@

Ernest F. FENOLLOSA

L'ART EN CHINE

à partir de :

L'ART EN CHINE ET AU JAPON par Ernest Francisco FENOLLOSA (1853-1908)

Adaptation et préface par Gaston Migeon

Hachette et Cie, Paris, 1913.

L'ouvrage ci-dessus est une adaptation (et un abrégé) en français du livre *Epochs of Chinese and Japanese art ; an outline of East Asiatic design*, paru en anglais à Londres et à New York en 1912. Deux volumes in-4°, XXXVII+204, XIV+212.

Seuls ont été numérisés ici les chapitres concernant directement la Chine, et les illustrations d'œuvres réalisées par des artistes chinois. C'est évidemment un moins par rapport à l'ouvrage entier. Ce moins serait cependant plus dommageable si l'ouvrage entier n'était disponible en fac simile sur le site archive.org, de même que l'original en anglais, *Epochs of Chinese and Japonese art*, ce dernier contenant "de copieuses notes du professeur Raphaël Petrucci".

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

TABLE DES MATIÈRES

Préface, par Gaston Migeon.

Introduction.

CHAPITRE I. L'art chinois primitif.

3.000 ans — 250 ans avant l'ère chrétienne : L'art du Pacifique. — Les origines de l'art chinois. — Les influences qu'il a subies du Pacifique, de la Perse et de la Grèce. — Les premiers âges historiques de la Chine. — Les empereurs patriarches. — Dynasties Han, Shang, Chou. — Les caractères de leurs arts. — Les bronzes archaïques. — Les poteries.

CHAPITRE II. L'art chinois de la dynastie des Han.

Influence de la Mésopotamie (202 avant l'ère chrétienne — 221 après J.-C.). — Rapports commerciaux entre la Chine et les peuples du bassin de la Méditerranée. — Influences artistiques de la Perse et de la Mésopotamie sur les poteries des Han, et par réaction sur les bronzes. — Les pierres.

CHAPITRE III. L'art chinois bouddhique de la dynastie des Tanq.

Influence indienne (III^e siècle - VI^e siècle après l'ère chrétienne): Introduction du bouddhisme en Chine. — Les conséquences qui en résultèrent quant à l'art plastique. — Nécessité de l'étude de l'art plastique dans l'Inde, avant d'interroger celui de la Chine et du Japon. — Conséquences artistiques de la division de l'empire chinois en 420. — L'écriture, l'encre et le pinceau. — La peinture naît. — Les premières écoles du Sud. — Les peintres Ku K'ai-chih et Wu Tao-tzu. — L'empereur Wu ti. — Les écoles du Nord dont le sens plastique demeure pénétré de l'esprit hindou hellénique. — Splendeur de l'époque des Tang.

CHAPITRE V. L'art gréco-bouddhigue en Chine.

VII^e et VIII^e siècle : L'art gréco-bouddhique du Gandhara. — Les rapports de l'hellénisme avec l'Inde par la Bactriane. — Les monuments de sculpture du Gandhara. — L'expansion de l'art gréco-bouddhique de l'Inde à Ceylan et à Java. — Son action au Turkestan chinois, à Khotan. — Sa pénétration en Chine sous les Tang, à Sin-gan-fu.

CHAPITRE VII. La peinture mystique bouddhique en Chine et au Japon.

Loyang et Kioto — VIIIe - XIe siècle. L'art sous la dynastie des Tang en Chine. Les peintres Wang Wei et Wu Tao-tzu. Leurs œuvres sous l'empereur Hsuan Tsung. Les mandaras. La sculpture de ces époques.

CHAPITRE X. L'art idéaliste en Chine.

I. <u>Les Song du Nord à Kaifongfu</u>: La doctrine bouddhique de zen. — Son influence sur l'art chinois des gong.— Son sentiment de la nature et l'art du paysage. — Les peintres Chu Hui, Chao Ch'ang, Li Ch'en et Kuo Hsi. — L'essai théorique sur la peinture de Kuo Hsi. — Le peintre Li Lung Mien et l'empereur artiste Hwei Tsung.

II. <u>Les Song du Sud à Hangchow</u> sur le Yangtsé : L'amour de la nature et l'art du paysage pénétré de la doctrine zen. — Les peintres Ma Yuan, Hsia Kuei, et Mu Chi. — L'invasion et la conquête mongole. — La dynastie mongole des Yuen. — L'école réaliste des Yuen.

CHAPITRE XIV. L'art moderne chinois.

La dynastie Tsing ou Manchou : Les industries décoratives. — La porcelaine. — L'esprit confucianiste paralyse l'art chinois. — La peinture « Bunjinga ». — L'art sous les empereurs Kanghi et Kienlung.

Table des planches.

[c.a.: Correspondance entre noms chinois et appellation japonaise.]

TABLE DES PLANCHES 1

- Pl. 1. <u>Têtes de terre cuite</u>. Art du Gandhara, début de l'ère chrétienne. (Musée de Lahore, Indes.)
- Pl. 2. <u>Tête de terre cuite</u>, provenant de Khotan, Turkestan chinois. (Mission du Dr Aurel Stein.)
- Pl. 3. <u>Sculptures sur pierre de chambrettes funéraires</u>. Art chinois. Dynastie des Han, I^{er}II^e siècle après l'ère chrétienne. (Reproductions extraites du livre de M.
 Chavannes.).
- Pl. 40. <u>Peinture bouddhique chinoise primitive</u>. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)
- Pl. 5. <u>Sakya Muni</u>. Statue de bois peut-être chinoise. Époque des Tang, VIII^e siècle. (Temple Seirioji, près de Kioto, Japon.)
- Pl. 39. <u>La chute d'eau</u>, par Wang Wei (en japonais O-i ou Oma-kitsu). 699- ? Époque des Tang. (Temple Chishakuin, à Kioto.)
- Pl. 38. <u>Fragment de paysage</u>, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu (en jap. Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (Temple Daitokuji, à Kioto).
- Pl. 34. <u>Kwannon assise</u>, par Yen Li-pen (en japonais En-riu-hon). VII^e siècle. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)
- Pl. 37. <u>Kwannon debout</u>, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu (en jap. Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)
- Pl. 36. <u>Sakya-Muni</u>, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu (en jap. Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)
- Pl. 35. Monju, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu (en jap. Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (Temple Tofukuji, à Kioto.)
- Pl. 41. <u>Un rakan ou arhat</u>, par le prêtre Kuan Hsiu (en japonais Zengetsu Daishi). X^e siècle. (Temple Kodaiji.)
- Pl. 44. <u>Paysage avec un buffle</u>, par Fan Kuan (en japonais Hank-wan). Début du XI^e siècle. Époque des Song.
- Pl. 45. <u>Un des rakans ou arhats</u>, par Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin).

 † 1106. Époque des Song. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)
- Pl. 49. <u>Un rakan ou arhat en extase sur les eaux</u>. École de Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song.
- Pl. 50. <u>Groupe de rakans ou arhats regardant des cigognes</u>. École de Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song. Pl. 42. Kwannon, par Mu Ch'i (en japonais Mokkei). XI^e siècle. Époque des Song. (Temple Daitokuji, à Kioto.)
- Pl. 48. <u>La Villa « Riomin-Zan »</u>, habitation du peintre Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin). Par lui-même. † 1106. Époque des Song.
- Pl. 47b. <u>Le célèbre Yuima</u>. Copie, par Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song.

¹ [c.a. : Les planches ont dans cette édition été rapprochées de leur citation dans le texte. La table des planches a donc été classée dans l'ordre d'occurrence.]

- Pl. 47a. <u>Hoteï dormant</u>, par Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song.
- Pl. 46. <u>Tête de femme</u>. Dessin de Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song.
- Pl. 51. Paysage, par l'empereur Hwei Tsung. † 1135. (Temple Daitokuji, à Kioto.)
- Pl. 52. <u>Une dame de l'époque des Song s'appuyant contre un pin</u>, par Chao Tsien-Li (en japonais Chosenri). XII^e siècle. Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)
- Pl. 53. <u>Un Tartare chassant un daim</u>, par Li An-chung (en japonais Ri-an-Chin). XII^e siècle. Époque des Song.
- Pl. 54. <u>Villa en hiver sous les bambous</u>, par Ma Yuan (en japonais Bayen). Début du XIII^e siècle.
- Pl. 55. Villa sous les pins, par Ma Yuan (en japonais Bayen). Début du XIIIe siècle.
- Pl. 56. Le poète Rinnasei, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle.
- Pl. 57a. Paysage, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle.
- Pl. 57b. <u>Cascade</u>, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle. Copie par Kano Tanyu.
- Pl. 57c. Paysage, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIIIe siècle.
- Pl. 69. Un palais, par Kameiyen (Hsia-Ming-Yüan).
- Pl. 60. <u>Un ermite de la montagne</u>, par Liang Chi (en japonais Riokai). XIV^e siècle.
- Pl. 61. Copie d'après une peinture de Liang Chi (en japonais Riokai). XIV^e siècle.
- Pl. 66. Cigogne au vol, par Renshiren. (Temple Sokokuji.)
- Pl. 43. <u>Un rakan ou arhat avec un serpent</u>, par Mu Ch'i (en japonais Mokkei). XI^e siècle. Époque des Song.
- Pl. 42. <u>Kwannon</u>. Par Mu Ch'i (en jap. Mokkei). XIe siècle. Époque des Song. (Temple Daitokuji, à Kioto.)
- Pl. 63. <u>Un sennin voyageant sur un daim</u>, par Mommukan? Copie.
- Pl. 62. <u>Gokuanshi (Cho Huan) peignit le roc, les orchidées et le bambou</u> dans un disque. Nen Kawo peignit la baignade des buffles. Milieu du XIV^e siècle.
- Pl. 70. <u>La Musique sans instruments</u>, par Gessan. XIX^e siècle.
- Pl. 68. <u>Un souper</u>, par Sujo, frère de Sugo.
- Pl. 65. <u>Camélias</u>, par Shun-Kü (en japonais Shunkio). Dynastie des Ming.
- Pl. 72. Bosquet de bambous sous la tempête, par Danshidzui.
- Pl. 58. <u>L'Ermite Kanzan</u>, par Yen Hui (en japonais Ganki). XIV^e siècle. (Collection Kawasaki, à Osaka.)
- Pl. 59. <u>Le sennin Takkai</u>, par Yen Hui (en japonais Ganki). XI^e siècle.
- Pl. 67. <u>Danse de femmes</u>, peinture au trait, par K'iu Ying (en japonais Kiuyei). Dynastie des Ming.
- Pl. 64. <u>Femmes chinoises écrivant</u>, par Torin. Dynastie des Ming. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)

PRÉFACE

@

Ernest Fenollosa était d'une très ancienne famille espagnole. Son père, un musicien distingué, était venu fixer sa vie en Amérique vers 1840 et s'y maria avec une jeune fille de la colonie de Salem, près de Boston, qui mourut alors qu'Ernest Fenollosa n'était encore qu'un enfant. Il fit à l'Université Harvard de bonnes études de philosophie, d'histoire religieuse et d'histoire de l'art, et se trouvait ainsi excellemment préparé au rôle éducateur qu'il était destiné à jouer au Japon.

Ce fut en 1878 que l'Université de Tokio, inaugurant l'enseignement étranger, y appela Ernest Fenollosa à la chaire d'économie politique et de philosophie. Il y trouva comme étudiants des hommes beaucoup plus âgés que lui, dont il sut très vite, par des dons de séduction personnelle confiance et l'affection. capter la Durant d'enseignement il s'intéressa profondément au vieil art du Japon, dont de si magnifiques chefs-d'œuvre dans les temples et les collections se révélaient à lui. Il passait ses mois de vacances d'été à voyager à travers les provinces les plus reculées, à visiter les temples riches en trésors de peinture et de sculpture. Le gouvernement japonais, très libéralement, lui facilitait ces excursions archéologiques, en adjoignant des secrétaires et des interprètes. Fondateur d'un club artistique, « Kangwakai », obstinément fidèle aux traditions du passé et acharné à les rappeler aux artistes du jeune Japon enclins à les oublier, il se fit une grande place parmi les artistes des vieilles écoles, si bien qu'en 1885 la commission des Beaux-Arts, après cinq mois d'études, sur le rapport du professeur Fenollosa, décidait de restaurer dans toutes les écoles les vieilles techniques de l'art japonais, le papier, l'encre de Chine et la brosse, sous l'impulsion des artistes du club Kangwakai, en même temps qu'était décidée la création d'un musée d'art national.

En juin 1886, Ernest Fenollosa était nommé membre de la commission des Beaux-Arts, et en cette qualité chargé, avec deux collègues japonais, d'étudier en Europe les méthodes d'enseignement des Beaux-Arts, les organisations administratives et leur possibilité d'adaptation au Japon. Cela aboutit, en 1887, à l'ouverture de l'école normale d'art de Tokio. C'est alors que Fenollosa fut adjoint à neuf experts artistes et archéologues pour opérer le classement de tous les trésors d'art du Japon, particulièrement ceux des temples, et l'on ne saurait oublier la part d'influence personnelle qu'il y sut prendre de 1886 à 1889.

Ces dix années passées au Japon lui avaient permis d'y réunir des collections personnelles qu'il vendit en 1886 au musée de Boston (en même temps qu'y entraient les collections de M. Bigelow), à la condition qu'elles y demeureraient toujours et qu'elles porteraient le nom de Fenollosa. En 1890, on lui offrit de devenir conservateur du nouveau département d'art oriental qui y était organisé, et qui aujourd'hui est passé sous la direction d'un de ses meilleurs élèves japonais, M. Okakura Kakuzo, l'auteur du remarquable traité esthétique *The ideals of the East*. Il y demeura attaché cinq années, bien employées à dresser l'inventaire des collections, à rédiger des catalogues, à organiser des expositions, aussi bien des collections si riches du musée que d'œuvres importées directement dans ce but du Japon même, et à faire de nombreuses conférences dans les clubs et les universités. Et ce labeur ne l'empêchait pas de s'intéresser vivement aux problèmes d'éducation artistique en Amérique.

Mais le Japon le réattirait encore ; au printemps de 1896 il faisait un grand tour d'études dans les musées et bibliothèques d'Europe, et l'automne de cette même année le voyait installé aux environs de Kioto, aux bords de la rivière Kamo, dans une villa où, vivant à la japonaise, il ne recherchait que la société des Japonais. Sa maison étant un vrai centre de conversations et d'études, il cherchait, avec l'archevêque

Sakurai Ajari, à pénétrer les arcanes du bouddhisme. De 1897 à 1900, installé à Tokio, il ne cessa de circuler de Kioto à Nara, de Tokio à Nikko, époque de grande activité, de curiosité inassouvie en religion, en drames de nô, en poésies chinoise et japonaise; c'est ainsi que son esprit s'enrichissait de toutes les idées qui devaient former plus tard le solide tissu de cet ouvrage.

En 1900, l'Amérique le réclama de nouveau. Les villes, les cercles, les universités lui demandaient des conférences. Il résolut d'y revenir et fixa sa résidence à New-York. Il y était plus spécialement attiré par son élève M. Dow, qui avait si vigoureusement contribué à répandre en Amérique les théories de Fenollosa sur l'enseignement artistique, et qui, en 1904, fut nommé professeur à l'Université Columbia.

Ce fut en août 1906 que j'eus l'honneur et le plaisir de faire sa connaissance en Amérique ; Charles Freer, dont il avait été le conseiller intime dans le choix de ses magnifiques collections de peintures chinoises et japonaises destinées à constituer un musée d'art extrême-oriental à Washington, nous avait réunis dans sa maison de Détroit (Michigan). Ce fut une semaine inoubliable de longues causeries où, devant les œuvres, je pus juger de l'étendue des connaissances de Fenollosa, de la sûreté de son goût, de la vivacité et de l'acuité de ses impressions. Je le quittai pour gagner le Japon, muni de ses lettres d'introduction qui m'ouvrirent les portes de tant de vieilles et nobles demeures de là-bas, où je mesurai la persistance et la profondeur des souvenirs qu'il y avait laissés.

Je revis M. Fenollosa au cours de l'été de 1908 à Paris : il me donna la joie de quelques charmantes heures de causerie et voulut examiner attentivement avec moi les collections du musée du Louvre, en me donnant à leur sujet son avis si précieux. Malgré sa promesse, je ne devais plus le revoir ; j'appris avec peine qu'il avait succombé subitement, le 21 septembre 1908, à Londres.

Le gouvernement japonais se souvint des services rendus en payant à la mémoire d'Ernest Fenollosa un magnifique tribut; ses cendres, rapportées au Japon, furent déposées sous une pierre tumulaire dressée dans les jardins du temple de Miidera, en face Omi, selon le désir souvent exprimé par Fenollosa à ses amis; Charles Freer y fit graver une épitaphe commémorative et dédicatoire.

Fenollosa a certainement été l'Occidental qui le premier a passionnément interrogé les arts anciens de la Chine et du Japon ; il est sans doute, avec MM. Satow, Chamberlain et Lafcadio Hearn dans le domaine littéraire, de ceux auxquels les circonstances ont permis d'étendre le plus loin au Japon le cercle de leurs investigations et de leurs connaissances. Il a compris de l'art japonais le haut idéalisme, le sens intime, les prestiges d'exécution : et, travaillant sans cesse d'après les monuments mêmes, il a pu asseoir ses idées sur des bases assurées et solides.

On peut considérer cet ouvrage comme son testament intellectuel : on y trouvera résumées vingt années d'études, et exprimées ses longues réflexions sur les arts de la Chine et du Japon, plus particulièrement sur la peinture et la sculpture. Ce sont ses notes manuscrites auxquelles sa veuve, Mme Mary Fenollosa, a donné une forme définitive avec le concours de MM. Ariga Nagao et Kano Tomonobu. Sa méthode y apparaît bien plus synthétique qu'analytique, les œuvres n'y étant citées que comme exemples venant illustrer les considérations générales que lui suggèrent les courbes d'évolution historique des arts de ces deux pays. Il ne semble pas qu'il en pût être autrement dans les limites forcément restreintes de cet ouvrage.

Ayant jadis entendu causer et discuter Ernest Fenollosa, l'ayant lu avec attention, j'ai cherché à conserver de son texte original toute la substance essentielle, j'ai retenu des monuments qu'il citait les plus caractéristiques et les plus beaux, tout en respectant ses idées et en suivant pas à pas les démarches de sa pensée. J'ai préféré m'abstenir de

toute intervention personnelle et de tout commentaire, m'étant toutefois attaché à une identification plus précise des monuments figurés sur les planches.

Gaston MIGEON



INTRODUCTION

a

p.XIII Le but de ce livre est d'apporter une contribution par des matériaux de première main à l'histoire réelle de l'art extrême-oriental, non seulement pour les savants, mais aussi pour les curieux de l'Orient, pour ceux qui voyageront en Asie, comme pour ceux qui en collectionneront les choses d'art. La nouveauté du sujet est certaine sous plusieurs rapports. Des livres sur l'art japonais ont été écrits bien plus tôt en étudiant les techniques des arts industriels qu'en considérant les recherches esthétiques des écoles; on a ainsi établi de fausses classifications par matières, au lieu de le faire par périodes d'activité créatrice.

Nous considérerons ici l'art de chaque époque sous ses aspects particuliers de beauté de lignes et de couleurs, qui le différencient des autres moments de l'art, et dont les industries artistiques de la même époque ont subi les reflets. C'est ainsi que la peinture et la sculpture, au lieu d'être les objets de chapitres séparés parallèles aux chapitres qui traiteraient des arts de la _{p.XIV} céramique, du tissu, du métal, du laque, etc., seront interrogées comme inspiratrices des grandes écoles nationales d'arts du dessin à chaque époque, dont on retrouvera les fécondes impulsions dans tous les arts industriels.

De plus, tout ce que l'on a écrit sur l'art chinois a dérivé bien plutôt de l'étude de ses sources littéraires que de l'art lui-même, et l'on a cherché à classifier ses créations par ordre de valeurs esthétiques. Nous voudrions détruire cette vieille erreur qui a consisté à regarder la civilisation chinoise comme étant demeurée des milliers d'années à peu près ankylosée; notre but sera de montrer les milieux de haute culture qui ont permis aux arts de s'y développer et d'y produire à chaque période des floraisons nouvelles et variées.

Il peut être également assez nouveau de révéler, dans les arts chinois et japonais, la particularité de leur évolution esthétique. Il est évident qu'ils eurent non seulement d'étroites relations avec l'art grec et avec l'art romain, et comme le prouvent les dernières découvertes du Turkestan, avec l'art de l'Iran, mais que leurs phases diverses s'enchaînent en un vaste mouvement continu et lié.

Nous croyons fermement qu'on finira par admettre que le travail artistique des races humaines est un, et que, sous l'aspect de variétés infinies, il n'y a vraiment qu'un seul effort mental et social. Jusqu'ici, les artistes et les _{p.XV} écrivains se sont partagés en deux camps hostiles : les classiques et les gothiques ; et d'un côté comme de l'autre, on a exclu l'art oriental de l'histoire de l'art, sous prétexte que ses lois et ses formes n'offraient aucune commune mesure qui puisse permettre de le comparer aux arts de l'Europe.

Mais si nous venons à considérer toute classification comme un artifice, qui vaut surtout à l'effet d'établir des groupements chronologiques, et si nous admettons que les variations sont infinies dans l'esprit humain, sous l'influence sociale et sous l'influence des lois d'éternelle mutabilité, nous constaterons sans peine la réelle et puissante unité d'un effort qui se dissimule sous l'infinie variété des techniques. Toute surface a ses limites, d'où l'union de formes harmonieuses et de proportions : l'œil perçoit ces limites, la main les fixe par des lignes qui sont les éléments essentiels de cette représentation. Les jeux de la lumière sur ces surfaces les nuancent à la vue, et leurs combinaisons rythmées sont une autre sorte de beauté. C'est ce que tendra à rendre le dessin, délimitant les surfaces, en modelant les reliefs, en indiquant les plans différents et les perspectives. Il cherche ainsi à restituer la forme essentielle à la beauté décorative. La couleur vient lui apporter son aide efficace.

Il existe de multiples façons de combiner ces différents genres de beauté en vue de toutes les _{p.XVI} suggestions qu'elle crée. Mais dans

toutes ces recherches réside une sorte d'ordre préétabli par l'identité des phénomènes de l'esprit humain, sous l'influence sociale qui l'impressionne. De même que l'esprit classique a pénétré l'esprit du moyen âge, de même les formules de la Grèce ont cheminé à travers l'Asie.

Nous chercherons ici à montrer les ressemblances entre les grandes méthodes chinoises de dessin par le pinceau et nos méthodes de dessin et de gravure ; comme aussi les rapports existant entre le mode oriental de notation et de coloration, et les différents modes de notation des Grecs, des Vénitiens, d'artistes comme Rembrandt ou Vélasquez, ou des peintres français modernes. Au moyen âge, les chefs-d'œuvre de la peinture offrent de grandes analogies de couleur dans les deux continents. Les principales différences résident dans les méthodes de représentation ; elles sont de moins en moins notables quand on approche des temps modernes.

Les écrivains anglais, tels que le docteur Anderson, ont presque invariablement apprécié les arts chinois et japonais du point de vue de ce qu'ils appellent le *Réalisme*. À leurs yeux, tout l'art chinois est forcé et affecté, tandis que l'art japonais atteint son plus haut point avec Okio, les artistes de l'Oukiyoyé, et Hokusai, par la raison qu'ils sont moins éloignés du goût européen et plus aisément compréhensibles.

Les Français ont eu des vues plus justes, _{p.XVII} quoiqu'ils aient voulu maintenir une barrière entre l'art pictural et l'art décoratif et ne reconnaître dans l'art extrême-oriental que ses côtés décoratifs.

Nous avons cherché, au contraire, à appliquer des principes de critique auxquels nous aurions soumis de la même façon l'histoire de l'art européen. Ce seront toujours les hautes qualités de dessin, de notation et de couleurs, et la manière dont l'artiste leur aura fait exprimer de grandes idées, qui nous serviront de bases de classification et d'appréciation.

Il semble bien que c'est la première fois qu'un aussi vaste sujet se trouve traité. Et quoique le caractère individuel, si l'on peut dire, des diverses époques y puisse paraître dissemblable, il y a unité et pénétration des unes aux autres. Il est fréquent qu'on oppose l'une à l'autre les civilisations chinoise et japonaise, et souvent cette dernière n'a été considérée que comme un pâle reflet de la culture chinoise. Aucune de ces opinions n'est exacte.

J'ai cherché dans ce livre la concision et l'unité, et l'expression de mes impressions personnelles ; mon vif désir est que les lecteurs s'en aperçoivent. C'est ainsi que je n'ai pas visé à une somme complète, ni à un exposé encyclopédique, et que j'ai voulu subordonner les petits faits aux grands. On pourra m'objecter que j'en ai sacrifié beaucoup. Je répondrai alors que l'omission dans l'espèce est très significative, et que mon constant effort a tendu à p.XVIII conserver au sujet les plus exactes et justes proportions.

Je n'ai pas l'intention de traiter toutes les formes ni toutes les phases de l'art, mais seulement celles qui dénotent une activité de l'imagination et une force créatrice. L'art peut être considéré comme un continuel effort, un foyer de production qui dure à travers les âges et qui jamais ne languit; mais le plus souvent, il n'est que classique et sans puissance créatrice. C'est à rechercher les moments où vraiment il y a eu invention, création originale, qu'est la tâche de l'historien; et c'est ainsi qu'il peut apporter d'importantes contributions à l'histoire. Les opérations secondaires de l'esprit humain sont, dans ce domaine, de minime et relative importance; et nous ne considérons pas comme très grave ni injuste de les négliger.

Ainsi que je l'ai dit, la plupart des écrivains de l'art oriental l'ont classifié par techniques industrielles, par matières, procédé commode à cet étroit point de vue, mais fausse classification pleine de répétitions, d'entrecroisements et d'anachronismes. L'art est la faculté de l'imagination de transformer les matières, et l'histoire de l'art devrait

être l'histoire de cette faculté bien plus que des matériaux transformés par elle. Aux périodes créatrices, toutes les formes de l'art entrent en jeu. De la construction d'un grand temple au modelage d'un bol que le potier tourne sur sa roue, au laquage patient d'une écritoire, tout pour l'effort converge en un style unique. Dès lors, la classification doit être d'époques, et quand on veut pour la première fois la tenter, il est nécessaire, pour suivre l'évolution d'un style, d'en rechercher les sources sociales et spirituelles. Ce doit être la vraie méthode de l'archéologue sociologue.

Pour d'autres écrivains, l'histoire de l'art se fait à coups de documents : c'est donc une histoire de l'Histoire. On ne saurait nier l'importance des documents, mais on ne peut assurer non plus que les documents c'est l'art, et d'ailleurs eux-mêmes n'échappent pas à la troublante falsification.

L'art chinois est loin de se présenter sous des formes simples ; il s'est manifesté sous de multiples caractères bien accusés ; c'est ce que n'ont pas toujours bien compris les savants chinois. Souvent aussi leur erreur résida dans leur fâcheuse tendance à confondre l'intérêt des inscriptions avec celui des qualités essentielles de l'art. C'est sur ce terrain que peuvent différer d'avis l'antiquaire et le critique ; ce dernier appuyant son opinion sur des facultés intuitives, et on peut dire recréatrices.

Je déclare tout d'abord que je ne me considère pas comme un pur savant : c'est ce qui me fit tant hésiter à écrire ce livre. Je ne prétends pas avoir réalisé des recherches philologiques d'une rare originalité parmi les documents chinois ou japonais. À cet égard, les savants pourraient me conseiller de garder le silence.

Des circonstances tout à fait spéciales m'ont $_{\rm p.XX}$ amené à l'étude de l'art de l'Extrême-Orient. Depuis des années, mes amis me demandaient de donner aux observations que cette étude m'avait suggérées une

forme définitive. Si je m'y suis décidé, c'est que je pense que j'ai réellement quelque chose à dire.

Quand je commençai à étudier l'art du Japon, ce fut à une époque de transition vraiment intéressante. Les châteaux forts des grands daïmos féodaux venaient d'être abattus, et leurs trésors ancestraux dispersés. À Boston, j'avais étudié l'art en philosophe. Au Japon, on me considéra comme un antiquaire curieux, et pendant plusieurs années je fis partie de la commission officielle de recherches et de classement. Pour remplir cette mission, je me trouvais mêlé à la société des connaisseurs les plus fameux, aux derniers vrais artistes; je visitai tous les temples importants, toutes les collections publiques et privées. De plus, j'étais nécessairement en rapport avec tous les grands marchands d'objets d'art, et rien ne m'échappa de ce qui passait entre leurs mains.

Mais je devins aussi plus spécialement l'élève en critique des derniers artistes des écoles Kano et Tosa, et un peu plus tard de l'école Shijo à Kioto. J'étudiai de très près leurs grandes collections de copies (précieuses archives des arts anciens), je reçus d'eux, oralement, leurs traditions. C'est peut-être pour cela, pour cette pratique reçue des vieilles traditions qu'on m'avait transmises, que la moderne école des p.XXII jeunes critiques japonais, qui se dit foncièrement radicale, pencha à me croire *ultra-conservateur*. Je ne dis pas que si j'avais pu poursuivre longtemps encore l'étude de cet art, mes opinions ne se seraient pas légèrement modifiées avec l'âge; mais à différer, on n'écrirait jamais une ligne. Les dernières générations édifient sur les substructions de leurs aînées, et j'estime que, même contestables, mes impressions valent que je les aie tout de même exprimées.

La question de l'appellation « à la romaine » des noms chinois et japonais, et de leur prononciation, prête à quelque confusion. Cela est surtout vrai pour les noms chinois. La plupart des savants européens les ont écrits en « mandarin moderne ». Nécessairement, c'est là une prononciation purement moderne. La manière japonaise de prononcer les

noms de vieux artistes chinois est basée sur la vieille langue chinoise, conservée intacte grâce à la nature phonétique du syllabaire japonais. Une preuve en est dans les traductions en syllabaire japonais des vieux noms de l'Inde orientale, qui y ont encore leur prononciation invariable, et par les rimes des vieilles poésies chinoises, qui sont aussi familières aux Japonais instruits qu'Homère et Virgile à des étudiants occidentaux. On comprend assez bien que des sinologues européens ou américains, qui ont soigneusement étudié le chinois moderne, ne se résignent que difficilement à y renoncer. Mais il est tout aussi naturel que p.xxIII des savants japonais, et des étrangers qui ont étudié l'art au Japon même, sentant qu'ils sont familiers avec les vrais sons et qu'ils ont cherché à contribuer au salut de l'art chinois, y tiennent.

C'est au Japon qu'on peut étudier l'art chinois, et les Japonais sentent bien que c'est à eux qu'il incombe de révéler au monde l'art chinois. C'est pourquoi je suivrai en principe les usages japonais, quant à la prononciation japonaise de la vieille langue chinoise, et j'ajouterai que, ce faisant, je me trouverai aux prises avec une prononciation moins rude et moins rebutante que n'est le mandarin.

Au demeurant, je me suis toujours considéré comme le disciple de mes collègues japonais. Pendant près de trente années, j'ai recouru à leur aide constante et efficace : j'ai recueilli leur enseignement, leur interprétation des œuvres, les traductions des textes. Je n'oublierai jamais ce que je dois au docteur Ariga Nagao, au baron Hamao, au vicomte Kaneko, au professeur Inouyé, à M. Hirai, à M Tatsumi, au professeur Nemoto, enfin à Mori Kainen, le professeur de poésie chinoise à l'Université impériale. Tous les savants auxquels il me faut rendre hommage, et qui ont été pour moi des guides si utiles, ne sauraient être énumérés que par douzaines, et Marco Polo serait du nombre.

Au moment de clore cette introduction, je tiens à déclarer que, désireux de faire de ce travail un exposé d'évolution artistique aussi bien que _{p.XXIII} sociale, il peut se trouver que les périodes sociales ou

artistiques ne soient pas synchroniques, à cause des différences d'incidence des causalités...

Ce ne sont pas des noms, ce sont des forces agissantes que nous suivrons, et quand nous rencontrerons celles qui furent vraiment créatrices et qui dominèrent une époque, nous nous y attacherons. Il nous a paru préférable de dominer ainsi d'assez haut un sujet d'aussi vastes proportions, en cherchant à en dégager plutôt des idées générales.



CHAPITRE I

L'ART CHINOIS PRIMITIF

3.000 ans - 250 ans avant l'ère chrétienne

a

L'art du Pacifique. Les origines de l'art chinois. Les influences qu'il a subies du Pacifique, de la Perse et de la Grèce. Les premiers âges historiques de la Chine. Les empereurs patriarches. Dynasties Han, Shang, Chou. Les caractères de leurs arts. Les bronzes archaïques. Les poteries.

p.001 Il n'est pas d'art national qui soit un phénomène tout à fait isolé, et il n'est pas de civilisation dont les origines ne soient enveloppées de mystère. Nous ignorons quelles furent les toutes premières migrations des peuples ; et que valent nos conjectures sur les causes qui les ont divisés en races si fortement contrastées ? La Chine n'est pas une entité en dehors de tout : l'Orient et l'Occident ont été en continuel échange, et ce qui leur fut commun n'est pas le moins intéressant à constater.

