LA CHINE ET SON ART

par
René GROUSSET (1885-1952)

(1951)

Un document produit en version numérique par Pierre Palpant,
Collaborateur bénévole
Courriel : ppalpantuqac.ca

Dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web : [http : //www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/)

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web : [http : //bibliotheque.uqac.ca/](http://bibliotheque.uqac.ca/)

Un document produit en version numérique par Pierre Palpant, collaborateur bénévole,
Courriel : ppalpantuqac.ca

à partir de :

La Chine et son art,

Par René GROUSSET (1885-1952)

Editions d'Histoire et d'Art, collection Ars et Historia,
Librairie Plon, Paris, 1951. IX + 252 pages.

Polices de caractères utilisée : Times, 10 et 12 points.

Mise en page sur papier format LETTRE (US letter), 8.5' x 11''
Édition complétée le 31 août 2005 à Chicoutimi, Québec.

TABLE DES MATIÈRES

Tableau chronologique — Carte — Illustrations — Planches — Index

INTRODUCTION : DÉFINITION DE LA CHINE.

- ♣ L'isolement géographique chinois et l'originalité chinoise .
- ♣ Fondements agraires de la civilisation chinoise.
- ♣ Variété et unité chinoises.
- ♣ Continuité chinoise et renouvellement chinois.

CHAPITRE PREMIER : ARCHAÏSMES.

- ♣ Le néolithique chinois.
- ♣ La civilisation des Chang-Yin.
- ♣ Une régression : l'époque des Tcheou Occidentaux .
- ♣ La civilisation des Royaumes Combattants : l'art .
- ♣ La civilisation des Royaumes Combattants : la pensée.
- ♣ Le Royaume de Ts'in fait l'Empire de Chine.

CHAPITRE II : LES FILS DE HAN.

- ♣ L'ordre Han en Chine et en Haute Asie . Les Han Occidentaux.
- ♣ L'ordre Han en Chine et en Asie Centrale . Les Han de Lo-yang.
- ♣ L'art à l'époque Han .

CHAPITRE III : RÉVOLUTIONS, INVASIONS, RELIGIONS NOUVELLES.

- ♣ La chute des Han et le renversement des valeurs.
- ♣ Le grand émiettement. Époque des Six Dynasties.
- ♣ L'invasion de la Chine par l'indianité. Propagation du Bouddhisme .
- ♣ Sinisation du Bouddhisme.
- ♣ La sculpture Wei
- ♣ Après deux cent soixante-dix ans d'invasions tartares et de morcellement, reconstitution de l'unité chinoise .

CHAPITRE IV : L'ÉPOQUE T'ANG .

- ♣ Avènement de T'ang .
- ♣ Les premiers empereurs T'ang et l'influence bouddhique.
- ♣ A la cour des T'ang. La grande époque .

CHAPITRE V : L'ÉPOQUE SONG .

- ♣ Chute des T'ang. Les Cinq Dynasties .
- ♣ L'époque des Song et la réaction confucianiste.

- ♣ La peinture sous les Song.
- ♣ La céramique des Song.

CHAPITRE VI : DES MONGOLS AUX MANDCHOUS.

- ♣ Les Yuan.
- ♣ Les Ming.
- ♣ Les Ts'ing.
- ♣ Temps nouveaux.

- Derniers travaux suédois et japonais.

*
* *

A LA MÉMOIRE DE
Henri Maspero

Je remercie Mlle Madeleine David, attachée au Musée Cernuschi, chargée de mission au Musée Guimet, à qui ce livre doit tant, aussi bien en général, pour la documentation archéologique ou pour le choix des illustrations, que, tout particulièrement, pour les chapitres sur les jades et la céramique.

Je remercie également M. Vadime Elisséef, conservateur-adjoint au Musée Cernuschi, qui m'a fait bénéficier du texte de son cours sur la sculpture chinoise, professé en 1948 à l'École du Louvre.

J'exprime aussi ma reconnaissance à Mlle Hallade, chargée de mission au Musée Guimet, qui a bien voulu dessiner toutes les planches archéologiques hors texte, ainsi qu'à Mme Busson, élève de l'École du Louvre, qui l'a secondée dans ce travail pour la sculpture bouddhique.

Je remercie enfin Mlle Jacqueline Bloc qui a eu le dévouement de dresser l'index alphabétique du volume.

INTRODUCTION

DÉFINITION DE LA CHINE

L'isolement chinois et l'originalité chinoise.

Comme l'Inde, plus encore que l'Inde, la Chine est, à elle seule, tout un continent. Certes, elle reste directement soudée, elle adhère par tout son hinterland à la masse énorme du monde des steppes et de la Haute Asie. Elle fait partie, les derniers événements le prouvent assez, de l'*Eurasie*. Mais à la Haute Asie comme au monde de la steppe elle tourne géographiquement le dos, à l'image de ses fleuves qui coulent à l'opposé des leurs, suivant l'orientation de ses plaines, de ses rivages qui s'ouvrent sur un océan resté, pendant des millénaires, sans rivage opposé. Jusqu'à la découverte, si étonnamment tardive, de l'Amérique, la Chine, du seul point de vue de l'Eurasie, a vraiment été une des extrémités du monde. Mais l'Eurasie elle-même, — le continent total fait de l'Asie tout entière avec sa péninsule terminale, l'Europe —, l'Eurasie ne s'est révélée telle qu'à partir du début du premier siècle avant Jésus-Christ, à partir du moment où l'empereur chinois Han Wou-ti, par ses conquêtes jusqu'au Pamir, a établi le contact entre l'Orient classique et l'Extrême-Orient. Jusque là, ou plutôt et plus réellement, jusqu'au premier siècle de notre ère (introduction du bouddhisme), au point de vue « culturel », et surtout jusqu'au IV^e siècle après Jésus-Christ au point de vue politique (premières Grandes Invasions tartares), la Chine a toujours vécu en vase clos. Si nous situons approximativement vers le début du II^e millénaire les origines de la protohistoire chinoise, nous obtenons ainsi, jusqu'à l'irruption du monde extérieur, quelque vingt-trois siècles de civilisation isolée et continue. Pour passivement engagé qu'il soit dans le socle eurasiatique, le « continent chinois », pendant cette immense période, n'en a pas moins bénéficié de tous les avantages de l'insularité. Car les géographes le savent : les hauts plateaux glacés et les solitudes désertiques séparent bien plus que la mer les civilisations écloses aux points opposés de leur périphérie.

La Chine, pour élaborer une civilisation de tous points originale, était donc assurée, au départ, d'une situation exceptionnelle. Considérons qu'un tel privilège n'a été concédé ni à la Grèce, immémorialement en symbiose avec les vieilles cultures de l'Asie Antérieure, ni à l'Inde elle-même, qui, de la civilisation pré-aryenne de l'Indus (Mohenjo-daro) au gréco-bouddhique, est toujours plus ou moins restée en contact, elle aussi, avec l'Asie Antérieure. Pour trouver, pendant des millénaires, un isolement pareil à celui de la Chine, il faudrait se reporter à l'Amérique précolombienne. Mais en dépit d'une

puissance créatrice incontestable, les Amérindiens n'ont jamais produit des valeurs humaines aussi universelles que le monde chinois.

En effet, un isolement aussi prolongé, permettant une si longue incubation en vase clos, devait assurer à la culture chinoise une originalité puissante, mais cette originalité aurait pu, comme pour les civilisations précolombiennes ou noires, n'aboutir qu'à des conceptions pratiquement fermées, intraduisibles en pensée étrangère. Or il se trouva que l'esprit chinois, comme l'esprit grec, comme l'esprit latin, possédait une telle prédisposition aux idées générales, que, comme la Grèce et Rome, il « pensa universel ». Comme le génie gréco-romain, le génie chinois a, pour son versant de planète, créé une sagesse, une esthétique, un humanisme complets.

Pour l'Indochine orientale, la Corée et une partie au moins de la Haute-Asie, la Chine, par ses lettrés et ses « légionnaires », a donc été à la fois la Grèce et Rome. Même dans un pays où, ses armes n'ayant jamais pénétré, elle n'a pu être Rome (c'est au Japon que je songe), la Chine a fait « œuvre hellénique », durablement. De ce fait, et du point de vue de ses satellites naturels, elle a mérité son titre *d'empire du milieu*, comme la Grèce, en ses sanctuaires les plus sacrés, s'était estimée avec raison l'*omphalos* du monde méditerranéen.

Le propre de la civilisation chinoise est donc d'être une des grandes civilisations originales de l'humanité, civilisation ayant largement fait la loi autour d'elle, pour civiliser et humaniser une importante partie de l'Asie. Mais si la mission historique de la Chine s'était bornée à cette tâche — à la vérité, capitale —, elle n'en aurait pas moins été malgré tout réduite à un isolement longtemps total, à un rôle en quelque sorte « précolombien ». L'intérêt majeur de l'histoire chinoise est qu'après avoir eu le temps, durant près de vingt siècles, d'élaborer en vase clos cette culture ^{p.III} entièrement originale, la Chine soit entrée et depuis soit restée presque continûment en contact avec quelques-unes des plus hautes civilisations du monde extérieur.

Cette prise de contact débuta au 1^{er} siècle de notre ère avec l'introduction du bouddhisme apportant avec lui le meilleur de la pensée indienne, de l'art indien et, par l'art indien, un assez proche reflet de l'art grec comme des arts de l'Iran. Plus tard et par les mêmes pistes de caravanes arriveront le christianisme nestorien et le manichéisme, sans parler de l'Islam. Nous verrons l'influence considérable de tels apports, du bouddhisme, bien entendu, principalement. Toutefois, pour l'introduction de ces diverses influences, les hommes ne disposèrent que de la double piste de caravanes de l'actuel Turkestan Chinois ou Sin-kiang — la Route de la Soie — beaucoup trop étirée à travers l'immensité des déserts, des chaînes de montagnes ou des hauts plateaux pour jamais permettre une invasion massive des idées étrangères. Les influences extérieures, à travers les siècles et les solitudes, ne purent ainsi être transmises au continent chinois qu'au compte-gouttes. Elles eurent toujours le temps d'être assimilées et, pour importantes qu'elles aient pu être qualitativement, elles stimulèrent l'originalité chinoise sans jamais la mettre en péril.

Peut-être à ces influences historiques par la piste des caravanes faudrait-il ajouter, pour un passé beaucoup plus lointain, d'immémoriaux contacts avec les cultures néolithiques de l'Europe orientale. Nous verrons en effet dans la première moitié du deuxième millénaire se répandre dans la Chine du Nord une céramique polychrome avec décor en spirales, originaire, semble-t-il, de la Roumanie et de l'Ukraine. Toutefois il y a lieu de considérer qu'en Extrême-Orient les plus belles de ces poteries ont été trouvées dans une province périphérique (le Kan-sou), alors extérieure à la Chine ; que leur décor n'a guère laissé de trace sur l'évolution ultérieure de l'ornementation chinoise et donc que les lointaines influences d'art en question n'ont pu agir sur la formation du génie chinois.

Fondements agraires de la civilisation chinoise.

L'originalité chinoise, on vient de le voir, reste entière. Est-ce à dire que le « miracle chinois », dont on peut en effet parler comme du « miracle grec », soit réellement inexplicable ? Tout au contraire, et l'humanisme chinois, comme l'humanisme méditerranéen, s'explique immédiatement par la géographie humaine. Il est vrai qu'entre eux les fondements diffèrent. La civilisation grecque, comme avant elle les civilisations préhelléniques, comme, à côté d'elle, la civilisation phénicienne, comme en Asie Orientale les civilisations indonésienne ou japonaise, s'est constituée sous l'influence ^{p.IV} prépondérante de la mer. La civilisation chinoise la plus archaïque, comme les civilisations babylonienne ou pharaonique, est au contraire une civilisation éminemment terrienne, une civilisation des labours. Il s'agit, dans les trois cas, d'un sol d'alluvions, annuellement fécondé par la crue du fleuve, d'un « don du Fleuve », comme Hérodote le dit de l'Égypte et comme nous pourrions aussi bien le dire de la Grande Plaine chinoise. Mais dans les trois cas aussi, comme l'avouent les Chinois avec un mélange de reconnaissance et de terreur à propos du fleuve Jaune, « le Comte du Fleuve » (*Ho po*) est un bienfaiteur redoutable qui doit être attentivement observé, utilisé, apaisé, réfréné. L'extraordinaire fertilité du sol qu'il a créé de son limon et qu'il continue de féconder, ne se maintient qu'autant que l'inondation annuelle se voit captée et domestiquée par tout un système de canaux de dérivation, qu'autant, d'autre part, que la crue est maîtrisée par un ensemble de digues soigneusement entretenues.

La fonction essentielle du chef, — pharaon égyptien, *patési* sumérien ou *wang* chinois archaïque, — réside donc dans l'entretien de ce système de canalisations et de digues ¹. Ingénieur hydraulicien et ingénieur agronome, le roi des alluvions doit, avec non moins de soin que l'heure de l'inondation

¹ De Yu le Grand fondateur légendaire de la première dynastie chinoise, celle des Hia, le *Che-yi-ki* nous dit : « Yu éprouva ses forces à creuser des canaux et à construire des digues. Il guidait les rivières » (*Che-yi-ki*, 2).

fécondante, prévoir, guetter et fixer l'heure des semailles, l'heure de la récolte, l'heure de l'engrangement ; faire, en chacun de ces cas, coïncider le cycle agraire avec le cycle saisonnier ou, comme disaient les anciens Chinois, « la Terre avec le Ciel ». A ces divers titres, sa « chefferie » est essentiellement une « royauté calendérique », puisant ses pouvoirs, son « mandat céleste » (*t'ien-ming*) dans l'observation des astres. Panthéon mésopotamien, panthéon égyptien et panthéon chinois s'expliqueront en grande partie par cette double origine agraire et astronomique, de même que le caractère stable, utilitaire et relativement pacifique de l'institution royale dans les trois pays proviendra du sacerdoce agricole ainsi conçu. Peu importe que visiblement aucun contact n'ait pu exister à l'époque archaïque entre le « Croissant Fertile » de l'Asie Antérieure et les champs de loess ou d'alluvions de la Chine du Nord. La géographie humaine, en partant de conditions physiques analogues, imprime à des humanités, à tant d'autres égards si différentes, une physionomie parfois assez semblable ¹.

La dynastie archaïque chinoise qui règnera le plus longtemps, celle des p.v Tcheou (1027-256 avant J.-C.), aura comme ancêtre le « Prince Millet » ou Maître des Moissons (*Heou-tsi*). Et en face du « Seigneur d'En Haut » (*Chang-ti*) qui est le *T'ien*, le Ciel personnifié, la Chine antique adorera le « Souverain-Terre » (*Heou-tou*) qui est essentiellement le « dieu du sol » (*chö*), en l'espèce du sol cultivé.

Il faut toutefois se garder ici des définitions par trop schématiques. A coup sûr, la vocation essentiellement agraire du peuple chinois primitif devait le prédisposer, dans le domaine de la pensée, à une conception toute sociale de la sagesse, à une philosophie utilitaire et peut-être un peu courte, à un tour d'esprit positiviste dont un certain confucianisme sera la manifestation. On pourrait sans doute en dire autant de la pensée babylonienne et, à son image, de tout un côté de la sagesse sémitique, en Mésopotamie comme en Phénicie. Et pourtant, c'est la société mésopotamienne qui, dès l'époque de Sumer et d'Accad, nous a, dans l'« épopée de Gilgamesh » ou dans le poème « du juste Souffrant », révélé toute l'angoisse métaphysique. De même en Chine. En dépit d'une religion paysanne dont le « terre à terre » ne se peut comparer qu'à celui de la primitive religion romaine, malgré, comme on l'a dit, le virtuel agnosticisme de la sagesse confucéenne, la Chine est le pays à qui nous devons la spiritualité du taoïsme philosophique, l'élan métaphysique d'un Tchouang-tseu.

¹ Voir P. Gourou, *La Terre et l'homme en Extrême-Orient*, 2^e éd. Paris (Colin), 1947. Et aussi la conférence de M. Gourou, *Considérations géographiques sur la Chine*, donnée le 18 mars 1948, au Centre d'Études de Politique Étrangère, rue de Varenne. — Ajoutons que le bassin du fleuve Jaune peut avoir connu à l'époque archaïque un climat plus chaud et plus humide que de nos jours. Voir l'étude de notre confrère chinois HOU HEOU-SIUAN, *Climatic changes. Study of the climatic conditions of the Yin dynasty*. *Bulletin of Chinese Studies*. IV, I, Tch'eng-tou, 1944 c. r. de A. RYGALOFF, dans *Han-hiue*, *Bulletin du Centre d'Études Sinologiques de Pékin*, II, 4, 1949, p. 431.

Bien que confucéisme et taoïsme se rattachent l'un et l'autre à des conceptions sans doute originellement assez semblables (d'immémoriales recettes de sorciers et de devins), il est impossible d'imaginer divergence plus totale. Résignons-nous à ces contradictions dont, en dépit des théoriciens, l'histoire est toute semée : la société confucianiste, parachevée dans le mandarinat classique, nous a donné le plus typique exemple à la fois de positivisme intellectuel et de traditionalisme social. Et les Pères taoïstes dans l'antiquité, les poètes t'ang ou les peintres song au moyen âge nous ont valu les messages les plus désintéressés d'affranchissement spirituel et de communion cosmique...

Variété et unité chinoises.

De si visibles diversités, en nous révélant la richesse initiale de la Chine, nous font prévoir à travers les siècles et presque les millénaires ses facultés de rebondissement et de renouvellement. Ajoutons, à l'échelle du continent chinois, les variantes que ne devaient pas manquer d'apporter à la culture chinoise les diversités provinciales, à commencer par l'opposition générale entre la Chine Septentrionale et la Chine du Sud, la première encore en symbiose avec le Grand Nord tartare et le monde des ^{p.VI} steppes, la seconde déjà en harmonie avec le monde subtropical indochinois.

De fait, une bonne partie de l'histoire chinoise ne s'expliquera que par ce contraste : Chine des plateaux de loess ou de la Grande Plaine alluviale contre Chine des plis siniens ; royaume du « Prince Millet » contre royaume du riz. Mieux encore. A l'intérieur même de cette division générale, des subdivisions secondaires se dessinent qui, en Europe, auraient suffi à créer autant de nations distinctes. Chaque province chinoise était comme l'amorce (plus tard comme le risque) d'un État autonome, — autonome parce que suffisamment individualisé en géographie physique comme en géographie humaine ; particularisme régional qui, à chaque période de « grand émiettement », a fait recouvrer par la plupart des grandes provinces leur temporaire indépendance.

Le *Chen-si* et le *Chan-si*, chacun sur ses terrasses de loess, en surplomb de la Grande Plaine, sont de taille (l'histoire, à maintes reprises, l'a prouvé) à se barricader chez eux et à s'y défendre seuls. Il en va de même pour le *Chan-tong*, adossé à son éperon montagneux terminal, à sa « Bretagne inversée » et à son massif sacré du T'ai-chan. — La région de Pékin, en transition entre la steppe mongole et la Grande Plaine chinoise, gardera la physionomie d'une Marche-frontière qui au nord doit surveiller le monde des hordes et au sud commander l'immense champ de labours étendu jusqu'au Yang-tseu. — Le *Ho-nan*, cette « fleur du milieu », cette Touraine chinoise, siège de tant de capitales successives, a en effet longtemps conservé une primauté d'État-Empire.

A la différence de ce Nord, si compartimenté et où le fleuve Jaune représente souvent un obstacle plutôt qu'un lien entre provinces, le cours du Yang-tseu kiang, si longtemps navigable, constitue au contraire un lien entre régions riveraines, quoique les vallées de ses affluents méridionaux, bien séparées par les lignes de partage, favorisent, là encore, les particularismes provinciaux. Le tout sans parler du *Sseu-tch'ouan*, immense province excentrique autant que fortunée, que son éloignement voue plus nettement encore à une quasi-indépendance. Enfin une Chine de vocation purement maritime et déjà coloniale s'annonce sur les côtes du *Fou-kien* et de la région cantonaise, en appel de toute la « Chine Extérieure » de l'Indonésie et du Pacifique.

*

* *

De telles diversités ne devaient pas manquer d'influencer l'évolution mentale et artistique du peuple chinois. Les oppositions géographiques et contrastes régionaux sont ici d'autant plus sensibles que, depuis les temps historiques, l'histoire de la Chine est rythmée par l'alternance entre p.VII périodes d'émiettement provincial et périodes de regroupement ¹.

Un des facteurs qui périodiquement ont permis le rassemblement des terres chinoises est à coup sûr l'unité de l'écriture, des « caractères », d'abord, là comme ailleurs, purement pictographiques, puis idéographiques, finalement uniformisés dès le règne du premier empereur, Ts'in Che Houang-ti, à la fin du III^e siècle avant Jésus-Christ. À défaut d'unité dialectale, les « caractères » constituèrent le truchement commun, celui qu'on put, par la suite, interpréter à sa guise, en des prononciations aussi diverses que l'actuel pékinois et l'actuel cantonais. Peut-être, en Europe, l'unité politique de l'Occident eût-elle été indéfiniment maintenue, si les langues italienne, espagnole, française, allemande, anglaise avaient, pour s'exprimer, usé d'idéogrammes identiques. Mais, pour la Chine, cet évident avantage initial n'alla pas ensuite sans de graves inconvénients. Les idéogrammes chinois, en principe analogues aux vieux hiéroglyphes égyptiens ainsi qu'aux cunéiformes mésopotamiens primitifs, ne connurent jamais la simplification phénicienne de l'alphabet. Ces merveilleux idéogrammes, riches de toute une virtualité de développements intellectuels, recelant comme une charge mystérieuse d'interprétations complémentaires, et « explosifs » de tout un dynamisme de pensées, sont peut-être pour l'espèce un stimulant plus puissant que nos trop pauvres signes alphabétiques. La supériorité pratique de ces signes, tels que les Phéniciens en ont inventé le principe pour le reste de l'univers, n'en est pas moins évidente. La culture chinoise, restée à cet égard à un stade « hiéroglyphique » ou « cunéiforme », s'est ainsi privée d'avantages précieux. L'apparente immobilité de la littérature chinoise n'a pas d'autre origine. Tandis que là

¹ Peut-être l'histoire engloba-t-elle dans les périodes d'émiettement les années 1912-1949, en dépit de la fiction de l'État unitaire, diplomatiquement maintenue...

comme dans les autres pays la prononciation et le langage évoluaient, les caractères, contrairement à ce qui se passait ailleurs, restaient pratiquement immuables, finissant par recouvrir des interprétations nouvelles comme des phonèmes différents. Imaginons les Musulmans de l'Irak ayant conservé jusqu'à nos jours les caractères cunéiformes de leurs ancêtres babyloniens, et ces caractères obligés de s'adapter de siècle en siècle à l'évolution des idées et des techniques, — nous comprendrons la complexité du *fait chinois*.

Si le maintien des « caractères », en regard de civilisations partout ailleurs progressivement « alphabétiques », a présenté ces inconvénients, nous n'en devons pas moins reconnaître « l'avvers » de la question. Indépendamment de leur valeur esthétique qui fait que, pour « les arts du pinceau », la calligraphie s'égale à la peinture (si bien que la peinture n'est souvent qu'une transposition de la calligraphie), les antiques idéogrammes chinois restent, comme nous le disions, effectivement chargés de pensée, riches de tout un dynamisme immémorial, véhicules d'idées-forces qui n'ont fait ^{p.VIII} que s'accroître au cours des âges. Il y a là un tel emmagasinement de richesses que Chinois et Japonais consentent à s'imposer un effort mnémotechnique et, aujourd'hui, un travail d'adaptation presque incroyables plutôt que de renoncer à cet immémorial trésor.

Continuité chinoise et renouvellement chinois.

L'exemple de la fixité des caractères chinois en même temps que des variations de la langue chinoise (et nous renvoyons ici aux savantes reconstitutions phonétiques de Bernard Karlgren) ¹ nous fait pressentir la complexité d'un problème plus général : comment la « constante » chinoise s'est-elle conciliée avec une courbe d'évolution, parfois même avec des mutations brusques dont l'histoire de l'art nous montre des exemples saisissants ? Dans ce dernier domaine, en effet, nous voyons s'affirmer une esthétique chinoise qui restera l'une des trois ou quatre grandes esthétiques originales et permanentes de l'humanisme universel. Mais de période en période, dans le sein de cette même esthétique, voici que technique, sensibilité et philosophie de l'art se sont renouvelées au point qu'à diverses reprises l'art chinois a paru devenir « le contraire de lui-même ». Quel rapport entre l'architecture si solidement et si rugueusement construite des bronzes chang et l'évanescence des paysages song ? Entre la monochromie sévère de ces mêmes lavis song et la polychromie amusée du décor ming ou mandchou ? Contrastes aussi frappants que ceux qui séparent la statuaire du Parthénon de l'iconographie byzantine.

¹ B. KARLGREN, *Études sur la phonologie chinoise*, Upsal et Leyde, 1915-1926. — B. KARLGREN, *Analytic dictionary of Chinese and Sino-Japanese*, Londres, 1923. — B. KARLGREN, *Philology and ancient China*, Oslo, 1926.

C'est qu'en dépit de l'apparente continuité « culturelle » entre le Parthénon et Sainte-Sophie, la société, de Périclès à Justinien, a changé du tout au tout. L'art n'a fait ici que traduire en surface cette profonde transformation. De même, en Extrême-Orient, les transformations de l'art chinois nous permettront de deviner presque du premier regard les modifications de structure de la société chinoise. Comme il s'agit d'une courbe d'évolution couvrant près de trente-cinq siècles, nous nous trouvons là en présence d'une expérience humaine d'un passionnant intérêt.

Le présent volume (qui d'ailleurs ne se présente point comme une histoire de la Chine) a pour but de suivre cette courbe d'évolution, — celle de la société et de la civilisation chinoises, — grâce, précisément, au coupe-file de l'histoire de l'art. L'histoire de l'art, à son tour, sera avant tout envisagée ici en fonction de l'évolution « culturelle ». On espère donner de la sorte un aperçu correct de l'entité chinoise, de ses valeurs éternelles, ^{p.IX} de sa puissance de renouvellement. Vue qui intéresse l'avenir de l'humanité tout entière, si nous songeons qu'il s'agit ici d'une fourmilière d'approximativement 458 millions d'hommes sur les 2 milliards 282 Millions d'habitants que compterait la planète, et que, dans les éventualités de l'an 2 000, la masse chinoise, avec son accroissement numérique irrésistible, avec ses conceptions immémoriales, parfois restés inchangées derrière les adaptations les plus inattendues, jouera peut-être un rôle déterminant...

*

* *

CHAPITRE PREMIER

ARCHAÏSMES

Le néolithique chinois.

^{p.1} La Chine a connu l'équivalent de la série paléolithique occidentale. A Tcheou-k'eu-tien, au sud-ouest de Pékin, ont été découverts des squelettes du *Sinanthropus Pekinensis*, contemporain d'une faune très archaïque, aux caractères encore pliocènes, et donc antérieur à notre Chelléen d'Europe, encore que « l'homme de Pékin » connût déjà le feu. Viendraient ensuite, toujours dans la Chine du Nord ; des outils en quartzite, équivalents de notre moustérien, des « foyers » d'aspect aurignacien, enfin des objets de parure en os ou en coquillage d'affinités magdaléniennes. Mais Teilhard de Chardin qui relève ces analogies et aussi cette séquence, n'entend nullement affirmer pour autant des synchronismes exacts entre chaque série occidentale et ses lointains équivalents chinois. Une chronologie locale nous est au contraire fournie par les étapes de la formation de la gangue de loess qui revêt aujourd'hui une bonne part de la Chine du Nord : le sinanthrope, à la base du dépôt de loess ; les étages paléolithiques successifs, aux divers « degrés » du loess ; le néolithique chinois, au-dessus de la couche de loess ¹.

Les traditions légendaires placent à l'origine de la civilisation chinoise les « Trois Souverains » et « les Cinq Empereurs », patriarches auxquels elles attribuent les principes de la sagesse millénaire en même temps que les travaux de défrichement, d'endiguement et d'ensemencement qui donnèrent naissance à l'agriculture. Sous ces légendes il faut voir le lent travail des générations qui, aux confins des plateaux de loess (au ^{p.2} Nord-Ouest) et de la Grande Plaine alluviale (au Nord-Est), firent passer les ancêtres du peuple chinois de l'agriculture intermittente et semi-nomade à l'agriculture sédentaire. Cette sédentarisation, en différenciant les Chinois primitifs des tribus circumvoisines, tribus sans doute de même race mais restées à un stade plus arriéré, créa proprement la Chine ². Après ces souverains légendaires, les annales chinoises placent la dynastie des Hia (entre, approximativement, le

¹ Voir TEILHARD DE CHARDIN, *Esquisse de préhistoire chinoise*. Bulletin catholique de Pékin, mars 1934.

² Sur l'originalité de la langue chinoise et sur ses affinités avec certaines autres langues de l'Extrême-Orient (le thaï par exemple), voir Henri MASPERO, *La Langue chinoise*, dans *Conférences de l'Institut linguistique de l'Université de Paris*, année 1933 (1934) pp. 33-70. Aussi B. KARLGREN, *Sound and symbol in Chinese*, Londres, 1923. — G. MARGOULIÈS, *La langue et l'écriture chinoises*, Paris, 1943. — P. DEMIÉVILLE, *Le chinois*, dans : *Cent cinquantième de l'École des Langues Orientales* (Paris 1948), p. 130.

XX^e siècle avant J.-C. et la première moitié du XVI^e), puis la dynastie des Chang-Yin (entre la seconde moitié du XVI^e et le XI^e siècle avant J.-C.) ¹. D'après les mêmes traditions, le siège originel de la puissance des Hia aurait été situé dans l'extrême sud de la province actuelle du Chan-si ; celui des Chang dans le nord-est de la province du Ho-nan. Confirmation du fait que l'agriculture chinoise, — donc que la nation chinoise, — est née aux confins des plateaux de loess et de la Grande Plaine.

Un des meilleurs spécialistes, l'archéologue suédois J. G. Andersson, place au début de la série néolithique chinoise la céramique de Ts'i-kia-p'ing, au Kan-sou ². Notons qu'il s'agit, en ce cas, d'une culture à la fois extérieure et antérieure à la civilisation protohistorique proprement chinoise, puisque le Kan-sou, à l'époque dont il s'agit, était certainement allogène et que, si nous nous en tenons à la chronologie relative d'Andersson, nous sommes là en pleine époque « légendaire », entre 2500 et 2200, donc avant même la dynastie des Hia. Les vases de Ts'i-kia-p'ing, dont certains affectent la forme *kouan* « en amphore », sont souvent ornés de longues stries parallèles, comme « tracées au peigne ». Au contraire, l'archéologue chinois G. D. Wu relègue le style de Ts'i-kia-p'ing à une date bien plus tardive (vers le milieu de l'époque Chang ?) ³. Il place au début de la céramique néolithique chinoise les poteries trouvées à Heou-kang, dans l'extrême nord du Ho-nan, poteries très simples, ornées, elles aussi, de traits parallèles, comme incisés, mais presque sans peinture. En tout état de cause, notons que le décor « peigné » a existé anciennement dans la céramique de la Russie du Nord et de la Sibérie ⁴.

^{p.3} Vient ensuite la belle céramique peinte polychrome, à décor en spirales, retrouvée notamment à Yang-chao (province du Ho-nan) et à Pan-chan (province du Kan-sou). Le style de Yang-chao daterait en gros de la dynastie des Hia (il s'étendrait, d'après Andersson, entre 2200 et 1700) ; le groupe de Pan-chan, avec son décor très élaboré, serait, d'après le même archéologue, d'une phase appelée par lui « Yang-chao moyen ». Quoi qu'il en soit de ces hypothèses chronologiques, dès Pan-chan nous arrivons au grand art avec un magnifique décor géométrique formé de spirales, de volutes, de « vagues » ou de festons, de damiers, de losanges et de « peaux de serpent », d'une

¹ [*Les annales sur bambou*](#) (chronique datant de la fin du IV^e siècle avant J.-C.) donnent pour la dynastie des Hia 1989-1558 et pour celle des Chang-Yin 1558-1051 ou mieux, d'après les dernières rectifications de Karlgren, 1523-1028 (KARLGREN, *Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, n° 17, 1945, pp. 114-121).

² [css : il n'y a pas dans cet ouvrage de renvoi précis aux illustrations ; quelques liens hypertextes ont été placés vers celles-ci ; il sera plaisant de feuilleter les deux tomes d'illustrations tout en lisant]

³ BYLIN ALTHIN, reculant plus tard encore Ts'i-kia-p'ing, « descend » cette céramique jusqu'à l'époque des bronzes Chang (*Ch'i-chia-p'ing and Lo-han-t'ang*, Museum F. E. A. Stockholm, Bulletin n° 18, 1946, p. 467. Cf. SIDNEY KAPLAN, Some observations on *Ch'i-chia-p'ing and Li-fan pottery*, Szechwan, dans : Harvard Journal of Asiatic Studies, 1948, p. 187.

⁴ MENGHIN plaçait entre 2000 et 1500 la phase « récente » de la céramique « peignée » connue dans la Sibérie centrale, région de l'énisseï, par les tombes de Bazaïcha près de Krasnoïarsk (*Weltgeschichte der Steinzeit*, p. 80).

surprenante valeur décorative. A Pan-chan également, certaines poteries de ce style portent des dessins anthropomorphes ou zoomorphes, le col du vase étant même parfois surmonté d'une tête humaine. A Pou-tchao-tchaï, site voisin de Yang-chao, époque dite, par l'archéologue chinois G. D. Wu, de « Yang-chao II », on a découvert de véritables figurines d'argile. Enfin Pou-tchao-tchaï a livré des tripodes de terre très frustes, non peints, sans autre décor que des stries longitudinales et parallèles imprimées dans l'argile fraîche, tripodes présentant déjà la forme rituelle des vases *li* ou *ting* et des *hien* que nous retrouverons dans les bronzes chinois archaïques ¹.

D'autre part, des haches de jade, allant du vert au noir, ont été exhumées à Yang-chao et aussi à l'étage inférieur de Tch'eng-tseu-yai (au Chan-tong), l'étage de la poterie noire ². De beaux jades, de forme déjà rituelle (le *pi* circulaire, symbole du Ciel), ont été de même découverts à Pan-chan.

Malgré ces liens avec la Chine ultérieure, il y a lieu de rappeler, ici encore, que, si Yang-chao et Pou-tchao-tchaï étaient bien situés dans le domaine proto-chinois, le site de Pan-chan où ont été retrouvées les plus belles pièces de la céramique peinte, restait nettement hors de ce domaine. Par ailleurs, cette même céramique peinte (en particulier le décor en volutes et spirales) n'est pas sans rappeler le décor, également spiraliforme, de la poterie peinte de l'Ukraine (à Tripolyé, près de Kiev), de la Bessarabie (à Pétrény) ou de la Roumanie (à Cucuténii, près de Iassy), vers le milieu du III^e millénaire ³.

Vient ensuite la céramique peinte de Ma-tch'ang, localité également ^{p.4} située au Kan-sou. Le décor de Ma-tch'ang continue celui de Pan-chan, mais avec des thèmes particuliers : fréquence des losanges ou de cercles remplis, à l'intérieur, d'un damier quadrillé, méandres, imbrications de T L, le tout rappelant parfois un décor de vannerie ; ou encore décor lenticulaire et foliiforme, peut-être en allusion de « cauries » et enfin, ici encore, décors anthropomorphes très schématisés ⁴. Notons qu'imitation de la vannerie et décor en T L se retrouveront, à l'âge du bronze, dans les bronzes chang ⁵.

¹ Le site de Pou-tchao-tchaï a également livré des vases de terre annonçant d'autres formes de bronzes chinois ultérieurs : des *kia*, des *kou*, des *kouei*, etc. Voir ANDERSSON, *Prehistory of the Chinese*, B. M. F. E. A., Stockholm, n° 15, 1943, pp. 256-262. Aussi G. D. Wu, *Prehistoric pottery in China*, Londres 1938, et CREEL, *Les récents progrès de l'archéologie en Chine*, Revue des Arts Asiatiques, IX, 2, 1935, p. 97.

² KARLGREN, *Prehistory of the Chinese*, I. c., p. 126, pl. 74.

³ Gordon CHILDE, dans la dernière édition (française) de son *Aube de la civilisation européenne* (1950), fait débiter la civilisation ukrainienne ou civilisation de Tripolyé vers 1900 et situe sa dernière floraison vers 1400 (l. c., p. 171). Pour l'état de la question sur la culture de Tripolyé, voir Tatiana PASSEK, *Classement chronologique des colonies de Tripolyé*, Moscou, 1950, (et le C.R. de : *Littérature soviétique*, août 1950, fasc. 8, p. 202).

⁴ On a déjà vu que le coquillage (*cyprea moneta*) appelé *caurie* (anglais : *cowrie*) servit (sans doute pour sa signification « religieuse ») de monnaie chez plusieurs populations proto-historiques.

⁵ Voir Max LOEHR, *Neue Typen grauer Shang-Keramik* dans *Sinologische Arbeiten*, Pékin, 1943, pl. I, pp. 86-87, montrant la transmission et l'évolution des motifs géométriques entre : 1° la céramique peinte du Kan-sou ; 2° celle du Ho-nan ; 3° la céramique noire ; 4° la céramique grise ; 5° la céramique blanche ; 6° le décor des bronzes chang.

D'après Andersson, la céramique de Ma-tch'ang serait en effet d'époque fin des Hia et commencement des Chang, immédiatement antérieure aux bronzes de Ngan-yang (ces derniers étant, on le verra, à situer entre 1300 et 1028). Elle serait à placer entre 1700 et 1300. D'autre part, Andersson rapproche le décor de Ma-tch'ang de celui de la céramique peinte néolithique, récemment découverte à Tourfan et à Tchertchen, dans le Turkestan Chinois ¹. Déjà, remarquons-le, la transmission des influences à travers la piste d'oasis de la future « Route de la Soie ».

Il y a lieu de remarquer d'autre part que la plupart des motifs décoratifs de Yang-chao et de Pan-chan, en l'espèce leurs belles spirales, ne se retrouveront plus dans l'art proprement chinois ultérieur, celui des bronzes chang. Au contraire plusieurs des thèmes développés à la phase néolithique suivante, à Ma-tch'ang, — décor quadrillé, losangé, à bandes angulaires ou en T L, tous également en imitation de vannerie —, passeront, nous venons de l'indiquer, dans le décor des bronzes chang ². Mieux encore : nous pouvons soupçonner dans un motif de Ma-tch'ang, celui des deux bras levés (en geste « d'orant »), l'origine d'un thème analogue qu'Umehara retrouvera, à l'époque chang, sur la céramique blanche de Ngan-yang, puis sur un des bronzes de la collection Sumitomo, thème qui est, en effet, une schématisation anthropomorphique très nette dont s'établirait ainsi la filiation ³.

En même temps que la poterie peinte d'affinités eurasiatiques, la Chine ^{p.5} néolithique a produit une variété toute différente : la poterie noire (allant du gris au noir de jais), surtout représentée dans la province du Chan-tong et qui serait peut-être contemporaine des derniers temps de la dynastie des Hia. Souvent d'une finesse extrême et polie à l'extérieur, la poterie noire était fabriquée au tour ⁴. Le site de Tch'eng-tseu-yaï (près de Tsinan, au Chan-tong) où elle a été trouvée en abondance, est sur l'emplacement d'une importante cité néolithique, entourée d'un rempart en terre damée, d'un kilomètre et demi. On trouve aussi de la poterie noire à l'étage inférieur de Siao-t'ouen (Ngan-yang), étage contemporain, semble-t-il, de Tch'eng-tseu-yaï ⁵.

Au Sseu-tch'ouan, d'autres centres de céramique préhistorique ont été découverts près des gorges du Yang-tseu et dans les tombes des terrasses

¹ Folke BERGMAN, *Archaeological researches in Sinkiang (Sino-Swedish expedition)*, 1939, et ANDERSSON, *Prehistory of the Chinese*, pp. 279-280.

² Max LOEHR, *Neue Typen grauer Shang-Keramik*, l. c., pl. I.

³ HARADA (Yoshito), *K'uei according to the definition in the Shuo-wen*, dans : *Bulletin of Eastern Art* n° 28, Institute of Art Research, Tôkyo, avril 1942, p. 4, fig. 2. Comparer avec ANDERSSON, *Researches into the prehistory of the Chinese*, B. M. F. E. A. Stockholm. n° 15, 1943 pp. 190-191.

⁴ Monographie par l'archéologue chinois LI CHI (1934). De nombreux spécimens de poterie noire figurent au musée de Toronto. Plusieurs vases de cette céramique sont conformes aux divers types rituels des bronzes chang que nous décrirons plus loin. On voit aussi au même musée une statuette en ronde-bosse représentant un taureau passant, également en poterie noire (postérieure ?)

⁵ G. D. WU, *Prehistoric pottery*, pp. 23 et 59 (aussi p. 36).

autour de Li-fan (au nord de Tch'eng-tou). On a trouvé successivement dans cette région une céramique cordée, d'abord très grossière ; une céramique rouge à décor géométrique noir rappelant la poterie peinte de la fin du néolithique dans la Chine du Nord ; une céramique noire rappelant celle du Chan-tong et une céramique blanche analogue à la céramique chang des fouilles de Ngan-yang ¹. Cette succession est intéressante. Elle confirme que la civilisation préhistorique et protohistorique attestée par les séries de la céramique n'était pas particulière aux régions habitées par les Proto-Chinois (Ho-nan, Chan-tong), mais s'étendait aussi sur des régions certainement « allogènes », comme l'était alors le Sseu-tch'ouan au même titre que le Kan-sou.

La civilisation des Chang-Yin.

La dynastie des Chang qui vers la fin reçut le nom de dynastie des Yin et que la chronologie rectifiée de Karlgren fait régner entre 1523 et 1028 avant Jésus-Christ, ne représenta longtemps pour nous qu'un simple nom ². Pourtant les traditions chinoises nous montraient ces princes installés sur le cours moyen du fleuve Jaune, dans le nord du Ho-nan et ^{p.6} les districts voisins, c'est-à-dire à la jonction des plateaux de loess et de la Grande Plaine alluviale, dans cette « Touraine chinoise » qui constitue en effet une des régions les plus fertiles de la vieille Chine. Les mêmes traditions nous laissent entendre qu'au milieu de cette richesse la civilisation matérielle des Chang avait atteint un degré remarquable et que la cour royale développait un faste et un luxe dont « le Ciel » devait finir par s'offusquer. Nous savons aussi que la dernière capitale de cette dynastie (elle en avait eu plusieurs) était située dans l'extrême-nord du Ho-nan, sur le site actuel de Ngan-yang où, en 1300, le roi P'an-keng avait transporté sa résidence et où le siège de la royauté resta, en principe, établi jusqu'à la fin de la dynastie (1300-1028) ³.

Les fouilles entreprises dans le district de Ngan-yang (villages de Siao-t'ouen et de Heou-kia-tch'ouang et champs avoisinants), d'abord un peu au hasard, puis méthodiquement et par les soins de l'*Academia Sinica* (sous la direction de MM. Fou Sseu-nien, Li Tsi et Leang Sseu-yong) depuis 1934, nous ont révélé la civilisation chang pendant les trois derniers siècles de son existence ⁴. Un très grand nombre de tombes secondaires ont été mises au

¹ CHENG TE-K'UN, *Szechwan pottery*. West China Union University Museum, Pretty Press (Nicholls and C^o), Londres, Apollo Annual, 1948. — Du même auteur : *The Lithic Industries of prehistoric Szechwan*, West China Union University Museum, Offprint Series n° I, 1942.

² Pour la chronologie chang, voir KARLGREN, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, n° 17, 1945, p. 121.

³ KARLGREN, *Bulletin 17 of the Museum of the Far Eastern Antiquities*, Stockholm, 1945, p. 121.

⁴ Comme vue d'ensemble, conférence de PELLLOT à Londres, en 1936, publiée sous le titre : *The royal tombs of An-yang*, dans : *Studies in Chinese art and some Indian influences*, India

jour, ainsi que quatre grandes tombes royales et, sur un terrain d'environ 8 hectares, les fondations, semble-t-il, d'un ancien palais royal. Le matériel découvert nous révèle une civilisation du bronze déjà parvenue à son apogée. Force nous est de supposer, pour l'époque antérieure (antérieure à l'an 1300), une phase d'élaboration pendant laquelle la technique du bronze s'était acclimatée en Chine au point d'y être parvenue à un tel degré de perfection. La connaissance du bronze était-elle venue en Chine directement (c'est-à-dire par les Turkestans) de l'Asie Antérieure où Syrie et Mésopotamie l'utilisaient déjà couramment à la fin du III^e millénaire ? ¹ Avait-elle emprunté la route de la Sibérie et est-ce, comme on l'a cru un moment, par la Sibérie que la Chine a pu connaître la technique du bronze ? En Sibérie, dans la région de Minoussinsk, ^{p.7} nous voyons effectivement fleurir entre 1200 et 700 avant Jésus-Christ une civilisation du bronze, la civilisation de Karasouk, qui, en gros, correspond à l'époque de Ngan-yang, mais avec, semble-t-il, un certain décalage chronologique. En fait les dernières recherches soviétiques, notamment les travaux du professeur Kissélev, ont prouvé (nous y reviendrons) que ce n'est pas Karasouk qui a influencé Ngan-yang, mais, tout au contraire, que ce sont les bronzes de Ngan-yang qui ont influencé ceux de Karasouk.

Faut-il supposer alors une influence sibérienne antérieure qui, avant l'époque de Ngan-yang et de Karasouk, aurait transmis l'art du bronze aux premiers Chang ? Là encore les travaux de Kissélev vont nous répondre.

