durant toute leur vie, ils ne sortent pas de la Voie ; sinon ils deviennent la proie des « renards sauvages » (les renards-garous susceptibles de multiples transformations et jouant aux hommes toutes espèces de tours).
>
> Les peintures à la règle, ajoute l'auteur, sont vraiment les commandements des peintres, la clef des débutants.

Sur les pierres gravées de Wou Leang ts'eu du IIe siècle de notre ère on peut voir le légendaire Fou-hi tenant l'équerre à la main tandis que Niu-koua tient le compas.

Les couleurs

Il est inutile de répéter ici ce que nous avons dit des matières colorantes dans la peinture murale. Ce sont évidemment les mêmes qui servaient pour les aquarelles sur soie ou sur papier.

On peut être certain que la fabrication des couleurs s'est perfectionnée au cours des siècles ; mais il nous serait impossible de dire dans quelle mesure.

La palette des peintres était bien pourvue de couleurs éclatantes et somme toute assez solides.

Agglutinées au moyen d'une colle quelconque, de poisson ou de miel, elles étaient dissoutes dans l'eau et fixées à l'alun.

Le procédé de peinture à l'huile, que les Pères jésuites essayèrent de faire pénétrer en Chine, fut vite abandonné.

@

IV

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA PEINTURE

@

Quand on considère l'ensemble de la production picturale de la Chine, il est possible de lui reconnaître certains caractères qui lui appartiennent en propre et qui découlent aussi bien de ses origines que du milieu dans lequel elle s'est développée.

Ces caractères essentiels sont les suivants :

1° tout d'abord un caractère calligraphique très accentué, sinon p.058 à ses débuts tout au moins allant en s'accentuant au cours de son histoire ;

2° un caractère littéraire et religieux faisant de la peinture comme le prolongement figuré de la littérature et des croyances philosophiques, et surtout populaires ;

3° un caractère réaliste, naturaliste, poussé parfois jusqu'à la minutie mais sans pouvoir toutefois se dégager de certaines conventions reconnues comme bonnes et immuables et dont le traditionalisme national ne put ou ne voulut se dégager.

Ces caractères ont été signalés plus ou moins complètement par les historiens de l'art chinois ; ils répondent incontestablement à une observation générale de la peinture mais ils appellent certaines réserves sur lesquelles nous tenons à insister. Il ne faudrait pas attribuer à ces caractères la rigueur et la sécheresse d'un dogme et oublier le facteur le plus important peut-être de la création artistique : celui de l'inspiration originale de l'artiste. Ce serait mal connaître le mécanisme psychologique de l'élaboration de l'œuvre d'art que de sous-estimer l'imagination, la fantaisie, la vision particulière de l'artiste.

Quelles que soient la rigueur des canons qui le dirigent, l'étendue de ses connaissances littéraires ou la profondeur de son sentiment religieux, l'artiste est dans tous les pays et dans tous les temps un homme que sa sensibilité gouverne, et que sa curiosité oriente en des

sens divers ; sa vision, sa compréhension des êtres et des choses, même son habileté professionnelle sont en perpétuelle transformation. Plus est grande son originalité, plus il est poussé à briser les conventions habituelles ou à les plier à son génie. Pourquoi voudrait-on faire de l'artiste chinois un artiste différent des autres ? Les textes d'ailleurs reconnaissent la valeur de l'inspiration et de la fantaisie.

Il en résulte que si les caractères particuliers que nous voulons étudier ici sont valables pour l'ensemble de la peinture chinoise, on ne pourrait les appliquer qu'avec mesure à tous les peintres et aux plus grands sans doute avec le moins de rigueur.

1. Caractère calligraphique

p.059 L'écriture chinoise est comme bien d'autres à l'origine purement idéographique ; les caractères primitifs visent à la figuration plus ou moins exacte des choses [1]. L'élément phonétique ne fut adopté que plus tard.

L'écriture chinoise nécessite une éducation prolongée de l'œil aussi bien que de la main.

> « Les traits de ces caractères, dit très justement M. Paléologue, ont en effet des ténuités, des souplesses, des brusqueries d'arrêt, des grâces de courbure, des énergies soudaines ou des écrasements progressifs qu'un très long apprentissage du coup de pinceau peut seul donner. C'est en outre une opinion reçue des lettrés en Chine que les caractères de l'écriture transmettent à l'idée qu'ils expriment quelque chose de leur beauté graphique, et que la pensée qu'ils enveloppent prend en eux une nuance délicate, un tour particulier [2].

Le pinceau sert d'ailleurs aussi bien à écrire qu'à dessiner ou à peindre.

La beauté du contour, la fermeté de la touche, la souplesse du coup de pinceau ont ainsi acquis à leurs yeux une valeur de premier ordre.

---

[1] Cf. B. Tchang Tcheng-ming, s. j., *L'écriture chinoise et le geste humain*. 1937, *Var. sin.* 64.
[2] M. Paléologue. *L'Art chinois*. Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts. 1re édition, p. 242.

Ils s'y exercent dès les débuts de leur apprentissage et rien d'étonnant à ce qu'ils arrivent à une dextérité merveilleuse.

Fig. 1. — Méthode pour pointiller les pêchers
(*K. T. Y.*, LXIX, p. 115)

1. L'enseignement du dessin

La méthode d'enseignement du dessin est du reste la même que celle de l'écriture. Pour celle-ci on apprend à tracer séparément chacun de ces traits pleins ou déliés qui forment les caractères.

Pour la nature on divise chaque étude en un certain nombre d'éléments que l'on étudie séparément. Le bambou, le chrysanthème, le prunier, seront ainsi disséqués feuille à feuille, tige à tige p.060 et ce

n'est que lorsque tous les éléments en sont parfaitement connus que l'élève commencera à composer l'ensemble [1].

Il en est de même pour la figure humaine : on donnera les différentes manières de dessiner le nez, la bouche, les yeux, les sourcils, la barbe et enfin les proportions générales, suivant des règles fixes, pour grouper les différents éléments.

Cette méthode est totalement différente de la nôtre : le dessin exclusivement d'après nature est érigé à l'état de dogme intangible ; l'élève se trouve donc à devoir résoudre d'après nature un problème dont il ne possède que très peu d'éléments.

La méthode chinoise qui fut par ailleurs celle de l'antiquité classique, a l'avantage de préparer l'élève à l'observation du modèle d'après nature, puisqu'il en possède déjà les éléments particuliers ; elle donne à l'artiste l'immense supériorité de pouvoir s'exprimer de mémoire sans avoir besoin du document immédiat et sans être arrêté par l'exécution d'un détail inobservable dans la rapidité des mouvements.

Nous l'avons compris il y a quelque cent ans où des maîtres ont essayé de formuler par exemple les expressions de la figure humaine, la pitié, la douleur, la colère, etc. ; ils proposaient de montrer comment, en relevant ou abaissant les sourcils ou les coins de la bouche, on pouvait donner une expression déterminée au visage.

Dans les derniers siècles de la peinture occidentale, une recherche excessive de naturalisme en même temps que d'individualisme a fait abandonner cette méthode. Si les recherches pour fixer les variations subtiles de l'atmosphère nous ont donné des impressions raffinées et non sans valeur, par contre une imagination qui ne peut plus s'exprimer sans la présence d'un modèle nécessairement figé, cette imagination s'est anémiée d'une manière visible dans les salons de peinture, qu'encombrent de trop faciles natures-mortes.

---

[1] Le *K. T. Y.* donnera par exemple la méthode pour pointiller les pêchers (fig. 1) ou encore pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces (fig. 2).

p.062 Nous savons bien qu'on peut reprocher à cette méthode son caractère conventionnel. En codifiant ainsi les modes de représentation en des règles fixes, il semble que l'on doive entraver la liberté de l'artiste, et enchaîner son inspiration.

Sans doute, avec l'adresse chinoise, il est à craindre de voir l'art se cristalliser en un certain nombre de formules avec lesquelles il sera facile de créer à volonté du pittoresque ou de la mélancolie. Déjà sous le nom de Wang Wei « la Révélation des secrets de la peinture » avait donné une série de ces recettes [1].

Mais n'est-ce pas là se payer de mots ? À la vérité, les grands artistes surent toujours assouplir les canons à leur mesure, et les moins bons y trouvèrent un appui qui les empêcha souvent de tomber dans la médiocrité.

Au VIIIe siècle, le peintre chinois Tchang Tsao répondait déjà à ces questions. Ce peintre avait une technique très personnelle : il peignait avec deux pinceaux à la fois, et étalait parfois la couleur à la main. Interrogé sur la question de savoir quelle méthode il avait suivie, il répondit :

> — Extérieurement j'ai suivi les enseignements de la nature ; intérieurement les impulsions de mon propre cœur.

Il est encore un point sur lequel il est nécessaire d'insister et qui fera mieux comprendre le traditionalisme de la peinture chinoise. L'enseignement comportait également une étude très serrée des méthodes et des modes d'expression des grands peintres : le *Kiai-tsen-yuan* contient de nombreux exemples de la manière dont tels ou tels peintres ont représenté les arbres, les oiseaux, les rochers, les montagnes, etc., et nous en reproduisons quelques-uns.

---

[1] *R. A. A.*, décembre 1927, trad. de M. Élisséev.

Fig. 2. — Méthode de Hia Kouei pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.
(K, T. Y., XL, p. 99).

Fig. 3. — Les pins dessinés par Tchao Ta-nien.
(*K. T. Y.*, LIII, p. 106).

Qu'il s'agisse de la manière de dessiner des pins (fig. 3), ou des fleurs et des plantes (fig. 4, 5), le *K. T. Y.* donne des exemples d'après les maîtres de la peinture.

Faut-il représenter le sommet des montagnes qui jouent un si grand rôle dans le paysage chinois, on trouvera différentes p.064 manières employées par les meilleurs artistes (fig. 6, 7).

Il n'est pas jusqu'à des modèles de paysages complets par des artistes renommés que le *K. T. Y.* ne propose à l'étude des élèves pour stimuler leur imagination (fig. 8-10).

La copie de l'œuvre des maîtres était un exercice fructueux auquel se
livraient non seulement les élèves mais très souvent les artistes eux-mêmes ;

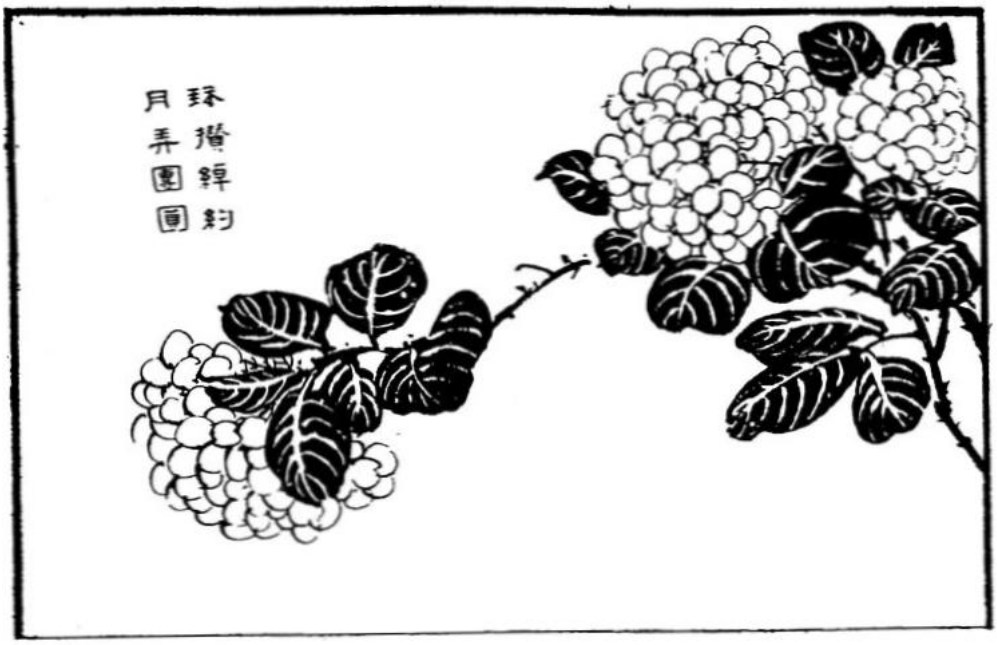


Fig. 4. — Fleurs d'hortensia à l'imitation de la peinture de Han Yeou.
(*K. T. Y.*, XLV, p. 444)

Fig. 5. —Plante de Kin-seu-ho-ye à l'imitation d'une peinture de Lu-ki.
(*K. T. Y.*, XLIV, p. 385)

ceci pourrait bien expliquer les très nombreuses copies, parfois excellentes, que des marchands peu scrupuleux ont fait passer pour des originaux.

Fig. 6. — Sommet de montagnes à la manière de Wou Tchen
(K, T. Y., LIX, p. 157).

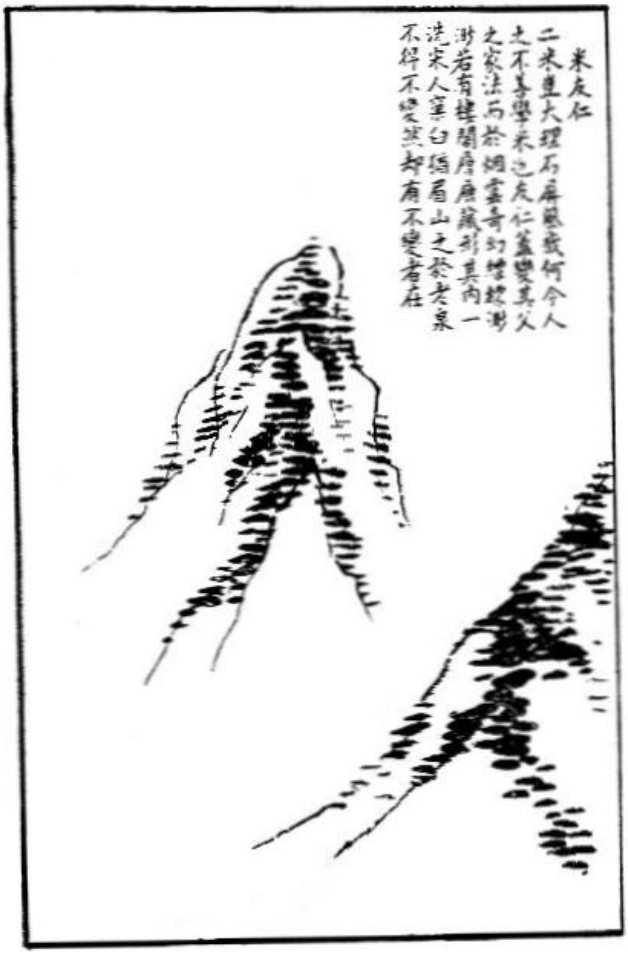


Fig. 7. — Sommets de montagnes à la manière de Mi Yeou-jen
(*K. T. Y.*, LIV, p. 154).

Un auteur de l'époque Song décrit ainsi deux méthodes *lin* et *mu* pour exécuter la copie d'une peinture : *lin* consiste à étendre la peinture originale sur une table et à la reproduire aussi exactement que possible sur une pièce de soie placée à côté d'elle ; un artiste sans habilité ne peut exécuter pareil travail. *Mu* consiste à placer la pièce de soie au-dessus de la peinture originale et à la décalquer par transparence. Ce procédé risque fort d'endommager la peinture et quiconque demande à prêter une peinture de valeur pour la copier ainsi, montre qu'il est moins qu'un connaisseur et doit s'attendre à un refus [1].

[1] H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Picturial Art*, London, B. Quaritch, 1918, p. 29.

Les Chinois n'ont pas été les seuls à pratiquer en peinture l'étude des maîtres comme méthode d'éducation ; jusqu'au milieu du XIXe siècle,

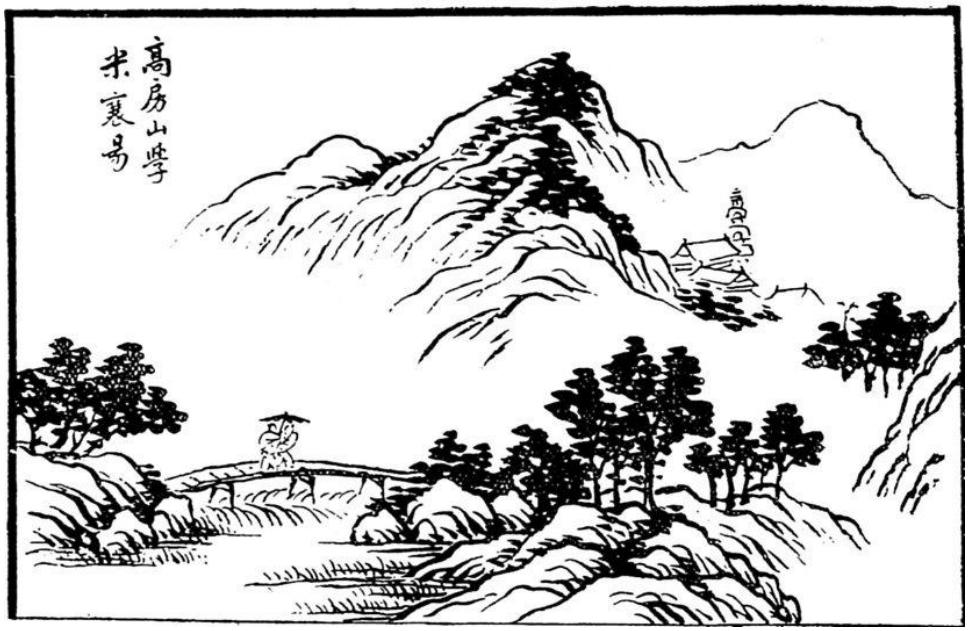


Fig. 8. — Paysage de Mi Yuan-tchang. Copie de Kao Fang-chan.
(*K. T. Y.*, III, p. 228)

Fig. 9. — Peinture d'un chemin de neige par King Hao.
(*K. T. Y.*, IV, p. 228)

l'Occident en fit autant et l'on doit constater que les résultats en furent excellents.

Le souci excessif d'originalité à tout prix, le désir de singularité, ont fait abandonner cette méthode et il n'y a pas lieu de s'en louer.