J'estime qu'au point de vue des civilisations humaines, il y eut deux grands centres de diffusion : l'un qui fut le bassin oriental de la Méditerranée, où les trois continents Europe, Asie et Afrique se trouvèrent en contact ; l'autre, les p.002 régions limitées par les grandes îles du Pacifique occidental, sans qu'il soit aisé de déterminer avec quelque précision ces limites ; mais j'estime qu'il y eut unité artistique autour de cet immense bassin du Pacifique, entre le Pérou, le Mexique et l'Alaska — les Hawaï et les premiers insulaires de Formose — la Chine et le Japon, — et que ce n'est pas sans raisons qu'on peut parler d'une « école d'art du Pacifique ».

Le centre de diffusion occidental semble bien avoir eu trois grandes aires de rayonnement : la Mésopotamie, la vallée du Nil et la Méditerranée hellénique. Les influences, à travers de longues périodes du temps, s'y exercèrent par réactions multiples ; un des points de jonction

principaux semble avoir été l'art de Chypre. Les guerres d'Alexandre, trois cents ans avant l'ère chrétienne, emmêlèrent et confondirent les formules. L'Inde ne saurait en être isolée, car elle resta dépendante des grands mouvements mésopotamiens, soumise aux influences babylonienne, perse, gréco-bactrienne et grecque.





Pl. 1. Têtes de terre cuite. Art du Gandhara, début de l'ère chrétienne. (Musée de Lahore, Indes.)

Cette théorie vaut surtout ici par le fait que l'art chinois est le seul qui ait reçu ses impulsions créatrices de la combinaison des deux influences. La clé de l'art chinois est dans cette vérité qu'il puisa ses premières forces dans l'art du Pacifique, accrues plus tard par les formes d'art de la Grèce et de la Perse.



Pl. 2. Tête de terre cuite, Provenant de Khotan, Turkestan chinois. (Mission du Dr Aurel Stein.)

Ses obscures origines semblent bien appartenir au troisième millénaire avant l'ère chrétienne ; il apparaît déjà robuste sous la dynastie des Shang vers 1800, puis sous la dynastie des p.003 Chou vers 1100, et manifeste une plus vigoureuse puissance créatrice sous la dynastie des Han au second siècle avant l'ère ; après un ralentissement, il a atteint à l'apogée sous la dynastie des Tang au VIII^e siècle après l'ère chrétienne. Il sut se maintenir sous la dynastie des Song du XI^e au XII^e siècle, puis ne fit que décliner lentement jusqu'à la décadence finale actuelle.

La ligne d'évolution de l'art japonais, pour n'avoir pas atteint les mêmes hauteurs, n'en offre pas moins une courbe assez semblable. À l'encontre de l'art chinois, il apparaît brisé en cinq moments successifs d'une égale vitalité créatrice, et l'on peut dire que chacun de ces moments correspond à une période florissante de l'art chinois.

Il est important d'examiner de plus près comment les formes d'art nées sur les terres baignées par l'océan Pacifique influencèrent le premier art chinois. Elles ne nous sont pas directement connues, à cause du caractère périssable des matériaux mis en œuvre, mais nous pouvons les supposer d'après les formes usitées chez les peuples polynésiens actuels, et qui y apparaissent assez analogues aux plus anciennes formules du dessin chinois que nous ont transmis les bronzes. Comment s'établirent les communications ? Fut-ce de l'Amérique du Sud à travers les mers méridionales du Pacifique ? ou de l'Amérique du Nord, alors qu'on peut songer à la relative consanguinité entre les peuples de l'Alaska, de l'Amour et les Aïnos, mais par contre aussi entre les Philippins et les Japonais ?

 $_{\rm p.004}$ Comment l'expansion se fit-elle en Chine? Sans doute en partant d'un point central plutôt au sud, dans les directions plutôt du nord et du nord-est.

Est-il possible de fixer quelques-uns des traits principaux de l'art du Pacifique ? Presque partout apparaissent les faces plus ou moins

humaines, avec deux grands yeux fixes, à prunelles obsédantes ; sur les linteaux et chevrons des huttes de la Nouvelle-Zélande, comme dans l'Alaska, comme aussi dans l'art de la Nouvelle-Guinée, on trouve ces faces sculptées ; sur des manches d'ustensiles et sur des statues de plein relief ces faces dépendent de têtes déjà plus près des formes vraiment artistiques de la Chine. Des têtes tatouées des Philippines offrent des yeux moins ouverts, mais d'expression plus démoniaque.

Une face semblable, les deux yeux en amandes et fixes, les bosses, voilà des traits saillants sur la plupart des anciens bronzes chinois. Cette représentation serait celle de l'« ogre t'ao-tieh », qui est un glouton avec un appétit de cannibale. Et cette forme traditionnelle des plus anciens âges des pays du Pacifique transmise à la Chine venait s'appliquer très naturellement aux bronzes destinés à cuire et à servir la nourriture et la boisson dans les plus antiques cérémonies funéraires. Cette face de désir glouton apparaissait ainsi comme l'esprit même de l'autel des aliments.

On ne peut, il est vrai, préciser aucun rapport d'origine entre les Chinois et les peuples du Pacifique. Les origines occidentales des Chinois, p.005 des bords de la Caspienne, ne sont qu'une vaine conjecture. Les plus anciens occupants de la Chine vivaient dans les régions septentrionales de Hoang-ho, non loin de la mer. C'est là qu'on les retrouve sous leurs premiers empereurs patriarches (2852-2204 avant l'ère chrétienne), avec leur capitale probablement assez voisine de Kaifonfu. Un de ces premiers chefs, Huwangti, était, d'après les traditions, un étranger ayant entraîné sa tribu hors de régions lointaines et ayant apporté avec lui une vague organisation et un art ; et peut-être de ces époques datent les premiers caractères d'écriture. Les plus anciens bronzes datent-ils de ces âges reculés, où les Chinois croyaient aux esprits : esprit de la mort, esprit de la nature, esprit du ciel ? Et ce sont peut-être ces esprits dont les visages nous apparaissent sur ces primitifs ustensiles de bronze dont les formes sont rudes et le décor

imprégné de symbolisme. Art différent de celui des Polynésiens et des Aztèques, de recherches plus raffinées et d'un effet plus agréable.

Les premiers mémoires se rapportent au grand empereur Yu de la dynastie Hia (2205-1707), qui, avec ses prédécesseurs Yao et Shun, passa aux yeux des philosophes pour un modèle de conducteur de peuples, dans des temps pacifiques où l'agriculture était honorée avant toute autre chose. On n'a guère souvenir de représentation de la figure humaine dans l'art de cette période où la poterie sans glaçure était déjà certainement pratiquée, et qui ne s'est révélé à nous que par quelques ustensiles de bronze de fouilles.

p.006 Un autre motif décoratif des bronzes est le poisson, ou monstre marin, ancêtre du dragon chinois, identique aux formes rencontrées dans les îles du Pacifique méridional et dans les pays de l'Amérique du Nord-Est. La tête est différente de celle du poisson, le museau incurvé, les naseaux dilatés, parfois avec des défenses, et la queue recourbée. On le rencontre dans l'art de la Nouvelle-Zélande, sculpté aux manches des ustensiles, sur les gourdes, ou tissé dans les étoffes ; il reparaît dans les dessins d'objets de l'Alaska. Et cette forme est devenue, dans les primitifs bronzes chinois, le dragon, forme de la mer, en rapport symbolique évident avec les eaux ; dans les formules moins anciennes où les défenses apparaissent, il se rapproche du dragon des Aztèques.

Une autre forme spécifique des régions du Pacifique est le masque, mobile et pouvant être porté par les prêtres, personnifiant les esprits dans les cérémonies rituelles. Les masques de la Polynésie et de la Malaisie ont les yeux dilatés, les faces tatouées et les caractéristiques de l'ogre du totémisme : souvent ils portent un nez très allongé, en forme de bec, surtout aux Philippines, où, de même qu'à Bornéo et à la Nouvelle-Guinée, ils représentent des esprits sanguinaires. Les Chinois ne nous ont transmis aucun masque, mais nous en connaissons d'identiques dans l'art primitif du Japon, dont on se servait dans les danses sacrées shintoïstes.

Une autre forme particulière est celle de l'oiseau-frégate, si remarquable dans les $_{\rm p.007}$ meilleures sculptures de la Nouvelle-Guinée et qui, à travers les siècles, est devenue conventionnelle dans les superbes bandes en spirale que l'on rencontre dans les anciens bronzes chinois $^{\rm 1}$.

La seconde époque de la grande période dite du Pacifique dans l'art chinois est celle de la dynastie des Shang (1766-1122). Si nous en jugeons par les bronzes de type Shang reproduits dans les livres chinois, ce dut être une époque de haute culture et de grand goût. Les formes en étaient d'une singulière beauté plastique, le dessin sévère et fort, d'une noblesse et d'une simplicité tout à fait helléniques qui se sont transmises d'âge en âge à toutes les répétitions qu'on en fit en Chine et au Japon jusqu'à nos jours.

Ces formes sont non seulement parmi les plus grandioses que l'art humain ait inventées, mais l'exécution est d'un art raffiné dans ses décors modelés en faible relief sur des surfaces fines comme une soie, et que la morsure du temps a parées de la riche polychromie de ses verts, de ses bleus et de ses rouges.

Les motifs du décor, dans leur complication pleine de grâce, sont encore dérivés des arts du $_{\rm p.008}$ Pacifique, mais leur symbolisme a rompu avec leurs origines ; le motif de la face est de plus petite dimension et apparaît surtout dans les anses ; le dragon est devenu plus conventionnel et s'assouplit dans la courbe des bandes ornementales.

⁻

¹ Les archéologues chinois (qui ont existé de tout temps) nous ont transmis de bien utiles renseignements. Déjà sous les Han, puis sous les Tang et les Song, il furent grands amateurs de choses antiques ; ils publièrent de nombreux catalogues des pièces qu'ils avaient entre les mains. Sans aucun doute, ils tinrent pour évident l'âge de certains monuments qui souvent nous échappe. Et nous pouvons constater que leur critique est appuyée sur la lecture des caractères littéraires que les bronzes portent souvent sous leur base. Ces amateurs connurent des milliers de monuments dont nous ne possédons plus que des douzaines. Et les reproductions qu'ils en gravèrent, dont les éditions des Ming sont pour nous maintenant les plus anciennes, sont des merveilles d'exécution : *Hokkodzu* (30 volumes) écrit par Oho, de la dynastie des Song ; *Kokodzu* (10 volumes) édité par Rotaibo des Song.

Il faut aussi remarquer que ces vases de bronze semblent se rapporter à des types d'argile qui les ont précédés. Non seulement les formes en métal sont plastiques au suprême degré, mais elles montrent les trous d'aération et de tirage pour la cuisson, qui nous paraissent si caractéristiques des primitives poteries sans glaçure de la Chine et du Japon. En Chine, ce fut sans doute dans le Sud que cet art de la terre apparut.

Dans les tombeaux du Japon on a trouvé des vases d'argile bleuâtre sans glaçure, d'assez grande dimension, avec une tige creuse au-dessus de laquelle se trouve un récipient central protubérant; à l'intérieur de la pièce se trouve souvent une série de vases plus petits. Des entailles et des trous sont ménagés, à la base et au sommet du tuyau creux, pour le tirage et l'échappement de fumée. Si bien qu'un tel vase pouvait être en même temps un four, une chaudière et un service de table. Quelques-uns des plus beaux bronzes des Shang semblent avoir été inspirés de ce modèle (un bronze, sorte de réchaud, est dans la collection de M. Freer).

Un autre caractère des poteries préhistoriques du Japon, et peut-être aussi de la Chine, était la répartition sur leurs surfaces de représentations en argile moulée, très rudes et vigoureuses, p.009 d'animaux et d'oiseaux, tortues, crapauds et lézards, parfois buffles à cornes, chiens et chevaux. Soit que la signification de ces représentations se soit rapportée à la cuisson des viandes, soit qu'elle ait été toute symbolique, cet art si adroit à traiter les animaux a beaucoup aidé les bronziers de l'époque des Han. Que l'art des Shang ait traité les mêmes sujets en argile ou en bronze, c'est ce qui reste à déterminer en comparant les fragments qui ont été découverts : mais l'évidente relation de certains bronzes des Shang avec des vases d'argile de cette espèce permet de supposer que les Shang connurent aussi cette poterie.

Si l'on cherche à comparer les motifs des rares monuments des Shang avec d'autres formes connues des peuples du Pacifique, ce n'est pas avec les plus sauvages que l'analogie s'affirme, comme c'est le cas avec les primitifs bronzes Hia. Ce doit être plutôt avec les formes plus

achevées et plus esthétiques de la Nouvelle-Guinée, de la Nouvelle-Zélande et des Aztèques. Le bronze de la collection Ch. Freer porte des frises à entrelacs triangulaires tout à fait semblables aux motifs de pierre sculptés aux façades des temples mexicains.

La troisième époque du primitif art chinois est celle de la dynastie des Chou (1122-255 avant l'ère chrétienne) avec son fondateur le grand Wen Wang qui fut le premier grand philosophe chinois. Ce fut lui qui élabora en captivité les éléments originaux du *Y-King*, que Confucius ne fit plus tard que reprendre et dans lequel le dragon p.010 symbolique est mêlé à tous les actes impériaux. La vie de cet empereur est comme le point de départ de la poésie chinoise (le livre des Odes).

Ce sont encore les bronzes qui paraissent être les seuls monuments ayant subsisté de ces époques, et leurs motifs décoratifs, tout en étant demeurés très liés aux modèles des peuples du Pacifique, sont déjà pénétrés d'éléments réalistes. Leurs formes mêmes sont souvent d'un animal ou d'un oiseau. Le dessin tend à la surcharge et au caractère un peu grotesque. On peut jusqu'à un certain point y sentir une certaine décadence. Ce fut la mission de Confucius de tenter une reconstitution de la société chinoise, à l'exemple des patriarches qui avaient précédé les Hia, et de Wen Wang lui-même, modèle de toutes les vertus.

Presque contemporain de Confucius, apparaît un autre grand sage, Laotse (580-530), qui amena le réveil de la Chine méridionale (vallée du Yangtsé) et prêcha comme un absolu l'individualisme, comme Confucius l'avait fait pour le socialisme; ce sont des principes de philosophie sociologique dans lesquels nous n'avons pas à entrer, si ce n'est pour noter que Laotse préconisait l'art du portrait peint ou sculpté destiné à servir les ambitions personnelles, ce qui dut avoir une grande influence sur l'art plastique des Chou que nous ignorons.

De plus, le Sud de la Chine offrait des régions d'une grande beauté naturelle, et il est évident que cet individualisme taoïste dut développer

la force de l'art chinois. À la fin de la dynastie des Chou, le grand poème de Kutsugen ¹, _{p.011} *Riso ou les Lamentations*, présente des descriptions d'un temple chinois de l'extrême Sud, couvert de peintures symboliques et d'images des dieux.

Il y eut, vers le milieu de la dynastie des Chou, une première tentative d'exploration des régions occidentales de l'Empire. Vers 600, l'empereur Wa Tei (ou Mou Wang) aurait pénétré jusqu'aux montagnes du Kounlung qui séparent le Thibet du Khotan, et serait entré en rapport avec une sorte de reine de Saba, Si Wang Mou, « la Reine Mère de l'Ouest », souveraine d'un État magnifique. Il convient de se reporter aux diverses interprétations historiques de ces faits, exposées dans *l'Art chinois* de Bushell, pages 11 et 42 (traduction française, Laurens, éditeur, 1909). Tout en faisant la part imaginative de ces récits, il est probable que les formes de l'art chinois purent subir certaines modifications au contact de ces civilisations du Centre asiatique.

Les arts du Pacifique à leur déclin, coïncidant avec la faiblesse de la dynastie Chou, devaient faire place à l'arrivée du tyran Shin, qui réunit en un immense empire le Nord et le Centre de la Chine. Il fit table rase de tout ce qui avait été le passé de la Chine, voulant reconstruire l'empire de toutes pièces. Son œuvre la plus colossale fut cette muraille d'une immense étendue, destinée à garantir l'Empire contre les invasions des Huns. C'est une époque de transition qui ne dut pas fournir de nouvelles formes d'art, mais qui du moins établissait de fortes assises pour permettre au génie des Han de se développer (202 avant l'ère chrétienne).



¹ [c.a.: Qu Yuan/K'iu Yuan.]

CHAPITRE II

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

Influence de la Mésopotamie (202 avant l'ère chrétienne — 221 après J.-C.)

a

Rapports commerciaux entre la Chine et les peuples du bassin de la Méditerranée. Influences artistiques de la Perse et de la Mésopotamie sur les poteries des Han, et par réaction sur les bronzes. Les pierres sculptées.

_{p.013} Cette rapide expansion de la Chine ne demeura pas ignorée du monde occidental de la Méditerranée, et les géographes grecs des écoles ptolémaïques parlent déjà des Sines et emploient déjà la forme finale China, qui désigne les Chin ou Sin auxquels la violente dynastie des Tsin, qui ne dura que quarante années, avait laissé son nom. Puis le monde grec allait un peu après appliquer aux Chinois le nom de ces Ser ou Seres qui leur transmettaient par les caravanes le précieux produit serika, la soie. Comment expliquer l'usage de ces deux noms différents pour désigner le même peuple, sinon par ce fait que tout ce que les Tsin avaient exporté et fait connaître à l'Occident prenait la route de mer par l'océan Indien, tandis que les produits des Seres arrivaient au monde grec par les routes de caravane du plateau central ? D'ailleurs cette dualité entre le Nord et le Sud de la Chine exista jusqu'au jour où les Han unifièrent plus _{p.014} fortement l'empire. Et du Sud de la Chine dépendait cette vallée du Yangtsé et sa dépendance orientale de Chin-Kiang, la fameuse province de Wu (Go), dont les ports (Aman ou Hangchou) établirent les premières relations maritimes avec le Sud et l'Ouest, jusqu'au jour où Canton devint une rivale.

La dynastie des Han, qui est très représentative des Seres dont ont parlé les Grecs, venait bien à son heure pour réparer les excès des Shin, pour rétablir avec une sévère critique la littérature des ancêtres dont les anciens livres avaient été détruits. Les causes qui se prêtèrent à

l'expansion de l'influence des Han vers l'Ouest furent de deux sortes : militaire, par les campagnes heureuses contre les tribus tartares, et les rapports plus étroits établis avec les Scythes et les Huns — et philosophique par l'intérêt porté aux systèmes taoïstes de l'Ouest. Le règne du sixième empereur Han, Wutei, qui monta sur le trône en 140 avant l'ère chrétienne, fut un âge d'or. Il avait envoyé un ambassadeur pour bien préciser la limite de migration d'une des tribus scythes qui lui étaient soumises, les Huns Blancs : ce qui fut fait. Après des années de captivité subie, il lui fut permis de la déterminer lui-même aux confins de la Bactriane. Il y prit contact avec les Perses et les Grecs et s'en revint porteur d'étranges trésors ouvrés dans les ateliers du monde occidental, et ramenant en Chine la superbe race des chevaux du Turkestan.

Puis les armées suivirent les mêmes routes jusqu'aux plaines de la Mésopotamie, même jusqu'au golfe Persique, où un général chinois $_{\rm p.015}$ prépara plus tard un embarquement pour la mer Rouge. Des routes de caravane permanentes s'établissaient encore cent ans avant l'ère chrétienne pour relier le monde chinois au monde romain.

On pourrait s'étonner que ce contact n'ait pas produit au point de vue artistique des infiltrations plus profondes, si l'on ne savait combien s'opposèrent à des relations plus étroites les peuples intermédiaires qui vivaient de ces échanges. Les routes de terre étaient interceptées par les Parthes, et les routes de mer par les Arabes.

Examinons ce qui était le plus aisément transmissible de toutes ces formes des arts occidentaux. Des anciennes formules artistiques de la Mésopotamie, de l'Assyrie, de la Babylonie et de la Perse, ce furent les motifs animaux qui exercèrent la plus forte influence, non seulement au point de vue ornemental des frises mais aussi dans la décoration des vases où réapparaissent les chevaux, les gazelles et les fauves, comme l'indiquent toutes ces scènes de chasse si familières aux arts de l'Asie antique. On voit s'insinuer aussi dans l'art de l'Extrême-Orient ces formes d'animaux ailés, quelques-uns à corps humain, ces masques

d'oiseaux ou de fauves, ces taureaux et ces lions, et même le Pégase ailé, l'arbre de vie (cette antique forme du décor persan), et surtout cet ornement persistant du motif courant de fleurs et de rosaces. Et il est possible que de ces grands centres céramiques de la Perse et de la Mésopotamie, l'influence de ces poteries à glaçures, de tons crémeux, bleu profond ou vert, soit venue jusqu'en Chine. Mais ce fut de l'art composite de $_{\rm p.016}$ la Bactriane que le nouvel art des Han reçut sans doute ses plus profondes empreintes.

Ces poteries vernissées étaient une innovation et ne semblent pas avoir existé avant les Han. Les formes sont celles de vases cylindriques à couvercles, ou de vases à larges panses et à col assez haut. Un grand nombre est sans décoration : quelques-uns portent quelques cercles géométriques, et les plus remarquables ont une frise décorée en relief à la partie médiane de la panse. Il semble évident que beaucoup de ces formes sont dérivées des bronzes, par les anses modelées de chaque côté de la partie médiane, où l'on voit des têtes monstrueuses tenant un anneau dans la queule. Toutes ces poteries de terre modelée plus dure que les terres cuites en biscuit et assez crayeuses de la Mésopotamie ont été recouvertes d'un émail presque semblable, d'un vert profond, accidentellement rompu d'un peu de jaune, et qui a souvent coulé en gouttes épaisses comme sur les poteries du Japon. Ces couleurs se sont désoxydées par le séjour dans le sol et irisées, mais l'émail s'est conservé dans les parties les moins exposées. Il semble que si les potiers chinois, tout en s'inspirant des prototypes assyriens et persans, n'ont pas retrouvé les compositions chimiques de ces incomparables bleus de leurs maîtres, ils ont cherché dans leurs vases à usage domestique et dans leurs représentations d'animaux des analogues aux fourneaux de poterie des peuples du Sud.

À considérer les motifs exécutés en léger relief sur les panses de ces poteries, si les couvercles $_{\rm p.017}$ sont souvent modelés en rangées de montagnes (peut-être le symbole de ce Pamir, toit du monde, que les généraux chinois et les marchands cherchaient alors à traverser), les

panses des vases portent souvent aussi ce motif déroulé comme les vagues de la mer, en très faible relief. Des formes animales peuvent s'y trouver mêlées, de même qu'aux couvercles, chevaux, bœufs ou lions. Mais elles s'affirment souvent avec plus de force dans ces scènes d'hommes chassant à cheval, de lions blessés, de bœufs sauvages à bosses (comme dans les monnaies de la Bactriane), d'oiseaux volants. Des animaux apparaissent ailés, de style mésopotamien. On y voit même des cavaliers se retournant sur leurs selles, pour lancer la flèche en arrière, en complet rapport avec l'art des Parthes et des peuples du Centre asiatique.

Les bronzes semblent se diviser en trois ou quatre types. Les uns, encore en usage pour les rites ancestraux, sont des copies plus ou moins conventionnelles des anciens bronzes des écoles du Pacifique. D'autres ressemblent aux poteries vernissées dont les motifs s'y retrouvent agrandis. Le troisième type est celui des tambours en bronze que le professeur Hirth a bien démontré être dépendants de la dynastie des Han. Les motifs ornementaux, sans se rattacher aux arts du Nord de la Chine ou des écoles du Pacifique, semblent d'une lointaine origine du Sud et peut-être de la Malaisie. Le décor est gravé en très belles lignes, et ces tambours portent sur le couvercle de rudes représentations de crapauds p.018 en ronde bosse, comme sur les pots sans glaçure préhistoriques de la Chine et du Japon, ce qui atteste encore ses origines méridionales.

Une quatrième série de bronzes est celle des miroirs, en général des disques ronds, dont les revers sont décorés en demi ou faible relief. Ils étaient en usage dans les régions du monde hellénique ou de la Perse. On a beaucoup discuté sur leur origine, car si un grand nombre, reproduits dans les livres anciens, portent des inscriptions à caractères d'époque des Han, il y en a quelques-uns remarquables gravés au trait dans des gravures chinoises, qui sont en intime connexion avec des miroirs modernes. La décoration consiste en grappes de raisins et en chevaux marins, mêlés à des motifs compliqués se développant en frises circulaires, avec une rosace centrale de branchettes et de pampres où

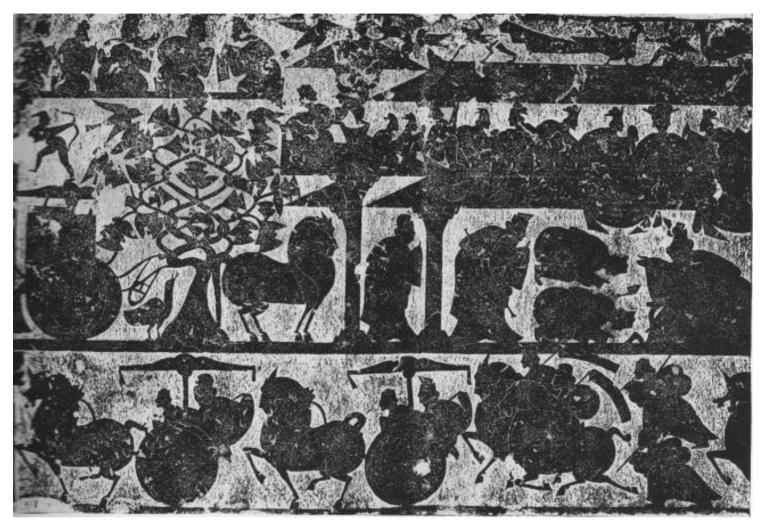
volent des oiseaux ; des chevaux, des lions, des lièvres s'y rencontrent. Le nœud central, saillant et percé d'un trou pour le cordon de portement, est généralement formé d'un lion, du caractère rude des crapauds qu'on trouve sur les tambours de bronze.



Pl. 3a. Sculpture sur pierre de chambrettes funéraires. Art chinois. Dynastie des Han, I^{er}-II^e siècle après l'ère chrétienne.

L'art des Han a produit d'autres œuvres tout à fait en harmonie avec les poteries et les bronzes, et dont les motifs offrent de la parenté avec l'art de la Mésopotamie : ce sont ces pierres sculptées d'après l'histoire et les mœurs chinoises, qu'on a rencontrées dans les grottes du Shantung. De très grande importance, parce quelles sont datées et offrent les plus anciennes représentations humaines de l'art chinois, et nous révèlent ce qu'en pouvaient exprimer les artistes des Han ¹.

¹ Les estampages anciens en ont été publiés par M. Chavannes. Voir les gravures sur bois du *Kinsei bu Sa*.



Pl. 3b. Sculpture sur pierre de chambrettes funéraires. Art chinois. Dynastie des Han, I^{er}-II^e siècle après l'ère chrétienne.

On y peut constater deux séries : les primitives appartiennent au I^{er} siècle avant l'ère chrétienne et présentent des figures humaines, des chars et des chevaux gravés au trait dans la pierre, en frises superposées, comme dans l'art égyptien. Les chevaux ne sont pas les poneys tartares, courts et râblés, mais des pur-sang, piaffant, aux cous et aux jambes arqués, en pleine action. On y rencontre des scènes mouvementées comme dans l'art occidental — surtout dans les monuments de la seconde série, trouvés aussi au Shantung, datant du II^e siècle après l'ère chrétienne, c'est-à-dire de la fin des Han, quand leur capitale fut reportée à l'Est, dans le Ho-nan, région de l'ancien

empire. Nous avons par eux l'illustration des faits les plus importants de l'histoire de la Chine : les héros, les patriarches, les empereurs, des couronnements et des assassinats, des scènes pastorales, toutes sortes de formes animales, souvent hors de la nature : des chevaux ailés à queue de serpent, des singes et des démons (semi-humains — semi-animaux) qui semblent perpétuer le culte taoïste à une époque ou le confucianisme avait été en quelque sorte accepté par l'État chinois. Ces figures se détachent en relief sur les dalles de pierre. Dans cette foule de cavaliers, de piétons, nobles et soldats des plus anciennes époques, le style n'est plus celui des Han occidentaux antérieurs : les p.020 chevaux sont plus lourds, avec plus d'exagération à accentuer le piaffement. D'où l'on peut conclure que l'art ne s'est pas alors transformé, et que cette influence dérivée des écoles d'art de la Mésopotamie tendit à s'implanter avec une certaine fixité.

Ces formes de chevaux des Han sont plus spiritualisées qu'elles ne furent plus tard, quand les mauvais modèles tartares prirent le dessus ; mais elles ne valent pas le beau dessin de chevaux des écoles japonaises des Tosa au XII^e siècle.

À la fin de la dynastie des Han, commencèrent les relations commerciales avec l'Inde et les mers occidentales. Une ambassade de l'empereur Marc-Aurèle est citée dans les annales chinoises comme étant venue de Rome à la cour des Han du Sud; mais le professeur Hirth présume qu'il n'y eut là qu'une caravane de marchands parthes ou arabes, sujets romains de Syrie, ayant usurpé le nom impérial. Les mémoires chinois prouvent aussi que les Han connaissaient parfaitement le système de fortifications de la capitale de la Syrie, Antioche.

La chute des Han fut déterminée par les guerres civiles qui démembrèrent l'empire en créant un deuxième groupe d'États feudataires, et par l'invasion des tribus tartares du Nord franchissant la Grande Muraille, et s'emparant province par province du Nord. Mais pour

l'histoire de l'art chinois, il n'y eut rien, dans ces faits, qui égalât l'importance de l'entrée en scène du bouddhisme hindou pénétrant par $_{\rm p.021}$ les passes des montagnes méridionales, et qui, après l'influence des arts du Pacifique et des arts de la Mésopotamie, allait être la troisième étape de son évolution.



CHAPITRE III

L'ART CHINOIS BOUDDHIQUE DE LA DYNASTIE DES TANG

Influence indienne III^e siècle - VI^e siècle après l'ère chrétienne

a

Introduction du bouddhisme en Chine. Les conséquences qui en résultèrent quant à l'art plastique. Nécessité de l'étude de l'art plastique dans l'Inde, avant d'interroger celui de la Chine et du Japon. Conséquences artistiques de la division de l'empire chinois en 420. L'écriture, l'encre et le pinceau. La peinture naît. Les premières écoles du Sud. Les peintres Ku k'ai-chih et Wu Tao-tzu. L'empereur Wu ti. Les écoles du Nord dont le sens plastique demeure pénétré de l'esprit hindou hellénique. Splendeur de l'époque des Tang.

p.023 L'introduction du bouddhisme de l'Inde en Chine, et à travers la Chine en Corée, en Mongolie, en Mandchourie, au Japon, est un des faits historiques les plus surprenants, analogue à l'extension du christianisme parmi les gentils, et qui tendit à effacer les traits particuliers des races et des nationalités, en entraînant l'humanité à se soumettre aux forces spirituelles. La civilisation et l'art de la Chine et du Japon s'en trouvèrent profondément altérés. C'est ce qu'aucun écrivain de l'Extrême-Orient n'a expliqué.

D'un côté nous avons la vague affirmation des géographes, que quatre cents millions de bouddhistes en Chine seulement doivent s'additionner à la foule des fidèles de Sakya Muni. D'où l'on $_{\rm p.024}$ peut naturellement inférer que la pensée et le sentiment bouddhiques sont encore dominants au fond des institutions de la civilisation mongole.

D'un autre côté, l'impression des voyageurs et des savants étrangers en Chine est que le bouddhisme y est devenu un culte caduc, presque sans aucune prise sur les classes élevées, et facteur à peu près négligeable si l'on analyse l'esprit des institutions chinoises. La force de l'idéal bouddhique dans la littérature chinoise est rarement mise en

discussion, et l'évidente nécessité de considérer l'Inde comme génératrice dans certaines phases de l'art de l'Extrême-Orient, s'explique plutôt comme un phénomène isolé.

Ce serait presque une erreur de croire que la masse des Chinois d'aujourd'hui sont de dévots bouddhistes, comme les Cinghalais. En réalité, toute l'influence des écoles confucianistes, très réelle, et l'énergie des mandarins sont invinciblement opposées à l'esprit du bouddhisme, et cela depuis le VIII^e siècle et même avant. Il n'en est pas moins vrai que la plus belle part de forte pensée qui ait pénétré la vie chinoise, et qui de là se soit répandue dans la littérature et dans l'art, a été sensiblement teintée de bouddhisme. Écrire l'histoire de l'âme chinoise sans envisager sérieusement le bouddhisme, ce serait comme si l'on écrivait l'histoire de l'Europe, en montrant le christianisme comme une foi étrangère dont le développement dans les pays occidentaux aurait été sporadique et funeste.