Laissons de côté la première en date des « cultures » sibériennes, celle d'Afanassiévo qui a rayonné sur la région de Minoussinsk, le haut Iénisseï et l'Altaï au II^e millénaire et au début du II^e. Il s'agit là d'une culture purement énéolithique dans laquelle, à côté de l'outillage de pierre polie, le métal n'apparaît qu'à la fin, sous les espèces de plaques et anneaux de cuivre ². Suit la période d'Andronovo (vers 1700-1200), répandue depuis Minoussinsk et l'Altaï sibérien jusqu'au nord du Balkach et de l'Aral ³. Le bronze ici fait

Society, pp. 51-59. — L'*Academia Sinica* a publié en chinois, en quatre volumes, des *Rapports préliminaires sur les fouilles de Ngan-yang* (*An-yang fa Chüeh pao kao*, Pékin 1929-1933). TUNG TSO-PING *Archaeologia Sinica*, II, *Hsiao-t'un*, t. II. *Yin hsu wên tzu*, Kia-pien (Londres, 1947, chez Kegan Paul). — Cf. UMEHARA (Sueji), *Kanan anyô ihô. Selected ancient treasures found at An-yang Yin sites*, Kyôto, 1940. — UMEHARA (S.), *Kanan anyô ibutsu no kenkyu. Research on relics from Anyang*, Kyôto, 1941. — En langue européenne, le principal ouvrage est celui de CREEL, traduit en français par Mme Clerc-Salles, *La naissance de la Chine*, Payot, 1937. Les études les plus récentes sont : J. LEROY DAVIDSON *Note on some An-yang finds*, dans : *Artibus Asiae*, XIII, 1-2, Ascona, 1950 pp. 17-24 et UMEHARA (Sueji), *Antiquities exhumed from the Yin tombs outside Chang tê fu*, dans : *Artibus Asiae* XIII, 3, 1950. pp. 149-165, article faisant suite à un travail du même auteur (*On the shapes of the bronze vessels of ancient China*, Kyôto, 1940.)

¹ Cf. SCHAEFFER. *Stratigraphie comparée et chronologie de l'Asie Occidentale, III et IIe millénaires*, Oxford, 1948.

² KISSÉLEV, *Histoire ancienne de la Sibérie Méridionale (Drevnaia istoriia iuzhnoï Sibiri)*, dans : *Materialy i issledovaniya po archeologii S. S. S. R.*, n° 9, 1949, (chap. II, pp. 14-40 et carte, p. 15.)

³ KISSÉLEV, *l. c.*, pp. 40-62 et carte p. 41.

son apparition, mais en dehors de quelques têtes de flèche, aiguilles et alènes, il reste très rare ¹. Les quelques poignards de bronze découverts en regard doivent être de la fin de la période d'Andronovo, sinon même déjà de l'époque suivante, celle de Karasouk. En tout état de cause, il ne s'agit là que d'une métallurgie très primitive qu'on voit mal capable d'avoir suscité en Chine un art du bronze aussi évolué que celui de Ngan-yang. Il serait plus normal de rechercher directement les origines du bronze chinois du côté de l'Asie Antérieure à travers l'Iran et la Kachgarie. Convenons du reste qu'aucune solution n'est à envisager tant qu'en Chine même, au Ho -nan, n'auront pas été fouillés les sites des premières capitales chang antérieures à Ngan-yang et qui recèlent dans leur mystère le secret des origines du bronze chinois ².

Mais ce qu'il est loisible de faire — et Granet s'est attaché à cet immense travail —, c'est de retrouver les anciennes légendes sur les pouvoirs magiques du fondeur et du forgeron, pouvoirs associés à la notion du K'ouei, le demi-dieu dragon (dragon à un seul pied, comme dans ses représentations animalisées sur les bronzes chang ou « Royaumes Combattants »). Yu le Grand, fondateur légendaire de la dynastie des Hia, est le Fondeur par excellence, et une bonne partie de la magie primitive chinoise, avec la concordance entre le Tambour et le Tonnerre, remonte comme lui « aux confréries ^{p.8} de forgerons, détentrices du plus prestigieux des arts magiques et du secret des premières puissances » ³. Déjà, Houang-ti (le dernier des Trois Souverains mythiques) avait fondu une chaudière tripode, « après quoi il s'éleva au Ciel, monté sur un Dragon ». Yu le Grand, qui fondit de même neuf chaudières tripodes, après lui talismans dynastiques de la maison des Hia, « fut aidé dans la bataille contre les génies de Fan-fong par des Dragons et par le Tonnerre ⁴ ».

A travers ces légendes, on voit combien l'introduction de la métallurgie avait dû bouleverser la société chinoise, puisqu'on la trouve associée aux plus anciens mythes et pratiques magiques de l'époque suivante.

Peut-être est-il intéressant de rappeler, d'autre part, que, d'après la tradition chinoise, si Yu le Grand a pu créer une dynastie pour avoir fondu les neuf chaudrons magiques des Hia, « le métal lui avait été apporté des Contrées Lointaines et offert en tribut par les Neuf Pasteurs ⁵ »... Souvenir confus de l'importation de la métallurgie en Chine par l'intermédiaire de tribus pastorales ? ⁶.

¹ ID., p. 46.

² KARLGREN, *Some Chinese bronzes in the Museum of Far Eastern Antiquities*, B. M. F. E. A., n° 21, Stockholm, 1949 pp. 22-25.

³ GRANET, *Danses et légendes*, p. 611 [css : 2 l. plus haut]

⁴ ID., *Ibid.*, p. 511.

⁵ ID., *Ibid.*, p. 489.

⁶ Les premiers bronzes chang (ceux de la période, jusqu'ici inconnue, antérieure à Ngan-yang) peuvent avoir été « traduits » non seulement de la céramique, mais aussi du bois. L'abbé Breuil nous faisait remarquer que tel *li* de la collection de Marguerite Glotz semblait rappeler, dans le découpage (« comme au couteau ») de ses motifs, l'imitation d'an ciennes

*

* *

Bien que déjà parvenue à une étonnante maîtrise dans l'art du bronze, la civilisation des Chang, telle que la révèlent les fouilles de Ngan-yang, n'avait pas entièrement renoncé à l'outillage néolithique. On trouve à Ngan-yang des couteaux, des haches, même des fragments de vases en pierre polie, aussi des vases de marbre. Il y a lieu de rattacher à cette industrie le travail du jade, matière noble qui sera toujours, chez les Chinois, l'objet d'une prédilection particulière, par la « vertu » qui s'en dégage.

La religion des Chang comportait notamment le culte des ancêtres et la pratique de la divination. Les oracles étaient rendus par des écailles de tortue ou des os de bœuf dont les craquelures, obtenues sous l'action du feu, étaient interprétées par les devins comme une écriture magique, portant la réponse de la divinité¹. En plus des bœufs, moutons, etc., le sacrifice comportait des victimes humaines, comme l'atteste la découverte de cadavres décapités et enterrés côte à côte, parfois par centaines.

Ces détails sont confirmés par les inscriptions sur os ou sur écailles de tortue, exhumées par milliers des tombes chang. L'écriture était en effet connue et même déjà généralisée. Les caractères chang (dont les caractères chinois actuels ne sont que la stylisation) dérivent de la « pictographie », puisque nous pouvons encore y découvrir le dessin (figures humaines, animaux, végétaux, objets) qui leur a donné naissance. Mais si la pictographie est à l'origine de ces signes, elle est déjà très évoluée, stylisée et, à première vue, souvent méconnaissable. Il en va à cet égard comme pour l'origine du bronze chinois : pour connaître les pictogrammes chinois primitifs, il faudrait fouiller sous les premières capitales des Chang et même des Hia, bien avant Ngan-yang.

*

* *

sculptures sur bois (GROUSSET et DEMOULIN, *Évolution des bronzes chinois archaïques*, 1937, p. 34, fig. III, 2). Or, Umehara a découvert, par des empreintes (de couleurs) laissées sur la glaise des tombes de Ngan-yang, la trace d'anciens vases de bois avec même décor (peint) que celui des bronzes chang, de la céramique blanche et des marbres de même époque. Cf. UMEHARA (Sueji), *Antiquities exhumed from the Yin tombs outside Chang tê fu*, dans : *Artibus Asiae*, XIII, 3, 1950, pp. 158-165.

¹ Le choix de la carapace de tortue comme instrument de divination n'est pas indifférent : « La tortue est l'image du monde : sa carapace est ronde en dessus comme le ciel, carrée en dessous comme la terre. A ce titre aussi les tortues ont un rôle stabilisateur : elles soutiennent et portent certaines îles de l'océan. C'est parce qu'elles stabilisent la terre qu'on les représentera par la suite soutenant les stèles de l'époque classique (stèles han du Sseu-tch'ouan, stèles des Leang et des T'ang, etc. A l'époque archaïque, l'écaille de tortue est donc bien qualifiée pour aider à la connaissance des choses terrestres et célestes. » (N. Vandier-Nicolas).

L'art de Ngan-yang est d'une grande importance. La céramique peinte de l'époque néolithique a disparu. Elle est remplacée par une belle céramique blanche dont le décor, aux nervures en légère saillie (masques de *t'ao-t'ïé* et motifs géométriques), est identique à celui des bronzes de même époque¹. On peut, par exemple, comparer à cet égard les motifs en losange d'un vase *ting* du musée Guimet et le décor analogue d'un fragment de céramique blanche du musée Cernuschi²; et surtout, à la Freer Gallery de Washington, tel admirable grand vase en céramique blanche, intact et complet, et tel bronze également chang, l'un et l'autre décorés des mêmes thèmes.

Les vases de bronze chang, sortis en grand nombre des fouilles de Ngan-yang, nous montrent une « typologie » déjà fixée : les formes de plusieurs catégories de ces vases ne changeront guère à travers les siècles³. Il s'agit en effet de formes consacrées par la religion, de types rituels dont chacun avait sa destination particulière dans les offrandes sacrificielles (viandes, céréales, boissons). C'est ainsi que nous voyons apparaître dans p.10 l'art chang le tripode *li*, à allusion mammaire, qui ne fait, d'ailleurs, que traduire en bronze le type des tripodes de terre cuite déjà rencontré dans la céramique néolithique ; le *ting rond*, marmite ronde, également montée sur trois pieds, et le *ting carré*, marmite rectangulaire, montée sur quatre pieds ; le *li-ting*, forme hybride de tripode, combinée du *li* et du *ting rond* ; le *yeou* et le *kouang*, marmites à couvercle dont la première est caractérisée par une anse mobile et la seconde par une poignée, le couvercle du *kouang* affectant souvent d'autre part la forme, en puissant relief, d'une tête de bélier ou d'éléphant, etc ; le *tsouen* et le *kou*, variétés de coupes, la première plus large, la seconde en calice très élané et svelte, aux bords évasés, au dessin fort élégant ; le *i* ou *fang* (*i* carré), parallélépipède vertical surmonté d'un couvercle ; le *tsio* et le *kia*, tripodes caractérisés par deux petits montants s'élevant de l'orifice et dont le premier type, la coupe *tsio*, est d'une remarquable élégance par l'écartement de ses pieds comme par l'évasement de son calice, prolongé par deux longs becs.

Quant à l'utilisation sacrificielle de ces bronzes, les chaudrons tripodes *ting* et *li* étaient destinés à la cuisson des viandes ; les grandes coupes ou urnes basses à anses latérales *kouei* (ou *touei*) servaient aux offrandes de légumes ou de grains : les fruits étaient présentés dans les coupes montées sur pied,

¹ UMEHARA (Sueji), *Étude sur la poterie blanche fouillée dans les ruines de la capitale des Yin*, dans *Memoirs of the Toho Bunka Gakuin*, Kyôto, 1932. — UMEHARA (Sueji), *Kanan shô anyô shutsudo haku shoku doki sairon. Once more on the white earthenware vessels found at An-yang*, dans : *Shinagaku*, t. IX. n° 4, novembre 1939 p. 548.

² R. GROUSSET et Mme DEMOULIN-BERNARD, *L'évolution des bronzes chinois archaïques* (1937), p. 35 et pl. III.

³ Voir, comme base de ce qui va suivre, B. KARLGREN, *Yin and Chou researches*, Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm, 1935. — Et, du même, *New studies on Chinese bronzes*, ibid., 1937. — Aussi la très importante étude (en chinois) de JONG KENG, *Les Bronzes des Chang et des Tcheou*, résumée par M. ROLF STEIN dans le Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient de 1942, pp. 394 à 405.

appelées *teou* ; les boissons étaient offertes aux ancêtres ou aux divinités dans la « jarre de bronze » élevée, à trois étages, ronde ou carrée, appelée *tsouen*, dans les gobelets tripodes *tsio* et *kia*, ou dans le calice *kou* ; aux liquides servait également la marmite à vin ovoïde, à couvercle, appelée *yeou*¹.

En même temps que la typologie des vases sacrificiels, l'art chang a fixé un certain nombre de thèmes décoratifs fort caractéristiques : décoration en forme de têtes de clous ; — arêtes segmentées ; — spirales simples ou doubles, arrondies ou anguleuses, se terminant par une sorte de renflement, spirales dont le contour se ponctue de lignes en forme de virgules ; — festons ; — doubles ou triples chevrons ; — motifs en formes de cauries — ; tourbillons et méandres du *lei-wen* et du *yun-wen* qui se meuvent souvent, comme notre grecque, à angles droits et qui évoquent peut-être le nuage d'où sort la foudre (d'où le nom de « lignes de foudre » sous lequel on les désigne parfois)² ; — bandes horizontales formées d'une « procession »^{p.11} de « Z à crochets » ; — bandes de losanges combinés bout à bout pour former une vaste « tapisserie » — ; variations, en apparence enchevêtrées, en réalité fort régulières, sur le thème des T ou des L entrecroisés, aboutissant à un motif d'arabesque, etc. Rappelons que certains de ces motifs, notamment « la ronde de losanges » et les imbrications de T L, figuraient déjà sur la céramique peinte néolithique de l'époque de Ma-tch'ang. Mais ce qui dans la décoration des bronzes chang est entièrement nouveau, ce sont les figures de monstres, dragons et *t'ao-t'ïé*.

Le *t'ao-t'ïé* (nom d'étymologie incertaine) est le masque, vu de face et largement étalé, d'un monstre dont les cornes, les gros yeux, l'arête frontale et nasale rectiligne, le muflé puissant aux lèvres retroussées, découvrant les crocs, ne laissent pas que de produire une impression saisissante. Pour le *Chan hai king* (ch. 3), c'est un monstre anthropophage, habitant un mont riche en cuivre³. Comme dans d'autres masques analogues de la mythologie asiatique (les *kâla* javanais, par exemple), la mâchoire inférieure est, en principe, absente⁴. Parfois des griffes flanquent des deux côtés la partie inférieure de la

¹ Ne pas confondre la marmite à couvercle et à anses mobiles appelée *yeou* (en transcription anglaise *yu*) avec le vase large et profond, à bords légèrement évasés et servant également pour le vin, appelé en transcription française *yu*, en transcription anglaise *yü*. A l'époque qui nous occupe, les *yeou* sont beaucoup plus fréquents que les *yu*. Ne pas confondre non plus le 10u *fang-i*, parallélépipède vertical, et le *yi* (moyen-tcheou), qui est une « saucière quadrupède ». Cf. Jean Buhot, se rectifiant lui-même, *Revue des Arts Asiatiques*, XI, 3, septembre 1937, p. 176.

² Le caractère antique pour représenter le tonnerre était en effet identique à la plus ancienne forme du *lei-wen* (deux spirales tournant en sens inverse). Notons aussi les variantes du *lei-wen* en crochets, en mamelles, en vagues, etc.

³ Granet, *Danses et Légendes*, p. 491.

⁴ Voir Gilberte de CORAL RÉMUSAT, *Animaux fantastiques de l'Indochine, de l'Inde et de la Chine*, dans : *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, t. XXXVI, 2, 1937 ; et Gisbert COMBAZ, *Masques et dragons en Asie*, dans : *Mélanges Chinois et Bouddhiques*, VII, Bruxelles, 1945 pp. 72 et suiv. Sur, peut-être, l'équivalent de tels masques dans l'Asie Antérieure ancienne, voir PARROT, *Deux lions gardiens*, dans : *Musées de France*, avril 1948, p. 64. — L'absence de mâchoire inférieure chez le *t'ao-t'ïé* comme chez d'autres

tête de l'animal qui semble alors se ramasser au ras du sol, prêt à bondir. Car il s'agit bien d'un animal, assez réaliste au début ¹. Sur plusieurs de nos bronzes chang, le *t'ao-t'ïé* est nettement une face de taureau, de béliet, de tigre ou de hibou (plus rarement de cerf) ². Tel ^{p.12} est le cas sur les deux *yeou* (d'ailleurs pratiquement presque identiques et ayant formé paire) du Musée Cernuschi et de la Collection Sumitomo et qui représentent un tigre sans mâchoire inférieure, enlaçant (et, selon Henri Maspero, peut-être protégeant) un être humain ³ ; le cas aussi pour telles extrémités de hampes, l'une au Musée Cernuschi, l'autre à la Collection David-Weill, une troisième à la Collection von der Heydt, représentant un béliet surmontant une tête

monstres zoomorphes vient peut-être de ce qu'il s'agissait primitivement d'une dépouille d'animal servant de déguisement aux sorciers dans certaines danses magiques, dépouille qui, pour « coiffer » le shaman, devait forcément être réduite à la partie supérieure de la tête et au dos de la bête.

¹ Il existe aussi, dans les bronzes chang, des masques proprement humains, parfois (contrairement au *t'ao-t'ïé*) avec mâchoire inférieure. Un spécialiste aussi averti que M. Minkenhof note que ces figures humaines, en se dégageant de la contamination avec le *t'ao-t'ïé*, deviendront, sur les bronzes tcheou, de plus en plus réalistes. Voir MINKENHOF, *Bulletin der Asiatische Kunst*, Amsterdam, n° 29, avril 1950. — Sur les rapports originels du *t'ao-t'ïé* et du masque humain, voir aussi HARADA (Yoshito), *Bulletin of Eastern Art*, n° 28, Tôkyô, avril 1942. M. Harada compare là un motif de céramique blanche de Ngan-yang et un masque humain figurant sur un bronze de la collection Sumitomo. Nous proposons nous-même de comparer le motif de la céramique blanche en question (bras humains levés et écartés en position d'orant) à des dessins anthropomorphes assez analogues de la céramique peinte de Ma-tch'ang (reproduits par ANDERSSON, *Researches into the prehistory of the Chinese*, B. M. F. E. A. Stockholm, 15, 1943, pp. 190-191).

² Citons simplement comme exemple de *t'ao-t'ïé* avérement zoomorphe le grand tripode *li* de la collection Michel Calmann, à patine rugueuse verte, au décor formé de crochets profondément creusés, et dont les pieds sont coiffés de trois puissants masques de béliets aux cornes enroulées ornant la panse (Voir Georges SALLES, *Bronzes chinois*, Orangerie, 1934 pl. 2). Ou encore le tripode *li* de la collection Marguerite Glotz, tripode assez bas de forme, aux motifs en virgule, à l'épaisse patine verte, avec, au-dessus de chaque pied, un masque de *t'ao-t'ïé* à cornes de buffle (R. GROUSSET et Henriette DEMOULIN-BERNARD, *L'évolution des bronzes chinois archaïques*, Musée Cernuschi, 1937, p. 34 et pl. 3, 11). — Sur le rôle du hibou, qui est l'oiseau de la foudre et (à ce titre) une métamorphose du tambour magique et peut ensuite se transformer en dragon (*k'ouei*), voir GRANET, [Danses et Légendes](#), pp. 515 et sq. Sur le *t'ao-t'ïé* comme hibou et comme béliet, *ibid.*, p. 491 « (bien que le *t'ao-t'ïé*, par son nom, paraisse être un hibou, il ressemble à un béliet avec une tête humaine, des dents de tigre, des ongles d'homme et les yeux sous les aisselles) »).

³ Signalons une autre prodigieuse tête de tigre (mais celle-là avec mâchoire inférieure) comme « terminaison avant » des couvercles d'une paire de *kouang*, à la Freer Gallery (*Freer Gallery, Catalogue of Chinese bronzes*, 1946, pl. 26-27). Une telle face de fauve est à rapprocher de la célèbre statue de fauve chang en marbre, provenant des fouilles de Ngan-yang et dont nous parlerons plus loin. Les deux *kouang* « en tigres » de la Freer sont cependant de style plus tardif (« moyen-tcheou »). Quant au *kouang* avec couvercle en tête de tigre, de Harvard, il semble d'un style de transition entre le chang et le tcheou, style appelé par KARLGREN « *yin-tcheou* » (XI^e-IX^e siècles). Cf. *Bulletin of the Fogg Museum of Art*, X, 2, novembre 1943.

humaine¹. L'éléphant est plus rare et ne se rencontre guère que sur certains vases déterminés ; encore ne peut-on l'assimiler vraiment à un *t'ao-t'ie*².

Ce réalisme s'effacera progressivement aux époques suivantes pour faire place, dans les masques de *t'ao-t'ie*, à une stylisation générale et conventionnelle, qui fera disparaître non seulement les caractéristiques de l'animal représenté, mais finalement aussi l'allusion animalière elle-même. Déjà le *t'ao-t'ie* han, on le verra, va tourner au « mascaron ». Au terme de l'évolution, à l'époque ming (XV^e-XVII^e siècles de notre ère), le *t'ao-t'ie* ne sera plus qu'un thème purement décoratif aux éléments décomposés, dissociés, méconnaissables. La valeur de l'art chang réside au contraire dans le réalisme, longtemps si puissant, de ces figurations mi-bestiales, mi-divines.

A côté du *t'ao-t'ie*, les dragons (*k'ouei*) occupent dans le décor chang (bronzes, jades, céramique blanche) une importante place³. Ils s'y p.13

¹ V. GRIESSMAIER, *Sammlung von der Heydt*, Vienne, 1936, fig. 122.

² Éléphant sur couvercle d'un vase *kouang*, reproduit par W. C. WHITE dans son article sur une des tombes de Ngan-yang, dite « tombe de l'éléphant » (à cause, semble-t-il, des figurations de cet animal), dans l'*Illustrated London News*, 23 mars 1935, p. 482. — Notons que l'archéologue chinois JONG KENG ne distingue pas moins de seize façons de représenter le *t'ao-t'ie* sous les Chang et les premiers Tcheou Occidentaux (1300-950). Signalons une représentation aberrante, en forme de feuille oblongue et pointue (pseudo-cigale), sur les *kou* et les *tsouen* (JONG KENG, *Bronzes of Shang and Chou*, Yen-ching Journal of Chinese Studies, Harvard Yen-ching Institute, Pékin 1941, résumé par ROLF STEIN, *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 1941, 2, p. 402).

³ Sur les diverses formes de *k'ouei*, cf. l'important article de Serge ELISSEEFF, *Quelques heures à l'exposition des bronzes chinois de l'Orangerie*, 1934 : *Les motifs des bronzes chinois*. Revue des Arts Asiatiques, VIII, 4, p. 229.

- ♣ Le *Kouo-yu* (compilation du III^e siècle avant J.-C environ) établit une distinction de sens entre les deux termes *k'ouei* et *long* qui ont désigné le dragon. Le *long* serait (comme le *makara* indien) le dragon des eaux ; le *k'ouei* serait le dragon des arbres et des rochers. Mais d'autres textes font du *k'ouei* lui-même un monstre aquatique, tandis que, dans la peinture médiévale chinoise, le *long* apparaîtra comme le dragon des nuées orageuses.
- ♣ Voir d'autre part l'article, plus haut cité, de HARADA (Yoshito), *K'uei according to the definition in the Shouo-wen*, Bulletin of Eastern Art, 28, Tôkyô, avril 1942. Notons que le *Shouo-wen* dont il s'agit ici n'est qu'un dictionnaire de la fin des Han (vers 200 de notre ère), sinon même postérieur, qui risque d'avoir été influencé par la contamination entre deux caractères chinois bien distincts, encore que de prononciation sommairement analogue, caractères relatifs, l'un *k'ouei* au dragon archaïque, l'autre *kouei* aux « esprits » et fantômes. Pour le *k'ouei* comme pour le *t'ao-t'ie*, il faut convenir que nous ne nous trouvons en présence que d'explications assez tardives, sans rapport avec la « mentalité primitive » qui pourrait nous donner la clé de telles conceptions.
- ♣ Granet est le seul qui ait travaillé en ce sens en montrant qu'à l'origine « *k'ouei* et *long* sont deux dragons en rapport avec le Tambour. » En général, note-t-il, nos sources rattachent le *k'ouei* à la « pierre et au bois », c'est-à-dire à la montagne, tandis que Confucius le rattache à l'eau, et inversement pour le *long*. D'après le *Chan hai king*, étudié par Granet, le *k'ouei* est

présentent, en principe, le corps vu de profil, la gueule béante et sous une forme, dès le début, très stylisée. L'oiseau, thème décoratif analogue dans l'art chang, tantôt conserve une forme relativement plus naturaliste (huppe ou phénix), tantôt se stylise, lui aussi, en se prolongeant, comme certains dragons, par une longue queue horizontale à enroulement terminal. Une variété de dragon ailé (*k'ouei fong*, c'est-à-dire k'ouei-phénix) semble intermédiaire entre le dragon ainsi compris et l'oiseau. Une autre catégorie, le dragon à plumes, a été rapprochée du serpent à plumes précolombien. Une autre forme hybride encore est celle du dragon à trompe qui semble un composé du dragon et de l'éléphant t. L'éléphant figure de profil comme dessin en relief sur le décor de certains bronzes, plus rarement en ronde-bosse¹. Sont d'autre part apparentés au dragon le motif, plus simplifié, du serpent et celui, également serpentiforme, d'un reptile couvert d'écaillés.

Nous n'avons retenu là que les types les plus connus, et en quelque sorte classiques, du thème *k'ouei*. Mais l'archéologue jong Keng qui vient d'en faire une étude exhaustive ne distingue pas ici moins de quinze catégories. Mentionnons simplement avec lui, parmi les plus intéressantes et en dehors de celles que nous avons citées, le *k'ouei* à deux têtes, courant sous les Chang ; — le *k'ouei* triangulaire (« dans lequel se placent deux autres *k'ouei*, en face l'un de l'autre ») ; — le *k'ouei* à deux queues et à quatre pieds, et le *k'ouei* à deux queues sans pieds ; — le dragon à deux cornes^{p.14} enroulé en cercle ; — le dragon cornu (corne « en parapluie », nez en trident, ou corne en lance et nez recourbé en haut) etc.².

« un animal ayant l'aspect d'un bœuf, dont le corps est vert, qui n'a point de cornes et n'a qu'un pied. Il vit dans la mer de l'Est. Quand il entre dans l'eau ou en sort, il faut qu'il vente ou qu'il pleuve. Son éclat est semblable à celui du soleil ou de la lune. Le bruit qu'il fait est semblable au tonnerre. Houang-ti, l'ayant pris, fit de sa peau un tambour. Il frappait avec l'os de la Bête du Tonnerre. — le bruit s'entendait à 500 *li* — afin d'inspirer une crainte respectueuse. La Bête du Tonnerre a le corps d'un dragon et une tête humaine ; elle joue du tambour sur son ventre et elle éclate de rire ». (GRANET, [Danses et légendes](#), p. 510).

- ♣ « Le dragon est, d'autre part, caractérisé par sa mobilité. C'est ainsi qu'il se révèle dans le torrent qui bouillonne au fond des vallées, dans le nuage qui fuit, dans l'éclair et dans le tonnerre. En vertu des mêmes analogies, il habite le bord des fleuves. Il peut aussi servir d'attelage aux saints. Tel souverain de la dynastie Hia avait un attelage de quatre dragons, deux provenant du fleuve Jaune et deux de la rivière Han ». (N. Vandier-Nicolas).

¹ W. C. WHITE, *Illustrated London News*, 18 mai 1935, p. 888. Notons que le « corps ». tout entier de certains vases de bronze *houo* peut affecter la forme complète d'un éléphant. Tel est le cas pour les deux *houo* éléphantomorphes, de style tcheou, du Musée Guimet (« éléphant Camondo ») et de la Freer Gallery (*Freer Gallery, Chinese bronzes*, 1946, pl. 24), ce dernier, étant, en outre, surmonté, sur le couvercle, d'un second éléphant plus petit, traité, lui aussi, en ronde-bosse. Pour des éléphants dessinés en profil sur les reliefs de divers vases houang, voir KARLGREN, *New studies on Chinese bronzes*, 1937, pl. XXVII (Musée Impérial de Tôkyô) ; et Collection Sumitomo, catalogue abrégé de 1934, Pl. XXIX.

² JONG KENG, *Chang Tcheou yi-k'i t'ong-k'ao* (*The Bronzes of the Shang and Chou*), Ed. Harvard-Yenching Institute, 2 vol., Pékin, 1941 (*Yenching journal of Chinese Studies*,

La cigale, qui constitue également un des thèmes classiques de la décoration chang, se présente souvent sous une forme encore assez naturaliste ; mais il y a lieu d'en distinguer un motif à première vue analogue, celui du fuseau cicadiforme, en réalité orné d'une tête de *t'ao-t'ie* ou formé de l'extrême stylisation de deux dragons affrontés. Certains de ces motifs sont en effet d'une stylisation géométrique presque indéchiffrable, comme c'est le cas pour les bandes rectangulaires en trois registres décoratifs dont l'ensemble prétend constituer le corps d'un dragon. Par un jeu de stylisation de cet ordre, certains bronzes ou jades archaïques nous montreront (à l'époque Tcheou, notamment) des masques de *t'ao-tie* formés des corps de deux dragons très symétriquement affrontés ¹. Jeu stylistique où nous voyons une technique, en possession de tous ses moyens, profiter de sa virtuosité pour nous poser, par l'interpénétration des thèmes, une série d'énigmes aboutissant à des surprises qui renouvellent le sujet.

L'archéologue suédois Karlgren qui, mieux que tout autre, a défini le décor chang de Ngan-yang, discerne d'ailleurs, dans les motifs des bronzes de cette époque, deux tendances : la première, encore naturaliste, la seconde orientée vers une stylisation croissante qui, peu à peu, détruira l'unité des motifs, cette dernière tendance devant triompher à l'époque suivante, au début de la dynastie Tcheou ².

Les vases rituels des Chang, en particulier ceux du premier style de Ngan-yang, sont d'autant plus surprenants qu'ils nous révèlent brusquement non seulement, nous l'avons vu, une technique déjà parfaite, mais aussi une esthétique déjà et du premier coup à son apogée. La puissance de construction architecturale de certaines marmites *yeou*, *kouei* ou *fang-i*, l'élégance et la sveltesse de certaines coupes *tsio* n'ont jamais été dépassées. Certes, les époques suivantes, jusqu'au seuil des temps modernes, répéteront indéfiniment ces formes, désormais traditionnelles. Mais les motifs décoratifs ne retrouveront jamais la même vigueur. C'est que ce qui nous paraît ici décoration était en réalité magie primitive. Chacun de ces motifs, dont la signification complète nous échappe, recelait un pouvoir occulte. Il y a, par exemple, dans le *t'ao-t'ie* chang la même puissance d'envoûtement que dans les masques précolombiens ou nègres ³. La valeur esthétique, la splendeur décorative de ces bronzes tiennent aux forces redoutables dont ils étaient chargés et qui, dans la paix de nos vitrines, les « animent » encore par instants sous nos yeux. Mais aussitôt après les Chang, cette vigueur s'atténuera. Le professeur Karlgren, là encore, distingue dans les bronzes de Ngan-yang deux styles : le premier, encore naturaliste, où le monstre trahit nettement son

Monograph Series, n° 17). Important compte rendu de Rolf STEIN, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient, XLI, 1941-2, p. 403.

¹ Voir à ce sujet le substantiel article de Cl. LÉVI-STRAUSS, *Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique*, dans *Renaissance*. École Libre des Hautes Études de New-York, II-III, 1945, p. 168-186.

² KARLGREN, *New studies on Chinese bronzes*, B. M. F. E. A., 9, Stockholm, 1937 p. 9 à 118.

³ Cf. GEORGES BUREAUD, *Les masques*, 1948.

origine animale ; le second, déjà en voie de stylisation, où l'unité de la figure mythologique commence à se perdre dans la décomposition des motifs ¹.

De très beaux vases de marbre, en principe de même décor que celui des vases de bronze (*t'ao-t'ïé*, dragons, etc.), ont été également découverts dans la région de Ngan-yang. Plusieurs musées américains en possèdent de magnifiques spécimens ².

De la même vigueur que les vases sacrificiels les plus archaïques sont les sculptures chang, également originaires de la région de Ngan-yang ³. Il s'agit de blocs de marbre blanc ou d'un calcaire poli comme l'albâtre, blocs taillés en ronde-bosse par grandes masses sommaires et puissantes qui fondent les plans les uns dans les autres, négligent les oppositions comme les détails et recherchent uniquement les effets d'ensemble, avec, seulement, sur toute la surface, des lignes incisées de même style que dans le décor des bronzes et surtout des jades. On notera le contraste entre le réalisme simplifié et comme enveloppé des contours et la stylisation de ce décor linéaire incisé. Les animaux représentés par ces blocs sont les mêmes que ceux des bronzes : des béliers, des taureaux, des hiboux, des félins, notamment une sorte de tigre ou d'ours, gueule béante, assis à la manière simienne ⁴ ; aussi un fragment de personnage assis, les mains étreignant les genoux ⁵ ; ou encore la statuette d'éléphant de marbre de la collection Inoué (Tsuneichi) à Tôkyô, récemment publiée par Umehara ⁶. Comme sur les bronzes, un marbre blanc de Ngan-yang nous montre un masque de *t'ao-t'ïé* chang d'allusion encore nettement féline, ^{p.16} en dépit de ses cornes retournées, et qui nous fait assister ainsi à la contamination de deux thèmes animaliers distincts pour la représentation du monstre désormais classique ⁷. Du même ensemble, des figurines de jade représentant un petit personnage debout, aux bras, semble-t-il, amovibles ⁸.

Une place à part dans l'art de Ngan-yang doit être faite aux armes de bronze. Les fouilles ont livré des têtes de lance, des couteaux rectangulaires ou trapézoïdaux et de puissantes haches à l'avant-corps souvent orné d'un robuste thème chang. Signalons en particulier les haches-poignards (*ko*) dont le « talon » se recourbe fréquemment et parfois se découpe en motif de dragon, avec, quelquefois, de délicates incrustations de turquoise et de

¹ KARLGREN, *Idem*, pp. 14-17.

² Vase de marbre I de Kansas City, reproduit par UMEHARA (Sueji), *Antiquities exhumed from the Yin tombs outside Chang tê fu*, dans : *Artibus Asiae*, XIII, 3, 1950, pl. II, p. 252.

³ Voir KARLBECK. *Anyang marble sculpture*, dans : *Yin and Chou researches*, B. M. F. E. A, Stockholm, 1935, p. 61.

⁴ Reproduction dans H. J. TIMPERLEY, *Illustrated London News*, 4 avril 1936, p. 589, fig. 14.

⁵ CREEL, *Naissance de la Chine*, pl. IV, p. 81.

⁶ UMEHARA (Sueji), *Antiquities exhumed from the Yin tombs outside Chang tê fu*, dans *Artibus Asiae*, XIII, 3, 1950, pl. I, pp. 150-151.

⁷ CREEL, *Ibid.*, pl. VI, p. 145.

⁸ Reproduction dans W. C. WHITE, *Illustrated London News*, 18 mai 1935, p. 889, fig. 5-7.

malachite, mosaïque de pierres précieuses d'un merveilleux effet décoratif, qui fait alors du *ko* un véritable bijou ¹. En revanche, on n'a pas encore trouvé dans les bronzes de Ngan-yang la hallebarde ou hache d'armes *ts'iang*, montée, comme le *ko*, perpendiculairement au manche.

Des ornements de char en bronze, des parures de harnachement, également en bronze, de petites appliques de bronze, avec parfois, ici encore, de délicats motifs de turquoise (le cas échéant, avec une véritable « mosaïque de turquoise »), tous ces fragments nous montrent le raffinement atteint par l'art de la fin des Chang.

Les tombes de Ngan-yang ont également livré des fragments de peintures murales avec couleurs rouge, blanche et noire (ou vert, rouge et jaune ?), et motifs analogues à ceux des bronzes. Malheureusement ces peintures, attestées par les informateurs chinois de M. Creel, n'ont jamais été reproduites ².

Il semble, d'après l'archéologue chinois Li Tsi, que le site de Ngan -yang ait livré d'assez nombreux jades ³, mais là encore le caractère clandestin des fouilles et l'absence de publications méthodiques entravent grandement le travail. Notons, pour n'y plus revenir, que le caractère ^{p.17} chinois *yu*, que nous traduisons en principe par « jade », désigne en réalité plusieurs genres de néphrites de couleur souvent fort sombre, brune, noire, couleur rouille, vert très foncé, parfois sans aucune translucidité et se rapprochant alors du marbre. Nous savons ou devinons d'autre part, grâce aux textes canoniques, que le *yu* était une matière essentiellement « pure et noble », détentrice et dispensatrice d'une « vertu » magique (peut-être la quintessence du principe *yang*) et qu'il jouait, de ce fait, un rôle considérable dans la vie cérémonielle du souverain ou des grands féodaux comme dans le rituel funéraire ⁴.

Malgré l'absence de localisations précises de fouilles, Creel, White, Karlbeck et Howard Hansford estiment pouvoir classer « chang » et attribuer à la région de Nang-yang divers jades, de formes déjà classiques, formes que

¹ Voir KARLGREN, *Weapons and tools of the Yin dynasty*, B. M. F. E. A., Stockholm, n° 17 (1945), pp. 101-144. Cf. P. YETTS, *Collection Eumorfopoulos, Bronzes*, t. I, A-148, 149. *Freer Gallery, Catalogue of Chinese bronzes*, 1946, p. 44-45 (dans certains de ces *ko*, la lame du couteau est non de bronze, mais d'un jade dont l'éclat ajoute encore à cette éblouissante polychromie). — Andersson et l'archéologue chinois Li Tsi font remonter le *ko* à une hache de pierre fixée à un manche. Mais un autre archéologue chinois, Tsiang Ta-yi, croit que le *ko* serait plutôt issu d'un couteau de pierre, lequel, fixé à un manche court, servait à la moisson, mais pouvait devenir une arme de guerre si on l'emmanchait à un manche plus long (TSIANG TA-YI, *On the jade weapons of ancient China*, Bulletin of Chinese Studies, t. II, Tché'eng-tou, sept 1942, c. r. de A. RYGALOFF dans *Han-hiue, Bulletin du Centre Sinologique (français) de Pékin*, t. 2, fasc. 4, 1949, p. 412).

² CREEL, *Naissance de la Chine*, pp. 95-96. Les tombes de Ngan-yang avaient, d'autre part, contenu des vases en bois, peints en rouge et vert. Le bois a disparu, mais les couleurs se sont « imprimées » sur les parois de la tombe. (UMEHARA, *Artibus Asiae*, XIII, 3, 1950).

³ Madeleine DAVID, thèse de l'École du Louvre sur *Les Jades du Musée Guimet* (1948).

⁴ KARLGREN, *Early history of the Chou-li*, B. M. F. E. A. Stockholm, n° 3, 1931, pp. 1-62. KARLGREN, *Fecundity symbols in ancient China*, ibid., n° 2, 1930, p. 39.

nous retrouverons aux époques suivantes, celles des Tcheou et des Royaumes Combattants : le disque circulaire *pi*, symbole du ciel, le tube rectangulaire *ts'ong*, symbole de la terre ; des armes, sans doute cérémonielles, comme la hache-poignard *ko*, soit qu'il s'agisse d'un *ko* entièrement en jade, soit que le *ko* à lame de jade soit emboîté dans une monture (souvent elle-même fort riche) de bronze ; des couteaux de jade rectangulaires ou trapézoïdaux, du même modèle que les couteaux de bronze plus haut mentionnés ; même la hallebarde ou hache d'armes *ts'iang*, forme que les bronzes chang ne nous ont pas encore livrée. On est d'autre part amené à rattacher à l'esthétique chang un certain nombre de petits jades représentant soit des animaux (ours, tigres, hiboux, oiseaux divers, poissons, etc.), soit des êtres fantastiques (*k'ouei* ou dragons) dont le style est en effet identique à celui des mêmes figurations sur les bronzes de Ngan-yang ¹.

*

* *

Quand nous parlons de l'art chang d'après les découvertes de Ngan-yang, il est une considération qu'il ne faut jamais perdre de vue : bien qu'il s'agisse des premiers bronzes chinois parvenus jusqu'à nous, nous nous trouvons, comme on l'a vu, brusquement devant un apogée. Certaines combinaisons de motifs sont déjà d'un remarquable raffinement, par exemple comme nous le signalions plus haut, « le dédoublement de la ^{p.18} représentation » du *t'ao-t'ïé*. Sur la panse de tel vase *p'o* du fonds du Louvre, aujourd'hui au Musée Guimet, les trois masques de *t'ao-t'ïé* qui ornent la bande principale sont formés chacun de deux dragons affrontés ou, si l'on préfère, d'un élément de dragon dont le corps aurait été divisé au milieu par une verticale et comme « appliqué » sur la bande ² ; ces dragons affrontés, comme le rappelait M. Leroi-Gourhan, forment par leur re-jonction, très exactement un *t'ao-t'ïé* ³. Sur la panse de tel *kia* de l'ancienne collection Loo, ayant figuré dans les expositions du musée Cernuschi, la seconde bande est décorée de quatre dragons ailés dont le corps aurait été, lui aussi, comme fendu par le milieu et appliqué sur le vase ⁴. De tels « jeux », dont nous pourrions par dizaines

¹ Analyse très fine et circonspecte des divers cas dans la thèse, manuscrite, de Mlle Madeleine David, pp. 45-55. Voir aussi la toute récente monographie de S. HOWARD HANSFORD, *Chinese jade carving*, Londres, 1950, étude très précise au point de vue minéralogique comme pour la technique du travail du jade. On trouvera dans la collection particulière de cet auteur (pl. 15-16), ainsi que dans celle du roi Gustave-Adolphe (pl. 41-42) des jades qu'on peut nettement attribuer aux fouilles de Ngan-yang. Il existe aussi des jades « certifiés » chang par leur armature ou emmanchement de bronze (*Freer Gallery, Catalogue of Chinese bronzes*, « ko » de la planche 43).

² R. GROUSSET et Henriette DEMOULIN-BERNARD, *Évolution des bronzes chinois archaïques*, Musée Cernuschi, 1937, p. 39, fig. 9.

³ A. LEROI-GOURHAN, *Bestiaire du bronze chinois*, Éditions d'Art et d'Histoire Van Oest, 1936.

⁴ GROUSSET et DEMOULIN-BERNARD, *Évolution des bronzes*, p. 42 (fig. 12).

multiplier les exemples, attestent une virtuosité de moyens supposant évidemment une assez longue élaboration antérieure.

Plus encore que d'une habileté technique surprenante, les bronzes chang font souvent preuve d'une maîtrise artistique depuis lors inégalée. Puissance et sûreté de la construction « architecturale » comme, par exemple, en dépit de son caractère brutal et presque sauvage, dans le grand tripode *li*, aux trois *t'ao-t'ïé* « en béliers », de la collection Michel Calmann ; dans la grande marmite *yeou* (« le *yeou* d'Andigné ») du Musée Cernuschi ¹ ; dans les quatre monumentaux vases à vin *ho*, de 73 centimètres, de la collection Nedzu (Kaichiro) que nous admirâmes récemment à Tôkyô et dont l'un fut exposé en 1935 à Burlington House ². Puissance non moins dominatrice, même s'il s'agit d'une pièce en transition du Chang au Tcheou (style Yin -Tcheou), que le grand *tsouen* zoomorphe, de 45 cm, à patine verte et émeraude, de l'ancienne collection Eumorfopoulos, « véritable morceau de sculpture où les avant-trains de deux béliers s'ados sent et se soudent pour former le corps du récipient » ³.

Devant de telles œuvres (et nous ne prenons celles-ci qu'à titre d'exemples), devant l'étagement et la distribution des volumes dans tant de marmites *yeou* ou *tche*, nous comprenons qu'un vase chang « de race » est à la fois une symphonie architecturale et un grand morceau de sculpture. Il s'agit d'œuvres souveraines qui, au premier contact, s'imposent. Jamais, en pareille matière, autant de force ramassée ne se sera dominée et disciplinée elle-même pour mieux nous faire sentir son autorité et sa maîtrise.

^{p.19} La qualité et la distribution du décor ne sont pas moins surprenantes. Nous avons énuméré les motifs de « grecque chinoise », de *lei-wen*, de *yun-wen*, de losanges, de spirales, de thèmes cicadiformes, qui constituent l'essentiel du décor chang. Mais il faudrait rappeler aussi la sûreté de goût qui préside à leur ordonnance ; montrer, par exemple, avec, déjà, quel sentiment des valeurs le bronzier qui « construit » tel de nos *ting*, fait sobrement courir en pourtour du bord sa robuste bande de dragons, puis en descendre, comme suspendue vers le bas, une douzaine d'élégants triangles à décor de cigale ⁴. Même quand ce décor se complique, l'artiste en reste toujours le maître et le distribue sans lourdeur ; c'est pourquoi aujourd'hui encore, en dépit de l'hermétisme de la mythologie sous-jacente, les bronzes *chang* nous parlent, tandis que tant de bronzes postérieurs restent pour nous muets.

C'est qu'aussi bien aucun de ces motifs n'a été négligé. Si réduit soit-il (et tel d'entre eux est fait de « ponctuations » singulièrement menues), les

¹ *Évolution des bronzes*, frontispice.

² Ces bronzes ont été découverts en 1933 dans les fouilles de Heou-kia-tch'ouang. Splendides reproductions dans : *Seizansô Seishô. Illustrated Catalogue of the Nezu Collection*, vol. VI, *Chinese bronzes* (notamment pl. I à VIII), Tôkyô 1942, avec texte par S. UMEHARA.

³ YETTS, *Catalogue of the Eumorfopoulos Collection, Bronzes*, t. I, pl. VIII et IX a.