Fig. 10. — Paysage de Mi Yuan-tchang. Copie de Kao Fang-chan.
(*K. T. Y.*, III, p. 228)

2. Différentes espèces de traits ou de coups de pinceau

Pour en revenir à cette habileté technique que ne pouvait manquer de donner aux peintres la méthode d'enseignement du dessin et de l'écriture, le *Kiai-tseu-yuan* nous décrit les coups de pinceau, en les classant par des comparaisons. p.066

Il y a, dit-il :

1. Les traits plissés comme l'empreinte des gouttes de pluie,
2. ou bien comme des broussailles en désordre (fig. 11),
3. comme le cristal d'alun,
4. comme la peau du démon,
5. comme coupés par une grande hache,
6. comme coupés par une petite hache (fig. 12),
7. comme la dent du cheval,
8. comme une ceinture plissée ;
9. comme les fibres de chanvre,

10. comme les fibres de chanvre emmêlés,
11. comme les veines [de la fleur] de lotus,
12. comme un fil embrouillé,
13. comme la tête des nuages,
14. comme les formes du sommet du Ling-tche (sorte de champignon, plante de bon augure),
15. comme le poil de bœuf,
16. comme l'eau tourbillonnante [1].

Fig. 11. — Méthode du *louan-tch'ai*.
Traits plissés comme la broussaille en désordre.
(*K. T. Y.*, LXIV, p. 160)

Sans nier qu'il y ait un peu d'affectation ou même de puérilité dans cette nomenclature basée sur des comparaisons qui ne manquent pas de justesse, on reconnaîtra cependant que l'artiste, muni d'un tel

[1] M. Sei-ichi Taki a donné dans le Kokka un tableau d'ensemble des différents traits.

métier, avait à sa disposition tous les moyens d'expression dont il pouvait avoir besoin.

Cette fusion de l'écriture et du dessin ne pouvait manquer d'influencer considérablement la formation de l'artiste en lui faisant adopter des simplifications graphiques pour lui très expressives, en l'écartant même d'interprétations divergentes qui lui auraient paru manquer de clarté. C'est ainsi que le *Kiai-tseu-yuan* parle d'une technique *sie-yi* qui consiste à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher au détail.

Fig. 12. — Méthode du *siao-fou-p'i*.
Traits plissés comme si coupés
par une petite hache pour peindre des rochers.
(*K. T. Y.*, XXI, p. 13)

« Il faut, dit-il, que les personnages sans yeux soient comme s'ils regardaient, sans oreilles comme s'ils écoutaient. On exprime p.068 cela par un ou deux coups de pinceau. On

abandonne les nombreux détails, on saisit la simplicité jusqu'à la simplicité la plus extrême » (*K. T. Y.*, p. 193) (fig. 13).

Fig. 13. — Exemple de *sie-yi.*
(*K. T. Y.*, XXXVI, p. 16)

2. Caractère littéraire

Dans aucun pays peut-être plus qu'en Chine la peinture n'a eu plus de rapports avec la littérature ; c'est sans aucun doute parce qu'elle s'y est développée dans des conditions très différentes de celles des autres pays.

D'une part la complication des caractères chinois exigeait un long apprentissage manuel très proche du dessin en même temps qu'une application intellectuelle considérable. Il en résultait un incontestable prestige pour les érudits qui la possédaient à fond.

D'autre part l'organisation sociale basée théoriquement sur l'échelle des valeurs individuelles avait conduit à l'octroi de tous les emplois aux

mandarins de tous grades qui avaient réussi des examens littéraires dont l'honneur rejaillissait sur toute la famille.

On comprend dès lors l'afflux de candidats se présentant aux examens sur la langue et la littérature chinoises. La peinture qui était devenue une extension figurée de la littérature devait facilement recruter parmi eux des adeptes sinon des amateurs, et l'allusion littéraire ne pouvait manquer de transparaître dans la peinture.

Le caractère littéraire d'un très grand nombre de peintures chinoises est très frappant. La peinture qui, aux origines, était exécutée par un artisan de la couleur devint non plus une profession spéciale, mais plutôt un exercice, où se complaisait tout homme cultivé, tout esprit supérieur. La peinture était pour lui comme un moyen particulier d'expression, plus délicat, lui permettant de préciser les nuances subtiles de sa pensée.

À la manière des grands artistes de notre Renaissance, beaucoup de peintres chinois ont été à la fois poètes, hommes de lettres, historiens, philosophes, musiciens et même hommes d'État.

p.070 En réalité, à partir d'une certaine époque, les peintres chinois n'appartiennent guère à la classe des artisans mais à celle des lettrés et la mentalité chinoise ne conçoit pas que l'on consacre sa vie entièrement à la peinture.

L'art de peindre est en somme une extension de l'art d'écrire et l'on juge de la valeur morale de l'artiste autant que de la valeur artistique de son œuvre.

Beaucoup de sujets représentés dans les peintures ont trait à des légendes, à des poèmes, que nous ignorons sans doute, mais qui étaient parfaitement connus du public lettré pour lequel elles étaient exécutées.

On admet facilement ce rapprochement de la littérature et de la peinture quand il s'agit de faits historiques ou légendaires dont la peinture n'est que la matérialisation graphique. Il est beaucoup plus subtil quand il s'agit du paysage, et demande quelques explications pour se faire accepter. On constate déjà sous les T'ang et surtout sous les Song que les peintres s'efforcent d'illustrer pour ainsi dire l'œuvre des poètes.

M. R. Grousset [1] a insisté sur ce caractère littéraire de la peinture et il cite nombre de sujets favoris de la peinture de paysage sous lesquels pourrait s'inscrire l'œuvre des poètes.

Voici par exemple le thème du palais abandonné ou du monastère perdu dans la montagne.

Le poète Wang Po (VIIe s.) le chante ainsi :

> « Le palais n'est plus visité que le matin par les vapeurs du rivage et le soir par la pluie qui ronge les stores en lambeaux. Des nuages paresseux se promènent lentement en se mirant dans les eaux limpides. Combien d'automnes ont déjà passé sur ce palais ?... Le jeune roi qui l'habitait a contemplé comme nous ce grand fleuve qui roule toujours ses flots muets et profonds.

Fig. 14. — La visite au monastère perdu dans la montagne.

[1] R. Grousset, *op. cit*., p. 284. Les citations de poèmes sont extraites des traductions des poètes T'ang, par d'Hervey-Saint-Denis.

Song Tche-wen nous dit le charme du monastère perdu dans la montagne (fig. 14) :

> « La pluie venue du mont Ki-chan avait p.072 passé rapidement avec le vent impétueux. Le soleil se montrait pur et radieux au-dessus du pic occidental, les arbres de la vallée du Midi semblaient plus verdoyants et touffus. Je me dirigeai vers la demeure sainte où un bonze vénérable me fit un accueil bienveillant. Le religieux et moi nous nous sommes unis dans une même pensée ; nous avions épuisé ce que la parole peut rendre et nous demeurions silencieux. Je regardais les fleurs immobiles comme nous, j'écoutais les oiseaux suspendus dans l'espace, et je comprenais la grande vérité.

Fig. 15. — « Mais à l'Occident j'ai découvert un étroit sentier. »

Le poète T'ao Han reprend ce thème de la visite au couvent de la montagne :

« Les pins et les cyprès cachent la gorge de la montagne, mais à l'occident j'ai découvert un étroit sentier (fig. 15). Le ciel s'ouvre, un pic se montre et, comme s'il était né dans le vide, un couvent surgit à mes yeux. L'édifice semble assis sur une terrasse de nuées (fig. 16), il lance ses pavillons en l'air au milieu des rochers escarpés.

Fig. 16. — « L'édifice semble assis sur une terrasse de nuées. »

La nuit vient, les singes et les oiseaux se taisent. Le son des cloches et le chant des bonzes pénètrent au delà des nuages froids. Je contemple les pics bleus et la lune qui se mire dans les eaux du lac, j'écoute le bruit des sources et du vent qui tourmente les feuilles sur le bord du torrent (fig. 17). Mon âme s'est élancée en dehors des choses visibles, errante et captive tout à la fois, dans un merveilleux ravissement. L'aube me surprend ainsi ; bientôt

tout va changer d'aspect. Déjà du côté de l'orient l'obscurité se dissipe aux flancs des rochers gigantesques ; déjà la surface des eaux s'illumine d'un reflet scintillant, précurseur de l'aurore, et les rayons de la lune perdent peu à peu leur éclat.

Fig. 17. — « J'écoute le bruit des sources. »

Voici un peintre et un poète en même temps, Wang Wei, qui prend pour thème la source moussue et la cabane forestière :

> « La montagne n'est que silence et solitude (fig. 18). J'aime les sources pures qui serpentent entre les rochers (fig. 19) ; j'aime une cabane rustique, paisiblement assise au milieu des pins.

Cet amour de la nature amène les lettrés de l'époque des T'ang à décrire des paysages, que les peintres recomposent à leur tour p.074 en

des œuvres nombreuses, faites à la fois d'imagination et d'observation. Voici un poème de Tchang Kien sur une nuit passée dans la montagne :

Fig. 18. — « La montagne n'est que silence et solitude. »
Fig. 19. — « J'aime les sources pures qui serpentent entre les rochers. »

« Assis sur le versant de la montagne, je suivais des yeux une barque fragile image de notre destinée, qui flottait légère sur les flots profonds. Elle fuyait, mon regard la perdit, elle se fondit dans le ciel immense, tandis que le soleil s'éteignait à l'autre horizon. Tout ce qui se déroulait à ma vue rentra subitement dans le demi-jour d'une lumière indécise. Les derniers rayons du soleil n'illuminaient plus que la cime des arbres et le sommet des rochers. La surface des eaux devint de plus en plus sombre. Bientôt quelques nuages rouges indiquaient seuls où le soleil avait disparu.

> Les îles du lac se détachent en noir sur les eaux tranquilles, auxquelles la réverbération du ciel conserve un reste de clarté, mais déjà l'obscurité s'est appesantie sur les bois et les collines, et l'horizon n'est plus qu'une ligne confuse pour mon regard impuissant.
>
> La nuit vient, l'air est vif, il s'agite au loin, le vent du nord élève durement sa voix sifflante, les oiseaux aquatiques cherchent un abri sur la rive sablonneuse, ils vont attendre l'aurore, blottis entre les roseaux.

Nous reviendrons plus loin sur ce texte pour les effets de lumière qu'il décrit.

Fig 20. — Le vieil arbre tordu et solitaire.

Enfin, pour ne pas multiplier ces citations à l'infini, voici le thème du vieil arbre tordu solitaire (fig. 20) et dépouillé que célèbrent à la fois peintres et poètes :

> « Le vieil arbre couché au bord de l'eau montrait parmi la vase et les cailloux ses racines dénudées. La mousse était son unique verdure ; la neige lui apportait l'hiver les seules fleurs dont il pût se couvrir.

Ces citations, auxquelles on pourrait en ajouter bien d'autres comme celle des sages dans la forêt de bambous, se trouvent illustrées dans une multitude de peintures chinoises, au point que l'on n'aurait que l'embarras du choix pour leur appliquer telle ou telle allusion littéraire.

Fig. 21. — Paysage de montagnes à T'ai-houa dans le Chan-si.
(K. T. Y., XLIII, p. 147)

p.076 Ces paysages si amoureusement chantés par les poètes, les peintres pouvaient les contempler dans certaines régions de la Chine. Le Chan-si, le Tche-kiang particulièrement, devaient les attirer par le charme de leurs vallées côtières et le découpement de leurs montagnes embrumées au point de sembler irréelles (fig. 21).

De toute cette littérature si intimement liée à la peinture se dégage une philosophie, une esthétique imprégnée du mystère des choses, un sentiment de l'impermanence universelle que symbolise l'écoulement des eaux du fleuve, une sensation de mystère qui se dégage des lointains vaporeux des pays de montagne.

Et Song Pai-jen résume cette esthétique mêlée de philosophie en formulant ce souhait :

Fig. 22. — « Dans un pays désert, bâtir une terrasse où jouir de la pureté des soirs. »

« Dans un pays désert, bâtir une terrasse (fig. 22), où jouir de la pureté des soirs ; regarder la pluie qui voile le pied lourd des nuages, tandis que le corps léger des hirondelles est emporté par le vent.

L'esthétique de l'Occident contemporain accepte difficilement ce mélange des arts, et, pour la Chine notre ignorance de la littérature n'est pas faite pour en apprécier la saveur. Nous n'aimons guère la musique littéraire, pas plus que la peinture littéraire et nous estimons que chaque art doit avoir conscience de ses limitations.

Nous oublions que la peinture chinoise devint œuvre de lettrés et faite pour un public de lettrés. Il est vrai que notre peinture n'est pas souvent celle d'un lettré et le public auquel elle s'adresse, s'il est de plus en plus sportif est de moins en moins lettré.

On comprend dès lors la distance qui sépare l'esthétique chinoise de l'esthétique européenne et surtout de l'esthétique contemporaine.

Sans doute la peinture de notre moyen âge fut littéraire en ce sens qu'elle emprunta sans compter ses sujets à la Bible ou à la Légende Dorée ; mais ce fut dans le sens d'une illustration qu'elle fut littéraire.

p.078 Dans cet ordre d'idées, il en fut de même en Chine jusque sous les Six Dynasties (avant les T'ang), et le pseudo Kou K'ai-tche lui-même illustra des textes. Mais en Occident jamais la peinture ne devint comme en Chine une véritable prolongation de la littérature.

En Occident la peinture sortit de l'artisanat laïque ou monacal : le calligraphe se bornait à orner son manuscrit de somptueuses arabesques mais faisait appel au peintre, qui peut-être ne savait pas lire, pour y ajouter des illustrations qui, à plus grande échelle, pouvaient tout aussi bien décorer les églises et les monastères.

Sans aucun doute, aux grandes époques la littérature ne demeura pas étrangère à la peinture et si nous admirons de grands paysagistes comme Le Poussin, n'est-ce pas parce que nous retrouvons chez eux cette élévation de l'esprit qui recrée la nature suivant la conception d'une Beauté Souveraine dont elle n'est que l'éternel et changeant reflet ?

Le matérialisme des derniers siècles orienta la peinture vers des voies nouvelles et la recherche de la lumière, de la vie, du mouvement nous ont valu des œuvres admirables, tandis que trop souvent une

réaction d'intellectualité ne nous présentait que l'anecdote ou le fait-divers également haïssables.

Dans une société trop éprise d'intérêts matériels, la recherche d'une originalité artificielle et paradoxale acheva de dérouter la peinture. Ce fut le triomphe d'un individualisme qui eut ses mérites et trop souvent ses faiblesses.

Liberté dégénérant en anarchie, discipline finissant en servitude sont les étapes successives du cercle sans fin des existences humaines.

Cette intellectualité de la peinture chinoise est peut-être une de ses meilleures qualités, encore que nous n'en comprenions pas toujours la profondeur.

Que l'art chinois ait été destiné à une classe de lettrés est un fait qui choque nos démocraties. C'est en vain : l'art n'est pas p.080 fait pour le peuple. Il ne l'accepte que pour autant qu'il ait la même foi que celle des classes intellectuelles.

Il est vrai que comme celles-ci n'en ont plus guère elles-mêmes, on comprendra que dans une société durement utilitaire comme la nôtre, l'art n'a presque plus de raison d'être. Aujourd'hui tout le monde peut arriver à faire proprement un paysage d'après nature, ou une nature morte quelconque.

Mais qui fera encore le Jugement dernier de Michel-Ange, ou la Cène de Léonard de Vinci ?

On ne fera plus la décoration d'une Chapelle-Sixtine, parce qu'il n'y aura plus de Chapelle-Sixtine à décorer.

Le palais de la Paix, le palais de la Société des Nations sont ou des palais vides ou des palais dans lesquels sous l'apparence d'un idéal auquel personne ne croit plus, règne le plus féroce égoïsme.

Faut-il désespérer ? Non, sans doute ; la nature répare toujours elle-même ses déficiences à un moment donné.

Il serait vain de croire que le peuple chinois tout entier ait pu prendre intérêt à cet art d'intellectuels que nous décrivons ici.

À côté de cet art essentiellement aristocratique il y eut certainement en Chine, un art plus populaire, non sans mérites, qui en était le reflet. Nous en reparlerons plus loin.

3. Caractère religieux, philosophique et symbolique

À ce caractère littéraire il faut ajouter un caractère religieux et philosophique, si intimement lié à l'effort artistique, qu'en le méconnaissant on s'exposerait à ne pas juger la peinture chinoise en pleine connaissance.

D'autre part ce caractère est si distant de la pensée occidentale qu'il est un nouveau sujet d'écart pour leur compréhension mutuelle.

p.082 Sans doute ne s'agit-il pas ici de peinture à sujets religieux ou profanes au sens où nous l'entendons, mais bien de conceptions philosophiques que le lettré chinois découvre dans la nature et que le peintre veut à son tour suggérer dans son œuvre.

Bien certainement il y a une peinture religieuse, qui donne la représentation des déités multiples du panthéon bouddhique ou taoïque et où s'avère souvent une piété sincère.

Mais il y a aussi la peinture de sujets, profanes pour nous, le paysage, les plantes, les fleurs, les oiseaux, les insectes où le spectateur et l'artiste voient derrière la matérialité de la représentation l'âme des choses, l'éternel devenir.

La philosophie, grande préoccupation de l'intellectualité chinoise ne pouvait manquer de se faire sentir dans la représentation graphique de l'univers.

Depuis ses origines la spéculation chinoise s'est complu dans une conception du monde, où elle voyait la manifestation d'une puissance universelle, innommable, imprécise et changeante. L'homme n'y avait pas plus d'importance que le rocher, la montagne ou l'insecte ; jamais la Chine ne connut la divinisation de l'homme, centre de la création, qui fit la fortune de l'art occidental.

Retiré dans les solitudes montagneuses, le peintre devine cette notion de l'universel, cette métaphysique obscure qui voile les apparences, derrière lesquelles se cache une immensité insaisissable, éternelle et innommable.

Ces conceptions doivent paraître bien lointaines pour nos mentalités occidentales éprises de catégories bien définies, et pour qui les relations de cause à effet ne peuvent demeurer obscures ou imprécises.