Comment de grands peuples pratiques comme ces puissants rejetons de la race altaïque, les pouples pratiques et les Japonais, aient pu être réformés par une religion aussi négative, aussi pessimiste que la renonciation bouddhique, cela peut paraître à beaucoup de personnes une question des plus intéressantes. La plupart de nos informations sur la religion de l'Inde proviennent des sources du Sud, du Pâli et de l'Illumination de Ceylan. C'est assez pour les savants que le bouddhisme du Sud, « le moindre véhicule », étant le plus ancien (et le plus facile à réfuter), doive être le plus près des sources originelles, de Sakya Muni lui-même. Et c'est la seule forme qu'il faille sérieusement étudier, le bouddhisme du Nord étant jugé une dérivation révolutionnaire, à laquelle ne peut s'appliquer qu'une fausse curiosité. La grande vérité, qu'ils oublient, est que le bouddhisme, comme le christianisme et comme le mahométisme, a été une religion évoluant, jamais figée dans un vieux formalisme, mais animée d'une ardeur spirituelle, se réadaptant

continuellement au tréfonds de la nature humaine avec laquelle elle se trouvait en contact.

Et devenant bouddhisme du Nord, vraiment positif, en communication avec les races vigoureuses du nord-ouest de l'Inde, il devient encore plus positif, social et humain avec les grandes races d'un humanitarisme pratique de la Chine et du Japon.

Le raisonnement de ceux qui voudraient réduire au minimum l'effet du bouddhisme en Chine est contradictoire : d'un côté, ils se demandent comment ces peuples sains et moraux auraient adopté ce pessimisme dégénéré du Sud, et d'un p.026 autre côté ils dénoncent les formes du bouddhisme du Nord qui étaient devenues pratiques et optimistes par cette féconde et puissante transplantation, comme des corruptions de la pure doctrine originale. Il y a là quelque chose qui correspond à l'histoire du christianisme, où les modernes catholiques et les sectes protestantes n'ont vraiment rien d'identique au christianisme primitif apostolique.

Il faut rappeler que l'introduction de l'art bouddhique en Chine fut très lente. La date de l'an 61 après l'ère chrétienne, si souvent donnée comme la date si importante de l'introduction du bouddhisme à la cour de l'empereur des Han, Meïtei ¹, sous la forme d'une petite image dorée, ne peut être prise en sérieuse considération, d'abord parce qu'il nous est impossible d'identifier la nature de cette image ; ensuite parce qu'elle dut appartenir aux premières formes, encore négatives, du bouddhisme ; enfin parce qu'en fait la nouvelle religion ne commença pas à exercer une appréciable influence sur la Chine et sur l'imagination chinoise avant le III^e siècle. Et de plus nous ne pouvons constater de modifications chinoises dans l'art bouddhique, et un véritable canon esthétique nouveau, avant le III^e ou IV^e siècle.

Ce fut à ces dates extrêmes, après la chute finale de la dynastie des Han, qu'on peut vraiment assister à la naissance réelle de l'art

¹ [c.a. : Ming.]

bouddhique en Chine. Et disons une fois pour toutes que cet art apparaît exclusivement *plastique*, surtout sculptural, pratiquant la fonte du bronze, et toutes ces formes des industries décoratives qui $_{\rm p.027}$ concouraient à l'architecture des temples et au rituel.

Mais avant d'entamer l'étude détaillée du développement de cet art nouveau dans l'empire du Milieu, il sera bon d'en éclairer les approches par quelques mots de ce que nous savons de ce primitif art bouddhique dans les diverses régions de l'Inde.

Les origines de l'art hindou sont pleines de mystère. Ses premières formes bouddhiques ne datent guère que du II^e ou III^e siècle avant l'ère chrétienne, et l'on y sent les deux influences du Pacifique et de la Mésopotamie. Fergusson a noté comme origines à la première architecture bouddhique l'influence de l'architecture de bambous des huttes ou tentes des tribus, les tiges flexibles étant tendues en arcs demi-pointus reliés par des tiges longitudinales, ce qui permet d'y jeter des couvertures à forme demi-cylindrique. Ces éléments se retrouvent dans les temples rupestres dont la nef cylindrique se brise ainsi souvent en fenêtres dans la façade, et plus tard dans les temples de bois de la Chine et du Japon.

Cette forme du dôme, la plus ancienne dans les stupas ou tumuli sacrés, est passée dans l'architecture des plus anciennes pagodes, qui au Japon ne sont qu'un toit de bois revêtu de tuiles, jeté sur un dôme que supporte un carré.

Quels éléments d'art étranger ont pu pénétrer l'art bouddhique de l'Inde ? Si les fameux porches de pierre du type Sanchi n'ont rien de mésopotamien dans les petites figures pressées, du _{p.028} moins les animaux ailés, les lions et les taureaux des piliers dénotent l'influence persane, comme la rosace rappelle l'Assyrie.

Quant aux images mêmes du Bouddha, elles n'existent pas aux époques primitives et jusqu'à l'ère chrétienne. Les plus anciennes furent peut-être nues, rudes au point de n'avoir que d'approximatives formes humaines, et sans aucun ornement. — La forme du bodhisattwa suivit celle du Bouddha, figure gracieuse, d'aspect féminin, coiffée d'une haute tiare, portant des colliers de joyaux le long du corps. — Le troisième ordre de divinités bouddhiques, qui correspondent au Siva de l'hindouisme postérieur, ne s'est pas développé à cette primitive époque. Nous les retrouverons dans les arts chinois et japonais. Toutefois les formes de démons ou des esprits élémentaires, d'un ordre moins élevé que l'homme, apparaissent déjà.

Après la chute de la dynastie des Han en 221, la Chine connut une anarchie effroyable avec les guerres des trois États, et aucune école chinoise bouddhique ne put se développer. Ce fut pire encore au siècle suivant, qui vit l'invasion des Tartares du Nord venant arracher à l'empereur de Chine quelques-unes des provinces tributaires du Nord.

Aussi loin que l'on puisse remonter, l'art chinois n'offre que d'assez médiocres changements des types indiens. Le grand Bouddha de bois du temple *Seirioji*, près de Kioto, est probablement un travail chinois du IV^e siècle avec la lourdeur _{p.029} caractéristique des Han, et l'esprit symétrique du décor des Indiens dans les plis des étoffes. La tradition y voit la statue originale contemporaine du Bouddha, apportée de l'Inde en Chine, dérobée par un fanatique japonais qui y substitua une copie ; mais peut-être n'est-ce simplement qu'une œuvre chinoise inspirée d'un original hindou.

En l'an 420, un fait gros de conséquences fut la division très nette de l'empire : les Tartares s'étaient emparés des provinces du Nord, le fief ancestral ; les empereurs de pure race chinoise transportèrent leur capitale dans le Sud. Cette scission dura presque deux siècles, jusqu'en 589, et ce fut une ère de paix.

Si l'on sait peu de chose de ce qui se passa dans les régions tartares que jamais les historiens chinois n'ont voulu connaître, on sait que la nouvelle capitale, Nanking sur le Yangtsé, florissante par son commerce, voisine d'une région le plus splendidement pittoresque, aux paysages de lacs et de montagnes, devait par ses beautés naturelles frapper l'inspiration chinoise. C'était là que, mille ans auparavant, était né Laotse, fondateur de l'individualisme et du taoïsme, et que le premier grand poète élégiaque, Kutsugen, donna à ses plaintes les accents de la plus riche imagination. Là aussi un peuple primitif, de petite stature, peut-être en affinité avec les Japonais, avait créé des formes d'art rude, tirées de son propre fonds, des poteries sans glacure, représentations sauvages d'animaux et d'oiseaux. Ce réel don plastique s'était manifesté sous les _{p.030} derniers Han par des bronzes caractéristiques tels que les tambours avec leurs crapauds. Il y avait là une veine de sensibilité et de fraîcheur capable de joindre sa force créatrice à celle des destructeurs des Han. En outre, cette Chine du Sud était plus proche de l'Inde par les voies du cabotage maritime, et ainsi en communication avec la Perse des Sassanides. D'un autre côté, l'empire byzantin se reliait par la voie des caravanes aux provinces tartares du Nord.

Ce fut dans la Chine méridionale taoïste, individualiste, que le bouddhisme déposa ses germes les plus féconds. Les routes de l'Inde n'étaient pas sûres, et les tribus superstitieuses des déserts accueillaient la culture indienne comme une sorte de fétichisme, tandis que les écoles des Wei avec leurs maîtres tartares n'étaient point tendres aux moines bouddhistes. Ce fut dans cette vallée du Yangtsé, dans ces monastères perchés sur les sauvages montagnes, que les prêtres indiens et leurs élèves chinois travaillèrent à ces superbes traductions des textes sanscrit et pali, qui sont devenus l'aliment intellectuel de l'imagination chinoise.

Il faut noter aussi que l'écriture venait de trouver alors un véhicule étonnant dans ce papier végétal, sorte de papyrus de bambou mêlé de

soie, dans cette encre à noir de fumée mêlé de colle et dans cette forme imprévue du pinceau aux soies ténues et appointé, qu'apportait une si grande élasticité modulée à la touche et un sûr réservoir pour prolonger les traits, — si bien que l'écriture devenait un art calligraphique dans p.031 lequel la flexibilité d'un parfait coup de brosse pouvait s'enrichir de beauté décorative. Un nouvel art allait naître, qui, aux rudes créations du bronze, de la pierre et du bois, allait ajouter les images plus libres, conçues en lignes plus hautement décoratives, et dans lesquelles l'encre ou la couleur différencieraient les valeurs des tons.

Ce fut dans la première des trois dynasties du Sud, les Song, que toutes ces innovations s'élaborèrent. Le grand poète Toemmei tout d'abord chanta la vie de libre rusticité sur le Yangtsé. Son contemporain Wang-Hsi-chih (Ogishi) fut vraiment le père de l'écriture chinoise dont il fixa les règles de l'encrage et du coup de pinceau, et qui atteignit sa perfection absolue sous les Tang. So Fukko établissait de son côté les lois de la peinture et enseignait l'art de représenter des dragons dans des nuages en souples et rapides coups de brosse, en de doux effets de ton. Ku K'ai-chih (Kogaishi) cherchait le rythme des lignes pour rendre ses poétiques figures les plus purement chinoises : il fit le premier portrait du upasaka Yuima, le philosophe bouddhiste, prototype du mandarin confucianiste, d'où découlèrent toutes les représentations ultérieures. — Le British Museum a peut-être une œuvre originale de Ku K'ai-chih, dont une réplique se trouverait en Chine dans la collection Fuan-Tang. Le Kinseki So donne deux figures gravées d'après des dessins de Ku K'ai-chih; et c'est peut-être dans son imitateur fervent Wu Tao-tzu que nous pouvons le mieux chercher ce que pouvait être l'art du maître.

p.032 La dynastie qui succéda aux Sung, les Sei (Ch'i) (479-502), n'eut que peu d'années pour pousser plus loin ces recherches. Le grand poète de la nature, Shareiun, après Toemmei, chanta les beautés de formes des montagnes, et inventa vraiment le paysage classique, qui sous

l'appellation « sansui » veut dire « montagne et eau ». Ce fut alors également que la peinture bouddhique s'efforça de substituer aux statues sur les autels, les peintures sur un rouleau de soie susceptible de facile déplacement. Le grand maître en fut Wu Tao-tzu (Godoshi) au VIII^e siècle.

Ce resplendissant éclat des écoles du Sud de la Chine atteignait son apogée avec la dynastie Liang en 502, et surtout sous le règne de Wu ti (Butéi), son fondateur, et la plus grande figure impériale d'alors. Il avait été au début un fervent taoïste, enthousiaste de la vieille littérature chinoise : mais plus tard le vingt-huitième patriarche bouddhiste, Daruma, vint de l'Inde dans la Chine occidentale, et Wu ti l'invita à sa cour et devint son plus fervent disciple. Ce fut ce Daruma qui, parmi les paysages de la Chine, développa le sentiment d'une nouvelle secte bouddhique, les Dhyan ou Zen, qu'il disciplina, et dont l'influence sur la littérature et l'art fut grande, surtout sous les Song. Et un peu plus tard, Wu ti, encore empereur, faisait ses vœux comme prêtre bouddhiste dans le temple de Dotaiji, qu'il avait fondé. En 546, il parcourait son empire en prêchant lui-même comme un simple moine.

Le développement de la littérature et du sentiment de la nature ainsi que de la peinture _{p.033} bouddhique fut considérable sous les Liang, mais qu'en est-il resté ? Il est possible que le fameux paysage peint à l'huile sur peau qui se trouve au Trésor du Sho-Soïn de Nara soit de cette époque, mais le caractère tartare du paysage et des costumes, en dépit de l'éléphant, nous incline à l'attribuer à l'art du Nord. Toutefois ne faut-il pas voir des restes de peinture Liang dans le très ruiné Amida de Nara-Ken ?

L'art des écoles du Nord des Liang et des Ch'en, et de la dynastie suivante des Sui (589-620) qui réunit les États du Nord et du Sud après deux siècles de séparation, nous est mieux révélé par la sculpture que par la peinture. Il se divise en deux groupes, du Nord et du Sud. L'école du Nord du VI^e siècle reste liée aux Han et à l'art hindou venu par les

routes de l'Himalaya. On y retrouve cet esprit hellénique de la Bactriane et cet esprit persan qui avaient influencé les Han. Les traits rythmiques de la décoration mésopotamienne se retrouvent dans les lotus et les halos des petits bronzes; et dans les reliefs de pierre, la minceur, l'allongement gracieux rappellent les monnaies de la Bactriane.

Dans le Sud, ces caractères se retrouvent aussi jusque sous les Tang; mais un phénomène, localisé aux provinces orientales dites Gô, ramène cet art à ses sources indigènes, au génie plastique des poteries sans glaçure, des tambours de bronze, des animaux de terre et de bronze. Ce génie, confiné dans la décoration, s'épanouit dans les pures créations bouddhiques. Puissance et p.034 sévérité, la carrure des têtes et collées des corps, les draperies au corps, les extrémités disproportionnées, des profils plus durs et anguleux, voilà les caractères de cet art qui se rapproche un peu de l'art des pierres sculptées des Han. C'est un art demeuré plus primitif que l'art du Nord, qu'a moins touché le charme gréco-bactrien, plus dénué de la suavité indienne. Le type de ces Bouddhas et bodhisattwas est bien le monument de bronze doré, encore au temple d'Horiuji au Japon.

Nous présumons qu'il y eut contact croissant entre la Chine orientale des Gô et le primitif Japon — au V^e siècle — et transmission par les routes maritimes de l'écriture chinoise, de la littérature classique, ainsi que des premiers enseignements bouddhiques. La tradition veut qu'un sculpteur bouddhique de l'école Gô vint au Japon en 500, se fit naturaliser dans le Yamato sous le nom de famille Tori.

Le grand changement se produisit en 589, quand se fonda la première dynastie impériale vraiment forte des Sui, passionnément dévouée au bouddhisme, qui dura peu, mais prépara les voies à la brillante dynastie des Tang, comme les Tsin avaient préparé la voie aux Han. Ce fut la fusion complète des sentiments : le confucianisme du Nord venant se mêler au bouddhisme et au taoïsme du Sud, pour créer un mouvement

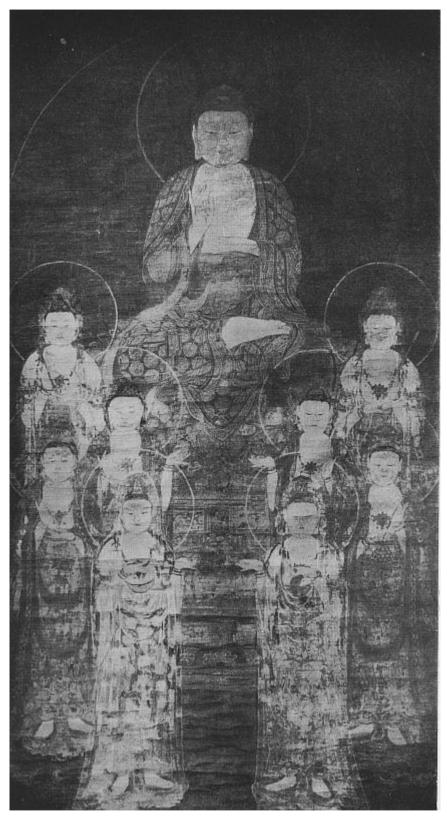
puissant et créateur, enrichi de toute l'expérience du vieux passé de la Chine. C'est ce qui fera la noblesse de l'époque des Tang.

Il est juste de remarquer que les bronzes d'alors _{p.035} se ressentent de la conjonction des deux idéaux, et d'un temps d'arrêt dans l'évolution, comme on le voit dans les œuvres primitives de la Corée. Les figures de l'atelier de Tori ont des types plus arrondis, plus humains, d'une silhouette plus achevée, — ainsi le Bouddha de Salut (Yakushi), avec sa longue robe relevée par la main gauche, ou la grande figure assise de l'ancienne collection de M. S. Bing, ou la si parfaite Kwannon de contemplation de l'Académie des Beaux-arts de Kioto, naïve comme un bronze égyptien, humaine comme un bronze grec.

Un des plus beaux groupes de monuments de cette période (580-640) sont les statues de bois, plus qu'à demi-nature, dites les cinq Kakuzo, au temple de Toji à Kioto, qui respirent le même sentiment que les bronzes : les animaux qu'elles chevauchent rappellent les sculptures d'argile et de métal des écoles chinoises du Sud. On doit remarquer que les poitrines rentrées et les ventres proéminents sont caractéristiques de cette époque vers 600, aussi bien en Chine, qu'en Corée ou au Japon ; le lobe de l'oreille étiré, dû au port de bijoux cylindriques, est aussi caractéristique dans les statues chinoises d'alors, dans le Bisjamon de Seiroji à Kioto, le vrai guerrier chinois du Nord, aux yeux obliques, à la stature haute, en armure. 1



¹ [c.a. : Le dernier paragraphe du ch. III, et le ch. IV, ne concernent pas l'art en Chine.]



Pl. 40. Peinture bouddhique chinoise primitive. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)

CHAPITRE V

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

VII^e et VIII^e siècle

a

L'art gréco-bouddhique du Gandhara. Les rapports de l'hellénisme avec l'Inde par la Bactriane. Les monuments de sculpture du Gandhara. L'expansion de l'art gréco-bouddhique de l'Inde à Ceylan et à Java. Son action au Turkestan chinois, à Khotan. Sa pénétration en Chine sous les tang, à Sin-gan-fu.

p.055 Après avoir constaté les trois influences qu'avaient exercées sur l'art chinois les arts du Pacifique, de la Mésopotamie et de la primitive Inde bouddhique, pour se faire sentir jusqu'aux rives de la Corée et du Japon et se combiner vers la seconde moitié du VII^e siècle en un monument merveilleux comme cette seconde Trinité bouddhique de bronze, il nous reste à examiner les conséquences qu'eut dans la destinée de l'art chinois ce grand mouvement d'expansion de l'art grécobouddhique à travers toute l'Asie centrale jusqu'en Chine, qui trouva son plus parfait terrain de culture au Japon.

On s'est demandé (dans l'hypothèse où l'art grec aurait influencé l'art japonais par l'intermédiaire de la Chine) pourquoi l'aurait-il été connu si tard ? et pourquoi sa puissance au VII^e siècle aurait-elle décru au VIII^e ? Et si la Chine fut vraiment en rapport avec la Bactriane _{p.056} au II^e siècle avant l'ère chrétienne, pourquoi ne fut-ce point alors qu'elle ait subi la plus forte influence de l'art grec ? Et s'il est admis que les bronzes bouddhiques primitifs du Japon sont très grecs de style, n'y doit-on pas chercher de filiation directe ? Et cet art gréco-bouddhique lui-même, d'où sa source s'épanche-t-elle, de la Grèce, de Rome ou de Byzance ?

Les critiques ne sont pas tous d'accord. M. Okakura Kakuso ne trouve pas d'influence classique dans les arts de l'Inde, de la Chine et du

Japon ; — au contraire, le professeur Hirth veut trouver des influences grecques jusque dans l'art des Han.

Il n'est pas contestable que l'art gréco-bouddhique date de la conquête d'Alexandre, bien que, antérieurement, des infiltrations aient pu se produire des colonies indiennes d'Asie; mais le grand mouvement suivit la marche du conquérant grec vers l'Inde. Un de ses généraux, Megisthus, entretint d'amicales relations avec le roi de l'Inde bouddhique, de Maghada. Le canon de l'esthétique grecque passa par les formes de la Mésopotamie. Mais ce fut plutôt par le Nord-Est, chez les peuples montagnards que n'avaient pas entamés les traditions assyriennes, les Bactriens, que cet art hellénique prit des formes intermédiaires. Les sceaux gravés et les monnaies en furent les véhicules évidents, et la minceur élégante de leurs figures, combinées avec les formes animales, se retrouve sur les premiers vases de poterie des Han; de même que le décor de feuilles des éléments d'architecture, colonnes ou chapiteaux, se retrouve dans les restes de la sculpture du Gandhara au musée de Lahore.

Comment a pu se faire cette pénétration des traditions de la Grèce aux royaumes du Gandhara, au Nord-Ouest de l'Inde ? Quand l'empereur de Chine Butéi des Han envoya sa première ambassade vers l'ouest en l'an 120 avant notre ère, c'était pour relever les traces des migrations des Yuechi, Tartares ou Scythes, ou Huns blancs. Elle les rejoignit dans les vallées de la Bactriane. Ce fut le premier contact que maintinrent par la suite les caravanes commerçantes. Elles auraient pu véhiculer en Chine ces éléments de l'art grec que, pendant tant de siècles d'incubation, avait pu faire siens la Perse. Il est certain en outre que ces tribus scythes furent attirées par la richesse des plaines de l'Indus, et qu'elles s'y taillèrent un domaine immense au nord-ouest de l'Inde, le Gandhara, où, imbues des méthodes grecques, elles exercèrent leur influence sur les peuples de l'Inde centrale et septentrionale. Ce fut dans ce Gandhara que s'élabora la nouvelle iconographie d'un bouddhisme

septentrional qui trouva dans l'imagination scythe un renouveau de fraîcheur et des réserves de force.

Il prit alors au Gandhara assez de vitalité pour supporter les lointaines transplantations de la Chine et du Japon. Il resta enfermé dans ses sanctuaires du Pendjab jusqu'au III^e siècle de l'ère. Entre les III^e et VI^e siècles, il se répandit vers le sud-est jusqu'à Java, et vers le nord-est suivant les routes du Turkestan et de Khotan jusqu'en Chine.

p.058 Les monuments de l'art du Gandhara ont été étudiés par le général Cunningham et par l'archéologue français M. Foucher, et les fragments de monuments ruinés ont été recueillis par le musée de Lahore et par quelques collections d'Europe (la collection Foucher est au musée du Louvre). Leur rapport avec l'art hellénique de Syrie est évident dans les statues, portraits des gouverneurs scythes. Le drapé est plus volontaire encore et n'a rien de la décadence romaine. Ces figures sont enguirlandées de fleurs et portent des moustaches ; quelques têtes de guerriers sont couronnées d'une coiffure en forme de serpent. Les plus tardifs exemplaires présentent la dernière façon grecque de traiter les yeux sans profondeur, en exécutant seulement les deux paupières.

Il est d'un vif intérêt de comparer à ces portraits les statues de Sakyamuni, en jeune prince, avant sa conversion, figures debout, en marbre, en costumes du Gandhara, avec les lourdes manches recouvrant les épaules et les bras, — l'épaisse chevelure coupée à la grecque, tombant sur les épaules, et relevée sur le sommet de la tête, — la poitrine, les côtes et le ventre modelés dans le style classique, — la face assez ronde et souriante.

La transition et la comparaison nous sont fournies par les statues isolées, les Bouddhas ascétiques, les Sakyamuni de renoncement, les jambes croisées dans cette attitude si connue. La robe n'est qu'une simple étoffe drapant de ses plis tout le corps, ou ne recouvrant qu'une épaule ; ces plis sont essentiellement grecs, d'une plus grande p.059

beauté vraie que dans les sculptures de l'Inde primitive. Les cheveux sont arrangés au sommet de la tête en boucles et constituent cette protubérance en forme de dôme très caractéristique du Bouddha. L'une de ces têtes les plus belles est au musée de Lahore, celle du Bouddha de Taxila, du nom de l'endroit de sa découverte, où Alexandre combattit Porus. Les lobes des oreilles y sont très étirés et percés pour y recevoir quelque ornement de joaillerie, comme en portent aussi des statues chinoises des Dzin.

Pour bien saisir la beauté des têtes classiques du Gandhara, il faut examiner les types féminins des bodhisattwas; quelques-uns valent les portraits féminins romains du musée de Naples. Ils portent aussi la protubérance de cheveux du Bouddha, mais sans qu'elle implique le développement cérébral anormal, et cette beauté de forme de la coiffure est passée dans les plus belles statues gréco-bouddhiques du Japon. Il y a des portraits de vieillards qui, avec de longues barbes droites, ont comme des masques de tragédie, et des jeunes gens aux visages clairs, avec des mèches folles de cheveux sous un bonnet phrygien. Dans ce bouddhisme septentrional de l'Inde, l'éléphant et le lion servent de trônes-piédestaux aux figures.

Les hauts-reliefs d'architecture, sculptés comme par un artiste grec de la décadence ou par un Italien du temps des Pisano, comportent à l'infini des scènes de la vie du Bouddha, trônant, dans l'attitude de la prédication, la main levée, ou penché sur le Nirvana, ou mêlé à des actions dramatiques. Une des plus belles œuvres p.060 décoratives est la composition de trois fenêtres cintrées à lunettes concentriques, où trois groupes de figures s'espacent, les angles du registre supérieur étant garnis de chimères gracieuses et ailées à corps de serpent, à pieds de centaures. Ces processions de figures à têtes d'animaux, demigrotesques, rappellent les sculptures du dôme d'Orvieto.

D'un caractère spécial sont les grandes figures classiques, debout, en plein ou demi-relief, sur le front des autels rectangulaires, et séparées

par des colonnes. Quelques-unes des plus belles, bien que privées de têtes et demi-nues, sont drapées de façon toute classique et ont des proportions d'une grâce qui rappelle les statuettes ioniques. Elles devancent, dans cette disposition autour de l'autel, les sculptures de l'Asie centrale, de Khotan.

La terre cuite elle-même y fut pratiquée, ainsi que le prouvent ces quantités de têtes de Bouddhas et ces types fantaisistes de vieillards et de mendiants, en rapport réel avec les types dramatiques de la comédie grecque et ses masques. Les monnaies de Scythie montrent aussi cette persistance du type grec de la Bactriane.

Ce fut cet art du Gandhara, pratiqué par des Scythes de la même race tartare que les Chinois du Nord et les Coréens, qu'étudia le pèlerin chinois Hiom-tsang, et qui pénétra jusqu'aux régions lointaines de la Chine du Nord-Est et entra triomphalement, au VII^e siècle, dans le nouveau mouvement artistique de la Chine, de la Corée et du Japon. La sculpture de Nara ne dérive pas d'une autre source.

p.061 Comment cet art gréco-bouddhique s'insinua dans le reste de l'Inde est demeuré encore un problème. On suppose qu'il se transmit à travers l'Inde jusqu'au Sud-Est (les « topes » d'Amravati), d'où il passa les mers jusqu'à Java. Il est bien difficile de décider si les superbes sculptures de Borobodor à Java sont d'un art gréco-bouddhique, d'origine gandharienne, ou si elles n'ont pas pu recevoir l'empreinte de la beauté grecque fécondée par le génie national (comme au Japon), en dehors de tout élément proprement cinghalais.

Mais ce qui est maintenant scientifiquement admis, c'est que cette vague de civilisation s'épandit du Gandhara et de la vallée de l'Indus par les passes des hautes montagnes de Balkh et de Swat, traversa les plaines du Turkestan entre les Pamirs, s'épandit vers Kashgar et Samarcand, pour venir déferler jusqu'aux frontières chinoises. Les sables des déserts du Taklamakan avaient recouvert les restes de puissants

royaumes bouddhiques florissant encore au IX^e siècle, qu'avaient visités et décrits avant leur ruine les pèlerins chinois Fahien et Hiom-tsang. Les terres furent fouillées 1; et depuis quelques années nous furent ainsi révélés des manuscrits écrits sur parchemin dans l'écriture karasthri en usage au Gandhara, et scellés de sceaux à figures grecques ; de vastes autels décorés de figures gréco-bouddhigues de grandeur nature, des têtes en terre cuite, des Bouddhas d'argile drapés dans le style du Gandhara, — des peintures sur parchemin de _{n 062} cavaliers d'un caractère très persan. Il est tel grand autel retrouvé dans ces régions de Khotan dont les sculptures de terre cuite rappellent les figures sans têtes très hellénisées de l'autel du Gandhara, comme d'ailleurs aussi les sculptures gréco-bouddhiques de la Chine et du Japon. Ainsi s'explique la transmission du canon de proportions classiques et du caractère du drapé de la Bactriane à la Chine, huit siècles après l'expédition occidentale des Han. Non loin de Khotan, M. Aurel Stein visita un vieux temple, peut-être du IIIe siècle, où quelque ancien conquérant venant de l'Ouest, du Gandhara, s'était déifié en champion du Bouddha en ces régions ; figure d'une sorte de Constantin en casque et armure foulant aux pieds les esprits du mal.

Un des traits de ces sculptures (peut-être moins anciennes) est une tendance à faire des têtes rondes et de petite taille, mélange de type himalayen plus vieux comme on le retrouve au Thibet, et à figurer ce type tartare du Nord et de l'Asie orientale qui passa dans l'art coréen; c'est ce même type qu'on retrouve sur les murs des maisons fouillées du Turkestan chinois.

Il nous faut revenir à l'art chinois, au moment où il s'est trouvé si vigoureusement reconstitué par la fusion des empires Dzin et Tang. La dynastie Tang, en 618, se présentait comme un organisme militaire

¹ Les explorations de MM. Sven Hedin, Aurel Stein, Grundwedel et Lecoq, et du Français

Paul Pelliot l'ont abondamment démontré.

puissamment constitué. Mais son second empereur Taiso (627-650) fortifia encore le pouvoir de la Chine jusqu'aux confins de l'Ouest. Ce fut à ce moment que l'art p.063 gréco-bouddhique s'introduisit. Les armées chinoises et les missions pacifiques sillonnaient le Turkestan : le pèlerin Hiom-tsang, dans ses séjours aux plus fameux sanctuaires du Khotan, du Gandhara et de l'Inde centrale, recueillait manuscrits et dessins et les rapportait en Chine en 645. La Perse sassanide avait ouvert les routes maritimes : des princes et des savants vinrent ainsi à la capitale de l'empereur Taiso et rapportèrent en persan des récits de voyage de l'empire du Milieu. Les empereurs byzantins et leurs gouverneurs de Syrie entrèrent alors en rapport avec la Chine et implorèrent même son secours pour les débarrasser des Sarrasins. À deux reprises, la Chine avait recherché les rapports avec l'Occident : la première fois, sous les Han, la jalousie commerciale des Parthes les avait empêchés ; et maintenant, le fanatisme musulman cherchait à isoler l'empire romain d'Orient.

L'art gréco-bouddhique pénétrait donc en Chine assez tard et ce contact allait très rapidement épuiser sa vigueur. Après trois siècles de lentes et faibles approches, il allait, grâce à l'acceptation des Tang et grâce aux fréquents et cordiaux échanges avec Khotan, Kashgar et l'Inde du Nord-Ouest, établir la communion de la Chine avec ces civilisations unies dans la même religion. Et c'est à ce moment que le grand mouvement de l'islam allait changer si brusquement le cours des choses dans l'Asie centrale. Et c'est à ce même moment que s'écroulaient les royaumes du Turkestan que les sables allaient recouvrir de leur linceul, et que dans l'Inde même les paisibles p.064 monastères disparaissaient dans des tourmentes obscures et sanglantes.

Il fallait que le bouddhisme eût été embrassé en Chine avec une singulière ferveur. Hiom-tsang avait installé ses reliques dans un temple somptueux, il avait constitué une école de disciples pour traduire et expliquer les manuscrits qu'il avait rapportés. L'art de Khotan pénétra alors rapidement l'art chinois : des princes de la maison royale de

Khotan vécurent à la cour de Chine, et les traditions disent qu'en peinture ils avaient enseigné à donner aux figures des aspects de plein relief. Existe-t-il encore des restes de peinture semblable, si ce n'est dans les parties partiellement sauvées des fresques d'Horiuji? D'un autre côté, de l'Inde, fuyant les révolutions sanglantes, des émigrants lettrés, passant les monts, apportaient le feu sacré d'un nouveau bouddhisme ésotérique.

Il est possible que le paysage chinois primitif, peint à l'huile sur parchemin des collections du Sho-Soïn de Nara, montrant des Tartares sur un éléphant blanc, dans un paysage de grande vallée éclairé par un soleil couchant, appartienne à ce primitif art des Tang. Mais si l'on compare la statue du héros de Khotan, Bisjamon, aujourd'hui au Toji de Kioto, avec l'exemplaire du Seiroji datant des Dzin, on voit de quelle richesse de modelé et de quelle grâce l'art chinois s'était paré. Les détails de l'armure si fortement rendus, le groupe que piétine le héros, correspondent exactement aux détails qu'on relève dans le Bisjamon de stuc déterré par Aurel Stein près de Khotan. De la fin du VII^e siècle est un autre beau _{p.065} Bisjamon chinois, un peu usé par le temps, au temple japonais d'Udzumasa.