⁴ Vases *ting* des collections Hellström et Karlbeck étudiés dans GROUSSET et Henriette DEMOULIN-BERNARD, *Évolution des bronzes*, p. 36, pl. IV, fig. 5 et 6.

bronziers ont pris soin de lui conserver son accent propre. Ce qui ne semblerait que dentelle de motifs tant que nous sommes encore éloignés du vase, devient, dès que nous approchons, une vivante harmonie où chaque thème s'anime et joue par lui-même. En dépit, souvent, du remplissage de tous les espaces libres par la trame des *lei-wen*, des losanges, des spirales, des vrilles et des entrelacs (le « yeou d'Andigné » au Musée Cernuschi par exemple), il n'y a jamais surcharge, parce que tous les motifs restent vivants et vivent de leur vie propre. Tous s'enlèvent en saillie vive ou se creusent en saignée profonde ; pour tous le maître bronzier s'est donné la peine de les traiter « en force ». Il n'est que de comparer un bronze chang à un bronze ming prétendant reprendre les mêmes thèmes que son lointain prédécesseur, pour saisir, dans l'art, la différence entre la vie et la mort.

Les bronzes chang, par leur force comme par leur élégance, représentent un des grands moments de l'esthétique universelle.

*
* *

Les derniers travaux soviétiques nous amènent à penser que l'art des bronziers de Ngan-yang a pu influencer les bronzes sibériens de l'époque de Karasouk (Ngan-yang, on l'a vu, entre 1300 et 1028 ; Karasouk vers 1200-700 selon S. Kissélev) ¹. De fait, on trouve déjà à Ngan-yang ces ^{p.20} couteaux de bronze légèrement incurvés à tête animalière (cervidés, équidés, béliers) que popularisera, à ses diverses étapes, l'art sibérien de la « dépression de Minoussinsk » ². Nous avons eu nous-même entre les mains, grâce à M. C. T. Loo, deux pièces de bronze en ronde-bosse, représentant l'une un capridé, l'autre un hémione debout, les pattes jointes, prêts à bondir. La rugosité granuleuse du bronze, les yeux des deux bêtes incrustés de turquoise nous amenèrent aussitôt à songer comme provenance à Ngan-yang d'où O. Karlbeck nous affirma avoir vu exhumé des pièces analogues ³. Or, il s'agit nettement ici d'un de ces thèmes animaliers qui deviendront par la suite caractéristiques de l'art des steppes. Les tout derniers travaux de Kissélev,

¹ Karasouk est situé sur la rivière du même nom, affluent du haut Iénisseï, près du village de Batény, dans la région de Bograd, sur le territoire des Khakass, à l'ouest de Minoussinsk. Le travail essentiel sur la question est désormais celui de S. KISSÉLEV, *Drevnaia istoriia Juzhnoi Sibiri*, dans : *Materialy i issledovaniia po arkhéologii* S. S. S. R. n° 9 (1949) (*Histoire ancienne de la Sibérie Méridionale*, dans : *Matériaux et recherches sur l'archéologie de l'U. R. S. S.* n° 9, 1949), pp. 62 à 108. Rappelons les travaux antérieurs de KISSÉLEV sur des sujets connexes : *Mongoliia v drevnosti* (*La Mongolie dans l'antiquité*), Bulletin de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S., 1947, t. IV, pp. 355-372. Du même : *Sovietskaia arkhéologiia Sibiri perioda metalla*, VDI, 1938, 1.

² Voir KARLGREN, *Weapons and tools of the Yin dynasty*, dans : *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, n° 17 (1945), p. 144, pl. 28-38. — MINKENHOF, *Some bronze knives from ancient China in American collections*, dans : *Phoenix*, V, 2, Amsterdam, mars 1948, p. 47. — Et les travaux de KISSÉLEV cités à la note précédente.

³ René GROUSSET, *Nouvelles vues sur l'art des steppes*, dans : *Beaux-Arts*, 15 mai 1940.

décrivant les haches de combat en bronze de Karasouk, avec motifs animaliers (des animaux encore lourds, bas sur pattes, la gueule traînant à terre), décrivant aussi les stèles de pierre sculptées de Karasouk avec face humaine en manière de *t'ao-t'ie* chinois, montrent en effet dans l'art, chang de Ngan-yang et, secondairement, dans l'art du début des Tcheou, les inspireurs de l'art sibérien de la région de Minoussinsk à la phase Karasouk. Des bronzes du type de Karasouk (haches plates, etc.), également inspirés par l'art de Ngan-yang, commencent aussi à apparaître dans le Souei-yuan (en Mongolie Intérieure) vers la fin, estime Kissélev, de l'époque Chang-Yin et au commencement des Tcheou ¹.

Une régression : l'époque des Tcheou Occidentaux.

En 1027, d'après la nouvelle chronologie rectifiée du Professeur Karlgren, la dynastie Chang fut renversée par une troisième maison royale, celle des Tcheou. Les Chang, nous l'avons vu, régnaient sur les riches terres alluviales du Ho-nan septentrional, sur ce jardin de la Chine — cette « Touraine chinoise » — où, si souvent depuis lors, des dynasties ont connu ^{p.21} leur apogée et, par un relâchement né de leur richesse même, provoqué leur propre chute. Les Tcheou, au contraire, étaient les rudes seigneurs d'une marche frontière, celle de la vallée de la Wei, dans l'actuel Chen-si. Ces hardis pionniers, ces soldats laboureurs (une de leurs divinités, on l'a vu, était Heou-tsi, le « Prince-Millet »), aguerris par leurs luttes perpétuelles pour « faire de la terre » et la défendre contre les Barbares, se jetèrent en 1027 sur le domaine royal chang, supprimèrent la dynastie et la remplacèrent. De 1027 à 771, ils gardèrent néanmoins leur résidence dans leur Chen-si natal. En 770 seulement, à la suite d'une révolte des seigneurs, accompagnée d'un raid de Barbares, ils transportèrent leur siège de cette marche-frontière vers les terres, plus centrales, du Ho-nan où leur capitale fut, jusqu'à leur disparition vers 250 avant Jésus-Christ, la ville, depuis lors si célèbre, de Lo-yang.

Il n'est pas douteux que la victoire des Tcheou sur les Chang en 1027 n'ait entraîné sinon une totale régression, du moins un arrêt de la civilisation matérielle chinoise. Il y a, dans tous les cas, pour l'art, ralentissement certain ². A notre connaissance, on ne retrouvera plus désormais de longtemps la grande sculpture sur pierre en ronde-bosse qui, dans les pièces de marbre

¹ KISSÉLEV, *Histoire ancienne de la Sibérie Méridionale*, p. 105 (et le commentaire qu'a bien voulu nous en donner M. Roman Ghirshman). Voir aussi, à propos du livre de KISSÉLEV, l'important article de Karl JETTMAR, *The Karasuk culture and its South-eastern affinities* dans : *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, n° 22, 1950, p. 83-126 (avec, pp. 123-126, bibliographie au point du sujet).

² Creel signale l'arrêt de création qui se manifeste déjà entre les vases de Ngan-yang d'une part et d'autre part ceux de Siun-hien, centre de fouilles situé dans la même région au sud de Ngan-yang et datant du début des Tcheou.

chang, avait atteint une telle puissance. La sculpture en tant que telle ne reparaitra que bien plus tard, au temps des Han, avec le cheval de la tombe de Houo K'iu-ping (117 avant J.-C.), sans parler des terres cuites funéraires de même époque. Quant aux vases de bronze rituels, ils continuent quelque temps encore à imiter les thèmes chang, et c'est ce que Karlgren appelle le style de transition yin-tcheou qu'il situe entre la fin du XI^e siècle et le milieu du X^e; puis apparaît un style nouveau, appelé par Karlgren style « moyen-tcheou » et qui se situerait très approximativement entre 950 et 650 avant J.-C.¹.

L'époque tcheou paraît avoir affectionné certains types de vases, notamment le *tsouen*, haute jarre de bronze à trois étages (pied en cloche, panse convexe, col en calice) qui affecte parfois une construction carrée comme le célèbre *fang-tsouen* de la Freer Gallery². Les *kouei*, urnes basses, très profondes, soutenues par un pied rond ou carré et munies d'anses latérales généralement zoomorphes (têtes de dragons), type déjà en honneur chez les Chang, continuent sous les Tcheou avec de grands spécimens au décor simplifié, puissant et brutal³. Dans le style proprement « moyen-tcheou », de nouvelles formes apparaissent, notamment le vase *yi*, sorte de « saucière » sans couvercle, en allusion de bovidé, le ^{p.22} bec affectant en effet parfois la forme d'une tête de taureau beuglant, tandis que les quatre pieds simulent des pieds de bovins et que l'anse se termine en tête de dragon ou de félin bondissant sur la croupe de l'animal⁴.

Dans le même sens, mais en une ronde-bosse, cette fois franchement dégagée, on notera les deux bronzes de la Freer Gallery, originaires du Chen--si et représentant deux tigres⁵. Il s'agit encore de vases (la bête est creuse, avec ouverture sur le dos), mais entièrement zoomorphes. Les deux fauves sont traités avec un réalisme direct, debout, « à l'arrêt », prêts à bondir, la queue battant « en fouet ». De profil, ils se dessinent avec une étonnante vigueur. De face, la tête du félin, avec son mufler féroce, sa gueule entrouverte « en dents de scie », ses « poignards de machairodus », son regard flambant, dégage la même impression hallucinante que les plus puissants *t'ao-t'ïé*. Le décor moyen-tcheou, simple et brutal, lui aussi, évoque bien les stries du pelage. De telles pièces, pour rares et peut-être exceptionnelles qu'elles soient, n'en prouvent pas moins que la sculpture en ronde-bosse, oubliée dans le marbre, se perpétuait chez les bronziers.

¹ KARLGREN, *New Researches on Chinese bronzes*, Stockholm, 1937, p. 2.

² *Catalogue of Chinese bronzes*. Freer Gallery, 1946, pl. 18.

³ Freer Gallery, pl. 28.

⁴ *Yi* du Louvre, aujourd'hui au Musée Guimet, étudié dans *L'évolution des bronzes chinois archaïques*; Musée Cernuschi 1937, p. 53, fig. 26.

⁵ Freer Gallery, *Catalogue of Chinese bronzes* (1946), pl. 26 et 27.

Le style moyen-tcheou se signale aussi par l'abondance de ses cloches (*tchong*), d'une si grande importance cérémonielle ¹.

Un grand nombre de motifs chang disparaissent dans le moyen-tcheou, notamment parmi les diverses catégories de dragons. Le masque de *t'ao-t'ie*

« quitte sa place prépondérante sur le flanc des vases et n'apparaît plus, à peine reconnaissable, que sur leur base ou aux points d'attache de leurs pieds. Seules subsistent sur les anses les têtes de monstres en ronde-bosse auxquelles la disparition presque totale de tout décor animal confère une force et une expression accrues.

Même bouleversement dans les procédés techniques :

« un relief méplat, se détachant sur le fond nu, remplace les effets contrastés du haut-relief et des fines gravures.

Le décor moyen-tcheou se caractérise aussi par quelques innovations : cornes en spirales des animaux qui décorent les anses et les couvercles ; dragons placés dos à dos ; bandes d'écailles horizontales ou d'écailles pendues verticalement sur le corps ou à la base du vase, ou encore d'écailles tournées vers le haut et entourant le col du vase ; ligne ondulée courant autour du corps du vase (le remplacement de la spirale par les ondulations est même un des caractères distinctifs de cette révolution artistique) ; lignes ou raies verticales parallèles, se détachant sur un fond dépourvu de décor ; large bande décorée de motifs conventionnels, souvent de dragons assez éloignés ^{p.23} de l'inspiration animalière et qui se répètent dans un géométrisme assez monotone. Dans l'ensemble ces motifs, en effet beaucoup plus rigidement géométriques que ceux des Chang, sont assez lourds et assez pauvres. Tout au plus peut-on noter que cet art rigide et sec revêt parfois un caractère vraiment architectural et même monumental, comme dans le grand *hou* à couvercle de 77 centimètres au Musée Guimet ².

Cette même impression à la fois d'alourdissement et d'appauvrissement correspond bien à la régression « culturelle » que nous avons signalée comme conséquence de l'avènement des Tcheou. Ces guerriers des marches du Nord-Ouest étaient visiblement en retard sur la riche civilisation chang qu'ils venaient de détruire.

La preuve en est dans leur comportement politique. Au lieu d'aller s'installer tout de suite dans les belles plaines du Ho-nan qu'ils venaient de conquérir, ils restèrent, comme on l'a vu, pendant 257 ans (1027-770),

¹ Granet a bien montré « les liens d'assimilation que les mythes chinois permettent d'établir entre les cloches, les tambours, les dragons, le tonnerre. » Cf. GRANET, *Danses et légendes*, pp. 504, 509, 527, 577.

² SIRÉN, *Histoire des arts anciens de la Chine*, I, pl. LIV. Georges SALLES, *Bronzes chinois, exposition de l'Orangerie*, 1934, n° 282, p. 168, fig. 18. — René GROUSSET et Henriette DEMOULIN-BERNARD, *L'évolution des bronzes chinois archaïques*, exposition du Musée Cernuschi, 1937, p. 52 et pl. IX, fig. 24.

cantonnés dans leur marche-frontière de la vallée de la Wei, dans leur vieille résidence de Hao, près de l'actuel Si-ngan-fou. En 770 seulement, nous l'avons vu aussi, à la suite d'un raid de Barbares, ils se décidèrent à transporter leur résidence au Ho-nan, à Lo-yang où, très rapidement, ils tombèrent en décadence. Les grandes maisons féodales qui se partageaient le territoire chinois devinrent pratiquement indépendantes. A partir de 325 avant Jésus-Christ, les plus puissantes de ces dynasties provinciales prirent le titre royal. La seule supériorité qui restât au roi légitime, au roi fainéant de la maison des Tcheou en ses palais de Lo-yang, résidait dans ses fonctions religieuses. Malgré son impuissance politique, il restait le Fils du Ciel (*T'ien-tseu*), ayant reçu le mandat céleste, grand pontife de la religion agraire comme du culte ancestral, seul qualifié par conséquent pour maintenir l'harmonie entre la Terre et le Ciel, et, de ce fait, relativement respecté comme chef religieux de la Confédération chinoise.

Cette Confédération était agitée par des guerres féodales de plus en plus violentes, de plus en plus fréquentes, qui valurent à la période de 481 à 221 avant Jésus-Christ le nom d'époque des Royaumes Combattants (Tchan-kouo)¹.

Signalons qu'à cette époque la Confédération chinoise, ainsi placée sous la théorique suzeraineté des rois Tcheou, ne comprenait pratiquement que le bassin du fleuve Jaune et des fleuves associés (Pei-ho, Houai-ho). Le bassin du Yang-tseu restait en dehors du domaine chinois, bien que sans doute en partie habité par des tribus apparentées à la nation chinoise^{p.24} et qui ne se différenciaient du peuple chinois que par le caractère arriéré de leur culture. Néanmoins deux de ces tribus, établies respectivement sur la rive septentrionale du moyen Yang-tseu (province actuelle du Hou-peï)² et à l'embouchure même du fleuve³, se sinisèrent spontanément sous l'influence et à l'exemple de la civilisation chinoise. Le jour où (en 224 avant J.-C.) le bassin septentrional du Yang-tseu fut définitivement annexé par les Chinois du Nord (c'est-à-dire par la Chine originelle), il y avait longtemps déjà qu'il était pratiquement sinisé⁴.

¹ Dans le domaine de l'art, Karlgren étend le « style des Royaumes Combattants » (qu'il appelle, comme on le verra, style du Houai) de 650 à 200 environ avant Jésus-Christ (KARLGREN, *New Studies on Chinese bronzes*, B. M. F. E. A., 9, Stockholm 1937, p. 5).

² Royaume de Tch'ou.

³ Royaume de Wou.

⁴ Quant au Sseu-tch'ouan, il avait dû suivre la même évolution, mais avec plus de lenteur encore. M. TCHENG TÖ-K'OUEN (CHENG TÊ-K'UN) vient de publier une série d'objets récemment découverts à T'ai-p'ing-tch'ang, au nord de Tch'eng-tou. Il s'agit d'un outillage encore énéolithique comprenant les symboles céleste et terrestre *pi* et *tsong* en grès ou en jade, des anneaux de jade *yuan*, des couteaux (*yen-kouei*) en jade allant du gris-vert sombre à un gris neutre (couteaux, on le sait, généralement regardés comme des sceptres, symbole du pouvoir souverain), des « perles » de jade, de turquoise ou de diorite (analogues à celles qu'avait découvertes Andersson à Cha-kouo-touen), des haches-*celts* et « ciseaux » de pierre, et enfin une céramique de deux catégories : une poterie rouge à décor « cordé » et une poterie

La civilisation des Royaumes Combattants. L'art.

Les historiens chinois distinguent, au temps des Tcheou Orientaux, deux grandes périodes. La première est appelée « période du Printemps et de l'Automne (*Tch'ouen-ts'ieou*), du nom de vieilles annales ainsi désignées qui vont de 722 à 481. La seconde période, nous l'avons vu, est dite « période des Royaumes Combattants » (*Tchan-kouo*) et va de 481 à 221. Le témoignage de l'archéologie pendant ces deux périodes est fort important pour notre connaissance de la société chinoise. Dans l'art du bronze, notamment, un style tout nouveau se développe alors, qui va du milieu du VII^e siècle et surtout du milieu du VI^e à la fin du III^e. Les archéologues suédois l'appellent « Style du Houai », parce que plusieurs des pièces les plus caractéristiques (des bronzes à patine vert d'eau) ont été découvertes dans le bassin du fleuve Houai-ho, notamment près de la ville de Cheou-tcheou (province de Ngan-houei), ainsi qu'à Kou-che-hien (dans le sud-est du Ho-nan) et à Sin-tcheng (au sud-ouest de ^{p.25} K'ai-fong, au Ho-nan) ¹. On dit plus généralement « art des Royaumes Combattants », encore que ce style, on vient de le voir, semble avoir commencé dès le milieu du VI^e siècle, donc avant la période historique proprement connue comme celle des « Royaumes Combattants » (481-221) et qu'il ait dû se continuer pendant la brève période impériale des Ts'in (221-207). Cette appellation est, à notre avis, d'autant préférable que des bronzes de style assez analogue ont été trouvés bien loin du Houai, notamment à Li-yu, dans le nord-est du Chan-si ².

grise, cette dernière étant analogue à la poterie noire de la Chine du Nord à l'étage dit de « Tch'eng-tseu-yai II », situé entre 1200 et 900 avant Jésus-Christ. Le Docteur Tcheng Tö-k'ouen en conclut que l'outillage énéolithique du Sseu-tch'ouan pourrait aussi remonter à 1200-700 environ. Il est intéressant de constater que cette culture d'une province excentrique est déjà chinoise. Mais elle reste visiblement en retard sur la civilisation nord-chinoise de même époque, au temps des Tcheou Occidentaux. (CHENG TÊ-K'UN, *The T'ai-p'ing-tch'ang culture*, Hsieh-ta Journal of Chinese studies, t. I, pp. 67-81, pl. 1-4, Fou-tcheou, Fukien Christian University, 1949).

¹ Voir PELLLOT, *A propos des bronzes de Sin-tcheng*, dans *T'oung-pao*, 1924, pp. 255-259. — O. JANSE, *Le style du Houai et ses affinités*, *Revue des Arts Asiatiques*, VIII, 3, 1934, pp. 159-182. — KARLBECK, *Catalogue of the collection of Chinese and Korean bronzes at Hallwyl House*, Stockholm, 1938, pp. 14 et suiv.

² Sur les bronzes de Li-yu, aujourd'hui, grâce à M. Georges Salles, au Musée Guimet, voir Georges SALLES, *Revue des Arts Asiatiques*, VIII, 3, pp. 146-159. Et Freer Gallery, *Catalogue of Chinese bronzes*, 1946, p. 58, pl. 31. Voir, sur Li-yu dans la géographie historique l'étude de Shikazo Mori, en appendice à : UMEHARA (Sueji), *Étude des bronzes des Royaumes Combattants*, Tôhō-Bunka Gakuin, Kyôto Kenkyusho, 7, 1936. — Sur l'acquisition d'un lot important de bronzes de Li-yu par les Musées Nationaux (aujourd'hui Musée Guimet), voir Mme Nicole VANDIER-NICOLAS, *Le trésor de Li-yu*, *Bulletin des Musées de France*, mars 1935 p. 37, article où Mme Vandier-Nicolas montre les affinités de l'art de Li-yu (ronde-bosse animalière, motif de la tresse etc.) avec l'art animalier (hunnique) des steppes. N'oublions pas en effet que Li-yu se trouve près de Ta-t'ong, dans l'extrême nord

Quant aux dates du style en question, nous avons des points de repère, semble-t-il, assez précis. Un des vases de Sin-tcheng, associé à une plaque circulaire d'or, nettement « Royaumes Combattants », serait, d'après son inscription, de 575 avant Jésus-Christ ¹. Les cloches *piao* inscrites, trouvées à Kin-ts'ouen (dans l'enceinte de l'ancien Lo-yang) et reproduites, notamment, par White, seraient de 550 (dans des tombes, à dater, selon Karlgren, entre 450 et 230 avant J.-C.) ².

Le style des bronzes dits des Royaumes Combattants marque, après la régression moyen-tcheou, un réveil du génie créateur chinois. Le décor moyen-tcheou s'était fait remarquer par sa rigidité, son allure statique, son appauvrissement, sa lourdeur. Le décor des Royaumes Combattants est, de nouveau, emporté par un mouvement qui va jusqu'à la danse des motifs, jusqu'à la trépidation. Ainsi dansent les volutes et spirales, les cordelettes, entrelacs, nattes, pointillés et croisillons, « gravés ou en léger relief comme une broderie légère » sur les parois des vases où les incrustations d'or et d'argent, de turquoise et de malachite remplacent les p.26 anciennes oppositions de relief. Conformément à cette nouvelle « grammaire des motifs », les masques de *t'ao-t'ïé*, décomposés en leurs éléments, ne sont souvent plus qu'un festonnement de crochets et de spirales, donnant une curieuse impression de fourmillement. La même impression dansante se dégage des petits dragons ou serpents entrecroisés, parfois plusieurs fois entrelacés, qui semblent virer les uns sur les autres, et si fréquents sur ces motifs ³. Une prédilection particulière est d'ailleurs manifestée non seulement pour les dragons, mais aussi pour les autres animaux fantastiques (hydres, etc.) ou

du Chan-si, alors véritable marche-frontière au contact des Huns qui occupaient le Tchakhar, le Souei-yuan et l'Ordos. Si les influences « ordos » pouvaient quelque part pénétrer l'art chinois, c'est bien dans cette région.

¹ Voir ANDERSSON, *Goldsmiths in ancient China*, dans B. M. F. E. A. Stockholm, 1935, p. 23.

² Voir KARLGREN, B. M. F. E. A. Stockholm, 10, 1938, pp. 65-82. Reproductions des cloches *piao* de Kin-ts'ouen dans WHITE, *Tombs of old Lo-yang*, pl. CLXVII-CLXIX, fig. 501-502. — Sur les trouvailles de Kin-ts'ouen, également travaux d'UMEHARA, *Die alte Gräber in An-yang and Chin-ts'un*, Shigakuzasshi (Zeitschrift für Geschitswissenschaft), t. 47, n° 9, Tôkyô, septembre 1939. — Du même UMEHARA, *Selections from the ancient tombs at Chin-ts'un*, Kyôto, 1937.

³ La « définition » à cet égard la plus adéquate du style des Royaumes Combattants est peut-être fournie par la célèbre poignée d'or ciselé de l'ancienne collection Eumorfopoulos, aujourd'hui au British Museum, avec son fourmillement de petits dragons entrelacés (SIRÉN, *Arts Anciens*, t. I, pl. 92, B) ; ou encore par le non moins fameux vase de bronze *touei* de cette même collection, avec son décor également formé d'une multitude de dragons serpentiniformes entrelacés et que nous voyons, vivante et reptilienne arabesque, littéralement glisser les uns sur les autres devant nous (SIRÉN, *Arts Anciens*, I, pl. 55) ; et enfin par la feuille d'or circulaire trouvée à Sin-tcheng (Ho-nan) avec les mêmes entrelacements de serpents (ANDERSSON, *Goldsmiths in ancient China*, dans : *Yin and Chou researches*, B. M. F. E. A. Stockholm, 1935, p. 22 et pl. XVII). Sur les découvertes de Sin-tcheng, voir d'autre part SUNG HAI-P'Ō, *Hsin chêng i ch'ï* (Catalogue illustré des bronzes trouvés à Sin-tcheng, paru à K'ai-fong en 1937) ; et PERCEVAL YETTS, *The Cull Chinese Bronzes* (Londres 1939), pp. 48, 50, 51, 105.

déformés dans un sens fantastique (serpents, tigres, oiseaux). De plus, fort souvent les têtes seules permettent de deviner l'animal originel, encore que ces têtes elles-mêmes soient parfois presque méconnaissables :

« oiseau huppé au bec recourbé, tigre dont le mufle et la gueule décrivent une double spirale inversée, dragon à la face triangulaire comme celle d'un serpent.

Les emprunts sont d'ailleurs très fréquents d'un motif à l'autre : dragons ailés, tigres ailés, tigres à crête, tigres à huppe, tigres à pattes d'oiseaux. Plus loin

« un même corps se termine à ses extrémités par deux têtes, l'une de dragon, l'autre d'oiseau ¹.

La tresse elle-même, si régulière et lourde à l'époque moyen-tcheou, est emportée par le rythme dansant des autres motifs. Les dragons qui s'enlèvent en ronde-bosse sur les vases ou au sommet des cloches (les deux élégants dragons affrontés surmontant la fameuse « cloche Stoclet ») ², ou ceux qui courent en simple dessin filiforme sur les miroirs sont animés d'un mouvement semblable.

« Si fantastiques et irréels qu'ils puissent être, écrit Daisy Lion-Goldschmidt, il y a chez eux une gesticulation, une tension qui leur confèrent une puissance de vie et de réalité frémissantes.

Sur tels de nos miroirs (Freer Gallery, Musée de Stockholm) ³, les dragons, moitié lézards, moitié lutins, dansent dans un tournoiement si effréné, avec une telle liberté, avec une telle fantaisie, ils bondissent dans les airs à une vitesse telle que le regard arrive à peine à ^{p.27} les suivre. Parfois l'élégant jeu de lignes mouvantes qui leur a donné naissance, se perd dans un tourbillonnement de rinceaux et d'arabesques, dans un envol de spirales, dans un jeu tournoyant de courbes où l'apparition, ça et là, d'une fine tête de dragon nous permet seule de reconnaître l'animal fantastique qui a servi de prétexte à l'ensemble ⁴. Ce décor que les Chinois nomment *p'an-tch'e* (de *p'an* « entrelacé, et *tch'e* « dragon sans cornes), caractérise tout le style des Royaumes Combattants.

La même fantaisie se retrouve dans les dragons très allongés et projetant leurs terminaisons en rinceaux, qui comptent parmi les plus élégantes agrafes de bronze des Royaumes Combattants. Rarement thème décoratif aura atteint une telle virtuosité dans la fantaisie. Toutefois, selon la remarque de Madeleine David, cette fantaisie, en apparence sans frein, reste régie par une

¹ Madeleine DAVID, Thèse de l'École du Louvre sur les jades du Musée Guimet.

² Georges SALLES, *Bronzes chinois*, Orangerie, 1934, p. 206, n° 396, et fig. 30. — Cloche analogue aux Amis de l'Orient d'Amsterdam (Otto KUMMEL, *Georg Trübner zum Gedächtnis*, 1930, pl. 26-29).

³ SIRÉN, *Arts Anciens de la Chine*, I, pl. 84 B.

⁴ Freer Gallery, *Catalogue of Chinese bronzes*, 1946, pl. 36.

loi secrète, celle du rythme. Un même rythme anime torsions et entrelacements de motifs, équilibre les courbes par des contre-courbes, les volutes par des contre-volutes, et maintient ainsi, à travers le balancement des formes et la fuite des lignes, un principe d'unité permanent ¹.

Notons que le thème des animaux enroulés est un des motifs préférés de l'art des steppes. Sa fréquence sur les bronzes chinois des Royaumes Combattants est une nouvelle preuve du lien entre le monde hunnique et la Chine des ^{V^e-III^e} siècles ².

Quant au décor lui-même, il est, comme nous l'annoncions, avant tout constitué, dans l'art des Royaumes Combattants, par les variations les plus diverses sur le thème de la spirale. On pourrait établir toute une « grammaire de la spirale » des Royaumes Combattants, comme on a établi, pour l'art musulman, une « grammaire de l'arabesque ».

« Arrondies ou anguleuses, note Madeleine David, les spirales ondulent en S, se plient en T ou en L, se disposent en forme de cœur ou en composition géométrique. Parfois simplement inversées, elles s'imbriquent aussi, formant des sortes d'échelles qui se répètent sans fin. Elles s'accompagnent encore d'une ligne à angle aigu, formant le motif de la volute et du triangle ³.

*

* *

^{p.28} Une attention particulière doit être accordée aux miroirs de bronze dont l'étude a permis au professeur Karlgren de distinguer dans le décor « Royaumes Combattants », tel que nous venons en gros de le décrire, plusieurs phases successives ⁴. Une première catégorie, qui aurait débuté aux ^{VII^e-VI^e} siècles (l'un des spécimens provient de la région de Lo-yang), est encore assez lourde. Le véritable style des Royaumes Combattants s'ébauche dans la catégorie B de la classification de Karlgren, datée, par les trouvailles de Kin-ts'ouen, près de Lo-yang, des ^{VI^e-V^e} siècles. Il s'épanouit avec la catégorie C, représentée surtout par des miroirs originaires du bassin de

¹ On le verra bien quand les archéologues ming essaieront de copier les bronzes des Royaumes Combattants. Tous les motifs archaïques auront beau être ponctuellement reproduits, ils resteront dispersés et sans vie, car le rythme qui les animait seul, n'aura pas été retrouvé.

² Cf. Anna ROES, *Tierwirbel*, Ipek II, Berlin, 1936-1937, pp. 85-105. — Josef ZYKAN, *Die verschlungenen Drachen*, *Artibus Asiae*, VII, 1937, p. 178. — T. G. FRISCH, *Scythian Art and some Chinese parallels*, *Oriental Art*, II, Londres 1949, pp. 16-24 et 57-67.

³ On trouvera d'excellentes graphies des divers motifs « Royaumes Combattants » (ou « Houai ») dans l'album *Selected Chinese Antiquities from the Collection of Gustaf Adolf Cyown-Prince of Sweden*, Stockholm, 1948, pp. 27-39.

⁴ Bernard KARLGREN, *Huai and Han*, B. M. F. E. A. Stockholm, n° 13, 1941. Voir aussi UMÉHARA (Sueji), *Kan izen kokyô no kenkyû*, *Étude sur les miroirs antérieurs à la dynastie des Han*, Kyôto, 1935.

Houai-ho, à dater entre 500 et 250. Le fond de ces derniers est formé d'un décor, très serré, « en virgules » ; sur ce fond s'enlèvent tantôt autour du bouton central (rond ou carré) quatre pétales, tantôt, en partant du pourtour, le motif en T, — un T ici posé en biais ; on y voit aussi apparaître, sur la bande circulaire médiane, des rondes de dragons. Les miroirs du style D, principalement représentés par des pièces de la région de Lo-yang, sont des IV^e et III^e siècles avant Jésus-Christ. C'est sans doute l'apogée du miroir chinois. Le fond est fait soit d'une trame de losanges imbriqués, soit de T L (affectant parfois la forme d'une sorte de « grecque à crochets »), soit d'une dentelle très serrée de minuscules losanges, spirales et granulations. Quant au décor, on y voit tantôt les dragons-lézards dansants, au corps très étiré, à l'in vraisemblable souplesse simienne, aux retournements de félins, à la queue en branche de feuillage ou en crochets, dont nous avons plus haut signalé l'élégance ¹ ; tantôt des losanges en zigzag participant au même mouvement, à la même liberté, à la même fantaisie ; le motif central est parfois formé d'une sorte de grande croix tréflée ou encore d'une étoile festonnée en octogone. Les miroirs rangés par Karlgren dans la catégorie E proviennent du bassin du Houai-ho et sont datés par lui entre 250 et 200 avant Jésus-Christ. Le fond est formé des mêmes éléments que dans la série précédente, mais réduits ici à une trame si serrée qu'elle en est souvent presque illisible. Le décor qui s'enlève sur ce fond évoque à l'œil exercé les rondes des dragons étirés de tout à l'heure, mais devenus méconnaissables, réduits qu'ils sont à une géométrie d'arabesques, de spirales et de rinceaux qui ^{p.29} fleurissent en becs, en crochets, en vrilles, en boutons et « en as de pique » ou sont coupés de zigzags imprévus ².

Sur plusieurs miroirs de bronze des Royaumes Combattants (à la collection Moriya, de Kyôto, notamment), sur plusieurs agrafes de bronze de même époque (à la collection Coiffard, actuellement exposée au Musée Cernuschi), comme sur plusieurs gardes d'épée, tubes et bouts de hampe, appliques et ornements de char, les incrustations d'émail, de turquoise, de malachite ou même de laque, la damasquinerie d'or ou d'argent ajoutent encore, par la richesse des matières précieuses et le jeu de la polychromie, à la qualité de l'objet, jusqu'à faire de celui-ci un véritable bijou ³.

¹ Voir comme exemple caractéristique le célèbre miroir du Musée de Stockholm reproduit dans Leigh ASHTON et Basil GRAY, *Chinese Art*, 1935, pl. 10 (p. 49) et dans le *Guide to the exhibitions of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, septembre 1933, p. 13. — Cf. Otto KÜMMEL, *Georg Trübner zum Gedächtniss* (1930), pl. 37 (miroir analogue du Musée de Copenhague.)

² Pour arriver à déchiffrer un motif de cet ordre et déceler la continuité du corps du dragon sous les folles fantaisies des rinceaux, voir les schémas de KARLGREN, *Huai and Han*, B. M. F. E. A., Stockholm, 13 (1941), pp. 82-84.

³ Voir Solange LEMAITRE, *Les agrafes de la collection Coiffard*, Revue des Arts Asiatiques, septembre 1936, p. 132. — S. H. MINKENHOF, *An exhibition of Chinese belt buckles in America* dans : *Oriental Art*, I, 4, Londres 1949, p. 161. — Et les admirables reproductions des *Selected Chinese antiquities from the Collection of Gustav Adolf, Crown-Prince of*

Il existe aussi, notamment à la collection Moriya, des miroirs à la fois laqués et peints (couleurs très vives, notamment rouge, bleu et blanc), qui nous donnent une idée du luxe raffiné des Royaumes Combattants. Nous avons eu la même impression de luxe à la fin des Chang. A cet égard, comme dans la spontanéité créatrice, les deux périodes, par delà l'atonie du style moyen-tcheou, se rejoignent.

Par ailleurs, une partie des bronzes incrustés de filets et dessins d'or, d'argent et, secondairement, de turquoise et de malachite, trouvés au Ho-nan, dans la région de Lo-yang, et que W. C. White hésitait à dater, paraissent avec raison à J. G. Andersson partiellement relever du style que nous venons d'étudier¹. Identification de grande conséquence qui montre, notamment, que la régularité du décor incrusté han apparaîtrait déjà sous les Royaumes Combattants. Il en va de même, selon Andersson, pour le décor géométrique analogue qui orne, en laque rouge et noire, les armatures en bois (pour masques de bronze), trouvées à Kou-wei-tsouen, près de Houei-hien, dans le nord du Ho-nan² : voici donc apparaissant déjà le géométrisme de dessin des Han, tel que nous le constaterons sur les laques han du district coréen de Lo-lang.

Enfin, de nombreux jades relèvent du style des Royaumes Combattants par la fantaisie même dont leur décor fait preuve. Selon la remarque de p.30 Madeleine David, ces jades ne paraissent plus entièrement dominés par des exigences rituelles rigoureuses. Ils prennent l'aspect de parures. Les symboles cosmiques pi (le ciel) et ts'ong (la terre) se couvrent fréquemment désormais d'un agréable décor de grains, de spirales ou de quadrillages. Auprès de ces objets traditionnels, on voit ciseler en jade des agrafes et des garnitures d'épées (boutons de pommeau ou boucles de fourreau), tous objets imités des pièces analogues en bronze. A cette époque semblent remonter aussi les jades funéraires (obturateurs des orifices du visage chez le cadavre). De nombreux petits jades représentent les animaux fantastiques ou fantastiquement traités (dragons, hydres, tigres, oiseaux) auxquels nous avions habitués les bronzes des Royaumes Combattants. Là encore le décor est formé d'innombrables variations sur le thème de la spirale.

*

* *

Sweden, 1948-1949 pl. 28. Sur « l'épée Jacques Orcel » du Musée Cernuschi, voir Nicole VANDIER, *Nouvelles acquisitions du Musée Cernuschi*, Revue des Arts Asiatiques, VIII, 3, p. 194, pl. 64. Sur les armes des Royaumes Combattants ou des Han, voir O. JANSE, *Épées anciennes retrouvées en Chine*, B. M. F. E. A. Stockholm, 2, 1930, p. 67. Sur les rapports de l'épée des Royaumes Combattants ou des Han avec les épées scytho-sibériennes et ordos, voir Max LOEHR, *The earliest Chinese swords and the akinakès*, dans *Oriental Art*, n° 3, 1948, p. 132.

¹ W. Ch. WHITE, *Tombs of old Lo-yang*, Shanghai, 1934 — J. G. ANDERSSON, *The Goldsmiths in ancient China*, dans *Yin and Chou researches*, Stockholm, 1935 p. 34.

² ANDERSSON, *l. c.*, p. 17, pl. XVI.

Dans une orientation différente et presque en opposition avec ces jeux stylistiques ou décoratifs, les vases de bronze des Royaumes Combattants (ou, plus précisément, ceux de Li-yu, au Musée Guimet) nous offrent parfois, sur leur couvercle, des représentations d'animaux en ronde-bosse (tigres, taureaux, etc.) d'un remarquable réalisme. Cette apparition simultanée du réalisme animalier et de la ronde-bosse — une ronde-bosse, d'un seul coup, entièrement libérée —, autant de tendances qui, paraissant contredire le parti pris de stylisation fantastique de tout à l'heure, annoncent le retour à la sculpture, genre tombé, semble-t-il, en oubli depuis la chute des Chang ¹. Mais la ressemblance de ces mêmes statuettes animalières (à la vérité presque indépendantes du bronze où elles sont rivées) avec les petits bronzes ordos permet, nous allons le voir, de se demander si ce n'est pas à l'influence des steppes qu'est dû, tout au moins en partie, ce retour à la ronde-bosse.

Les terres cuites funéraires han, représentant des bêtes diverses, participeront de cet art animalier, si libre, direct et de plus en plus allégé, des bronzes « Royaumes Combattants ». Par ailleurs, les « tauromachies », les scènes de chasse (archers nus ou chasseurs armés de l'épée, luttant ^{p.31} contre des cerfs ou contre des fauves) et aussi les personnages ou animaux fantastiques qui décorent en relief plat certains vases de bronze également « Royaumes Combattants », nous annoncent de même, nous y reviendrons, l'époque des Han, en l'espèce les scènes analogues des reliefs funéraires han du Chan-tong et du Ho-nan ². Signalons d'ores et déjà sur ces vases (notamment sur certains *hou*) des oiseaux fantastiques, chassés par des créatures non moins mythologiques et qui prouvent que de telles chasses avaient en réalité une signification magique.

Le style des Royaumes Combattants (en particulier dans les bronzes de Li-yu, site effectivement tout proche des anciens campements hunniques du Souei-yuan) présente, on vient de l'annoncer, d'assez grandes analogies avec l'art des steppes de même époque, en particulier avec celui de la Mongolie Intérieure (district des Ordos et provinces du Souei-yuan, du Tchakhar et du Jehol), art appelé ordinairement « art Ordos » et qui, d'après Karlgren, aurait

¹ Il serait toutefois prudent de ne pas être, à ce propos, trop affirmatif. Il existe par exemple, à la collection Pillsbury, *Institute of Arts*, de Minneapolis, un buffle couché, en bronze, qui, bien qu'ayant sans doute surmonté jadis quelque vase rituel, reste de décor nettement « moyen-tcheou ». Or, il s'agit pratiquement là d'une véritable ronde-bosse. Voir *Exhibition of Chinese bronzes*, Metropolitan Museum, New-York, octobre-novembre 1938, fig. 146 du catalogue. Et ne sont-ce pas de magnifiques spécimens de ronde-bosse que les trois célèbres bronzes zoomorphes, d'époque Tcheou, de la Freer Gallery, représentant l'un un éléphant les deux autres, des tigres ? (*Freer Gallery, Catalogue of Chinese bronzes*, Washington, 1946, pl. 24 et 26). Sur les bronzes animaliers « en ronde-bosse » faisant office de lampadaires sous les Tcheou Orientaux et aux époques Royaumes Combattants ou Han, voir Maude REX ALLEN, *Early Chinese lamps*, dans *Oriental Art*, II, 4, Londres, 1950, pp. 133-140.

² Vase *hou* de la collection Stoclet, bronzes David-Weill, etc.

précisément atteint son apogée aux IV^e-III^e siècles avant Jésus-Christ¹. Il s'agit d'une branche de l'art animalier, plus ou moins stylisé, qui fut celui des diverses tribus hunniques (et plus généralement altaïques) établies tant dans la Mongolie Intérieure qu'en Haute Mongolie et aussi en Sibérie, notamment dans la dépression de Minoussinsk. Les dernières découvertes soviétiques, telles que les expose le Professeur Kissélev, ont dégagé autour de Minoussinsk un stade culturel, succédant à celui de Karasouk et le continuant : la *Culture de Tagar*, que Kissélev situe entre 700 et 100 avant Jésus-Christ, avec deux périodes, la première de 700 à 400, la seconde de 400 à 100, la première du « pur bronze », la seconde marquée, par l'introduction, au V^e siècle, du fer. A l'époque de Tagar, les bronzes sibériens dits de Minoussinsk (couteaux, haches, même miroirs) révèlent une évolution continue de l'art animalier. Aux bêtes lourdes et encore rampantes du style Karasouk succèdent des animaux (ours, lynx, tigres, cervidés, bouquetins, sangliers, etc.), à la fois emportés par une étonnante rapidité de mouvement, avec une tension, un dynamisme intenses, et en même temps déjà régis par un souci de stylisation (héraldisme, enroulement, en rosace, des formes animales, animaux « soudés » les uns aux autres, pattes, ongles, griffes ou sabots des animaux se terminant en boucles et en spirales), aussi goût croissant pour les plaques de ^{p.32} bronze ajourées². A la seconde époque de Tagar (à partir de 400 environ avant Jésus-Christ), apparaissent parmi nos bronzes le cervidé ou le bouquetin au galop, la tête renversée sur les épaules, les sabots joints (au point de faire paraître l'animal couché). Or, ces divers motifs (cervidés au « galop couché », animaux enroulés, plaques ajourées) passent, selon Kissélev, de l'art de Tagar dans l'art Ordos, puis dans l'art dit du Houai. La bête féroce se jetant sur un cervidé, un équidé, etc, serait originaire de Tagar, d'où le motif aurait gagné l'Ordos, puis également la Chine des Royaumes Combattants³.

¹ Pour les dates, voir KARLGREN, *New studies on Chinese bronzes*, dans : *Bulletin of Museum of Far Eastern Antiquities*, n° 9, Stockholm, 1937 (Ordos and Huai, p. 108). — Les principales localisations des bronzes « ordos » ont été faites, en dehors de l'Ordos, à Hallong-hosso et à Hattin-soum dans le Tchakhar, à Siuan-houa près de Kalgan, et à Louan-p'ing dans le Jehol. Voir T. J. Arne, *Die Funde von Luan-p'ing und Huan-hua*, dans : *Bulletin of Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, V, 1933, p. 166. — Victor Griessmaier, *Entwicklungsfagen der Ordos-Kunst*, dans : *Artibus Asiae*, VII, 1-4, Leipzig, 1937, p. 122. — Bon résumé dans le petit *Guide to the exhibition of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, septembre 1933.

² Sur les enroulements et « tourbillons d'animaux », voir Anna ROES, *Tierwirbel*, dans : *Ipek*, t. II, Berlin, 1936-1937, p. 85.

³ KISSÉLEV, *Histoire ancienne de la Sibérie Méridionale (Drevnaia istoriia Juzhnoi Sibiri)*, dans : *Matériaux et Recherches sur l'archéologie de l'U. R. R. S. (Matérialy i issledovaniia po arkheologii S. S. S. R.)*, n° 9 (1949), pp. 108-176. (Se rappeler, du même KISSÉLEV, *La culture de Tagar*, Publications de l'Expédition Sayan, IV (Seksii Arkheologii, R. A. N. I. D. N. IV), Moscou, 1928, pp. 257-264). — Pour la zone occidentale de l'art des steppes, les dernières découvertes soviétiques sont exposées dans les travaux suivants : RUDENKO, *Histoire des Scythes de l'Altai*, Musée Pouchkine, 1949. — Franz HANCAR, *L'élargissement de nos perspectives historiques par les recherches préhistoriques soviétiques*, dans la Revue :

Les dernières fouilles et synthèses soviétiques dans la région de Minoussinsk nous amènent donc à cette double constatation :

1° L'art animalier, encore balbutiant, de la région de Minoussinsk à l'époque de Karasouk (1200-700) vient de l'art chinois chang de Ngan-yang.

2° Par un mouvement inverse, l'art animalier ordos (et souei-yuan, etc.) beaucoup plus élaboré, a été influencé par l'art sibérien de la région de Minoussinsk, à l'époque de Tagar (700-100 avant J.-C.), et l'art ordos à son tour a alors influencé l'art chinois des Royaumes Combattants ¹.

La comparaison des bronzes chinois « Royaumes Combattants » et des bronzes ordos va sans doute permettre de dater plus exactement ces derniers, mais la chronologie est encore loin d'être sûre. Pour les armes ordos par exemple, Max Loehr place une partie des dagues du genre *akinakès* entre le VIII^e et le V^e siècle avant Jésus-Christ, et une autre série (dagues avec poignées « en cercle » et garde « en toit ») entre le VIII^e et le VII^e siècle, d'autres séries encore (qui seraient contemporaines d'Ana-nino dans les steppes et de Kin-ts'ouen en Chine) entre le VI^e et le III^e, tandis qu'Arne ne fait débiter les bronzes ordos de Louan-p'ing et de Siuan-houa que vers 350 avant Jésus-Christ ².