À ce propos il ne sera pas inutile de dire quelques mots du taoïsme et du bouddhisme chinois.

Il est extrêmement difficile de traduire exactement le Tao.

Le *Tao te king* s'épuise à en donner une notion, dont il sent l'insuffisance.

p.084 Nos idées occidentales nous permettent difficilement d'accepter un principe comme indistinct, indéfini, impersonnel, qu'admettent les conceptions flottantes et imprécises de la pensée extrême-orientale.

Voici comment M. Chavannes définit le Tao :

> « Un principe unique règne au-dessus du monde et se réalise dans le monde, lui étant à la fois transcendant et immanent ; il est en même temps ce qui n'a ni forme, ni son, ni couleur, ce qui existe avant toute chose, ce qui est innommable, et d'autre part il est ce qui apparaît dans les êtres éphémères pour les disposer suivant un type et imprimer sur eux comme un reflet de la raison suprême.
>
> Nous apercevons ici et là dans la nature les éclats lumineux par lesquels il se trahit au sage et nous concevons une vague idée de sa réalité majestueuse.
>
> Mais parvenu à ces hauteurs, l'esprit adore et se tait, sentant bien que les mots des langues humaines sont incapables d'exprimer cette entité qui renferme l'univers et plus que l'univers en elle. Pour la symboliser, du moins en quelque mesure, nous lui appliquerons un terme qui désignera, sinon

son essence insondable, du moins la manière dont elle se manifeste ; nous l'appellerons la Voie, le Tao.

La Voie, ce mot implique d'abord l'idée d'une puissance en marche, d'une action ; le principe dernier n'est pas un terme immuable dont la morte perfection satisferait tout au plus les besoins de la raison pure ; il est la vie de l'incessant devenir, à la fois relatif puisqu'il change, et absolu, puisqu'il est éternel.

La Voie, ce mot implique encore l'idée d'une direction sûre, d'un processus dont toutes les étapes se succèdent suivant un ordre ; le devenir universel n'est pas une vaine agitation ; il est la réalisation d'une loi d'harmonie [1]. p.086

Et voici deux textes chinois extraits du *Tao te king* qui nous éclairent :

« La Voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le nom éternel.

L'être sans nom est l'origine du ciel et de la terre ; avec un nom, il est la mère de toutes choses.

C'est pourquoi, lorsqu'on est constamment exempt de passion, on voit son essence spirituelle ; lorsqu'on a constamment des passions on le voit sous une forme bornée [2].

Et plus loin :

« Il est un être confus qui existait avant le Ciel et la Terre.
Oh qu'il est calme ! oh qu'il est immatériel !
Il subsiste seul et ne change point.
Il peut être regardé comme la mère de l'Univers.
Moi je ne sais pas son nom.
Pour lui donner un titre, je l'appelle Voie (*Tao*).
En m'efforçant de lui faire un nom, je l'appelle grand.
De grand, je l'appelle fugace,
De fugace, je l'appelle éloigné.

---

[1] *Mémoires historiques de Sse-ma Ts'ien.* Paris, Leroux, 1895. Vol. I, Introduction, p. XIX.
[2] *Tao-tö-king*. Trad. Stanislas Julien. Paris, 1842, p. 2.

> D'éloigné, je l'appelle l'être qui revient.
> C'est pourquoi le tao est grand, le ciel est grand, la terre est grande, le roi aussi est grand.
> Dans le monde, il y a quatre grandes choses et le roi en est une.
> L'homme imite la terre, la terre imite le ciel ; le ciel imite le Tao ; le Tao imite la nature [1].

À cette mystique subtile le confucéisme ajouta un sens plus pratique, plus social, que dominait un souci d'équilibre et de hiérarchie.

> « L'équilibre, dit Confucius, est le point de départ de toutes les transformations et de tous les changements qui s'opèrent dans l'Univers. Quand l'équilibre et l'harmonie atteignent leur p.088 plus haut degré, chaque chose est à sa place dans le ciel et sur la terre ; tous les êtres se propagent et se développent heureusement [2].

Aux anciennes doctrines relatives à la structure du monde, le bouddhisme chinois ne fit qu'apporter un profond sentiment de pitié et de charité.

Le monde n'était pour lui qu'une vaste illusion où les âmes étaient, par la métempsycose, enfermées jusqu'à l'ultime nirvāṇa.

Mais la pitié pour la souffrance, le devoir, jusqu'à l'abnégation, de sauver de la douleur les êtres misérables lui conférèrent une élévation morale qui devait se manifester dans la peinture par l'amour de tout ce qui vit et qui respire.

Le fidèle bouddhiste évite de tuer même un insecte dans la crainte d'infliger une douleur à une âme en route sur le chemin de la délivrance.

Cette philosophie de la nature devait imprégner la vie du peintre comme celle du lettré. Elle éclaire la compréhension de la peinture chinoise sous un jour qui ne nous est pas familier.

---

[1] *Tao-tö-king*. I, trad. Stanislas Julien. Paris, 1842, XXV, p. 91-92.
[2] *L'Invariable Milieu*, trad. S. Couvreur, chap. I, I, p. 29.

Il ne nous viendra jamais à l'idée de découvrir dans les mille caprices de la nuée, l'histoire du monde et son essence éternelle et nous devrons nous excuser d'avoir, en parlant de peinture, fait de la philosophie.

Nous n'abuserons pas, mais il est clair qu'à ce point de vue il y a entre les conceptions occidentales et orientales de la peinture, une telle différence, qu'il y a peu de chances pour qu'elles puissent jamais se comprendre.

La culture trop souvent rudimentaire de nos artistes ne peut soupçonner la profondeur des conceptions chinoises et nous ne pouvons que sourire de l'ambition de la peinture chinoise de vouloir évoquer de si hautes spéculations dans l'esprit de ses contemplateurs.

L'art populaire

p.090 Ce caractère graphique, littéraire et philosophique que nous venons de reconnaître dans la peinture chinoise, suppose, avons-nous dit, un public singulièrement cultivé.

Mais ce serait cependant se méprendre étrangement sur la mentalité asiatique éprise d'images, que de nier l'existence d'un art plus populaire, en raison de ce que nous ne le connaissons pas.

À côté de cet art de lettrés exécuté pour des lettrés, on est en droit d'admettre qu'il y avait un art populaire se manifestant dans la peinture décorative des habitations, dans la décoration des objets usuels, et très probablement dans la production abondante d'estampes à l'usage du peuple.

Dès l'invention de l'impression on peut supposer qu'elle a servi à l'exécution d'images populaires, dont nous ignorerons peut-être toujours les premières productions.

Les plus récentes imageries seules nous sont parvenues et encore très rarement parce qu'on n'y attachait aucune valeur. Elles rappellent notre imagerie d'Épinal appréciée seulement depuis qu'on s'est donné la peine de l'étudier et dont la naïveté et le coloris parfois brutal,

devaient séduire notre esthétique saturée de raffinements et de préciosité.

Nous sommes malheureusement très mal renseignés sur l'estampe chinoise ; le petit nombre de pièces relativement anciennes (début du XVIIe siècle), mal connues et souvent peu accessibles ne nous laissent juger que difficilement d'un art qui, par ce que nous en voyons atteste déjà un métier savant, supposant un long apprentissage [1].

Ce sont des planches en noir ou en couleurs, tirées sur pierre ou sur bois, à sujets religieux, pour être offertes comme ex-votos ou reçues à l'occasion de fêtes religieuses ou de pèlerinages ; d'autres sont à sujets profanes, copies ou interprétations de p.092 peintures célèbres, ou encore à sujets folkloriques, destinées à orner les appartements, à protéger magiquement les habitants contre les influences néfastes ou à exprimer des souhaits de bonheur qui par le fait même s'accompliront.

L'imagerie chinoise ne fera que confirmer ce que nous avons dit de l'esthétique chinoise et nous y retrouverons partout ce même symbolisme qui forme l'ambiance où se meut toute la vie chinoise.

Avec une rare érudition M. Édouard Chavannes en a donné les directives principales et c'est à lui qu'il faut avoir recours pour comprendre la subtilité et l'ingéniosité de ce symbolisme [2].

Pour exprimer ses idées l'artiste utilisera divers procédés :

Le premier est de se servir de l'écriture dont les caractères, par leurs variations se prêtent admirablement à l'ornementation. On trouvera ainsi inlassablement répété sous des formes multiples le caractère *cheou*, longévité.

Le second mode d'expression sera l'association d'idées, et le lingot d'or représentera la richesse, comme le livre indiquera la sagesse et la grenade une nombreuse postérité.

---

[1] Marian Densmore, *Essai pour servir à l'étude de la gravure chinoise*, R. A. A., t. XI, n° I, 1937, p. 13.
[2] É. Chavannes. *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, dans *Journal Asiatique*, sept.-oct. 1901.

Cette association d'idées pourra se faire encore avec des textes classiques dont l'esprit chinois était imbu jusque dans les couches inférieures. Une ode du *Che king*, célébrant les fils, petits-fils et parents d'un prince, les compare respectivement aux pieds, au front et aux cornes de l'animal fabuleux, le *k'i-lin* ; l'image de celui-ci suggérera aussitôt l'idée d'une illustre postérité. Telle est encore l'origine de ces nombreuses représentations du dragon, présidant aux eaux, à la pluie, à la fertilité des champs, choses de la plus grande importance pour un peuple essentiellement agricole comme les Chinois.

Le troisième procédé est celui qu'on utilise ordinairement dans ce que nous appelons le rébus, c'est-à-dire la figuration des mots au moyen d'images suggérant la prononciation des mots.

p.094 Ainsi la hallebarde, *ki*, suggère l'idée du mot homophone *ki* bonne chance ; la pierre sonore, *k'ing*, a comme équivalent phonétique *k'ing*, bonne fortune.

Le mot *tie*, papillon, peut représenter le mot *tie*, âgé de soixante-dix ans.

La nature monosyllabique de la langue chinoise se prête facilement à ces jeux de mots et l'on comprend que ces associations aient eu en Chine pareille vogue.

On peut en relever de semblables exemples en Grèce : le mot *psyché* était le nom d'un papillon de nuit : on le choisit pour représenter le mot homophone *psyché*, l'âme.

On peut encore trouver un quatrième mode de symbolisme dans la représentation de personnages qui, pour l'une ou l'autre raison, évoquent certaines idées. Au surplus ces personnages ne pouvant se distinguer que par des attributs, il arrive que l'attribut seul remplace le personnage, symbole d'une idée. Tel est le cas de deux jeunes garçons allant de compagnie, symboles de bonne entente et d'harmonie, dont les attributs sont le nénuphar, *ho* et une boîte, *ho*, d'où les deux *ho-ho*.

On n'en finirait pas de citer les thèmes figurés par des jeux de mots.

La chauve-souris, *fou*, s'identifie avec *fou*, le bonheur.

Cette même idée peut être encore suggérée par une espèce de citron dont la partie supérieure se divise en plusieurs ramifications analogues aux doigts de la main. On le désigne sous le nom de « main de Bouddha », *Fou cheou* et de la similitude de son jointe à l'excellence du Bouddha, il résulte que le citron est comme la chauve-souris l'emblème du bonheur.

Cette idée de bonheur est le souhait primordial de tout Chinois.

Mais qu'entend-il par là ?

Tant qu'il n'a pas connu de religions étrangères, le bouddhisme ou le christianisme, il ne s'est pas mis en peine pour concevoir un paradis quelconque et la vie a été pour lui par elle-même sa propre raison d'être.

p.096 Il souhaite donc la longévité avec tous les avantages d'une vie pleine de richesses, d'honneurs et de considération. Une nombreuse postérité lui est encore nécessaire pour lui assurer une survie heureuse, puisque dans ce but les sacrifices ne peuvent être offerts que par ses descendants mâles.

Le désir d'immortalité a été sa chimère et il a souvent tenté par des opérations magiques de trouver le secret de ne point mourir.

S'il extériorise ces symboles en de multiples représentations dans tout son art et jusque sur ses vêtements, ses vases, ses bibelots, c'est qu'il croit en leur valeur magique, comme il croit à celle des malédictions.

Ce symbolisme dont nous avons tenté de montrer l'influence dans la peinture, nous le retrouvons donc pareil, *mutatis mutandis*, dans la peinture décorative et ornementale et jusque dans l'art du peuple.

C'est comme le dit très justement M. É. Chavannes « une atmosphère dans laquelle vit constamment le peuple chinois. » [1]

---

[1] É. Chavannes. *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois. Journal Asiatique*, sept.-oct. 1901.

Mais c'est fatalement une cause d'incompréhension entre l'art occidental et l'art chinois.

Nous ne pouvons comprendre le sens caché derrière tant de représentations de l'art chinois de même que pour le Chinois nos compositions demeurent vides de toute signification transcendantale et confinées dans un matérialisme sans intérêt.

@

V

RÉALISME ET CONVENTIONALISME DANS LA PEINTURE CHINOISE

@

En Chine, comme partout ailleurs, le peintre est avant tout réaliste en ce sens qu'il cherche à représenter la nature telle qu'il la voit, ou plus exactement telle qu'il la pense. Ce réalisme, p.098 il ne le cherche ni ne l'obtient de la même manière que son confrère occidental. Celui-ci se place devant un modèle qu'il copie plus ou moins servilement sans le quitter des yeux.

S'il doit faire une composition, il ne l'établit qu'après avoir fait une série d'esquisses d'après nature qu'il utilise plus ou moins habilement.

Le peintre chinois pense son modèle, il l'observe, il l'étudie, l'analyse, intellectuellement peut-on dire, et sa vision intérieure est celle qu'il fixera dans son œuvre.

Mieux encore, il voit son sujet à travers les œuvres de ses prédécesseurs, ne vise jamais à une originalité qui, pour le but qu'il poursuit, n'offre aucun intérêt. Presque tous les maîtres se sont appliqués à copier les œuvres de leurs illustres prédécesseurs, non pour les imiter mais pour en pénétrer la facture spéciale ; aucun n'a hésité de se servir des mêmes éléments.

Ainsi pénétré de son sujet, possesseur d'une technique merveilleusement souple et savante, le peintre chinois, quand l'inspiration le prend, exécute son œuvre d'un seul coup avec un réalisme qui étonne par sa profondeur.

Certains auteurs ont cru distinguer une école de peinture objective, une autre subjective ; nous ne croyons pas que cette distinction subtile ait jamais existé en Chine ; ce n'est peut-être qu'en Occident qu'on pourrait la faire, où trop d'artistes se sont efforcés de représenter la nature avec un vérisme (toujours faux d'ailleurs) contrôlé par la photographie.

Déjà au IVe siècle de l'ère chrétienne, quand le grand peintre Kou K'ai-tche veut définir le but de la peinture, il dit : « Noter le vol du cygne sauvage », montrant ainsi sa préoccupation de saisir la vérité du mouvement et de la vie.

Et plus tard au Ve siècle le peintre Sie-Ho de la dynastie des Ts'i méridionaux, formule en six canons les règles de la peinture, cristallisant ainsi un idéal dont s'étaient inspirés bien antérieurement déjà les artistes et qui sera encore celui des générations postérieures : les six nécessités dont nous avons parlé plus haut p.100 d'après un texte de l'époque des Song présentent quelque affinité avec le texte de Sie-Ho.

Ces six canons les voici suivant les traductions données par Hirth et Petrucci [1] :

1. L'élément spirituel et le mouvement de la vie (Hirth),
   ou : La consonance de l'Esprit engendre le mouvement (de la vie) (R. Petrucci).
2. Le dessin anatomique par le pinceau (H.),
   ou : La loi des os au moyen du pinceau (P).
3. La correction des contours (H.),
   ou : La forme représentée dans la conformité avec les êtres (P.).
4. La couleur correspondant à la nature de l'objet (H.),
   ou : Selon la similitude (des objets) distribuer la couleur (P.).
5. Une division correcte de l'espace (H.),
   ou : Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique (P.).
6. La copie des modèles (H.).
   ou : Propager les formes en les faisant passer dans le dessin (P.).

Évidemment pas plus que pour les Six nécessités dont nous avons donné la traduction, page 19, il ne faut exagérer la valeur démonstrative de ces six canons, qui révèlent le goût méticuleux du Chinois pour les classifications.

---

[1] Sur les différences dans ces traductions, cf. R. Petrucci, *K. T. Y.*, p. 7 et suiv.

Cependant le fait de trouver déjà de telles règles au Ve siècle montre le souci des artistes d'être attentifs à la nature, et c'est là un point digne d'être retenu. C'est lorsqu'il dut réaliser son dessein que les difficultés se présentèrent au peintre ; c'est qu'en effet lorsque le peintre s'est trouvé en présence de certains problèmes, il les a résolus par une convention plus ou moins heureuse, qu'il a perfectionnée parfois, ou qu'il a conservée, parce que tout le monde en était satisfait.

Le problème de représenter des volumes à trois dimensions sur une surface à deux dimensions n'est pas précisément très p.101 simple, et le peintre ne dispose que de deux moyens pour le résoudre : la couleur et la ligne. La couleur claire, la couleur foncée, l'ombre portée indiqueront bien le volume dont la forme sera définitivement fixée par le jeu des lignes, c'est-à-dire la perspective.

Le modelé

Pour le modelé obtenu par des ombres, des clairs et des demi-teintes, les peintres chinois l'ont utilisé, mais avec la discrétion qui convient à un éclairage tamisé.

Il y a bien quelques ombres d'un caractère spécial servant à faire ressortir ou à distinguer les parties voisines, mais ne visant pas à donner le trompe-l'œil du relief au sens qui nous est habituel.

Le *Kiai-tseu-yuan* nous dit au chapitre XIII :

> « Si l'on a la méthode des traits sans le clair et le foncé, on ne peut indiquer ni ce qui est exposé à la lumière, ni ce qui lui est opposé, ni l'ombre du nuage, ni le brillant, ni l'obscur. On appelle cela : sans encre.

Ce passage, si tant est que sa traduction soit bien exacte, montre que les peintres chinois avaient tout au moins une certaine compréhension des oppositions de valeur, pour faire sentir le relief sans vouloir en donner l'illusion.