Dans le nord-ouest de la Chine, près de Suifu, est taillée dans un rocher de pierre sableuse la représentation totale d'un paradis bouddhique, la trinité sur des trônes, des groupes de fidèles sur les côtés et des temples étagés dans le fond. Le tout est indiscutablement d'origine gréco-bouddhique, comme de plus petites sculptures de bois, vrais reliquaires de poche.

De ce court moment artistique subsistent de grandes statues, des miniatures, des sculptures de marbre ou de terre cuite, qui furent découvertes sous la terre et les herbes de monticules voisins de l'actuelle capitale de Sin-gan-fu. Ce fut là l'emplacement de la primitive capitale des Tang, près des ruines de la primitive capitale des Han, et très proche

de la capitale des Chou. C'est là que les fouilleurs de l'avenir pourront découvrir les restes de trois civilisations successives.



Pl. 5. Sakya Muni. Statue de bois peut-être chinoise. Époque des Tang, VIII^e siècle. (Temple Seirioji, près de Kioto, Japon.)

Des spécimens de sculptures en terre cuite dure, d'un achèvement plein de grâce, égaux aux trinités de bronze japonaises, sont conservés à Horiuji. Leur groupement rappelle celui de quelques-unes des fresques d'Horiuji. Le Bouddha plein de sérénité y apparaît assis, les jambes non plus croisées ou repliées, mais les pieds posant à terre. Les lignes du drapé ont de nouvelles dispositions, onduleuses et d'une rare beauté. De gracieux bodhisattwas sont à ses côtés, des moines rasés se tiennent derrière.

L'exemplaire le plus typique de cet art chinois _{p.066} gréco-bouddhique est sans doute la statue en terre cuite tendre de Bouddha, au temple Udzumasa près de Kioto. Les traditions la disent plutôt coréenne ; mais même dans les figures d'argile de Sangetsudo, ne se marque un modelé plus réaliste, répudiant toutes les lignes purement décoratives que nous constations aux statuettes de bronze. C'est une figure tout à fait gréco-bouddhique, comme le premier Sakyamuni gandharien du musée de Lahore ; mais jamais aucune figure indienne ne fut de plus puissante conception, de plus ferme exécution. Les grands plis lourds sont indiqués comme par la pression du pouce modelant une terre cuite. Il semble que les petites boucles des cheveux ont été serrées et tordues comme par les trois doigts de la main. Et cette statue conserve quelque chose d'une puissante ébauche qui n'a pas été poussée à l'achèvement.

Les miroirs de bronze de cette période sont d'une autre phase de l'art gréco-bouddhique en Chine. Les mémoires chinois parlent de proportions égales d'étain et de cuivre dans l'alliage. Leur décor consiste en frises concentriques de symboles astronomiques nécromantiques, mêlés d'élégants caractères chinois ; ces symboles rappellent les constellations, des groupes de triglyphes ; des tortues et oiseaux de Hoo, les animaux signes du zodiaque. Dans les livres chinois, de gracieux miroirs sont quelquefois attribués aux Han, avec des arabesques en spirales enfermant des hoos et des lions, avec des fleurs, des papillons et des oiseaux. Il en est p.067 couverts entièrement d'un décor en relief avec des

oiseaux volant, sortes de hérons, au milieu de grappes de raisin, ou des animaux, sortes de lions, d'ours, d'écureuils, autour d'un bouton central en forme de grappe. Les livres chinois les disent Han, c'est aussi l'avis du professeur Hirth, mais non le mien. D'après les nombreux exemplaires conservés au Trésor du Sho-Soïn de Nara, je croirais plutôt que ces miroirs ont été des créations plus tardives du genre chinois, perfectionnant les motifs dérivés du Gandhara.

Ce splendide éclat artistique allait pâlir quand l'empereur déplaça sa capitale vers l'est, à Loyang, en 698. Si certains écrivains ont cru à la persistance de ce grand mouvement gréco-bouddhiste aux siècles suivants en Chine et au Japon, j'estime qu'il faudra juger avec liberté des germes féconds que les influences occidentales de l'Inde et du Turkestan avaient déposés en Chine : une évolution allait se produire où les qualités purement chinoises pourraient manifester leur intime vigueur. ¹



¹ [c.a.: Le ch. VI ne concerne pas l'art en Chine.]

CHAPITRE VII

LA PEINTURE MYSTIQUE BOUDDHIQUE EN CHINE ET AU JAPON

Loyang et Kioto — VIII^e siècle — XI^e siècle

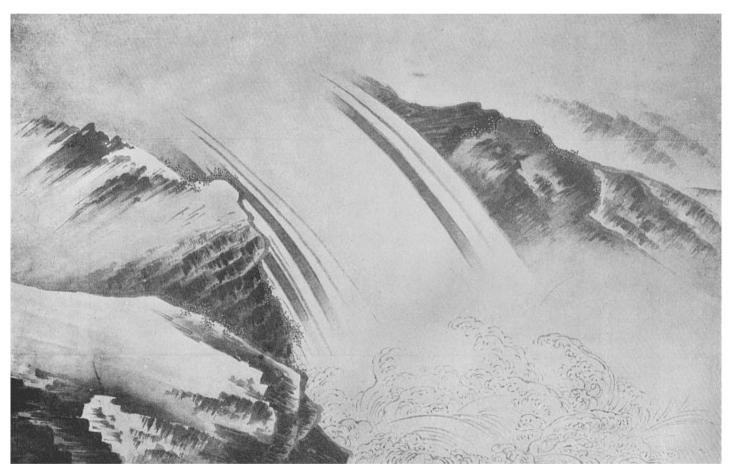
a

L'art sous la dynastie des Tang en Chine. Les peintres Wang Wei et Wu Tao-tzu. Leurs œuvres sous l'empereur Hsuan Tsung (Genso). Les mandaras. La sculpture de ces époques.

p.093 Ce serait une erreur de croire que l'art bouddhique ait été pour le génie de la Chine autre chose qu'une étape dans son ascension vers les sommets. Et à ne le considérer que comme point d'une des courbes de ce rythme continu, il nous reste à expliquer un des moments les plus émouvants, le moment des Tang. On peut considérer comme en états permanents dans l'âme chinoise l'amour du paysage en poésie et en peinture, excité encore par le long séjour de la cour des Liang dans les provinces pittoresques du Sud, — et le sentiment profondément religieux en peinture, soit tartare dans le Nord avec la préoccupation des taches colorées, soit purement chinois dans le Sud avec Kogaishi, et s'exprimant puissamment par la souplesse du coup de pinceau. Toutes les traditions écrites sont là pour l'affirmer.

Le génie des Tang est exceptionnel par la variété des sources où il puisa, dans leur _{p.094} réaction réciproque au commun contact. La puissance et la richesse n'avaient jamais été si grandes, les constructions plus vastes, les costumes plus beaux, la chère plus riche, le peuple plus heureux, les travaux publics plus grandioses. La capitale de l'Est, Loyang, dans la vallée du Hoang-ho, était assez vaste pour deux millions d'habitants, remplie de merveilleux monuments, de jardins, de palais, en relations de commerce avec tout le monde asiatique ; quelque chose comme furent Bagdad, Damas ou Samarkand.

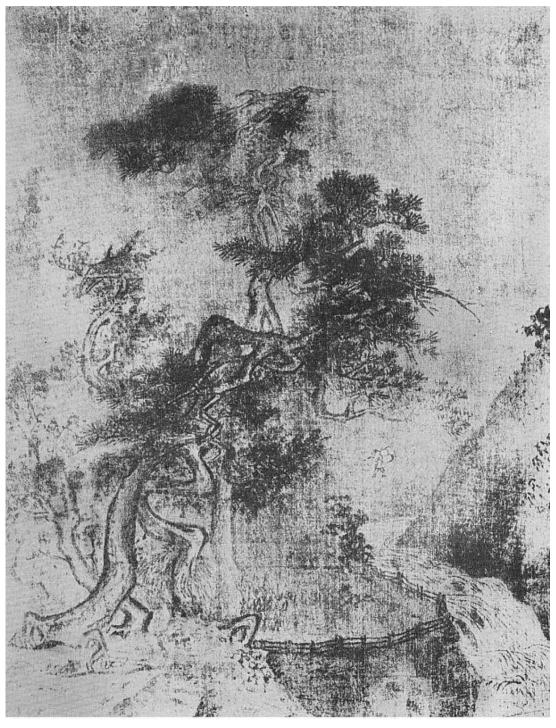
L'esprit de la Chine et sa littérature s'épanouissaient en floraisons merveilleuses, sous le règne de l'empereur Hsuan Tsung (Genso), depuis 713 jusqu'aux insurrections et désastres de 755. Le grand paysagiste poète (qui était aussi un homme d'État) fut Wang Wei qui peignait des scènes de la nature en belle encre noire, dans sa splendide demeure, aux horizons de lacs, à quelques lieues de la capitale. Ce n'était pas une technique qui lui fût absolument personnelle, ni particulière à l'art des provinces du Sud. Mais il la pratiqua avec une force, une hardiesse, qui se manifestent entièrement dans la grande cascade du Chisha-kuin de Kioto, et en font un des plus authentiques chefs-d'œuvre de peinture du monde.



Pl. 39. La chute d'eau, par Wang Wei. 699-? Époque des Tang. (Temple Chisha-kuin, à Kioto.)

Son ami et son rival dans la peinture à l'encre des paysages, dans la tradition de Liang, fut le célèbre Wu Tao-tzu, si remarquable dans les deux paysages du Shinjuan Daitokuji de Kioto, où l'encre est maniée

avec $_{\rm p.095}$ une audace et une vigueur singulières, par coups de brosse nerveux d'une étonnante fantaisie, et dont on retrouvera plus tard toute la beauté transmise aux artistes des Song et des Yuen.



Pl. 38. Fragment de paysage, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu. VIIIe siècle. Époque des Tang. (Temple Daitokuji, à Kioto).

Mais c'est dans l'art bouddhique des Tang que nous constaterons les plus fortes et originales créations de l'époque ; ce fut ce sentiment qui fut le soutien de Wu Tao-tzu et lui permit d'atteindre si haut. L'école contemplative pénétrée du bouddhisme de zen, fondée par Daruma, avait conduit à l'art du paysage et à une conception plus humaine des divinités et des scènes sacrées; l'art septentrional tartare y venait mêler ses propres traditions. Mais voici que dans cet art des Tang un puissant dissolvant s'insinuait à la suite du gréco-bouddhisme. C'était une forme mystique, ésotérique de la foi, qui, fondée sur l'idéalisme philosophique de Nagajuna, Vasubandhu et Asangpo, avait absorbé cette psychologie mystique de l'Inde post-védique, et s'en était forgé une forte discipline, une doctrine. Ce fut en grande partie l'œuvre d'un hérésiarque indien vers l'année 640. Et vers 700 une secte s'était constituée de fervente piété, de puissant patronage, dont le centre était sur la fameuse montagne Tientai. Le maître hindou, Tendaï Daishi (ainsi l'ont nommé les Japonais), avait organisé une école pour propager la doctrine, dans laquelle entrèrent les jeunes seigneurs de Loyang. Dans cet effort pour réaliser l'union mystique avec la divinité, sorte d'extase néoplatonicienne, cette secte ésotérique qui attribue à l'âme humaine un magique pouvoir et p.096 un contact direct avec les esprits, fut dite la secte tendaï.

À l'heure où la dynastie des Tang s'assimilait le style tartare qui penchait plutôt vers la décoration, la belle synthèse de la ligne et de la couleur pouvait naître. Les célèbres peintres de la cour des Tang antérieurs à l'âge d'or de Hsuan Tsung, Yen Li-pen (Enriuhon) par exemple et Enriutoku, pratiquaient sans doute ce style. À ce Yen Li-pen peut être attribuée cette grande Kwannon assise enveloppée d'une riche dentelle, dont nous avons des douzaines de répliques faites sous les Tang et les Song. Au Japon, cette représentation est couramment attribuée à Wu Tao-tzu (Godoshi); comme on y attribue à Motonobu toutes les peintures japonaises du XVI^e siècle. La plus importante et la plus belle réplique de ce type est le Kakémono, dit de Godoshi, qui est au



Pl. 34. Kwannon assise, par Yen Li-pen. VIIe siècle. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)

Daitokuji de Kioto. Ce peut être de l'époque des Tang, sinon de la propre main de Yen Li-pen. Une plus petite réplique, peut-être Song, d'un original perdu de Yen Li-pen est dans la collection de M. Freer. La figure est assise sur un roc bleu, vert et or, dans une cavité d'où pendent des stalactites audessus de sa tête. C'est la Kwannon, le Bodhisattwa de providence, le soutien de l'homme; et comme dans la plupart des représentations Tang, elle porte une légère moustache. Ce détail et le fait que les Kwannons des Song sont manifestement féminines ont conduit certains savants à conclure que Avalokiteswara était primitivement masculin, et que le changement provenait d'une erreur de sexe faite par le copiste en traduisant quelque _{n 097} terme sanscrit ou pâli. C'est là un point de vue bien faible quand on constate que bien des Kwannons antérieures (celle du Chukuji qui est de 620, celle à onze têtes du lac Biwa qui est de 755) sont nettement féminines. La vérité est qu'un grand bodhisattwa est, de sa nature, de sexe indéterminé, s'étant élevé au-dessus de ces distinctions, ou plutôt ayant réuni en lui-même les grâces spirituelles des deux sexes. Il semblerait que les Tang considéraient la Kwannon comme un élément créateur, un grand démiurge, alors que les Song préféraient lui conserver dominant son caractère maternel. Le trait est d'un coup de pinceau appuyé; la tunique est retenue sur les jambes croisées par des plis très sculpturaux, différents de ce qu'on voit dans les sculptures de bronze coréennes du type du Toïndo. L'art bouddhiste tartare conserva quelque chose de ce drapé un peu raide et nerveux jusqu'à l'époque des Ming. Les chairs sont dorées, c'est un trait caractéristique de l'art de Yen Li-pen, et qui longtemps, dans l'art du Nord, restera combiné avec la couleur épaisse des costumes. La tête n'est plus grécisante, mais longue et ovale, avec un cou mince. La chevelure est arrangée en tiare de gemmes colorées et de fleurs. Et ce qui est tout à fait particulier, c'est l'enveloppement de ce voile de dentelles qui pend de la tiare et tamise finement de ses tons crèmes les couleurs épaisses qu'il recouvre. Le trait de contour de ce voile commande tout le rythme des lignes. Un vase de cristal est posé sur un rocher à droite. Derrière sont deux halos _{p.098} circulaires, tous deux en beaux traits d'or, un

petit pour la tête, un plus grand pour le corps. De l'eau à ses pieds sortent de riches coraux et des lotus, dans le style Tang dérivé de l'art un peu babylonien des Han. Un petit enfant chinois est debout dans le fond sur un rocher, priant les mains jointes. La Kwannon semble laisser tomber sur lui son gracieux regard. Les couleurs sont riches ; les rouges, les carmins, les oranges, les verts et les bleus sont relevés de touches d'or.

Devant de pareilles œuvres, la question se posera toujours : est-ce un original ? est-ce une copie ? Les fameuses œuvres de peinture des Tang et antérieures à eux, devinrent les modèles sur lesquels les maîtres des Tang et des Song formèrent leur style. Ces copies n'ont sans doute pas accaparé toute la beauté technique des originaux. Cependant la beauté esthétique, de sentiment ou de style, et le caractère des types n'en est pas moins pour nous d'une inestimable valeur. N'en est-il pas de même dans beaucoup d'anciennes copies d'originaux grecs que nous ne connaîtrons jamais ?

On ne sait ce qui a pu subsister des grandes œuvres de la peinture ancienne en Chine. Le sait-on mieux, quant à ce qui a pu en être conservé au Japon ? Il est certain qu'on en importa beaucoup aux VIII^e et IX^e siècles, et encore aux XI^e et XII^e siècles, et au XV^e siècle sous les Ashikaga, quand Sesshu eut voyagé en Chine, où on le reconnut à la cour pour un artiste bien plus considérable que tous ses confrères Ming contemporains. Il put lui-même se faire un sens p.099 critique singulièrement aiguisé des vieilles peintures chinoises; et songeons qu'alors pour lui une copie Song n'était vieille que de 200 ans, d'après un original Tang vieux de 700 ans; le recul n'était plus le même pour lui que pour nous. Et comme les traditions d'esprit dans le criticisme se sont transmises aux maîtres japonais d'âge en âge, leurs copies des maîtres chinois sont encore, malgré tout, pour nous du plus vif intérêt.

La période de Genso Kotei ¹ à Loyang avait donc vu naître l'un des plus considérables maîtres, Wu Tao-tzu (Godoshi), qui n'avait pas été

¹ Hsuan Tsung.

seulement un paysagiste, mais aussi un grand peintre bouddhiste, exprimant les vastes conceptions de son temps. Plus qu'Enriuhon il chercha à être plus direct, plus humain, avec une vision qui le rapproche de nous. Il revint au coup de brosse flexible et souple de Ku K'ai-chih, s'exerçant sans trêve à passer du coup de pinceau apposant la tache au trait délié et fin, habile aux contrastes de la touche rude et brusque et des plus douces et suaves caresses du pinceau. Ce fut, en art de peindre, une façon d'exprimer la beauté des choses, qui fut bien personnelle au vieil art chinois ; l'idéal d'expression résidait dans le trait, ses proportions, ses formes, le système de ses rythmes, cette convention (tout dans l'art n'est-il pas convention dans le choix de ses moyens d'expression ?) à chercher ainsi des harmonies analogues à celles de la musique, dans cette constante modulation de la couleur qui p.100 passait du trait à la tache, de la touche qui marquait puissamment le ton à la ligne qui parfois avait la ténuité d'un poil de brosse.

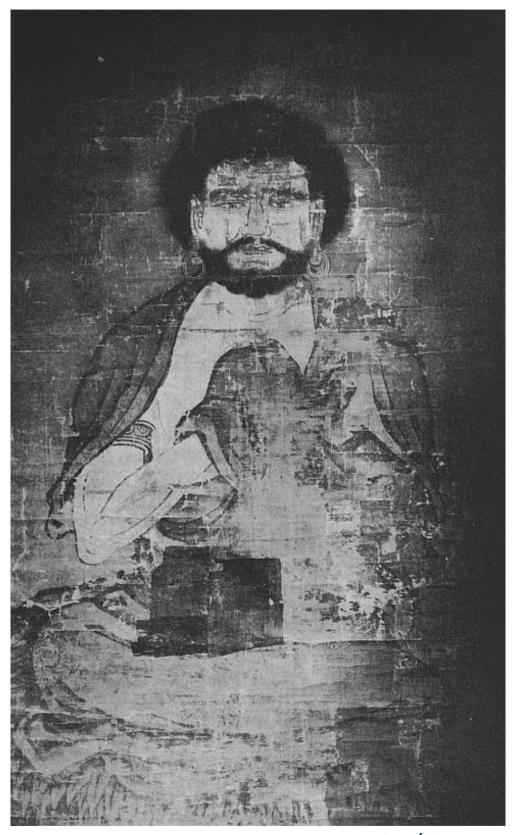
Wu Tao-tzu fut célèbre en son temps, les mémoires contemporains l'attestent. Ιl couvrit de surfaces grandes murales par des représentations du ciel et de l'enfer, d'étranges aventures de la vie des saints, des divinités flamboyantes et courroucées, les splendeurs impériales de la cour bouddhiste — d'accord ainsi avec le propre idéal de son temps, comme Phidias. Il n'existe peut-être plus de peinture originale de Wu Tao-tzu, mais pour comprendre son autorité sur l'Orient, et ce que l'Occident peut en saisir, il existe quatre ou cinq types de son génie que des copies nous permettent d'étudier. La Kwannon dans ses voiles de dentelles avec l'enfant chinois en est un qui date sans doute de sa première période, et qui le relie à Yen Li-pen et à ses prédécesseurs. Plus d'une version a dû parvenir au Japon. L'une d'elles fut apportée du Japon en 1904 dans la collection de M. Freer, à Détroit (États-Unis), sans doute du pinceau d'un maître Song, qui s'est dépouillé du style de son époque en respectant tous les principaux traits du génie de Godoshi. C'est une Kwannon debout, digne et puissante, enveloppée d'un voile de



Pl. 37. Kwannon debout, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu. VIIIe siècle. Époque des Tang. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)

dentelle, et descendant du ciel sur un nuage épais qui se répand en écume d'eau en traversant l'espace ; c'est la plus ancienne façon de représenter l'eau comme le pur symbole élémentaire de Kwannon, qui est habituellement assise entourée des flots de la mer, tenant l'eau sacrée dans un vase de $_{\rm p,101}$ cristal. Un rideau de nuages épars traı̂ne dans le haut de la composition, cachant à demi la tiare, lourde et carrée, et non pointue. La divinité, ici masculine par la moustache, descend vers deux enfants qui jouent sur un nuage à arranger de fraîches fleurs de lotus dans un vase. Ils représentent la nature humaine dans sa spiritualité originaire et son instinct religieux naturel. À droite s'étire un sinistre nuage d'un vert sombre, comme un dragon qui rampe, image du mal. Godoshi s'était refusé à représenter un vrai dragon, comme le fit Chodensu dans sa Kwannon de face. Elle abaisse son regard, avec un indéfinissable et bienfaisant sourire, vers les enfants inconscients auxquels elle apporte le salut et l'aide. De la main gauche levée, elle porte une branchette de saule (qui dans d'autres peintures est dans un vase) comme pour asperger ces petits êtres de l'eau du baptême, et de la droite elle porte dans un panier un grand poisson, symbole du soutien spirituel. C'est là un des traits de l'imagination des Song, qui ne devait pas se trouver dans l'œuvre de Godoshi. Le caractère de puissance est bien rendu par la masse que forme dans la composition l'image de Kwannon, comme est bien marqué aussi le caractère d'espace que rompent seuls les enfants et le grand poisson. La forme de Kwannon est superbe de vie et de mouvement ; elle prend un solide point d'appui par ses lourds pieds sur le nuage, et sa tête est une des plus belles de tout l'art de l'Extrême-Orient. Si le rythme des lignes dans cette figure est magnifique, la couleur en $_{\rm n,102}$ est moins riche que dans la peinture d'Enriuhon.

Un autre type créé par Godoshi a été l'objet de répliques de Yeiga, de Chodensu, et de Motonobu; c'est la Kwannon assise de face. Une des plus près de Wu Tao-tzu, celle de Motonobu, est passée des trésors du marquis Hachisuka aux mains de M. Fenollosa. Elle était célèbre sous les



Pl. 36. Sakya-Muni, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu. VIIIe siècle. Époque des Tang. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)

Ashikaga et les premiers Tokugawa, car les archives des Kano en conservaient une superbe copie de Tanyu.

Quant à la grande figure de Sakyamuni de Godoshi, il en existe deux versions. L'une serait le centre du triptyque du Tofukuji, que les critiques japonais ont toujours considéré comme un vrai Godoshi et son chef-d'œuvre. Si c'était une copie Song, elle ne pourrait être que de Riryomin ¹. Cette œuvre a influencé Sesshu et tous les autres grands artistes du Japon. Le Bouddha est assis les jambes croisées sur un rocher, les mains réunies sous la robe en un geste symbolique des doigts, mystique et secret. La robe est d'un rouge tranquille qui devient orangé dans les angles ; le visage est d'un ton tout à fait vénitien. La grandeur des lignes, la solidité de la tête en font quelque chose d'impressionnant et dont la force idéale vous pénètre.

Une autre réplique, de même format, serait possédée par M. Freer ; elle vient de la collection japonaise de Zeshin où elle se trouvait avec les rakans de Riryomin. La disposition des draperies est exactement la même que dans l'œuvre de Godoshi ; les lignes ont moins de souplesse que dans la peinture du Tofukuji, et la couleur est $_{\rm p.103}$ plus froide. La tête est tout à fait du type Song, plus émaciée, les cheveux moins plastiques. Si l'œuvre du Tofukuji n'est pas originale, c'est une copie des Tang ; l'œuvre de la collection Freer est Song, mais non pas de Riryomin.

Les deux peintures du Tofukuji qui flanquent le Sakyamuni sont un jeune Monju sur le lion et le jeune Fugen sur l'éléphant, les deux compagnons de Sakya, pour les sectes tendaï et ten. C'était vraisemblablement des personnages historiques. Le Monju était identifié avec un des premiers missionnaires indiens au Nepaul. Il est généralement représenté avec un rouleau d'écriture d'une main et une baguette enrichie de joyaux de l'autre ; il symbolise le pouvoir de l'écriture, de l'inspiration, de la divine interprétation. — Fugen porte tantôt une masse comme Monju,

¹ Li Lung-mien.



Pl. 35. Monju, par Wu Tao-yüan ou Wu Tao-tzu. VIIIe siècle. Époque des Tang. (Temple Tofukuji, à Kioto.)

tantôt un livre ouvert ou un rouleau d'écriture : il symbolise le pouvoir d'organisation religieuse, le rituel, et la communion des saints. C'est là l'incarnation humaine de la Trinité bouddhique, des « trois premières choses » dont parlent les écritures et les prières.

Dans ce Monju du Tofukuji, nous avons de Godoshi la plus exquise figure, la jeunesse d'une belle tête grecque, les longs cheveux sur les épaules, les superbes lignes d'une souple draperie. Le Fugen est de lignes plus dures et serait peut-être une copie.

Il existe un autre Fugen au Mioshinji, qui, quoique attribué au Song Barin 1 , n'a aucun rapport avec lui. Ce doit être une peinture des Tang, mais peut-être un peu après Godoshi, par le peu $_{\rm p.104}$ de tranquillité des lignes du drapé. Elle eut une grande influence sur Sesshu.

Des primitives peintures Tang, sans rapport avec Godoshi, sont tous les rakans, incarnant des arhats ou des saints bouddhistes avec des animaux et des arbres, d'une très riche couleur dans les bleus, les verts et les oranges étranges.

Une œuvre des Tang est célèbre au Japon sous le nom de Tenju koku Mandara; c'est une vieille et splendide broderie, qui aurait été faite par les femmes de la cour des Tang d'après les dessins d'un peintre contemporain. Montée aujourd'hui en kakemono, elle est conservée au monastère de Chuguji, à Horiuji.

Le règne esthétique de Genso fut troublé en 755 par une vaste intrigue de palais, fomentée par Yohiki, l'ami dont il avait fait son conseiller. Genso fut obligé d'abdiquer en faveur de son fils. Il revint donc solitaire dans sa capitale en ruines. Mais loin de la cité, sur les montagnes de Tendaï, le bouddhisme secret de la purification surhumaine allait se transformer avec Daishi, et son successeur, Egitsu, du Toji. Un art particulier en naquit, participant de l'art des Tang, mais en formant une branche très spéciale.

_

¹ Ma-Lui.

Il s'agit d'abord de ces pièces d'autel hiératiques, les *mandaras*, ou cercles mystiques, qui étaient suspendus devant le pupitre du prêtre officiant, lui présentant les catégories de la plus haute spiritualité, l'aidant dans son invocation verbale. Ces mandaras furent rapportés au Japon par des missionnaires. Certains sont en couleurs, p.105 quelquesuns en lignes d'or sur un fond noir, d'une finesse et d'une qualité rares. De riches motifs floraux, des lotus, et des enroulements en or, entourent les panneaux. Le centre renferme l'Esprit de la Catégorie centrale, le dieu de la secte Shingon (une branche encore plus ésotérique du Tendaï), Dai Nichi Niorai, ou le grand Soleil Tathagata. Il n'est pas même appelé un Bouddha. C'est le Démiurge central, en costume de bodhisattwa, mais avec pouvoir suprême dans le monde.

Autres formes admirables de la peinture tendaï sont les portraits de prêtres, depuis Nagajurna, le fondateur de ce rituel mystique. Ces portraits sont absolument caractéristiques des Tang par leur énergie, leurs tons de chair, leur dessin à rudes coups de brosse, généralement à l'encre, qui ne les grandit pas à l'échelle de Godoshi, mais les rapproche plutôt des rakans du début des Tang. Beaucoup de ces portraits furent apportés au Japon par les nouveaux fondateurs. Le plus important de tous, et l'un des plus puissants portraits du monde, est la peinture de Tendaï Daishi lui-même, presque grandeur nature, prêchant, que possède l'amateur de Kobé, M. Kawasaki. Les lignes en sont nobles, les traits profonds, et la couleur de la plus délicate rareté. Ce doit être l'œuvre d'un des plus grands maîtres des Tang.

La sculpture de ce VIII^e siècle, si elle resta subordonnée à la peinture, n'y tint pas moins une place importante. L'énorme tête de Bouddha en céramique, trouvée dans une caisse de frêne _{p.106} au Daigogi en 1884, que possède aujourd'hui l'école des Beaux-arts de Tokio, est une des plus anciennes reliques de la sculpture tendaï des Tang du début du VIII^e siècle. Elle appartient sans aucun doute à un Bouddha de céramique détruit par le

feu au XII^e siècle. Cette tête a cette forme ronde et ces gros traits du type que Godoshi avait adopté dans sa peinture de Bouddha du Tofukuji. La terre en est blanchâtre, intermédiaire entre la poterie et la vraie porcelaine. L'émail qui se trouvait surtout sur les boucles de cheveux est blanchâtre avec un peu de vert. Les traditions disent bien qu'on fit de la vraie porcelaine sous les Tang, et cette pièce le confirmerait assez. Il y avait aussi des pièces à glaçure plus fine et plus douce, de plusieurs couleurs : crème, blanche, olive, brune, grise et jaune, bien que dans le Sho-Soïn il n'y ait d'objets vernissés que moirés de vert et de jaune. Le blanc, qui semble l'ancêtre ou le contemporain de la fameuse glaçure blanche des Coréens, peut avoir été trouvé à la fin du VIII^e siècle.

Mais une autre forme admirable de la sculpture tendaï est de bois ; et surtout parmi ce que nous en connaissons, les statues-portraits des célèbres philosophes et des prêtres. Deux des plus belles, un peu plus grandes que nature, sont celles de Vasubandhu et de Asangpô, qui jadis se trouvaient ensemble sur l'autel du Chukondo du Kofukuji, et que les Japonais ont considérées comme japonaises, et d'une date moins ancienne. Dans la simplicité de leur style, leurs figures si puissamment exprimées, si humaines, les détails p.107 chinois du drapé, et le réalisme du modelé, elles nous semblent n'offrir aucun rapport avec la sculpture japonaise. Elles sont beaucoup plus fermes, et ont la vigueur des portraits peints de Tendaï des Tang.

Au IX^e siècle, sous les successeurs de Genso, Tokuso et Kenso ¹, la foi bouddhique embrasa de nouveau la cour impériale. Le chef du confucianisme puritain, Kentaishi ², le plus grand prosateur chinois, et un des plus fameux poètes des Tang, osa écrire vigoureusement contre ce qu'il pensait être des superstitions dégradantes. En 818, Kenso ordonna l'adoration à sa cour des reliques des vrais os du Bouddha qu'il avait fait apporter de l'Inde. Kentaishi s'éleva contre et déclara dans un écrit, qui

¹ [c.a. : Hien Tsoung.]

² [c.a. : <u>Han-yu</u> ?]

a servi depuis de constitution aux confucianistes, que Kenso violait les coutumes sacrées des ancêtres. Ce fut la première atteinte menaçante, dont les effets seront graves sous les Song, et qui aura amené la paralysie de l'imagination chinoise à la fin des Ming. Les dernières années du VIII^e siècle virent s'écrouler le pouvoir des Tang, et la capitale se déplacer de nouveau à Loyang.

Dans les peintures Tang du IX^e siècle, se retrouve le style des anciens rakans. Les lignes n'ont pas la puissance de Godoshi, les visages sont un peu grossiers, les formes sans grâce. Mais la couleur est très riche ; le vermillon y atteint souvent la profondeur d'un cramoisi. La grande peinture du Nirvana au Tofukuji, attribuée à Godoshi, est de cette époque, de même que la peinture du Bouddha prêchant au temple Chonoji, au village d'O'Tokuni, dans le Yamasho.

_{p.108} Les peintures de rakans d'alors sont très soigneusement dessinées, et dans de très riches paysages. Les arbres, en couleurs profondes et opaques comme des jades, ont de l'avance sur ceux des premiers Tang et des Tartares antérieurs aux Tang.

La peinture à l'encre est aussi très pratiquée, dans le style hiératique Shingon, et use de couleurs opaques tartares pour les traits d'or. Exemple dans le splendide bodhisattwa avec le paon du Ninnoji de Kioto.

Au X^e siècle, les Kettans, tribu tartare du Nord-Ouest, avaient presque occupé les provinces septentrionales. Les pays du Sud, de l'Ouest, du Sud-Est se détachaient des Tang. Entre 905 et 960, c'est une confusion entre de nombreuses petites dynasties, dont la durée ne dépasse jamais quelques années. C'est ce qu'on a appelé « le mélange des dynasties ». Les confucianistes, bien disciplinés, gardaient le dessus, et victorieux en 955, ils assistaient à la destruction d'un grand nombre d'anciens Bouddhas de bronze, fondus et transformés en monnaie. Ces époques de destruction ont fait disparaître grand nombre d'objets d'art des Tang.