Depuis l'aube de l'histoire, les Altaïques, — en l'espèce les Huns, ancêtres de nos Turco-Mongols —, se trouvaient les voisins et les ^{p.33} ennemis-nés de la Chine. Aux yeux du cultivateur chinois ils représentaient le Barbare par excellence. Contre ces pâtres nomades, redoutables par la mobilité de leurs archers à cheval, les armées chinoises, qui ne possédaient jusque-là qu'une assez lourde charrerie, se trouvaient trop souvent en état d'infériorité. A partir de 307 avant Jésus-Christ, pour lutter à armes égales contre eux, elles se créèrent à leur exemple une cavalerie. Du coup, les Chinois empruntèrent aux Huns une partie de leur équipement, notamment les appliques et agrafes de bronze. Avec ces agrafes et ces plaques (comme nous pouvons nous en convaincre par les pièces de la Collection Coiffard, actuellement exposées au Musée Cernuschi), nous voyons se répandre en Chine nombre de motifs directement importés de l'art Ordos ou influencés par celui-ci ³. Le loup et la biche des steppes forment à eux seuls le corps même de plusieurs de nos agrafes ; d'autres agrafes sont constituées par des animaux entrelacés, enchevêtrés, s'entredévorant ou issant les uns des autres, par un

Coup d'œil à l'Est, fasc. II, 1/2, janvier-juin 1949, pp. 37-63. (rapports halstatto-cimmériens, origines scythes, etc., avec bibliographie soviétique à jour). — P. SCHULTZ, *New archaeological discoveries in the Crimea*, dans la revue *Voks*, n° 55 (Moscou, 1948), p. 59.

¹ KISSÉLEV, *Histoire ancienne de la Sibérie méridionale*, pp. 108-176.

² Max LOEHR, *Ordos daggers and knives, new material, classification and chronology*, I, *Daggers, Artibus Asiae*, XII, 1949, pp. 23-83.

³ Solange LEMAITRE, *Les agrafes chinoises jusqu'à la fin de l'époque Han*, *Revue des Arts Asiatiques*, t. X, 1939. Cf. NAGAHIRO (Tosio), *Die Agraffe und ihre Stellung in der altchinesischen Kunstgeschichte*, Kyôto, 1943.

« réseau animalier », thème familier aux bronzes dits de Minoussinsk (époque de Tagar), comme de l'Ordos.

Notons d'autre part avec Solange Lemaître que sur les agrafes des Royaumes Combattants le thème animalier ou fantastique varie peut-être, en Chine même, suivant les régions. Il est possible que sur celles de ces agrafes qui sont originaires des provinces du bas Yang-tseu (région du Houai proprement dite), la tête d'éléphant (animal alors répandu dans la Chine du Sud) remplace la tête de *t'ao-t'ïé*, ce dernier motif étant peut-être plus particulièrement employé dans la Chine originelle ou Chine du Nord ¹.

Signalons enfin les œuvres d'un style si local qu'il en est proprement allogène, révélé par les découvertes de Tch'ang-cha, au Hou-nan ². De fait, le Hou-nan, à l'époque des Royaumes Combattants, était un pays encore « barbare », bien que subissant une progressive osmose sinisante du fait que les princes de Tch'ou (au Hou-peï), — eux-mêmes anciens « Barbares » spontanément sinisés —, avaient étendu leur domination jusque vers Tch'ang-cha. Les boîtes laquées et peintes trouvées à Tch'ang-cha et datant, semble-t-il, des ^{Ve-IIIe} siècles avant Jésus-Christ, insèrent dans les rinceaux « Royaumes Combattants » des motifs franchement étrangers. Plus étrangers encore sont les supports en bronze ou en bois laqué représentant des grues et surtout l'extraordinaire sculpture en bois peint représentant peut-être un génie local, de facture absolument non-chinoise. La sinisation ne triomphera qu'à l'époque des Han (dont on trouve ^{p.34} également de nombreuses pièces, notamment des laques, dans les fouilles de Tch'ang-cha).

L'art de la Chine méridionale à l'époque des Royaumes Combattants, tel que nous le révèlent les découvertes de Tch'ang-cha, nous permet de comprendre qu'on trouve certains motifs du style « Royaumes Combattants » (spiraales en double S, spiraales en S avec volutes « régressives », cercles avec tangentes, etc.) sur les tambours de bronze de la culture dite de Dong-so'n au Tonkin et en Annam. Karlgren en conclut qu'en Indochine les étages dongsoniens anciens peuvent remonter aux ^{IVe-IIIe} siècles avant Jésus-Christ, tandis que le dongsonien récent ne daterait que des Han Antérieurs et au delà, comme le prouve la découverte, dans cette couche, de monnaies de Wang Mang (9-22 de notre ère) ³.

*

* *

¹ S. LEMAITRE, *l. c.*, X, 3, p. 132, (« évolution du motif de l'éléphant »).

² Voir Yale University, *Catalogue of the Exhibition of Chinese Antiquities from Ch'ang-sha, lend by J. Hadley Cox*, march-may 1939 — F. LÖW-BEER, *Two lacquered boxes from Ch'ang-sha*, *Artibus Asix* (Ascona), X, 4, 1947, p. 302, et XI, 4, 1948, p. 266.

³ KARLGREN, *The date of the early Dong-s'ou culture*, dans *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, n° 14, Stockholm, 1942, pp. 1-28.

Nous devons, avant d'en finir avec l'art des Royaumes Combattants, faire un retour sur une catégorie de sujets qui nous annoncent à certains égards l'art des Han. Il s'agit des frises ornant plusieurs vases de bronze, généralement du type *hou*, et qui représentent des scènes de chasse, de danses ou d'opérations magiques.

Sur le magnifique *hou* de la collection Stoclet, à Bruxelles, des chasseurs nus, armés d'épieux, de couteaux ou d'arcs, affrontent en combat singulier des bêtes sauvages. La frise centrale est particulièrement vivante. L'animal traqué et déjà blessé, — un taureau, semble-t-il —, tombe sur les genoux, mais fait encore front, la tête baissée pour encorner le chasseur. Sur la frise supérieure, près du col du vase, des tigres ou autres félins, lancés en plein bond, sont arrêtés net par le chasseur qui, de la lance, leur transperce le cou ¹. Sur un *hou* analogue, de l'ancienne collection C. T. Loo, la frise centrale est presque identique, mais l'animal traqué, blessé d'une flèche et faisant front, cornes basses, est un grand cervidé. Chasseurs et animaux sont traités en simple silhouette, de profil, en relief plat, mais emportés par un mouvement puissant et presque sauvage, bien qu'ordonnés suivant une remarquable discipline décorative.

Plus intéressants encore sont les thèmes mythiques ou magiques de certaines de ces frises de vases *hou*. Sur le bronze Loo que nous venons de signaler, nous voyons, sur les frises inférieures, près du pied du vase

« des personnages coiffés de masques d'oiseaux ou d'autres animaux et exécutant des danses animalières, ou d'autres personnages cornus tenant ^{p.35} des sortes d'ailes et ayant à la ceinture une espèce de queue d'oiseau, probablement des sorciers exécutant une danse magique ².

Le don Curtis a fait entrer au Musée Guimet une autre jarre de bronze *hou* décorée de frises non moins extraordinaires. Sur le registre entourant le col est représentée une scène de tir à l'arc — « la cérémonie du tir à l'arc », suivant semble-t-il, le rite décrit par le *Yi-li* ³ et le *Tcheou-li*. Suit, sur le même registre, une scène de cueillette, pense-t-on, des feuilles de mûrier. Sur l'épaule du vase, registre inférieur, une scène de musique :

« quatre cloches et quatre pierres sonores sont suspendues à une traverse terminée de chaque côté par une tête de dragon et portée par deux montants en forme de phénix ;

¹ SIRÉN, *Arts Anciens*, I, pl. 101. Cf. Rolf STEIN, d'après l'étude de JONG KENG sur les bronzes chinois chang et tcheou, dans *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême -Orient*, 1942, 2. p. 405.

² Serge ÉLISSÉEFF, *Quelques heures à l'exposition des bronzes chinois (de l'Orangerie en 1934)*, Revue des Arts Asiatiques, VIII, 4, p. 239 et pl. LXXI.

³ [css : cf. *Yi-li*, [Tir de l'arc dans un canton](#), [Grand tir de l'arc](#)]

un exécutant s'apprête à frapper la cloche, l'autre joue du tambour. Plus loin, des personnages armés de lances semblent danser. Ailleurs, des hommes et des femmes nus poursuivent des lièvres ou luttent, l'épée ou la lance à la main, contre des cerfs ou des sangliers.

« L'un d'eux, tenant une hache-poignard (*ko*) dans la main droite, un couteau dans la main gauche, attaque une sorte de rhinocéros ; un autre s'enlève sur la croupe d'un sanglier qu'il a saisi par l'oreille ¹.

Nous retrouvons ici le mouvement et la liberté des rondes de dragons sur les miroirs de même époque, mais appliqués à la représentation d'animaux réels ; « la ligne souple des grands cerfs qui bondissent et galopent » est notamment d'une étonnante vérité.

Toutefois, à la suite de ces bêtes de la brousse chinoise archaïque, voici que les chasseurs et les chasseresses nus s'attaquent à des êtres bien étranges,

« dragons coiffés de cornes et d'antennes terminées par des têtes d'animaux fabuleux, chevaux-dragons à double queue. Plus curieux encore sont des êtres à têtes d'oiseaux sur un corps d'homme ;

un personnage humain, à tête, semble-t-il, de buffle, paraît un chasseur masqué ;

« ses mains et ses avant-bras paraissent gantés de peau et contrefont des pattes de bête.

Nul doute qu'avec ces sorciers masqués et ces sorcières nues, avec ces travestissements animaliers, ces danses de chamanes, ces chasses à des cerfs fabuleux ou à d'autres animaux quasi mythiques, nous nous trouvions en pleine magie primitive ². Il s'agit de pratiques d'une ^{p.36} « religion » d'initiés que, dès l'époque des Han, le « positivisme » confucianiste s'est efforcé

¹ Nicole VANDIER-NICOLAS, *Note sur un vase chinois du Musée du Louvre*, Revue des Arts Asiatiques, XII, 4, décembre 1938, pp. 133-141.

² Nicole VANDIER, *l. c.*, p. 140. A propos de la représentation magique de l'homme-oiseau, de l'homme cerf sur les *hou* en question, voir aussi : KARLGREN, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* n° 14, Stockholm 1942, p. 18 et pl. 17. Granet nous montre de même le héros mythique Yu le Grand revêtu de plumes pour danser « la Danse du Faisan » ou d'une dépouille d'ours pour danser « la Danse de l'Ours ». « Yu était devenu le maître du Tonnerre en dansant aux saisons propices les danses nécessaires pour assurer à la Nature un cours régulier, qu'il dansât muni d'un tambour, la danse de l'ours ou que, comme un faisan, il sautillât en battant le tambour avec ses ailes » (Granet, « Le pas de Yu » dans [Danses et légendes de la Chine ancienne](#), II, 1926, pp. 575, 576). Peut-être, nous l'avons vu, et comme le suggèrent à la fois Serge Éliasséeff et Madeleine David, pourrait-on se demander si le masque de *t'ao-t'ïé*, à l'origine un masque de bélier, de taureau, de tigre, d'ours ou de cerf, — mais toujours sans mâchoire inférieure —, ne représente pas la dépouille d'animal dont le sorcier masqué se coiffait pour danser la danse totémique appropriée, dépouille à laquelle (comme, aujourd'hui encore, dans tant de nos « peaux de tigre » et autres trophées de chasse) la mâchoire inférieure, lors du « dépouillement » de la bête, avait été arrachée.

d'abolir, mais dont nous retrouverons encore la persistance sur les reliefs funéraires du Chan-tong au temps de ces mêmes Han. Aussi bien, les frises de nos *hou* de bronze, de l'époque des Royaumes Combattants, forment-elles très précisément la transition entre les rondes de dragons des miroirs de même époque, et les reliefs han du Chan-tong.

Par ailleurs, Mme Vandier-Nicolas attire l'attention sur les affinités entre les figurations à la fois animalières et fabuleuses de nos *hou* et nombre d'animaux, fabuleux ou réels, des bronzes hunniques ou, plus généralement, de l'art des steppes.

La civilisation des Royaumes Combattants : la pensée.

Nous avons à dessein commencé par rappeler l'art de cette époque, car il nous permet de bien comprendre tout d'abord la richesse de cette société, puis sa liberté, sa spontanéité, ses facultés créatrices, la diversité de ses tendances. Jamais peut-être la société chinoise n'aura enfermé en elle un tel tumulte de forces déchaînées, un tel combat de virtualités.

La même impression se dégage des textes. Car c'est alors qu'apparaît, avec ses tendances si diverses, la littérature chinoise classique, telle que les siècles futurs ne feront que la répéter et parfois que l'appauvrir.

Une des sources de la littérature chinoise la plus archaïque tire son origine de « l'école des devins ». La divination, on l'a vu, se pratiquait soit par des carapaces de tortues mises au feu (les devins « lisaient » les lignes de fissure produites par la chaleur sur la carapace), soit par des tiges d'achillée (tiges qui, suivant leur disposition en lignes courbes ou brisées, également « lues » par les devins, annonçaient le destin). Le code de cette lecture était la table des 64 hexagrammes, figures formées de six lignes superposées, les unes pleines (——), les autres brisées (— —). Toute chose avait pour symbole ou, mieux encore, pour essence un de ces hexagrammes dont les deux premiers étaient le symbole du ciel (six lignes pleines superposées) et le symbole de la terre (six lignes brisées superposées). La ligne brisée représente l'ombre, le froid, la passivité, l'élément féminin, le nombre pair, ou comme disent les Chinois, l'élément *yin* ; la ligne pleine représente la lumière, la chaleur, l'activité, l'élément mâle, le nombre ^{p.37} impair ou, en chinois, l'élément *yang*¹. A l'exception du Ciel et de la Terre qui sont, le premier, purement *yang*, la seconde purement *yin*, toute chose est composée en proportions inégales de *yin* et de *yang*. L'ordre universel est constitué par l'équilibre de ces deux principes complémentaires ou plus exactement, par leurs « mutations », chacun d'eux se changeant périodiquement en l'autre

¹ Traduction des textes chinois sur le *yin* et le *yang* dans Alfred FORKE, *The world-conception of the Chinese*, Londres 1925, pp. 13-223.

(alternance des saisons, du jour et de la nuit, métamorphoses animales, etc.). Il y avait là, comme on le voit tout de suite, les éléments d'une philosophie de l'univers et de la vie, d'une classification logique des choses. Mieux encore : la pensée chinoise archaïque croyait saisir ainsi l'essence des choses — système cohérent d'« idées platoniciennes » mises en formules géométriques ; les hexagrammes révélaient les archétypes idéaux et permanents d'après lesquels les choses concrètes avaient été modelées et dont elles n'étaient que le reflet temporaire. Qui les possédait, ces figures idéales de tout être et de toute chose, possédait du même coup le secret des choses et des êtres et pouvait non seulement prévoir le comportement de ceux-ci, mais même jusqu'à un certain point les commander. Les pouvoirs de l'école des devins, pouvoirs directement émanés de la magie primitive, trouvaient dans cette théorie une justification déjà métaphysique.

La théorie des huit trigrammes (*pa-koua*) et des soixante-quatre hexagrammes (*tch'ong-koua*) sur laquelle reposent ces conceptions, a été élaborée dans le manuel de divination appelé *Yi-king* ou « Livre des Mutations »¹, ouvrage qui, d'après Maspero, peut remonter soit au début du VIII^e siècle, soit au début du VII^e². Plus tard, la « philosophie » qu'on en tira et que nous venons d'esquisser (théorie du *yin* et du *yang*) fut ajoutée au *Yi-king* dans l'appendice connu sous le nom de *Hi-ts'eu*, opuscule dont les éléments, toujours selon Maspero, devaient être déjà fixés vers la fin du V^e siècle avant Jésus-Christ³. — Un autre texte philosophique archaïque est le *Hong fan*, « la Grande Règle » (ou « Grand Plan »)⁴, qui établit la concordance (si souvent évoquée depuis) entre l'Univers et l'homme par l'intermédiaire des « Cinq Éléments primordiaux » à chacun desquels correspond un des « cinq points cardinaux », conception cosmologique concordant, comme celle du *yin* et du *yang*, avec une théorie des composantes qualitatives de l'univers⁵.

¹ [css : cf. *Yi-king*]

² Henri MASPERO, *Chine Antique*, p.448, note 1. — Sur le *Yi-king*, voir aussi A. WALEY, *The book of Changes*, dans *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, n° 5, Stockholm, 1933, p. 121.

³ MASPERO, *Chine Antique*, p.480.

⁴ Rattaché par la suite au Chou-king dont nous allons parler, lequel remonte en gros aux IX^e-VIII^e siècles avant Jésus-Christ.

⁵ Au Nord correspondent l'Eau et la couleur noire (symbole : la Tortue Noire). A l'Est correspondent le Bois et la couleur verte (symbole : le Dragon Vert). A l'Ouest, le métal et la couleur blanche (symbole : le Tigre Blanc). Au Sud, le Feu et la couleur rouge (symbole : l'Oiseau Rouge). Au Centre (qui est en Chine le cinquième des Points Cardinaux) correspondent la Terre et la couleur jaune (la Terre sur laquelle règne l'Empereur jaune). Ajoutons que la théorie quinquenaire ou des Cinq Éléments et des Cinq points cardinaux paraît antérieure au dualisme du *yin* et du *yang* que, pour la clarté de notre exposé, nous avons dû mentionner d'abord. Voir MASPERO, *Les religions chinoises*, Musée Guimet 1950, pp. 89-90. — Traduction des textes chinois relatifs aux « Cinq Éléments », avec tableaux des concordances, dans Alfred FORKE, *World-conception of the Chinese*, pp. 227-300. Cf. GRANET, *La pensée chinoise*, p. 228, application de ces catégories à la musique chinoise. —

p.38 Nous nous trouvons là en présence d'immémoriales données de géomancie primitive, associées à d'antiques secrets sur la « vertu » des éléments, toutes conceptions qui, notons-le, ne seront jamais désavouées par la pensée chinoise ultérieure. Quant à la concordance, à travers ces mêmes principes, de la Terre avec le Ciel, de l'ordre humain avec l'ordre cosmique, elle se manifeste aussi dans le double couronnement de l'ordre céleste par le Souverain d'En-Haut, et de l'ordre humain par le roi chinois (alors dynastie des Tcheou). De cette conception dérive la théorie de la puissance royale. Le monarque terrestre, dont le trône est « l'Auguste Faîte », clé de voûte de l'ordre humain, n'exerce son pouvoir que comme correspondant du Seigneur d'En-Haut, qui siège dans la Grande Ourse, et par le « mandat céleste », par la « vertu » cosmique dont le monarque se trouve de la sorte investi. En fait le roi chinois au temps des Tcheou est avant tout le grand-prêtre de la religion agraire et calendérique primitive, seul qualifié pour « ouvrir les saisons » ou pour les clore, en accomplissant chaque fois à cet effet les sacrifices convenables, et pour faire ainsi concorder, au mieux des travaux agricoles, le cycle agraire avec le cycle saisonnier, c'est-à-dire, là encore, la Terre avec le Ciel.

*

* *

Un autre texte important de la littérature chinoise archaïque est le Tcheou-li (« Rites des Tcheou »)¹, recueil administratif du IV^e siècle avant Jésus-Christ, mais destiné à subir divers remaniements et interpolations au temps des Han. Composé à une époque où la dynastie Tcheou n'exerçait plus aucun pouvoir, le Tcheou-li tend à nous décrire moins le régime qui avait dû naguère fonctionner sous l'autorité effective de cette maison qu'une sorte de gouvernement idéal selon les théories des lettrés du IV^e siècle — idéal qui, par réaction et protestation contre la brutalité et le tumulte des Royaumes Combattants, se complaisait dans la peinture d'une société patriarcale majestueusement ordonnée². Citons en même temps le *i-li*, rituel des nobles, fort important pour une époque où la noblesse seule avait une activité politique, et le *Li-ki*, autre commentaire p.39 sur les rites³, allant du IV^e au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, et qui nous renseigne sur les cérémonies religieuses, fêtes et sacrifices, les rites de deuil, la piété filiale, le rôle religieux de la musique comme harmonisant les êtres, etc.

Sur les animaux du « Nord », voir notamment L. DE SAUSSURE, *La tortue et le serpent*, dans T'oung Pao, XIX, 1920, p. 247.

¹ [css : [Tcheou-li](#)]

² Cf. B. KARLGREN, *The early history of the Chou-li and Tso-chuan texts* dans : *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, III, 1931.

³ [css : [Li-li](#), [Li-ki](#)]

Non moins canonique est devenu le *Che-king* ou « livre des odes »¹, recueil qui comprend d'une part des chansons populaires, d'autre part des hymnes religieux. Les plus anciens des hymnes paraissent remonter au IX^e siècle avant Jésus-Christ, apogée de la dynastie des Tcheou, et devaient être chantés sur un rythme de danse lors des sacrifices en l'honneur des ancêtres de la dynastie². Les plus récents seraient du VI^e siècle. Quant aux chansons populaires, elles évoquent les « cours d'amour » des jeunes paysans et des jeunes paysannes lors de leurs rencontres dans la campagne, au début du printemps³. Ces chansons, traduites chez nous par Marcel Granet, sont souvent, en dépit de leur archaïsme, très directes et d'une grande fraîcheur⁴. Henri Maspero estimait cependant que beaucoup de ces pièces (datées par lui des VIII^e-VII^e siècles) représentent « de la poésie d'imitation populaire, composée à la cour des princes sur des thèmes d'idylles paysannes.

L'époque des Royaumes Combattants nous a d'ailleurs valu une grande personnalité poétique, celle de K'iu Yuan (entre, environ, 350 ou 343 et 295 ou 285). Son principal poème, le *Li-sao*⁵, est une sorte d'élégie ou complainte où l'auteur, après avoir gémi sur les malheurs de son existence (il avait été injustement banni et exilé comme l'Ovide des *Tristes*), se voit ravi dans les airs en un envol mystique au cours duquel il s'ébat en plein ciel, au pays des dieux. Nous retrouverons ce dernier thème dans la mystique taoïque de même époque.

L'histoire est représentée à l'époque des Royaumes Combattants par le *Chou-king*, par le livre dit « les Printemps et les Automnes » (*Tch'ouen-ts'ieou*) et par le *Tso-tchouan*⁶.

Le *Chou-king* (« livre des Documents ») est un recueil de textes dont les plus anciens dateraient du IX^e siècle, à l'apogée des Tcheou, et où les derniers événements évoqués sont de 625 avant Jésus-Christ. Maspero y discerne des débris de légendes mythologiques plus ou moins « évhémérisées »⁷, des discours moraux mis sur les lèvres des « saints rois » de la soi-disant époque patriarcale, dont les Chinois meublaient leur proto-histoire (par exemple la légende du héros Yu le Grand, fondateur de la dynastie des Hia), et sans doute aussi quelques^{p.40} souvenirs réels d'édits ou manifestes royaux de la dynastie Tcheou. *Le Livre des Printemps et des Automnes* est la chronique locale, pour les années 722 à 481, de la principauté de Lou — la patrie de Confucius —,

¹ [css : [Che-king](#)]

² Une poésie du même recueil (satire contre le mauvais gouvernement) est exactement « datée » par l'éclipse de 775 avant Jésus-Christ.

³ Comme aujourd'hui encore chez les Taï du Haut Tonkin (Henri MASPERO, [Les religions chinoises](#), Musée Guimet, 1950, p. 160).

⁴ GRANET, [Fêtes et chansons anciennes de la Chine](#), 1919.

⁵ [css : SUNG-NIEN Hsu : [Anthologie de la littérature chinoise](#)]

⁶ [css : [Chou-king, Tso Tchouan](#)]

⁷ Voir Henri MASPERO, [Légendes mythologiques dans le Chou-king](#), Journal Asiatique, CCIV, 1924, pp. 1-100.

dans l'actuelle province du Chan-tong. On y rattache une autre chronique, celle du *Tso-tchouan*, histoire générale de la Chine de 722 à 450, sans doute rédigée vers la fin du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Ces diverses annales sont l'œuvre de moralistes, tirant d'anecdotes choisies à cet effet une leçon pour les princes et leur conseillers, caractère que conservera longtemps, malgré sa précision topo-chronologique, l'histoire chinoise ultérieure.

Le monde chinois, durant la période des Royaumes Combattants qui fait suite à celle des « Printemps et Automnes » (à partir de 481), nous présente le spectacle contradictoire d'assises sociales fondées en éternité et d'organisations politiques en bouleversement perpétuel. Au point de vue politique, la guerre sévit à l'état permanent entre les royaumes provinciaux, guerre féroce et sans merci, où, dans des torrents de sang, chacun des ces États cherche à exterminer les autres pour réaliser à son profit l'unité impériale. Il faudra deux siècles et demi de carnage avant que le mieux organisé d'entre eux, celui de Ts'in, dans l'actuelle province du Chen-si, puisse mener à bien cette unification violente.

Et cependant, comme nous l'annoncions, jamais religion sociale n'aura été mieux assise que la religion chinoise de ce temps, fondée sur la solidarité entre les générations et exprimée par le culte des ancêtres comme par la piété filiale. Religion du pacte, comme l'était la religion agraire dont le roi chinois, en tant que premier laboureur, restait le pontife suprême. Dans le culte agraire, il y avait, on l'a vu, pacte de concordance entre la Terre et le Ciel, entre le roi terrestre et le Souverain d'En-Haut, pour le plus grand profit des ensemencements et des récoltes. Dans le culte ancestral le pacte se conclut entre l'Ancêtre et ses descendants. Les descendants, par les mets sacrificiels dont ils nourrissent l'âme de l'Ancêtre, prolongent indéfiniment la survie de celle-ci qui, en récompense, du haut du ciel, les protégera. Ne pas nourrir l'âme de l'Ancêtre, c'est vouer celle-ci à une vie misérable de fantôme errant (*kouei*), de revenant avide de vengeance. Cette fidélité de culte envers l'Ancêtre commence déjà du vivant de celui-ci, dans la piété filiale qui constitue un des dogmes sociaux les plus constants de la continuité chinoise ¹.

*

* *

Dans le domaine de la spéculation comme au point de vue social (comme aussi, on l'a vu, dans le domaine de la création artistique), la période des ^{p.41} Royaumes Combattants se montrait riche des plus contradictoires virtualités. Ce fut alors que la pensée chinoise, partie, on vient de le voir aussi, de notions communes à toute « mentalité primitive », les rationalisa suivant deux directions aussi opposées que le taoïsme et le confucéisme.

¹ Sur la famille chinoise traditionnellement constituée sur ces bases, voir notamment Olga LANG, *Chinese family and society*, New Haven, 1946.

Le taoïsme est exposé dans trois ouvrages fondamentaux : 1° le *Tao-të-king*, attribué à un sage à peu près légendaire ¹, texte qui aurait été rédigé au IV^e siècle ou peut-être seulement au III^e siècle avant Jésus-Christ ; 2° le livre de *Tchouang-tseu* dont l'auteur, du même nom, — personnage historique celui-là —, aurait vécu dans les dernières années du IV^e siècle avant Jésus-Christ ; 3° le *Lie-tseu*, compilation qui date probablement de la fin du III^e siècle avant Jésus-Christ.

Nous avons vu plus haut apparaître dans le *Hi-ts'eu* la double notion du *yin* et du *yang*, c'est-à-dire des deux modalités entre lesquelles se répartissent toutes choses et dont l'alternance — l'éternelle mutation — explique, en même temps que l'apparition et la disparition des êtres, le rythme de l'univers. A cette double notion s'était superposée celle du *tao*, terme dont la traduction ordinaire par « voie » rend assez mal la signification, car il s'agit d'une sorte d'Énergie universelle, à la fois Élan cosmique et Élan vital, qui constitue l'unité essentielle du *yin* et du *yang*, puisque c'est le *tao* qui se transforme alternativement en l'une et l'autre modalité. Le but de l'école taoïste, telle qu'elle est enseignée dans les livres de Lao-tseu, de Tchouang-tseu et de Lie-tseu, est d'arriver à s'identifier par l'extase avec le *tao*. Par cette participation à la puissance cosmique, le sage devient maître de l'univers ². Les pouvoirs qu'il acquiert de la sorte et qui élargissent sa personnalité aux dimensions mêmes du cosmos dérivent évidemment de ceux que dans la magie primitive recherchaient immémorialement les anciens sorciers. Mais tandis que la magie primitive recourait à une frénésie sacrée destinée à provoquer les états de transe et de possession dans lesquels le divin investissait l'initié, c'est dans la contemplation immobile, dans l'isolement au sein de la nature, au fond des montagnes, que le taoïste atteint l'union mystique. Ajoutons toutefois que, par la suite, le taoïsme ne laissera pas que de prôner toute une mécanique de l'ascèse, toute une « hygiène respiratoire », diététique ou sexuelle, qui nous ^{p.42} paraîtront bien pauvre chose par rapport aux envolées d'un Tchouang-tseu. L'évolution du taoïsme va ainsi de la magie primitive à l'admirable spiritualité de Tchouang-tseu, pour retourner bientôt

¹ En faveur d'une certaine historicité de Lao-tseu, voir cependant FUNG YU-LAN, *History of Chinese philosophy*, Pékin, 1937, p. 171. Cf. Hu SHIH, *Criticism of recent methods used in dating Lao-tzu*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1938, p. 373.

² Comme dans le yoga indien, il s'agit, pour saisir l'Être tout entier, tel qu'il se révèle sous-jacent à notre pensée, de penser par-delà les catégories (au sens kantien du mot).

« La nasse, dit Tchouang-tseu, c'est pour prendre du poisson ; mais, quand on tient le poisson, on n'a plus besoin de penser au panier. Le piège, c'est pour prendre les lièvres ; mais quand on tient le lièvre, on n'a plus besoin de penser à la trappe. Les paroles, c'est pour saisir les idées ; mais quand on tient l'idée, on n'a plus besoin de penser aux paroles.

(Arthur WALEY, *Trois Courants de la pensée chinoise*, trad. Georges Deniker, Payot, 1949, p. 6). Pour le Tao-të-king, voir aussi A. WALEY, *The Way and its power, a study of the Tao Tê Ching and its place in Chinese thought*, Londres, 1934.

de celle-ci au spiritisme et aux recettes de thaumaturgie les moins intellectuelles ¹.

Il reste qu'avec « les Pères du système taoïste ² » ou plutôt avec leurs trois livres — *Tao-tê-king*, *Tchouang-tseu* et *Lie-tseu* — la pensée chinoise a connu un envol métaphysique qui ne sera jamais dépassé. Du grand rêve taoïque de communion avec l'univers sortira pour une bonne part, dans les siècles à venir, le sentiment chinois de la nature, tel qu'il triomphera chez les poètes t'ang et les paysagistes song. Dans l'expression littéraire elle-même, l'élan lyrique d'un *Tchouang-tseu* a habitué la pensée chinoise à fréquenter les cimes. Nous trouvons ici le même jaillissement spontané, la même liberté créatrice que dans l'art de la même époque.

*
* *

La contradiction que nous signalions tout à l'heure sur le terrain politico-social pour toute l'ère des Royaumes Combattants, se marque également (et rien ne montre mieux la richesse de l'époque) dans le domaine de la spéculation : en face du taoïsme, le confucéisme.

Confucius (Kong K'ieou) qui — pour nous en tenir aux dates traditionnelles — vécut entre 551 et 479, est un personnage réellement historique qui naquit et mourut dans l'ancienne principauté de Lou, au Chan-tong. Son enseignement, éminemment traditionaliste, n'a d'autre prétention que de nous transmettre les leçons des sages antérieurs, parmi lesquels les souverains quasi-mythiques de l'époque patriarcale ; et, inversement, toute la sagesse officielle ultérieure se réclamera de Confucius, mettant dans sa bouche l'ensemble des livres devenus, de par cette consécration, « classiques » ou « canoniques » ³.

En réalité, les « classiques », où ont été recueillis les enseignements de Confucius, sont nettement postérieurs à celui-ci. Le *Louen-yu* ⁴, qui entend nous transmettre les entretiens du Sage, ses maximes, ses aphorismes, a été compilé vers le début du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Le *Tchong gong* (« l'Invariable Milieu ») et le *Ta-hio* (« la Grande Étude ») qui traitent l'un et l'autre des vertus de « l'Homme Supérieur », c'est-à-dire du ^{p.43} souverain

¹ Voir Henri MASPERO, *Mélanges Posthumes*, Musée Guimet 1950, t. I : [Les religions chinoises](#) (notamment p. 49) ; t. II. *Le taoïsme* ; t. III. *Études historiques*, (notamment pp. 225-242) : *le saint et la vie mystique chez Lao-tseu et Tchouang-tseu*. Aussi H. MASPERO, *Le taoïsme*, dans : *Hommes et Mondes*, avril 1950, p. 567.

² [css : [Tao-tê-king](#), [Tchouang-tseu](#), [Lie-tseu](#)]

³ Voir, pour l'état le plus actuel de la critique, l'excellent petit livre d'Alexis RYGALO *Vie de Confucius*, Paris (Presses Universitaires), 1946. — Avec M. Paul Demiéville, nous emploierons confucéisme, confucéen pour l'école même de Confucius et de ses disciples directs, confucianisme, confucianiste pour les formes ultérieures de la doctrine des « lettrés ».

⁴ [css : [Louen-yu](#), [Tchong gong](#), [Ta-hio](#)]

selon l'idéal confucéen, ne sont attribués qu'à un descendant de Confucius, qui aurait vécu vers 400 avant notre ère.

On ne comprendrait rien au confucéisme si l'on oubliait les principes unanimement admis par les lettrés de son temps, principes qu'il n'a fait que codifier : l'harmonie entre le Ciel et la Terre, garantie par la vertu du souverain et de ses conseillers ; l'efficacité des rites par lesquels est assurée cette même harmonie entre les humains. Quant à l'apport personnel de Confucius, il semble que le Sage par excellence ait surtout insisté sur deux notions sur lesquelles repose effectivement toute la morale chinoise : la notion d'équité (en chinois, *yi*), et celle d'altruisme (*jên*). L'équité confucéenne est fondée sur un principe analogue à notre « contrat social », celui de la réciprocité entre les hommes. L'altruisme, au sens large du mot et tel que l'enseigne l'école, comportera un sentiment de la dignité humaine, un respect de soi et des autres, une préoccupation d'entraide d'où des hommes d'État comme Wang Mang, à l'époque du Christ, ou comme Wang Ngan-che, à la fin du XI^e siècle de notre ère, tireront une législation sociale et des règlements d'assistance publique fort développés.

Il y a lieu de remarquer que la philosophie confucéenne était avant tout une morale et que cette morale restait essentiellement une morale civique et sociale. Le perfectionnement de l'individu n'a ici d'autre but que le perfectionnement de la société¹. On voit le fossé qui séparait l'école confucéenne et les taoïstes, ces derniers restant (tout au moins pour cette époque) partisans d'un individualisme presque anarchique, auquel demeurerait étrangère toute préoccupation civique ou sociale.

Une école de sagesse rivale de celle de Confucius est celle de Mo-tseu, ou Mo-ti, personnage originaire, lui aussi, de la principauté de Lou et qui vécut entre 480 et 400 avant Jésus-Christ. Mo-tseu élargit en doctrine de l'amour universel l'altruisme confucéen, prêche le pacifisme (prédication méritoire à l'entrée de la période des Royaumes Combattants) et donne une importance particulière à la piété envers le Ciel, plus précisément envers le Seigneur d'En-Haut, considéré comme un dieu personnel.

L'humanitarisme confucéen, prêché par l'École des Lettrés et épanoui grâce à eux en un véritable humanisme, produisit dans la seconde moitié du IV^e siècle avant Jésus-Christ, un moraliste de talent, Mencius (Mong-tseu), originaire, comme Confucius, du pays de Lou, au Chan-tong, et dont les dates traditionnelles sont 372-288. L'ouvrage qui porte le nom de Mencius² forme, avec « les Entretiens de Confucius », avec p.44 « l'Invariable Milieu » et avec

¹ Ajoutons cependant qu'au temps de Confucius, il s'agissait seulement de la classe des nobles, seule capable de conseiller le prince et de participer au gouvernement, car le peuple n'avait aucune part aux affaires. Mais l'humanitarisme confucéen se trouva si bien fondé en idées générales qu'il arriva progressivement à s'élargir jusqu'à embrasser dans sa sollicitude le peuple tout entier.

² [css : [Meng-tzeu](#)]

« la Grande Étude », le dernier des « Quatre Livres » canoniques. Lui aussi développe les deux grands principes d'humanité et d'équité (*jén* et *yì*). Il insiste sur la bonté innée au cœur de l'homme et sur le rôle de l'éducation qui a pour but de faire germer cette semence. Du fait du rôle ainsi donné à l'éducation, Mencius sera pendant des siècles l'auteur favori de l'École des Lettrés ¹.

A ces théoriciens optimistes qui plaçaient leur idéal dans l'âge d'or d'une monarchie patriarcale archaïque, la réalité des Royaumes Combattants apportait chaque jour un sanglant démenti. Quelques-uns de ces Royaumes provinciaux — celui de Ts'in au Chen-si, celui de Ts'i au Chan-tong, celui de Tch'ou au Hou-pei, pour ne citer que ceux là étaient en train de détruire autour d'eux les principautés de moindre importance. A leur service, pour justifier leurs conquêtes, une école particulière, celle des Légistes, érigea en doctrine la raison d'État. Un pessimisme sans illusion à l'égard de la nature humaine avait déjà été enseigné par le philosophe Siun-tseu (vers 300-230) ², mais les légistes tirèrent d'un tel état d'esprit des applications assez cyniques, broyant l'individu au profit du prince. L'intérêt du Prince — un *Prince* à la manière de Machiavel — devint la loi suprême. Le plus remarquable représentant de cette théorie fut Wei Yang (aussi appelé Kong-souen Yang) qui, de 361 à sa mort en 338, comme ministre du royaume de Ts'in, contribua à établir dans cet État, par une législation impitoyable, une monarchie centralisée et absolue — totalitaire —, en contraste avec le régime féodal toujours en vigueur dans les autres principautés. Ainsi fut durement forgé l'État-Empire qui, par le fer et par le feu, allait effectivement créer l'Empire Chinois ³.

Le Royaume de Ts'in fait l'Empire de Chine.

Nous avons montré l'intérêt, en géographie physique et humaine, de la province du Chen-si. Les sévères plateaux de loess qui la constituent surplombent, surveillent et dominent la plaine « impériale » du Ho-nan vers laquelle le Chen-si « descend » en pente continue, suivant l'orientation de la rivière Wei dont le confluent avec le fleuve Jaune, à la passe de T'ong-kouan, présente une importance stratégique de premier ordre. Le sillon de la Wei qui, d'ouest en est, coupe le plateau, s'accompagne, surtout aux approches du confluent, de fertiles terres alluviales, « sourire ^{p.45} de ce visage morose. » Les seigneurs de cette belliqueuse marche-frontière étaient une première fois, dans la personne de la dynastie Tcheou, descendus en 1027 dans la plaine du

¹ Sur Mencius, voir Arthur WALEY, *Trois courants de la pensée chinoise*, l. c., p. 118.

² Vers 315-235 d'après l' *Histoire de la philosophie chinoise* de Hou CHE.

³ Sur l'École des Légistes (ou mieux : « École des Lois », Fa-kia), voir WALEY, *op. cit.* (*Trois courants*), p. 143.

Ho-nan, à la conquête de la royauté chinoise. Puis quand, en 770, les Tcheou avaient abandonné leur marche natale pour aller s'amollir dans les délices du Ho-nan, leur rôle de barons des Marches avait été repris dans la vallée même de la Wei par leurs vassaux, les seigneurs de Ts'in.

Et l'histoire recommença, les princes de Ts'in menant à bien, mais cette fois, de façon définitive, l'œuvre seulement ébauchée puis abandonnée par la précédente dynastie. Subordonnant toutes les affaires de l'État au perfectionnement de leur armée et ayant fait de celle-ci une machine de guerre de premier ordre, les princes de Ts'in n'eurent d'autre objectif que la conquête. Seuls parmi les féodaux chinois de leurs temps, ils surent s'élever au-dessus des habitudes féodales, éviter sur leur territoire toute création de fiefs et, grâce à une série de ministres comme Wei Yang, plus haut mentionné, se créer une théorie de l'État toute nouvelle en Chine. Sans doute l'école des légistes, école de réalisme et même de cynisme politiques dont Wei Yang n'était qu'un des représentants, proposait ses maximes à bien des seigneurs provinciaux. Seuls, les princes de Ts'in surent mettre la théorie en pratique, parce que la théorie ne faisait qu'exprimer leur comportement héréditaire. L'État unitaire, centralisé, absolutiste, déjà « moderne » qu'ils constituèrent dans leur domaine du Chen-si, était en singulière « avance chronologique » sur toutes les autres principautés chinoises. En moins d'un siècle, de 316 à 221, il aura conquis et unifié tout le reste de la Chine de ce temps. Il est vrai que, pour parachever cette grande œuvre, la longue lignée des rois de Ts'in aura abouti à une personnalité exceptionnelle — exceptionnelle même dans l'histoire universelle —, celle de Ts'in Che Houang-ti.

La tâche de Ts'in Che Houang-ti, c'est entendu, avait été préparée par ses aïeux. Entre 256 et 249, ceux-ci avaient éteint à Lo-yang, au Ho-nan, la dynastie des seuls souverains légitimes et pan-chinois, celle des rois fainéants de la maison Tcheou. Mais c'est Ts'in Che Houang-ti qui, en neuf fulgurantes années, de 230 à 221, en finit avec les autres « royaumes combattants ». Il prit à cette dernière date, à la place du titre royal, depuis longtemps démonétisé, le titre tout nouveau de Souverain Empereur (*houang-ti*)¹.

L'empire chinois était fondé en même temps qu'était réalisée l'unité chinoise.

L'unité impériale chinoise découle sans doute de la destruction, par Ts'in Che Houang-ti, de tous les royaumes combattants autres que le p.46 Ts'in. Elle provient surtout de ce que le César chinois rendit cette destruction irrévocable en étendant à la Chine entière les principes de centralisation et d'absolutisme qui avaient amené depuis plus d'un siècle tous les triomphes de la Marche du Nord-Ouest. L'empire Ts'in, c'est -à-dire l'empire chinois tel qu'il devait durer pendant vingt-et-un siècles, ce fut l'État et l'étatisme du royaume de Ts'in élargis aux dimensions de la continuité chinoise et du continent chinois.

¹ Ts'in Che Houang-ti signifie proprement : « Souverain-Empereur 1^{er} (de la dynastie) Ts'in ». — Cf. D. BODDE, *China's first unifier, a study of the Ch'in dynasty, as seen in the life of Li Ssu*, Leyde, 1938.

Car Ts'in Che Houang-ti ne se contentera point de régner sur la Chine de son temps, unifiée par lui, c'est-à-dire sur les territoires, originellement chinois, du bassin du fleuve Jaune et sur les pays, déjà sinisés par une insensible osmose, de la rive septentrionale du fleuve Bleu. Une fois empereur, il soumit par les armes les terres, jusque là allogènes, de l'actuelle Chine du Sud, jusques y compris la région cantonaise. Quand on aura ajouté que par l'achèvement de la Grande Muraille il mit les provinces du Nord en état de défense contre les Huns, on comprendra que son règne comme roi de Ts'in d'abord (246-221), comme empereur ensuite (221-210) ait marqué d'une empreinte ineffaçable toute l'histoire chinoise.

A l'exemple des anciens rois de Ts'in, ses ancêtres, Ts'in Che Houang -ti avait été formé dans le dur réalisme politique de l'École des Légistes ¹. Il n'avait en revanche aucune sympathie pour les lettrés de l'école confucianiste dont l'idéal humanitaire, le pacifisme, le conservatisme gênaient sa politique. Pour en finir avec tout ce passé, il ordonna la destruction en bloc de leurs ouvrages, mesure qui, sans doute, ne put être partout entièrement exécutée, mais qui n'en favorisa pas moins par la suite, quand on voulut reconstituer les textes de l'ancien « canon confucéen », nombre d'interpolations et de faux dont souffrent toujours, en dépit d'une critique des sources de plus en plus poussée, les « Classiques » chinois.

Ts'in Che Houang-ti fit élever sur son tombeau, près de la ville actuelle de Si-ngan-fou, au Chen-si, un énorme tumulus, haut de 48 mètres au-dessus de l'embase, de près de 60 au-dessus de la limite antérieure des travaux de terrassement, tertre d'un demi-million de mètres cubes qui domine au loin la plaine de la Wei, comme le Premier Empereur domine les siècles ². En réalité si son œuvre — l'Empire Chinois unitaire — devait durer plus de deux mille ans, sa dynastie ne lui survécut pas, puisqu'il mourut en 210 et que son incapable fils disparut en 207 au milieu d'une révolte générale.

Il y a peu d'années encore, on donnait le nom d'art ts'in à l'art (en ^{p.47} particulier au style des bronzes) que nous avons plus haut décrit sous le nom de style des Royaumes Combattants (ou de style du Houai). En fait, la période impériale des Ts'in (221-207) est beaucoup trop brève pour que nous puissions y ranger tous les bronzes appartenant au style en question. L'art impérial des Ts'in n'est que la dernière phase de celui des Royaumes Combattants.

*

* *

¹ Voir Arthur WALEY, *Trois courants de la pensée chinoise*, p. 10 (« le réalisme en action »).

² Voir CHAVANNES, *Mémoires historiques de Sseu-ma Ts'ien*, t. II, p. 193. — J. LARTIGUE, *Résultats archéologiques*, Journal Asiatique, mai-juin 1916, p. 407.

CHAPITRE II

LES FILS DE HAN

L'ordre Han en Chine et en Haute Asie. Les Han Occidentaux.