Un autre passage du *Kiai-tseu-yuan* est tout aussi explicite :

> « En général, dans la façon d'employer l'encre et de mettre la couleur, il y a la teinte foncée et la teinte claire.
>
> Parce que la montagne porte nécessairement l'ombre des nuages, l'endroit où se trouve l'ombre est nécessairement sombre ; là où il n'y a pas d'ombre et (où brille) la clarté du soleil, c'est nécessairement clair. Où il fait clair, la teinte est faible, et où il fait sombre, la teinte est foncée.

Évidemment il n'y a rien à redire à ces très justes remarques, mais il ne semble pas que les peintres chinois les aient appliquées avec une extrême rigueur et surtout avec un sens de l'observation d'après nature, dont ils eussent été d'ailleurs parfaitement capables. p.102 Les dures oppositions d'un violent éclairage ne les ont point séduits, et en vérité la recherche de la lumière est un objectif de la peinture occidentale relativement moderne.

Depuis Claude Monet le soleil est le dieu de la peinture moderne et les impressionnistes furent ses premiers fidèles. Leur dogme était d'origine savante, fondé sur les doctrines d'optique de Chevreuil.

Comme si avant eux la peinture eut ignoré les joies de la lumière, alors que sur les murs de Pompéi on peut voir des paysages ensoleillés avec des ombres bleues sur les architectures, alors qu'au XVe siècle, dit Maurice Denis, Giovanni da Paolo a représenté le soleil par des fonds d'or sur lesquels s'allongent de longues ombres grises !

Avec le succès des impressionnistes on ne vit plus bientôt que des tableaux lumineux et des ombres violettes.

La réaction ne devait pas tarder.

Ce fut alors le chromatisme avec toutes ses nuances, ses sautes de tonalité, ses dissonances mêmes, ses oppositions de couleurs pures, qui se substituèrent à l'emploi de la gamme diatonique de Chevreuil.

Un nouveau coup de barre amena le surréalisme, qui consomma l'anarchie des esthétiques contemporaines contre laquelle ne pouvait plus lutter qu'un académisme sans véritable tradition et sans sincérité.

L'erreur, dit très justement Maurice Denis, est d'avoir cherché avant tout la lumière :

> « Il n'est pas important de rendre ou de ne pas rendre l'éclat véritable du soleil et de lutter avec lui de luminosité ; les pigments que nous employons ne pourront jamais lutter avec la puissance du soleil. Ce qui importe c'est que le tableau constitue une harmonie de couleurs. »
>
> « J'ai découvert, disait Cézanne, que le soleil est une chose qu'on ne peut reproduire mais qu'on peut représenter.

Je me souviens d'avoir vu dans un salon de peinture l'œuvre d'un artiste scandinave, je crois, qui était parvenu à rendre l'éclat p.103 insupportable du soleil à son déclin. Il avait usé d'un artifice basé sur l'expérience que chacun de nous a faite ou peut faire.

Le paysage représentait une étendue de landes au coucher du soleil.

L'artiste avait peint le soleil à l'horizon dans un blanc légèrement jaunâtre et dans le ciel dégradé comme il convient, l'artiste avait exécuté en différents endroits des disques de même grandeur que le soleil mais de couleur verte, vert bleu, mauve, violette, comme ceux qui s'impriment dans la rétine lorsque l'on a fixé quelque temps le soleil. Il obtenait ainsi réellement l'effet produit chez le spectateur regardant le soleil et au bout de quelques instants de contemplation du tableau on éprouvait la sensation d'éblouissement comme devant la nature elle-même. L'artiste avait évidemment résolu et démontré un problème d'optique, mais était loin d'avoir réalisé une œuvre d'art agréable à regarder.

Le soleil est une chose que l'on peut représenter, mais avec l'éclat duquel il est sans intérêt de vouloir rivaliser. Les grands peintres vénitiens ont substitué à l'intraduisible magie de la lumière, l'équivalente magie de la couleur et dans leurs meilleures œuvres les peintres chinois ont travaillé dans le même sens. Ils n'ont pas davantage cherché à donner l'illusion du relief par des ombres portées, par des images reflétées, à moins que ces reflets ne soient imposés par la légende.

Nous touchons là un des plus frappants désaccords entre la peinture chinoise, on peut même dire extrême-orientale, et la conception européenne de la peinture, pour qui l'illusion du relief fut à certains moments le suprême idéal. Voyez par exemple certains trompe-l'œil de la fin du XVIIIe siècle. « L'art, c'est quand ça tourne », dit-on communément dans les académies. Mais c'est cette recherche excessive du modelé qui, par la faveur que le public lui accorda, a perdu la peinture occidentale et a provoqué la réaction anarchique que nous lui connaissons.

Ce que l'on reproche le plus peut-être aux peintures chinoises, c'est leur manque de modelé (à notre point de vue bien entendu).

p.104 Ce n'est point qu'elles n'aient pas des tons éclatants et solides, mais c'est qu'elles ne conservent pas plus dans leur ensemble que dans leurs parties, ce modelé, ce caractère « tournant » qui pour la majorité des hommes est le comble de l'art.

Et cela ne date pas d'aujourd'hui.

> « Il ne fut pas », dit Vasari, parlant d'un peintre de son temps, « de ceux qui pensent que les choses doivent être d'autant plus agréables aux yeux qu'elles ont plus de relief, ce qui attire aisément la majeure partie des hommes, mais de ceux qui peignent d'une façon égale, en abattant les lumières et les ombres des figures et qui expriment avec une belle dextérité les concepts de l'intelligence.

Léonard de Vinci recommande de travailler dans un atelier dont les fenêtres sont voilées, pour obtenir ainsi une lumière diffuse baignant le modèle sans accuser les ombres.

> « La manière pratique de représenter la campagne avec sa végétation, dit-il encore dans son traité de peinture, est de choisir un jour où le soleil se cache, afin d'avoir une lumière éparse, et non un éclairage qui fasse des ombres tranchées [1].

[1] Léonard de Vinci, *Traité du paysage*, trad. J. Peladan, Paris, p. 27, n° 794.

Dans le mouvement d'art contemporain de grands artistes se sont élevés contre le fanatisme du trompe-l'œil, rejoignant sans s'en douter la conception chinoise de la peinture.

> « Il n'y a nul paradoxe à soutenir, dit Maurice Denis, que le trompe-l'œil est synonyme de mensonge et de mensonge avec intention de tromper.
>
> Une peinture est conforme à sa vérité, à la vérité, lorsqu'elle dit bien ce qu'elle doit dire et qu'elle remplit son rôle ornemental [1].

Admirables paroles sans doute, mais sans effet sur un art qui trop souvent n'a rien à dire.

Cette complète divergence justifie l'incompréhension des peintres chinois devant les peintures européennes aussi bien que p.105 les réticences des artistes occidentaux devant des œuvres qui n'ont pour eux que le charme de leur coloration harmonieuse et raffinée.

Cette divergence de conceptions entre la peinture occidentale et la peinture extrême-orientale se manifeste également dans la technique utilisée pour représenter la nature.

Alors qu'en Chine la forme est presque toujours délimitée par un trait, aussi léger soit-il, le peintre occidental n'utilise le contour pour séparer les couleurs que dans des œuvres décoratives destinées à la vision à distance et où il a sa raison d'être. Dans le tableau de chevalet, non seulement il le supprime, mais il s'efforce d'atténuer le passage d'une couleur à une autre par une habileté de métier, qui sans précisément fondre les couleurs l'une dans l'autre au détriment de la forme, évite cependant le passage brusque, heurté et sec d'une couleur à l'autre. L'occidental estime que les arêtes ne sont jamais vives mais plus ou moins floues, ce qui enveloppe d'atmosphère les objets représentés.

---

[1] Maurice Denis, *Théories*. Paris, 1913, Bibl. de l'Occident ; *Nouvelles Théories*. Paris, Rouart, 1922.

Par l'absence d'ombres portées que donne un fort éclairage, par le manque d'enveloppe de la peinture chinoise nous saisissons bien les divergences inconciliables avec la peinture occidentale, surtout celle des temps modernes pour qui les jeux de la lumière ont été un moment l'objet préféré de ses recherches.

Ce n'est point à dire cependant que les peintres chinois soient restés insensibles aux modulations de la couleur que donnent, particulièrement dans le paysage, les variations de l'atmosphère. Les poètes les avaient notées en des vers précieux, notamment dans ce passage que nous avons cité plus haut :

> « Les derniers rayons du soleil n'illuminaient plus que les cimes des arbres. La surface des eaux devint de plus en plus sombre. Les îles du lac se détachent en noir sur les eaux tranquilles auxquelles la réverbération du ciel conserve un reste de clarté ; mais déjà l'obscurité s'est appesantie sur les bois et les collines et l'horizon n'est plus qu'une ligne confuse pour mon regard impuissant.

p.106 Les peintres chinois se sont parfaitement rendu compte que la distance se fait sentir dans la forme des objets :

Wang Wei nous dit :

> « De loin, on ne distingue pas les yeux dans les figures, les branches dans les arbres, les rocs dans les montagnes, mais tout est indistinct et la mer dans le lointain, semble ne pas avoir de vagues et toucher le ciel [1].

Les peintres chinois ont par ailleurs observé les variations de la couleur des lointains et ils les ont exprimées au moyen de certaines conventions.

Voici ce que dit le *Kiai-tseu-yuan* :

---

[1] Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai, 1905, p. 51 ; 2e édit. 1918, p. 56.

> « Les montagnes du premier plan sont d'une teinte faible, celles du second plan un peu plus foncées, celles du dernier plan encore plus foncées. Car celles qui sont le plus éloignées reçoivent une vapeur nuageuse plus épaisse ; la couleur en est donc plus foncée.

Petrucci entend ce passage de la manière suivante :

> « La couleur employée pour les montagnes est le *lu-ts'ing*, un vert malachite qui se dégrade en teintes azurées.
>
> Ce sont, dit-il, les épaisseurs des couches d'air qui colorent en bleu les éléments lointains du paysage. Plus les objets sont rapprochés, plus leur couleur propre prédomine sur la teinte bleutée qui uniformise les lointains. Dans les montagnes du premier plan, la teinte azurée est encore faible ; dans celles du second plan la teinte azurée tend à éteindre les couleurs propres des choses et à leur donner une couleur bleue plus uniforme et plus accusée ; enfin, pour les lointains les couches d'air forment une grande épaisseur sur les montagnes qui jouent le rôle d'écran : elles font participer cet écran de leur couleur azurée propre et « dévorent » pour ainsi dire, tout rayonnement des colorations particulières aux divers éléments des montagnes lointaines. C'est ce que l'auteur chinois exprime nettement lorsqu'il dit que les montagnes éloignées reçoivent une vapeur nuageuse plus épaisse. p.108

Ce texte ne peut évidemment être compris que dans le sens de la coloration bleue que prennent les lointains, car au point de vue de la valeur générale de l'ensemble il serait contraire à la réalité : même vus à contre-jour les lointains sont toujours plus clairs que les avant-plans et les peintres chinois ont donné trop de preuves de leur observation pour leur refuser la faculté de pareille constatation. Remarque infiniment curieuse : Léonard de Vinci s'exprime de la même manière dans ses écrits, en disant :

> « Entre des monts vus à longue distance, celui qui montrera une couleur plus azurée, sera en soi le plus obscur [1].

Et ailleurs s'adressant au lecteur :

> « Tu sais que dans un air semblable, pour les dernières choses vues comme sont les montagnes, à cause de la grande quantité d'air qui se trouve entre ton œil et la montagne, celle-ci paraît bleue, à peu près de la couleur de l'air quand le soleil est au levant.

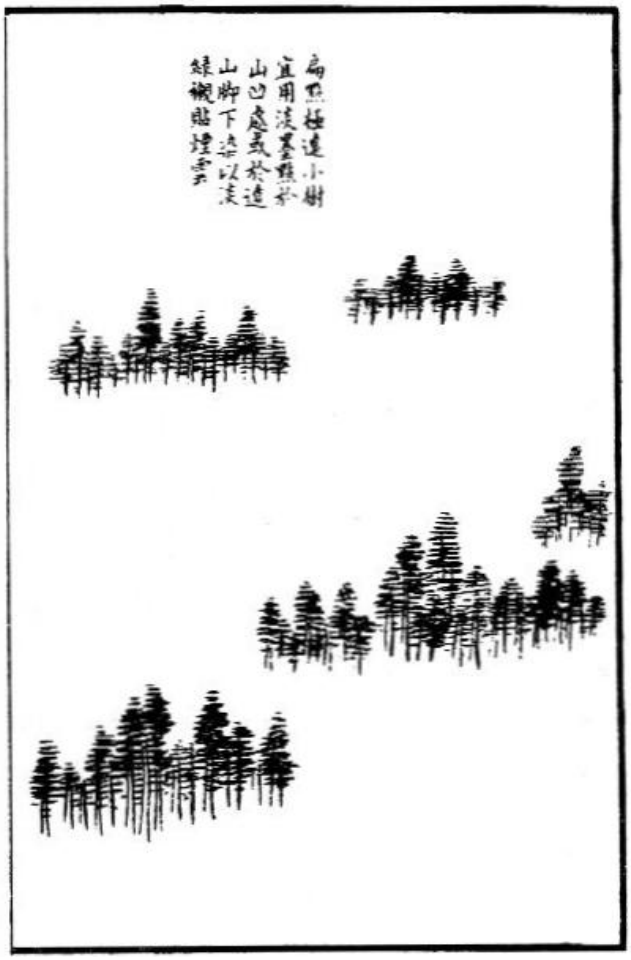


Fig. 23. — Méthode pour faire de petits arbres lointains au moyen de points oblongs.
Fig. 24. — Méthode des Mi pour faire les arbres.
(*K. T. Y.*, LXVII, p. 103 et XLI, p. 99)

Sans la connaissance de ces théories, on ne pourrait comprendre ces fonds d'un bleu ou d'un vert intense des paysages chinois, qui nous

[1] Léonard de Vinci, *Traité du paysage*, trad. J. Peladan, p. 119, n° 991.

paraissent faux comme valeur suivant nos conceptions, mais qui nous plaisent par la qualité subtile de leur coloration.

Par ailleurs le peintre chinois cherche par des procédés conventionnels de facture à donner l'impression de la distance :

> « Les arbres lointains, dit le *Kiai-tseu-yuan*, peuvent se faire au moyen de points oblongs ; il est convenable de les placer dans les concavités des montagnes ou bien au pied des montagnes lointaines. On les colore avec un vert faible et on les revêt de brumes et de nuages. On peut aussi les faire avec des points ronds [1] (fig. 23, 24).

Fig. 25. — Exemple de *chen-yuan*, éloignement en profondeur, quand à travers la partie antérieure on aperçoit les fonds.
(K. T. Y., XXXV, p. 141)

[1] *K. T. Y.*, p. 103.

Le *K. T. Y.* donne encore (fig. 25) un exemple de ce qu'il appelle *chen-yuan*, éloignement en profondeur quand à travers les parties antérieures on aperçoit les fonds.

La perspective

p.110 Mais il n'y a pas que les ombres et les lumières, il y a aussi la direction des lignes du dessin qui, s'adressant à l'intelligence peut lui donner l'explication des volumes.

Le rapetissement des objets avec la distance et la succession et l'éloignement des plans ont donné naissance à une véritable science que l'on appelle la perspective et qui est relativement moderne.

Tous les peuples se sont trouvés dans l'obligation de devoir en résoudre certains problèmes : ils l'ont fait plus ou moins heureusement au moyen de quelques conventions très simples auxquelles, pour la plupart, ils sont restés fidèles. Dans la représentation des êtres et des choses, il est un fait sur lequel on ne pourrait trop insister, c'est la difficulté extrême que nous éprouvons à nous rendre compte des formes telles que nous les voyons, et à les remplacer par les formes telles que nous les pensons.

À toutes les époques de l'histoire, l'effort des artistes a été de se libérer de cet instinct. C'est là la principale raison pour laquelle les principes de la perspective sont demeurés si longtemps cachés et qu'il a fallu tant d'efforts pour en établir des formules correctes.

Si l'on considère les débuts de la peinture occidentale, primitifs italiens ou français ont une tendance marquée à représenter les objets tels qu'ils les connaissaient et non tels qu'ils les voyaient. Chez Giotto (1276-1336) on commence à voir la notion intuitive du point de fuite à l'horizon.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) et Lorenzo Ghiberti (1378-1445) commencent à appliquer suivant des principes mathématiques les premières règles de la perspective. Dès lors, de Paolo Uccello, Signorelli et d'autres jusqu'à Léonard de Vinci et Albert Dürer, on peut suivre la progression des recherches jusqu'à un point culminant après lequel

recommence la descente jusqu'à la trop fréquente ignorance que l'on constate de nos jours.

Sans vouloir faire ici l'histoire de la perspective nous devons p.112 reconnaître qu'elle n'est devenue une véritable science qu'à partir de la Renaissance, devant la nécessité de représenter en de vastes compositions toute une architecture qui ne pouvait s'exécuter simplement en élévation.

Quant à l'art classique, ces problèmes de perspective ne semblent guère l'avoir intéressé dans l'indifférence qu'il manifeste en général pour la nature ; on pourrait citer quelques rares essais de mise en perspective dans l'art hellénistique et dans les peintures murales de Pompéi.

L'Extrême-Orient par contre a résolu — sommairement d'ailleurs — certains problèmes de perspective et nous avons noté ailleurs les heureuses tentatives de l'art indien déjà à Bārhut aux premiers siècles avant l'ère chrétienne et mieux encore à Ajaṇṭā, aux VIe-VIIe siècles apr. J.-C. où la notion d'une ligne d'horizon se montre bien antérieurement aux découvertes de la peinture occidentale [1].

Les peintres chinois, pour qui la représentation des édifices, palais ou monastères faisait partie, nous l'avons vu, des sujets dignes d'être traités par les peintres, se sont contentés d'une perspective vue de haut, à vol d'oiseau, autrement dit de la perspective cavalière moins les rigueurs de ses méthodes que nous lui avons données par la suite.

Dans cette perspective les lignes parallèles et inclinées sur le tableau au lieu d'aller concourir au même point sur la ligne d'horizon, comme dans une perspective plus exacte, demeurent parallèles (fig. 26, 27).