Cependant une dernière phase, indépendante, jetait encore des lueurs ; le génie particulier des provinces s'exprimait, et quelques prêtres bouddhistes, tels que Zengetsu¹, eurent encore de magnifiques conceptions dans ces suites de rakans, dont la plus belle est celle des dix-huit rakans du Kodaiji, dont les arbres sont d'un si admirable dessin, les couleurs si somptueuses et les figures si grandioses.

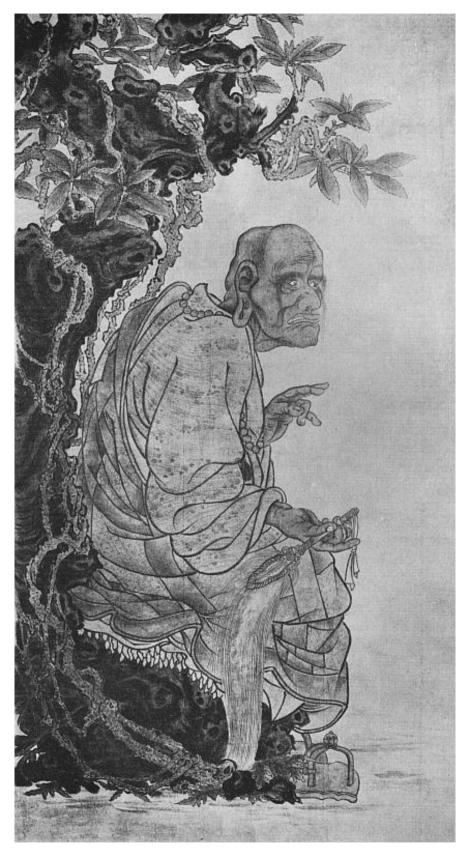
p.109 Une question s'est posée : celle de savoir si la suite qu'on a appelée des « rakans juifs », au Kataiji de Higashiyama près de Kioto, est de ce moment ou du siècle précédent : l'intention sémite y est nette malgré les halos bouddhiques ; visions sans doutes des synagogues élevées pour les Indiens en Chine.

L'art des Tang, gréco-bouddhiste au VII^e siècle, au plus haut point de grandeur avec Godoshi au VIII^e siècle, déclina aux IX^e et X^e siècles. L'art ne reprit vraiment son essor qu'avec les conquérants Song en 960 ².



¹ [c.a.: Kuan Hsiu/Guanxiu.]

² [c.a.: Les chapitres VIII et IX ne concernent pas l'art en Chine.]



Pl. 41. Un rakan ou arhat, par le prêtre Kuan Hsiu. X^e siècle. (Temple Kodaiji.)

CHAPITRE X

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

a

I. Les Song du Nord à Kaifongfu

La doctrine bouddhique de zen. Son influence sur l'art chinois des Song. Son sentiment de la nature et l'art du paysage. Les peintres Chu Hui, Chao Ch'ang, Li Ch'en et Kuo Hsi. L'essai théorique sur la peinture de Kuo Hsi. Le peintre Li Lung-mien et l'empereur artiste Hwei Tsung (Kiso Kotei).

p.147 Il nous faut revenir à l'art chinois, après avoir étudié l'art japonais et nous être convaincus de la complète indépendance des deux civilisations durant le moyen âge. En Chine aussi, en revenant en arrière, après cet intervalle de temps, nous allons comprendre la profonde évolution allant de ce que nous avons appelé l'art mystique à l'art que nous allons appeler l'art idéaliste.

Et ce changement significatif, « ce qui fait les époques », n'est rien moins que la transition du bouddhisme tendaï au bouddhisme zen : transition qui ne fut pas soudaine, car les deux arts avaient eu un développement parallèle même pendant les Tang. Elle a naturellement été ignorée des historiens officiels chinois, pour lesquels toutes ces disputes bouddhiques en Extrême-Orient ne sont que de petits faits répartis sur un court espace de temps. Et cet art idéaliste, plus tourné désormais vers le naturel que vers le surnaturel, devint une grande école d'interprétation poétique.

On peut objecter qu'en poésie, l'école est en $_{\rm p.148}$ partie dépendante des Tang ; et je n'y contredirai pas. Mais j'admettrai aussi et même j'affirmerai qu'elle est très liée aux Liang du Sud et aux Song dans leur capitale Nanking, et que Tommei fut son fondateur. Ce fut alors que l'Indien Daruma transplanta les germes de cette doctrine,

soigneusement cultivée par les prêtres chinois Yeyan et ceux du cercle des Lotus blancs.

Ce fut alors que le taoïsme vint s'unir à la doctrine zen, et nous l'avons montré dans le chapitre III de cet ouvrage. Quand le Nord et le Sud refirent l'unité sous les Tang au VIIe siècle, quelque chose de cet esprit zen, réellement enrichi de la pensée taoïste et de l'image représentative, tendit à s'unir provisoirement avec ce qui était le meilleur de la tradition de Confucius.

Le plus parfait exemple de cette union est dans la poésie Genso de Rihaku 1 et de Toshimi, où les représentations d'après la nature viennent renforcer le criticisme social. Le pur paysage poétique des Tang, celui d'Omakitsu², est bien plus d'esprit taoïste que d'esprit zen. Le mélange de bouddhisme ésotérique, à ce moment, dérivait alors plutôt du bouddhisme zen.

Si un critique avait à analyser les tendances du VIIIe siècle, il les aurait probablement énumérées comme confucianisme, taoïsme et tendaïsme. Zen était la réalité; seulement ses fleurs n'avaient pas donné de fruits, et il avait conservé pour lui-même tout le domaine de l'idéalisme jusqu'aux jours plus conscients des Song.

Ce qu'il y a de remarquable dans la pensée zen des Song du Nord, c'est cette opposition _{p.149} déclarée et méprisante à tout ce que le confucianisme a de plus cher. Soit que cette union des extrêmes fût en 730 une vraie communauté, ou seulement un rapprochement de trêve, elle fut brisée par le conflit de 1060. La vérité est que la secte étroite des confucianistes, quand elle parvint à la demi-conscience de son puritanisme, ne put jamais tolérer aucune comparaison ni réelle union avec personne. Ils apportaient une obstination de bull-dogs à s'en tenir à la lettre de la loi. Nous avons vu comment ils se livrèrent à des

¹ [c.a.: Li Bai/Li Bo.]

² [c.a.: Wang Wei.]

persécutions brutales de bouddhistes avant la fin des Tang. Les critiques Tang eux-mêmes ne furent guère capables de se rendre compte de la situation; ils demeurèrent bouche bée devant des violences qu'ils ne pouvaient comprendre. L'élément confucianiste dans la première culture des Tang, comme dans les examens des services civils et de l'Université, a été très fort. Le peuple pouvait difficilement se faire une opinion pour condamner ou pour admirer ceux qui dirigeaient le mouvement.

Avec la dynastie Song, cet état de confusion et de doute cessa. Durant les cinquante-cinq années des cinq courtes dvnasties intermédiaires entre Tang et Song, au X^e siècle, une sorte d'indépendance relative s'était développée dans les provinces séparées, gage d'un individualisme et d'une décentralisation qui donne déjà idée du changement qui plus tard devait transformer le Japon à la période Kamakura. Et quand l'union se fit de nouveau au début des Song dans leur nouvelle capitale de Kaifongfu en 960, et que des énergies jeunes _{n 150} affluèrent des provinces pour apporter leurs forces à la nouvelle cour, il y eut presque immédiatement une rupture entre les individualistes et les anti-individualistes. Ce furent les premiers qui tout d'abord l'emportèrent, et c'est ce qui fit l'art primitif des Song si brillant, avec l'aide possible d'un génie supérieur tel que Riryomin 1.

Mais les confucianistes, sans se décourager, insistèrent pour qu'on en revînt aux mêmes institutions qui avaient prévalu sous les Tang. Dans leurs conceptions du système d'éducation en particulier, ils repoussèrent avec énergie toutes tendances à sentir ou à penser librement, insistant sur la rigidité d'une morale remontant plus haut que les Han. Ils considéraient même comme une atteinte à leurs prérogatives toutes méthodes libérales de taxes destinées à activer la force productrice de l'État, et les heureux résultats de ses industries. Il y eut là un des plus grands conflits que le monde ait connus, pour étouffer l'essor de la

¹ [c.a.: Li Lung-mien.]

liberté intellectuelle, et dont les détails ne diffèrent guère de ceux qui ont amené la faiblesse de la Chine au XX^e siècle.

Avec la première pénétrante intelligence des Song, la Chine se trouvait entraînée aux méthodes scientifiques du raisonnement et vers l'industrie. Elle était à la veille d'un renouvellement analogue à celui de la Renaissance européenne. Mais tout ce qui devait le ruiner agissait obscurément et sournoisement ; cela se passait dans l'esprit chinois même, sous l'influence de son système d'éducation.

p.151 Les fortes intelligences et les réformateurs des Song du Nord durent compter les heures tragiques. La dégénérescence des Tang avait été un symptôme grave pour la vitalité de la Chine même, et sans doute à tout jamais. L'âme chinoise, dès le début, avait été assez molle. La civilisation très spéciale de toute la dynastie des Song, aussi bien ceux du Nord que ceux du Midi, fut une protestation désespérée contre ce mal insidieux, qui fut le plus mortel danger au cours de toute l'histoire de la Chine.

C'est ce qui fait que les modernes annalistes chinois ont jeté une sorte d'anathème contre la dynastie des Song. Ce sont ces qualités créatrices de l'imagination des Song qu'ils ont eues en haine. Mais ces créations, comment pouvons-nous les juger sous la forme des copies douteuses qui les ont travesties ?

Quelle surprise et quelle étrange chose pour des savants européens qui se sont habitués à regarder la culture chinoise comme un désert de morne uniformité pendant trois mille années, de lire les paroles des hommes qui, parmi les Song du Nord, étaient débordants d'espérances, tels que des artistes critiques comme Kaki, disant « que la vraie nature de l'homme est de repousser tout ce qui est vieux, et de s'attacher à tout ce qui est neuf ». Toute la culture des Song est un immense domaine de souvenirs qui nous montrent le peuple chinois pendant trois siècles occupé à mettre debout des choses que nous sommes disposés à

considérer comme non chinoises. Dans ces grands mouvements des _{p.152} Song du Nord, le bouddhisme zen commença à jouer un certain rôle. Le mysticisme, ni taoïste, ni tendaï, ne pouvait s'adresser aux étudiants des Universités. Tourner le dos à la nature était le cri des savants comme celui des pieux bouddhistes. Comment le bouddhisme montra des possibilités à devenir une « contemplation de la nature », voilà ce qui est une chose infiniment mystérieuse pour ces savants pali qui supposaient qu'il n'avait pu y avoir jamais de bouddhisme réel ne prenant pas son point d'appui sur « les cinq nobles vérités ».

Le bouddhisme métaphysique était déjà mort en Chine, même avant le bouddhisme mystique. Certainement, de toutes les professions de foi bouddhiques, la plus esthétique est cette charmante doctrine zen, qui considère l'homme et la nature comme deux groupes de formes caractéristiques entre lesquels s'établit la parfaite sympathie. Dans l'espèce, c'est un peu comme la doctrine swedenborgienne des « correspondances ». Mais la doctrine zen va bien au delà des théories européennes, en poussant bien plus loin les détails de ces correspondances, et en les affranchissant d'un purisme éthique trop étroit. Elle a quelque chose de la liberté et de l'humanisme de la Renaissance, sans ce que cette dernière renferme encore de paganisme.

Un principe extrême de Zen est que les livres sont mauvais, surtout dans la période éducative. Elle se détourne de la parole écrite, et de toute la littérature de cet ordre. C'en était assez pour la condamner aux yeux des étudiants chinois p.153 qui regardent la parole écrite comme une sorte de talisman sacré. Les philosophes zen enseignaient que le Livre de vie, c'était le Livre de la nature ; que le néophyte devait voir par luimême comment les animaux et les oiseaux, les rivières et les nuages, les montagnes et les rocs, étaient formés. C'était un essai pour reformer les catégories de la pensée *de novo*, en prenant comme base solide l'organisation de la nature. C'est le cri qui échappe joyeusement à l'écrivain Kuo Hsi (Kakki) aux premières lignes de la préface de son

essai : « Pourquoi les hommes aiment-ils la nature ? Parce que c'est d'elle que perpétuellement jaillit *la vie.* » *La vie* ? Non pas cette collection de poids et mesures morts, ou ces limites des ordres sociaux rangés rang par rang, et numérotés dans un ordre analytique. La mésentente avec Confucius, c'est qu'il a raisonné comme si ce squelette était la vie. Avait-il conçu un empire de Chine ainsi déterminé pour l'éternité ? Ses disciples d'ailleurs exagérèrent ses défauts, et après lui ils allèrent répétant que le moyen de comprendre le sens de la vie, ce n'était pas d'écouter les battements du cœur et le souffle des poumons, mais de compter le nombre de côtes. Ce fut sur ce terrain que le système d'éducation de Zen fut à un tel degré antithétique.

Un autre grand point de la doctrine zen était qu'en s'attachant aux formes caractéristiques et aux traits particuliers de la nature, l'étudiant n'avait pas d'autre guide que sa propre intelligence, entièrement libre. Le maître le plaçait p.154 ainsi devant les rochers et les nuages, et lui demandait ce qu'il voyait. Le prêtre était un examinateur, non pas un précepteur. Il laissait l'intelligence constituer elle-même son domaine par le sens des subtiles affinités entre les choses, pour organiser ainsi un enchaînement organique de nouvelles catégories. En résumé, l'éducation ne pouvait que développer l'*individualité*.

C'est pourquoi les grands portraits des prêtres zen (tels que celui que la générosité de Mme Gillot a permis au musée du Louvre de posséder) présentent un aspect de puissance par la tête et les yeux.

Mais cette individualité n'est pas une fin ultime, puisque par delà les voies d'approche apparaîtra quelque chose d'un grand système spirituel reliant l'homme à la nature. En ce sens, c'est une doctrine hégélienne qui se dissimule derrière les deux mondes objectif et subjectif. Il est possible que le pouvoir télépathique du maître et l'influence du rayonnement de Zen s'insinuaient dans tous les phénomènes de perception du néophyte, pour le placer à une unité de plan.

Qu'une telle doctrine ait pu devenir un puissant adjuvant de la poésie, depuis Sharéiun des Liang, jusqu'à So-Toba des Song, cela est dû à une pénétrante conception des analogies. Toute poésie réelle est justement cette perception cachée des relations organiques. La nature était si plastique et claire aux yeux de l'homme primitif que ce que nous appelons métaphore éclatait à ses yeux comme l'identité $_{\rm p.155}$ spirituelle à laquelle le langage donnait une forme en poésie et en mythe. Zen chercha seulement à revenir à ce primitif éclaircissement.

Un mot comme une chose a autant de signification que vous pouvez y trouver, et brille de mille nuances; le poète seul ayant l'idée de la couleur originale, sait comment s'en servir. Ainsi, dans la poésie chinoise, chaque caractère a en définitive deux nuances de signification, — naturelle et spirituelle, — chaque mot y est ainsi *chargé de sens*, au point extrême de condensation.

On peut comprendre ce qu'une telle doctrine put avoir de puissante influence sur l'art, et déjà l'époque des Tang eut une école de paysagistes tels que l'Occident n'en put connaître qu'au XIX^e siècle, en ce sens que tout ce qui est caractéristique et essentiel de structure dans chaque forme organique et inorganique est sensible à l'homme, l'émeut, et répond aux larges mouvements de son esprit. Quand Wordsworth déclare que « every flower enjoys the air it breathes », il humanise la nature, comme le faisait la doctrine zen qui y voyait le miroir de l'humanité.

Les vraies origines de cet art du paysage peint doivent être cherchées dans l'art du milieu de la dynastie des Tang, et les deux grands maîtres en ont été Wang Wei (Omakitsu) et Wu Tao-tzu (Godoshi). La critique chinoise a toujours considéré le premier comme le plus apaisé, et le second comme le plus âpre et le plus violent de dessin. Le seul grand paysage d'Omakitsu qu'on ait conservé au Japon est la grande p.156 cataracte au milieu des rocs, que possède le Kotaiji Higa Shugama, que

tous les érudits ont conclu à considérer comme authentique, et qui est d'une incomparable puissance, aussi bien de vision que d'exécution.

Les deux chefs-d'œuvre de Wu Tao-tzu sont au Daitokuji de Kioto, extraordinaires, et dont est sorti l'art de Risei ¹ et de Kakkei ². Les montagnes sont dressées comme un vaste écran dans tout le fond de la composition, si bien que rien n'apparaît du ciel. Ce n'est qu'un fond de paysage de montagne avec des torrents précipités, et de froides brumes ; toute la beauté du dessin et des lignes réside dans les arbres, tous traités avec un âpre caractère, et dont les valeurs varient selon leur plan.

Le paysage, néanmoins, ne fut pas une des formes les plus riches de l'art des Tang, surtout tourné vers l'homme et la religion. Ce n'est qu'aux derniers temps que la pensée zen lui donna une toute nouvelle importance, et que Taisu fut l'artiste qui sut transmettre le mieux ces nobles et fraîches traditions aux Song.

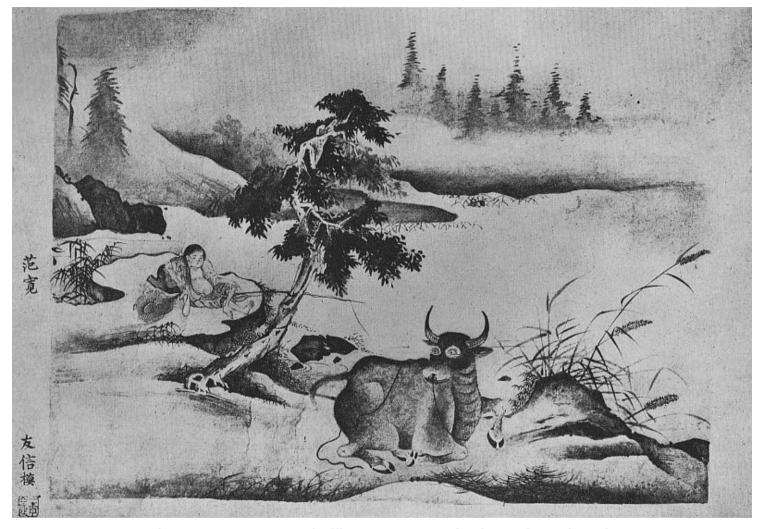
Ce Taisu aimait à peindre les conducteurs de buffles dans des paysages, alors qu'ils les chevauchent en jouant de la flûte, joyeux du frais bruissement des saules et inspirés par les nobles formes de la montagne. (Une copie faite par Kano Isen est dans la collection Freer.)

Une période a séparé les arts des Tang et des Song. C'est celle des cinq dynasties où, pendant cinquante-cinq ans, la Chine fut disloquée en p.157 plusieurs provinces dans un état de demi-indépendance. Le créateur de l'art du paysage dans le Nord-Est fut Keiko, qui vécut sous les Tang, mais fut en pleine production sous Liang (907-922). Fan Kuan (Hankwan) et Kwando, son élève, furent les grands paysagistes du commencement du X^e siècle. On disait de Fan Kuan que ses paysages étaient l'image même de la nature qu'on avait devant les yeux. Il vécut probablement sous les premiers Song, et ne fut pas sans influencer Li Ch'en (Risei).

² [c.a.: Hsia Kuei.]

¹ [c.a. : Li Ch'eng.]

Dans la forme de ses arbres, dans la façon d'indiquer les troncs avec plus de clarté que les feuilles, il rappelle Wu Tao-tzu, ce qui faisait dire au critique des Song, Mi Yuan-chang (Beigensho), que « ses arbres étaient tout en branches, sans troncs », ce que Kwando semble avoir encore exagéré. Ce dernier cherchait des effets de brouillard et de pluie.



Pl. 44. Paysage avec un buffle, par Fan Kuan (en japonais Hankwan).Début du XI^e siècle. Époque des Song.

Dans la région pittoresque du Yangtsé, vécut un des plus grands génies de cette époque de transition, Ch'u Hui (Joki), peintre de fleurs et d'oiseaux, comblé d'honneurs par son souverain. Ce fut la gloire de la capitale des premiers Song, celui qui créa ce genre Kwacho (fleurs et oiseaux) si honoré dans l'art chinois. Il était supérieur dans sa façon de

peindre les hérons. Il aimait à se servir d'une grosse soie dont Beigensho disait qu'elle était forte comme du coton. Il était aussi remarquable en cherchant à rendre les lotus, dont on a peut-être une admirable interprétation de lui à Horiuji, qu'on a souvent attribuée à son contemporain japonais Kanawoka. En tout cas, Horiuji possède des copies de p.158 peintures de lotus de Ch'u Hui, dont les feuilles sont bordées, et ponctuées aux extrémités d'un rouge cramoisi merveilleux : quels modèles y trouvèrent tant d'artistes des Yuen et des Ming!

Dans l'ouest de la Chine au Szechuan, de nombreux artistes s'illustrèrent. L'un d'eux, Chao Ch'ang (Chosho), fut un rival de Chu Hui. Un critique, Risen, dit de lui qu'il faisait de jolies fleurs « comme des broderies ». Dans ce genre Kwacho Huang Ch'uan (Kosen) était aussi remarquable. M. Freer possède une copie faite sans doute par Shunkio des Yuen, d'une belle pivoine de Huang Ch'uan, dont les pétales souples portent les nulle nuances du pourpre.

L'art des Song reçut une très forte impulsion du fait de l'extrême culture des gouverneurs de provinces, soucieux de s'illustrer par l'activité artistique qu'ils éveillaient autour d'eux. C'est ainsi que Li Ch'en (Risei) était venu de la province du Yeikei, au Hoangho, peignant, entre 980 et 1020, de beaux troncs d'arbres comme Fan Kuan, avec des légèretés d'encre accentuées de larges taches, et cherchant des effets de profondes forêts, de fumées et de brouillards. Ce fut le grand peintre du début des Song, mais peut-être surpassé par son élève Kuô Hsi (Kakki), natif du Honan, le peintre des vastes espaces, noyés dans les brouillards immobiles, exécutés, disait-on, « à coups de pinceaux doux et pleins d'intentions secrètes », et aussi des forêts en hiver ; et toujours il reste doué d'un étrange pouvoir de suggestion. Le plus curieux est que Kakki fut surtout le décorateur des grands murs blancs des place palais et des temples, le premier sans doute qui appliqua l'art du pur paysage à la décoration murale. Il mourut probablement à la période Genko 1078-1088, date de sa dernière œuvre, un énorme paysage sur soie. Il ne put

avoir connu Risei que dans sa jeunesse, et peut-être aussi Riryomin. On doit se rappeler que Kakkei, le plus grand paysagiste des Song du Sud, étudia Kakki à fond et copia souvent ses peintures.

Et malgré tout, un des plus grands titres de gloire de Kakki, c'est le grand traité qu'il écrivit sur le paysage à l'intention, disait-il, de son fils Jakkio, qui de fait l'édita après la mort du père. Cet écrit est d'une importance exceptionnelle, on peut dire universelle. Il nous permet de comprendre les rapports du paysage avec la culture générale et l'imagination chinoises, et tout ce que l'amour de la nature donna de force de pensée et de sentiments aux préceptes de la secte zen.

Il est évident que la suprême influence de Zen ne s'était pas encore exercée, et que ce sont les essayistes paysagistes des Song du Sud qui complètent la peinture de Kakki. On doit reconnaître que le taoïsme avait un rôle considérable à jouer dans cet amour de la nature, et qu'il y eut toutes sortes de mélanges dans l'esprit des hommes entre bouddhisme, taoïsme et confucianisme, mélanges destinés à être fortifiés en splendide synthèse par les derniers philosophes Song.

Je voudrais donc ici donner quelques extraits de cet essai, comme le meilleur témoignage qui puisse être fourni de la virtuosité chinoise $_{\rm p.160}$ à cette époque si importante. Il montre bien comment chaque forme caractéristique des choses peut être amenée à correspondre aux phases de compréhension de l'âme humaine ; comment, par exemple, les arbres dans leurs surprenantes contorsions, pins des montagnes ou cèdres puissants, aimés des anciens Chinois et plus tard des Japonais (et notre vue superficielle d'occidental n'y voyait d'abord qu'un goût barbare pour le monstrueux), dévoilent réellement le profond penseur zen par leurs énormes nodosités et branches squameuses qui ont lutté contre les tempêtes, les brouillards, les tremblements de terre. Il est des suites de circonstances à peu près identiques à travers lesquelles les luttes de la vie d'un homme avec ses ennemis, l'adversité, la douleur se trouvent imprimées en ses rides et dans les muscles raidis de son vieux visage.

Ainsi la nature devient un immense monde pictural, un répertoire d'étude de « caractère », et cela peut mener à la lourdeur didactique et au concept littéraire, parce que le *caractère*, dans les deux sens d'individualité humaine et d'individualité naturelle, tend à s'unifier. La vraie beauté du côté nature est le contraire de tout formalisme moral latent, et c'est là l'antithèse du dernier « *bunjinga*, art littéraire » qui vraiment, comme son nom peut l'indiquer, fait sombrer la beauté dans le pédantisme.

Les confucianistes purement modernes reculent avec horreur devant la souillure de la pensée et du sentiment bouddhiques et, ce faisant, ignorent ou renoncent à comprendre la plus grande part $_{\rm p.161}$ de ce qui a fait la Chine et les Chinois puissants par leurs arts sous les grands Song. Être pur comme la fleur du prunier, libre comme l'oiseau, fort comme un pin, pliant comme un saule, cela fut tout l'idéal des Chinois Song, comme des plus récents Ashikaga du Japon, et cela pénétra partout avec la pensée zen.

Extraits du fameux essai sur la peinture par Kakki (Kuo Hsi) ¹ des Song : Sur le goût des forêts et des sources

Rédaction d'après des notes fragmentaires par son fils, Laichi Laifu, commandant en chef l'infanterie, Kakushi Jakkio.

Préface

Le sage a dit : « Il est bon d'aspirer aux principes de la morale (tao) pour ne devoir l'autorité dans chaque chose qu'à la vertu, pour avoir comme principe de conduite la bonté (charité), et pour permettre à notre esprit de se répandre dans le domaine de l'art ».

Quant à moi, Kakku Jakkio, dès mon enfance, j'ai suivi mon ami respecté (son père, Kakki), voyageant avec lui au milieu des

¹ Les extraits que nous donnons furent empruntés à la traduction faite au Japon, il y a de nombreuses années, par des étudiants japonais pour le professeur Fenellosa ; ce dernier les avait toujours gardés parmi ses papiers les plus précieux, et il s'en servit fréquemment dans les conférences qu'il donna aux universités américaines. Ce qu'on trouvera ici, c'est ce que le professeur Fenellosa avait marqué comme capital ; et quand il mit en marge de son manuscrit une note particulière, nous l'avons répétée.

torrents et des rochers, et chaque fois qu'il peignait la scène de la nature qu'il avait devant lui il disait : « Dans la peinture sansui (de paysage), il existe des principes qui ne peuvent être exprimés grossièrement ni précipitamment ». Et chaque fois qu'il prononçait des $_{\rm p.162}$ paroles dignes d'être rappelées, je prenais mon pinceau et je les transcrivais. Ces souvenirs, qui ont été ainsi conservés par centaines, je les publie pour ceux qu'aiment l'art.

Il faut dire que mon père, quand il était jeune, étudiait avec un maître taoïste, et en conséquence était toujours amené à rejeter ce qui était ancien, et à s'attacher à ce qui était nouveau (ainsi noté par le professeur Fenollosa comme une chose très importante). Il fut un homme dont toutes les démarches de la pensée furent en dehors des régions régulières (il veut dire le monde confucianiste fiaé dans des formules strictes conventionnelles). C'est ainsi que, ne comptant pas de peintres parmi ses ancêtres, tout ce qu'il portait en lui-même dérivait de sa pure intuition. Durant tout le cours de sa vie, il parcourut les domaines de l'art et y acquit sa renommée. Quant à son caractère privé, il dirigea sa vie vertueusement, pieux vis-à-vis de ses parents, bon pour ses amis avec ferveur. C'est un devoir pour ses descendants d'en rendre un éclatant témoignage.

[Après ces lignes de préface, Jakkio, expliquant certains termes familiers à son père, rapporte de lui ces traits charmants :]

Il y a quelques années, je vis mon père peignant deux ou trois peintures, qu'il laissait inachevées pendant dix à vingt jours, probablement parce qu'il s'en était détaché. C'était ce qu'il appelait la maladie spirituelle du peintre. Et de nouveau, quand ces peintures le réattiraient, il oubliait tout ce qui n'était pas elles. Mais la moindre chose qui le troublait, lui faisait laisser là sa peinture vers laquelle il ne tournait même plus les yeux. Ainsi était-ce quand une pensée sombre lui traversait l'esprit.

Quand il commençait à peindre, il ouvrait toutes les fenêtres, essuyait son pupitre, brûlait de l'encens de droite et de gauche, se lavait les mains, nettoyait sa pierre à encre. Et ce faisant, son esprit se calmait, et sa pensée commençait à composer. Ce n'est qu'ensuite qu'il commençait à peindre. (Le professeur Fenollosa écrivit en marge de ces lignes ce simple mot : Whistler.)

Commencer par esquisser sa peinture, et tâcher de la construire, en donnant plus d'importance à quelque qualité, ou à quelque partie, puis la mouiller de nouveau p.163 pour revenir deux fois sur une première touche, ou même trois fois sur deux, tracer de nouveau chaque trait incurvé, essayer toujours d'améliorer, mais finalement n'éprouver que mécontentement et déception : tel est le sens qu'il donnait à l'art de peindre, d'un cœur généreux.

Extraits supposés des sentences certaines de Kakki

En quoi consistent les raisons qui font que des hommes vertueux aiment « sansui » le paysage ? C'est pour ces motifs qu'un paysage est une place où la végétation croît, nourrie par le sol et le sous-sol, où les printemps et les rochers s'amusent comme des enfants, une place que fréquentent ordinairement les hommes des forêts et les étudiants qui fuient le monde, où les singes ont leurs tribus, et où les cigognes volent en criant à grand bruit leur joie dans la nature.

Le tumulte du monde poudreux, et le renfermé des habitations humaines, est ce que la nature humaine, à ses hauts degrés, hait perpétuellement; — tandis qu'au contraire les brumes, le brouillard et les sennins pleins de sagesse (c'est-à-dire, poétiquement, les vieux esprits qui sont supposés hanter les montagnes), sont ce que la nature humaine recherche, mais ne peut que rarement rencontrer; mais il y a une grande paix et des jours bénis, où les âmes du maître comme de l'élève sont hautes et joyeuses, et où il est possible pour l'un de régler sa conduite avec pureté, avec

rectitude et honnêteté durant sa carrière entière. Et alors quelles nécessités, quels motifs pourraient déterminer l'homme de bien à se tenir à l'écart, à s'éloigner du monde, à fuir les lieux fréquentés par ses semblables ? Plutôt se mêlerait-il à eux dans une joie générale. Mais puisque ce n'est pas le cas, quelle délicieuse chose cela est pour les amoureux des forêts et des sources, pour les amis des brumes et des brouillards, d'avoir à portée de la main un paysage peint par un habile artiste! Avoir ainsi la possibilité permanente de voir l'eau et les pics, d'entendre le cri des singes, le chant des oiseaux, sans sortir de sa chambre.

En ce sens, une chose ainsi réalisée par la volonté d'un autre satisfait complètement votre propre esprit. C'est là l'idée fondamentale de respect du vaste monde pour la peinture « sansui » (de paysage). Si bien que si l'artiste, sans réaliser cette idée, peint « sansui » d'un cœur indifférent, c'est comme s'il jetait de la terre sur une divinité, ou s'il répandait des impuretés dans le vent clair.

En peignant « sansui », on devrait se souvenir que tout a sa propre forme, de sorte que si une peinture admirable couvre toute la surface d'un grand morceau de soie, il n'y a rien là qui soit excessif. Et si une petite scène est peinte sur un petit morceau de soie, il n'y a rien qui manque. Les critiques de sansui (paysages) donnent généralement au paysage représenté de telles qualités qu'elles le rendraient tout à fait propre à être admiré, et à permettre d'y marcher, de s'y promener, d'y vivre. Le sansui qui atteint au degré supérieur combine ces quatre qualités. Toutefois, s'il ne fallait seulement que deux de ces qualités, ce sont celles qui permettraient d'y vivre et d'y promener qui seraient préférables.