^{p.48} Il fallait que, pour rapidement élevé qu'il eût été, l'édifice de Ts'in Che Houang-ti fût construit en matériaux indestructibles, puisque, après la guerre civile et l'anarchie qui suivirent la mort du Fondateur, l'unité chinoise et la centralisation impériale se retrouvèrent intactes. Le sauveur en même temps que le bénéficiaire de l'idée impériale fut un soldat de fortune, Lieou Pang, que rien, sinon sa finesse paysanne, ne semblait désigner à un tel rôle. Et tandis que Ts'in Che Houang-ti, héritier d'une lignée de plus de trente princes, ne put assurer le trône à sa maison que pour trois ans, Lieou Pang, le paysan parvenu, fonda une dynastie impériale destinée à régner quatre siècles (206 avant J.-C.-220 de notre ère), dynastie dont le nom devait devenir comme le symbole de toute légitimité.

Il est significatif que la dynastie Han, bien qu'originnaire de l'actuelle région de Nankin, ait tout de suite transporté sa capitale à Tch'ang-ngan, ou Si-ngan-fou, dans la province du Chen-si, l'ancien patrimoine des Ts'in. Cette marche du Nord-Ouest restait la terre impériale par excellence, celle d'où l'on surplombait le reste de la glèbe chinoise. En mettant sa capitale à Tch'ang-ngan, tout près de l'ancienne capitale des Ts'in, Lieou Pang s'affirmait le continuateur direct de ceux-ci.

Lieou Pang, devenu l'empereur Han Kao-tsou (206-195), ne put toutefois empêcher ses lieutenants de relever en leur faveur les anciens titres féodaux abolis par Ts'in Che Houang-ti ; mais avec sa finesse coutumière il s'arrangea (et ses héritiers après lui) pour qu'à ces titulatures ne correspondît aucune réalité de pouvoir. Son œuvre en ce sens fut poursuivie par un de ses descendants, l'empereur Han Wou-ti (140-87 avant J.-C.), la personnalité la plus puissante de la dynastie et qui, à cet égard, ne ^{p.49} peut se comparer qu'à Ts'in Che Houang-ti lui-même. Pour achever d'établir la monarchie absolue et en finir une fois pour toutes avec les vellétés de restauration féodale, Han Wou-ti retira l'administration des mains des nobles qui la détenaient immémorialement, et la confia aux lettrés confucianistes. Depuis la fondation de l'Empire, ceux-ci étaient restés dans l'opposition. Han Wou-ti se réconcilia avec eux pour achever d'éliminer la noblesse, et cette union du césarisme

chinois et du « mandarinat » confucianiste devait durer autant que l'Empire lui-même ¹.

Le règne de Han Wou-ti correspond en effet à une véritable renaissance du confucianisme. Les textes du canon confucéen, détruits en 213 avant Jésus-Christ par ordre de Ts'in Che Houang-ti, étaient, depuis 191, l'objet d'une fervente restitution. En 175 les Cinq Classiques, ainsi reconstitués, furent, comme nos « tables de la loi » bibliques, gravés sur pierre. Le travail de restitution ainsi accompli n'était pas allé, nous l'avons vu, sans altérations, interpolations et interprétations tendancieuses. Mais il s'agissait avant tout d'uniformiser coûte que coûte les diverses sources pour aboutir à un conformisme rigoureux. Ce fut ainsi que le confucianisme devint vraiment une doctrine officielle, syncrétiste et apparemment cohérente, armature idéologique de l'État chinois. En 136 on établit en ce sens un collège chargé de l'interprétation orthodoxe des « Classiques ». En 125 l'empereur Han Wou-ti décida que, pour entrer dans la carrière administrative, il faudrait désormais avoir passé un concours portant sur la connaissance de ces mêmes textes. Telle fut l'origine du système des examens, resté depuis lors en vigueur jusqu'en 1912. Tong Tchong-chou (mort vers 105 avant J.-C.), le théoricien du confucianisme ainsi compris et qui avait inspiré ces mesures, donna la formule même de la nouvelle orthodoxie en professant que le canon confucéen « enseigne la soumission du peuple au souverain et la soumission du souverain au Ciel » — Confucius restauré consacrait en droit et en légitimité l'autorité de la dynastie Han ². En mettant ainsi leur idéologie au service du gouvernement impérial, les lettrés ne laissèrent pas que d'introduire dans le césarisme chinois le frein de leur critique. Ce fut Tong Tchong-chou qui élaborait le système des « censeurs », par lequel ces mêmes lettrés allaient en effet, jusqu'à un certain point, servir de modérateurs au régime.

La restauration confucianiste fut poursuivie à la génération suivante par Lieou Hiang (77-6 avant J.-C.) qui, à la demande de la Cour, fit une édition des « Cinq Classiques » ³.

p.50 Au dehors, Han Wou-ti fonda l'impérialisme chinois en Asie.

Au nord, de l'autre côté de la Grande Muraille, dans la Mongolie Intérieure et la Mongolie Extérieure actuelles, les Chinois se trouvaient aux prises avec les Huns, pâtres nomades de race turco-mongole, redoutables par leurs escadrons d'archers qui venaient exercer leurs foudroyantes razzias sur les frontières de l'Empire. Han Wou-ti, retournant contre eux leur tactique,

¹ Cf. Édouard BIOT, *Essai sur l'histoire de l'instruction publique en Chine et de la corporation des lettrés*, Paris, 1847.

² « Une autocratie étayée sur une bureaucratie », écrit WANG YÜ-CHUAN, *Outline of central government of Former Han dynasty*, dans *Harvard Journal of Asiatic Studies*, juin 1949 p. 181.

³ Notons que certains écrivains, dans les mêmes milieux de lettrés officiels, manifestaient des réminiscences taoïstes, plus ou moins bien harmonisées avec l'orthodoxie confucianiste régnante, — tels Kia Yi (198-166) et Lieou Ngan (d. 122 avant J.-C.).

organisa des contre-rezzous qui, traversant le Gobi du sud au nord, allèrent surprendre les campements hunniques dans les steppes de la Haute Mongolie. L'un des généraux chinois qui conduisirent ces expéditions, Houo K'iu-ping, étant mort à la fleur de l'âge, en 117 avant Jésus-Christ, l'empereur Wou-ti fit élever à la mémoire de ce grand cavalier, près de Hien-yang (Chen-si), un tumulus, orné, à la base, d'une grande statue de pierre en ronde-bosse, représentant un cheval chinois qui foule aux pieds un archer barbare terrassé, ou peut-être un cheval tartare entre les pattes duquel a roulé son cavalier, blessé à mort¹. Segalen a raison de voir « dans ce bloc massif un splendide morceau de sculpture tragique ». Toutefois le caractère fruste de l'œuvre tout entière, avec les détails indiqués « en incision », n'est pas sans nous rappeler la sculpture sur marbre d'époque chang. Des Chang aux Han, exception faite de la ronde-bosse attenante aux bronzes des Tcheou ou des Royaumes Combattants, la sculpture avait pratiquement (du moins à notre connaissance) disparu. Quand elle reparût, après une interruption de neuf siècles, son aspect général est resté le même. Parmi les terres cuites funéraires han les plus anciennes, plus d'une présentera le même caractère fruste et ramassé, comme encore mal dégagé de la matière. Et ce sera par un retour aux mêmes masses lourdes (mais, hélas, sans la puissance épique du cheval de Houo K'iu-ping) qu'après « la libération des formes », aux époques des Wei et des T'ang, la sculpture chinoise clora son cycle sous les Ming.

Des campagnes conduites par ses escadrons contre les Huns des deux Mongolies, l'empereur Han Wou-ti conservera une conquête définitive : l'actuelle province du Kan-sou ; annexion d'autant plus précieuse que le chapelet d'oasis qui se continue ensuite d'est en ouest, entre le Gobi au nord et la chaîne des Nan-chan au sud, est le point de départ de la piste de caravanes — la célèbre « Route de la Soie » — qui ira, un peu plus tard, relier la Chine au monde indo-iranien et au monde gréco-romain.

Les oasis caravanières de la Route de la Soie elle-même, dans l'actuel^{p.51} Sin-kiang, notre Turkestan Chinois, étaient alors habitées par des populations que nous savons avoir été indo-européennes, populations qui parlaient des dialectes est-iraniens à Kachgar, à Yarkand et à Khotan, et d'autres dialectes indo-européens, plus près, ceux-là, de nos langues d'Europe (du latin et du celtique par exemple), à Koutcha, à Karachar et à Tourfan. Sur le plupart de ces petits royaumes l'empereur Han Wou-ti étendit la suzeraineté chinoise. Ses escadrons atteignirent même, dans l'actuel Turkestan soviétique, la province du Ferghâna d'où ils tirèrent, pour la remonte de leur cavalerie, des

¹ Voir SEGALIN, DE VOISINS et LARTIGUE, *L'Art funéraire à l'époque des Han* (1935), p. 33 [css : cf. [Grande statue](#)]. MIZUNO SEIICHI, *Zeakan-dai ni okeru Boshoku Sekichô ne Ichigun ni tsuite (la sculpture de pierre de la tombe de Houo K'iu-ping)*. *Tôhō Gakuhô*, n° 3, Kyôto, 1933. Mais Jean BUHOT se demande si le [cheval de Houo K'iu-ping](#), tel qu'il est arrivé jusqu'à nous et qui ressemble si peu aux coursiers han habituels, n'est pas une réfection tardive de l'époque t'ang (ou encore postérieure) (Revue des Arts Asiatiques, X, 2, juin 1936, p. 114.)

étalons de la grande race transoxianaise, et il est possible que ce soit à la suite de ce raid qu'il nous soit donné de voir figurer dans les terres-cuites funéraires han, à côté des petits chevaux indigènes chinois, ces grands coursiers iraniens, ces « anglo-arabes » à l'élégante tête « parthénonienne », bien connus des archéologues ¹.

Au nord-est, l'empereur Han Wou-ti soumit une partie de la Corée ; au sud-est il annexa de même le domaine vietnamien, domaine alors composé du delta tonkinois et de la plaine littorale de l'Annam septentrional, entre le Thanh-hoa et Hué. Sans doute la Corée et le Vietnam devaient, même sous la domination chinoise, préserver leur individualité raciale et linguistique. Mais l'œuvre de la civilisation, chinoise fut ici décisive. Partout avec eux les « légionnaires » des Han apportaient la connaissance des caractères et les textes de la littérature classique, au bref tout l'humanisme chinois. De même en Occident les légionnaires romains apporteront tout l'héritage de la civilisation gréco-latine. Surtout les conquérants chinois introduisaient avec eux, pour le plus grand profit de la Corée future, du futur Vietnam, la conception confucianiste de l'État, du pouvoir centralisé, d'une administration régulière, remplaçant la « chefferie » indigène. Ils apportaient aussi d'immenses progrès matériels, comme — véritable révolution technique, bien mise en lumière par Henri Maspero — la charrue de métal remplaçant la houe de pierre ou de bois. Et quand, plus tard, se fonderont un Vietnam, une Corée, ce sera sur le modèle chinois, avec des princes déjà instruits de leurs devoirs par la lecture de « Confucius » et l'exemple des Fils du Ciel chinois, — avec des princes vietnamiens ou coréens devenus eux-mêmes de véritables Fils du Ciel.

De même encore — pour poursuivre cette légitime comparaison — après la chute de Rome, le chef germain ou slave, à l'exemple des Césars disparus, deviendra « Kaiser » ou « Tzar ».

La Chine des Han, cette Rome d'Extrême-Orient, a fait en Extrême-Orient, par le livre et par l'épée, « œuvre romaine ».

Ajoutons (nous y reviendrons) que dans la poterie, la statuette funéraire ^{p.52} ou le bronze, la Chine des Han a suscité, notamment au Thanh-hoa (Annam septentrional) et dans le district de Lo-lang ou de Rakurô (Corée du nord-ouest), des écoles d'art régionales, d'un grand intérêt archéologique ².

*

* *

¹ Perceval YETTS, *The horse, a factor in early Chinese history*, Eurasia Septentrionalis Antiqua, IX, Helsinki, 1934, p. 231.

² Voir O. JANSE, *Archaeological Researches in Indo-China*, I. Harvard, 1947 ; et, pour la Corée les publications japonaises (UMEHARA, etc) sur le district de Lo-lang ou de Rakurô *Archaeological Researches of the Chôsen hozeki kenkyu kwan*, I, Seoul et Tôkyô, 1934.

Les événements du règne de Han Wou-ti, comme aussi toute l'histoire chinoise antérieure, nous ont été racontés par un très grand historien, Sseu-ma Ts'ien, « l'Hérodote de la Chine » (145-86 avant J.-C.)¹. Mêlé de très près au gouvernement et entré au service personnel de Han Wou-ti qui le nomma annaliste officiel, il s'attira par son indépendance d'esprit (pour avoir défendu un général injustement accusé) la colère de l'empereur qui le châtia cruellement². Ses « Mémoires historiques » (*Che-ki*)³, véritable monument d'un prix infini pour nous, sont une œuvre de grande valeur, solidement documentée, souvent déjà scientifique pour la période que l'auteur avait pu contrôler personnellement⁴.

Un autre écrivain célèbre, Sseu-ma Siang-jou, fut également, de 138 à sa mort en 117, le protégé de l'empereur Han Wou-ti. Poète de valeur, il avait du poète toutes les fantaisies jusqu'à, parfois, abandonner la Cour pour aller dans une auberge mener la vie de bohème avec la jeune femme qu'il venait d'enlever. Il a célébré les pittoresques paysages de l'actuelle province du Hou-peï, région à laquelle nous devons déjà, pour la période des Royaumes Combattants, l'auteur du Li-sao. Il a également décrit la sauvage beauté des chasses impériales au cours desquelles Han Wou-ti poursuivait les bêtes féroces avec une témérité qui lui valut les reproches de Sseu-ma Siang-jou⁵.

La première dynastie des Han fut déposée en l'an 8 de notre ère par un de leurs ministres, lettré nommé Wang Mang qui usurpa le trône de l'an 9 à l'an 22 et qui, comme théoricien, poussa l'altruisme confucianiste beaucoup plus loin que le philosophe Mo-tseu lui-même. Wang Mang, p.53 une fois sur le trône, prétendit modifier en conséquence le régime de la propriété⁶. Le Canon confucéen ne cessait de vanter comme une Salente idéale la société du soi-disant régime patriarcal, l'âge d'or des souverains mythiques. Wang Mang entendit y revenir. Depuis des siècles, la grande propriété s'était accrue, les *latifundia*, cette plaie périodique de l'économie chinoise, s'étaient multipliées ; la classe des petits propriétaires, des hommes libres, avait

¹ Biographie de Sseu-ma Ts'ien par CHAVANNES, *Mémoires historiques*, t. I, [Introduction](#), p. XXIII.

² La puissante personnalité de Han Wou-ti causa le malheur de plusieurs autres hommes éminents de sa cour. Ce fut ainsi qu'il fit massacrer toute la famille du général Li Ling qui, longtemps victorieux, avait eu à la fin le malheur d'être fait prisonnier par les Huns ; ainsi qu'il fit aussi exécuter le haut fonctionnaire Yang Yun, coupable d'indépendance. Voir dans MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, pp. 93, 101, les lettres de Li Ling et de Yang Yun, deux des morceaux les plus éloquents de la prose chinoise à cette époque.

³ [css : [Mémoires Historiques](#)]

⁴ La traduction du *Che-ki* par Chavannes comporte les 47 premiers chapitres du texte, plus, comme on vient de le dire, une très importante introduction sur la biographie de Sseu-ma Ts'ien, le règne de Han Wou-ti, etc. En plus de l'étude préalable de Chavannes, voir les remarques de Ch. S. GARDNER, *Chinese traditional historiography*, Harvard, 1938, p. 16.

⁵ Voir Georges MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 74.

⁶ Hans STANGE, *Leben, Persönlichkeit und Werk Wang Mangs (Kapitel der Han-Annalen)*, Berlin, 1934. — H. STANGE, *Monographie ueber Wang Mang, Ts'ien Han chu, Kapitel 99*. Leipzig, 1939. — H. DUBS, *Wang Mang, its economic reforms. T'oung Pao*, 1940, p. 219.

diminué d'autant, pour augmenter le nombre des clients et des esclaves. Wang Mang luttait contre un tel asservissement.

« Les riches, disait ce contemporain du Christ, ont acquis des propriétés immenses, tandis que les pauvres n'ont même pas un lopin suffisant pour y planter une aiguille. On vend les gens comme des bœufs et des chevaux, ce qui attente à la dignité de l'homme, telle que l'ont créée le Ciel et la Terre ¹. »

Wang Mang tira donc du confucianisme un socialisme agraire en vertu duquel il procéda à un partage équitable des terres cultivées. En même temps, il promulgua les principes d'une économie dirigée, réglementant les transactions et établissant des « égalisateurs des prix », pour constituer des greniers de réserve dans les années de bonne récolte et pourvoir à l'assistance publique dans les périodes de hausse ou de disette.

L'ordre Han en Chine et en Asie Centrale. Les Han de Lo-yang.

Wang Mang succomba devant la résistance du confucianisme conservateur et du légitimisme Han, définitivement unis ; aussi en raison de la jacquerie des « Sourcils Rouges » (*Tchö-mei*), qui avaient profité des troubles sociaux causés par le contre-coup de ses réformes pour se déchaîner dans la province du Chan-tong. (Signalons ces jacqueries, révoltes paysannes en soi trop explicables, mais détournées de leur but social vers des fins mystiques par des magiciens taoïstes, et qui se renouvelleront sous la même forme tout au long de l'histoire chinoise). La légitimité fut finalement rétablie dans la personne du représentant d'une branche cadette de la famille Han, ainsi devenu l'empereur Kouang Wou-ti (25 à 57 de notre ère). Cette seconde branche des Han, destinée à durer de 25 à 220, eut comme capitale la ville de Lo-yang (Ho-nan-fou), au Ho-nan.

Ces « seconds Han » parachevèrent la conquête de l'Asie Centrale ^{p.54} commencée par la précédente branche. De 72 à 102 de notre ère, un audacieux capitaine chinois, Pan Tch'ao, qui se trouvait en même temps un remarquable administrateur et un grand « colonial », rétablit le protectorat impérial sur les oasis, alors, on l'a vu, indo-européennes, de l'actuel Turkestan Oriental (Sin-kiang) — Tourfan, Karachar, Koutcha, Kachgar au nord, le Lob-nor, Khotan, Yarkand au midi ². Ces oasis, alors admirablement cultivées, ces oasis « maraîchères » en plein désert de Gobi, étaient aussi des oasis

¹ Cf. Martin WILBUR, *Slavery in China during the former Han dynasty* (Publications of Field Museum of Natur. Hist. Anthropolog. Séries, t. XXXIV, Chicago, 1943). — Hans WIST, *Sklaverei in China*, *Artibus Asiae*, 1940, p. 238.

² La vie de *Pan Tch'ao*, traduite du *Heou-Han chou*, a été publiée par CHAVANNES, *T'oung pao*, 1906, p. 216.

caravanières, gîtes d'étapes sur la piste septentrionale ou méridionale de la « Route de la Soie » qui, à travers les passes du Pamir, unissait le monde chinois au monde indo-iranien et, par delà l'Iran, au monde romain ¹. Arrivé au Pamir, le conquérant chinois Pan Tch'ao aurait voulu, à travers l'empire iranien des Parthes, établir des relations commerciales et politiques avec Rome, alors gouvernée par les empereurs de la maison des Antonins. Sa tentative échoua, mais, nous le savons par les annalistes chinois du *Heou-Han chou* comme par les géographes alexandrins, tel Ptolémée (vers 170 de notre ère), le trafic entre l'Occident et la Chine à travers la Route de la Soie ne cessa de prospérer ².

Nous verrons que, par cette route, l'art gréco-bouddhique apporta jusqu'au fond du Turkestan Chinois des influences romaines : les peintures murales de Miran, au Lob-nor (III^e siècle), pourraient provenir, toute religion à part, de Doura-Europos ou même de Pompéi. En fait, ce fut surtout la religion bouddhique (dont relèvent d'ailleurs les fresques de Miran) qui, comme on le verra plus loin, profita de cette grande ligne de communication. Contentons-nous d'annoncer ici que vers les années 60-70 de notre ère nous voyons déjà une communauté bouddhique, organisée par des missionnaires indiens, se constituer sur le bas Yang-tseu ³. Ce commerce des idées, intimement lié au commerce des marchandises, ne fut rendu possible que parce que les généraux chinois de la dynastie des Han avaient étendu la « Paix Chinoise » jusqu'aux approches de l'Afghanistan et du Pendjâb gréco-bouddhiques et qu'à travers l'Iran parthe cette *Pax Sinica* donnait la main à la Paix Romaine.

A côté de la double piste de caravanes qui, d'Antioche à Si-ngan-fou, à travers la Bactriane gréco-bouddhique, unissait l'empire romain à l'empire chinois, il convient de rappeler, pour la même époque des ^{p.55} Antonins et des Seconds Han, l'existence d'une route maritime. Les annales chinoises mentionnent, sous la rubrique de 166 de notre ère, l'arrivée en Chine d'un commerçant romain qui se réclamait de l'empereur « Ngan-toun — Antoun » — à cette date Marc-Aurèle Antonin — et qui apportait en hommage des curiosités acquises du côté de l'Indochine. Or, l'archéologue français Malleret vient de découvrir à Oc-éo, sur la côte cochinchinoise, près de la frontière de la Cochinchine et du Cambodge, un ancien port fréquenté par des commerçants romains avec, précisément, des monnaies d'Antonin le Pieux et de Marc-Aurèle ⁴. Sur ce commerce maritime, les renseignements fournis du

¹ L'échange des marchandises entre caravaniers levantins et caravaniers « sères » se faisait dans une vallée à l'est du Pamir, au lieu dit « la tour de pierre » (*Lithinos Pyrgos*), l'actuel Tach Kourgan, près de Yarkand.

² Voir Albert HERRMANN, *Das Land der Seide im Lichte der Antike*, résumant les travaux antérieurs, Leipzig, 1938 ; et son *Historical and Commercial Atlas of China*, Harvard, 1935, cartes 24, 27, 35, 37, 39.

³ Henri MASPERO, *Journal Asiatique*, 1934, t. II, pp. 87-107.

⁴ Voir Louis MALLERET, *L'Art et la métallurgie de l'étain dans la culture d'Oc-éo*, *Artibus Asiae*, XI, 4, 1948, p. 274. — et, du même : *Les Activités de l'École française*

côté gréco-romain par le géographe alexandrin Ptolémée coïncident, comme pour la route central-asiatique de la soie, avec les données des annalistes chinois ¹. Remarquons d'autre part que les moralistes Han signalent (en la réprouvant du reste) l'extension du commerce ainsi que le goût pour les produits exotiques, précisément vers la même époque ².

*

* *

A la longue paix des Han, note Étienne Balazs, correspond dans la pensée chinoise une période étale : « Le pragmatisme confucéen suffisait à toutes les curiosités ». Après la reconstitution du texte des Classiques dans un sens conformiste et conservateur, l'exégèse officielle achevait de dissimuler les discordances de ces sources (en réalité, comme on l'a vu, de provenance et de tendances fort diverses), pour présenter l'ensemble comme un canon homogène, fondement inébranlable de toute vérité politique et sociale.

« Les mots-clefs restent *li* et *yi* ; *li*, convenances, usages, rites, étiquette, et *yi* qui signifie l'impartialité, l'équité de la part des supérieurs, le devoir d'obéissance de la part des inférieurs. Tout cela, proféré sur un ton doux et compassé ³ ».

« Ce n'est que la stricte observance des rapports sociaux traditionnels, la remise de chacun à la place où il doit vivre selon son lot, conformément à la loi morale, qui remettront le monde dans la bonne voie.

Époque de moralisme et de conformisme qui, nous le verrons, devait être suivie d'un brutal réveil.

A l'apogée de cette seconde dynastie des Han nous rencontrons deux annalistes de talent : Pan Kou (32-92) et sa sœur Pan Tchao (morte après p.56 102). Pan Kou rédigea l'histoire des Han Antérieurs (*Ts'ien-Han chou*), histoire qui couvre les années entre 206 avant Jésus-Christ et 8 de notre ère, et que sa sœur, après lui, acheva ⁴.

d'Extrême-Orient, dans : *Bibliography of Indian Archaeology*, Kern Institute, XV, Leyde, 1950, p. 46. — René GROUSSET, *Traces des Romains en Indochine*, dans *La Revue française*, n° 20, décembre 1949, p. 8.

¹ Voir Rolf STEIN, *Le Lin-yi*, dans : *Han-hiue*, *Bulletin du Centre d'Études sinologiques de Pékin*, II, 1-3, Pékin, 1947 p. 115.

² Notamment le moraliste Wang Fou (vers 90-165). Voir Étienne BALAZS, *La crise sociale et la philosophie politique à la fin des Han*, dans *T'oung-pao*, XXXIX, 1-3. Leyde, 1949, p. 99.

³ E. BALAZS, *La Crise sociale à la fin des Han*, l. c., p. 93.

⁴ Voir LO TCHEN-YING, *Une famille d'historiens et son œuvre*, Institut franco-chinois de Lyon, IX, 1931. Le frère aîné de Pan Kou et de la dame Pan Tchao était le général Pan Tch'ao (32-102), le conquérant de l'Asie Centrale. Une pièce célèbre est le placet de la dame Pan

L'art à l'époque Han.

Après les travaux de Chavannes au Chan-tong et au Ho-nan, de Ségalen et de Lartigue au Sseu-tch'ouan ou des archéologues japonais en Corée, l'art han commence à être assez bien défini. Toutefois un grand nombre de bronzes encore estimés han il y a une vingtaine d'années, notamment parmi les bronzes incrustés et les miroirs, sont maintenant reconnus antérieurs et classés « Royaumes Combattants », conformément à la description que nous avons donnée de ce style. En réalité, et les trouvailles de Corée nous le montrent, la séparation entre les motifs Royaumes Combattants et les thèmes des Han est parfois difficile à établir.

La Corée, ou plus exactement la partie nord-ouest de la péninsule, n'a été rattachée à la civilisation chinoise qu'à partir, au plus tôt, de 194 avant Jésus-Christ, date où un aventurier chinois s'y était taillé une principauté à Lo-lang (près de l'actuel Pyöng-yang), et plus sûrement à partir de 108, quand l'empereur Han Wou-ti annexa cette même région. Les œuvres d'art découvertes en 1931 dans le district de Lo-lang par les archéologues japonais Koizumi et Sawa ne peuvent donc être antérieures aux Premiers Han. Un bol de la tombe dite de Wang Hiu est d'ailleurs daté de 52 après Jésus-Christ, et la tombe de Wang Kouang (avec son plateau où figure la déesse Si-wang-mou) est de 69 de notre ère ¹. Quant à la tombe la plus intéressante, celle dite « du panier peint », elle semble des II^e-III^e siècles de notre ère. Or, nous trouvons là, sur des coffrets en bois laqué, avec des dessins en jaune et rouge (ou secondairement bleu sombre) sur fond noir, des spires et volutes très étirées de dragons, dont le style est encore « Royaumes Combattants » ².

^{p.57} De tels rapprochements montrent l'étroite continuité entre style « Royaumes Combattants » et style des Han. Tout au plus peut-on remarquer qu'en dépit de l'étourdissante liberté et de la fantaisie ailée de la ligne, il y a à Lo-lang une secrète régularité d'ordonnance déjà han. Sur les mêmes registres de laque de Lo-lang, les élégants dragons lancés au galop volant, — un galop chevalin ou léonin, — sont aussi d'une individualisation déjà han. Du reste, toujours dans la tombe au panier peint, un cylindre laqué, à motifs rouges sur fond noir et ayant sans doute servi d'étui à rouleaux, ainsi qu'une table laquée, fond rouge avec dessins or, argent, jaune, noir et vert, ont comme thème

Tchao pour demander que l'illustre guerrier, depuis près de trente ans gouverneur dans le bassin du Tarim, puisse enfin prendre sa retraite (voir MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 106.)

¹ Chôsen-koseki-kenkyû-kwai (Society of the study of Korean antiquities), t. II, *The tomb of Wang Kuang of Lo-lang*, Keijo (Séoul), 1935.

² Chôsen-koseki-kenkyû-kwai, t. I, *The tomb of painted basket of Lo-lang*, 1934, pl. LI. — HAGUENAUER, *Les fouilles de Corée. La tombe du panier peint*. *Revue des Arts Asiatiques*. X, 3, 1936, p. 143. Sur les laques pré-han et han en général, voir O. MÄNCHEN-HELFEN, *Zur Geschichte der Lackkunst in China*, dans : *Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens*, XI, 1937, pp. 32-65, et LOW-BEER, *Zum Dekor der Han-Lacke*, même numéro, pp. 65-73.

principal de petits nuages encore dansants, mais déjà floconneux, qui, semble-t-il, n'apparaissent tels que sous les Han¹. Ajoutons que dans le dernier de ces laques apparaissent aussi, à côté de dragons-oiseaux encore très « Royaumes Combattants », des biches couchées déjà assez han, ainsi que des personnages courant qui évoquent directement les petits lutins ou sorciers des estampages Chavannes au Chan-tong². En somme, en feuilletant ces planches, nous saisissons par transitions insensibles le passage du style des Royaumes Combattants au style des Han, d'autant que les registres de personnages du « panier » lui-même nous montrent définitivement l'apaisement, l'assagissement, la normalisation qui sont, à notre avis, la marque propre des Han, tout au moins de la période étale des Han Postérieurs³.

Peut-être saisissons-nous ainsi la loi d'évolution de l'art han, lequel, parti de la fougue primesautière et de la fantaisie débridée du style « Royaumes Combattants », tend à normaliser ces thèmes suivant une ordonnance de plus en plus symétrique.

Les miroirs han sont classés par Karlgren en plusieurs catégories⁴. La « catégorie *F* » du savant suédois, composée de pièces originaires du bassin du Houai-ho, est placée par lui au début des Han, entre 200 et 100 avant Jésus-Christ. Le fond est ici réduit à des zébrures, stries ou enroulements si minuscules que la trame en devient souvent presque illisible. Pour le décor, l'ancien thème des Royaumes Combattants, la ronde de _{p.58} dragons stylisés, réduite à un entrelacs de rinceaux, a achevé de tourner au motif purement ornemental, désormais régi par une symétrie stricte, déjà quelque peu alourdie et, en dépit de sa régularité, parfois quelque peu chargée, voire même confuse. Sur plusieurs de ces miroirs, nous voyons régner le motif en *T L V* (avec, au centre, un carré magique et sans doute lié à la divination)⁵. Sur d'autres (et

¹ *Tomb of Painted basket*, pl. LVII et LXIX.

² *Tomb of Painted basket*, pl. LXIX.

³ *Tomb of Painted basket*, pl. XLIII-XLVI. De même, sur une des pièces de soie trouvées en Haute Mongolie, à Noïn-Oula, les deux paires de fantastiques oiseaux cornus et barbus unis par la base et se retournant l'un vers l'autre, sont encore « Royaumes Combattants » par la fantaisie même de leurs lignes, mais sont déjà han par la régularité de leur symétrie (C. TREVER, *Excavations in Northern Mongolia*, Leningrad, 1932, pl. 13). Or la trouvaille est précisément datée han par un laque chinois de 2 avant Jésus-Christ. (MINNS, *The art of Northern Nomads*, British Academy, 1942, p. 27). On trouvera d'autres références chronologiques précises dans un article d'UMEHARA sur les découvertes han de la région de Pyöng-yang, en Corée, *Revue des Arts Asiatiques*, 1926, p. 23 (un couvercle peint en laque rouge de l'an 4 de notre ère, un miroir de l'an 5, etc.).

⁴ KARLGREN, *Huai and Han*, B. M. F. E. A. Stockholm, 13, 1941, pp. 89 et suiv. Voir aussi UMEHARA (Sueji). *Kan sangoku rikuchô kinenkyô shûroku*, *Repertory of dated mirrors of the Han, Three Kingdoms and Six Dynasties*, Tôkyô, 1931.

⁵ Cf. SIDNEY M. KAPLAN, *On the origin of T L V mirror*, *Revue des Arts Asiatiques*, XI, 1937, pp. 21-24. De son côté, Perceval Yetts rapproche ces miroirs en *T L V* d'un objet figuré sur les pierres ciselées du Chan-tong et où il voit un cadran solaire (P. YETTS, *The Cull Chinese bronzes*. Londres, 1939, n° 28, pp. 116-165, pl. XXI).

c'est ici l'innovation importante) figure en bande circulaire, soit autour du bouton, soit en lisière de rebord, une inscription en caractère chinois. Nous voyons parfois apparaître aussi, entre les deux bandes circulaires du centre et du pourtour, une grande étoile à 6, 7 ou 8 pointes qui équilibre fortement le décor.

Karlgren distingue ensuite parmi les miroirs han une série *G*, de décor plus simplifié (fond de minuscules spirales et décor ordonné en étoile) ; une série *H* du deuxième siècle avant J.-C., où les motifs antérieurs sont à la fois appauvris et alourdis ; une série *J*, également du II^e siècle, aggravant les mêmes tendances ; une série *K*, encore de même époque, que caractérisent au centre, autour du bouton, un carré inscrit, puis, formant pourtour, une bordure en étoile, généralement à seize pointes (ou à huit arcs) ; on voit figurer également sur ce même type *K* le motif appelé par les Occidentaux « en ailes ». Enfin une catégorie *L*, datée entre 100 avant Jésus-Christ et 100 de notre ère (quelques spécimens portant des inscriptions de l'usurpateur Wang Mang, entre 9 et 23 de notre ère), nous a valu des miroirs de décor très chargé, mais très ordonné : bouton entouré d'un carré inscrit, décor en mamelons et en T, avec, fréquemment, des tigres assez semblables à ceux des reliefs han du Chan-tong ; et dans une autre bande, plus près de la périphérie, seconde inscription en caractères de calligraphie très « carrée ». Dans les miroirs des derniers Han figureront de plus en plus des personnages taoïques, accompagnés ou non de dragons, mais tous, dragons comme personnages, quelque peu tassés et même assez lourds, avec bouton central volumineux et, ici encore, pourtour inscrit ¹.

Le même souci de symétrie se constate dans les grands bassins de bronze comme celui, si célèbre, de la collection Hosokawa, à Kyôto ². Dans cette pièce caractéristique, la liberté de lignes du dragon central ^{p.59} ainsi que des animaux (tigres, ours, phénix), figurant sur les bandes du pourtour, pourrait sembler encore « Royaumes Combattants ». Mais tous ces dessins, en incrustation d'or et d'un tracé si aigu, d'une finesse si déliée, s'équilibrent et s'enrégimentent avec une telle discipline que nous voyons bien que l'ordre des Han s'est ici imposé.

Peut-on dire en effet qu'en leurs chefs-d'œuvre tout au moins, les bronzes han manquent d'élégance ? Le bassin Hosokawa prouve le contraire, comme

¹ Les archéologues japonais, de leur côté, datent du milieu ou de la fin des Han Antérieurs (I^{er} siècle avant J.-C.) les miroirs « à mamelons » et les miroirs « à étoile » (c'est-à-dire « aux huit arcs » et à pourtour inscrit), découverts à Pei-cha-tch'eng et à Houei-ngan, près de Kalgan, au nord de Pékin, sur la Grande Muraille. Voir *Archaeologia Orientalis*, série B, tome V, Pei-cha-tch'eng, dans *Tôa-kôko-gaku-kwai* (Société de l'Asie Orientale), 1946, planches XVII-XXII, LI-LXI, LXXI-LXXII etc. Dans les mêmes fouilles ont été découverts des coffrets de laque peints avec d'élégants rinceaux ou arabesques filiformes à terminaisons de nuages, des oiseaux de féerie, des cervidés ou capridés au galop volant, des tigres puissants et souples, etc. Ces objets peuvent servir de « preuves » au meilleur style des Han.

² Bonne reproduction dans SIREN, *Arts anciens de la Chine*, t. II, pl. 50-51.

aussi le célèbre revers de couvercle d'une boîte à fards (*liên*) en bronze doré, à décor gravé peint, de l'ancienne collection Eumorfopoulos, aujourd'hui au Victoria and Albert Museum, avec son fond de spirales rose-corail et, au centre, l'éblouissant et délicat phénix, en touches vert pâle et vert bleuté, bien connu de tous les amateurs ¹. L'art han, sans rien perdre de la spontanéité créatrice des Royaumes Combattants, atteint ici un véritable classicisme. On peut en dire autant de divers miroirs peints en couleurs vives ² de la collection Moriya, à Kyôto, ou du Fogg Museum à Cambridge, U. S. A. La même ordonnance classique se remarque dans les grandes agrafes de bronze han, incrustées de métaux précieux, de malachite et de turquoise, comme, plus généralement, dans les autres bronzes damasquinés d'or et d'argent contemporains ³ — vases, tubes, anneaux ou appliques —, qu'il s'agisse de dessins rigidement géométriques ou de rinceaux et de spirales, de vagues et de flammes « aux courbes élastiques » fleurissant parfois en ailes ou en becs d'oiseaux, ou encore d'une danse de nuages, ce dernier thème, celui de nuage, étant, semble-t-il, proprement han. Parfois, comme sur tel tube de bronze incrusté de fils d'or et d'argent que nous admirâmes dans la collection Hosokawa, à Tôkyô, les rinceaux s'enlèvent en montagnes escarpées sur les flancs desquelles bondissent des cerfs, des sangliers, des chiens de chasse ou des félins. Nous avons là, malgré la fantaisie dansante du décor, de véritables paysages de chasse, analogues à ceux que nous retrouverons sur les reliefs des chambrettes funéraires du Chan-tong ⁴.

Sur plusieurs vases de bronze han, notamment dans les types *hou* et *ting*, on constate au contraire une simplification du décor allant jusqu'à la disparition totale des motifs. Le vase devient nu, n'ayant souvent d'autre ornementation qu'aux anneaux d'anse, sous les espèces d'un petit *t'ao-t'ïé* sur lequel le fourmillement des Royaumes Combattants s'est lui-même apaisé et simplifié jusqu'à l'appauvrissement. Notons à ce propos l'évolution du *t'ao-t'ïé*. Ce masque, mi-bestial, mi-divin, ^{p.60} directement émané de la magie primitive et naguère, sur les bronzes chang, si chargé de pouvoirs occultes, est devenu sous les Han un simple mascarón décoratif.

*

* *

Au reste, pour connaître l'art han, le mieux est de nous en remettre aux pierres sculptées, bas-relief provenant des chambrettes d'offrande et des cellules funéraires du Chan-tong et du Ho-nan, que naguère étudia Chavannes.

¹ Voir YETTS, *Catalogue of the Eumorfopoulos Collection, Bronzes*, t. I (1929), pl. LIV-A, LXXVIII. — Leigh ASHTON et Basil GRAY, *Chinese Art*, 1935, pp. 82-83.

² Bleu, rouge, blanc, etc.

³ Voir *Selected Chinese Antiquities from the Collection of Gustav Adolf, Crown Prince of Sweden* (1948), Pl. 22 et 28.

⁴ Reproductions dans SIREN, *Arts anciens*, II, pl. 49.

Au Chan-tong, la première série des reliefs est celle du Hiao-t'ang-chan, aujourd'hui datée par les archéologues chinois — et sans doute avec raison — du 1^{er} siècle avant notre ère ¹. S'il s'agit bien, comme nous le pensons aussi, de la fin des Han Antérieurs, nous constatons qu'ici le relief rupestre est encore à ses débuts, avec un contour précis, mais sec, « presque mathématique, n'ayant d'autre but que de circonscrire correctement les objets et les êtres ». La seconde série du Chan-tong est celle dite du Wou-leang-tseu, près de Kia-hiang, très exactement datée, celle-là, de 147 à 167 de notre ère. Le style est déjà beaucoup plus évolué, avec des compositions plus libres, plus compliquées aussi et plus savantes.

« Un art de groupement harmonieux et quelquefois dramatique, note Otto Fischer, se manifeste dans ces cortèges de chars et de cavaliers, dans ces réceptions au palais, dans ces dieux et démons de la mythologie taoïste, dans ce combat autour d'un pont, dans cette vision grandiose du voyage de l'âme à la porte du royaume des êtres surnaturels.

Ces bas-reliefs sont évidemment régis par la loi des deux dimensions, ordonnées suivant des alignements de registres, en dépit du mouvement intense qui est ici le même que sur les bronzes incrustés contemporains ². (Quant à la technique de ces reliefs, tantôt le contour des personnages est simplement gravé au trait, suivant le graphisme linéaire coutumier aux Han, tantôt (comme dans le groupe du Wou-leang-tseu) les figures ont été, comme on l'a dit, « réservées » en évidant la pierre autour du sujet, celui-ci restant tout en surface plane.

Les reliefs funéraires du Chan-tong et du Ho-nan ont le mérite de nous renseigner sur l'antique mythologie chinoise d'une époque bien ^{p.61} antérieure, — antérieure à tout embrigadement dans le taoïsme comme dans le confucianisme officiels. Les sorciers, l'arbre magique, les êtres fabuleux y tiennent une place considérable. Nous y voyons la déesse Si-wang-mou, Reine-mère de l'Occident, avec ou sans son parèdre Tong-wang-kong et accompagnée de ses animaux habituels, le corbeau solaire à trois pattes, le lièvre lunaire pilant la drogue d'immortalité, le renard à neuf queues, etc. Ou bien les Sept Étoiles de la Grande Ourse, avec les personnages de leur cour. Puis les premiers civilisateurs mythiques, Fou-hi tenant l'équerre, et sa sœur

¹ Le Hiao-t'ang chan est, dans tous les cas, antérieur à 129 de notre ère (CHAVANNES *Mission Archéologique*, texte, I, p. 62). Au Ho-nan, les piliers de Teng-fong-hien où se trouvent d'autres reliefs han, également étudiés par Chavannes, sont datés entre 118 et 123 de notre ère. — Signalons que l'Institut français de Pékin (Centre de Hautes Études Chinoises dépendant de la Sorbonne), sur l'initiative de son directeur Louis Hambis, a commencé la publication en 6 albums d'un *Corpus des pierres sculptées Han*. Le tome premier, consacré aux reliefs du Chan-tong, a paru à Pékin en 1950.

² Voir l'importante étude de Wilma FAIRBANK, *Structural key to Han mural art*, dans : *Harvard Journal of Asiatic Studies*, avril 1942, p. 52, faisant suite à l'article du même auteur. *The offering shrines of Wu Liang tzu*, même revue, 1941.

Niu-koua tenant le compas, et leurs corps se terminant en queues de serpent entrelacées ¹. Puis toute la série des « Trois Souverains » et des « Cinq Empereurs » légendaires. Puis des monstres fabuleux, des sortes de centaures avec deux bustes humains accolés, des fauves qui portent huit têtes humaines issant du cou par autant de corps de serpent, comme les hydres de notre mythologie classique. Mais le plus extraordinaire dans cette mythologie chinoise, ce sont les génies ailés (leur aspect nous rappellerait, par instants, celui de nos lutins et farfadets dans nos propres traditions populaires), génies dont le corps semble se terminer en queue de serpent.

Ces êtres fantastiques sont emportés par un mouvement prodigieux. Voici, au Wou-leang-tseu, autour d'une divinité assise, ailes déployées, tout un peuple de génies qui s'avance, s'envole ou plonge vers le sol ; une sorte de lutin ailé présente à la divinité un rameau de l'Arbre aux Trois Perles ; un autre, agenouillé, lui tend un gobelet ; un troisième semble danser ; certains d'entre eux voltigent entre les monstres qui entourent la divinité, sortes de sphinges dont le corps de bête porte un double buste d'homme, personnages humains à tête d'oiseau ou de cheval, ou, inversement, énormes oiseaux à tête humaine. Une étonnante liberté, legs du style des Royaumes Combattants, préside à toutes ces scènes.

Quelques grandes compositions, au Wou-leang-tseu, représentent les royaumes mythologiques, « Royaume des Eaux », Royaume des Airs », etc. Le Royaume des Eaux nous transporte dans un monde étrange ². La divinité aquatique, « le Comte du Fleuve », c'est-à-dire le Houang-ho divinisé, s'avance sur un char traîné par des poissons ; autour de lui s'agite

« un cortège de grenouilles, de tortues, de rats d'eau, des poissons munis de lances, de hallebardes, d'épées ou de boucliers, des hommes chevauchant des poissons, des êtres à tête de grenouille ou à tête humaine et à corps de poisson.

Plus loin le Royaume des Airs, des Vents et de l'Orage, avec des galops éperdus où défilent, chevauchés ou non par les habituels génies ailés, d'étranges pégases chinois, des dragons ailés, ^{p.62} d'aspect d'ailleurs plus ou moins chevalin ³, des quadrupèdes fantastiques à queue de serpent, le tout au milieu de la fuite des escadrons de nuages. Les nuages eux-mêmes sont souvent représentés sous une forme presque animalisée ou humanisée : une tête d'oiseau ou de dragon ou encore un buste de génie ailé commandent un « corps » et une « aile » également formés de volutes enroulées (enroulements en colimaçon qui resteront, dans la peinture chinoise ultérieure, le dessin

¹ Cet entrelacement se retrouvera sur les fresques bouddhiques d'Asie Centrale. Mais on le trouve aussi dans l'art indien. Voir Taichirô KOBAYASHI, *Nü-kua and Kuan-yin*, dans *Buddhist Art*, 2, Tôkyô, 1948.

² CHAVANNES, *Mission Archéologique dans la Chine septentrionale*, I, pl. LXVI, n° 130.

³ Le *cheval-dragon*, dans la mythologie chinoise, habite les abords du fleuve Jaune. Le fondateur légendaire de la dynastie des Hia, Yu le Grand, a été en rapport avec lui.

schématique du nuage) ; les divers nuages ainsi individualisés demeurent cependant soudés les uns aux autres par tout un jeu de spirales adventices. Dragons et génies eux-mêmes tantôt semblent se dégager de la nue, tantôt s'y reperdent et s'y confondent, avec leur queue de serpent qui, comme le reste du nuage, ondule dans les airs. Au milieu du tumulte aérien, le dieu du tonnerre, à coups de maillet, fait résonner ses tambours ¹. Des déesses, lancées à la course, brandissent « les cordes de la pluie ». Un des génies du tonnerre, bondissant sur l'échine de sa victime prosternée, la frappe de la foudre en lui enfonçant avec son marteau un ciseau dans la nuque ².

Notons à ce propos que la conception de la nuée comme demeure et corps du dragon — lequel peut toujours s'y manifester en apparitions fulgurantes — se retrouvera à travers toute la suite de l'art chinois jusque dans la peinture des Song.