Avec cette simple règle, dont l'application ne présente aucune difficulté, on peut arriver à représenter tous les édifices avec une vraisemblance très suffisante, tous les édifices n'étant en réalité que des parallélépipèdes rectangles.

---

[1] G. Combaz. *L'Inde et l'Orient classique*. Paris, Geuthner, 1937, p. 89 et suiv., pl. 35-38.

Pour les cylindres l'observation facile à faire d'après nature, que le cercle vu en perspective se présente sous forme d'une p.114 ellipse, achevait de donner aux peintres les principaux volumes qu'ils pouvaient rencontrer.

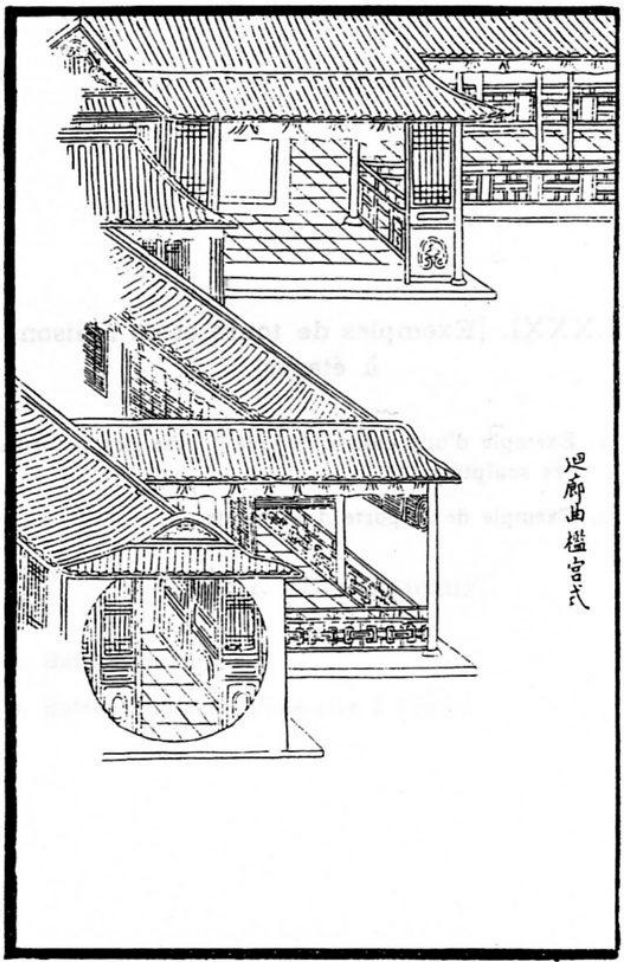


Fig. 26. — Édifice avec des galeries en perspective cavalière.

Fig. 27. — Exemple d'une construction à étages placée sur une terrasse.
(*K. T. Y.*, LXXVIII, p. 217 et LXXV, p. 215).

Il est cependant à remarquer que, pour ce dernier problème, les peintres chinois ne l'ont résolu que beaucoup plus tardivement que leurs confrères de l'Inde. Sur les dalles gravées de l'époque des Han, le char vu de trois-quarts conserve des roues parfaitement circulaires et le parasol qui le surmonte se montre obstinément de telle manière qu'on n'en puisse voir l'intérieur forcément elliptique.

Plus tardivement encore la peinture dite de Kou K'ai-tche montre quelque maladresse à mettre en perspective les boîtes rondes servant à la toilette d'une dame du palais.

Il est certain que la perspective cavalière ou à vol d'oiseau n'est que l'aboutissement logique de la conception primitive, commune à tous les peuples, de représenter la succession des plans en les superposant les uns au-dessus des autres.

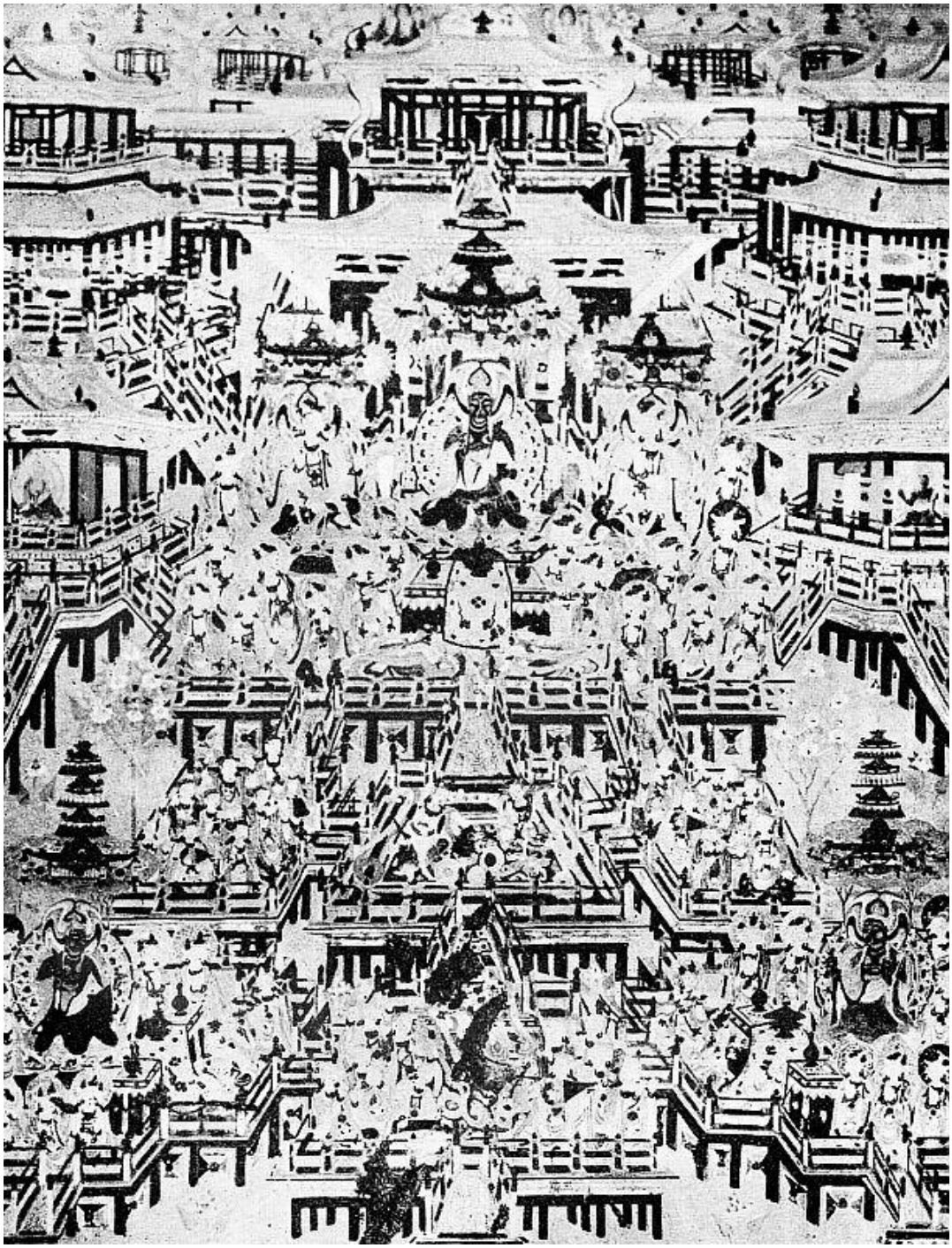
Les œuvres de la plastique égyptienne, mésopotamienne ou indienne doivent se lire toutes de la même manière : les personnages au bas du tableau sont à l'avant-plan, ceux qui sont plus haut sont à l'arrière-plan.

Dans cette perspective cavalière sans ligne d'horizon, le peintre chinois n'était pas tenu à un seul point de vue auquel toutes les lignes horizontales sont soumises : il pouvait donc varier ce point de vue dans les différentes parties de son tableau sans compromettre la vraisemblance et l'on comprend qu'il n'ait pas cherché d'autres solutions qui eussent été beaucoup plus compliquées.

Il est assez difficile d'établir à quelle époque la peinture chinoise a pour la première fois utilisé cette perspective. On ne la trouve pas sur les pierres gravées de l'époque des Han. Mais si l'œuvre dite de Kou K'ai-tche du British Museum est bien une copie d'une œuvre du IVe siècle, la perspective cavalière aurait déjà été connue à cette époque ainsi qu'on peut le voir sur le fragment reproduit dans *Ars Asiatica*, t. IX, pl. I ; c'est encore avec une certaine maladresse, car les lignes fuyantes ne sont pas toutes p.116 parallèles et celles du haut s'écartent à l'inverse de ce qu'elles devraient faire.

Les peintres chinois n'ont connu que fort tard et par le contact avec l'Europe la perspective avec un horizon placé assez bas et coupant les avant-plans à certaine hauteur.

Dans ce cas beaucoup plus compliqué, les lignes parallèles au-dessus ou en dessous de la ligne d'horizon vont en descendant ou en montant se rejoindre en un même point sur la ligne d'horizon.



Pl. X. Peinture murale de Touen-houang (Mission Pelliot).

Cette ligne d'horizon, le peintre chinois semble l'avoir soupçonnée déjà sous les T'ang, mais sans arriver comme le peintre d'Ajaṇṭā à la concevoir comme coupant le tableau à une certaine hauteur. Une peinture de la grotte 8 à Touen-houang (troisième panneau de gauche) [1] nous montre une vaste composition architecturale où les

[1] P. Pelliot. Album I, pl. XVIII.

perpendiculaires au tableau [1] vont converger, mais sans rigueur quant au point de vue qui doit se trouver sur la ligne d'horizon juste en face du spectateur, et celle-ci devrait se trouver tout en haut du tableau (Pl. X).

Les relations de l'école de peinture de Touen-houang avec celles de l'Asie centrale et de l'Inde pourraient expliquer ce progrès par une influence de l'Inde qui, à cette époque, avait à Ajaṇṭā soupçonné l'existence d'une ligne d'horizon.

Des méthodes plus exactes qu'apportèrent au XVIIIe siècle les missionnaires jésuites, le peintre chinois ne sut guère s'accommoder.

Mais cette perspective cavalière passa au Japon par l'introduction de livres chinois dont les dessins avaient été exécutés par des artistes éduqués par les missionnaires.

Les peintres japonais utilisèrent cette perspective pour les intérieurs ; Hokusai et Toyoharu exécutèrent des paysages et des rues de village en utilisant cette perspective [2].

p.117 La prédilection des peintres chinois pour un horizon placé très haut peut encore se justifier du fait que leur technique aussi bien que leurs goûts ne les poussaient pas à rechercher les effets du ciel que donne nécessairement l'horizon placé assez bas. La vue à vol d'oiseau leur permettait de meubler facilement la partie supérieure de leurs tableaux qui sans cet artifice eut manqué d'intérêt.

Quelques bandes de nuages venaient alors couper un ciel qui sans eux fût demeuré trop vide.

La même nécessité de ne pas avoir trop de ciel à remplir a conduit les peintres d'Occident au moyen âge à situer leurs scènes bibliques ou profanes dans des paysages vus de haut.

---

[1] Dans la perspective réelle les parallèles non perpendiculaires au tableau vont concourir non pas au point de vue, mais à un point de fuite placé sur la ligne d'horizon à des distances variables selon leur inclinaison sur le tableau. Il ne semble pas que le peintre chinois ait jamais eu connaissance de cette règle que l'Occident lui aussi n'a connue que tardivement.

[2] On trouvera d'intéressants renseignements à ce sujet dans : Kuroda Genji, *Les influences occidentales dans la peinture japonaise*, in-8°, Tokyo, 1924 ; S. Élisséev, *R. A. A.*, 1928, n° 1.

Tant que les peintres occidentaux ont comme les artistes de l'Extrême-Orient composé d'imagination leurs paysages, ils ont suivi les mêmes directives. Au XIXe siècle le mouvement naturaliste orienta différemment cette esthétique ; le peintre européen transporta son chevalet en pleine campagne et son horizon descendit à la hauteur des yeux d'un homme assis ou debout. Dans ces conditions le ciel occupait une place importante de son tableau ; il étudia et réalisa souvent avec virtuosité la magie des ciels tourmentés qui prirent ainsi une valeur picturale aussi importante que celle du sujet lui-même.

Ce que nous disons là est facilement vérifiable en parcourant les salles de nos musées de peinture.

On peut constater également le changement qui s'est produit en ces dernières années et la tendance à replacer l'horizon très haut pour remplir plus décorativement le champ du tableau.

Sous ce rapport l'influence de la peinture extrême-orientale et particulièrement de l'estampe japonaise est indéniable.

Cette influence est encore visible dans la composition d'avant- plans de grande importance, comme l'ont souvent fait les peintres orientaux.

p.118 Si les peintres chinois représentèrent la nature avec un souci d'exactitude du détail qui va jusqu'à la minutie et une technique très proche de celle de nos miniatures, l'esprit littéraire qui les animait les a conduits à essayer de réaliser dans leurs œuvres ce caractère d'évocation, de suggestion que la poésie est le plus capable d'exprimer intensément.

La suggestion

À de certaines époques et particulièrement dans le paysage de l'époque des Song, la peinture chinoise accuse une tendance à la simplification des lignes et des couleurs qui laisse une part importante à la suggestion. Ce n'est pas le peintre qui fait le tableau, c'est le spectateur qui le recrée dans l'imprécision voulue des traits, suivant la fantaisie de son imagination.

Par l'artifice de brumes, de brouillards subtilement disposés, de lignes volontairement inachevées, par un coloris savamment dégradé, le peintre laisse deviner beaucoup plus qu'il ne dit. C'est quelque chose comme la tendance de notre peinture moderne qui suggère plus qu'elle n'analyse.

S'il faut être grand artiste pour créer de telles œuvres, il est à craindre d'autre part de tomber facilement dans des formules toutes faites et que l'on peut utiliser sans difficulté pour peu que l'on soit habile.

La peinture chinoise n'a pas manqué de choir dans ce travers et d'avoir son formulaire pour créer à volonté du pittoresque, du rêve ou du sentiment. Le caractère spiritualiste et littéraire de la peinture devait inciter le peintre à montrer sa puissance de suggestion dont un public de lettrés était par ailleurs tout prêt à se délecter.

Aussi bien la suggestion a été une des grandes forces de la pensée orientale — même religieuse, — et l'on ne doit pas s'étonner que la magie et la sorcellerie y aient toujours été en grande faveur.

Sans insister autrement sur cette puissance d'évocation qu'ont p.119 déployée les thaumaturges d'Orient, nous comprendrons cependant mieux les peintres se servant de ce moyen d'expression.

La légende même confirme nos appréciations ; Anderson dans son *Catalogue of Chinese and Japanese paintings* raconte la jolie légende que voici [1] :

> « Le peintre Wou Tao-tseu (VIIIe siècle) reçut de l'empereur l'ordre de peindre un paysage sur les murs d'une grande étendue du palais de Ming-houang. L'artiste prépara son matériel, et cachant le mur derrière un rideau, commença son œuvre.
>
> Lorsque, quelque temps plus tard, il tira le voile, un admirable paysage s'étendait devant les yeux, avec des montagnes, des

[1] S. Bushell, *L'art chinois*, trad. d'Ardenne de Tizac, p. 326.

forêts, des nuages, des hommes, des oiseaux et tout ce que l'on peut voir dans la nature.

Tandis que l'empereur le contemplait avec admiration, Wou Tao-tseu, désignant un point du tableau, dit :

— Regardez cette grotte au pied de la montagne : c'est un temple ; un esprit l'habite.

Puis il frappa dans ses mains, et la porte de la grotte s'ouvrit aussitôt.

— L'intérieur est incomparablement beau, continua l'artiste ; permettez-moi de vous montrer le chemin, afin que Votre Majesté puisse admirer toutes les merveilles qu'il renferme.

Il entra dans la grotte, se retournant pour faire signe à son maître de le suivre, mais la porte se referma brusquement avant que le monarque stupéfait ait pu avancer d'un pas ; le paysage tout entier s'évanouit, laissant le mur aussi blanc qu'il l'était avant que le pinceau du peintre ne l'ait touché. Et l'on ne revit plus Wou Tao-tseu.

Cette puissance de la suggestion, le grand Léonard de Vinci s'en était parfaitement rendu compte, mais il s'excuse presque d'en faire mention et d'en vanter les mérites.

Voici son texte si vrai pourtant et d'expérience si facile à contrôler [1] :

« Je ne manquerai pas de dire, parmi ces préceptes, une nouvelle invention de théorie, bien qu'elle paraisse mesquine p.120 et presque ridicule, car elle est très propre et utile à disposer l'esprit à de variées inventions.

Voici ce que c'est : Si tu remarques certains murs imbriqués de taches et faits de pierres mélangées et que tu aies à inventer quelque site, tu pourras voir sur ce mur la similitude des divers pays, avec leurs montagnes, leurs fleuves, leurs rochers, les arbres, les landes, les grandes vallées, les collines

> en divers aspects ; tu pourras y voir des batailles et des mouvements vifs de figure, et d'étranges airs de visage, des costumes et mille autres choses que tu réduiras en bonne et intègre forme.
>
> J'ai déjà vu des nuages et des vieux murs qui m'ont donné des inventions belles et variées, et ces duperies, quoique privées en elles-mêmes de toute perfection d'aucun membre, ne manquaient pas de perfection dans leurs mouvements et autres actions.

La peinture monochrome

Cette tendance à la suggestion s'avère dans la peinture chinoise, plus spécialement dans une technique particulière : celle de la peinture monochrome ou presque monochrome, la peinture au lavis à l'encre de Chine. [2]

L'incomparable habileté des artistes leur a permis d'obtenir ainsi des effets d'une merveilleuse intensité. Par de savantes dégradations de tons, ils ont marqué l'éloignement des plans, noyant les cimes et les lointains dans un vaporeux brouillard et faisant flotter des écharpes de nuées sur les eaux et les vallées.

Le trait lui-même n'achève pas toujours le dessin commencé et laisse à l'imagination le soin de le compléter. Les peintres sont parvenus ainsi à donner une impression d'immensité, d'universalité, de dégagement de la réalité, que la peinture occidentale n'a peut-être jamais atteinte et en tout cas pas dépassée.