Celui qui étudie la peinture est dans les mêmes conditions que celui qui étudie l'écriture. Celui qui en écriture ferait de Sho-ô ou de Gurinku son maître, n'exécuterait qu'un travail identique à celui du maître, et rien de plus. C'est la même

chose en peinture. Le grand artiste qui circule ne doit pas se renfermer dans une école, mais doit étudier dans plusieurs, de même qu'il lit, et qu'il obéit aux raisons que lui fournissent les pensées de la suite de ceux qui l'ont précédé, subissant ainsi une cristallisation qui forme son propre style. Et seulement alors il peut dire pour la première fois qu'il est devenu un artiste.

Mais de nos jours les hommes de Seï et de Rô suivent des hommes tels que Yeiku : et des hommes de Kwankio suivent seulement Hankwan. Le seul fait de s'attacher à un seul maître ne doit pas être encouragé ; il faut ajouter que Seï, Rô et Kwankio sont des régions très limitées et non pas tout l'empire. Les spécialistes, depuis les temps les plus anciens, ont toujours été considérés comme les victimes d'une maladie, et comme des hommes refusant d'obéir aux paroles des autres.

Celui qui veut étudier la peinture de fleurs placera une plante fleurie dans un pot de terre, et l'examinera de haut ; celui qui étudie la peinture des bambous, prendra une $_{\rm p.165}$ branche de bambou, et projettera son ombre par une nuit de lune sur un mur blanc.

La peinture des nuages

L'aspect des nuages en peinture « sansui » est différent selon les quatre saisons. Au printemps ils sont doux et calmes ; en été, épais et couvant des orages ; en automne, ils sont rares et légers ; en hiver, sombres et gris. Dans la peinture des nuages, si on n'essaye pas de saisir le détail de chaque instant, mais si on se contente uniquement du grand effet total de la chose, alors seulement les formes et les proportions des nuages vivront. Parmi les nuages il y en a qui ont la forme d'une maison. Il y a des vents forts et des nuages légers : un grand vent a la force d'une tempête de sable, et un nuage léger peut avoir la forme d'un vêtement léger flottant.

Les montagnes et l'eau

L'eau est le sang des montagnes ; les gazons et les arbres, leur chevelure ; les brumes et les nuages, leur divine coloration. L'eau est le visage des montagnes, — les sourcils et les yeux des maisons et de leurs clôtures, l'âme des pêcheurs. C'est pourquoi les montagnes sont infiniment plus belles par leurs eaux, plaisantes et joyeuses par leurs maisons et leurs clôtures, libres par leurs pêcheurs. Ainsi se combinent les montagnes et l'eau.

La montagne est une chose puissante ; sa forme doit être haute et escarpée, à libres mouvements comme un homme à l'aise, se dressant avec grandeur, ou s'étalant comme un enfant de fermier ; ayant comme un abri au-dessus d'elle, un chariot sous elle ; ayant comme un support au front pour s'incliner, et quelque chose derrière elle pour s'appuyer, et comme contemplant quelque chose qui serait plus bas qu'elle. Tels sont quelques-uns des grands aspects des montagnes.

L'eau est une chose qui vit : sa forme est profonde et tranquille ; ou douce et unie, ou vaste et comme un océan, ou pleine comme de la chair, ou cerclée comme des ailes, ou s'élançant et svelte, ou rapide et violente comme une flèche, riche comme une fontaine qui s'écoule de loin, p.166 faisant cascades, tissant des brumes sur le ciel, se précipitant sur la terre où les pêcheurs sont à l'aise. Les gazons et les arbres des rives la regardent avec joie, et sont comme de charmantes femmes sous des voiles de brumes, ou quelquefois brillants et éclatants comme le soleil rayonne sur la vallée.

Tels sont les aspects vivants de l'eau.

Les montagnes

Les montagnes sont tantôt hautes, tantôt basses. Les montagnes hautes ont une chaîne de sang (vieille expression chinoise). Leurs épaules et leurs cuisses sont larges et étendues, leur base et leurs jambes vigoureuses et épaisses. Les

montagnes âpres, les montagnes à dos rond ou aplanies apparaissent toujours puissantes, s'étreignant, s'embrassant l'une l'autre, avec leur chaîne continue et éclatante. Telles sont les formes des hautes montagnes, et elles ne sont pas solitaires. Les montagnes plus basses ont leur circulation de sang plus élevée, avec un cou court et une base plus élargie.

Une montagne qui n'aurait ni brumes, ni nuages, serait comme un printemps sans fleurs ni herbes.

Les montagnes sans nuages ne sont pas belles ; sans eau, elles n'ont aucune magnificence ; sans routes ni sentiers, elles ne sont pas habitables, et sans forêts, elles ne sont pas vivantes. Si une montagne n'est pas profonde et lointaine, elle est insignifiante — et sans être aplanie et lointaine elle est proche — et sans être élevée et lointaine elle est basse.

En montagne il y a trois sortes de distances; en hauteur quand on la regarde de bas en haut; en profondeur quand on regarde de haut en bas, et en distance de plans quand on regarde des montagnes voisines.

La force de la distance en hauteur est impulsive ; l'idée de la distance en profondeur est lourde ; l'idée de la distance des plans est de douceur dans la grandeur, comme celle de l'Océan ¹.

p.167 En montagne, il y a trois grandeurs. Une montagne est plus grande qu'un arbre, et un arbre plus grand qu'un homme. Une montagne à une certaine distance, non pas plus loin, prend l'aspect d'un arbre ; comme l'arbre à une certaine distance prend l'aspect d'un homme. La montagne et l'arbre ne sont donc pas grands. La comparaison d'un arbre avec un homme commence avec ses feuilles, et la comparaison d'un homme avec un grand arbre commence avec sa tête. Un certain nombre de feuilles d'arbre rivaliseraient avec la tête d'un homme, et la tête d'un

¹ L'expression de premier plan signifie ce qui dans la peinture est juste devant l'œil et doit par conséquent appeler toute l'attention, non pas tout le premier plan avec ses côtés. Donc les autres parties désignent non seulement toute la distance supérieure, mais l'espace de côté et aussi en arrière. (Note de M. Fenellosa.)

homme se compose d'un certain nombre de feuilles. Ainsi donc la grandeur et la petitesse d'un homme, d'un arbre et d'une montagne sont tout à fait en dehors d'une moyenne raison. Telles sont les trois sortes de grandeurs.

Une montagne, bien que prétendue grande, ne peut l'être dans toutes ses parties visibles. Elle peut être grande seulement quand le brouillard et les brumes viennent envelopper ses lointains. L'eau, bien que prétendue éloignée, peut être seulement éloignée à travers la visibilité ou l'invisibilité qui interrompt son cours. Et qui plus est, une montagne visible dans toutes ses parties est non seulement sans beauté, mais est disgracieuse, comme un mortier à riz. Et l'eau qui se voit en toutes ses parties, est non seulement sans la grâce que lui donne la distance, mais ressemble à une peinture qui représenterait un serpent.

Quoique les vallées, les montagnes, les forêts et les arbres au premier plan d'une peinture s'arrondissent et se courbent comme pour venir en avant, et comme pour ajouter à l'effet merveilleux du spectacle, et bien que faits avec tous les détails, cela ne fatiguera pas le spectateur ; car l'œil humain a le pouvoir de saisir tous les détails rapprochés. Et d'autre part, quoique ayant une étendue aplanie et lointaine, des pics striés qui sont comme les vagues continues d'un océan, se reculant dans l'éloignement, le spectateur ne sera pas accablé par la distance, parce que l'œil humain est capable de voir loin et large.

Les rochers

Les rochers sont les os du ciel et de la terre ; et leur noblesse est faite d'âpreté et de profondeur. La rosée et $_{\rm p.168}$ l'eau sont le sang du ciel et de la terre, et tout ce qui coule librement est un noble sang.

En peinture, les rochers et les forêts doivent éminemment avoir raison. Un pin puissant doit être peint tout le premier : c'est le patriarche, et dans la mêlée des arbres, des graminées, des plantes grimpantes, des cailloux et des rochers qui

l'entourent, comme des sujets qu'il regarde de haut, il est comme un sage au-dessus des hommes inférieurs...

Si une montagne de sable a des forêts qui sont épaisses et basses, la montagne rocheuse doit avoir des forêts maigres et élevées... Les grands rocs et les pins doivent toujours être peints à côté de grandes rives de terre en falaises, et non pas à côté d'une eau basse et peu profonde. Certaines eaux se précipitent en torrents ; certains rochers se dressent sur les sommets, ou bien des cascades se brisent au milieu des arbres perchés, et des rocs aux formes étranges s'accrochent de chaque côté du chemin.

Considérations sur la peinture

Dans le monde, les hommes savent seulement se servir de leur pinceau, et par conséquent peindre ; mais ils ne songent pas que la peinture est une chose difficile par tout ce qu'il y a sous la technique. Un véritable artiste doit nourrir en son âme la douceur, la beauté, la magnanimité. Il lui faut en lui-même d'aimables pensées et des idées; des pensées de celles qu'Ichokushi appelait « onctueuses comme l'huile ». Il doit être capable de comprendre et de reconstruire dans son propre esprit les émotions et les états d'âme d'autres êtres humains. Étant ainsi arrivé à la compréhension d'autrui, il le tiendra inconsciemment au bout de son pinceau. Kogaishi des Shin (Ku K'ai chih des Tsin) avait un pavillon célèbre, comme cabinet d'étude, où sa pensée pouvait être plus libre. Si la pensée devient déprimée, mélancolique et à idée fixe, comment des artistes seraient-ils capables de travailler d'après de pareilles idées, ou de sentir les caractéristiques mentales des autres ? À moins d'habiter une maison tranquille, assis dans une chambre écartée, les fenêtres ouvertes, la table époussetée, l'encens brûlant, et dix mille pensées vulgaires exprimées, je ne puis éprouver aucun bon sentiment pour peindre, $_{\rm p.169}$ aucun goût élevé, ni créer le « yu » mystérieux et merveilleux. Après avoir rangé toutes choses autour de moi dans leur ordre, c'est

seulement alors que ma main et mon esprit répondent à un autre, et se meuvent avec une parfaite liberté :

N'avoir jamais qu'une sorte de coup de pinceau, c'est ne pas avoir du tout de coup de pinceau, — et ne se servir que d'une sorte d'encre, c'est ne rien connaître à l'encrage. Ainsi, quoique la brosse et l'encre soient les choses les plus simples du monde, très peu d'artistes savent comment les manier avec liberté.

On a dit de Ogishi (Wang-Hsi-chih) qu'il aimait beaucoup les oies, son idée étant que l'aise et la courbure gracieuse de leurs longs cous rappelaient celles de la main d'un homme tenant un pinceau, avec le libre maniement de son bras.

Pour ce qui est des brosses, il en est de bien des sortes, pointues, arrondies, dures, douces, comme une aiguille, comme un couteau. Pour ce qui est de l'encrage, quelquefois l'encre claire doit servir, quelquefois l'encre noire et épaisse, quelquefois l'encre brûlée, parfois l'encre marinée, d'autre fois l'encre rapidement coulée de la pierre à encre, ou bien encore mêlée de « sei-tai » (bleu), ou bien l'encre malpropre gardée dans le cabinet. L'encre claire repassée six ou sept fois fait une encre épaisse, dont la couleur est mouillée, et non pas morte et sèche. L'encre épaisse et l'encre brûlée doivent servir à faire les tracés, car, à moins qu'elle soit sombre, la forme des pins et des rocs anguleux ne s'imposera pas. Après avoir fait des contours serrés, ils doivent être repris avec le bleu et l'encre. Et alors les formes semblent se dégager des brumes et de la rosée.

Sur la poésie

Ici, dans mes jours de loisir, je lis de vieilles poésies et des nouvelles, et j'extrais de stances admirables ce que je sens être l'expression complète de ce que mon âme ressent. Les anciens sages disaient qu'un poème est une peinture sans forme visible, et une peinture est une poésie qui a pris forme. Ces paroles sont sans cesse en moi. Je veux maintenant me rappeler quelques-uns de ces vers des vieux maîtres que j'avais l'habitude de réciter.

p.170 La civilisation en Chine sous les Song du Nord à Kaïfongfu, entre 1060 et 1126, connut un de ses plus resplendissants moments que seules égalèrent la période des Tang sous Genso à Sin-gan-fu (713-755) et celle des Song du Sud à Hangchow (1172-1186). Le mouvement des Tang avait été plus large dans ses développements internationaux affectant la moitié de l'Asie ; celui des Song du Nord, plus ramassé, plus intimement chinois, d'esprit particulier. Celui qui suivra fut plus replié encore, les Song du Sud ayant été coupés de toute la Chine du Nord alors occupée par les Tartares. Autre différence essentielle, c'est que la culture des Tang trouva sans doute sa suprême expression dans la poésie, et que celle des Song la trouva dans la peinture. Si les premiers n'avaient eu Godoshi, un rival inégalable, ils seraient loin de pouvoir approcher des Song comme goût, comme variété, comme liberté. Et certains ne seront peut-être pas éloignés de penser que Riryomin vaut Godoshi.

Les confucianistes, qui avaient été les maîtres sous les derniers Tang, avaient cherché à dominer encore les premiers Song. Ils avaient amené l'empereur à les nommer gouverneurs locaux en 963. Mais une force contraire n'allait pas tarder à leur faire échec. En 984, Kwazan Inshi, un ermite taoïste, vint à la cour, demanda à y résider et à prêcher. Ses miracles attirèrent l'attention de l'empereur. En 1012, un second vint encore. On les regardait comme des *sennins*, c'est-à-dire des hommes réels, mais qui, par leur communication directe et pure avec la nature et la soumission p.171 de leur personnalité, ont une sorte de pouvoir sur les choses et peuvent même échapper à la mort. Il est clair qu'une telle doctrine devait être en accord avec le bouddhisme, et surtout avec la secte zen. En 1023, l'empereur Ninso 1 commençait un règne qui devait durer quarante et une années. De ce qu'on le dit un sennin, on peut conclure de ce que la doctrine taoïste avait gagné de terrain à la cour, et du champ qu'elle allait prendre pour imprégner l'esprit chinois à jamais.

¹ [c.a. : Jen Tsoung.]

Le parti de Confucius avait un grand directeur, Oyoshi, savant, écrivain et homme d'État, qui pensait, par le raisonnement calme et philosophique, convaincre le peuple que la vie devait être austère, et que libérer la personnalité était un grave danger; c'était un peu la même chose qui entraîna les sophistes contre Socrate, et les puritains contre Emerson.

Il vit se dresser devant lui un homme extraordinaire: Wang an Shih (Oanseki), qui, grâce à l'appui de plusieurs empereurs, put établir sa doctrine vraiment scientifique sur la raison et l'observation, et jeter les bases d'un enseignement rationnel et entièrement libre, en rejetant tous les classiques du confucianisme. Il mourut en 1086, après être parvenu à détrôner le système scolaire des confucianistes, et à supprimer leurs classiques pour les remplacer par de nouvelles séries de livres.

C'est dans ce grand milieu intellectuel que Kakki mourut, et que Li Lung-mien (Riryomin) grandit; les querelles s'étaient apaisées, et ce p.172 grand esprit de liberté intellectuelle, et de poétique idéalisation de la Nature qui a dominé toute la période des Song, permit à un groupe d'hommes remarquables de lui donner l'éclat de leurs talents les plus variés: le ministre Oyoshi, l'historien Shiba, le prosateur Bunyoka, le poète Toba, le critique Beigensho, le réformateur Oanseki, l'essayiste Kakki, le peintre Riryomin et le jeune prince Cho Kitsu, qui devait devenir le grand empereur artiste Kiso-Kotei.

Li Lung-mien (Riryomin) a été une figure des plus attachantes : peintre éminent d'images bouddhiques et de rakans faiseurs de miracles, esprit de large tolérance, vivant en étroite intimité avec le poète confucianiste Toba, dont l'idéal était à l'antipode du sien, fait de libéralisme et d'une liberté d'esprit qui admettait bien des idées opposées et les conciliait par l'ingéniosité et la subtilité d'une rare intelligence. Poète comme Michel-Ange, prosateur, humoriste, moraliste, amateur et collectionneur, illustrateur de livres, que ne fut-il pas ? Et s'il



Pl. 45. Un des rakans ou arhats, par Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin).
† 1106. Époque des Song. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)



Pl. 49. Un rakan ou arhat en extase sur les eaux. École de Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin). † 1106. Époque des Song.



Pl. 50. Groupe de rakans ou arhats regardant des cigognes. École de Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin). † 1106. Époque des Song.

a été un peintre bouddhiste extraordinaire, il convient de considérer le rôle qu'il a joué comme peintre de la vie. Il avait vécu sa jeunesse dans une contrée d'élevage de chevaux pur sang, et il s'intéressa à leurs allures vives et sauvages ; il devint un peintre de chevaux étonnant que



Pl. 48. La Villa « Riomin-Zan », habitation du peintre Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin). Par lui-même. † 1106. Époque des Song.

les critiques ont égalé au grand peintre de chevaux des Tang, Kankan. Il excella surtout dans la peinture de chevaux montés par des cavaliers (le Japonais Okio en a laissé une copie admirable).

Si ce n'est pour ses œuvres d'autels, Riryomin $_{\rm p.173}$ se servit surtout pour peindre de papier plutôt que de soie, et il peignit à l'encre. Mais dans ses œuvres bouddhiques sa couleur était réputée « divine », et il a peint aussi des paysages en couleurs. On lui a reproché de ne s'être servi de couleurs que dans ses copies, ce qui est faux. Il a déclaré lui-même qu'il avait beaucoup aimé faire des copies des œuvres des grands maîtres antérieurs. Il peignit Upasaka Yuima visité par Ananda, peut-être d'après la peinture de Kogaishi.



Pl. 47b. Le célèbre Yuima.Copie, par Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin). † 1106. Époque des Song.

Une de ses œuvres sur papier délicatement colorée, est un gros Hoteï dormant, très supérieur à ceux de Sesshu et de Motonobu.



Pl. 47a. Hoteï dormant.Par Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin). † 1106. Époque des Song.

Il portraitura le poète Rihaku et manifesta son génie humoristique dans cette étonnante bataille de musiciens aveugles.

Comme paysagiste, il semble dépendant des Tang, plutôt que rallié au style nouveau de Kakki. Il y fut minutieux, épris, de riches couleurs. Il fit souvent sa demeure, Riryominzan, dont un spécimen est connu au Japon ; il se montre très fin, très intime, amoureux du détail, d'un charme naïf et doux. En 1100, il était déjà tout à fait retiré de la vie publique.

On ne peut oublier le profond respect qu'il montrait pour les vertus domestiques de la femme, et ce fut un de ses sujets favoris de peindre les grandes dames de la cour dans la splendeur de leur beauté.



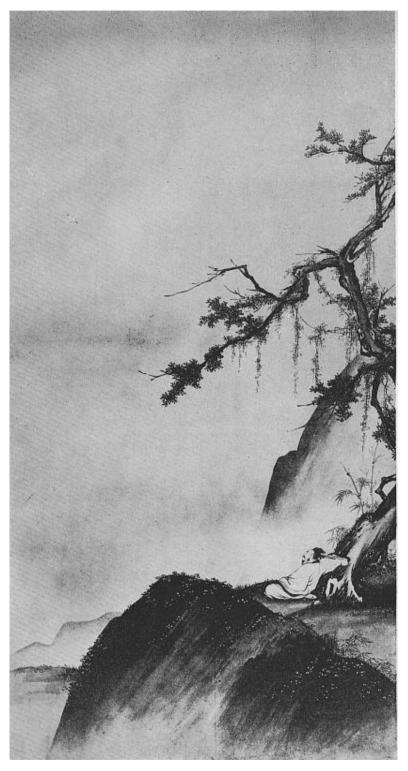
Pl. 46. Tête de femme.Dessin de Li Kung-lin, dit Li Lung-mien (en jap. Riryomin). † 1106. Époque des Song.

Les contemporains de Riryomin furent les savants Bunyoka, Toba et Beigensho ; mais, à lire entre les lignes des commentateurs, il semble certain que très célèbres littérateurs, ils ne furent $_{\rm p.174}$ en art que des

amateurs, et très peu personnels, reflétant dans leurs travaux le style de divers maîtres.

En 1101, Hin Tsung (Kiso-Kotei) montait sur le trône, et avec lui s'ouvrait une ère d'art asiatique de la plus grande splendeur. Il commença par s'entourer des plus notables artistes de son temps, comme d'une Académie, très officielle, dont les confucianistes se sont toujours moqués. Nul doute qu'il n'y eût là des risques, si le drapeau de l'art n'avait pas été tenu très haut et très droit par l'empereur même. Il avait réuni le plus extraordinaire musée de choses d'art chinoises qui fût jamais ; la collection Senkwa (période du même nom, 1119-1125), qui comprenait plus d'une centaine de peintures de Riryomin, fut publiée et gravée ; les Japonais ont nommé ce catalogue « Haibunsai Shogwafu ». Et l'empereur, au milieu de ses collections, discutait avec les artistes de son académie des mérites des œuvres, usant de son influence au profit des plus beaux exemples et des meilleurs modèles. Et lui-même, cet empereur Kiso, n'était-il pas un artiste, et très grand? Ses biographes ont dit que son style dérivait de Riryomin, dernière manière. On peut en juger d'après sa merveilleuse peinture de Shaka, Monju et Fugen, en couleurs, conservée dans un temple près de Kioto. Il n'est pas de plus gracieuse figure, d'esprit tout hellénique, d'un art plus délicat et féminin que celui de Riryomin, que ce jeune Monju, drapé dans les longs plis de son manteau, figure presque féminine. — Le pigeon blanc et le pigeon mordoré au milieu des fleurs _{p.175} de pêcher de Kiso, le montrent inspiré de Ch'u Hui (Joki). — Mais peut-être est-il le plus grand dans le paysage, avec les deux merveilleux kakemonos du Daitokuji de Kioto. L'un montre un poète, (et c'est presque un Riryomin), dans un surprenant décor de montagnes : il s'est assis au pied d'un cèdre que les tempêtes ont ravagé ; un grand roc se dresse au premier plan, et au loin une chaîne de pics rudes ; de blancs nuages flottent dans une atmosphère lourde, et une cigogne sauvage vole et semble s'abandonner à l'infini. La pose du poète, que la nature a repris tout entier, et qui se livre à elle dans l'oubli total de sa condition, un bras

contre le rude tronc du cèdre aux branches convulsées comme les faisait Zengetsu Daishi, est d'une beauté sans égale.



Pl. 51. Paysage, par l'empereur Hwei Tsung. † 1135. (Temple Daitokuji, à Kioto.)

L'autre peinture représente un paysage de rocs et de bambous au bord d'une cascade qui s'échappe d'un défilé ; un singe est suspendu à un arbre au-dessus de la cascade. Au milieu des rocs écroulés une figure se tient debout, contemplant les abîmes. C'est au petit matin, alors que les brumes de la nuit rôdent lourdement autour des rochers. Dans de tels paysages, le style de Kiso n'a rien de Godoshi ni de Kakki. Le trait, chez lui, a une grande force, mais aussi une suprême élégance ; il ne cherche pas à rendre l'espace par de grands partis pris de lumière et d'ombre, ni à établir ses masses par des effets impressionnistes. Aucun détail n'est négligé, et cependant l'effet est large par la perfection même de la touche.



Pl. 52. Une dame de l'époque des Song s'appuyant contre un pin.Par Chao Tsien-Li (en jap. Chosenri). XIIe siècle. Coll. Charles Freer, à Détroit, États-Unis.

Dans ce long règne artistique de Kiso (1101-1126), il ne fut pas sans influencer d'autres membres de la famille royale Chao des Song, spécialement Chao ta-nien (Chotainen), le paysagiste exquis en couleurs, et Chao Ch'ien-li (Chosenri). Rito nous a laissé de beaux paysages avec buffles, mais où il se montre inférieur à Taisu des Tang. Fameux vers 1111, il mourut à quatre-vingts ans vers 1130. — Li Ti (Riteiki), artiste de l'Académie impériale, s'illustra dans le paysage et les figures. — Li An-chung (Rianchu) fut excellent dans les oiseaux et les chevaux en mouvement ; il nous a laissé de vivantes visions des Tartares Kins, qui dévastaient l'empire du Nord ; comme il a su bien rendre le Tartare à cheval tuant un daim sauvage! Jinkouin nous a transmis de curieuses scènes de vie rurale.



Pl. 53. Un Tartare chassant un daim. Par Li An-chung (en jap. Rianchu). XIIe siècle. Époque des Song.

Une des plus belles peintures de cette époque, très près de Kiso-Kotei, est celle de cette grande dame des Song appuyée à un grand pin, de la collection Ch. Freer, marquée de sceaux impériaux, et exécutée avec tant de force unie à tant de douceur. On a pu avec vraisemblance l'attribuer à Chao ta-nien, cousin de Hwei Tsung.



II. Les Song du Sud à Hangchow sur le Yangtsé

L'amour de la nature, et l'art du paysage pénétré de la doctrine zen. Les peintres Ma Yuan, Hsia Kuei, et Mu Chi. L'invasion et la conquête mongole. La dynastie mongole des Yuen. L'école réaliste des Yuen.

Ces vingt-cinq années resplendissantes de Hwei Tsung à Kaifongfu, sur la rive sud du fleuve Hoangho, un des centres les plus vénérables de la _{p.177} vieille civilisation chinoise, sombrèrent dans la plus terrible secousse que la Chine ait subie depuis Genso des Tang. La cité fut prise et tout le Nord de la Chine occupé par les Tartares Kins en 1126. Les historiens en ont chargé Kiso-Kotei, l'esthète impie ; ils en ont fait une sorte de Néron, devant Kaifong en feu. Les confucianistes n'avaient-ils pas été les premiers à lui donner les plus funestes conseils ?

Ces Tartares, les plus civilisés de leur race, étaient en contact avec la Chine depuis quelque temps : la culture des Song les avait pénétrés. Comme en 1114 ils serraient de près les Liang, ceux-ci, sans en référer aux Song, les avaient attaqués et vaincus. Ces Liang rebelles, les Tartares avaient offert à Kiso de l'aider à les soumettre, et ils les réduisaient après une dure guerre de sept années. Mais alors les Tartares se retournaient vers l'empereur et demandaient la récompense de leur aide. Ce prix fut tout le Nord de la Chine, la captivité de Kiso luimême, et la capitale reculée aux provinces du Sud. Ce désastre de 1127 est le point douloureux de l'histoire chinoise. La capitale, en 1138, était transférée à Hangchow, sur les bords si pittoresques du Yangtsé, avec la proximité du beau lac voisin entouré de montagnes, au bord duquel on

éleva un grand mur, interrompu de grandes portes d'accès ; avec ses canaux et ses ponts arqués, Hangchow devint une sorte de Venise, et le palais s'élevait sur une langue de terre qui séparait le lac de la rivière Sento, vaste estuaire ouvert sur la mer.

_{p.178} Marco Polo vit la magnifique cité vers 1130 ¹ et en fit une description enthousiaste. Qu'est-il resté de ces splendeurs après sa terrible destruction par les Taipings en 1860 ?

Kiso, prisonnier des Tartares Kins qui avaient leur capitale près du site actuel de Pékin, y vécut au milieu de nombreux Chinois qui l'avaient suivi ; et, déchu de son pouvoir, il n'en poursuivait pas moins ses rêves d'art, et ne pouvait que civiliser heureusement ses maîtres. Ils n'étaient plus du tout des sauvages quand, un siècle plus tard, les Mongols les absorbèrent. L'étude de cette période de la civilisation tartare sera digne d'étude. Kiso mourut captif en 1135.

Bien loin que l'esthéticisme excessif de Kiso ait été une cause de réaction, le nouveau gouvernement d'Hangchow se plongea dans les délices des arts avec une nouvelle ardeur. L'Institut Impérial d'art devint un organe même des services de la cour, avec une suite d'examens et un rang hiérarchique analogues à ceux des Belles-Lettres. Et ce qui est stupéfiant, c'est que des artistes officiels comme Ma Yuan (Bayen) ou Hsia Kuei (Kakei) aient pu, dans cette dépendance, rester aussi libres et peindre avec autant de fantaisie personnelle et de personnalité respectée. Au fond, ils étaient à la cour comme Phidias devant Périclès, ou les quattrocentistes devant les Médicis.

Jamais l'amour de la nature et la passion du paysage ne furent plus ardents. Cette cour des Song était là dans son milieu natif. Non loin $_{\rm p.179}$ était cette rivière pathétique où Butei de Rio avait conçu ses créations bouddhiques dans l'ancienne Nanking. Non loin s'élevaient les grandes chaînes de montagnes, étincelantes de leurs lacs, où Toemmei et Shareiun

¹ [c.a.: Marco Polo était en Chine durant la 2e moitié du XIIIe siècle.]

avaient trouvé l'inspiration de leurs plus célèbres poésies naturistes. Ç'avait été toujours cette puissante imagination du Sud qui avait soutenu l'inspiration du Nord; et elle revenait à ses sources les plus pures après cinq siècles d'absence. Elle y reprit un bain salutaire et vivifiant; et l'on vit ce prodige d'un peuple entier exprimant, par l'art, ses plus intimes émotions, ses rêves et ses méditations, comme avait été chrétien l'art du cinquecento italien, comme avait été bouddhique l'art des Fujiwara à Kioto. Mokkei était digne d'entrer dans la société de Fra Angelico ou de Yeishin Sozu.

Ce furent donc ces Song du Sud qui ont continué avec leur originalité propre la contemplation de la nature de la secte zen. Elle réalisait tout ce que le taoïsme avait pensé et interprété, tout ce que Kakki avait expliqué dans les développements symboliques et poétiques de son grand Essai. Chaque moine zen, chaque abbé devient un peintre de paysage et imagine des figures qui sont substance même de ces paysages et ne pourraient plus en être isolées. On a continué d'écrire sur la nature, on a continué à faire des vers, mais le vrai génie de l'époque s'était tout entier adonné à la peinture.

Loin de se sentir enclins à revenir au rituel ascétique des confucianistes, les nouveaux $_{\rm p.180}$ empereurs du Sud, au lieu de résister au confucianisme, cherchèrent à le transformer, et trois générations se mirent en quête d'un système où confucianisme, taoïsme et bouddhisme zen se seraient confondus. Mais il aurait fallu compter sans Genghis Khan, chef des Mongols en 1206, maître de toute l'Asie et d'une moitié de l'Europe.

La vie à Hangchow fut un miracle d'épanouissement idyllique. Hommes d'État, artistes, poètes, prêtres zen, étaient sur le pied d'une totale égalité spirituelle, amis intéressés dans leurs respectifs travaux ; le matin était consacré au travail, mais les journées et les soirées se passaient sur les lacs, sur les terrasses, sur les degrés des temples, dans les villas au bord des baies. Autour des villas des jardins s'étendaient avec de fraîches terrasses, des ponts de marbre : on en peut voir encore les restes à Hangchow et à Fuchow.

Si l'on s'occupait de philosophie, d'histoire et de peinture, quelle passion pour la poterie! Ce furent les vrais créateurs des bruns crémeux, des gris marbrés, des rouges pourpres et des bleus laiteux dans les émaux opaques.

La première génération de ces artistes des Song du Sud, de si prenante influence sur les Japonais, appartenait déjà à la grande école Senkwa de Hwei Tsung ; c'étaient Riteiki et Rianchu et le vieux Rito et Sokanshin. Mais Yang Pu-chih (Yohoshi) s'était dérobé aux avances de Kiso qui cherchait à l'attirer. C'était un talent fruste, qui ne prenait conseil que de sa propre sensibilité, p.181 se bornait à peindre à l'encre de plusieurs tons des branchettes de prunier, des orchidées, des bambous, des pins.

Parmi les plus anciens artistes qui aient apparus dans la Chine du Sud sous le premier empereur, furent Bakoso, le critique de la nouvelle Académie, et Bakwashi, natif d'Hangchow, qui peignit une suite de trois cents pièces illustrant les anciennes odes composées par Confucius. Un commentaire poétique les accompagnait, et ce devint vite une coutume de tracer des écritures sur les fonds des œuvres peintes aussitôt faites, et qui se transmit au Japon des Ashikaga; ainsi l'œuvre pouvait avoir une triple beauté, quand à la peinture et à la poésie venait se joindre la calligraphie.

Ce premier empereur Koso ¹, qui avait édifié le palais de Hangchow en 1138, avait gouverné en pleine paix, en grand patron des arts, jusqu'en 1162, et vécut jusqu'en 1187, bien qu'ayant résigné le pouvoir aux mains du second empereur.

D'autres artistes de cette éclatante période de Koso furent Mosho, animalier, et son fils Mao Yih (Moyeki), qui fut surtout dans la période Kendo (1165-1173), le peintre des chats et des tigres, dont il rendit si bien les pelages (le tigre de la collection Freer).

¹ [c.a.: Kao Tsoung.]

Ce fut vraiment le règne du quatrième empereur de Hangchow, Nin Tsung (Neiso), qui fut l'apogée du resplendissant génie des Song (1195-1224). Mais cette belle période comprit aussi la fin de règne du deuxième empereur et le court règne du troisième, si bien que cette grande ère $_{\rm p.182}$ historique et artistique peut être ainsi divisée : la vie de Koso, 1127-1187 ; l'âge de Neiso, 1187-1225 ; le règne de Riso, 1225-1264.