Ces diverses scènes, nous l'avons dit, sont pour nous d'autant plus précieuses que la mythologie archaïque chinoise est en grande partie perdue. Par ailleurs, la fantaisie de l'invention et l'extraordinaire mouvement qui emporte thèmes et personnages rappellent encore de très près l'art des Royaumes Combattants. Au contraire, le réalisme animalier et les scènes de genre sont, sur les mêmes reliefs, spécifiquement han. Au Hiao-yang-chan, au Wou-leang-tseu, à Tchao-ts'ien-tseu (également dans la province du Chan-tong), ailleurs encore, Chavannes a estampé des scènes de chasse où les cerfs, biches, daims et lièvres, poursuivis au galop volant par des lévriers et par des archers à cheval, ne sont qu'élégance, vitesse, prise en instantané et en pleine action des formes animales ³. Non moins précis dans l'art animalier le retour de la chasse, au Wou-leang-tseu, avec les serviteurs rapportant sur leur dos les trophées : un tigre, un énorme sanglier, etc ⁴. Nous comprenons là les prodigieuses battues que le poète Sseu-ma Siang-jou reprochait à l'empereur Han Wou-ti.

^{p.63} De la même veine — une veine, par moments, épique — les cavalcades et défilés de chars. Les chevaux des reliefs han, bêtes robustes, à la croupe et au poitrail puissants, portant haut la tête, s'avancent en piaffant avec noblesse ou emportent leurs cavaliers au galop volant. Fort élégants au Hiao-yang-chan, ils sont plus lourds au Wou-leang-tseu, avec une encolure de taureau qui contraste avec leurs pattes grêles. Les détails de la charrerie sont non moins précisément observés. Et voici des batailles. Au Hiao-yang-chan, un combat contre les « Hou », Barbares du Nord (peut-être les ancêtres des Huns), avec la charge des archers à cheval, la mêlée et la victoire, évoque pour

¹ On connaît l'importance des tambours et tamtams dans la magie primitive, dans les civilisations noires, etc. Sur les rapports du Tambour et du Tonnerre dans la Chine archaïque, voir GRANET, *Danses et légendes*, II, pp. 440, 509-510.

² Voir CHAVANNES, *Mission archéologique*, pl. LXVII à LXX, n° 131-134.

³ CHAVANNES, pl. XXVIII, fig. 50 ; pl. LXXXVII, fig. 162.

⁴ CHAVANNES, pl. LXVIII, fig. 132.

nous les grandes guerres hunniques, l'épopée des Han en Haute Asie¹. La bataille sur un pont, reproduite deux fois au Wou-leang-tseu, d'un mouvement si intense, montre aussi que les contemporains de Pan Tch'ao « avaient la tête épique »².

L'hypothèse a depuis longtemps été émise que beaucoup de ces reliefs de chambrettes funéraires étaient la copie artisanale, à l'usage des morts, de peintures pour les palais des vivants. Le cas est particulièrement probable pour les reliefs de la chambre à offrandes de Tchou Wei, à Kinhiang, au Chan-tong, datant des environs de 50 après Jésus-Christ et représentant « les repas offerts aux Ancêtres »³. Otto Fischer, qui en a fait une étude approfondie, discerne dans ces dessins gravés au trait toutes les caractéristiques de la peinture véritable, tout d'abord d'authentiques portraits, puis, déjà formulées, les lois de la perspective chinoise, telle qu'elle se maintiendra au cours des siècles⁴. Nous avons aussi les éléments d'un paysage chinois avec les « arbres jumeaux » de la stèle de Li Hi, au Kan-sou, estampés par Chavannes (171 de notre ère)⁵.

Nous possédons d'ailleurs des peintures han authentiques : quelques briques peintes provenant de Lo-yang, aujourd'hui au Musée de Boston et qui datent sans doute de la fin des seconds Han⁶. Il s'agit de personnages dessinés au trait, d'un pinceau vif et sûr, avec déjà une remarquable^{p.64} maîtrise. En quelques touches sont déjà esquissées ici, avec autant de rapidité que d'humour, les physionomies, la démarche, la personnalité de chaque seigneur. D'un seul trait est rendue — dans le flottement des longues robes aux manches larges et légères — la gracilité des femmes. Les notes de couleurs, en rouge, beige rosé ou brun foncé, sont fort délicates⁷. D'autre part, une fresque han (sur bois) de la tombe dite « du panier » dans le district de Lo-lang, en Corée, nous montre, en noir avec quelques touches de rouge et,

¹ CHAVANNES, pl. XXVI, fig. 47.

² CHAVANNES, pl. LIII et LXXI, fig. 109 et 136. — Sur les scènes de genre dans les reliefs du Chan-tong, voir Henri MASPERO, *La vie privée en Chine à l'époque des Han*, Revue des Arts Asiatiques, VII, 4, 1931, p. 185.

³ OTTO FISCHER, *La peinture chinoise au temps des Han*. Gazette des Beaux-Arts, 1932, p. 20.

⁴ « Le système chinois, note à ce propos Otto Fischer, ne connaît ni l'horizon, ni le point de vue central, ni la convergence des orthogonales vers la profondeur. Il développe les plans vus quasi abstraitement, à vol d'oiseau. C'est ainsi que le regard tombe ici d'en haut sur le plancher et sur les estrades. Les lignes, fuyant vers la profondeur de l'espace, sont conçues et construites comme des parallèles, conformément à la réalité (et non pas à notre œil), et on les voit monter obliquement vers le fond ». Nous retrouverons l'application de ces principes fondamentaux dans le paysage chinois de l'époque des Song.

⁵ CHAVANNES, Mission archéologique, pl. LXXXIX, n° 16-7.

⁶ L'ouvrage essentiel sur la peinture han est celui d'OTTO FISCHER, *Die chinesische Malerei der Han Dynastie*, Berlin, 1931.

⁷ Reproductions dans SIREN, *Histoire de la peinture chinoise*, I, pl. 4-7. OTTO FISCHER, *l. c.*, fig. 4, 5, 7. Sur le costume chinois en général à la fin de l'Antiquité, voir HARADA (Yoshito). *Costumes of the Han and Six Dynasties*, Tôkyô, Toyo Bunko, 1937.

occasionnellement, de jaune, les éléments d'une cavalcade, dans le style élégant et rapide des meilleures représentations équestres du Hiao-yang-chan¹. Nous voyons, là encore, combien peinture et relief sont solidaires.

*

* *

Il existe de même une bonne école de sculpture han : celle du Sseu-tch'ouan, étudiée par la Mission Ségalen, Lartigue et de Voisins. Les reliefs du Chan-tong et du Ho-nan n'étaient le plus souvent, semble-t-il, que des copies artisanales. Ceux du Sseu-tch'ouan sont fréquemment des œuvres d'artistes. Le pilier funéraire de Fong-houan (121 de notre ère) et les piliers funéraires de Chen (également II^e siècle de notre ère), les uns et les autres à K'iu-hien, sont, en soi, des monuments d'une rare élégance.

Mais ce sont les hauts-reliefs de ces piliers qui sont ici particulièrement remarquables. Citons, sur le pilier de Chen, tout en haut, sous les corniches, en motifs d'entablement, « la chevauchée funèbre », à nos yeux d'un romantisme si éperdu, et « le cerf monté par une amazone », non moins étrange dans son évocation de mythes abolis, puisqu'il est accompagné du lièvre lunaire pilant sa drogue d'immortalité² ; aussi un

« archer barbare », « fendu à gauche, dans un grand geste diagonal, le bras gauche brandissant l'arc, le dextre tirant de tout son jeu la corde.

Hardiesse technique, digne des plus beaux sculpteurs de tous les temps³. Toujours aux piliers de Chen, sur les chapiteaux eux-mêmes, deux masques de *t'ao-t'ïé*, mais traités ici en têtes d'animaux fouisseurs, malgré tout réalistes dans leur étrangeté ; sur la face antérieure interne du pilier de droite, le relief représentant l'Oiseau Rouge (en géomancie chinoise, l'animal symbolique de la direction Sud), superbe morceau de sculpture décorative, d'une élégance^{p.65} impérieuse dans l'éploiement des ailes et le piaffement de la démarche⁴. Enfin sur les faces internes des deux piliers de Chen, le Tigre Blanc et le Dragon Vert, symboles respectivement de l'Ouest et de l'Est, dont la souple élégance et la sveltesse (celle du tigre en particulier), calculée sur l'allongement même du pilier, rappellent le travail du jade. De fait, c'est à un jade han — à un jade aux dimensions d'une colonne en plein champ — que

¹ Chôsen-koséki-kenkyû-kwai, *The tomb of painted basket of Lo-lang*, t. I (Seoul 1934), pl. XXXII.

² SEGALLEN, DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission Archéologique, Atlas*, I, pl. XX, XXII.

³ SEGALLEN, DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission Archéologique, Atlas*, I, pl. XXV [css : cf. *La Grande Statuaire, Course à l'abîme, l'archer barbare, l'oiseau rouge, t'ao-t'ïé*]

⁴ SEGALLEN, DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission Archéologique, Atlas*, I, pl. XVII, XVIII. LARTIGUE, *L'Art funéraire à l'époque des Han*, p. 57.

nous avons ici affaire ¹. Le dépouillement, l'élégante simplicité du thème, le classicisme de l'inspiration (au sens occidental du mot) font de ces reliefs du pilier de Chen le type même du meilleur style des Han ².

*

* *

L'art han est particulièrement connu en Occident par les statuettes (*ming-k'i*) de terre cuite représentant des animaux ou des figurines humaines, ainsi que par les terres cuites représentant des maquettes d'architecture, des ustensiles domestiques, etc... ³. Sans doute, comme dans les tombes pharaoniques, s'agit-il de « substituts » destinés à permettre au mort de continuer sans dépaysement son existence familière. Il est vrai que, parmi nos statuettes funéraires, certaines représentent des êtres fantastiques dont le caractère même échappe à cette explication. Mais la présence de ces derniers peut être liée à d'autres considérations magiques. Et surtout la découverte, dans les tombes chang de Ngan-yang, de séries de squelettes attestant des sacrifices d'animaux et même des sacrifices humains en série, nous oblige à revenir à l'idée du « substitut » ⁴. Avec l'humanisation des mœurs et le triomphe du moralisme confucianiste, on avait seulement substitué aux victimes humaines ou animales des figurations, aussi ressemblantes que possible, auxquelles le mort comme la divinité se laissaient prendre. Haguenauer pense que notamment les figurines de chevaux, si nombreuses au temps des Han, évoquent l'ancien emploi sacrificiel du cheval,

« naguère considéré comme un animal particulièrement propre à conduire l'âme du défunt dans l'au-delà.

Il rappelle que le sacrifice du cheval lors des funérailles a encore cette signification chez les Bouriates et chez les Yakoutes de Sibérie ⁵.

^{p.66} En même temps que des terres cuites, la petite sculpture han nous a laissé des statuettes de bronze. Tous les amateurs connaissent les [ours en bronze doré](#), dressés ou accroupis, de nos collections (celui de la collection

¹ SEGALIN, DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission*, pl. XXIII.

² Voir Vadime ÉLISSÉEFF, *Les Dix-huit piliers funéraires*, dans le volume collectif *Victor Segalen*, Cahiers du Sud, 1947, p. 72.

³ Sur les statuettes jugées pré-Han, cf. Max LOEHR, *Clay figurines and fascimiles from the Warring States period*, Monumenta Serica, X, 1946, p. 326.

⁴ La réserve de SIRÉN (*Arts Anciens*, II, p. 61), basée sur les textes confucéens les plus vertueusement orthodoxes, est antérieure à la découverte des ossuaires sacrificiels de Ngan-Yang.

⁵ HAGUENAUER, La Tombe du panier peint ; *Revue des Arts Asiatiques*, X, 3, 1936, p. 147. Nous savons aussi que, sous les Han, les vivants, à l'instar des morts, se plaisaient aux statuettes de cet ordre et que les moralistes les en blâmaient. Wang Fou (vers 90-165) s'indigne contre la frivolité dont témoigne l'engouement pour « les charrettes d'argile, les chiens de poterie, les cavaliers, les figurines de chanteurs et de danseurs » (trad. Balasz, *T'oung pao*, XXXIX, 1-3, 1949, p. 101.)

Stoclet, par exemple), d'une observation si juste, d'une « psychologie » si aigüe dans le rendu de cette masse à la fois si lourde et si souple, dont, sous son apparente bonhomie, les petits yeux clignotants, le museau frémissant décèlent la ruse toujours en éveil. Plusieurs de ces ravissants petits ours ont servi de supports ou de pieds de meubles. De bons spécimens, ayant servi de bouts de pieds de table (ours en cuivre doré orné de turquoises, représentés assis, les pattes de devant posées sur les genoux), ont été découverts par les japonais autour du village de Tae-tong-kang, près de Pyöng-yang, dans des tombes de la fin des premiers Han ou du commencement des seconds (objets datés entre 85 avant Jésus-Christ et 52 de notre ère) ¹.

La même psychologie animalière, sympathique et amusée, le même humour, si conforme à l'esprit des foules chinoises, se remarquent sur plus d'une terre cuite han représentant notamment des chiens de diverses races (le « bouledogue » du Musée Cernuschi), des porcs, des coqs, des canards, des hiboux ². De semblables qualités d'observation se perpétueront, certes, chez les animaliers des Six Dynasties et des T'ang, mais ce qui fait l'intérêt des modeleurs han, c'est la rapidité de leurs « croquis », leur adresse à dégager en quelques coups de pinceau l'essentiel des formes, à rendre en quelques courbes le caractère de l'espèce. A l'époque des Royaumes Combattants, malgré les animaux, de faibles dimensions d'ailleurs, couchés sur le couvercle de certains vases de bronze de Li-yu, la ronde-bosse n'était pas encore libérée. Complètement libérée, elle l'est sous les Han avec une rapidité de lignes égale à celle des peintures de Boston ou des meilleurs reliefs du Chan-tong et surtout du Sseu-tch'ouan. Et en même temps, pour fidèle qu'il se montre à l'observation, le réalisme des modeleurs han évite de donner (comme on le fera trop souvent à l'époque t'ang) dans les morceaux de bravoure, dans les excès du rendu musculaire. Il reste sobre, rapide, épris de simplicité ; il dégage en quelques traits l'esprit des formes plutôt que de s'appesantir sur leur détail, ou, si l'on préfère, il ne veut considérer les formes qu'en fonction du mouvement, ^{p.67} parce qu'en effet c'est dans le mouvement que se révèlent le mieux chez l'animal le caractère de l'espèce comme, chez l'homme (briques peintes de Boston), la psychologie de l'individu. Toute l'esthétique des Han est une *esthétique du mouvement linéaire*. Le caractère dépouillé et même, en apparence, sommaire de nos terres cuites han provient de cette rapidité linéaire transposée dans la ronde-bosse ³.

¹ UMEHARA, *Deux grandes découvertes archéologiques en Corée*, Revue des Arts Asiatiques, III, I, mars 1926, p. 28, pl. XI. Voir dans le même style un ours accroupi de marbre blanc, époque han mais avec le traitement incisé des sculpteurs chang (ou des jades), reproduit par SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture*, Tokyo 1950 (éditions Mayuyama), pl. II, fig. 4.

² Un des livres récents où se traduit la finesse millénaire de l'humour chinois sous-jacent aux actes ou réflexions les plus graves, est celui de LIN YUTANG, *L'importance de vivre* (Paris, 1948), d'une si savoureuse philosophie.

³ Ce caractère est non moins frappant sur les petits bronzes trouvés à Lo-yang, chiens, béliers, sangliers, et notamment sur le merveilleux petit singe assis (déjà un netzké), reproduit par

Les mêmes définitions conviennent aux statuettes de chevaux. Malgré la sobriété du modelé, nous discernons d'ailleurs ici plusieurs manières, qui correspondent peut-être à des races différentes. Sur plusieurs terres cuites, le cheval présente le même aspect trapu — col, poitrail et croupe massifs — que sur les bas-reliefs du Wou-leang-tseu ¹. Sans doute est-ce le type même du cheval indigène avant ses croisements ultérieurs (bons spécimens au Musée Cernuschi). Beaucoup de petits bronzes équestres, également han, nous montrent déjà, sinon une autre race, du moins un traitement plus allongé des formes chevalines. Enfin plusieurs terres cuites de grande dimension ² et, dans les fouilles coréennes, des statues en bois ³ nous présentent un type tout nouveau — col relativement mince, tête longue, nerveuse et sèche — qui nous rappellerait volontiers le profil bien connu des chevaux du Parthénon. Peut-être d'ailleurs s'agit-il justement ici d'une importation venue de l'Ouest, c'est-à-dire non plus du cheval indigène sino-mongol, mais de la grande race de chevaux arabo-persans. L'histoire des Han Antérieurs nous apprend en — effet qu'en 102 avant Jésus-Christ, les Chinois firent une expédition du côté du Turkestan Occidental, dans l'actuel Ferghâna, afin d'en ramener, pour la remonte de leur cavalerie, des coursiers de la grande race transoxianaise ou bactrienne, lesquels pouvaient sans doute assurer aux escadrons impériaux une certaine supériorité sur le petit cheval tartare, monture des archers hunniques ⁴. Un tel croisement expliquerait l'allure occidentale de toute une catégorie de nos chevaux han, sans qu'il soit nécessaire de supposer à ce propos une imitation directe des Pégases et autres coursiers figurant sur les monnaies gréco-bactriennes ou indo-grecques en ^{p.68} circulation sur la Route de la Soie. Convenons-en cependant : nous avons vu sur les reliefs du Wou-leang-tseu, au Chan-tong ⁵, ainsi que, au Sseu-tch'ouan, sur le [cheval ailé](#), d'une facture si libre, du pilier de gauche de P'ing-yang, surtout nous reverrons sur les plus beaux miroirs t'ang certains chevaux ailés, qui semblent et sembleront de plus en plus nettement nous rappeler, fût-ce à retardement, les modèles gréco-romains ⁶...

WHITE, *Tombs of old Lo-yang*, pl. LXXXV). De la même veine, plus d'une des agrafes han de la collection Coiffard, exposées au Musée Cernuschi.

¹ De même le cheval couché, statue de pierre de la tombe de Houo K'iu-ping (SIRÉN *Arts Anciens*, III, pl. 5).

² Caractérisées dans nos collections par l'absence de pattes. En réalité à ces corps de chevaux en terre cuite le modelleur han adaptait des pattes en bois, lesquelles, en Chine, n'ont pas résisté à l'humidité de la tombe. En revanche les fouilles de Corée nous ont livré des chevaux de bois han avec pattes (HAGUENAUER, *R. A. A.*, X, 3, 1936, pl. 50).

³ Chôsen-koséki-kenkyû-kwai, *The tomb of the painted basket of Lo-lang*, pl. LXXXLXXXII, texte de HAMADA.

⁴ Voir CHAVANNES, *Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, t. I, [Introduction](#), p. LXXV-LXXVII ; et Perceval YETTS, *The horse, a factor in early Chinese history*, Eurasia Septentrionalis Antiqua, t. IX, Helsinki, 1934, pp. 231-255.

⁵ CHAVANNES, *Mission archéologique*, I, pl. LXVII, fig. 131.

⁶ Par ailleurs les lions gardiens de tombes, en ronde-bosse, relevés par la mission Chavannes (au Wou-leang-tseu, par exemple) ou le lion passant du pilier de P'ing-yang au Sseutch'ouan,

Les représentations humaines en ronde-bosse, on l'a vu, sont antérieures aux Han. On attribue généralement à l'époque des Royaumes Combattants les statues de bronze, trouvées à Lo-yang et représentant un personnage agenouillé qui tient dans chaque main un tube (peut-être une hampe d'étendard) ¹. L'archéologue japonais S. Umehara attribue également aux Royaumes Combattants des terres cuites à surface lustrée noire qui proviendraient de Houei-hien, dans l'extrême nord du Ho-nan, et dont quelques spécimens (figurines humaines au visage assez sommaire, porc couché, fauve assis) sont entrés au Musée de Boston ². Mais c'est surtout l'époque des Han qui nous a laissé de nombreuses figurines de terre cuite. Un des types les plus répandus est celui du personnage debout, vêtu du costume long de la forme dite *p'ao* : les revers du col croisés en triangle sur la poitrine, les manches s'élargissant « en fanon de bœuf », les mains jointes mais cachées sous ces amples manches, la taille serrée, la robe s'évasant des genoux aux pieds ³. Un autre type est celui du personnage vêtu de la robe *tchong-tan yi*, qui tombe tout droit de la taille aux pieds. Quant aux femmes, elles portent aussi le [costume long](#) et affectent — raffinement d'élégance — la démarche à la taille cassée ». Ces statuettes sont en général d'un dessin fort simple, sans souci du détail ni indication de musculature : le même art linéaire que sur les personnages des briques peintes de Boston. Comme ces derniers, nos figurines sont remarquables par leur mouvement, qu'il s'agisse de musiciens et de [danseurs](#) des cours princières ou des plus humbles travailleurs à leur besogne ([le cuisinier écaillant un poisson](#), du Musée Cernuschi).

*

* *

^{p.69} La petite céramique han nous documente ainsi (comme d'ailleurs les bas-reliefs funéraires du Chan-tong) sur la vie privée du temps. En plus des représentations humaines ou animalières, nous y voyons des maquettes fort précises d'habitations diverses, — maisons à un seul ou à plusieurs étages, [tours de plaisance](#) au milieu de pièces d'eau, maisonnettes de fermes avec dépendances (porcherie, vivier, volière, etc.) —, des réductions aussi du mobilier, des outils agricoles, des instruments et ustensiles de toute sorte,

relief photographié par la Mission Segalen, ne peuvent évidemment (puisque le lion n'existe ni en Chine ni dans l'Inde gangétique) être que d'inspiration gréco-iranienne (SEGALEN, VOISINS, LARTIGUE, *Mission archéologique*, Atlas, pl. XLI, XLII).

¹ W. C. WHITE, *Tombs of old Lo-yang* (1934) pl. LXXVI-LXXXIII, aujourd'hui au musée de Toronto. Statuettes de bronze analogues, retrouvées par O. Janse au Thanh-hoa, mais ici d'époque han et à destination de porte-lampadaire (O. JANSE, *Archaeological researches in Indo-China*, Harvard, 1947, pl. 9).

² S. UMEHARA et K. TOMITA, *Mortuary figurines and miniature vessels of the epoch of the Warring States*, dans : *Far Eastern Ceramic Bulletin*, n° 8, décembre 1949, p. 34 et pl. VIII.

³ Voir Henri MASPERO, *La vie privée à l'époque des Han* (Revue des Arts Asiatiques, t. VII, 1932, p. 195 et pl. LIX, g). [css : [mélanges posthumes](#)]

etc...¹. Il faut y joindre, pour notre connaissance du décor de la vie à l'époque des Han, les pièces de luxe trouvées dans les fouilles du nord-ouest de la Corée (ancien district de Lo-lang ou de Rakurô) : dans la tombe au « panier peint » — peint et laqué — qui a donné son nom à la sépulture, d'autres objets laqués, étuis à rouleaux, coffres, coffrets à bijoux et boîtes diverses, nécessaires de toilette, coupes et bols, cuillères, plateaux, tables, dessus de meubles divers, tous objets laqués avec dessins généralement or et rouge sur fond noir, ou avec un peu de vert ou de jaune sur fond rouge, la plupart d'une éblouissante tonalité. N'oublions pas, sur plusieurs de ces pièces, tant de motifs exquis, dragons et rinceaux, nuages spécifiquement han, qui ornent la plupart des laques de Lo-lang et que nous avons déjà plus haut signalés².

Impossible de comprendre la splendeur des Han, leur richesse, leur luxe en même temps que la finesse de leur goût, si l'on ne s'est préalablement initié aux trouvailles coréennes de cette époque.

Parmi les productions de l'industrie de luxe sous les Han, il faut compter nombre d'agrafes de bronze et beaucoup de jades.

C'est, semble-t-il, sous les Han que les [agrafes](#) de ceinture prennent les formes les plus variées, en revêtant un aspect particulièrement riche. Le crochet semble plus soigneusement traité qu'à l'époque des Royaumes Combattants, et il se termine parfois en une tête d'oiseau, aussi importante, à elle seule, que le reste de l'agrafe. En revanche le bouton est plus petit (et se trouve en général au milieu de l'objet). Le décor est « d'une ^{p.70} élégance plus concise et plus réaliste que sous les Royaumes Combattants ». Là comme ailleurs, la fantaisie fait place à « une ordonnance plus calme et classique³ ». L'art des bronzes « ordos », l'art animalier des steppes continue d'autre part à inspirer des enchevêtrements de dragons dont chacun mord la queue de l'autre, l'ensemble formant rinceau. Plusieurs agrafes plus simples, représentant des tigres (dans la collection du Roi de Suède ou dans la collection Coiffard), sont de même nettement « ordos ». Par ailleurs on voit apparaître sur les agrafes han le décor anthropomorphe. Quant aux agrafes

¹ Henri MASPERO, *La vie privée*, l. c., pl. LVII. — H. MASPERO, *Sur quelques objets de l'époque des Han*, dans : *Études d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier* (1932) p. 403. Compléter, pour l'architecture, par les maquettes de maisons découvertes par la mission Janse dans les fouilles du Thanh-hoa (O. JANSE, *Archaeological researches in Indo-China*, Harvard, 1947, pl. 5, 45, 74, etc.).

² Voir les planches, souvent en couleurs, des publications du Chôsen-koseki-kenkyû-kwai, I, *The tomb of painted basket of Lo-lang*, t. II, *The tomb of Wang Kuang of Lo-lang* (texte de HARADA), Keijo (Seoul), 1934 et 1935. Comparer l'intérieur du couvercle de la boîte à fards de la collectoin Eumorfopoulos mentionnée plus haut et reproduite dans le catalogue YETTS, pl. LIV-A, LXXXVIII ; et aussi certaines boîtes laquées provenant de Tch'ang-cha (dans la Chine du Sud) et datant sans doute des Han Antérieurs (LÖW-BEER, *Two lacquered boxes from Ch'ang-sha*, dans : *Artibus Asiae*, XI, 1948, p. 266).

³ Solange LEMAITRE, *Les agrafes chinoises*, R. A. A., 1939, p. 48. Cf. S. H. MINKENHOF, *An Exhibition of Chinese belt-buckles in America*, dans : *Oriental Art*, I, 4, Londres, 1949, pp. 161-165.

incrustées (de turquoise, de malachite, de cristal de roche, d'or et d'argent), elles existaient déjà, nous l'avons vu, sous les Royaumes Combattants, mais elles deviennent de plus en plus nombreuses, de plus en plus importantes sous les Han. Mentionnons en particulier des agrafes han, certainement princières, de grande taille, fort somptueuses — parfois en or massif — incrustées de jade et secondairement d'ivoire et de bois laqué¹. Du même ordre, la boucle de ceinture en or massif, enrichie de turquoises et avec figuration de deux dragons, qui a été trouvée dans le district de Nak-nang (Corée du Nord)².

Dans l'ensemble, retenons que l'agrafe, sous les Han, est plus étoffée, de corps plus dense, plus « monumentale » que sous les Royaumes Combattants, mais aussi qu'en acquérant plus de régularité (bientôt plus de lourdeur), elle a, nous l'avons vu, perdu beaucoup de sa fantaisie. Et ici encore, c'est toute la tendance caractéristique du Han qui se manifeste à nous³.

Les fouilles coréennes de Lo-lang nous apportent une certitude chronologique sur le style han dans les jades⁴. Nous y trouvons les petits jades funéraires, obturateurs des « neuf orifices » (la pureté du jade devant empêcher la putréfaction du cadavre), notamment la cigale placée sur la bouche du mort. D'autres jades han ont été trouvés à Noïn-Oula, en Mongolie (chronologie fixée, on l'a vu, par un laque de l'an 2 avant J.-C.). Qu'il s'agisse de plaques, des symboles cosmiques *pi* et *ts'ong*, ou de garnitures d'épées de cérémonie, la fantaisie du décor des Royaumes Combattants fait place, là encore, à une géométrie plus régulière et plus simple : même évolution, on le voit, que pour le décor des miroirs de bronze. Par ailleurs, nous voyons se manifester sur plusieurs plaques de jade^{p.71} l'influence de la sculpture ou des reliefs han, par exemple sur les porcs stylisés et couchés du Musée Cernuschi ou sur le « tigre blanc » (tigre Gieseler) du Musée Guimet⁵.

*

* *

On signalera plus loin que, vers la fin des Seconds Han, l'influence gréco-bouddhique allait commencer à se faire sentir (III^e siècle de notre ère) dans le sud de la Kachgarie avec les stucs « gandhariens » de Rawak près de Khotan et les peintures murales « pompéiennes » de Miran, près du Lob-nor.

¹ S. LEMAITRE, *Les agrafes chinoises*, l. c., pl. IX.

² S. UMEHARA, *Découvertes en Corée*. Revue des Arts Asiatiques, III, 2, 1926, p. 28, pl. XI.

³ Comme on peut le voir par les propositions de datation (soit Royaumes Combattants, soit Han), accompagnant les planches 25-32 (pp. 31-62) des *Selected Chinese Antiquities from the Collection of Gustaf-Adolf, Crown Prince of Sweden* (Stockholm, 1948).

⁴ *Report of the Service of Antiquities*, vol V, *Archaeological Researches in the ancient Lo-lang district* (1925-1927), pl. 17 et 29.

⁵ Voir pour la discrimination entre jades Royaumes Combattants et jades des Han, les *Selected Chinese Antiquities from the Collection of Gustaf Adolf, Crown Prince of Sweden*. (Stockholm, 1948), pp. 81-100, pl. 40-54.

Il faudrait rappeler aussi que dans le monde altaïque l'époque des Premiers Han, avait été contemporaine, en Sibérie centrale, autour de Minoussinsk, de la dernière phase de la civilisation de « Tagar II » (III^e-I^{er} siècles avant J.-C.), civilisation dont les bronzes animaliers sont en étroite liaison chronologique avec une phase donnée de l'art ordos, en Mongolie Intérieure ¹. En Haute Mongolie, au sud-est du lac Baïkal, dans le bassin inférieur de la Sélenga, nous savons que les pièces de Troitskosavsk sont postérieures à 118 avant Jésus-Christ. Pays des Ordos et bassin de la Sélenga étaient alors l'un et l'autre habités par des tribus hunniques. Au contraire, il semble bien que l'actuel Altaï soviétique restait au pouvoir de tribus indo-européennes, apparentées aux Scytho-Sarmates de la Russie méridionale, au nord de la mer Noire. Mais l'art animalier des steppes, commun aux Scytho-Sarmates et aux Huns, régnait également dans l'Altaï ². Dans cette dernière région les archéologues soviétiques discernent d'abord aux V^e-IV^e siècles avant Jésus-Christ une culture qu'ils dénomment « pré-Pasyryk », à laquelle succède celle de Pasyryk et de Chibé, caractérisée par d'incontestables influences gréco-scythes venues de Crimée, ou gréco-iraniennes, venues du monde séleucide, parthe et bactrien. La culture de Pasyryk et de Chibé paraît avoir débuté vers le III^e siècle avant Jésus-Christ, mais elle dut se prolonger pendant toute l'époque des Han Antérieurs, puisqu'on a trouvé dans le kourgane de Chibé un laque han des années 86-48 avant Jésus-Christ ³.

*

* *

p.72 Les quatre siècles de la *Pax Sinica* des Han, comme les quatre siècles de la *Pax Romana* méditerranéenne et pour les mêmes raisons, ont favorisé le développement d'une riche civilisation matérielle. Dans les deux cas la période de spontanéité créatrice, — dans le monde méditerranéen l'apogée d'Athènes et d'Alexandrie, en Chine les « Royaumes Combattants », — est terminée. La civilisation traverse une période étale et en apparence heureuse où les arts du luxe, des deux côtés, jouent un rôle considérable. La richesse des bronzes incrustés han — incrustés d'or, d'argent, de turquoise, de malachite ou de cristal de roche — nous rappelle le goût des matières précieuses dans l'art romain vers la même époque. Il est curieux de constater à

¹ Chronologie de KISSÉLEV, *Histoire de la Sibérie Méridionale*, Moscou, 1949, pp. 114 et sq.

² Cf. Otto MÄNCHEN-HELFEN, *Die Träger des Tierstils im Osten*, dans *Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens*, IX, 1935, p. 61.

³ Cf. GRIAZNOV, *Le kourgane de Pasyryk*, Académie des Sciences de l'U. R. S. S., Lénin-grad, 1937. — Laure MORGENSTERN, *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, Paris 1937, p. 177 (sur Pasyryk). — UMEHARA, *Northern region art investigation*, Tôkyô, 1938, § 178, 61. — H. KÜHN, *Chronologie der Sino-Siberischen Bronzen*, Ipek, 1938, p. 62. — Ellis H. MINNS, *Art of Northern Nomads*, Londres, 1942, p. 19. — A. SALMONY, *Sarmatian gold collected by Peter the Great*, Gazette des Beaux-Arts, 1949.

ce propos que les Han ont montré leur goût de la polychromie non seulement dans les bronzes incrustés mais aussi dans les « grains de verre » colorés provenant de l'Orient romain ¹. L'origine occidentale de ces « billes », d'une si amusante polychromie, est d'autant plus évidente que la Mission Aurel Stein en a découvert sur la Route de la Soie, au Turkestan Oriental, notamment à Leou-lan, près du Lob-nor. Par ailleurs, la chronologie est ici fixée par des découvertes de grains de verre analogues dans les fouilles han du district de Lo-lang, en Corée. Enfin M. Malleret en a également découvert en Cochinchine, dans les fouilles d'Oc-éo, où ont été trouvés simultanément des monnaies des Antonins et un laque chinois.

*

* *

La céramique han nous est connue par un abondant matériel. « Les vases imitent la forme des bronzes de même époque, vases *hou*, *ting*, tripodes, « boîtes » cylindriques dont le couvercle bombé s'orne de vagues et de rochers où courent des animaux (thème qui, on l'a vu, représente « l'Île des Bienheureux » du taoïsme), etc. Les décors sont gravés, estampés ou rapportés : anses (toujours comme dans les bronzes) en forme de *t'ao t'ie*, frise (encore comme dans les bronzes han) entourant la panse d'animaux courant et de scènes de chasse » ². Les glaçures ont souvent une ^{p.73} teinte verte, imitant, elle aussi, le bronze. On attribue à une influence occidentale l'apparition en Chine, à l'époque des Premiers Han, sous Han Wou-ti (140-87), de ces glaçures plombifères, avec cuisson à petit feu, qui ont donné les teintes vertes. Le procédé aurait été importé d'Occident en même temps que la fabrication du verre. Toutefois

« les trouvailles de Kin-ts'ouen ont révélé l'usage du verre en Chine et sa fabrication dans le pays même, dès les Royaumes Combattants » ³.

¹ C. G. SELIGMAN and H. C. BECK, *Far Eastern glass : some western origins*, Museum F. E. A. Stockholm, n° 10, 1938. Mais cette étude semble prouver que, comme le montrent les trouvailles de Kin-ts'ouen, l'introduction du verre en Chine et même sa fabrication paraissent remonter à l'époque des Royaumes Combattants. N'oublions pas du reste que l'ex pansion hellénistique en Haute Asie débuta à l'époque des Royaumes Combattants. A la suite des conquêtes d'Alexandre, les Grecs ont conservé deux siècles la Bactriane et la Sogdiane (Bactres et Samarkande), de 329 à environ 130 avant Jésus-Christ. Voir d'autre part Dorothy BLAIR. *An exhibition of East Asiatic glass*, dans *Artibus Asiae*, XI, 1948. p. 195.

² Madeleine DAVID, *La céramique chinoise, Guide abrégé du Musée Guimet*, III, p. 122 (1950).

³ Madeleine DAVID, *La céramique chinoise. I. c.*. Un vase à émail plombifère, de la collection Nelson Rockhill, de Kansas City, est présenté comme « Royaumes Combattants » par HONEY *Far Eastern ceramics*, Londres, 1945.

L'époque des Han a vu aussi apparaître en Chine (spécialement dans la Chine du Sud) une céramique émaillée à couverte feldspathique, cuite à grand feu, baptisée par Barthold Laufer

« la proto-porcelaine ¹ ». Il s'agit de « sortes de grès, contenant du kaolin à l'état impur et revêtus d'une couverte de couleur olivâtre à base de cendres végétales. Leurs formes diffèrent de celles traditionnellement attribuées aux Han : vases globuleux au col aplati, ornés d'anses tressées ou de masques de *t'ao-tié* abâtardis ; le décor, lignes ondules et oiseaux stylisés, est gravé sous la couverte qui s'arrête à mi-hauteur ².

Ces proto-porcelaines han, qu'on trouve surtout au sud du Yang-tseu, sont en liaison avec la céramique allogène (également grès porcelaineux) trouvée en 1929 aux îles Lamma, près de Hong-kong, ainsi qu'à Hai-fong, dans le Kouang-tong oriental, avec un outillage « énéolithique attardé ». La céramique des îles Lamma, au décor estampé, proche de celui des Royaumes Combattants, et dont l'influence dut rayonner du Tchö-kiang à l'Annam, a été datée d'époque Han par Koyama et les autres spécialistes japonais ³.

Il y a enfin lieu de mentionner d'autres séries de céramique locale, trouvées au Sseu-tch'ouan et étudiées par Chêng Tê-k'un, savoir, dans les tombes de Li-fan, une poterie grise datant des Royaumes Combattants et des Han Antérieurs, et, dans les tombes de Sin-tsin, des vases, maquettes de maisons, statuettes d'animaux datant des Seconds Han ou de l'époque suivante, celle des Six Dynasties ⁴.

Quant au décor des vases de terre cuite han, en particulier des grands ^{p.74} *hou* à glaçure vert foncé, il y a lieu de signaler que sur les *hou* ce décor, enlevé en léger relief, se concentre sur une large bande courant autour des hanches du vase. On y voit se poursuivre, parfois dans un curieux « paysage » de falaises ou de collines, des bêtes bondissantes — tigres, sangliers, bouquetins, antilopes, etc. —, ou des animaux fantastiques, les uns et les autres souvent pourchassés par des archers à cheval lancés au galop volant, tous, bêtes et chasseurs, étant traités avec la même fougue, emportés par le

¹ Les Chinois emploient le caractère *ts'eu* pour cette « proto-porcelaine » comme pour la porcelaine véritable, tandis que le caractère *t'ao* est réservé à la poterie commune.

² Madeleine DAVID, *l. c.*, p. 123. Sur la date des proto-céladons de Yué, au Tchö-kiang, qui, d'après Brankston et Plumer, remontent aux Han, voir BRANKSTON, *Yüeh ware in the Nine Rocks*, dans *Burlington Magazine*, LXXVII, décembre 1938, n° 429, pp. 257-262. O. Karlbeck se demande même si les proto-céladons de Yué ne seraient pas « Royaumes Combattants » (KARLBECK, *Early Yüeh ware*, dans *Oriental art*, II, I, septembre 1949, pp. 3-7).

³ Liaison attestée par les fouilles de Matsumoto dans les nécropoles des environs de Hang-tcheou (Tchö-kiang). Sur les découvertes du P. Finn, à Hai-fong (Kouang-tong), d'une céramique de type Lamma, voir R. MAGLIONI, *Archaeological finds in Hoifung*, I, fasc. VIII, 3-4, Hong-kong, mars 1938. — Cf. C. G. SELIGMAN, *Early pottery from Southern China*, dans : *Oriental Ceramic Society*, 6 février 1935.

⁴ CHÊNG TÊ-K'UN, *Szechwan pottery*, Londres, 1948.

même élan que sur les bronzes incrustés ou que sur les bas-reliefs funéraires du Chan-tong.

Le même style inspire les « jarres-montagnes » symbolisant, dans les conceptions taoïques, les « îles des Bienheureux ». Le couvercle de la jarre s'élève en effet en forme de montagne conique (*po-chan-lou*) — la montagne des paradis taoïques, l'île des Bienheureux, dont la cime, dressée au-dessus des vagues, est constituée par un tournoiement de spirales, tandis que ses replis sont animés par tout un peuple de bêtes et de chasseurs. Sur la panse de la jarre, une bande circulaire reproduit d'autres scènes analogues¹. Notons aussi, sur la panse des jarres-montagnes comme sur celle des *hou*, des masques de *t'ao-t'ïé* très simplifiés, portant un anneau et qui sont caractéristiques du style han. C'est ici, nous l'avons déjà signalé, l'aboutissement de ce motif du *t'ao-t'ïé*, si chargé de pouvoirs magiques à l'époque des Chang, décomposé en motifs serpentiformes sous les Royaumes Combattants et qui finit, sous les Han, par n'être plus qu'un mascarón purement ornemental, très sommairement dessiné.

*

* *

¹ Rappelons que l'époque des Han nous a laissé aussi des jarres-montagnes de bronze. La Freer Gallery, à Washington, possède notamment un bronze de ce type, incrusté d'or, d'argent, de turquoise et de cornaline, avec les combats d'animaux ou d'êtres fantastiques habituels.

CHAPITRE III

RÉVOLUTIONS, INVASIONS,
RELIGIONS NOUVELLES

La chute des Han et le renversement des valeurs.

^{p.75} La dynastie des Han s'effondra en 220 de notre ère et la Chine se trouva partagée entre trois maisons indigènes concurrentes — d'où le nom d' » époque des Trois Royaumes » appliqué à cette période (220-280) : l'un de ces royaumes fut fondé dans la Chine du Nord par la famille du dictateur Ts'ao Ts'ao ; l'autre dans la Chine du Sud, à Nankin, par un second chef militaire ; le troisième au Sseu-tch'ouan par les derniers représentants de la dynastie légitime, partout ailleurs déchue, celle des Han. Les luttes de ces Trois Royaumes ont défrayé le roman épique des époques postérieures. A partir de 280 ils furent réunis par une famille de maires du palais devenus monarques, celle des Sseu-ma qui fonda la dynastie impériale des Tsin, un moment (280-316) maîtresse de tout le territoire chinois, ainsi de nouveau unifié. Unification brève. A partir de 316 les Grandes Invasions commencent ; les Tartares : Huns (ancêtres des Turcs) et Proto-Mongols, s'emparent de toute la Chine du Nord (bassin du fleuve Jaune), tandis que l'empire national chinois est rejeté à Nankin, dans la Chine du Sud. Il faudra plus de deux siècles et demi avant que la Chine du Nord ait pu assimiler et siniser ses occupants tartares et que l'unité chinoise soit de nouveau rétablie (589).

*

* *

Pas plus que la chute de l'empire romain, celle de l'empire des Han ne s'explique par les seules raisons politiques. Des deux côtés l'ordre moral régnant et le conformisme intellectuel en honneur ont été préalablement ^{p.76} mis en doute. En effet sous la seconde dynastie des Han (25-220), la richesse matérielle s'était singulièrement accrue. Pendant ces deux siècles, à la faveur de la *Pax Sinica*, la population avait presque doublé. Si nous invoquons le témoignage de l'art, nous constatons, comme dans l'empire romain de même époque, qu'à la spontanéité créatrice s'est substitué le goût du luxe, attesté par l'emploi des incrustations d'orfèvrerie, par la prédilection pour les matières précieuses, par la lourdeur dans la richesse. Et pourtant, malgré cette richesse

matérielle, malgré l'ordre moral régnant et le conformisme confucianiste, officiellement en vigueur, tout est remis en question.

Nous avons aussi sur cette époque ou plutôt contre elle des satires acerbes, dignes d'un Juvénal, intitulées « critiques d'un homme caché », le misanthrope en question n'étant autre que Wang Fou (vers 90-165), ancien fonctionnaire aigri qui a instruit le procès de ses contemporains. Ce censeur tonne contre l'abandon de l'agriculture, la désertion des campagnes, la ruée des déracinés vers les villes tentaculaires, le mercantilisme, la frénésie du luxe, toutes tendances contraires à la tradition confucianiste¹. Même satire chez le moraliste Tchong-tch'ang T'ong dont les *Paroles Sincères* sont de 206 : dissipation et luxure, vie de harem chez les empereurs, omnipotence de la *camarilla*, luxe effréné des courtisans et des nobles, telles sont, nous dit l'auteur, les raisons de la rapide sénescence des dynasties impériales chinoises, les Han aujourd'hui, demain la maison de Ts'ao Ts'ao².

En réalité l'ordre social traditionnel se justifiait de plus en plus difficilement. L'accroissement des grands domaines au détriment de la petite propriété réduisait les paysans à s'expatrier ou à accepter le servage. Les grands seigneurs, bénéficiaires de cette extension des *latifundia*, n'en désertaient pas moins leurs terres pour aller résider presque toute l'année à la cour impériale, à Lo-yang, en se désintéressant de la misère des campagnards. Dans cette même cour de Lo-yang et dans les autres grandes villes, les lettrés, écartés du pouvoir par la *camarilla*, se constituaient en *intelligentsia* d'opposition, voire en « ligues » protestataires. Leurs remontrances, propagées par une campagne de pamphlets, s'appuyaient sur l'agitation des étudiants.

« Ceux-ci, souvent d'une extrême pauvreté, et dont le nombre atteint 30 000, sont contraints de gagner leur vie comme artisans, ouvriers agricoles ou employés subalternes. Vivant au milieu du peuple, ils connaissent ses soucis et ses misères. Ils portent l'agitation dans tout l'empire³ ». « Ainsi, conclut Étienne Balazs, la classe lettrée (c'est-à-dire le milieu confucianiste), émanation de la classe dominante et ^{p.77} possédante des grands propriétaires, s'en différencie et s'oppose au luxe révoltant des grands seigneurs ou nouveaux riches ainsi qu'à la corruption de la Cour.

A la Cour, la *camarilla* représentée par les eunuques, fit proscrire en 166 de notre ère l'espèce de « Ligue des Droits de l'Homme » constituée par les « Intellectuels ». Mais l'agitation sociale continuait.

« Le peuple des campagnes se prépare à se soulever contre l'exploitation intolérable des grands propriétaires et contre les exactions vexatoires des

¹ Étienne BALAZS, *La crise sociale et la philosophie politique à la fin des Han*, T'oung pao, XXXIX, 1-3, 1949, pp. 95-105.