Certains paysages au lavis se rapprochent étonnamment de dessins de grands artistes de l'Occident et n'offrent plus, à nos p.121 yeux, de particulièrement chinois que tel détail d'architecture ou de costume des personnages, quand il y en a.

---

[1] L. de Vinci, *Traité de la peinture*, traduit par Peladan, p. 74.
[2] E. Grosse, *Le lavis en Extrême-Orient*. Paris, Crès.

La spontanéité d'une impression dont la fugacité est fixée avec une incomparable virtuosité, l'identité d'un métier dégagé de toute contingence locale, semblent rapprocher des esthétiques si éloignées l'une de l'autre. La rapidité d'exécution du lavis a conduit les peintres chinois à une diversité de technique qui rappelle souvent les esquisses impressionnistes, prestement enlevées, de l'Occident.

La comparaison est facile mais elle est illusoire : le rapprochement est dû à l'identité des méthodes employées dans des buts essentiellement différents.

Des deux côtés une observation aiguë et surtout pensée de la nature ainsi qu'une exécution spontanée, rapide, et en conséquence synthétique, produisent des résultats analogues.

Mais l'occidental attaché à la matérialité de son expression et séduit précisément par l'habileté et la prestesse de son exécution, n'admettra jamais le caractère cosmique de l'œuvre de son confrère chinois, pour qui la beauté de l'exécution n'est qu'un but accessoire.

Le mouvement d'art occidental le plus récent s'est fortement appuyé sur la puissance de la suggestion par réaction contre un naturalisme minutieux à l'excès. Il l'a fait souvent avec un débordement de littérature qui a ouvert les portes du temple à toutes les médiocrités, à tous les charlatanismes et qui a proposé à notre admiration des œuvres n'ayant d'autre signification que celle que leurs auteurs ont cru leur donner et qu'une notice, pudiquement négligée, aurait pu seule éclairer.

Il nous reste à dire quelques mots du réalisme plus particulièrement appliqué à la figure humaine, à ses attitudes et à son mouvement. C'est un fait reconnu que les plus anciennes figurations humaines sont, chez tous les peuples, conçues suivant une frontalité plus ou moins rigoureuse.

La frontalité dans la peinture et le dessin de la figure humaine

On entend par frontalité que la représentation de la figure humaine est faite vue de face et coupée par un plan vertical passant par l'arête

du nez, le milieu de la bouche, le nombril, partageant ainsi la figure en deux moitiés symétriques, que la figure soit assise ou debout.

Il n'y a aucune flexion du corps et les seuls mouvements possibles sont la projection en avant ou en arrière des bras et des jambes, mais sans altération de l'inflexibilité du torse.

Cette frontalité s'avère plus particulièrement dans la statuaire spécialement religieuse où l'attitude calme et rigide convient au caractère divin.

L'histoire de l'art montre que tous les peuples éprouvent quelque difficulté à se défaire de cette convention de frontalité et à donner à la figure humaine la liberté de ses mouvements ; elle constate également que la peinture et le bas-relief, qui n'en est souvent que la traduction plastique, se dégagent plus rapidement de la frontalité que la statuaire.

Une légende bien difficile à détruire veut que les Grecs aient été les premiers à secouer la rigidité de cette loi et qu'aucun peuple n'ait pu arriver à la liberté des attitudes sans avoir subi leur influence.

C'est là une double erreur.

L'Égypte s'était libérée de la frontalité dès la XVIIIe dynastie et nous avons démontré que l'Inde, bien que postérieurement à la Grèce, n'avait pas dû attendre la leçon de l'hellénisme pour arriver au même résultat.

Il en est exactement de même pour la Chine.

Bien que nous ne puissions, à l'heure actuelle, remonter beaucoup plus haut que la dynastie des Han pour des représentations de la figure humaine, il serait assurément téméraire de vouloir y découvrir l'influence de l'hellénisme.

p.123 Nous l'avons dit, les dalles funéraires peuvent être, avec les dalles en terre cuite peinte du Musée de Boston, considérées comme les premiers monuments de la peinture chinoise, parce qu'elles traduisent certainement des peintures ou des dessins. Or, dans la très nombreuse figuration qu'elles nous donnent, on ne trouve plus aucune trace de

frontalité : les attitudes y sont extrêmement variées et souvent très justement observées.

La seule trace d'archaïsme qu'on puisse y relever, c'est que suivant une convention universellement admise par les primitifs, l'œil est dessiné de face dans une figure vue de profil.

Mais à côté de cela le peintre chinois a découvert le raccourci dont on veut également attribuer l'invention exclusive aux Grecs.

On peut voir dans ces gravures sur pierre un cheval avec son cavalier vus de dos, un véhicule vu de trois-quarts, en raccourci.

Cependant, le fait est à retenir, l'artiste ne s'est pas rendu compte de la perspective des roues vues en raccourci et il leur conserve contre toute vraisemblance la forme circulaire.

Il est particulièrement remarquable de voir la faveur marquée de tout l'art chinois pour la tête vue de trois-quarts, avec le raccourci de la joue, alors que la figure vue de profil est beaucoup plus facile à faire.

Dans toute cette figuration de l'époque des Han, il ne viendra jamais à l'idée de personne, pensons-nous, de retrouver des influences de l'art grec et nous en conclurons que la Chine ainsi que l'Inde ont pu sans lui se libérer de la loi de frontalité et découvrir le raccourci.

Bien certainement la frontalité n'est pas exclue de l'art chinois. On nous l'opposera dans la statuaire et la peinture religieuses comme aussi dans certains portraits funéraires.

Mais on doit répondre à cela qu'elle est alors nécessitée par la convenance de la destination ou du sujet, et qu'elle n'est pas le résultat d'une incapacité à rendre le mouvement et la flexibilité du corps humain.

Le mouvement, les attitudes

p.124 La méthode d'enseignement de l'écriture par traits séparés, — imposée par sa complication, — et son application à l'enseignement du dessin, en disséquant le modèle, a eu certainement la plus heureuse

influence sur la manière de représenter le mouvement et les attitudes aussi bien de la figure humaine que des animaux.

Elle a sans doute fixé certaines formules qu'une étude comparative arriverait à déterminer.

Mais si elle a favorisé la paresse de l'exécution malhabile, elle a par contre puissamment aidé l'artiste original en lui permettant de concentrer son observation sur l'essence même du mouvement que son imagination pouvait encore accentuer.

Ainsi s'expliquerait ce mouvement éperdu, cette galopade effrénée des animaux fantastiques sur les gravures sur pierre de Wou Leang-ts'eu, ou encore ces contorsions si variées et si puissantes du dragon de la pluie ou de l'orage.

Transposés dans le domaine de la sculpture ce sont les merveilleuses images de chevaux des statuettes funéraires des T'ang, et les admirables chevaux de la tombe de T'ai-tsong.

@

VI

LA COMPOSITION

@

Pour compléter cette confrontation de la peinture chinoise et de la peinture occidentale, il nous reste à les considérer sous un autre aspect et à les apprécier au point de vue de leur composition.

Tout d'abord la mise en page d'un sujet quelconque ne procède pas en Chine des mêmes conceptions que les nôtres.

Alors que pour nous une peinture, murale ou autre, se trouve nettement délimitée par l'emplacement qu'elle occupe, ou le cadre qui l'entoure, et que pour nous le champ du tableau doit être rempli tout entier, le peintre chinois envisage autrement cette mise en page en y mêlant bien entendu une arrière-pensée philosophique.

La mise en page

p.125 Le *Kiai-tseu-yuan* nous dit :

> « D'une façon générale, avant de commencer à peindre, il faut réserver la place du Ciel et de la Terre. Qu'est-ce qu'on appelle le Ciel et la Terre ?
>
> Sur un tableau la partie supérieure réserve la place du Ciel, la partie inférieure réserve la place de la Terre.
>
> Au milieu seulement on s'occupe de déterminer le paysage.
>
> J'ai vu souvent des débutants prendre tout à coup un pinceau et remplir le tableau de taches et de traits grossiers. Le regarder faisait mal aux yeux ; on en sentait déjà le dégoût.
>
> Comment un tel tableau pourrait-il être estimé par les connaisseurs ? [1]

[1] *Kiai-tseu-yuan*, p. 45.

Le sujet principal est donc placé dans la partie centrale et le tableau s'évanouit en dégradations subtiles vers le haut et vers le bas.

Les peintres chinois ne conçoivent pas le tableau brusquement arrêté par les limites d'un cadre et pour eux la peinture s'isole entre les deux réserves du haut et du bas, désignées comme étant le Ciel et la Terre. Et comme la Terre est soumise au Ciel, il s'ensuit que la réserve inférieure est plus petite que la réserve supérieure.

Il y a donc là une sensible différence entre la Chine et l'Occident.

Le peintre chinois ne couvre pas toujours toute la surface de son tableau. Non seulement le sujet se dégrade peu à peu vers le haut et vers le bas, mais souvent même le fond, soie ou papier, y apparaît en plusieurs endroits nous donnant ainsi l'impression de quelque chose d'inconsistant. Cette impression s'accentue encore dans la reproduction monochrome par la photographie, qui altère les valeurs respectives des couleurs : la soie ancienne ayant pris un ton doré donne une coloration très foncée en photographie, souvent accentuée par les reflets d'une étoffe mal tendue. On comprend mal alors l'admiration pour certaines p.126 œuvres devant les reproductions confuses qu'on en donne.

Peut-être ne faut-il pas cependant appliquer cette réserve du Ciel et de la Terre à toutes les peintures et particulièrement aux peintures murales où les nécessités de la division en panneaux imposées par la construction ne les comportaient pas. Et même dans les peintures mobiles il paraît bien que ces réserves du Ciel et de la Terre semblent mieux s'appliquer à la manière dont elles sont montées, avec une marge d'étoffes plus grande dans le haut que dans le bas.

Les peintures se présentent encore sous une autre forme : celle de longs rouleaux de soie ou de papier où les scènes se succèdent horizontalement les unes à la suite des autres en déroulant la peinture ; le plus souvent les scènes sont séparées par un blanc et parfois des inscriptions plus ou moins longues accompagnent les dessins.

Plusieurs rouleaux de peinture ne sont arrivés jusqu'à nous que par fragments détachés et remontés dans des encadrements d'étoffes.

Symétrie et dissymétrie dans la composition

À un autre point de vue, une composition peut être ordonnancée régulièrement suivant un axe central, des deux côtés duquel s'équilibrent avec plus ou moins d'exactitude des motifs et des personnages semblables.

Elle peut l'être aussi irrégulièrement sans axe et ne peut s'équilibrer alors que par une heureuse harmonie des masses, des pleins et des vides.

L'art occidental a hérité des Grecs une prédilection marquée pour la régularité de ses compositions, vérifiable d'ailleurs dans tous les domaines.

L'art asiatique n'a pas accordé la même faveur à la symétrie et lui préfère souvent la dissymétrie. Cependant l'instinct peut-on dire de la symétrie est si profondément humain, qu'il n'a pu toujours y échapper. En Chine, la peinture religieuse par exemple p.127 avec sa hiérarchie de divinités dut s'y soumettre. Mais en général l'art chinois n'ordonne pas ses compositions d'une manière symétrique et surtout dans le décor, quand il n'y est pas forcé par une obligation de répétition, il préfère un équilibre des masses à une reproduction symétrique.

On en trouve la plus éclatante confirmation dans l'ornementation de la céramique, des laques et des broderies.

Sans doute dans l'imagerie religieuse, la présence d'une divinité principale justifie une certaine symétrie dans la composition que l'on peut constater surtout dans la peinture lamaïque. Dans la peinture d'histoire ou d'illustration de la littérature, les compositions à nombreux personnages sont ordonnées irrégulièrement, l'artiste chinois ne concevant pas le centre de sa composition comme le point principal où se fixe l'attention.

Dans le paysage évidemment, il ne peut être question de symétrie.

Représentation simultanée de plusieurs épisodes d'une même histoire

Un artifice de composition qui se retrouve par ailleurs dans tous les arts de l'Asie, comme dans ceux de l'Europe, consiste dans la représentation simultanée dans un même tableau de plusieurs épisodes d'une même histoire. Nos peintres religieux du moyen âge l'ont souvent employé et l'on peut assister à la fois à la naissance de Jésus à Bethléem et à la fuite en Égypte, voire même à la mise en croix. Ces épisodes meublent fort bien d'ailleurs les différentes parties d'un paysage vu à vol d'oiseau.

Mais ce procédé, en Orient comme en Occident, offre l'inconvénient de prêter facilement à la confusion et à l'incompréhension pour quiconque ne connaît pas parfaitement les détails de l'histoire racontée.

On peut constater l'emploi de ce procédé sur certaines dalles gravées, et dans quelques peintures mais il semble bien que le peintre chinois l'utilisa moins souvent que d'autres et préféra p.128 généralement l'unité de l'action scénique incontestablement plus claire.

@

VII

QUELQUES THÈMES DE LA PEINTURE CHINOISE

@

Il n'est pas question d'envisager ici tous les sujets qui ont inspiré le peintre chinois ; ils sont d'une extrême diversité ainsi qu'en témoigne la célèbre Encyclopédie dont nous avons parlé plus haut.

La Chine, peut-on dire, a toujours été le pays des peintres et bien antérieurement à l'Occident elle avait à son actif une immense production picturale. Nous n'en pourrons mieux coordonner la hiérarchie que lorsque des musées nous permettront d'étudier des œuvres judicieusement sélectionnées.

De nombreux ouvrages ont traité de l'histoire de la peinture chinoise et l'on peut s'y référer.

Mais il peut être intéressant de confronter dans différents domaines la différence de conceptions entre la peinture chinoise et la peinture occidentale.

Le paysage, les sites remarquables

Nous avons précédemment insisté sur l'importance du paysage dans la peinture chinoise. Dans l'art asiatique la Chine et le Japon sont les seuls qui lui ont marqué cette faveur, l'ont traité pour lui-même et cela à des époques où l'Occident lui portait à peine attention.

Cette prédilection de l'art chinois pour le paysage peut s'expliquer. Toujours les religieux ont cherché le calme propice à leurs méditations dans la solitude des montagnes et des bois. Le caractère cosmique du bouddhisme et surtout du taoïsme orientait précisément ces méditations vers le spectacle du monde, dont le mouvement, l'impermanence, l'illusion, le changement s'offraient réellement à leurs yeux.

p.129 Quoi d'étonnant alors qu'ils aient transcrit leurs impressions par le pinceau aussi bien qu'ils auraient pu le faire par l'écriture ?

Tous ces paysages dont nous ne voyons que la matérialité, sont, pourrait-on dire, des actes d'une foi en un monde éternellement changeant dont l'essence intraduisible en paroles s'exprime plus aisément dans les lignes flottantes de la nuée, la chute des cascades, l'impassibilité des rochers.

Si les moines d'Occident ont eux aussi cherché dans la solitude, parfois même dans le désert, le calme nécessaire à la concentration de leur esprit, ils ne trouvaient pas dans la contemplation de la nature la source de leur croyance qui s'appuyait sur d'autres fondements.

Saint François d'Assise fut une exception qui ne dépassa guère la littérature et n'eut que peu d'influence sur la peinture. Une fois de plus on comprendra l'abîme infranchissable qui sépare la conception picturale de la Chine de celle de l'Occident.

Car ce que nous venons de dire ne s'appliquait pas seulement à des religieux appartenant à un ordre monastique mais à tous les croyants appartenant à un milieu très lettré.

L'amour de la nature a gardé les Chinois d'avoir besoin d'une « Commission des Sites » pour protéger contre le vandalisme les aspects les plus caractéristiques et les plus beaux de leur pays. Il est vrai par contre qu'une « Commission des Monuments » eût été bien utile.

Les endroits les plus remarquables de la Chine par leur beauté, montagnes, rochers, lacs et palais ont été chantés à l'envi par les peintres et les poètes.

Les empereurs qui les visitaient, ne dédaignaient pas, pour laisser trace de leur admiration, de les célébrer en des vers raffinés qu'ils faisaient graver sur une stèle de pierre ou sur une paroi de rocher.

Pour n'en citer qu'un exemple, la Bibliothèque Nationale de Paris possède dans la réserve du Cabinet des Estampes une série p.130 de

quarante peintures magnifiques représentant différents aspects du palais d'Été de Pékin [1].

Exécutées en 1744 pour l'empereur K'ien-long par deux peintres, la description en fut faite par le ministre des Travaux Publics d'alors. L'empereur lui-même, dans un volume, a chanté ces quarante aspects en des vers si précieux qu'il a dû y ajouter un commentaire sans lequel il eut été difficile de les comprendre, tant il avait fait étalage de recherche et d'érudition.

On possède d'autres recueils de vues de ces palais comme aussi d'autres sites particulièrement renommés.

Le Japon nous offre des exemples analogues dans les Cent ou Trente-Six vues du Fuji-Yama ou dans les séries bien connues du Tōkaido.

À la peinture des sites remarquables il convient d'ajouter les innombrables paysages aux allusions poétiques ayant trait à la rêverie au clair de lune, à la méditation du poète sous les arbres ou en bateau, aux lointains vaporeux en montagne, au palais abandonné, au monastère perdu dans la montagne, à la source moussue et la cabane forestière, au vieil arbre tordu au flanc de la falaise, catalogue que l'on pourrait allonger sans doute, mais dont on retrouvera des exemples dans toutes les collections et dans toutes les histoires de l'art chinois.

Il ne faudrait pas croire cependant que tous ces paysages soient créés entièrement d'imagination ; ils attestent une vision admirablement synthétisée des différents aspects de la Chine. À côté des plaines parsemées de rizières où se profilent dans le lointain les collines et les montagnes, d'autres parties de la Chine, comme le Tche-kiang, offrent des régions aux montagnes tourmentées, aux pics altiers, aux rochers déchiquetés. Le fleuve Bleu roule ses eaux tourbillonnantes entre des falaises de trois à quatre cents p.131 pieds de haut où

[1] Guillaume Pauthier, *Une visite au Youen-ming-youen*. *Tour du Monde*, X, p. 98 ; Paul Pelliot dans un article de *T'oung pao*, 1921, p. 1 à 18, ajoute une savante contribution à l'étude de ces peintures signalées par G. Pauthier, ainsi que sur la collaboration des peintres et architectes jésuites qui édifièrent les palais de style européen dans l'enceinte du palais d'Été.

serpentent des sentiers vertigineux de halage pour les jonques ; sur les flancs s'étagent des habitations, des temples, des ermitages perdus dans la verdure ; des sources roulent leurs eaux en cascades jusque dans le fleuve.