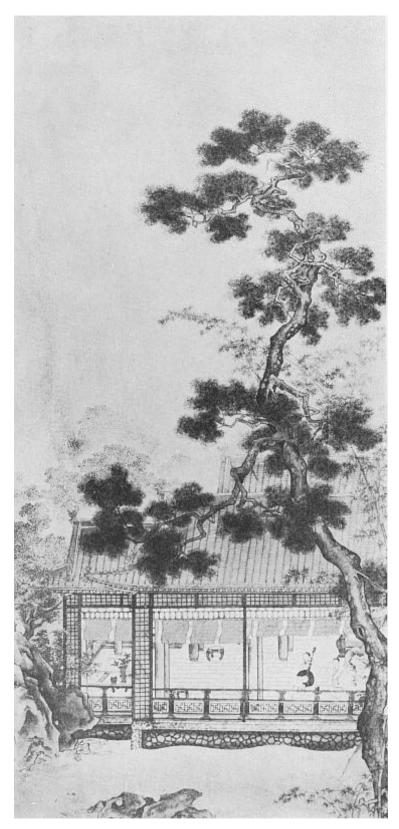
L'âge de Neiso, qu'avaient préparé l'ère Senkwa et l'époque de Koso, vit la consécration définitive et le triomphe de la pensée philosophique et de Shuki ¹ ; époque de raffinement intellectuel et d'intelligente compréhension féminine. Ce fut le moment des grands peintres du Sud Ma Yuan (Bayen), Hsia Kuei (Kakei) et Mu Chi (Mokkei).

Ma Yuan (Bayen) était d'une famille qui, à de bien lointaines générations en arrière, avait produit des artistes. Son grand-père Bakos avait été un des grands critiques, et un des fondateurs de l'Académie du Sud. Son père Bakeisei avait occupé un rang élevé sous le second empereur. Son oncle était le célèbre Bakoku. Lui-même devint un des plus célèbres professeurs, et ses peintures, fameuses déjà de son temps, étaient encore l'objet des études passionnées des Ming. Il fut le premier à peindre les trois grands fondateurs de religions et de philosophie de la Chine, Sakyamuni (ou Bouddha), Confucius et Laotse, que le professeur Giles avait pris pour un portrait du Christ et de ses disciples! Ce fut peutêtre d'après Bayen que Kano Masanobu reprit le même sujet. À la composition s'applique exactement la description d'un critique des Song, qui parle de Shaka se promenant et se retournant vers Laotse et Confucius qui marchent ensemble. L'influence bouddhique de l'Inde en découle encore formellement. — Bayen fut le second à peindre les huit fameuses vues du lac Shosei, p.183 que seul Sobunshi avait peintes un peu avant lui ; mais l'œuvre de Bayen, beaucoup plus belle, est devenue typique dans la suite pour tous les artistes chinois et japonais.

¹ [c.a. : Tchu Hi.]



PI. 54. Villa en hiver sous les bambous. Par Ma Yuan (en jap. Bayen). Début du XIIIe siècle.



PI. 55. Villa sous les pins. Par Ma Yuan (en jap. Bayen). Début du XIIIe siècle.

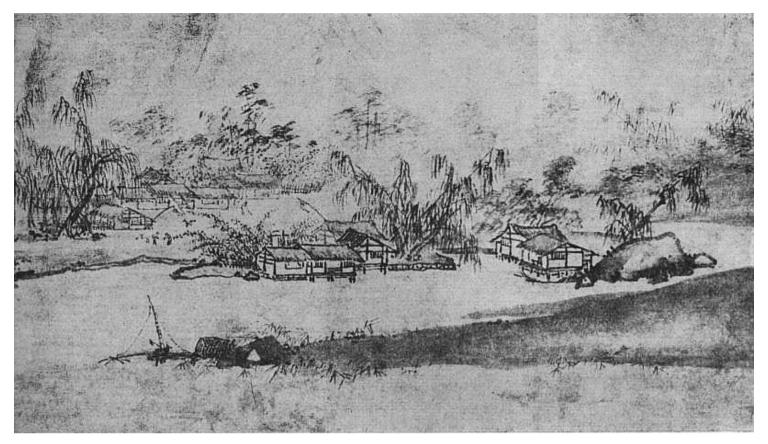
Tout ce que Bayen peignait pour l'empereur Neiso portait le commentaire délicatement poétique, et la calligraphie de la jeune sœur de l'empereur, Yokei, preuve de la haute situation de Bayen à la cour, et de l'influence délicate des femmes.

Le Japon possède encore, dans les vieilles familles de Daimios et dans ses temples, de nombreuses peintures de Bayen. Il s'y montre digne héritier de Kiso-Kotei dans les paysages, et aussi de Riryomin dans les figures. On retrouve peu dans ses œuvres les grands effets par taches de brumes, de nuages et de feuillées que réussirent les premiers Song, Kakki et Risei. Sa touche est plus claire, nette et ferme, sans heureux hasards, mais volontaire. Sa couleur est très légère, faite de quelques teintes transparentes, juste assez pour modifier le ton de l'encre et du papier. Il est le vrai maître de l'école Kano au Japon. Il aimait à peindre les charmantes villas qui entouraient le lac de l'Ouest, et qui étaient serties comme des pierres précieuses, dans la vallée. Il savait aussi supérieurement placer un arbre dans sa composition, en en cherchant attentivement et passionnément le dessin, jusqu'à lui donner une vraie individualité.

Kakei peut être considéré comme un des plus grands paysagistes de l'art chinois, et peut-être même du monde entier. Il était un vrai disciple p.184 de Kakki, et continua à poursuivre ces effets de brumes où les oppositions du blanc et noir sont cherchées avec une subtilité de touche et une franchise, également dignes de Whistler et de Manet. Il fit rarement des figures; ce fut un pur paysagiste étonnamment impressionniste. Il aima peindre les vues de côtes de l'estuaire de Sientang, tout près de Hangchow. Une peinture célèbre, que Sesshu connut bien, montre ainsi un pavillon au bord d'une crique, un fond de montagnes dans le brouillard de l'autre côté de la baie, avec de superbes groupes d'arbres, grands pins, chênes et saules.



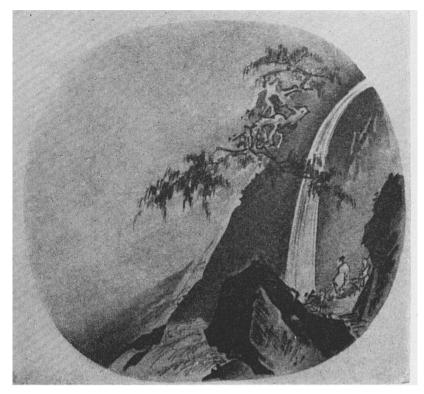
Pl. 56. Le poète Rinnasei. Par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIIIe siècle.



Pl. 57a. Paysage, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIIIe siècle.

Une autre série d'œuvres montre Kakei surprenant les brumes flottant sur les plaines marécageuses, desquelles se dégage la forme tordue d'un arbre (très caractéristique de Kakei).

Une œuvre fameuse était un long rouleau, suite panoramique de la rivière Yangtsé, ses sources en ruisselets, son passage dans des gorges, son embouchure. Telle partie, avec ses pics sauvages, est comme une grande étude géologique, conçue avec l'emportement d'un Turner. Il peignait encore de merveilleuses cascades, (Tanyu en copia une) avec sa poussière d'eau et ses brumes. Une copie du temps des Yuen ou des premiers Ming nous révèle de Hsia Kuei un magnifique aspect de la côte chinoise, une cité entourée de murs, au bord d'une petite baie; et tout est rendu dans la distance et dans l'atmosphère avec une vérité poétique et un art tout à fait rares.



Pl. 57b. Cascade. Par Hsia-Kuei (en jap. Kakei). Début du XIIIe siècle. Copie par Kano Tanyu.



Pl. 57c. Paysage. Par Hsia-Kuei (en jap. Kakei). Début du XIIIe siècle.

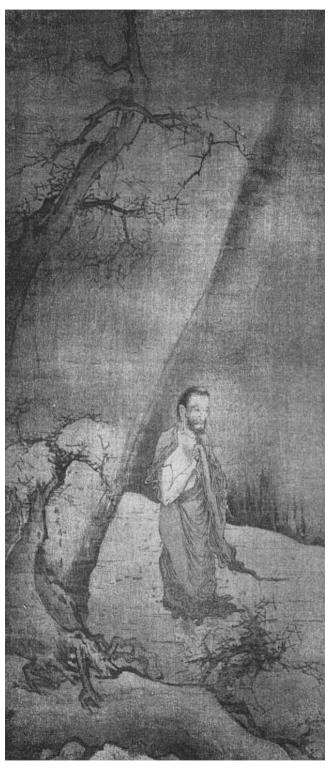
Parmi les artistes qui, sous l'empereur Neiso, entouraient Bayen et Kakei, nous connaissons Moyeki, le grand peintre de tigres. Il y eut Baki, le jeune frère de Bayen, Barin et Hsia-Lui (Karin), les fils de Bayen et de Kakei; Rinshonen était célèbre pour ses paysages de fermes et ses scènes de tissages, imitées par les Kanos, et pour ses scènes enfantines. Sa couleur riche, dans les bleus, les verts et les rouges, a eu une très certaine influence sur les Ming.

Li Sung (Risu) était un charpentier, qui s'éleva peu à peu dans la hiérarchie académique. Il peignait des paysages du lac Seiko. Yen Tzuping (Enjihei) rappelle Kakei, mais plus dur et anguleux. Hsia Ming Yuan (Kameiyen) faisait de grandes architectures dans des paysages colorés.



Pl. 69. Un palais. Par Kameiyen (Hsia-Ming-Yüan).

Liang Chieh (Riokai) enfin, peintre de figures, d'une suprême habileté et d'une touche violente dans ses coups de pinceau audacieux.



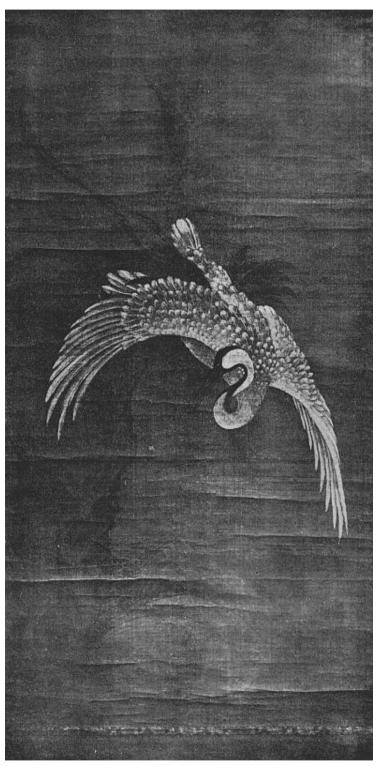
Pl. 60. Un ermite de la montagne. Par Liang Chieh (en japonais Riokai). XIV^e siècle.

Sous le règne de Li Tsung (Riso), paraissent Wang Hui (Oki), peintre de villas, imitateur de Bayen ; Fan an-jen (Hannanjin), peintre de poissons ;



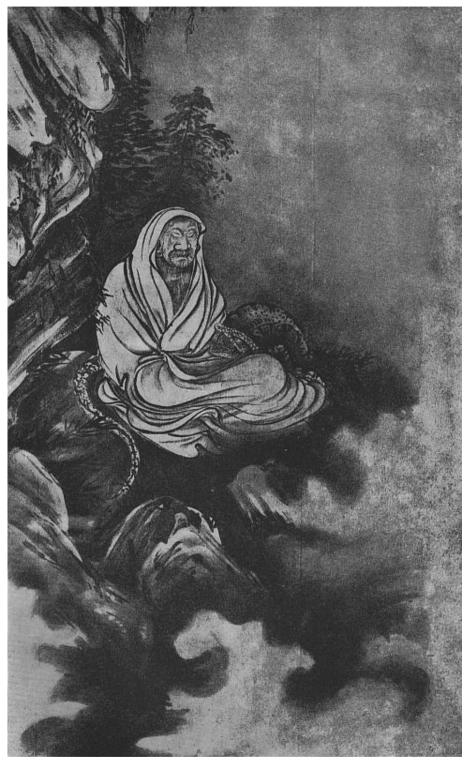
Pl. 61. Copie d'après une peinture de Liang Chieh (en japonais Riokai). XIV^e siècle.

Ma Lui (Barin) et Hsia-Lui (Karin). Renshiren a laissé une splendide peinture, au temple japonais Shokokuji, d'une cigogne volant devant un



Pl. 66. Cigogne au vol. Par Renshiren. (Temple Sokokuji.)

fond de montagne, qui semble avoir été un des grands modèles de ce genre pour les Japonais.



Pl. 43. Un rakan ou arhat avec un serpent. Par Mu Ch'i (en japonais Mokkei). XI^e siècle. Époque des Song.

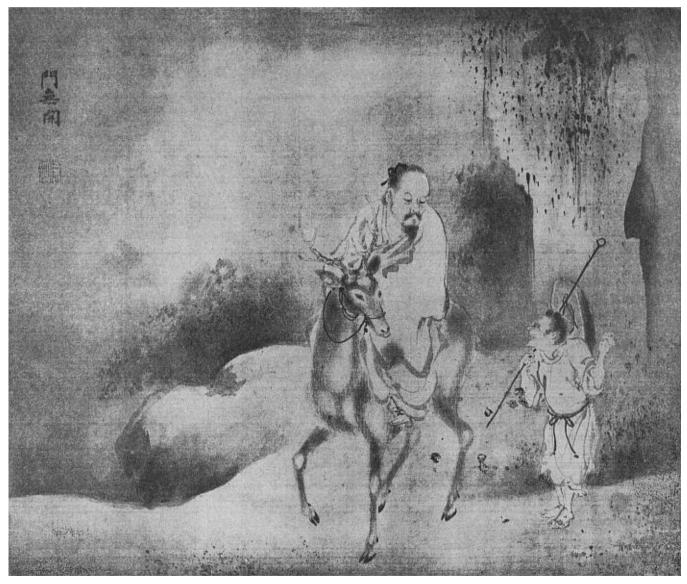
Mais celui qui domine vraiment cette troisième époque est Mu Chi (Mokkei), avec ses élèves les prêtres zen, étrangers à l'Académie, qui poussèrent encore plus loin l'impression passionnée de Riokai. Dédaigné des critiques chinois, à cause de son indépendance, nous savons peu de chose de lui. Il est le suprême impressionniste de l'encre, car _{p.186} il ne peignit pas avec les couleurs. Il n'a sans doute pas la violence et l'audace hasardeuse du coup de brosse. Son pinceau est subtil et doux ; pour rendre les impressions poétiques de la nature, il n'a pas de rival. Il a été le grand modèle des Japonais, de Sesshu et de Noâmi ; Kano Motonobou, dans son style adouci, procède de lui, comme toute l'école Kinkakuji de Kioto. Il fut le centre d'une école d'artistes religieux, que les confucianistes voulurent ignorer, et qui par son pur esprit zen fut intégralement adoptée par les Japonais. On trouve dans son œuvre des moineaux sur une branchette, des groupes de hérons dans les lotus, ou un héron dont le vol s'abat sous une averse de pluie, une poule et ses poussins, des raisins pendant à la vigne ; et quand il peignait de purs paysages, il n'était pas inférieur aux plus célèbres, de même que dans ses figures de rakans ou de Daruma, il a la noblesse qu'apportait Millet dans ses fusains.

Cinq peintures sur soie de Mokkei sont au Daitokuji de Kioto: deux cigognes et des bambous, un tigre grognant à la pluie, la tête d'un dragon émergeant d'un nuage, une guenon à longs bras et son petit perchés au sommet d'un arbre enguirlandé de vignes, toutes peintures inspiratrices des artistes des Ashikaga, sans excepter Sesshu. Mais la cinquième de ces peintures est sans doute, avec celles de Godoshi et de Riryomin, une des plus grandioses compositions que la peinture chinoise nous ait révélées: c'est la Kwannon blanche, assise dans une caverne rocheuse, avec les flots p.187 qui baignent ses pieds; un vase de cristal dans lequel trempe une branchette de saule est posé sur un roc à gauche; des herbes retombent de la voûte de la caverne. De légères nuées blanchâtres traînent dans l'espace. La plus absolue beauté réside dans la figure même de la Kwannon,



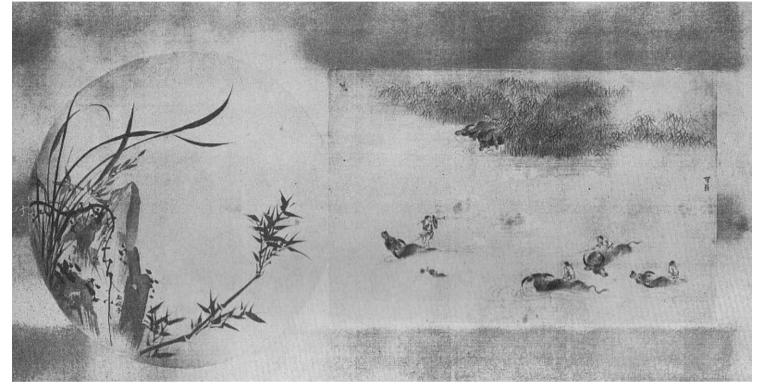
infiniment gracieuse dans sa pose un peu inclinée en avant, comme si elle prêtait l'oreille aux voix des marins en détresse qui lui arrivent sur les flots, figure toute féminine comme on la voit sur les porcelaines modernes. Figure toute plastique aussi, exécutée dans la pureté et la fermeté de ses formes comme une statue de marbre, et d'une expression tendre que n'ont jamais eue les figures semblables de Riryomin.

De nombreux artistes de la secte zen suivirent Mokkei à la fin de l'époque des Song. Un des plus remarquables est Mu An (Mokuan), dont le trait de dessin est plus lourd et plus écrasé. Mommukan a moins de vigueur.



Pl. 63. Un sennin voyageant sur un daim. Par Mommukan? Copie.

Konenki, avec ses paysages brumeux, peignait aussi les mouvements de l'eau et des nuages, et leur esprit familier, le dragon.



Pl. 62. Gokuanshi (Cho Huan) peignit le roc, les orchidées et le bambou dans un disque. Nen Kawo peignit la baignade des buffles. Milieu du XIVe siècle.

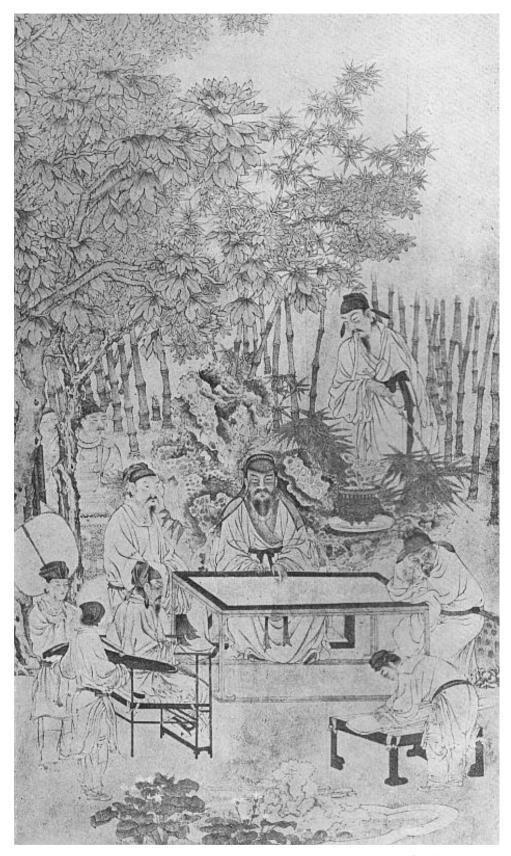
La logique et le souci d'être complet pourraient amener à consacrer deux chapitres isolés à l'art des deux dynasties qui suivirent les Song, à celui des Yuen (Gen) qui suivit, et au long apogée des Ming. Serait-ce un juste souci de proportion ? Le XIV^e et le XV^e siècle produisirent certes de notables œuvres d'art, mais la beauté des formes en sera désormais trop souvent absente. Les grandes époques sont passées. L'étude de l'art des Yuen et de celui _{p.188} des Ming est surtout intéressante pour y chercher la courbe des rapports entre l'art des Song en Chine, et l'art des Ashikaga au Japon.

La fin de la dynastie Song est une époque tragique dans l'histoire de l'humanité, celle de la conquête mongole, houle dévastatrice, des rivages du Danube et de la Baltique aux rives des mers de Chine. Et cependant il en résulta ceci, qui est important, le contact direct entre Chine et Europe.

Durant la courte dynastie mongole des Han 1 (1280-1368), les princes chinois furent reçus à Rome par le Pape, les missions franciscaines s'organisèrent en Chine, Marco Polo visita Hangchow et nous en laissa un récit véridique. Après les Yuen, il se passa deux siècles où les Européens n'y purent pénétrer, et durant ces deux cents ans le sentiment des Song s'était volatilisé. Gengis Khan était devenu chef des Mongols en 1206. Dès 1213, il dominait déjà les Kins, les adversaires invétérés de Hangchow. En 1227, Gengis Khan avait soumis à l'Ouest les Sarrasins. En 1234, ses successeurs avaient anéanti les Kins, et commencé à envahir le sud de la Chine. Malgré l'étonnante résistance de cette civilisation d'Hangchow durant cinquante ans encore, peu à peu les Mongols la réduisirent cité par cité, et Marco Polo les y aida. En 1270, la famille impériale fuyait Hangchow, et, en 1280, le conquérant mongol Kublai Kan (pour les Japonais Seiso), devenait premier empereur Yuen. Aussitôt les confucianistes proposèrent leurs services, et tous les rouages administratifs furent de nouveau entre ces mains natives ; ils faisaient détruire $_{\rm p.189}$ tous les livres « hérétiques » des philosophes d'Hangchow. On allait revoir les anciens jours du formalisme ancien ; c'était reculer à la mentalité du X^e siècle.

L'art chinois se plia à la compréhension de ses nouveaux maîtres : l'art des Yuen devient *réaliste*, pour interpréter en brillantes couleurs les arbres et les fleurs de leurs jardins, les animaux qu'ils préféraient, surtout les chevaux, les détails de la vie matérielle. Ils demandent conseil aux maîtres les plus réalistes des derniers Tang et des premiers Song. Toute trace d'idéalisme zen a disparu. Ce sont les chevaux de Soba, Kankan et Riryomin qu'on imite ; la sécularité de style de Seikinkoji et de Ganki dans les figures ; et pour les fleurs, le style de Joki, Kosen et Chosho. Les grands maîtres des Yuen sont Chao Tzu-ang (Chosugo), Chien Shun-Ch'ii (Sen-Shunkio) et Gessan, peintres de figures de belles lignes, mais ténues, groupées, hommes et femmes se

¹ [c.a.: Youen/Yuan.]



Pl. 70. La Musique sans instruments, par Gessan. XIX^e siècle.

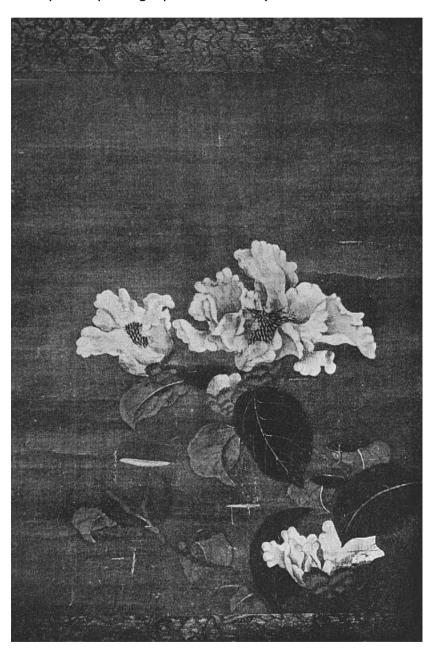
distrayant dans les jardins, les figures féminines un peu conventionnelles et poupées, avec bien moins de grâce et de liberté que sous les Song. On peignit aussi des scènes historiques ordonnées par les confucianistes, comme instructives. Une composition de Gessan où des personnages sont en extase, les yeux fermés comme pour goûter une imaginaire musique; la figure centrale, devant une table, semblant jouer d'un luth absent, est d'une pure ironie d'idéalisme. Des portraits de Sen-Shunkio et de Sugo, non dénués de beauté, ne sont que réalistes. Le grand repas peint par Fugo, frère de Sugo, rappelle les soupers des Romains de la décadence, d'un beau sentiment de composition, mais faible de dessin, et



Pl. 68. Un souper, par Sujo, frère de Sugo.

comme d'un Riryomin éteint. Dans des paysages, Sugo manie l'encre à la façon des Song, mais leur esprit même ne s'y retrouve plus.

Shukei, dans ses paysages et son exécution colorée, vrai disciple de Rishikui, se montre inspiré plutôt des Tang que des Song. Tous ces artistes sont vieillots et font du vieux neuf. C'est encore dans les fleurs et les branches isolées qu'ils sont les plus forts. Il y a plus de rigueur (mais est-ce mieux qu'une photographie colorée ?) dans un camélia de Shunkio.

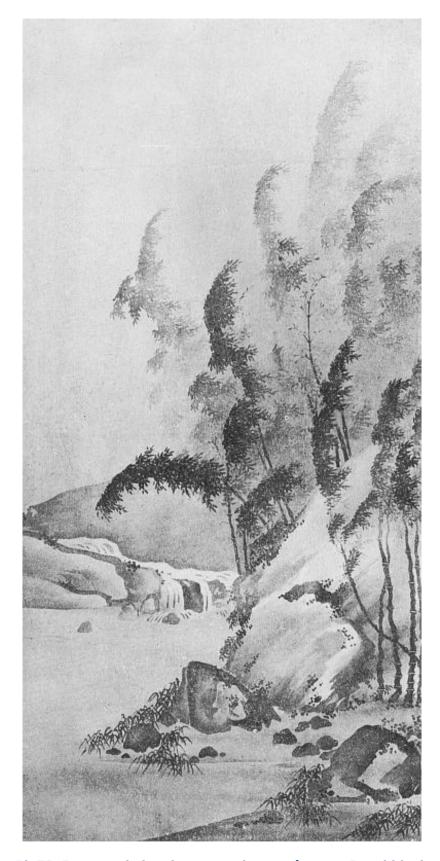


Pl. 65. Camélias, par Shun-Ch'ii (en jap. Shunkio). Dynastie des Ming.

Les hérons de Cho-kuboku dérivent d'un original song. On ne sait jamais si leur meilleure œuvre qu'on a devant les yeux n'est pas une pure copie.

Une autre branche de l'art des Yuen se développe sous l'esprit de révolte confucianiste contre ce style réaliste des peintres de la cour des Mongols. Dans les provinces, la tradition des Song n'était pas morte parmi ces peintres-poètes comme Toba et Beigensho, individuels et indépendants. Ils étaient suivis par des jeunes hommes comme Moggiokkan, Choyen, Randenshuku ; ils étaient très littéraires, mais aptes à rendre leurs émotions sous des formes picturales plus arrêtées et voulues. Ils aimaient les grands effets de brumes sur les montagnes, traversées de rayonnements de soleil. Ils cherchaient à atteindre une haute et réelle beauté. Cette nouvelle école de paysagistes-poètes ne fut guère connue au Japon avant le XVIIIe siècle.

Mais ce ne sont pas vraiment ces écoles qui aidèrent à la transition des Song du Sud aux Ashikaga du Japon. Ce fut l'art conservé dans les temples zen que la mer avait toujours maintenus en relations maritimes avec le Japon. Ce fut cet esprit zen que deux ou trois grands maîtres avaient religieusement conservé au XIV^e siècle, comme le souvenir impérissable d'Hangchow, et qui s'était aussi conservé dans les provinces de l'Ouest et du Centre, le Shoku et le Szechuan. L'un des plus fameux fut le paysagiste et peintre de bambous Danshidzui, presque aussi remarquable que Hsia Kuei (Kakkei). Son bosquet de bambous courbés sous la rafale, qui tamise la lumière du soleil levant, est un beau souvenir des Song.



Pl. 72. Bosquet de bambous sous la tempête, par Danshidzui.



Pl. 58. L'ermite Kanzan. Par Yen Hui (en jap. Ganki). XIV^e siècle. (Collection Kawasaki, à Osaka.)

— Un autre remarquable peintre de figures est Yen Hui (Ganki). Comme il sut bien peindre les sauvages serviteurs du temple de Bouddha, Kanzan et Jittoku! (collection Kawasaki à Kobe). Son Takkai sennin exhalant sa propre image sous la forme d'un souffle de ses lèvres est au

Daitokuji de Kioto. On y trouve quelque chose du profond sentiment de Mokkei, et du grand peintre des Song, Zengetsu Daishi.



Pl. 59. Le sennin Takkai. Par Yen Hui (en jap. Ganki). XIV^e siècle.

Les Mongols devaient disparaître devant le soulèvement des vrais Chinois, assez analogue à ce que fut au XIX^e siècle la révolte des Taipings contre les Manchous. Cela commença vers 1348, mais prit toute sa violence avec Gensho ¹, vrai génie militaire, en 1355 ; après une lutte opiniâtre, il était proclamé empereur en 1368, et fondateur de la nouvelle dynastie des Ming. La révolte naquit dans le Sud, Gensho rétablissait la capitale à Nanking, vieille cité de la puissance des Liang au VI^e siècle. Ce fut au milieu d'un enthousiasme p.192 national inouï qui revoyait déjà les beaux jours d'Hangchow, mais hélas suivi de cruelles désillusions. L'esprit chinois avait été bien modifié par la débauche des Gen ; il n'existait plus de génie pour faire revivre la philosophie des Song.

L'art des Ming, au début, pendant cinquante à cent ans, s'appuie sur Bayen et Kakei. Et c'est lui qui opéra la transition entre l'art des Song et le Japon des premiers Ashikaga. De grands paysagistes qui le représentent, sont Taibunshin et Sonkuntaku, mais avec une certaine maladresse de dessin. Les fleurs de Rioki sont conformes aux données de Yoki et de Chosho. Le coup de pinceau est grossier, là où celui des Yuen était si vif et distingué. Et comment se retrouver au milieu de tant de copies! Ces figures sont de traits encore beaux, mais les proportions des corps sont moins classiques que celles des Yuen, les têtes trop larges et lourdes chez les femmes surtout, et les cous trop petits, les épaules si retombantes que les corps en semblent privés. Les meilleurs de ces peintres sont Kinyei et Torin (collection Charles Freer).

¹ [c.a.: Houng Wou.]



Pl. 67. Danse de femmes. Peinture au trait, par K'iu Ying (en jap. Kiuyei). Dynastie des Ming.



Pl. 64. Femmes chinoises écrivant, par Torin ¹. Dynastie des Ming. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.)

-

 $^{^1}$ [c.a. L'auteur écrit dans l'édition anglaise : "Such pieces as the ladies painting and writing by Torin, also in Mr. Freers collection, possess a certain charm, but the faces are becoming more doll-like, so that they look almost as childish as the paper-doll women on Tsing porcelain and embroidery".]

Ch'uan Shih (Rinno) est le Mokkei de son temps, par l'entrain étonnant de son coup de pinceau ; son grand phénix, oiseau Hoo du Sokokuji de Kioto, est vraiment admirable.

Shubun semble avoir été une résurrection de Kakei. On le connaît surtout du côté japonais ; car il dut venir au Japon comme immigrant et y fut naturalisé sous le nom de famille Soga vers 1420. Il vécut et peignit au Daitokuji où il fonda la grande école Soga des Ashikaga.

Cent ans après le premier Ming, cette renaissance artistique non seulement n'existait plus, mais était déjà oubliée. Les confucianistes qui avaient tout pouvoir à la cour avaient décidé, en 1421, le troisième empereur Ming à reporter de nouveau la capitale au Nord, à Pékin, où furent les Mongols, où les confucianistes avaient le champ libre. Il est fort heureux que Sesshu, le plus grand génie du Japon, et qui était un prêtre zen, soit venu en Chine vers 1466, avant que le confucianisme n'ait pu tout y changer. Peu d'années plus tard, c'eût été comme un voile baissé sur l'ancien monde, et l'art y serait apparu comme celui d'une autre planète. ¹



¹ [c.a.: Les chapitres XI à XIII ne concernent pas l'art en Chine.]

CHAPITRE XIV

L'ART MODERNE CHINOIS La dynastie tsing ou manchoue 1

a

Les industries décoratives. La porcelaine. L'esprit confucianiste paralyse l'art chinois. La peinture « bunjinga ». L'art sous les empereurs Kanghi et Kienlung.

p.247 À le considérer au point de vue esthétique (qui a été jusqu'ici, autant qu'il m'a été possible, mon critérium dans l'étude des plus rayonnantes époques), l'art chinois moderne ne mériterait qu'une assez brève mention, qui a suffi à tant de personnalités d'un rang inférieur des précédentes périodes. Une étude totale, pour garder sa cohésion, devrait être comme la carte de quelque époque géologique qui, pour être complète, devrait indiquer les chaînes de montagnes, aussi bien que les vallées que la mer a depuis longtemps submergées. S'il n'était question dans un essai de ce genre que des génies suprêmes, ce serait un peu comme si seuls étaient dignes de remarque les volcans encore en activité au milieu d'un océan qui aurait recouvert tout le reste.