² BALAZS, *La crise sociale et la philosophie politique à la fin des Han*, p. 126 (protestations du moraliste Tchong-tch'ang T'ong, vers 210).

³ BALAZS, *La crise sociale*, p. 87.

mandarins. La population agricole vit dans une misère indicible. Le paysan libre est en train de disparaître, condamné à aller rejoindre les rangs du prolétariat agricole.

Cette masse de serfs de la glèbe ou de déracinés est travaillée par les confréries taoïstes. Et c'est ici qu'apparaît au grand jour le cheminement longtemps souterrain du taoïsme depuis ses fondateurs historiques ou légendaires, quelque six siècles plus tôt.

Ceux-ci, nous l'avons vu en ce qui concerne Tchouang-tseu (d. vers 320 avant J.-C.), avaient été de purs spéculatifs, indifférents à toute préoccupation sociale et même en rupture avec la société, des rêveurs qui, dans leurs retraites sylvestres, ne se préoccupaient que d'obtenir sur un plan strictement individuel l'union mystique avec la Force Universelle ou *tao*. Mais par une rencontre inattendue (d'ailleurs fréquente à la fondation des grandes religions), cette mystique individuelle, ou du moins réservée à quelques cénacles d'initiés, se propagea au point de prendre l'allure d'un large mouvement populaire. L'antique religion agraire, sur laquelle était fondée la société chinoise archaïque, ne suffisait plus aux temps nouveaux. Le taoïsme, obéissant à l'inquiétude générale, se présenta désormais comme une religion de salut, « se proposant, dit Henri Maspero, de conduire ses fidèles à la Vie Éternelle », but dont aucune doctrine chinoise antérieure n'avait eu seulement l'idée¹. L'obtention de l'immortalité était subordonnée à des techniques corporelles (contrôle de la respiration, jeûne, etc.) ou spirituelles, voire à des recettes de spiritisme, pratiques dont les secrets, transmis aux initiés, conféraient à ceux-ci, en même temps que des pouvoirs occultes illimités, un immense prestige.

Une véritable Église se constitua sur ces bases, toute une hiérarchie de pontifes, d'initiés et de membres d'un « tiers-ordre », avec communautés rustiques et phalanstères, repas pris en commun, offices religieux et prières collectives, confession publique des péchés, purifications, pénitences et charismes. Depuis les conseils de paroisse, dirigés par de simples exorcistes, jusqu'aux hauts dignitaires, thaumaturges et magiciens réputés, cette Église finit, vers la fin des Han, par se présenter comme un véritable État dans l'État. Communauté singulièrement agissante d'ailleurs, aux activités allant des pires égarements sexuels collectifs à la pratique de la charité^{p.78} la plus désintéressée. Devant la corruption et l'incurie croissante de l'administration impériale sous les derniers Han, l'Église taoïste, se substituant aux autorités officielles, assumait spontanément et gratuitement les travaux d'utilité publique, entretien des ponts et chaussées, des digues et canaux, soins d'assistance publique, etc., toutes pratiques grâce auxquelles les taoïstes bénéficièrent bientôt d'une grande popularité dans les masses.

¹ Henri MASPERO, [Le Taoïsme](#), Musée Guimet, 1950, p. 16.

En somme, le néo-taoïsme ainsi conçu se présentait comme une religion de salut, à certains égards un peu analogue aux doctrines qui transformaient alors le monde méditerranéen.

En 184 les communautés taoïques passèrent à l'action en annonçant la venue de la « Grande Paix, c'est-à-dire l'arrivée du *Millenium*, l'âge d'or, avec égalité entre tous les hommes. Le mouvement fut conduit par les membres de la famille Tchang, hauts dignitaires dans la hiérarchie taoïste, notamment par Tchang Kio, chef des confréries de la Grande Plaine ainsi que de la région du Houai-ho, et par Tchang Lou, chef des communautés de l'Ouest¹. Les insurgés furent connus sous le nom de « Turbans jaunes » (*Houang-kin*) d'après la coiffure qu'ils avaient adoptée comme signe de ralliement (le jaune étant la couleur symbolique de l'élément-terre). Tout de suite le mouvement prit les allures d'une révolte paysanne — levée en masse de ces paysans de la fin des Han, réduits à la famine par la ruine de l'agriculture comme par l'oppression que faisaient peser sur eux à la fois les *landlords* et la fiscalité impériale². Il ne fut dompté qu'au prix d'une répression impitoyable. Mais l'ébranlement mystique qui l'avait accompagné, la jacquerie qu'il avait déclenchée, les destructions, sur plus d'un point irréparables, qu'il avait provoquées, avaient détraqué la machine gouvernementale. La révolution n'avait pu être matée que par l'appel au soldat, c'est-à-dire, comme si souvent en Chine dans des circonstances analogues, que grâce à l'entrée en scène d'aventuriers à poigne, devenus *condottieri* et s'étant effectivement assuré, pour le service de leur seule ambition personnelle, quelque *condotte*, ramassis de mercenaires sans scrupules, de paysans dépossédés, de vagabonds et d'intellectuels sans emploi.

Le type de ces *condottieri* chinois, portés aux sommets par les convulsions de l'an 184, sera le célèbre Ts'ao Ts'ao, appelé à devenir le principal bénéficiaire des événements.

Du reste, la révolte et, plus encore peut-être, les nécessités de la répression ont pour longtemps détruit la fiction du conformisme, la croyance à la vertu souveraine de l'ordre moral confucianiste. Devant les terribles nécessités de l'heure, on en revient au réalisme politique, voire au cynisme politicien qui avaient fleuri quelque cinq ou six siècles plus tôt avec l'École^{p.79} des Légistes, à l'époque des Royaumes Combattants. La théorie venait précisément d'en être peu auparavant remise en honneur par Ts'ouei Che (vers 110-170) dont le traité *De la politique* n'était qu'une protestation contre les tenants de la routine confucianiste³.

*

¹ Henri MASPERO, *Le Taoïsme*, Musée Guimet, 1950, p. 150 (Organisation des communautés à l'époque des Turbans jaunes).

² A. A. PETROV, *Wang Pi*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1947, p. 77.

³ BALAZS, *La crise sociale*, *T'oung pao*, 1949, p. 109.

* *

Le produit-type de cet âge troublé est, disions-nous, le dictateur Ts'ao Ts'ao (155-220), personnalité hors série qu'un contemporain définissait : « Un vil bandit dans une époque calme, un chef héroïque dans un monde bouleversé »¹. S'étant signalé dans la répression des Turbans jaunes, il s'imposa à la Cour des derniers Han. Il y devint bientôt une sorte de maire du palais omnipotent, massacrant les membres de la famille impériale qui le gênaient et ne laissant au dernier empereur-fantôme (dont il avait fait son gendre) qu'une ombre de pouvoir. Il était réservé à son fils aîné Ts'ao P'ei de supprimer ouvertement la dynastie des Han et de se faire empereur de Chine (tout au moins, ainsi qu'on le verra, de la Chine du Nord) comme fondateur de la dynastie des Wei (220 de notre ère).

Ts'ao Ts'ao est une des « figures de proue » de l'histoire chinoise. Cet homme d'action, ce chef de guerre, cet aventurier sans scrupules, à l'âme impétueuse, aux aspirations de surhomme, fut en même temps un grand poète, plein de puissance créatrice et de fantaisie. Avec ses deux fils, le futur empereur Ts'ao P'ei (187-226) et Ts'ao Tche (192-232), poètes comme lui, il ouvrit au lyrisme chinois une voie nouvelle.

« Dans ses poèmes et dans ceux de ses deux fils, écrit Odile Kaltenmark, des thèmes nouveaux apparaissent, qui resteront les sujets préférés de la grande poésie chinoise : descriptions de paysages, rapides anecdotes, plaintes sur les maux de la guerre. Cette poésie est incomparablement plus personnelle que celle qui l'a précédée »².

L'impression produite par ce lyrisme de l'action, mâle à nous en paraître nietzschéen, est d'autant plus pénétrante que, chez cet homme fort, nous discernons en accompagnement à toutes ses pensées un sentiment poignant de la fuite des jours, de la mort toujours présente et de la vanité universelle.

Ts'ao Ts'ao et ses deux fils ne se signalèrent pas seulement par la valeur de leur propre poésie, mais aussi, à l'égard des autres poètes contemporains, par la splendeur de leur mécénat. La littérature du temps, connue sous le nom de « littérature Kien-ngan » (196-219), est d'ailleurs^{p.80} restée célèbre dans la tradition chinoise. En dehors des « trois Ts'ao », le plus réputé des « sept poètes de la période Kien-ngan » (et qui exerça de hautes fonctions auprès de Ts'ao Ts'ao lui-même) est Wang Ts'an (177-217). Wang Ts'an

¹ Sur Ts'ao Ts'ao, voir l'article de BALAZS dans *Monumenta Serica*, 2, (1937), p. 410.

² Sur Ts'ao Ts'ao comme poète, voir l'article de BALAZS, *Zwei Lieder, l. c.*, et STEINEN, *Poems of Ts'ao Ts'ao*, *ibid.*, *Monumenta Serica* (1939-1940), pp. 125-181. Le célèbre poème de Ts'ao Ts'ao connu sous le nom de Chanson au ton bref est traduit diversement par WIEGER, *Chine à travers les âges*, p. 128 et par SUNG-NIEN Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise*, p. 119.

« sut exprimer avec un véritable sens dramatique les misères de cette époque troublée ¹.

Une de ses œuvres les plus célèbres, le « poème des sept tristesses », nous décrit notamment la désolation de la capitale impériale, Si-ngan-fou (ou Tch'ang-ngan), après les ravages des Turbans jaunes et l'effroi des populations en fuite devant les bandes de pillards.

Ts'ao Ts'ao protégea aussi une poétesse de grand talent, Ts'ai Yen. Jeune femme, elle avait été enlevée par un rezzou de Huns. Un des chefs huns l'épousa. Elle en eut des enfants. Puis Ts'ao Ts'ao intervint pour la faire rentrer en Chine. De retour dans sa patrie, après un éloignement de tant d'années, elle nous a laissé un poignant « chant de détresse » où elle nous décrit l'irruption des cavaliers huns, son enlèvement, son dépaysement au fond de la steppe mongole, parmi les barbares dont elle partageait l'existence, puis son retour, sa tristesse à retrouver hommes et choses si changés en Chine et surtout sa douleur d'avoir dû laisser en Mongolie les enfants qu'elle avait eus du chef sauvage : « Je les aimais bien, mes deux petits Huns ! » ²

Un autre écrivain de ce temps, le moraliste Tchong-tch'ang T'ong fut, à trente ans, vers 210, appelé auprès de Ts'ao Ts'ao, parmi, dit Balazs,

« le *brain-trust* que le grand aventurier savait si habilement rassembler autour de sa personne.

Les *Paroles Sincères* qu'il nous a laissées dénoncent en traits de feu les raisons profondes de la chute des Han — avilissement du pouvoir, dégénérescence de la dynastie dans la vie artificielle du « harem », — motifs de décadence qui, après avoir perdu les Han, allaient, à brève échéance, perdre de même la maison de Ts'ao Ts'ao :

« Tout s'effondre et se disloque, et un beau jour la dynastie n'est plus.

Après un regard sur les désastres causés par la jacquerie des Turbans jaunes — villes en ruines, régions entières dépeuplées —, Tchong-tch'ang Tong, pourtant sociologue réaliste et appartenant à l'école des novateurs, conclut sur une note d'angoisse : « Je ne sais où nous allons » ³.

On allait vers quatre siècles d'anarchie, de guerres civiles, d'invasions et d'occupation étrangère. — La guerre civile, d'abord. Tandis que la maison de Ts'ao Ts'ao se rendait maîtresse de la Chine du Nord, un autre chef militaire, Souen K'iu-an, s'établissait à Nankin et dans le reste de la Chine du Sud, exception faite du Sseu-tch'ouan. Au Sseu-tch'ouan, en effet, un dernier membre de la famille impériale des Han, Lieou Pei, ^{p.81} avait rassemblé les

¹ O. KALTENMARK-GHÉQUIER, *La littérature chinoise*, Paris, Presses Universitaires, 1948, p. 54.

² Traduction SUNG-NIEN Hsu, *Anthologie*, p. 111.

³ Voir BALAZS. *La crise sociale*, p. 125.

fidèles de la dynastie tombée. En droit, seul souverain légitime, il vit se grouper autour de lui tous les loyalistes, tous les « nobles cœurs » de son temps, depuis le grand homme d'État Tchou-ko Leang (181-234) jusqu'aux paladins Kouan Yu (d. 219) et Tchang Fei (d. 221) ¹. Les deux derniers furent réellement des preux, dévoués jusqu'à la mort à la cause de la dynastie légitime et qui en effet périrent victimes de leur fidélité. Le roman et le théâtre qui ont immortalisé leur souvenir n'ont fait que développer le thème des prouesses que l'histoire nous raconte à leur actif. Si vénérée restera leur mémoire que Kouan Yu sera, par la suite, canonisé comme dieu de la guerre, entendons comme le dieu des guerres du droit, sorte de Bayard d'Extrême-Orient, ayant pris dans le panthéon populaire l'allure d'un saint Georges, soutien de la veuve et de l'orphelin, redresseur de torts, dont l'épée flamboyante fait régner la justice sur terre.

L'époque des « Trois Royaumes » (*San-kouo*) (de 220 à soit 265, soit mieux 280) a donc vu la Chine partagée entre la maison de Ts'ao Ts'ao dans le Nord, la maison de Souen K'iuàn à Nankin et les derniers empereurs Han au Sseu-tch'ouan. C'est une période qui, comme nous le disions, a laissé un souvenir extraordinaire dans le roman épique et dans le théâtre héroïque chinois, avec ses caractères bien tranchés : Kouan Yu et Tchang Fei, les héros sans peur et sans reproche, ne vivant que pour l'honneur et la défense du droit, et, en face d'eux, Ts'ao Ts'ao, l'usurpateur-type, devenu le traître de mélodrame et le génie du mal ².

Ce cliquetis d'épées ne doit pas nous dissimuler l'évolution économique en cours, laquelle allait définitivement saper les bases de l'ancienne société chinoise. L'insurrection des Turbans jaunes, nous l'avons vu, avait été, à travers son idéologie taoïste, une immense révolte paysanne. Abandonnés par le gouvernement central au bon plaisir des grands propriétaires — des *Landlords* —, les paysans avaient essayé de renverser la société. Ils avaient été vaincus. Les rois de Wei, de la maison de Ts'ao Ts'ao, s'empressèrent de rétablir et de renforcer le régime seigneurial, tout le système de tenures que la jacquerie avait prétendu abolir. D'énormes « fiefs » furent concédés aux *landlords* avec pouvoir absolu sur leurs paysans ³.

Cette réaction caractérisée coïncidait avec un appauvrissement général. Du fait de la guerre sociale qu'avait été la révolte des Turbans jaunes, du fait ensuite de la guerre civile qui n'avait pas cessé pendant toute la période des Trois Royaumes, la population avait diminué dans des ^{p.82} proportions incroyables. Les recensements donnent pour l'Empire 56 486 856 habitants en

¹ Voir dans MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 112, le texte de deux « recommandations à l'empereur » attribuées à Tchou-ko Leang et qui donnent une idée de la personnalité de ce grand homme. Tchou-ko Leang, de 208 à sa mort en 234, soutint plus que quiconque (et à lui seul, à partir de 222) la cause de la légitimité.

² Voir OU ITAI, *Le roman chinois*, Paris 1933, p. 59. — MIEN TCHENG, *Répertoire du théâtre chinois moderne*, Paris 1929, pp. 35-58.

³ A. A. PETROV, *Wang Pi*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1947, p. 77.

l'an 157, et 16 163 863 en 280. Même en admettant que, par crainte de la fiscalité impériale et de l'oppression seigneuriale, une partie des imposables ou corvéables se soient dérobés aux fonctionnaires du recensement, la baisse démographique n'en est pas moins certaine ¹.

Le grand émiettement. Époque des Six Dynasties.

Si les derniers légitimistes pro-Han devaient, à travers l'histoire et la légende, conserver l'admiration de la postérité, leurs efforts n'avaient nullement réussi à barrer le cours des événements. L'homme fort, le destin hors série qui a dominé et modelé son siècle reste Ts'ao Ts'ao. Toutefois l'étonnant poète « romantique » qui, écartant tout scrupule, s'est imposé sur les marches du trône, n'a rien fondé de durable. Sans doute, au lendemain de sa mort, son fils va s'asseoir sur le trône lui-même, mais la Chine du Nord seule reconnaîtra leur autorité. Puis, sous l'influence de la vie de cour qui a perdu les Han, les descendants de Ts'ao Ts'ao vont être victimes d'une dégénérescence plus rapide encore. Et tout de suite, contre eux, l'histoire recommencera. Leurs maires du palais, de grands officiers de la famille Sseu-ma, s'arrogèrent l'hérédité, puis s'emparèrent du trône (265). Comme les Sseu-ma avaient, au préalable, conquis le royaume légitimiste Han du Sseu-tch'ouan (263) et qu'ils conquièrent de même, peu après, le royaume sudiste de Nankin (280), ils se trouvèrent avoir refait l'unité de la Chine. On put croire que leur maison, — elle prit le titre impérial de dynastie des Tsin et devait durer de 265 à 420 — allait faire renaître la *Pax Sinica* de l'époque Han. Il n'en fut rien. Aucune famille, sous l'influence de la vie de cour, ne dégénéra plus vite que les Sseu-ma, promus empereurs Tsin. Ce « Bas-Empire » provoqua par sa faiblesse les Grandes Invasions d'Extrême-Orient. A partir de 316, les hordes turco-mongoles s'emparent de la Chine du Nord où elles se succèdent en un chaos d'éphémères royautes barbares qui s'entre-détruisent en détruisant le pays. Devant l'invasion, les empereurs de la maison Sseu-ma ou Tsin se sont réfugiés à Nankin d'où ils continuent à gouverner la Chine du Sud.

Le fait à retenir, c'est que la Chine véritable, la Chine du Nord, c'est-à-dire le bassin du fleuve Jaune, était tombée au pouvoir des Barbares, en l'espèce des Turco-Mongols. Ceux-ci, d'ailleurs, ne devaient jamais en être expulsés. Si, comme nous l'avons dit, leurs diverses hordes s'y ^{p.83} entre-détruisirent, la dernière et la plus heureuse d'entre elles, celle des Tabghatch (ou T'o-pa) dont les rois prirent en chinois le nom de Wei, sut s'y

¹ LIEN-SHENG YANG, *Notes on the economic history of the Chin dynasty*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, t. IX, 1945-1947, p. 113.

maintenir jusqu'à son extinction (398-557) ¹. Il est vrai qu'à la fin elle se sera si bien assimilée, elle sera devenue à ce point chinoise que les annalistes ultérieurs, légitimement, lui accorderont ses grandes lettres de naturalisation.

Pendant ce temps, l'indépendance chinoise, nous l'avons vu également, s'était réfugiée dans la Chine du Sud, avec Nankin pour capitale. Or la Chine du Sud, nous l'avons aussi indiqué, était une Chine nouvelle, une Chine « coloniale », un territoire naguère allogène, sinisé seulement depuis les Han. « L'impérialité chinoise », en s'y réfugiant, contribua d'ailleurs à en achever la sinisation. Toutefois les dynasties, *effectivement nationales*, qui, après les Tsin, se succédèrent sur le trône de Nankin, tombèrent les unes après les autres, et comme les Tsin, dans une dégénérescence incroyablement rapide. Adolescents impériaux pourris de vices, turpitudes et crimes en série fleurissant dans la vie artificielle du « sérail », entr'égorgements familiaux qui, en quelques années, éteignent les successives dynasties, tel est le spectacle que nous offre cette survie nationale chinoise, miraculeusement préservée derrière la barrière du Yang-tseu, à l'abri des invasions, dans des provinces de colonisation récente.

De plus, les Grandes Invasions avaient causé une immense perturbation dans la société tout entière. Lors de l'occupation de la Chine du Nord par les Huns, en 316, un exode tumultueux avait jeté dans les provinces du Yang-tseu des foules énormes. Dans les classes dirigeantes, on comptait entre 60 et 70 pour 100 d'émigrés. On peut estimer qu'un million de Nordistes vinrent ainsi chercher refuge sur le Yang-tseu ². Un tel afflux de « personnes déplacées » entraîna des remous terribles, et tout d'abord posa d'angoissants problèmes économiques. Il fallut caser tous ces émigrés, Pendant quelque temps, ils voulurent considérer leur situation comme provisoire, espérant toujours que la cour de Nankin reconquerrait le Nord et leur ferait rendre leurs anciens domaines. Cette attitude leur ^{p.84} permettait d'ailleurs d'éviter bien des charges fiscales. Ce n'est qu'à partir des années 364-412 que le gouvernement de Nankin réussit, en rendant définitif leur statut, à les astreindre à toutes leurs obligations civiques. Mais il avait fallu, au préalable, distribuer à ces nobles

¹ La langue de ces Tabghatch était « essentiellement turque avec un certain mélange d'éléments mongols » (Peter BOODBERG, *The Language of the T'o-pa Wei*, dans : *Harvard journal of Asiatic Studies*, 1936, p. 185). De la récente étude à laquelle s'est livré Louis Bazin, il résulte que dans les titres et noms de fonctions chez les T'o-pa on trouve 73 % de mots proto-turcs et 15 % de mots proto-mongols. Pour les noms de tribus t'o-pa, 56 % de noms proto-turcs, 42 % de noms proto-mongols et 2 % de noms proto-tongous. Les termes de civilisation et de langage administratif sont essentiellement proto-turcs. En somme, cadre et majorité proto-turcs, avec une minorité proto-mongole et d'insignifiants éléments proto-tongous. Le tout disparut sous la sinisation ordonnée par le roi T'o-pa Hong (471-479) qui interdit à tous les siens de parler t'o-pa et leur enjoignit de ne plus parler que chinois (Louis BAZIN, *Recherches sur les parlers t'o-pa, T'oung pao*, XXXIX, 4-5, 1950, p. 320). Sur les T'o-pa en général, W. EBERHARD, *Das Toba Reich, eine soziologische Untersuchung*, Leyde, 1949.

² LIEN-SHENG YANG, *Notes on the economic history of the Chin dynasty*, dans : *Harvard Journal of Asiatic Studies*, t. IX, 1945-1947, p. 115.

émigrés de nouveaux *latifundia*. Plus que jamais les grandes familles commandèrent à tout un peuple de « clients » (*k'o*) héréditaires ¹.

Dans la Chine du Nord — la Chine originelle — l'occupation hunnique avait provoqué une régression culturelle décrite avec épouvante par les annalistes. Quelques princes huns, plus ou moins frottés de culture chinoise, essayaient de donner le change. Le premier d'entre eux, Lieou Ts'ong, le chef de l'invasion victorieuse de 316, avait naguère, comme Barbare fédéré, fréquenté la Cour impériale ². Un autre roi hun, Che Lo (319-333) installé après lui dans les provinces du fleuve Jaune, ne se refusait pas, le cas échéant, à écouter les lettrés. En réalité, le gouvernement de ces chefs barbares restait purement militaire. Un chaos, une misère sans nom régnaient dans toute la Chine du Nord. Partout se faisait sentir l'incompatibilité « raciale » entre la population chinoise et les occupants huns ³.

Seuls, les missionnaires bouddhistes essayaient d'apprivoiser ces Barbares. L'un d'eux, le moine Fo-t'ou-teng, ou Fo-t'ou-tch'eng (sans doute originaire de Koutcha), était arrivé en Chine à la veille même de l'invasion, en 310. Il y resta et sut inspirer respect au roi hun Che Lo, et même au successeur de ce prince, au sauvage Che Hou. Che Hou (334-349) — par ailleurs un monstre de cruauté — se laissa arracher par Fo-t'ou-teng un édit en faveur des missions bouddhiques ⁴. Nous reviendrons plus loin sur l'œuvre civilisatrice ainsi entreprise par le bouddhisme auprès des Barbares.

*

* *

En même temps que s'était effondré l'ordre politique des Han, le confucianisme auquel il était si intimement lié, avait subi un très net recul. Depuis l'empereur Han Wou-ti (140-87 avant J.-C.) jusqu'aux convulsions du III^e siècle de notre ère, les lettrés confucianistes avaient détenu les fonctions publiques et dirigé l'administration. Depuis les dernières années du II^e siècle de notre ère nous voyons se créer à nouveau une noblesse terrienne très puissante qui s'empare de tous les postes de commande.

« La masse des lettrés, n'ayant plus accès aux fonctions publiques — du ^{p.85} moins aux fonctions les plus importantes —, se trouve réduite à une vie parfois misérable. Le confucianisme, doctrine essentiellement officielle, tombe en discrédit, car il n'a plus de

¹ LIEN-SHENG YANG, *Notes on the economic history of the Chin dynasty*, dans : Harvard journal of Asiatic Studies, t. XI, 1945-1947, p. 116.

² W. EBERHARD, *Liu Yüan und Liu Ts'ung*, Ankara, 1942.

³ Arthur Frederick WRIGHT, *Fo-t'u-têng*, dans Harvard Journal of Asiatic Studies, 1948, p. 322.

⁴ WRIGHT, *l. c.*, p. 325.

raison d'être pour des gens qui n'ont plus de responsabilités publiques ¹.

De ce discrédit vont bénéficier les « religions de salut », le néo-taoïsme d'abord, le bouddhisme ensuite.

En ces temps troublés, le taoïsme exerce en effet une influence considérable. Mais il subit du même coup une curieuse transformation. Le Principe Suprême, le *Tao* des anciens sages, l'Élan cosmique ou Élan vital, naguère conçu comme un pur Inconnaissable, devient désormais une sorte de dieu personnel, prenant une forme humaine, le « Seigneur du Tao », *Tao-kiun*. Lao-tseu, le fondateur légendaire du taoïsme, est maintenant donné comme une incarnation de ce « Seigneur du Tao », descendu sur terre pour instruire les hommes ². D'autres incarnations, d'autres descentes du Ciel sur la Terre, ont suivi ou suivront, créant bientôt tout un panthéon de génies et d'Immortels (Sien), à commencer par les « Huit Immortels » canoniques ³. Ces Immortels pouvaient être directement invoqués et leur intercession pouvait valoir au fidèle sa propre accession à l'immortalité bienheureuse. Devant la disparition de la religion antique, le néo-taoïsme des Six Dynasties se présente donc comme une religion personnelle, une religion de salut, répondant aux besoins des temps nouveaux.

*

* *

La littérature de la fin des Trois Royaumes et du commencement des Six Dynasties est grandement imprégnée de néo-taoïsme ⁴. Un des poètes les plus célèbres de l'époque, Hi K'ang (223-262), a composé une *Dissertation sur le nourrissement du principe vital*, traité de diététique et de contrôle de la respiration pour obtenir l'immortalité taoïque. C'est encore sous une inspiration nettement taoïste qu'il a chanté la nature et le vin. Hi K'ang avait fondé avec six autres poètes de ses amis le « Club de la Forêt des Bambous ».

« Ils se promenaient en causant dans le bosquet, s'arrêtaient pour boire, reprenaient leur promenade, puis, après avoir bu, causé, fait des vers, ils allaient jusqu'à la taverne où ils achevaient de s'enivrer ⁵.

¹ O. KALTENMARK, *Littérature chinoise*, p. 57.

² Henri MASPERO, *Le taoïsme*, Musée Guimet, 1950, p. 28.

³ Voir Henri MASPERO, *Les ivoires chinois et l'iconographie populaire*, dans : *Les religions chinoises*, Musée Guimet, 1950, p. 229.

⁴ Sur le « climat » intellectuel de cette époque, voir notamment A. A. PETROV, *Wang Pi (226-249), his place in the history of Chinese philosophy*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1947, p. 77. *Ibid.*, p. 124, T'ANG YUNG-T'UNG, *Wang Pi's new interpretation of the I-ching and Lun-yü*.

⁵ Henri MASPERO, *Le taoïsme*, p. 65.

Malgré son détachement des affaires publiques, Hi K'ang^{p.86} fut mis à mort pour avoir, dans un procès, témoigné en faveur d'un ami injustement accusé. Conduit au supplice, il joua encore du luth en contemplant un rayon de soleil.

Parmi les « Sages de la Forêt des Bambous », on rencontre d'autres vrais poètes, tels Chan T'ao (205-283), qui, moins fidèle que son ami Hi K'ang à la vie indépendante, finit par entrer dans la carrière des honneurs ; Yuan Tsi (210-263) qui, bien avant les poètes t'ang, a développé le thème de l'homme perdu dans l'immensité du monde ; Lieou Ling (mort vers 265) qui a chanté « la chanson du vin » :

« Le vin est un noble maître pour qui le Ciel et la Terre ne sont qu'un matin, pour lequel l'éternité n'est qu'un instant.

A la génération suivante, sous le règne des empereurs Tsin de la maison des Sseu-ma et tandis que ces princes possédaient encore la Chine entière (Tsin Septentrionaux ou Occidentaux, 265-316), nous voyons fleurir à leur cour de Lo-yang de grands poètes de même inspiration.

« Lorsque deux poètes, les frères Lou Ki (261-303) et Lou Yun (262-303), se présentèrent à la cour de Lo-yang, le ministre Tchang Houa (232-300), grand érudit et poète lui-même, les accueillit en disant que l'arrivée de tels lettrés était plus précieuse pour l'État que la conquête de Nankin.

Lou Ki est d'ailleurs un grand lyrique qui a opposé la beauté des choses à la mélancolie du cœur humain.

Une fois la Chine du Nord tombée aux mains des hordes turco-mongoles, les lettrés se réfugièrent, avec les empereurs Tsin, à la nouvelle résidence de ceux-ci, à Nankin (316). Et là encore, ce fut le taoïsme qui prédomina, comme on le voit par l'inspiration du poète T'ao Yuan-ming, aussi appelé T'ao Ts'ien (de 365 ou 372 à 427), le plus grand lyrique entre les Han et les T'ang. Le personnage est d'ailleurs particulièrement intéressant comme représentant de cette « époque en fusion », car il s'agit d'un lettré de complète culture confucianiste, taoïste de tempérament comme d'inspiration, et déjà tout pénétré (nous reviendrons sur ce point) de religiosité bouddhique. Mais en lui le fonctionnaire confucianiste cédait vite le pas au taoïste, plein d'indépendance, d'humour et de fantaisie. Ce fut ainsi que, sous-préfet, il donna sa démission plutôt que de se plier aux gestes protocolaires devant un gouverneur en inspection. A la manière taoïste, il chante sa maison de campagne, les champs à l'abandon, l'évasion momentanée que procure l'ivresse. Signalons chez lui des paysages esquissés en quelques traits, d'une poésie pénétrante, des « entrevisions » de lointains dans la campagne estompée par la brume avec, ça et là, des hameaux d'où s'élèvent quelques spirales de fumée. Déjà la poésie t'ang, les paysagistes song...

Nous retrouvons les mêmes paysages, avec des touches plus délicates ou plus savantes chez Sie Ling-yun (385-433). Tous les thèmes classiques du lyrisme descriptif sont ici représentés :

« Les cris des singes, en forêt, ^{p.87} annoncent que l'aube est proche ; les premiers rayons ne percent pas encore ; sur la colline le nuage se forme et la rosée humecte les fleurs. Je suis le contour sinueux de la colline. Je traverse la cascade écumeuse. Je grimpe sur la passerelle de bois.

Et au milieu de ce paysage délicat et romantique, Sie Ling-yun croit apercevoir, revêtu d'herbes et de lianes, quelque Immortel taoïque. Concluons que la rêverie taoïste a, pour une large part, inspiré le sentiment chinois de la nature et, par la suite, le paysage chinois.

Notons, du reste, que le néo-taoïsme n'oubliait pas les grandes échappées spirituelles des penseurs d'autrefois. Un des meilleurs prosateurs des Six Dynasties, auteur de contes et nouvelles, Ko Hong (né vers 250, mort entre 325 et 336) est à la fois un métaphysicien, encore dans la tradition de Tchouang-tseu, et l'auteur d'un traité d'alchimie, en quête de l'or potable qui permettra d'atteindre l'immortalité. Ko Hong se préoccupe aussi de recettes magiques pour conjurer les démons. Il est pour beaucoup dans la fixation du panthéon taoïque dont nous verrons l'influence sur l'art des Six Dynasties. Pour achever d'obtenir l'immortalité, il finit par aller vivre en ermite dans les montagnes de la région cantonaise.

En dehors de ces préoccupations religieuses, l'époque des Six Dynasties se signale par « son souci presque exclusif de beauté littéraire, sa tendance esthétique ¹ ». Parmi les sources d'inspiration des Six Dynasties, les jolies femmes tiennent une grande place, fait nouveau dans la poésie chinoise, car les lettrés confucianistes de l'époque antérieure ne voulaient guère célébrer que l'amour conjugal ou l'amitié entre philosophes. Au contraire

« dans les palais des empereurs de Nankin, sous la dynastie des Leang (502-557) et surtout sous celle des Tch'en (557-589), l'on commença à dépeindre en vers élégants la beauté et les sentiments des femmes de la Cour. C'est ce qu'on appelle le *style des palais* (*kong-t'i*). Plusieurs souverains des Leang ou des Tch'en aimaient à composer des poésies de ce type, qui étaient probablement accompagnées de musique ².

Le fondateur de la dynastie des Leang, l'empereur Leang Wou-ti qui régna à Nankin de 502 à 549, nous a, dans cette manière, laissé de petits poèmes charmants et fragiles, « médailles d'argile » qui nous annoncent les statuettes féminines de l'époque des T'ang :

¹O. KALTENMARK, *Littérature chinoise*, p. 57.

²ID., *ibid.*, p. 57.

Sûre de l'amour de son bien-aimé, elle veut s'avancer,
 mais la timidité retient ses pas.
 Sa bouche vermeille murmure des chants passionnés
 et ses doigts lisses comme le jade jouent sur les cordes des airs
 charmants.

L'arome des fleurs monte le long des perrons et pénètre ses
 vêtements ;
 Que le printemps est beau !
 Comment modérer l'amour qui vient troubler notre cœur ? ¹.

p.88 N'était-ce pas Leang Wou-ti qui déclarait :

« Si, de trois jours, je ne pouvais lire les poèmes de Sie T'iao, j'en
 perdrais la saveur des mets ?

Il est vrai que les vers de Sie T'iao sont d'une grande beauté ² :

« La chaîne de montagnes s'étend sur cent li.
 Ses pics percent les nuages.
 Là s'abritent les ermites,
 là se cachent les esprits des Immortels.
 En bas, la rivière sinueuse serpente.
 Les arbres tendent leurs branches tortueuses.
 Les nuées immenses et la pluie obscurcissent le ciel.
 Je recherche les sentiers déserts. Je marche le long d'une rivière
 dont je n'atteins pas la source.
 Le chemin du retour se perd dans le lointain ³.

Déjà tous les éléments du paysage song. On voit tout ce que la sensibilité
 chinoise doit à l'époque des Six Dynasties.

Un des fils de Leang Wou-ti, le prince impérial Siao T'ong (501-531), est
 l'auteur d'une anthologie célèbre, le *Wen-siuan*, où il réunit des textes

« choisis uniquement en raison de leur beauté, à l'exclusion de la
 littérature canonique.

Un tel état d'esprit montre bien les tendances de l'époque : poèmes traduisant
 l'âme des paysages et la mélancolie des lointains ou poésies de cour célébrant
 l'élégance des jolies femmes, c'est déjà toute la littérature des T'ang qui
 s'annonce.

A côté de cette poésie de cour, éclore dans les palais de Nankin au VI^e
 siècle, on voyait fleurir les chansons populaires ou plutôt de petits poèmes
 imités des chansons populaires et dits « Chansons de Tseu-ye », parce que les

¹ Trad. SUNG-NIEN Hsu, [Anthologie de la Littérature chinoise](#), p. 131.

² Sie T'iao, date incertaine (464-499 ?).

³ Traduction SUNG-NIEN HSU, [op. cit.](#), p. 132.

plus anciens de ces quatrains seraient dus à une jeune fille ainsi nommée ¹. On attribue aussi aux Six Dynasties une sorte de « ballade épique », souvent citée, le *poème de Mou-lan* ², une jeune héroïne qui, déguisée en homme, prit part aux grandes guerres tartares sur les frontières du Nord. Veine épique qui, là encore, annonce tout un côté de la grande poésie des T'ang.

*

* *

L'art des Six Dynasties, dans la mesure où il n'a pas été (et, comme nous le verrons, il le fut) renouvelé par l'irruption des concepts bouddhiques, continue l'art han de la dernière phase avec une particulière influence de la mythologie du néo-taoïsme. On le voit en particulier pour les miroirs de cette époque, sur lesquels, dans des séries déjà apparues à la fin des Han, nous remarquons de petits personnages taoïques assis — génies, Immortels ou thaumaturges — rangés soit en série horizontale, soit, le plus souvent, en disposition concentrique, et avec, fréquemment, des séries de dragons intercalées ³. Ces miroirs sont fréquemment inscrits, ^{p.89} un des registres périphériques étant orné de cartouches encadrant des caractères chinois de graphie carrée. Il y a lieu de remarquer dans ces miroirs l'accentuation du style han tardif, avec ordonnance rigide des divers éléments, lourdeur des motifs et, quand il s'agit de figurations taoïques, tassement des personnages. Par une rencontre curieuse (mais d'où il serait illégitime de conclure à une pénétration d'influences), nous constatons ici le même abâtardissement avec multiplicité, tassement et traitement sommaire des personnages que dans l'art du Bas Empire romain des IV^e-V^e siècles.

Dans la statuaire non bouddhique, l'époque des Six Dynasties a donné les chimères ou lions ailés, en ronde-bosse, de dimensions monumentales, qui ornent les sépultures des empereurs de Nankin (dynasties Song, Ts'i, Leang et Tch'en), celles, notamment, de l'empereur Song Wen-ti (d. en 453), de l'empereur Ts'i Wou-ti (d. 493), du duc Siao Sieou (d. en 518), du prince Siao Tan (d. en 522), du marquis Siao King (d. en 528) et de l'empereur Leang Wou-ti (d. en 549), les quatre dernières sépultures appartenant à la dynastie des Leang (502-556) ⁴. Comme on le sait, le lion était inconnu de la faune chinoise, aussi bien que de la faune gangétique et dékanaise. L'image en venait de l'Asie Occidentale, en l'espèce de l'Iran. On la trouve, nous l'avons

¹ Les dates de la vie de Tseu-ye sont fort incertaines. On les fait flotter entre 265 et 486...

² [css : Trad. SUNG-NIEN Hsu, *Anthologie de la Littérature chinoise*, p.133.]

³ Série de miroirs des Six Dynasties dans le grand catalogue de la collection Sumitomo, *Senoku-seisho, Additional Volumes, II, Ancient Mirrors*, fig. 110-124.

⁴ Voir Mathias TCHANG, *Tombeaux des Leang*, Variétés sinologiques, Université Aurore, Shanghai, 1912. — SÉGALEN, LARTIGUE, DE VOISINS, *Mission Archéologique en Chine, Atlas*, tome II, 1924.[css : *La grande statuaire*]. — Vadime ÉLISSÉE, dans le volume collectif : Victor Ségalen, *Cahiers du Sud*, 1937, p. 81.

vu, dès l'époque des Han, au Wou-leang-tseu (147 de notre ère) où un lion gardien de tombe, en ronde-bosse, a déjà tout le mouvement des lions ailés ou chimères leang¹. Mais ce sont les dynasties de Nankin qui, aux V^e-VI^e siècles, ont donné à ce thème toute sa splendeur. Avec leur gueule formidable d'où pend une langue étalée, avec leur tête haut dressée ou légèrement renversée en arrière, avec leur poitrine s'avancant en proue, avec leurs pattes de devant prêtes à bondir, avec la haute menace de tout leur avant-train, ces bêtes souveraines, à la fois réalistes et fantastiques, appartiennent vraiment au grand art.

La sculpture chinoise en ronde-bosse s'est ici dégagée de sa gangue ; elle s'est libérée des entraves qui, des Chang aux Han, l'avaient asservie au bloc de marbre ou de calcaire. Le fait est d'autant plus remarquable qu'après une dernière production de qualité au début des T'ang, ce type du lion ailé ou de la chimère surgissant en attitude de menace pour la garde des tombes, ne tardera pas à s'empâter et à s'abâtardir. Nous sommes ici à un apogée de la sculpture chinoise non bouddhique. Il est particulièrement intéressant de constater que les plus puissantes de ces sculptures^{p.90} datent de l'empereur Leang Wou-ti (502-549), personnalité attachante, caractère noble, esprit inquiet qui, du confucianisme et du taoïsme au bouddhisme, aura, à la recherche de la vérité, successivement exploré toutes les positions intellectuelles de son temps.

*
* *

L'époque des Six Dynasties est non moins intéressante pour l'histoire de la céramique. La province du Tchö-kiang qui avait été, dès les origines, un foyer des productions originales, vit se développer alors les protocéladons en grès porcelaineux, dits de Yué, qui forment la transition entre les proto-porcelaines han de la même région et les céladons proprement dits d'époque song. En 1937, Brankston a relevé les vestiges d'un four de proto-céladons à Kiu-yen-tchen, près de Yang-tcheou (embouchure du Yang-tseu)². Le professeur japonais Manzo Nakao avait découvert d'autres fours analogues entre Chao-hing et Ning-po, au Tchö-kiang, et Koyama en mentionne un autre dans le district de Tö-tsing³. Brankston et Plumer font remonter l'origine de ces proto-céladons du Tchö-kiang à l'époque han. Karlbeck se demande même si les premiers proto-céladons de Yué ne

¹ Reproduction dans SIREN, *Arts Anciens de la Chine*, III, *La sculpture de l'époque Han à l'époque Ming*, pl. 6.

² BRANKSTON, *Yüeh ware in the Nine Rocks*, *Burlington Magazine*, LXXIII, n° 429, décembre 1938, p. 257-262.

³ Y. MATSUDAIRA, *Oriental ceramics*, octobre 1936. Site visité par Plumer en 1937 (*Illustrated London News*, 15 et 20 mars 1937).

remonteraient pas aux « Royaumes Combattants »¹. En tout état de cause, c'est à l'époque des Six Dynasties que ces proto-céladons semblent avoir pris tout leur développement.

*

* *

Les statuettes funéraires (*ming-k'i*), en terre cuite, de cette époque marquent bien la transition entre les figurines analogues de l'époque des Han et celles de l'époque des T'ang. Faute de fouilles méthodiques, nous ne pouvons souvent pas savoir quelles sont celles qui proviennent (comme les grandes sculptures funéraires de la région de Nankin) des dynasties impériales et nationales-chinoises du Sud, et quelles sont celles qu'il convient d'attribuer à la Chine du Nord, occupée depuis 316 par les hordes turco-mongoles en voie de sinisation.

Les terres cuites des Six Dynasties semblent avoir ajouté aux représentations des animaux habituels (chevaux, chiens, pourceaux) certaines bêtes nouvelles, certains monstres nouveaux : petites chimères (qui, comme les chimères géantes des tombes impériales de Nankin, devaient garder^{p.91} la tombe), rhinocéros, chameaux. Selon la juste remarque d'Oswald Sirén, les chameaux des Six Dynasties, lourds, trapus, disgracieux, aux jambes cagneuses, font preuve d'un réalisme, d'un pittoresque qui contrastent dans nos vitrines avec les beaux chameaux de l'époque suivante, l'époque des T'ang, si décoratifs. Quant aux chevaux des Six Dynasties, il faut nous rappeler en les regardant qu'à cette époque (depuis 316) la Chine du Nord tout entière — c'est-à-dire tout le bassin du fleuve Jaune — était, comme nous venons de le voir, occupée par des hordes de cavaliers tartares, Huns et autres Turco-Mongols qui s'y succédèrent pendant deux siècles. Quand une de ces tribus altaïques, celle des Tabghatch (ou T'o-pa), eut, entre 396 et 439, absorbé les autres hordes et, sous sa domination, ramené la Chine du Nord à l'unité, elle continua pendant longtemps et en dépit de sa rapide sinisation, à rester une grande puissance militaire². Les rois tabghatch eurent beau, sous le nom chinois de Wei, faire figure, jusqu'à leur extinction en 557, de monarques chinois, ils n'en conservaient pas moins le souvenir des grands cavaliers qu'avaient été leurs ancêtres, à l'époque où la steppe s'était déversée sur la Chine. D'où les belles statuettes de chevaux que nous ont livrées les tombes de la Chine du Nord à l'époque de ces rois « Wei ».

Les chevaux des Wei sont facilement reconnaissables. Ils dressent sur un cou souvent recourbé une tête longue et mince et ont (comme tant de chevaux de notre XVII^e siècle) l'avant train sensiblement plus élevé que la croupe. Un

¹ O. KARLBECK, *Early Yüeh ware*, dans : *Oriental Art*, II, 1, Londres, septembre 1949, pp. 3-7.

² Cf. EBERHARD, *Das Toba-Reich Nord Chinas ; eine soziologische Untersuchung*, 1949.

riche caparaçon de cuir, des housses traînant presque jusqu'à terre ajoutent à la noblesse des coursiers. Quant aux cavaliers qui les chevauchent, ce sont tantôt encore de purs barbares, le corps enveloppé d'un vaste manteau, la tête couverte d'un capuchon ou d'un bonnet de feutre — quelque guetteur Hun en arrêt sur une butte de la Grande Muraille —, tantôt des personnages peut-être tartares d'origine mais de vêtements déjà en partie chinois, en dépit, souvent, de leur justaucorps de cuir ; tantôt enfin des amazones, remarquables par la longue retombée de leurs manches ou de leur robe et leur élégance un peu sèche : nous ne sommes encore pas très loin de la célèbre ballade sur l'héroïne Mou-lan, à mi-chemin entre celle-ci et les « Pompadour à cheval » de l'époque des T'ang.

Un peu plus tard, dans la seconde phase de la dynastie des Wei, quand ceux-ci se seront presque entièrement sinisés ¹, ils conserveront encore une prédilection pour les beaux coursiers, richement caparaçonnés, avec une housse traînante, qu'ils feront figurer jusque sur les registres inférieurs de leurs stèles bouddhiques ².