Bref, on pourrait continuer la description en commentant l'œuvre des innombrables paysagistes chinois.

Ils ont donné de ces aspects si grandioses une impression synthétique dont nous ne serions peut-être pas capables ne sachant par où prendre la nature quand nous serions devant elle, le pinceau à la main et tout notre naturalisme s'arrêterait découragé devant cette formidable puissance que les artistes chinois ont cependant rendue parfois avec maîtrise, précisément parce qu'ils la représentaient telle qu'ils la pensaient et non telle qu'il était impossible de la voir.

Aux débuts de la peinture en Occident le paysage est complètement absent et le peintre semble n'y attacher aucun intérêt. Peu à peu le désir de localiser les scènes représentées ou mieux peut-être le désir de remplir les vides de la composition conduisent le peintre à ajouter des indications de paysage qu'il emprunte à la nature qui l'entoure ou qu'il imagine de toutes pièces.

Le mouvement naturaliste, que la Renaissance italienne met en branle et qui se propage bientôt dans toute l'Europe, incite l'artiste à mieux observer le paysage ; mais il faut arriver aux XVIe-XVIIe siècles pour voir le paysage traité pour lui-même. Dès lors son succès ira grandissant pour arriver à un naturalisme dont le soleil et la lumière sont les dieux jamais assouvis.

On voit combien sont différentes les conceptions du paysage en Europe et en Extrême-Orient.

La peinture de fleurs

Avec le paysage la peinture de fleurs occupe une place importante dans l'ensemble de la peinture chinoise (pl. XI).

Pl. XI. Peinture de « Fleurs et Oiseaux ».
(Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles)

Mais encore une fois elle est conçue dans un sens très différent de celui de la peinture occidentale.

p.132 Une très juste observation de l'un de ces missionnaires du XVIIIe siècle va tout de suite préciser cette différence.

Le frère Attiret venait de peindre une fleur ; le frère Castiglione lui fit observer qu'il y avait un pétale de trop.

> — Va-t-on s'aviser par hasard de compter les pétales ? se récria le frère Attiret.
>
> — En Europe, répondit Castiglione, votre travail serait parfait, mais ici, le moindre apprenti vous dira au premier coup d'œil, le nombre de pétales que doit avoir votre fleur. Il ira jusqu'à vous préciser le nombre d'écailles qui doivent se trouver dans chaque rang, sur le corps d'un poisson.

Le frère Castiglione par ses rapports suivis avec les peintres chinois avait compris la mentalité des artistes chinois et leur manière d'apprendre à regarder la nature.

Le *Kiai-tseu-yuan* comprend plusieurs livres sur les méthodes pour apprendre à dessiner certaines fleurs et certaines plantes ; le bambou, le prunier, le chrysanthème, etc. Il les dissèque botaniquement, peut-on dire, il montre, par des exemples, comment la tige est faite, quels sont les différents aspects de la fleur ou de la feuille vues de face, de dos ou de profil, comment elles se relient entre elles et il indique la composition de l'ensemble seulement quand le détail en est connu.

L'élève s'efforçait de copier et recopier ces détails jusqu'à connaissance complète et de mémoire. Il était alors évidemment capable de composer sans modèle un ensemble de fleurs dont la vérité d'observation nous paraît déconcertante. Et en effet il était mieux disposé à observer pour son propre compte que nous ne le sommes, nous qui ne voyons plus qu'un ensemble de taches de couleurs plus ou moins heureusement disposées, mais très souvent sans aucun caractère botanique. Peu nous importe qu'il y ait une feuille de plus ou de moins, ou qu'elle n'ait pas une forme tout à fait naturelle et logique. Nous pouvons toujours nous excuser

par une exception accidentelle. En vérité c'est toujours le caractère accidentel de la flore que nous exprimons, p.133 alors que c'est le caractère essentiel, général et synthétique que donne le peintre chinois.

L'apprentissage ainsi compris de la peinture explique l'observation si juste du frère Castiglione estimant que le moindre apprenti s'apercevrait de l'erreur du peintre.

On comprendra mieux la richesse de mémoire des peintres chinois éduqués de cette manière, et la pauvreté des nôtres asservis à la copie directe d'un modèle qui ne leur donnera jamais que par hasard l'harmonie des lignes et des couleurs qu'ils sont incapables de créer par eux-mêmes.

On se rend compte aussi de la richesse de l'ornement que l'on peut observer dans le décor des édifices, des laques ou des tissus. L'artiste n'est jamais à court et laisse vagabonder son imagination sur des thèmes dont il connaît parfaitement la structure. Il crée alors des fleurs imaginaires avec la plus éblouissante fantaisie.

Ajoutons enfin que dans la peinture de fleurs l'artiste chinois ne se soustrait jamais à ses préoccupations philosophiques, littéraires ou symboliques.

Il apprécie certains éléments comme des émanations du principe *yang* (mâle), d'autres comme étant celles du principe *yin* (femelle). De leur réunion se recomposera le *T'ai ki*, le grand tout de la nature, objet de ses éternelles méditations.

On rendrait fou un peintre de fleurs occidental si on lui disait qu'on voudrait voir tant de spéculations dans sa peinture !

Dans la peinture occidentale, la flore dépouillée en général de tout le sens symbolique et poétique dont l'âme chinoise l'avait enrichie, n'a joué pendant bien longtemps qu'un rôle purement ornemental.

Il faut arriver aux XVIIe-XVIIIe siècles pour voir la fleur traitée pour elle-même en bouquets chatoyants, encore que très souvent sous forme de guirlandes ou de couronnes elle encadre un sujet profane ou religieux.

D'une exécution et d'une observation minutieuses, les fleurs sont cependant interprétées avec un sentiment décoratif qui en p.134 fait tout le charme. À la fin du XIXe siècle le peintre de fleurs ne voit plus que la matérialité des taches de couleurs et le jeu des ombres et des lumières, témoignant ainsi d'une compréhension diamétralement opposée à la conception chinoise.

Les animaux dans l'art chinois

Ce que nous avons dit précédemment au sujet du caractère littéraire et religieux de la peinture fera mieux comprendre l'intérêt que le peintre a pris à la représentation des animaux.

Chez nous l'animal ne figure le plus souvent qu'à titre symbolique ou anecdotique, rarement pour lui-même. Dans ces conditions ce sont certaines espèces, le lion, l'aigle, le cheval, certains animaux domestiques, le coq, certains insectes, l'abeille, qui pour des raisons nationales ou sociales auront toutes nos préférences.

Mais en Chine le symbolisme ne joue pas de la même manière.

L'animal peut rappeler une légende, une croyance ou encore un poème ; il peut être l'occasion d'un jeu de mots, comme la chauve-souris.

En vertu de la religion bouddhique et de la croyance à la transmigration l'intérêt du peintre s'attache à tous les êtres vivants ; même non bouddhique, sa compréhension mystique de l'univers ne lui fait pas voir une hiérarchie dans l'échelle des êtres et l'insecte a pour lui autant d'intérêt que le plus puissant des mammifères.

Les animaux les plus divers serviront à l'ornementation des objets les plus usuels. Il va sans dire que nous ne pouvons étudier tous les animaux représentés dans la peinture chinoise ce qui exigerait toute une monographie, pleine d'intérêt d'ailleurs.

Nous n'en prendrons que quelques-uns pour montrer les dons magnifiques d'observation que les artistes ont déployés pour saisir les mouvements de la gent animale ; parfois à défaut d'œuvres picturales

devrons-nous faire quelques incursions dans le domaine de la sculpture qui y a affirmé les mêmes qualités.

Le cheval.

p.136 Voici par exemple le cheval.

Les dessins sur pierre des dalles funéraires, avons-nous dit, donnent un témoignage que l'on peut croire fidèle de ce que devait être la peinture à cette époque. Les chevaux attelés ou montés y sont fréquemment représentés : ce sont des bêtes à la puissante encolure et aux jambes fines dont les artistes ont exprimé avec bonheur les diverses attitudes, le trot et le galop.

Jusque vers 300 avant notre ère, dit M. P. Pelliot [1], les Chinois attelaient le cheval et ne le montaient pas ; en tout cas ils n'avaient pas de cavalerie. En butte aux incursions des nomades, ils ont senti le besoin d'employer des archers montés et ont emprunté à leurs adversaires leur costume, leur armement et leur harnachement.

Sous les Wei, ce sont des coursiers à la tête longue dont l'avant-train est sensiblement plus élevé que la croupe.

À l'époque des T'ang (VIIe-VIIIe s.), les longues chevauchées à travers les steppes mongoles et la passion de la chasse donneront naissance à une abondante iconographie du cheval, particulièrement en sculpture.

Ces œuvres dénotent un réalisme puissant, une observation aiguë du mouvement et des proportions.

Ces coursiers hennissant ou piaffant d'impatience en secouant la tête, cabrés dans un arrêt brusque de leur course, lancés au grand galop, peuvent figurer avec honneur à côté des meilleures représentations du cheval de l'art classique, et de l'art occidental.

L'art animalier de l'époque des T'ang conserve sa vigueur sous la dynastie mongole des Yuan dont les empereurs chasseurs et guerriers

---

[1] P. Pelliot, *Documents*. Fasc. 1, p. 14.

continuent à être de fervents admirateurs du cheval. Nombre de peintres se font une célébrité dans la représentation du cheval attelé, monté ou en liberté.

Il faut retenir Tchao Mong-fou, son fils et son école dont les p.137 collections publiques et privées contiennent des œuvres nombreuses soit en original soit en répliques ou copies.

Ces chevaux en général sont admirables de vigueur et les mouvements en sont rendus avec une singulière justesse.

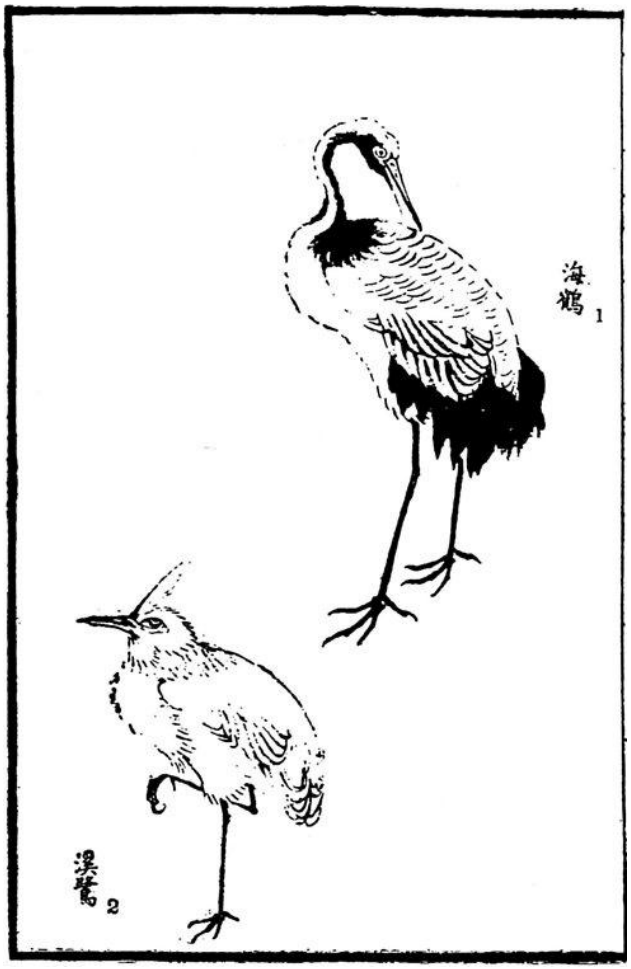


Fig. 28. — Grue et héron
(*K. T. Y.*, XXXIII, p. 438).

Les oiseaux.

Les peintres chinois ont montré un égal intérêt pour les oiseaux et ils se sont complu à représenter différentes espèces de la gent ailée (fig. 28). Ils ont cependant marqué une préférence pour les rapaces, que les empereurs et leur cour chassaient avec passion.

Ils ont rendu à la perfection le caractère noble, puissant et féroce des aigles et des faucons et plusieurs de ces peintures sont célèbres par la puissance de leur expression et la virtuosité de leur exécution.

D'autres volatiles plus humbles, les canards, les oies, les cigognes, les petits oiseaux ont été étudiés avec le même amour du détail qui n'exclut pas l'observation attentive des attitudes et du mouvement.

Voici la méthode que donne le *Kiai-tseu yuan* pour dessiner un oiseau :

1. Pour faire un oiseau on dessine d'abord le bec.
2. L'œil se place à la partie supérieure du bec.
3. Quand on a fait l'œil, on dessine la tête.
4. À la suite de la tête on fait le dos et les épaules.
5. Puis le dos avec les traits grands et petits.
6. Puis les plumes sortant en traits courts ou longs.
7. Une à une on fait apparaître les plumes.
8. Peu à peu on ajoute la queue.
9. On fait le duvet après les ailes et le dos.
10. La poitrine et le ventre se trouvent devant les pattes.
11. À la fin seulement on ajoute les pattes.

Et le traité donne alors le modèle d'une patte ouverte et d'une patte fermée.

p.138 Après avoir étudié ainsi chacune des parties de l'oiseau, préparation excellente à l'observation de la nature, on compose l'ensemble.

Éduqués de cette manière, il n'est pas étonnant de voir les peintres chinois donner une image si vivante des oiseaux.

Nous arrêterons ici ces quelques notions sur l'art animalier de la Chine ; elles n'ont d'autre but que de montrer les méthodes et les directives qui ont mené les peintres chinois à la création d'un art souvent de premier ordre avec lequel l'art occidental peut rarement rivaliser.

On saisira mieux aussi cette puissance d'expression, obtenue grâce à leurs méthodes, que les peintres chinois ont su atteindre dans la

création d'êtres chimériques où seuls les sculpteurs de nos cathédrales ont pu réaliser des œuvres aussi merveilleusement vivantes.

Il n'est pas douteux que bien avant l'art occidental la Chine a possédé un art animalier d'incontestable valeur.

Si l'art occidental nous a donné de fort belles réalisations de certains animaux, qu'il serait injuste de passer sous silence, il faut cependant reconnaître que son attention ne s'est pas portée sur toute la nature animée. Il n'a point su rendre par exemple avec autant d'acuité le mouvement, le vol des oiseaux et ne s'est pas penché avec autant d'amour sur les plus humbles représentants de la vie animale.

Sans doute on pourrait citer les fantaisies isolées de grands artistes comme Dürer ou Vinci dont nous avons conservé d'admirables dessins d'animaux, mais elles sont demeurées à l'état de documentation pour la curiosité de ces puissantes intellectualités et on ne peut pas dire qu'elles aient passé dans la production artistique de leur époque.

Ce n'est guère qu'au XIXe siècle que nous avons vu naître des animaliers d'envergure.

La peinture religieuse

p.139 L'abondance du panthéon chinois dont le bouddhisme d'une part et les religions propres à la Chine d'autre part étaient les pourvoyeurs, nous a valu une extraordinaire floraison de peintures religieuses.

Cette iconographie comprenait en plus des protagonistes de la légende bouddhique, une multitude de figures mythiques, célestes et terrestres, incarnations de la cosmogonie chinoise, esprits de l'air, esprits terrestres, être humains déifiés comme le dieu de la guerre Kouan-ti ; on aurait fort à faire de les identifier tous.

Cette peinture religieuse atteste la foi sincère des artistes autant que leur talent.

Les missions Pelliot et Aurel Stein ont rapporté de la Chine extérieure de nombreuses peintures religieuses datant de l'époque des

T'ang, des cinq dynasties et des premières années de l'époque des Song, antérieures à l'an mille. Elles sont aujourd'hui à Delhi, au Louvre, à Guimet et au British Museum.

On y relève, ainsi que nous l'avons dit plus haut, des réminiscences tantôt hellénistiques, tantôt indiennes ou iraniennes.

Ces peintures religieuses sont souvent d'un caractère éminemment décoratif et d'une somptueuse polychromie.

Elles conservent en général un caractère hiératique et conventionnel qui est de tradition dans l'imagerie religieuse. Le génie chinois y imprime une empreinte de plus en plus forte au cours des siècles en éliminant peu à peu les marques de la tradition bouddhique originelle.

L'influence de la peinture tibétaine se fait sentir particulièrement dans l'iconographie lamaïque en des œuvres d'une composition touffue, d'une exécution minutieuse, d'un coloris étincelant.

Les croyances populaires donnent naissance à une imagerie folklorique non sans intérêt bien que de qualité médiocre.

Sans doute l'impression de quiétude, de recueillement, est remarquable dans certaines effigies mais il nous semble que la p.140 peinture religieuse au Japon, tout en continuant la tradition chinoise, a poussé plus loin l'intensité et la profondeur du sentiment divin.

Il est malaisé d'établir une comparaison entre la peinture religieuse de la Chine et celle de l'Occident et à première vue, elles semblent ne se rapprocher que par une piété et une sincérité communes de leurs exécutants. C'est qu'en réalité sans entrer dans les détails elles expriment des idéaux sensiblement différents.

Si en Europe le spectacle de la misère humaine, de la douleur, de la résignation et de la charité forment la trame serrée de la peinture religieuse, si d'autre part la biographie de l'Homme-Dieu et sa passion jusqu'à son apothéose peuvent inlassablement se répéter, l'Extrême-Orient se renferme davantage en une iconographie prodigieusement variée d'êtres impassibles dont la biographie n'offre aucun intérêt. Le

bouddhisme lui-même, où l'art indien s'était complu à raconter la vie du maître de la Bonne Loi au long d'une existence pleine de charité envers toute la nature vivante, ne nous apporte plus qu'un être impavide plongé dans la plus abstraite des contemplations.

Toute la peinture religieuse de la Chine est imprégnée de ce sentiment d'impermanence, d'imprécision, de changement des forces divines qui n'apparaissent concrétisées que sous la forme de génies, de saints, plus identifiables par leurs attributs que par leurs actions humaines.