J'ai dû ici délibérément, il est vrai, faire la part principale au grand art ; et je dois par conséquent expliquer les raisons qui me déterminent à parler de l'art de la dynastie des Tsing. C'est que quelques-unes de ses $_{p.248}$ industries décoratives ont une réelle valeur, telles les *porcelaines*, et que surtout il y eut sous les Tsing permanence de causalités, de forces en continuelle action, comme nous l'avons déjà signalé au cours de l'histoire de la Chine.

¹ [c.a. : L'édition française papier porte "Les dynasties Tsing et Manchou" ; l'édition anglaise, "The Tsing or Mandchus dynasties" ; peut-être le titre choisi ici est-il la solution finale.]

La chute de la culture moderne chinoise est en quelque sorte une part organique de l'histoire de son développement, et son importance sous les Tsing apparaîtra plus grande encore, en regard de l'art populaire du Japon qui lui fut contemporain.

La décadence de l'art chinois moderne, déjà sensible au milieu de la dynastie des Ming, s'accentua surtout dans l'art de peindre, et partout où il est fait appel à l'imagination. Dans les primitifs arts chinois et japonais, les motifs décoratifs étaient des rejetons de l'art central, de la sculpture. Dans les deux arts, après le VIII^e siècle, le dessin est particulièrement déterminé par les causes qui régirent leur créatrice, la peinture.

Mais au cours des derniers siècles en Chine, et aussi également pendant certaines périodes assez vides de l'art moderne au Japon, on peut dire que pour la première fois le dessin se sépare de ses vrais motifs inspirateurs, dépendant bien plus de l'adresse de la main, que des grands rapports de ses lignes constructives. Ce n'est pas vrai de l'école de Korin, comme nous avons pu le voir antérieurement, mais cela est parfaitement certain de l'architecture des Tokugawa, spécialement dans les temples, et c'est encore plus p.249 généralement vrai de la masse du « bric-à-brac » moderne chinois. Et c'est cela cependant que les amateurs étrangers ont le plus activement recherché, et c'est ainsi que le dessin chinois type est pour eux celui qui est du plus bas niveau.

Dans la même voie, comme je l'ai déjà montré, ceux qui en Europe étudient l'art chinois en sont venus à adopter les procédés intellectuels les plus bas des mandarins modernes, et sont absolument inconscients de l'imagination magnifique et puissante des premiers siècles. C'est pour maintenir devant nos yeux ces hauts sommets qu'il nous faut regarder au-dessus des basses collines, même si elles s'abaissent au-dessous de notre propre horizon.

Le professeur Hirth a quelque peu protesté contre cette opinion de la décadence de l'art de la peinture moderne en Chine, qu'avait affirmée le

professeur Giles. Il n'est pas douteux qu'il y ait eu une quantité de peintres modernes des Tsing avec des traditions d'écoles toutes faites, et des bibliographies complètes, absolument comme nous avons beaucoup plus de renseignements aujourd'hui sur la vie de quelque dramaturge populaire moderne, que sur Shakespeare. Mais si nous adoptons quelque critérium général de portée esthétique, la largeur de vision, le caractère bien compris des choses, la puissance des couleurs, nous nous apercevrons que la peinture moderne chinoise est tombée à un point de faiblesse débile, et de symbolisme inopérant, à peu près au même point où est tombé l'art chrétien d'Europe dans les plus p.250 misérables mosaïques de l'empire byzantin. L'art commence par une enfance pleine de promesses, et retombe dans une enfance sans espoir.

La réelle rupture entre le passé de la Chine et son présent se produisit au XVI^e siècle sous la dynastie ming, après qu'elle eut transmis ses meilleures traditions au Japon des Ashikaga, et quand les troubles des luttes locales au Japon eurent leur contrepartie dans les luttes qui se préparaient en Chine entre un empire affaibli et les Tartares du Nord. Il y eut alors parallélisme de destinées entre la Chine et le Japon.

Ce qui se produisit en Chine, ce fut la défaite complète des premières tendances des Ming à faire revivre l'anti-confucianisme et le génie de la civilisation du Sud, qui avait eu son heure de resplendissement à Hangchow et son antithèse sous les Yuen. Il n'y avait pas assez d'idéalisme chez les Ming pour supporter cette tension.

Dès 1421, la renaissance des Ming subissait le dommage que lui causa le déplacement de la capitale, de la vallée du Yangtsé au lointain Nord-Est, où allait s'élever la capitale tartare de Pékin. Pékin n'avait jamais été la capitale de la Chine, avant les jours des Kins et des Mongols. Elle n'avait aucun monument de grand art, ni aucunes collections d'anciennes choses. Son peuple était tout à fait de sang tartare. Les traditions de suprématie mongole étaient toutes de splendeur matérielle, et non pas d'idéalisme caché.

C'était là autant de raisons pour que Pékin offrît un champ excellent à exploiter aux confucianistes conservateurs. Mis sur la défensive par p.251 les Song du Nord, réformés contre leur gré par les Song du Sud, ils avaient sauté à la tête des chevaux tartares et guidé la course de leurs maîtres étrangers en politique. Il est curieux que les Mongols et les Manchous aient prêté une oreille également attentive à la propagande répressive des athées confucianistes et des chrétiens, et aient au contraire ruiné tout ce que l'idéalisme bouddhique et taoïste avait offert d'aliment à l'imagination chinoise. Les plus honnêtes de ces confucianistes avaient le désir de faire de la Chine une machine morale, où chaque rite, chaque cérémonie, chaque industrie, et même chaque pensée serait déterminée par des formules préétablies.

Leur idéal était de créer l'uniformité ; leur marque c'est l'autorité, et non pas la libre connaissance des choses ; leurs conceptions littéraires étaient bornées au dictionnaire. Leur haine était réservée à toute manifestation de liberté individuelle.

Les moins honnêtes cherchaient sans aucun doute à favoriser cette méthode d'absorption des patronages officiels locaux, pour lesquels des listes de taxation devenaient des moyens légitimes de violence.

C'était ce monstre hideux, caché derrière le formalisme de ses contemporains confucianistes, qu'Oanseki en 1090 devinait, et combattait, comme s'il avait prévu le coup mortel qu'il pourrait porter un jour à l'âme chinoise. La dynastie des Song fut tout entière une protestation passionnée contre cette tyrannie qui p.252 voulait s'implanter — et c'est contre la dynastie des Song que tous les historiens sortis des rangs ennemis victorieux ont dressé leurs violents réquisitoires. — Et aujourd'hui nous avons le spectacle d'une Chine se vantant du poison qui l'a tuée.

Voyons quels rapports cela put avoir avec l'art. Les mandarins haïssaient tout signe de vie caché dans les réussites des premiers Ming.

L'art d'Hangchow était pour eux un drapeau honni. Ce dut être pour eux de bonne politique de le décrier et de vilipender les Kakei et les Mokkei.

Ce fut dans la seconde moitié des Ming qu'eut lieu la tentative de développer une nouvelle école d'art confucianiste, entièrement opposée à celle d'Hangchow. Et ce ne fut pas sans succès. Ce fut cet art confucianiste, très voisin de ce que nous appelons le « Bunjinga », et mêlé d'une barbarie tartare et d'un bouddhisme thibétain, en même temps que d'un goût tartare de réalisme et d'ornements crus, qui s'imposa sous la dynastie manchou.

Que faut-il considérer comme ayant été l'art spécial aux confucianistes des Ming, ces nouvelles lumières de l'empire ? Toute tradition n'en était pas bannie. En art, ils ne pouvaient pas revenir complètement à Confucius, car à l'époque de Confucius il n'y avait pas d'art. Tout d'abord ils se tournèrent en arrière, vers la dynastie des Yuen, qui avait précédé celle des Ming, et ils eurent ainsi la vision d'un style scolaire qui avait résisté à la fois au matérialisme et à l'esprit des Song — cet art assez libre, du paysage par taches, p.253 qui faisait vivre en masses brillantes mais sans formes voulues les nuages et les brouillards.

Ce style, à la vérité, repoussait toute connaissance exacte des formes, des effets variés de la nature, pour n'être seulement qu'un style d'impressions. Sa simplicité et son uniformité suffisaient toutefois à le rendre cher aux étudiants. Il n'était pas dépourvu de certaine platitude. Dans un tel art, c'était littérairement comme si Shelley, ayant écrit un poème sur un nuage, tous les futurs poètes dignes de ce nom eussent tenté de faire la même chose. Ce style assez bon mais borné des peintres-poètes des Yuen confucianistes, avait été développé par l'effort de Beigensho et de son fils, sous les Song du Nord. À la vérité, toute l'œuvre détestée de la réforme des Song partit des patriotes ming pour faire d'Oanseki le centre de la résistance à Beigensho, à Toba, à Bunyoka, et à tous les stricts confucianistes de Kaifong au XI^e siècle.

Il y eut alors un certain nombre d'écrivains et d'artistes vers la fin de la dynastie des Ming, pour essayer de formuler cette théorie — et pour montrer qu'il n'y avait réellement qu'un véritable art chinois, celui de l'école Yuen. À leur tête, comme excitateur était un écrivain du nom de Tung Ch'i Ch'ang (Tokishô) dont les idées ont vicié le criticisme chinois depuis lors. Il ne se contentait pas de reporter l'origine de ce style aussi loin que Beigensho des Song ; il entreprit, contre toute évidence, de le reculer jusqu'aux Tang, et d'en infliger la paternité au pauvre Omakitsu (Wang Wei), parce qu'en réalité Omakitsu avait p.254 été le premier des grands peintres-poètes du paysage. Il lui fallut alors donner un nom à cette école chinoise universelle, et ce fut le nom de « Méridionale », peut-être parce que la source réelle du paysage poétique et de l'art avait été dans le Sud. La tradition en remontait jusqu'à Toemmei, au Ve siècle.

En opposition à ce mouvement, dit orthodoxe, Tokishô éleva une école dite du Nord, qui était supposée être la tradition des Tartares bouddhistes des provinces du Nord, et de l'Académie hérétique de Kiso-Kotei chez les Song du Nord. En suivant ce raisonnement, Mokkei, Kakei et Bayen, bien que méridionaux, étaient les pionniers de l'école du Nord, parce que leur art dérivait des formules académiques de Kiso. Ces hommes étaient dépourvus de principes, d'âme ; ils étaient tout uniment soumis à la faveur impériale. Le grand art indépendant, plein d'âme, était anti-académique, c'est-à-dire fait de ces travaux déplorables (d'amateurs) des opposants. Car c'est être le plus anti-confucianiste que d'être un professionnel, et il est juste que de semblables choses, peintures et poèmes, soient à rejeter comme de simples amusettes. En dernier lieu, Tokishô inventa et réadapta à son usage un nom spécial à ce genre d'art, « Bunjinga », ou peintures de littérateurs.

Stupéfiante fut l'erreur historique engendrée par toute cette théorie chinoise moderne de l'art. Elle essaya d'attirer à l'appellation « Méridionale » tout le prestige de Liang et d'Hangchow, qui furent les centres mêmes des bouddhistes $_{\rm p.255}$ zen, ses ennemis les plus acharnés.

— Toute la grande école des paysages de la Chine, réellement originaire du Sud, l'œuvre des Omakitsu (Wang Wei), Godoshi (Wu Tao-tzu), Risei (Li ch'eng), Kakki (Kuo Hsi), ou Kakkei (Hsia Kuei), était exactement à l'opposé de tout ce qu'aimait Tokishô, et était réellement ce qu'il méprisait comme étant l'école du Nord. Et même le paysage de Kiso des Song du Nord n'existait que parce qu'il était sorti du Sud. Et aussi dans la théorie de Tokishô, ce qu'il appelait « Nord » était essentiellement « Sud ». Ce qu'il appelait « Sud » était véritablement dérivé des confucianistes septentrionaux de Kaifong.

Toutefois ces vues rétrospectives et classificatrices n'avaient aucune base sérieuse. Beigensho, il est vrai, créait un style personnel, mais que ne devaient pas adopter ses contemporains confucianistes, et qui ne devait pas être le fondement d'une méthode scolastique avant les Yuen. Il n'y a aucune raison de supposer que ses compagnons Song, tels que Toba et Bunyoka, et Sanboku s'imaginaient créer dans leurs paysages quelque chose de tout à fait contraire à Kakki et à Riryomin, leur autre groupe d'amis. La seule différence résidait en ceci qu'ils étaient des amateurs, et bien plus limités en leurs sujets. Mais les bambous de Toba, par exemple, ne sont pas essentiellement différents de ceux de Mokkei et de Bayen et de toute la grande École des Song du Sud.

En définitive, l'exact terme « Bunjinga », peintures d'hommes de lettres, la caractérise p.256 suffisamment et la condamne. Ce fut plutôt une manière de penser et une évolution qu'un grand courant d'imagination visuelle. C'est comme si nous désignions cheval le dessin d'un enfant figurant un cheval. Pour les esprits purement littéraires, la peinture était le signe de l'idée, c'est-à-dire un autre genre d'expression. Ils voulaient ignorer et n'avoir aucun souci de tout ce qui se trouve enfermé dans les lignes originales du dessin ; tout cela pour eux n'était que la pure technique.

Comment concilier cela avec l'esprit des vieux maîtres ! Ils étaient connus par des copies de copies : il était simplement nécessaire de les

recopier une ou deux fois de plus, en style « Bunjinga », pour prouver que les vieux maîtres étaient eux-mêmes des peintres « bunjin ». Je ne vais pas jusqu'à prétendre que dans tous les cas, ou du moins dans la plupart des cas, ces tendances fussent à base de mauvaise foi. Ils prétendaient ouvertement trouver un avantage, dans cette voie de la copie, et ne pas chercher à suivre les lignes exactes et la touche même des originaux, mais à les traduire dans leur propre style créateur, de la même façon qu'un poète en use avec un génie étranger dont il traduirait un chef-d'œuvre. En d'autres termes, ils voyaient dans des originaux anciens uniquement les traits qui leur paraissaient plus ou moins s'adapter à leur propre manière de voir, qui était « Bunjinga », manière informe et vide. C'est ce qui explique que dans tant de recopies, tout ce qu'il y avait de fort et de beau dans le dessin des _{n.257} originaux s'est évanoui, et qu'il n'en est plus resté que l'extravagante exagération de leurs traits les plus cotonneux. Il ne faut pas chercher d'autre raison à ce fait que le grand nombre des copies tsing des vieux maîtres, certifiées par les attestations être des copies de copies, ne présentent plus que la facture enfantine des modernes, un jeu de pinceau sans trace d'imagination, et qui n'a plus aucun rapport avec ce qu'ont cherché les fameux maîtres des précédentes dynasties, excepté quelques maîtres des Yuen. C'est bien comme si les artisans d'icones grecs du mont Athos, ne se contentant pas d'affirmer simplement leur tradition de hiératisme, voulaient nous faire croire que leurs poupées à traits d'or sont les copies authentiques des chefs-d'œuvre d'Apelle et de Parrhasius.

Le mal que fit l'impudent « Bunjinga », qui bientôt se cristallisa de façon très orthodoxe dans l'imagination de tous les étudiants chinois, se traduisit par une dégénérescence de l'art si rapide que vers la fin des Ming on aurait trouvé difficilement une honnête œuvre d'art, en dehors d'une sorte de peinture affaiblie de jolies fleurs. Les figures étaient devenues des poupées, aux épaules rondes, désossées, avec des faces idiotes, d'où toutes proportions et sentiment des lignes avaient disparu.

Pour un fervent de « Bunjinga » de la fin des Ming ou des Tsing, toutes les hautes qualités qui avaient constitué l'art chinois étaient ignorées ou travesties. Et quelle pitié doit éprouver un artiste européen à comparer ce qui est vanté comme les p.258 chefs-d'œuvre des Tsing avec les plus médiocres originaux des Song — car quoique les prédécesseurs yuen fussent seulement des grands hommes dans les lignes circonscrites de leur dessin, et doivent être reconnus comme tels par les artistes de toutes les nations, leurs successeurs tsing ayant irrémédiablement perdu le sens visuel des proportions ne pouvaient même pas se douter devant les chefs-d'œuvre des Yuen de ce qui les faisait grands.

Pour les successeurs de Tokishô c'était d'empiler des pics informes sur d'autres pics, qui était l'essentiel, et non pas la magnifique indication des nuages qui les enveloppaient. En résumé la touche pour les Chinois modernes, aussi bien que la forme réelle, avaient cessé d'exister. La touche, ce qui est la tache actuelle de sombre et de clair sur leurs peintures, cessait d'avoir toutes relations avec le sombre et le clair dans la nature, et ne recueillait d'admiration qu'en proportion de ce qu'elle ressemblait aux variations répétées du tracé d'encre sur un manuscrit d'écriture.

On peut dire que l'effet naturel de la théorie « Bunjinga » était d'effacer toute distinction entre la peinture et l'écriture.

Mais ce ne fut pas seulement l'histoire de l'art et la production artistique qui furent ruinées par cinquante années de ce triomphe confucianiste. La critique d'art fit une telle chute que les commentaires de ceux qui écrivent après 1550 n'ont pas plus de rapport avec les façons de comprendre des grands critiques anciens, p.259 que les écrits des anarchistes modernes n'en auraient avec Aristote. Et même dans les grandes compilations des Tsing d'après toute la littérature chinoise sur l'art, les opinions des critiques récents sont citées parallèlement à celles des anciens, dans une parfaite inconscience de l'abîme intellectuel et imaginatif qui les sépare. De sorte que le savant européen se tromperait

étrangement en présentant la critique « Bunjinga » moderne en équivalence sur les questions d'art avec la critique ancienne.

Le passage de cette école « Bunjinga » sur la Chine aux XVIe et XVIIe siècles fut comme un feu brillant qui ne laissa qu'un désert de cendres derrière lui. L'immense domaine de l'art chinois fut non seulement abandonné, mais fermé. Il semble bien regrettable qu'une révolution mentale aussi absolue ait pu se produire chez un peuple aussi robuste. Mais nous en avons malheureusement un exemple européen semblable, dans la transformation du sentiment artistique de la Grèce dans les écoles de Byzance.

Les Tartares manchous avaient lutté contre le derniers des Ming pendant quarante ans, et en avaient eu raison en 1660. On le bannit l'année suivante à Formose. En 1662, Kanghi, second empereur de la dynastie manchou, monte sur le trône, et eut jusqu'en 1722 un long règne de soixante ans. Après le court règne de Yung Ching, Kienlung, le petit-fils de Kanghi, régna soixante ans (1736-1796).

Ce furent ces deux longs règnes de deux _{p.260} empereurs tartares pleins de sagesse, qui constituèrent le centre, et aussi la grandeur de la dynastie tsing. Tout ce qui de la civilisation manchoue avait un principe vital, sort de ces deux règnes. La Chine moderne a été façonnée par leurs méthodes.

Il semblait, avec l'arrivée de Kanghi, qu'une nouvelle ère glorieuse s'ouvrait pour la Chine. Non seulement les Manchous étaient une race toute neuve, vigoureuse, d'une intelligence qui n'avait pas été encore cultivée; mais de plus les jésuites d'Europe, qui déjà s'étaient montrés sous les derniers Ming, voyaient leur influence croître sous ce premier long règne manchou. Grand était l'espoir des chrétiens, qui se rappelaient les gracieusetés que leur avaient prodiguées les Mongols trois cents ans plus tôt. Un nouveau courant de relations s'établissait avec l'Europe dans les deux sens: Macao était un port portugais;

Canton et Whampoa étaient largement ouverts aux Européens. Kanghi accorda aux missionnaires jésuites l'autorisation de construire leur cathédrale près du palais de Pékin et les prit comme précepteurs de ses enfants.

Quel surprenant contraste avec le Japon, qui s'était barricadé à l'approche des chrétiens et luttait de tout son pouvoir contre les nouveautés! Combien il paraissait évident que le Japon, dans son « splendide et persistant isolement », courait à l'épuisement et à la décrépitude, tandis que la Chine, entrant dans les voies de la culture mondiale, aurait vite fait de dépasser sa rivale p.261 insulaire. Et l'on peut constater les résultats. Le Japon vit son conservatisme nourrir sa force mentale et morale : la Chine fit river par la liberté les propres chaînes de son formalisme.

La réponse qu'on y peut faire est que le règne de Kanghi, qui s'ouvrit sous les plus rayonnants espoirs pour la chrétienté et pour la Chine, finit dans les jours sombres des premières persécutions de chrétiens. Et cela ne fut que la conséquence de l'erreur de la cour papale de Rome et de ses conseillers, jaloux du succès des jésuites. Les jésuites, en avisés politiques, avaient essayé autant que possible de faire se pénétrer ce qui était vital dans la constitution chinoise et l'âme chrétienne. Leur politique de tolérance amenait à une rapide conversion beaucoup de nobles chinois et leurs familles, et même l'empereur, sous certaines conditions, serait devenu chrétien. Il entretint une amicale correspondance avec Louis XIV. Des Français furent tout-puissants à la cour de Kanghi. Quelques-uns même, des artistes, y introduisirent les procédés de la peinture à l'huile.

Mais quand l'autorité papale déclara qu'un Chinois, pour devenir chrétien, devait virtuellement renoncer à ses institutions, à son respect des ancêtres, au confucianisme, — toute la Chine, même celle qui était la plus favorable aux chrétiens, se souleva révoltée. Kanghi, solennellement, avertit l'Europe de la faute énorme qu'elle allait

commettre. L'Europe la commit. La Chine, qui en 1700 allait devenir presque européenne, édictait en 1720, sous l'empereur Yung Ching, de cruels $_{\rm p.262}$ édits contre les chrétiens, étrangers et chinois.

C'était le même ancien conservatisme qui avait combattu le bouddhisme mystique des Tang, le bouddhisme idéaliste des Song et la renaissance d'Hangchow des Ming. Il s'était trouvé devant un nouvel adversaire, duquel émanaient un idéalisme religieux plus émouvant que celui de Zen et des vues d'administration et d'éducation plus radicales que celles d'Oanseki. Le patriotisme des Chinois persuada à Kanghi, l'ami manchou des Européens, que les institutions chinoises ne pouvaient être modifiées. La Chine se trouvait devant le même problème historique, mais maintenant l'élément de liberté était étranger. L'Europe, dans sa stupide ignorance, n'ayant pas compris l'appel des jésuites, fit ainsi le jeu des confucianistes.

Le règne de Kanghi avait été brillant à maints égards, non pas qu'il ait produit des génies créateurs, mais au contraire des liseurs, des gens qui connaissaient les mots mieux que les idées. D'où ces remarquables compilations, ces encyclopédies, ces dictionnaires. Dans tout ceci, Kanghi, le Manchou, fut plus réellement chinois que les confucianistes eux-mêmes ne l'auraient espéré. Son esprit n'était pas paralysé de formalisme. Il cherchait à comprendre de lui-même et aurait voulu que la Chine prît une claire conscience d'elle-même au temps où il cherchait à introduire des réformes européennes. C'était la meilleure politique anticonfucianiste de maintenir les étudiants dans des recherches sans fin et dans des compilations qui ne leur laissaient que peu p.263 de temps pour les intrigues politiques. Kanghi avait su très bien se diriger au milieu de tous les écueils.

Mais quand l'Europe eut fait son lamentable geste de la bulle papale de 1702, quand Kanghi, si regretté de ses amis jésuites, fut mort, quand Yung Ching avait vu la nécessité de dresser l'armée du conservatisme chinois pour l'opposer à l'influence chrétienne insidieuse, les

confucianistes se virent tout d'un coup dans une position d'influence très grande. Ils avaient tout le jeu en mains : ils n'avaient qu'à renforcer les plus étroites de leurs formules pour inspirer les patriotes. Tout le règne de Kienlung, pénétrant érudit comme il était, et d'un esprit bien plus élevé que la moyenne des mandarins, ne fut que de suivre leur propagande.

Aussi l'époque de Kienlung n'est pas, comme celle de Kanghi, d'espoir et d'essais, mais de recroquevillement. Impossible de concevoir une nouvelle forme de bouddhisme ou de taoïsme. l'inspiration chinoise s'était consumée : elle ne pouvait que se répéter.

Depuis l'abdication de Kienlung en 1796, l'histoire de la Chine ne comporte plus aucun développement interne, mais n'est plus qu'une succession d'efforts à lutter contre l'invasion européenne. Ce n'était plus le problème qu'avaient posé les jésuites : mais dorénavant s'imposait celui des missions protestantes et celui bien plus dangereux du commerce européen. À quoi bon énumérer les traités avec l'Angleterre, la prohibition de l'opium en 1838, la rentrée forcée de p.264 l'opium en 1860, Hongkong, les empiétements de la France, de l'Allemagne, et finalement de la Russie ? La Chine pouvait craindre son démembrement pour la fin du XIX^e siècle, mais c'est alors que le Japon entra en scène. Et on peut se demander si la Chine n'est pas aujourd'hui aussi inquiète des progrès du Japon et de ses réformes, qu'elle ne le fut de tout ce que l'Europe voulait lui révéler.

Durant cette longue période, l'art chinois des Tsing peut se diviser en trois époques : l'époque de Kanghi, pleine d'espérances et d'essais, — l'époque de Kienlung, se raidissant contre la mauvaise fortune, — le XIX^e siècle, où tout se perdit sans espoir.

L'art de Kanghi est plutôt un composé de diverses tendances, qu'un mouvement isolé d'impulsion, un peu comme l'art japonais des Tokugawa.

- 1° Retour aux anciens styles déjà remis en honneur par les premiers Ming. En peinture, on ne crée plus de fortes figures originales, le paysage est accaparé par les confucianistes, on se contente de la joliesse de la fleur et de l'oiseau en couleurs. Si on peint encore une figure de cour, c'est une poupée sans vie telle qu'on en voit sur les paravents de laque.
- 2° Un artiste domine, Reibun; de la valeur des grands réalistes des Yuen, Shun-Ch'ii (Sen-Shunkio) et Chao Tzu-ang (Chosugo). Mais dans son domaine, qui est la fleur, avec un réel sentiment des lignes et des proportions, laissa-t-il autre chose qu'une série d'œuvres pour illustrer un traité de botanique?
- 3° L'influence des jésuites, et par eux de la peinture à l'huile des Occidentaux, qui détermina peut-être une certaine richesse de couleurs profondes.
- 4° La persistance des styles tartares dans l'art bouddhiste du Nord, en Mongolie et Manchourie, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans les formes bouddhiques modernes de la Corée. C'est aussi ces formes d'art qui sont devenues celles des couvents lamaïques du Thibet, après la conquête des Tsing, et ont contribué à former cet art minutieux, analogue à celui des moines byzantinisants du mont Athos.
- 5° Le mouvement « Bunjinga » des confucianistes, avec ses paysages à l'encre dérivés de l'art des Ming, son ignorance du dessin, sa notation froide et monotone ; aucun sentiment de l'éloignement, des distances, de la perspective ; des flots d'encre grossièrement maniés ; sans doute une grande dextérité, mais tellement de formules aveuglément appliquées, une telle monotonie, un telle absence de sentiment et de personnalité, qu'on en est vite excédé.
- 6° La seule tendance vraiment intéressante du règne de Kanghi, l'adaptation d'un dessin éclectique au décor des industries d'art. L'architecture fut la première à en profiter ; elle offre une grandeur et

une splendeur réelles avec ses terrasses de marbres, ses arcades, ses superstructures en faïence émaillée (le grand arc triomphal de Confucius à Pékin, les gracieux ponts arqués de marbre des jardins impériaux, les plafonds splendides du Temple du Ciel).

p.266 A quelles sources cet art chinois de la décadence demandait-il ses inspirations, ses motifs? Aux anciens bronzes de ses origines. À toutes les époques il en avait d'ailleurs été ainsi : et déjà sous les Song (So) on copiait les types anciens, non pas le plus souvent d'après les originaux, mais d'après les gravures du Hokkodzu. Les Han et les Tang avaient eu leurs styles propres, mais déjà les Tang archaïsaient. Les porcelaines des Song sont toutes copiées d'après les bronzes des Shang (Shô) ou des Chow (Shu). Les plus anciens éléments du décor des arts du Pacifique, qui avaient été le répertoire des Han, n'avaient jamais été oubliés; légèrement modifiés, ils forment encore la décoration des Ming et des Tsing, comme ces motifs carrés abstraits qui ressemblent à des clés et ne sont que des interprétations du dragon, du visage, ou du nuage des anciens bronzes du Pacifique.

L'art principal de la Chine moderne, c'est la porcelaine, et mieux que les pièces monochromes, si splendides de ton, les pièces à décor sont intéressantes par tous les sujets qu'elles présentent, qui n'ont plus de haute valeur picturale, mais sont si riches encore de signification. Sur les panses de ces vases se retrouvent ces représentations réalistes des oiseaux, des fleurs et des fruits, avec leurs brillantes couleurs. Sur d'autres apparaissent ces petites figures — poupées bleues ou roses, sous des architectures, dans des jardins — qu'on retrouve dans les albums de l'époque, et qui sont comme une transcription de l'imagerie sur papier de riz. On pourrait évidemment p.267 retrouver l'origine des décors de la porcelaine dans tous les arts de la peinture et de la sculpture chinoises anciens, mais cela ne porterait aucune atteinte à l'intelligence avec laquelle ces vieux motifs ont été appliqués à l'art exquis de la porcelaine.

Avec le règne de Kienlung apparaît la grande prépondérance de l'art « Bunjinga », grâce au triomphe du parti confucianiste après l'échec des chrétiens. Les arts décoratifs tendent à ne répéter que les motifs de l'art Kanghi ; toutefois l'art « Bunjinga » parvient à imposer ses décors à la porcelaine, et l'on voit alors apparaître sur la panse des vases les formes aveulies des peintures confucianistes. La peinture de fleurs indépendante, de si jolies couleurs, a elle-même disparu.

On peut vraiment affirmer qu'il n'y eut plus de grand art en Chine après le début des Ming, si ce n'est l'art de la porcelaine des derniers Ming et des premiers Tsing, et qu'à vrai dire les très grands arts n'ont pas survécu aux Song et aux premiers Yuen. C'est donc sur plusieurs siècles que s'inscrit la longue ligne de chute de l'art chinois.



Table de correspondance entre les noms chinois et l'appellation japonaise ¹

Nom chinois Appellation japonaise

Chao Ch'ang
Chao Ta-nien
Chao Tsien-li/ Chao Ch'ien-li
Chao Tzu-ang
Chien Shun-Ch'ii
Chosenri
Chosugo
Chien Shun-Ch'ii
Chosenri
Chosugo
Sen-Shunkio
Cho Huan
Gokuanshi

Ch'u Hui Joki Ch'uan Shih Rinno Fan An-jen Hannanjin Fan Kuan Hankwan Hsia-Kuei Kakkei Hsia-Lui Karin Hsia-Ming-Yüan Kameiyen Hsuan Tsung Genso

Huang Ch'uan Kosen
Hwei Tsung/Hin-Tsung Kiso-Kotei
Kao Tsung Koso

K'iu Ying Kiuyei

Kuan Hsiu Zengetsu Daishi
Kublai Kan Seiso
Ku K'ai-chih Kogaishi
Kuo Hsi Kakki
Li An-chung Rianchu

Li Bai Rihaku
Li Ch'en Risei
Li Kung-lin/Li Lung-mien Riryomin
Li Ngan-chung Ri-an-Chin

Li Sung Risu
Li T'ang Rito
Liang Chi Ryôkaï
Li Ti Riteiki
Ma Lui Barin

¹ [c.a. : On a ajouté cette table pour la commodité du lecteur peu familiarisé avec les appellations japonaises des artistes chinois. À partir de ces bases, il faut tenir compte des variations sur les apostrophes, accents, trémas, lettres doublées, majuscules, etc., et bien entendu de l'inconstance éditoriale, ce qui multiplie considérablement les résultats. Il aurait sans doute été intéressant dans cet ouvrage de laisser aux artistes chinois leur nom "chinois", et aux artistes japonais leur nom "japonais", si tant est que l'on puisse ainsi écrire.]

Mao Yih Moyeki Ma Che-jong Bakeisei Ma Hsing-tsu **Bakos** Ma Kong-hien Bakoku Ma K'uei Baki Ma Yuan Bayen Mi Yuan-chang Beigensho Ming Meïtei

Mou Hsi/Mu Ch'i Mokkei
Mu An Mokuan
Nin Tsung Neiso
Qu Yuan/K'iu Yuan Kutsugen

Sei Ch'i
Shang Shô
Tchou Hi/Chu Hsi/Zhu Xi Shuki
Shun-Kü/Shun-Ch'ii Shunkio
Song So
Tai tsoung Taiso

Tai tsoung Taiso
Tao Yuan-ming Toemmei
Tung Ch'i Ch'ang Tokishô
Wang Hui Oki

Wang Wei Omakitsu/O-i

Wang-Hsi-chih Ogishi Wu Tao-tzu Godoshi Wu Ti Butéi Yang Pu-chih Yohoshi Yen Hui Ganki Yen Li-pen Enriuhon Yen Li-te Enriutoku Yen Tzu-ping Enjihei Yuen Gen