La peinture historique et la peinture de la vie privée

Il paraîtrait à première vue invraisemblable que les souverains de la Chine n'aient pas songé à perpétuer par la peinture le souvenir de leurs vertus, de leurs actions d'éclat ou même de leurs plaisirs.

S'il est vrai que les textes en parlent, nous ne possédons que de rares témoignages de la peinture historique dont les plus anciens restent certains dessins sur pierre de l'époque des Han dont nous avons si souvent parlé et quelques peintures apportées de Touen-houang.

p.141 La disparition totale des vieux palais et de nombreux temples anciens en est peut-être la cause. Il est possible aussi que la Chine qui posséda des annalistes et des historiens remarquables n'ait pas éprouvé comme d'autres pays le besoin de raconter sur les murs ou dans des tableaux les exploits de ses souverains et ne l'ait fait que par exception.

Les peintres chinois paraissent d'ailleurs n'avoir compris la peinture historique que sous un aspect purement anecdotique. Acceptant la légende comme de l'histoire, ils semblent avoir poursuivi avant tout un but d'édification et proposé des exemples à suivre ou à ne pas suivre par la postérité.

Les scènes de la vie privée sont également moins nombreuses que les paysages, les représentations de fleurs, d'animaux, ou les peintures religieuses.

Elles ont trait aux occupations et à la toilette des femmes (*Avertissements de l'Institutrice du Palais*, de Kou K'ai-tche), aux plaisirs de la chasse, à des scènes familiales, réunions et jeux dans des parcs fleuris ou des pavillons de plaisance.

Dans le domaine de la peinture de figures, il faut encore ajouter les œuvres représentant la vie nomade au delà des frontières, chez les tribus barbares, missions apportant des tributs divers, princesses chinoises partant en voyage accompagnées d'une brillante escorte.

Ces peintures dénotent en général d'appréciables qualités de composition et de mise en page, une juste observation des attitudes et du mouvement ainsi qu'un sens très fin du coloris.

Le portrait

Le portrait a eu dans la peinture chinoise une place plus importante qu'on ne le croit généralement : il mériterait une étude aussi détaillée que celles que l'on a faites du paysage ou de la peinture des fleurs [1].

p.142 Comme dans l'ancienne Égypte, il a eu une fonction religieuse, une valeur magique. Il avait aussi une fonction sociale et se trouvait lié au culte des ancêtres : il devait transmettre aux descendants l'esprit du défunt.

Suivant la *Vie de Confucius*, attribuée à l'un de ses disciples, le sage aurait visité en 517 avant Jésus-Christ le palais de Lo-yang des souverains de la dynastie des Tcheou. Il y aurait vu dans la salle d'audience les portraits des premiers empereurs Yao et Chouen et ceux des tyrans Tcheou et Kie. Ces portraits, aux expressions vertueuses ou aux traits dégradés, portaient des inscriptions de louange ou de blâme. Le duc de Tcheou tenant sur ses genoux son petit-neveu était représenté donnant audience à ses feudataires.

---

[1] M. S. Élisséev a donné dans les *Mélanges Linossier* (I, p. 169), une excellente étude sur le portrait en Extrême-Orient. Cf. W. Cohn, *Ostasiatische Porträt Malerei*. Bibliothek der Kunstgeschichte, vol. 43.

Pl. XII. Portrait funéraire.
(Collection G.)

Confucius, ajoute son biographe, contempla ces peintures en silence et se tournant vers sa suite :

> — Vous voyez là, dit-il, comment la maison de Tcheou devint si puissante. De même que nous nous servons d'un miroir de bronze pour réfléchir une scène qui se passe à l'instant, de même l'antiquité peut être reproduite pour servir de leçon à la postérité [1].

Suivant d'autres textes :

> « L'homme qui n'a pas obtenu que son portrait soit placé dans la galerie impériale est peu vénéré par ses enfants et petits-enfants [2].

Nous trouvons dans les *Lettres édifiantes* des missionnaires européens de curieuses informations sur l'intérêt que les empereurs de la Chine apportaient à avoir leur portrait et sur la manière dont ils le concevaient.

Après la mort du frère Attiret dont nous avons parlé plus haut, la cour réclama un autre peintre et ce fut un Italien, le frère Panzi, à qui échut la succession du frère Attiret.

Il arriva en Chine en 1773 et le père Benoît lui servit aussitôt d'introducteur et d'interprète. Le père Benoît a raconté dans ses lettres avec beaucoup de détails la manière dont le nouveau p.143 peintre dut exécuter certains portraits dont celui de l'empereur lui-même. Laissons-lui la parole [3] :

> « Le 20 janvier, nous étant rendus de grand matin au palais, on nous mena dans une chambre à côté de l'appartement où était alors l'empereur.
>
> Peu après on vit venir un page de vingt-sept à vingt-huit ans, dont S. M. voulait avoir le portrait. À peine le frère Panzi eut-il

---

[1] S. W. Bushell, *L'art chinois*, trad. franç., p. 309.
[2] S. Élisséev, *op. cit.*, p. 170.
[3] *Lettres édifiantes*. Lyon, 1821, t. XXIV.

crayonné la première esquisse, que l'empereur se l'étant fait apporter, fit dire en la renvoyant qu'il reconnaissait déjà les traits du jeune homme. Cette première ébauche étant finie, à mesure que le frère Panzi y appliquait des couleurs, S. M. l'envoyait chercher, et en la renvoyant témoignait toujours un nouveau contentement, et faisait savoir ses intentions, surtout par rapport aux ombres, qu'on veut avoir en Chine plus claires qu'on ne les fait en Europe, parce qu'on ne les admet qu'autant qu'il faut pour relever les objets.

Cependant l'ouvrage avançait et de temps en temps il fallait par ordre de l'empereur le lui apporter ; car ici au moindre signal de la volonté du Prince, on observe rigoureusement la règle qui prescrit en Europe à la plupart des religieux de quitter tout ouvrage au moindre signal que leur donne l'obéissance. Le frère Panzi qui n'était pas habitué à travailler d'une manière si interrompue était très inquiet ; il craignait que l'empereur, en voyant de temps en temps des traits qui n'étaient pas encore finis, ne regardât sa peinture comme un barbouillage. Je le rassurai que cela ne paraîtrait point tel à S. M., accoutumée qu'Elle est à voir les progrès des tableaux qu'Elle fait faire ; qu'Elle en agissait ainsi avec les frères Castiglione, Attiret et autres, dont plusieurs ouvrages ne seraient pas désavoués par les plus habiles peintres de l'Europe.

Voici maintenant une séance de pose de l'empereur lui-même :

« Nous nous rendîmes ensuite au même lieu où le frère Panzi avait commencé à peindre le jeune page. Il continuait le portrait, p.144 lorsque l'empereur qui était de plus en plus content de son habileté, nous envoya dire qu'il fallait surseoir le portrait commencé, pour le venir peindre lui-même. Nous entrâmes aussitôt, le frère Panzi et moi, dans l'appartement de Sa Majesté, à qui nous fîmes d'abord notre cérémonie, qu'Elle ne nous permit pas d'achever ; mais nous faisant aussitôt relever, Elle s'informa de l'âge et du pays du frère Panzi, de

l'église où il demeurait, etc. Elle expliqua ensuite comment Elle voulait être peinte. En effet le goût de la Chine veut les portraits de face et non un peu de biais comme on les fait en Europe. Il faut que les parties semblables des deux côtés du visage paraissent également dans le portrait et qu'il n'y ait entre elles d'autre différence que celle que forment les ombres selon l'endroit d'où vient le jour, de sorte que le portrait doit toujours regarder le spectateur, d'où il arrive qu'il est ici plus difficile qu'ailleurs de réussir dans ce genre de peinture.

Cependant l'Empereur ayant fait la réflexion que, par la multitude de ses occupations, il lui serait difficile de nous retenir en sa présence tout le temps qui serait nécessaire pour l'exécution de son dessein, il dit que le frère Panzi n'aurait qu'à le peindre en particulier sur un de ses anciens portraits, et qu'ensuite il ferait en sa présence les changements que le temps écoulé aurait apportés aux traits de son visage. Le père Benoît lui ayant fait observer que le portrait n'aurait pas dans ces conditions la perfection qui dépend de l'ébauche primitive, où l'on a soin de prévoir les différents traits, l'empereur se rendit ; il prit la pose et demanda s'il pouvait lire ou écrire. Le peintre ayant accédé, pourvu que le visage reste toujours dans telle position qu'on en puisse voir les traits,

— Ne manque pas de m'avertir, dit l'empereur, quand il faudra que je change de situation.

Au cours de ses longues séances de pose, pas une fois K'ien-long ne s'appuya sur le coussin qui lui servait de dossier, ni ne s'accouda. Il entretint une conversation suivie avec le peintre sur des sujets divers, marquant beaucoup d'intérêt pour les choses de l'Europe. p.145

— En causant comme nous le faisons, dit-il au père Benoît, je crains que P'an Ting-chang (nom chinois du frère Panzi) ne se sente troublé ; ne vaudrait-il pas mieux que je me tusse.

Et le père Benoît de répondre que le visage de l'empereur pendant la conversation a un air de bonté et de sérénité qui convient merveilleusement à son portrait.

— Soit, dit l'empereur, causons donc.

Et voici un détail qui en dit long sur la minutie que l'on exigeait dans le portrait.

Un espace vide interrompait le sourcil gauche de l'empereur, mais cette difformité était cachée par les poils mêmes du sourcil. K'ien-long ne veut pas qu'on dissimule ce défaut, et comme on lui fait remarquer qu'on ne le voit pas.

> — Eh bien, dit-il, qu'on peigne alors le défaut de telle manière qu'on ne le constate que si l'on est prévenu. C'est mon portrait que l'on peint : je ne désire pas qu'il soit flatté ; si j'ai des défauts qu'on les rende ; autrement ce ne serait plus mon portrait.

Ce n'est pas précisément ce qu'un modèle demande à son peintre en Europe où il ne se trouve ressemblant qu'à condition d'être flatté.

Il y a deux espèces de portraits : les portraits funéraires et ceux qui ne le sont pas.

À Amoy on les désigne sous le nom de *tai-siu* et de *siao-ying*.

Les portraits funéraires, *tai-siu*, sont destinés à devenir le siège, le support de l'esprit après la mort.

Les *siao-ying* ne constituent que des souvenirs de famille.

Le supplément au *Kiai-tseu-yuan houa tchouan*, paru en 1818 et repris en 1888 nous dit :

> « Dans les familles on a souvent beaucoup d'anciennes peintures : on veut souvent les réunir en un rouleau. Elles datent ou bien de une ou deux générations ou bien de trois ou de cinq générations.

Le texte donne ensuite une méthode analogue à celle de notre p.146 mise au carreau, pour réduire ou agrandir des copies de ces œuvres de façon à pouvoir les faire entrer dans une sorte d'album (*tcheou*) qui lorsqu'il s'agit de portraits devient ainsi un véritable livre des ancêtres. Nous possédons un certain nombre de fragments d'anciens rouleaux où se trouvaient réunis des portraits de personnages intéressant une famille à des titres divers.

Il y a entre les *tai-siu* et les *siao-ying* des différences de composition qu'il est utile de souligner.

Les *tai-siu* en raison de leur destination exigent une ressemblance complète, et dans les familles riches on les faisait recommencer jusqu'à ce qu'ils donnent toute satisfaction, ce qui a dû causer pas mal de soucis aux artistes.

Les personnages sont représentés de face et dans une attitude frontale qui leur donne un caractère hiératique.

En général les hommes sont représentés dans leur costume officiel, s'ils avaient un grade dans la hiérarchie de l'État, ou encore dans certains costumes de cérémonie.

Pour les femmes, elles portent également le costume officiel, quand elles en ont le droit, ou sinon le costume de mariée.

Pour les hommes et les femmes, le costume officiel est orné sur le devant d'un carré brodé, dont le décor symbolique précise le rang du personnage.

Cette importance accordée aux détails du costume s'explique dans un État social où l'individu n'avait de valeur pour la postérité qu'en tant que magistrat, haut fonctionnaire, grand chef militaire, savant ou artiste. Sa ressemblance physique était peut-être moins importante que sa ressemblance sociale, si l'on peut dire, afin que son image servît d'exemple à ses enfants et petits-enfants.

Dans les *siao-ying*, qui n'ont aucun rôle funéraire, les attitudes sont beaucoup plus libres, et le personnage est entouré des êtres et des

choses qui lui sont familières, ou qui pourraient être des souhaits de bonheur dans cette vie ou dans l'autre.

Les textes mentionnent déjà à des époques reculées l'exécution de portraits destinés à être placés dans les palais impériaux.

p.147 L'Encyclopédie nous raconte à ce sujet une historiette (légende tirée d'un texte antérieur aux T'ang et faux par ailleurs), qui montre que l'humanité n'a guère changé ! L'empereur Yuan-ti fit exécuter par Mao Yen-cheou et d'autres artistes les portraits de toutes les femmes du harem, si nombreuses qu'il ne les connaissait pas toutes. Naturellement toutes les femmes corrompirent le peintre pour obtenir de lui un portrait flatteur. Une seule, Wang Tchao-kiun, résista à la tentation et le peintre la représenta sous des traits peu flattés. Elle ne vit donc jamais l'empereur. Celui-ci ayant à faire cadeau suivant l'usage, d'une femme de son harem à un grand chef des Turcs Hiong-nou, choisit Wang Tchao-kiun d'après son portrait. La jeune femme étant venue lui faire ses adieux, l'empereur fut ébloui par son incomparable beauté. Mais il voulut tenir ses engagements, et déféra le peintre à la justice. Mao Yen-cheou et ses confrères furent immédiatement exécutés sur la place du palais.

Beaucoup de portraits figurent au titre de donateurs, comme en notre moyen âge, sur de nombreuses peintures religieuses. On en a relevé quantité d'exemples sur les peintures de Touen-houang et certains sont tout à fait remarquables.

Évidemment l'Occidental qui se trouve devant une série de portraits chinois éprouve quelque difficulté à dissocier les caractères individuels d'avec les caractères ethniques ; il saisit mal en conséquence les différences de physionomie. Le teint blafard de la race jaune, l'habitude pour les femmes de se farder de blanc tout le visage, déconcertent également nos habitudes de carnation colorée.

La conception chinoise n'acceptant qu'un éclairage diffus, supprimant presque entièrement les ombres et les lumières, le modelé

des figures est exprimé par une modulation subtile et discrète des valeurs.

Cependant, en étudiant ces portraits avec attention, on ne peut manquer d'être frappé souvent par la vivacité de leur expression, la profondeur et l'acuité du regard, par un soupçon d'ironie p.148 ou de détachement que révèle le plissement de la bouche.

Les meilleurs portraits sont d'un dessin précis et sûr et leur composition atteste un mélange d'abstraction synthétique et de réalisme très observé (pl. XII-XIV).

@

Pl. XIII. Portrait funéraire.
(Collection G.)

Pl. XIV. Portrait funéraire.
(Collection G.)

@

Nous terminerons ici cette courte esquisse des différents genres de peinture que l'on peut rencontrer en Chine. Sans doute chacune de ces catégories pourrait donner matière à une monographie.

Comme nous l'avons répété à diverses reprises notre but n'était pas de faire une histoire de la peinture chinoise. Dans cette confrontation de deux esthétiques nous avons insisté sur les différences de compréhension des buts et des moyens de la peinture ; elles sont profondes et certaines sont inconciliables. Généralement les historiens de l'art chinois les acceptent sans les discuter.

Cependant si les artistes occidentaux paient un juste tribut d'admiration à certaines œuvres de la peinture extrême-orientale, c'est le plus souvent pour des qualités qui n'ont rien de spécifiquement chinois, comme l'incomparable subtilité des colorations ou la prestigieuse habileté d'exécution.

Les expériences que nous avons faites de chercher un renouveau dans la peinture chinoise ou japonaise n'ont guère été heureuses : c'était de la mauvaise peinture extrême-orientale et rien de plus. Il serait cependant injuste de ne pas reconnaître qu'au cours du XIXe siècle l'esthétique extrême-orientale n'ait pas eu une heureuse influence sur la mise en page et l'emploi de couleurs franches et claires, comme aussi de ne pas admettre que c'est elle qui a ramené la peinture vers des fins plus décoratives et moins naturalistes.

Quant aux peintres chinois les quelques essais de peinture dans le style européen qu'ils ont faits au XVIIIe siècle leur ont prouvé qu'ils n'y comprenaient rien et ils n'ont plus recommencé avant ces dernières années.

Actuellement bon nombre d'étudiants chinois viennent faire des études dans les académies de peinture de l'Europe : certains avec p.149 leur atavique habileté s'assimilent aisément les techniques et les tendances de l'une ou l'autre école contemporaine et perdent ainsi sans profit leur caractère racique.

Il serait toutefois téméraire de préjuger de l'avenir et nous avons vu un heureux compromis entre des esthétiques si différentes dans les travaux des élèves de l'Académie de Hanoi, exposés à Paris à l'Exposition coloniale.

Il y avait là un mélange tout à fait remarquable des meilleures qualités de la peinture européenne contemporaine jointes à la prestigieuse exécution et à ce sens de l'harmonisation subtile des couleurs qui appartiennent en propre aux arts de l'Orient.

La fusion des arts, comme celle des races, se fera-t-elle un jour ? Peut-être, et ne faudra-t-il pas le regretter ?

La conclusion que nous croyons pouvoir dégager de cet essai sur la peinture chinoise vue sous un angle sous lequel on n'est pas habitué à la considérer, c'est la puissante originalité de l'art chinois et sa réaction farouche et obstinée contre toute tentative de le détourner des voies qu'il s'est choisies.

Nous avons noté le peu d'influences étrangères que l'on y peut relever en insistant sur le fait que celles que l'on croit généralement y trouver se rencontrent principalement dans une Chine extérieure qui n'a jamais fait partie de la Chine véritable, sinon à un titre précaire et où s'avère d'ailleurs une sinisation progressive. Par ailleurs nous avons vu le succès très éphémère de l'influence occidentale aux XVIIe-XVIIIe siècles.

Remercions enfin chaleureusement M. Paul Pelliot, l'un des hommes qui connaissent le mieux la Chine, son art et sa littérature et qui avec une extrême bienveillance nous a aidé de ses précieux conseils.

@