En dehors des amazones, les figurines de terre cuite représentant les ^{p.92} dames des Six Dynasties (on les reconnaît par leurs affinités avec les figures féminines des stèles ou hauts-reliefs bouddhiques authentiquement datés et dont nous reparlerons) se distinguent par leur costume,

« costume ajusté, note Sirén, avec des manches légères, mais parfois si long que la traîne peut se ramasser et se porter sur l'avant-bras. D'autres femmes portent une grande pièce de drap sur leurs bras croisés. Ces femmes sont, en général, extraordinairement fluettes et élancées. La taille haut placée, les proportions allongées rappellent nos robes Empire ; mais la chevelure est coiffée en hauteur et prise dans un grand bonnet plat qui enveloppe les oreilles et l'occiput. Elles n'ont pas la grâce et l'extrême élégance des belles de l'époque des Han ³, mais elles ont un charme à elles dans leur maintien vif, parfois un peu raide ⁴.

Avec leur coiffure en hennin, à la fin même en hennin à cornes, avec leurs formes longues, droites et simples, ces statuettes féminines des Six Dynasties

¹ C'est, on l'a vu, à partir du roi T'o -pa Hong (477-479) que les Wei abandonnèrent définitivement leur dialecte turc pour ne plus parler que chinois.

² Stèle de 554, du Musée de Boston, SIRÉN, *Sculpture chinoise*, pl. 172.

³ Briques peintes du Musée de Boston, reproduites dans SIRÉN, *Histoire de la peinture chinoise*, I, pl. 4-7. Otto FISCHER, *La peinture chinoise au temps des Han*, Gazette des Beaux-Arts, 1932, fig. 4, 5, 7.

⁴ SIRÉN, *La sculpture de l'époque Han à l'époque Ming*. p. 21. Voir comme bons spécimens les statuettes féminines de la Collection du roi Gustave-Adolphe de Suède, *Selected Chinese Antiquities*, pl. 67.

(sans doute principalement des Wei) nous donnent un peu la même impression (toute fortuite, du reste) que certaines de nos statues gothiques ¹.

Au cours de la longue époque des Six Dynasties, le costume, d'ailleurs, évolue.

« Il prend le caractère d'une longue pèlerine à bordure. La coiffure s'étale en deux grands ailerons. La chaussure est fort large et à bouts relevés.

Comme le fait remarquer Sirén, nous sommes, pour ces dernières toilettes, dans la seconde moitié du VI^e siècle, époque où, dans la Chine septentrionale, les Grands Wei ou Wei du Nord se sont scindés en deux branches, les Wei Orientaux (534-550), continués par les Pei-Ts'i (550-577) et les Wei Occidentaux (534-557), continués par les Pei-Tcheou (557-581).

*

* *

La peinture des Six Dynasties nous est connue par un artiste célèbre dans les nomenclatures chinoises : Kou K'ai-tche (344-406). La carrière de ce peintre se déroula autour de Nankin, alors capitale des empereurs Tsin. Nous avons, sous son nom, un rouleau fameux, aujourd'hui au British Museum. Il n'est pas certain que ce soit là une peinture originale. On incline à y voir une bonne copie remontant peut-être à l'époque des T'ang. Il s'agit de scènes de la vie de cour, plus exactement de gynécée, avec de sveltes et délicates figures féminines aux longues écharpes, à la ^{p.93} grâce raffinée. Le thème général du rouleau concerne « les conseils de la monitrice aux dames de la Cour ». Nous y voyons une jeune femme « admonestée par son mari » — une charmante scène d'alcôve (l'empereur assis au bord d'un lit à baldaquin où nous entrevoyons le visage de sa bien-aimée, et s'entretenant avec elle) — une scène de toilette (jolie suivante, à la taille élancée, debout, peignant les cheveux de sa maîtresse assise sur une natte) — une favorite célèbre du temps des Han, sauvant de la fureur d'un ours l'empereur son maître — la monitrice écrivant devant deux dames de la Cour, etc ².

Qu'il s'agisse de l'original ou d'une copie fidèle, de telles scènes évoquent à nos yeux les raffinements de la Cour de Nankin — cette Byzance d'Extrême-Asie — à l'époque de l'empire sudiste (entre 316 et 589). La peinture t'ang aura sans doute plus de force, mais, tout au moins à ses débuts, moins de grâce subtile, peut-être parce que la Chine du Nord, où se formera l'art des T'ang, aura, dans l'intervalle, absorbé les hordes turco-mongoles stationnées sur son sol pendant plus de deux siècles.

¹ Comme « preuves » à certaines de ces statuettes, voir à Long-men le cortège des femmes, haut-relief de la grotte du P'in-yang-yang, dont nous parlerons plus loin.

² Le texte du poète Tchang Houa (232-300), texte qui a inspiré les sujets de ce rouleau, a été traduit par A. WALEY, *Introduction to the study of Chinese painting*, pp. 58-59.

On trouve aussi dans le « rouleau de Kou K'ai-tche » du British Museum une représentation de paysage (archer visant des oiseaux dans un décor de montagnes). Paysage encore sommaire, mais qui nous rappelle les cimes coniques, à contreforts ourlés en vagues, des jarres-montagnes de la céramique vernissée han. Par ailleurs, la montagne de Kou K'ai-tche appelle directement les chaînes et cimes des fonds de paysage t'ang, à Touen-houang notamment. Le dessin chinois, pour ce thème, est ici déjà fixé ; la perspective chinoise, déjà constituée ¹.

Les spécimens les plus authentiques du style pictural des Six Dynasties nous sont fournis par les tombes coréennes ; non que l'art coréen n'ait pas, même à ses débuts, son originalité propre, mais parce que sa dépendance à l'égard de l'art chinois est telle que nous pouvons juger de l'un par l'autre. Ces peintures murales se trouvent dans le nord-ouest de la Corée, soit près du Yalou, soit près de Pyöng-yang. Dans cette région, au Shinchi-do, les peintures murales des ^{Ve-VI^e} siècles nous offrent « de charmantes petites figures de donateurs et de donatrices, prestement esquissées, en tons rougeâtres, jaunes, verts, noirs et blancs », qui, toilettes à part (ici les jupes finement plissées et la tunique aux larges manches bordées de fourrure), nous rappellent, par leur fraîcheur d'attitude, les figurines de terre cuite des Six Dynasties que nous mentionnions tout à l'heure ². Un cavalier, se rendant à la chasse, avec son bonnet orné de deux plumes, son arc, son carquois, son cheval richement ^{p.94} caparaçonné, a, tout « barbare qu'il soit sans doute, l'élégance svelte des personnages masculins de Kou K'ai-tche ³.

Enfin dans une tombe un peu plus tardive, à Guken-ri (tombe dite de Kosaï ou de Yang-wen, datant des années 545-559) les fresques murales nous montrent les animaux des Quatre Directions (dragon vert, tigre blanc, tortue noire, oiseau rouge). Il s'agit de véritables chefs-d'œuvre.

« Tous, dragons et tigres, note Sirén, se ressemblent par leurs corps très allongé, porté sur des membres pareils à des ressorts, leurs épaules ailées, leur cou mince, recourbé en S, avançant une grosse tête cornue. Toutes ces bêtes ont quelque chose de léger et de fugace.

Les entrelacements de la tortue noire et du serpent (une tortue haut montée sur pattes, une tortue-gazelle et, à certains égards, presque aussi serpentine que le serpent lui-même), tous ces jeux de lignes onduleuses et nerveuses, se nouant et se dénouant devant nous, constituent un précieux spécimen du style terminal des Six Dynasties ⁴. Comme dans l'envol des écharpes du rouleau de

¹ Cf. Wilfrid H. WELLS, *Perspective in Early Chinese Painting*, Londres, 1935.

² A. ECKARDT, *History of the Korean Art*, planche hors-texte, n° 1.

³ Musée Cernuschi (Madeleine DAVID), *Catalogue de l'Exposition d'art coréen*, 1946, frontispice. — A. ECKARDT, *History of the Korean Art*, pl. 82, p. 253.

⁴ ECKARDT, *Korean Art*, pl. 32, fig. 69. Sur le symbole que représentaient la tortue et le serpent, voir l'article (ainsi intitulé) de SAUSSURE, dans *T'oung pao*, XIX (1920), p. 247.

Kou K'ai-tche, nous discernons ici une élégance raffinée qui marque l'apogée de l'art chinois sudiste, l'art de la cour de Nankin, rayonnant jusque sur le royaume coréen de Ko-kou-rye.

Mais déjà l'influence bouddhique, particulièrement dans les provinces du Nord, envahissait la Chine, et toutes les valeurs allaient se trouver transformées ¹.

L'invasion de la Chine par l'indianité. Propagation du Bouddhisme.

Nous avons parlé dans le précédent volume (*L'Inde*, p. 11 et suiv.) des origines du bouddhisme dans l'Inde. Nous ne reviendrons ici ni sur la personnalité de son fondateur, ni sur la « légende dorée » qui, figurativement traduite, aux environs de notre ère, par l'art hellénistique de l'actuel Afghanistan et de l'actuel Pakistan, a donné naissance à toute l'iconographie du bouddhisme ultérieur. Ce qu'il faut seulement rappeler, c'est la concordance, la simultanéité, aux environs de notre ère, de trois faits de capitale importance : création d'une iconographie bouddhique figurative ; transformation du bouddhisme ancien en une religion nouvelle, plus apte à une large diffusion internationale ; établissement d'une frontière commune entre l'empire chinois et les empires indo-bouddhiques.

^{p.96} L'art bouddhique qui, jusque-là, se refusait à représenter figurativement soit le Bouddha historique, soit les *bodhisattva* (ou bouddhas de l'avenir), venait, comme on vient de le dire, de franchir le pas, de remplacer la représentation symbolique de ces personnages divins par leurs images anthropomorphes. Le culte des « images », cher à tout l'hellénisme, remplaçait la dévotion « aniconique ». Remarquons qu'il s'agit bien ici d'un fait panhellénique. L'utilisation des représentations anthropomorphiques du panthéon grec pour traduire en « langage figuré » les personnages supra-humains du nouveau panthéon bouddhique, nous rappelle l'adaptation, de même ordre, qu'opérèrent la Primitive Église chrétienne et même le judaïsme romano-syrien. Les artistes des catacombes emprunteront en effet l'image de l'Hermès Criophore pour représenter le Bon Pasteur ² ; leurs successeurs, celle de Zeus pour figurer le Père Éternel. De même, les peintres judéo-grecs de la grande synagogue de Doura-Europos dans la Mésopotamie syrienne (245-256 de notre ère) ont costumé les prophètes d'Israël en personnages

¹ Cf. HU SHIH (Hou CHE), *The indianization of China*, dans : *Independance, convergence and borrowing*, Cambridge (Mass.), 1937. — P. C. BAGCHI, *India and China. Thousand years of cultural relations*. Bombay, 1950.

² Qu'il me soit permis de citer ici l'étude de mon père e, Louis Xavier-René GROUSSET *Le Bon Pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des chrétiens*, dans : *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École Française de Rome*, 1885, p. 161.

gréco-romains ¹. La fixation artistique de l'iconographie bouddhique par les sculpteurs hellénistiques ou hellénisants de l'Afghanistan et du Pendjâb, aux quatre premiers siècles de notre ère, a consolidé la fixation théologique de ces figures surnaturelles de bouddhas et de bodhisattvas, destinées à jouer un rôle si considérable dans la propagation du bouddhisme en Extrême-Orient. Au moment où les missionnaires bouddhistes allaient entreprendre « l'évangélisation » du monde chinois, ils disposaient donc de tout un panthéon d'images pieuses, bientôt invariablement fixées, support indispensable à la prédication et à la conversion des foules.

Cette élaboration d'un panthéon bouddhique avec divinités de plus en plus fortement individualisées coïncida avec la transformation de l'ancien bouddhisme par l'élaboration à la fois d'une nouvelle bouddhologie et d'une nouvelle métaphysique. Le Bouddha historique Çâkyamouni, sans rien perdre de son rôle humain, s'associa un certain nombre de « bouddhas futurs » — les *bodhisattva*, lesquels constituent en principe autant de « messies » dont la venue s'échelonna à travers les myriades de *kalpa* de l'avenir, de sorte que la bouddhologie nouvelle, ainsi conçue, allait bénéficier en Extrême-Orient de toute la « contagion » d'un messianisme.

Mentionnons parmi ces *bodhisattva*, en attente de réincarnation au sein de leurs paradis bienheureux, *Maitrêya* (en chinois : *Mi-lo fo*), qui est le plus proche « messie », représenté par les Grecs avec la coiffure ^{p.97} brahmanique et le « vase à eau » des brahmanes ² ; *Avalokitêçvara* (en chinois : *Kouan yin*), qui, jouant le rôle d'une sorte de Providence bouddhique, finira, beaucoup plus tard, dans la Chine des Cinq Dynasties et des Song, par revêtir l'aspect d'une sorte de madone ³ ; *Manjuçrî* (chinois *Wen-chou-che-li*), portant le Livre, l'Épée, le Lotus Bleu et monté sur un lion ; *Kchitigarbha* (chinois : *Ti-tsang*), portant le bâton à anneaux du moine mendiant et le Joyau-qui-comble-les-désirs, et qui sera le bon juge des âmes au seuil des réincarnations ; *Vadrapâni* (en chinois : *Kinkang-cheou*), compagnon et garde du corps du Bouddha, représenté d'abord, dans l'iconographie gréco-bouddhique, sous les traits d'un Zeus porte-foudre (le foudre, en sanscrit : *vadjra*), plus tard devenu en Chine une divinité analogue aux bodhisattva, mais toujours figuré avec le foudre en main ; *Samantabhadra* (en chinois : *P'ou-hien*), reconnaissable à l'éléphant blanc qui lui sert de monture ; *Amitâbha* (en chinois : *A-mi-t'o*), bouddha métaphysique ou transcendant (*dhyâni-bouddha*), « père-spirituel » d'Avalokitêçvara Kouan-yin, et qui, comme tel, figurera, à l'état de statuette, dans la chevelure (au-dessus du front) de celui-ci ; enfin *Vairotchana* (chinois : *P'i-*

¹ DU MESNIL DU BUISSON, *Les Peintures de la synagogue de Doura-Europos*, Rome, Institut Biblique, 1939.

² Voir Sylvain LÉVI, *Maitreya, le Consolateur*, dans : *Études d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier*, t. II, 1932, pp. 355-402.

³ Voir Marie-Thérèse de MALLMANN, *Introduction à l'étude d'Avalokitêçvara*, Musée Guimet, Bibliothèque d'Étude, t. 57, 1948.

lou-tchö-na), lui aussi bouddha transcendant (*dhyâni-bouddha*), destiné dans certaines sectes ésotériques de l'Extrême-Orient à une fortune presque théïstique.

En effet les diverses divinités de ce panthéon, en passant de l'Inde du Nord en Asie Centrale, en Chine, au Japon, au Tibet, allaient évoluer isolément. En Asie Centrale, au haut moyen âge, les fidèles durent vraisemblablement attendre d'abord l'arrivée du « plus proche messie », Maitrêya¹. Celui-ci tardant à venir, leur ferveur dut se reporter vers Avalokitêçvara, le bodhisattva de miséricorde, en passe de devenir par la suite une madone de compassion ; plus tard enfin la piété se reportera sur Vairochana dans les sectes ésotériques et métaphysiques, ou, plus généralement, sur Amitâbha dans les sectes piétistes et fidéistes, prêchant la foi en une divinité personnelle, c'est-à-dire, plus que jamais, une « religion de salut ».

Ce panthéon (que, sans doute, le Bouddha historique n'aurait pu prévoir) nous montre que la conception générale du bouddhisme, à la veille de sa propagation en Extrême-Orient, évoluait. Au *nirvâna* (chinois : *nie-p'an*), c'est-à-dire à l'extinction définitive de l'âme, enfin délivrée des « travaux forcés » de la réincarnation, le nouveau bouddhisme, tel qu'il s'élaborait dans l'Inde du Nord aux premiers siècles de notre ère, ^{p.97} substituait l'espoir d'une renaissance bienheureuse dans de merveilleux paradis, aux pieds des divers bodhisattva. Le paradis d'Avalokitêçvara et celui de son correspondant mystique Amitâbha furent ceux qui devinrent à la longue, en Chine notamment, les plus populaires. La vision béatifique se substituera ainsi à l'ancien désir de l'extinction ; la sagesse, peut-être un peu sèche, du bouddhisme primitif fera place, tantôt à un ésotérisme puissant, finalement assez proche du néo-taoïsme chinois, tantôt à une religion du cœur, toute de tendresse et de pardon, bien propre à séduire les âmes les plus hautes, comme à venir consoler la détresse des foules. Dans les deux cas, le bouddhisme, avec sa religiosité, avec sa charité, avec sa foi, apportait à la Chine une spiritualité qui faisait encore défaut à celle-ci.

Par une curieuse rencontre, la Chine, comme l'Occident à la même époque, attendait une religion de salut. Sans doute le néo-taoïsme avait-il tenté de répondre à ce besoin. Mais les complications du taoïsme, sa diététique, ses innombrables purifications, son contrôle épuisant de la respiration, voire de tout le comportement humain, ses prescriptions minutieuses, les excès de sa magie qui ramenaient ses adeptes aux pratiques de la sorcellerie primitive, tout ce formalisme de plus en plus strict décourageait les mieux intentionnés.

¹ Notons que c'est encore Maitrêya qu'invoque en mourant (en 664) le célèbre moine Hiuan-tsang, lequel avait pu étudier, en Asie Centrale comme dans l'Inde, toutes les doctrines sur les divers bodhisattva (*Vie de Hiuan-tsang*, trad. Stanislas Julien, p. 345).

Ce que les contemporains des Six Dynasties cherchaient laborieusement dans le taoïsme, le bouddhisme allait le leur offrir avec infiniment plus de facilité ¹.

*

* *

A l'heure où s'élaborait dans l'Inde le néo-bouddhisme ainsi conçu, « le Grand Véhicule (du Salut) ² », comme il s'intitulait lui-même, les conquêtes des Han en Asie Centrale mettaient la Chine en contact immédiat avec lui. Nous avons parlé plus haut des expéditions du général chinois Pan Tch'ao portant (entre 73 et 102 de notre ère) les frontières chinoises jusqu'au « Toit du Monde ». L'empire chinois touchait ainsi à l'empire indo-scythe des Kouchans, maîtres de l'Afghanistan et du Pendjâb et dont un des souverains, le célèbre Kanichka (144-172 environ), devenu le protecteur du bouddhisme, ne put manquer de s'intéresser à la diffusion de cette religion en Asie Centrale ³. La propagande dont il s'agit empruntait naturellement la Route de la Soie, avec sa double piste de caravanes qui conduisait les négociants de la « Sérique » jusqu'au Pamir, cette plaque tournante des relations eurasiatiques. Comme il arrive si souvent, la route du commerce avait en effet favorisé le commerce des idées. Depuis les débuts de l'ère chrétienne, les missionnaires bouddhistes, empruntant ces ^{p.98} pistes de trafic, avaient donc entrepris la conversion méthodique des oasis caravanières du Tarim.

Les oasis dont il s'agit, au nord Kachgar, Koutcha et Qarachar (avec Tourfan, située un peu à l'écart, au nord-est), et, au sud, Yarkand, Khotan, Niya et Miran, jouèrent ainsi, pour la diffusion des arts et des religions, le même rôle que les oasis du désert de Syrie, comme Palmyre et Doura ⁴. Comme on l'a dit plus haut, ces oasis central-asiatiques étaient alors habitées par des populations indo-européennes : Iraniens-Orientaux (anciens Sakas ou « Saces ») à Kachgar et à Khotan, et « Tokhariens », de langue également indo-européenne, à Koutcha, à Qarachar et à Tourfan. Chez ces peuples, frères de race des Indo-Iraniens, la culture indienne, apportée par les missionnaires bouddhistes, dut se propager sans effort. Elle amenait avec elle la sculpture gréco-bouddhique de l'actuel Afghanistan et de l'actuel Pendjâb, l'art du Gandhâra, comme on l'appelle communément. De fait, la Mission Aurel Stein a trouvé à Rawak, dans la région de Khotan, autour de divers *stoûpa*

¹ Henri MASPERO, *Le Taoïsme*, Musée Guimet 1950, p. 57.

² Sanscrit : *Mahâyâna*. Chinois : *Ta-cheng*.

³ Nouvelle chronologie de Kanichka par R. GHIRSHMAN, *Begram, Recherches sur les Kouchans*, Paris-Le Caire, 1946, p. 141.

⁴ Comparer d'une part ROSTOVZEFF, *Les cités caravanières, Pétra et Palmyre*, dans *Tableaux de la vie antique*, Paris, 1936, p. 115, et du même : *Doura-Europos and its art*, Oxford, 1936 ; d'autre part Aurel STEIN, *On ancient Central-Asian tracks*, Londres, 1933, et VON LE COQ, *Buried Treasures of Chinese Turkestan*. Londres, 1928. La caravane comme véhicule de religions nouvelles. De même aujourd'hui la voie ferrée comme véhicule de propagande révolutionnaire.

remontant aux premiers siècles de notre ère, des reliefs purement gréco-bouddhiques ¹, et à Niya, sur un site abandonné vers la fin du III^e siècle de notre ère, des intailles de travail romain, ainsi que des monnaies provenant de la dynastie kouchane qui régna entre 30 et 244 de notre ère sur l'Afghanistan et le Pendjâb ². A Miran enfin, au sud du Lobnor, au III^e siècle, Aurel Stein a découvert des peintures murales bouddhiques de facture purement gréco-romaine ³.

Par les pistes de la Route de la Soie, à travers le bassin du Tarim, les missionnaires bouddhistes, dès la seconde moitié du premier siècle de notre ère, arrivèrent en Chine. Nous savons qu'en l'an 65 un prince impérial han, le prince de Tch'ou, dont l'apanage était situé à P'eng-tch'eng, à l'embouchure du Yang-tseu, favorisait une petite communauté bouddhique établie sur son territoire ⁴. Après sa mort (en 73), un de ses neveux hébergea cette communauté bouddhique dans son palais, à la capitale impériale, à Lo-yang. La communauté de Lo-yang prospéra et en 166 un souverain Han, l'empereur Houan-ti, lui manifesta sa bienveillance.

Les premières traductions des Écritures saintes bouddhiques, du sanscrit en chinois, furent l'œuvre d'un missionnaire d'origine iranienne ^{p.99} (parthe), appelé par les Chinois Ngan Che-kao qui, entre 148 et 170, aurait traduit *l'Amitâyous-soûtra* (en chinois : *Wou leang cheou-king*), texte dont le choix est significatif, car il s'agit ici du bouddha transcendant *Amitâyous* (« Vie infinie »), doublet d'*Amitâbha* (« Lumière infinie ») ; en d'autres termes, nous nous trouvons ici devant les croyances « amidiques », c'est-à-dire devant une sorte de néo-bouddhisme, sans doute influencé à l'origine par les « religions de Lumière » de l'Iran et qui aboutira à un véritable fidéisme, avec dévotion à une divinité personnelle, toute de tendresse et de compassion. Il y avait là des accents que la Chine, même dans les dévotions néo-taoïques, n'avait jamais entendus.

La communauté bouddhique de Lo-yang reçut un peu plus tard, vers 170, la prédication, de deux autres missionnaires venus l'un de l'Inde propre, l'autre de l'ancien empire indo-scythe (Afghanistan et Pendjâb). Entre 223 et 253 nous voyons le fils d'un ambassadeur indo-scythe traduire un nouvel ouvrage « amidiste », le célèbre *Amitâbha-soûtra* (*A-mi-t'o king*). Fait intéressant : les prédicateurs bouddhistes n'arrivaient pas seulement en Chine par la route continentale, la Route de la Soie. Certains venaient aussi par la voie maritime, la Route des Épices, comme ce K'ang Seng-houei, commerçant sogdien, c'est-à-dire originaire de la région de Samarkande, venu

¹ Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. XIV et sq.

² Chronologie nouvelle de R. GHIRSHMAN. Sur Niya, voir Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, pl. XLIX, LXXI, LXXXIX.

³ Aurel STEIN, *Serindia*, t. I, fig. 134 et sq., p. 517 et sq. ; t. IV, pl. XL, XLII.

⁴ Voir Henri MASPERO, *Les religions chinoises*. Musée Guimet, 1950, p. 205, et *Le Taoïsme*, ibid., 1950, p. 186.

par l'Inde et l'Indochine et qui, en 247, aborda à Nankin où il prêcha le bouddhisme à un prince local, au temps des Trois Royaumes.

Vers 270 nous constatons l'importance que le bouddhisme a prise dans l'oasis de Leou-lan (au nord-est du Lob-nor) où ont été trouvées des statuettes bouddhiques aux plis anguleux, inspirés par la technique du bois, qui n'allaient pas manquer d'influencer le « Saint-Sulpice chinois » de l'époque suivante ¹. Entre 284 et 313 nous voyons travailler à Tch'ang ngan (Singan-fou) un résident indo-scythe et un résident indien, nommés respectivement Tche Fa-hou et Tchou Chou-lan et qui traduisent du sanscrit le célèbre *Lotus de la Bonne Loi* (sanskrit : *Saddharma poundarîka* ; en chinois : *P'ou yao-king*), texte qui, plus de deux siècles plus tard, jouera, comme nous le verrons, un si grand rôle dans la formation de la secte bouddhique chinoise (et à tendances monistes) du Tien-t'ai ².

*

* *

Ces traducteurs se trouvaient en présence d'un difficile problème : comment trouver, pour les concepts bouddhiques, des équivalents en chinois ? Le génie de la langue sanscrite, langue indo-européenne qui obéit en principe aux mêmes lois que notre grec et notre latin, n'a guère de commune mesure avec le chinois. Chaque caractère chinois est chargé ^{p.100} d'un dynamisme millénaire qui, si on l'emprunte pour interpréter des notions étrangères, risque de déformer étrangement celles-ci. Difficulté analogue à celle qui se présentera plus tard devant les missionnaires catholiques, quand il leur faudra traduire en caractères le dogme chrétien ; on sait que, dès le XVI^e siècle, les missions catholiques résolurent la question en empruntant un certain nombre de termes à la philosophie confucianiste.

Les propagandistes et traducteurs bouddhistes, eux, empruntèrent le vocabulaire taoïste. Pour traduire la notion sanscrite de *bodhi* (« l'Illumination. » qui, du *bodhisattva* ou candidat à la bouddhéité, fait un bouddha véritable), les pieux traducteurs empruntèrent le vocable caractéristique de *tao* (la « Voie »), terme par lequel les « taoïstes » désignaient leur Absolu, force cosmique et élan vital. La notion sanscrite de « l'Extinction » (l'extinction de la personnalité) ou *nirvâna* fut rendue par les caractères *mie-tou*, termes qui désignent la « Délivrance » taoïque, ou encore par les mots *wou-wei*, le « Non-Agir » des Immortels taoïques, tous vocables au sens bien éloigné du concept sanscrit. Pour désigner les saints du bouddhisme (sanskrit : *arhat*), on se servit de l'expression taoïque *tchen-jên* (« homme véritable »), terme, lui aussi, chargé d'une signification antérieure bien différente.

¹ Voir Folke BERGMAN, *Archaeological Researches in Sin-hiang*, Stockholm, 1939.

² La secte du mont Tien-t'ai (japonais : *Tendai*) devait être, on le verra, fondée par le moine chinois Tche-yi (531-597).

Ce fut grâce à ce travestissement que les premières communautés bouddhiques parvinrent à se faire admettre en Chine. Leurs fidèles se firent ou se laissèrent prendre pour une secte taoïque nouvelle. La communauté de P'eng-tch'eng avait été, nous l'avons dit, favorisée par un prince impérial Han, précisément parce que ce prince était fort adonné au taoïsme. De fait, cette communauté comme aussi celle de Lo-yang qui en dérivait, furent, selon la formule d'Henri Maspero, des cénacles d'un « taoïsme bouddhisant ¹ ». Le premier en date des traducteurs, le Parthe Ngan Che-kao dont nous avons parlé, fait dire au Bouddha Çâkyamouni que l'homme peut acquérir l'immortalité, assertion étonnante si l'on songe que toute la prédication de Çâkyamouni tendait au *nirvâna*, c'est-à-dire à l'extinction de la personnalité, assertion explicable, au contraire, si nous nous rappelons qu'elle était proférée à l'usage de milieux taoïques où le sage n'aspirait qu'à devenir un Immortel. Pour tourner la difficulté, l'apologétique bouddhiste, par la voix, notamment, de Tche K'ien, entre 223 et 253, dans la première vie de Çâkyamouni traduite (par lui) en chinois, laissait entendre que Lao-tseu, comme d'ailleurs aussi Confucius, n'avaient pas été autre chose que des incarnations du Bouddha.

Notons au passage la nationalité des missionnaires « kouchans » (c'est-à-dire originaires de l'actuel Afghanistan) ou parthes, en tout état de cause iraniens, que nous voyons si nombreux parmi les premiers apôtres du ^{p.101} bouddhisme en Chine. De fait, un des aspects du bouddhisme qu'ils allaient prêcher, le *Mahâyâna* ou « Grand Véhicule du Salut » (et, dans le *Mahâyâna*, tout particulièrement l'*amidisme*), semble avoir été fortement influencé par les « religions de lumière » iraniennes, tendance qui allait encore favoriser la propagation du bouddhisme en Extrême-Orient ².

L'amidisme ou dévotion du *dhyâni-bouddha* Amitâbha (en chinois : A-mi-t'o) se développa, lui aussi, dans les milieux taoïsants. C'est un taoïste converti au bouddhisme, le moine Houei-yuan, aussi appelé Yuan-kong (334-416), qui fonda au mont Lou-chan, au Kiang-si, la célèbre secte du *Lotus Blanc* (*Pai-lien che*, ou *Pai-lien tsong*), secte amidiste par excellence, toute d'amour et de piété, dont les fidèles devaient renaître au paradis de « la Terre Pure » (*Soukhâvatî*, *Siu-mo-ti* ou *Tsing-t'ou*), dans le lotus mystique, aux pieds d'Amitâbha. Or, Houei-yuan déclarait que son expérience taoïste l'avait aidé plus d'une fois à élucider les problèmes bouddhiques.

Mais de telles accommodations ne pouvaient aller bien loin. En dépit d'analogies superficielles, il y avait entre les deux religions une opposition de principe absolue. Le taoïsme part à la conquête de l'Élan Vital ou mieux de l'Élan Cosmique, conquête qui fera du sage un Immortel. Le bouddhisme, lui,

¹ Henri MASPERO, *Introduction du Bouddhisme* dans : *Les religions chinoises* (1950) pp. 207 et sq., et *Le Taoïsme et les débuts du bouddhisme en Chine*, dans : *Le Taoïsme* (1950) pp. 185 et sq.

² Cf. Alexander SOPPER, *Aspects of Light symbolism in Gandhâran sculpture. Buddha and Mithra*, dans : *Artibus Asiae*, XII, 1949, p. 252.

n'a d'autre but que de couper en nous l'Élan Vital pour nous libérer de l'immortalité des renaissances. On ne saurait imaginer plus complète divergence.

Dès la fin du II^e siècle de notre ère, un ancien taoïste converti au bouddhisme, Meou-tseu, finit par rejeter complètement les principes de Lao-tseu. Son apologétique fait au contraire de curieuses avances au confucianisme, reconnu par lui comme la doctrine d'État, légitime en tant que telle et que le bouddhisme, bien loin de la combattre, doit venir compléter et couronner. Meou-tseu cherche à désarmer les préventions des lettrés contre la « religion étrangère », en leur prouvant que le bouddhisme n'est nullement opposé à la tradition nationale officielle ¹. En fait, si bouddhisme et confucianisme, se développant dans des climats sociaux différents et presque sur deux planètes distinctes, ne pouvaient guère répondre aux invites d'entente de Meou-tseu, les taoïstes et les bouddhistes, placés sur des terrains voisins, mais divisés par d'âpres querelles de moines, par de terribles rivalités de clientèle, se poursuivront bientôt d'une haine sans merci.

Les bouddhistes avaient voulu, en annexant Lao-tseu, se subordonner le Taoïsme. Les taoïstes ne manqueront pas de leur rendre la pareille. Au début du IV^e siècle, le taoïste Wang Fou, dans son *Livre de la conversion des Barbares*, raconte comment Lao-tseu était allé aux Indes et y avait ^{p.102} suscité l'éclosion du Bouddhisme : Çâkyamouni n'était qu'un « Immortel » taoïste, chargé de mettre tant bien que mal la doctrine de Lao-tseu à la portée des « Barbares » indiens. Un autre polémiste de la même école, Kou Houan (mort vers 483), dans une *Dissertation sur les Barbares et les Chinois (Yi-Hia louen)*, démontre, lui aussi, que le bouddhisme n'est qu'un reflet du taoïsme, un reflet bon pour des Barbares, tandis que les Chinois ont gardé, avec l'école de Lao-tseu, la doctrine originelle dans toute sa pureté ².

On assistera à ces discussions et polémiques tout au long de l'histoire religieuse chinoise, au cours de laquelle moines bouddhistes et moines taoïstes ne cesseront de se disputer la faveur impériale pour, charitablement, faire condamner l'Église adverse. Même hostilité, en dépit de la tentative de conciliation de Meou-tseu, entre moines bouddhistes et lettrés confucianistes. Plus d'un monarque chinois, ballotté des uns aux autres, sera le témoignage vivant de l'incertitude des esprits. Tel fut déjà le cas de l'empereur de Nankin Leang Wou-ti (502-549). Ce brillant représentant d'une branche cadette impériale, parvenu au trône par son seul mérite, s'était d'abord montré le modèle des souverains selon l'idéal confucianiste, homme d'État généreux et ferme, énergique, humain et habile, capitaine heureux et vaillant soldat. Mais s'étant ensuite converti au bouddhisme, il en embrassa les idées avec un tel zèle qu'il se fit moine et, à force de pratiquer la « non-violence » indienne (*ahimsâ*), laissa finalement s'écrouler sa dynastie.

¹ PELLLOT, *Meou-tseu ou les doutes levés*, dans : T'oung-Pao, 1918-1919, p. 255.

² H. MASPERO, *Religions chinoises*, pp. 75-76.

Sinisation du bouddhisme.

Quels que fussent les progrès du bouddhisme dans la « Chine chinoise », dans l'Empire sudiste de Nankin, ils étaient infiniment plus considérables dans la Chine du Nord, alors au pouvoir des envahisseurs turco-mongols, Huns et autres. Ces Barbares, devenus, nous l'avons dit, à partir de 316, maîtres de tout le bassin du fleuve Jaune, n'en furent, dans, l'ensemble, jamais expulsés. Si leurs hordes, comme il arrive souvent en pareil cas, s'y entre-détruisirent, la dernière d'entre elles, celle des *Tabghatch* ou *T'o-pa*, devait s'y maintenir jusqu'à sa totale sinisation, jusqu'à son absorption, librement consentie, par le milieu chinois.

Or, ces Barbares qui ne pouvaient partager contre le bouddhisme les préventions des milieux confucianistes indigènes, ne tardèrent pas à être gagnés par la prédication indienne. Sur cette table rase, le bouddhisme s'inscrivit sans difficulté. En 335, un chef hun qui régnait au Chan-si^{p.103} autorisa formellement la prédication bouddhique. Un autre chef barbare, le roi Fou Kien, qui régnait au Chen-si (358-385), protégea le célèbre missionnaire Koumâradjîva, fils d'un père indien et d'une mère originaire de Koutcha, en Kachgarie, et qui, une fois établi à Tch'ang-ngan, traduisit du sanscrit en chinois un grand nombre de textes bouddhiques, notamment le délicieux *Soûtrâlamkâra* du poète indien Açvaghosha¹ ; le *Lotus de la Bonne Loi*, le manuel amidiste des Paradis de Pureté (*Soukhâvatî*), la règle monastique de l'école dite « réaliste » (*vinaya des Sarvâstivâdin*), le traité de l'école criticiste dite *Mâdhyamika*, etc.².

L'éclectisme même de tels choix prouve qu'on traduisait un peu pêle-mêle les ouvrages des tendances les plus opposées sur les sujets les plus divers, pourvu qu'il s'agît de littérature bouddhique³. A la génération suivante, vers 420, un autre religieux indien, Bouddhabhadra, établi à Tch'ang-ngan, puis à Nankin, traduisit de même la « Guirlande de fleurs » (*Avatamsaka-soûtra*), traité moniste et mystique qui devait servir de bible à la secte ésotérique chinoise du *Houa- yen* (en japonais *Kégon*).

Enfin la tradition veut que sous le règne de l'empereur sudiste Leang Wou-ti, vers 520-525, soit venu par mer à Nankin le moine indien Bodhi-dharma (en chinois : Ta-mo), chef de la secte contemplative du *Dhyâna* (en chinois : *Tch'an*, en japonais : *Zen*). Si l'historicité de la chronologie du

¹ Rappelons qu'il existe une excellente traduction française (par Édouard HUBER, Paris 1908) de la version chinoise du *Soûtrâlamkâra*.

² Sur, notamment, la traduction, par Koumâradjîva, de textes amidiques, voir *Buddha bhâsita Amitâyuh sâtra (le Petit Soukhâvatî vyûha)*, version anglaise par NISHU UTSUKI, Kyôto, Presses du Honganji, 1941.

³ Voir Bunyit NANJIO, *Catalogue of the Chinese Tripitaka*, II, 59, p. 407.

Bodhidharma est contestée (certains le font arriver de l'Inde à Canton par voie de mer dès 470 et le font partir de Nankin dès 520 pour se rendre dans la Chine du Nord), il n'en est pas moins intéressant de constater à quel point l'extase immobile, « la contemplation murale » de la secte Tch'an, rejoignait les états d'âme et les pratiques analogues du taoïsme ¹. La notion de *dhyâna* (terme qu'il faudrait peut-être rendre ici par « intuition » plutôt que par « méditation ») ne pouvait que plaire à des esprits formés par la lecture de Lao-tseu. Quant à Bodhidharma, après avoir, comme on vient de le dire, séjourné à Nankin, dans les États de l'empereur Leang Wou-ti, il serait allé, pour quelque temps, résider dans la Chine du Nord, chez les Wei ².

Mais le Tch'an n'allait pas tarder à se siniser. Déjà le successeur de Bodhidharma à la tête de la secte, le moine Houei-k'o (d. 593), était un ^{p.104} Chinois. Avec le sixième patriarche, le célèbre Houei-neng, chef de l'Église tch'an de 675 à 712 et qui fut sans doute la personnalité la plus remarquable de cette famille d'esprits, la secte acheva de transformer en pensée chinoise les données indiennes, aboutissant ainsi à un équivalent bouddhique du taoïsme le plus élevé. Si tumultueux était dès lors le mouvement dhyâniste chinois qu'il se divisa en plusieurs branches. Houei-neng et, après lui, Chen-houei et T'an-louen recommandaient, pour atteindre l'Illumination, la méthode « abrupte » ou « instantanée » (sanskrit : *yogapad* ; chinois : *touen-kiao*), conforme, semble-t-il, aux principes attribués à Bodhidharma. Le type de ces maîtres de la doctrine instantanéiste est T'an-louen, « quiétiste intégral qui se livrait à une concentration profonde sans quitter jamais sa cellule, sans cultiver aucune pratique cultuelle, sans jamais étudier dans les livres ³ ». Mais en face de Houei-neng, un antipatriarche, Chen-sieou, fonda une autre école, dite École du Nord (par opposition à celle de Houei-neng, demeurée « l'École du Sud »). Cette nouvelle secte recherchait l'Illumination dhyânique par la voie « graduelle » (sanskrit : *krama-vrittyâ* ; chinois : *tsien-kiao*) ⁴. Enfin, à la mort de Houei-neng (712), l'École du Sud, à son tour, se partagea en deux sectes, d'une part la secte Ts'ao-tong (en japonais : Sôtô), fondée par Hing-sseu (d. 740), d'autre part la secte Lin-tsi (en japonais : Rinzaï), fondée par Houai jang (d. 744) ⁵. Nous verrons l'influence de ces diverses doctrines sur l'art chinois ultérieur, en particulier sur la peinture de l'âge song.

¹ Sur le caractère légendaire de la prédication de Bodhidharma, voir PELLLOT, T'oung-pao. 1923, p. 253. Il y a lieu, cependant, de tenir compte de Linello LANCIOTTI, *New historic contribution to the Person of Bodhidharma*, dans : *Artibus Asiae*, XII, 1949, p. 141 (en accord avec HOU CHE). État de la question dans P. C. BAGCHI, *India and China*, Bombay, 1950, p. 103.

² Au monastère du Chao-lin-sseu, dans le Song-chan.

³ Cf. Paul DEMIÉVILLE, *Le Miroir spirituel*, dans *Sinologica*, I, 2, Bâle 1947, p. 113.

⁴ Cf. Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen*, t. I, Neuchâtel, 1941, p. 307.

⁵ Sylvain LÉVI, *Matériaux japonais pour l'étude du bouddhisme* (Tôkyô, Maison Franco-Japonaise 1927) pp. 36-40.

Peu après Bodhidharma, mais plus authentiquement, sans doute, était arrivé à Nankin par voie de mer, en 548, le moine indien Paramârtha qui traduisit du sanscrit en chinois la « Somme » philosophique du « Petit Véhicule » bouddhique, connue sous le nom d'*Abhidharma koça câstra* ¹.

Le bouddhisme chinois allait être bientôt capable de voler de ses propres ailes ². Indépendamment de la secte Tch'an, si rapidement pénétrée d'influences taoïques, le moine chinois Tche-yi (531-597), propagateur du célèbre texte dit *Lotus de la Bonne Loi* ³, fonda en 575, sur le mont Tien-t'ai, au Tchö-kiang, une secte bouddhique appelée du même nom (secte Tien-t'ai en chinois, Tendai en japonais), qui aboutit à une sorte ^{p.105} de monisme et de panthéisme, transformant l'ensemble des phénomènes dont se compose l'univers bouddhique en l'équivalent d'un Absolu, la « Nature Absolue », âme des bouddhas et des mondes ⁴.

Tandis que les missionnaires indiens étaient venus « évangéliser » la Chine, des moines chinois, formés à leur école, étaient partis en pèlerinage aux Indes, pour y visiter les Lieux Saints bouddhiques. Tel fut le cas du moine Fa-hien. Parti en 399 de Tch'ang-ngan, Fa-hien passa par le Lobnor, Khotan, le Gandhâra, visita l'Inde et Ceylan et revint par voie de mer (via Sumatra). Il fut de retour en Chine en 414.

La sculpture Wei.

Les rois barbares, de race turque, connus en turc sous le nom de rois *Tabghatch* (transcription chinoise : T'o-pa) et en chinois sous le nom de rois de *Wei*, qui, à partir de 400, étendirent progressivement leur domination sur toute la Chine du Nord, commencèrent par réagir contre la propagande bouddhique ⁵. En 444, l'un d'eux, l'énergique T'o-pa T'ao, alla jusqu'à

¹ L'*Abhidharma koça câstra* (en chinois : *A-p'i-t'a-mo kiu-chö che louen*), attribué au philosophe indien Vasubandhou (IV^e-V^e siècles de notre ère), a été remarquablement traduit en français par Louis de La Vallée-Poussin (Paris et Louvain, 1923-1925).

² Un des derniers tableaux d'ensemble de la pensée bouddhique sino-japonaise (avec nomenclature des écoles et des sectes) est celui de TAKAKUSU (Junjiro), *The essentials of Buddhist philosophy*, Honolulu, 1947.

³ En sanscrit : *Saddharma-piṇḍarīka*. On a essayé de dater sa composition, dans l'Inde, du début du III^e siècle de notre ère.

⁴ La notion de « Nature Absolue » (*bhōṭa tathatā* en sanscrit, *tchen-jou* en chinois) annonce la réintroduction de la métaphysique dans le panphénoménisme bouddhique originel. Manifestation, sans doute, de l'évolution interne du Mahâyâna indien. Preuve aussi de l'osmose taoïque dans le bouddhisme chinois.

⁵ Cf. W. EBERHARD, *Das Toba-Reich Nord-Chinas, eine soziologische Untersuchung*, 1949. — Peter BOODBERG, *The language of the T'o-pa Wei*, dans *Harvard Journal of As. St.* 1936, pp. 167-185. Louis BAZIN, *Recherches sur les parlers T'o-pa*. T'oung-pao, XXXIX, 4-5, 1950. p. 320.

proscrire le bouddhisme, proscription qui entraîna des mesures iconoclastes fort regrettables pour nos connaissances archéologiques. Mais dès 453 son successeur, T'o-pa Siun, fit cesser la persécution. Si grande devint bientôt la ferveur de cette dynastie qu'en 471 le roi T'o-pa Hong se fit moine.

La conversion des rois *T'o-pa* ou *Wei* au bouddhisme allait avoir une influence considérable sur l'évolution de l'art chinois. C'est avec raison que la sculpture bouddhique depuis le milieu du *V^e* siècle jusqu'au milieu du *VI^e* est connue sous le nom de « sculpture Wei ». La première résidence des rois Wei avait été de 398 à 494 à P'ing-tch'eng, à 2 km 500 à l'ouest de *Ta-t'ong*, dans l'extrême nord de l'actuel Chan-si, à l'orée de la steppe. A partir de 414-415, les bouddhistes commencèrent à aménager en sanctuaires rupestres (grottes et niches sculptées) la falaise de *Yun-kang*, à 15 kilomètres à l'ouest de Ta-t'ong ¹. Des premières sculptures de cette ^{p.106} époque, il ne reste rien, sans doute par suite de la persécution des années 446-447. Le travail reprit à partir de 453. L'animateur en fut le moine chinois T'an-yao qui fondait sa doctrine sur le *Lotus de la Bonne Loi* et sur les enseignements de l'*arhat* indien Vimalakîrti ². Entre 460 et 465, sous le règne du roi wei T'o-pa Siun, ce fut lui qui dirigea à Yun-kang l'aménagement des grottes XIV à XX, y compris le bouddha colossal, assis à l'indienne, de la grotte XX, dont le caractère d'ébauche un peu fruste rappelle les bouddhas, également à la fois colossaux et simplifiés, de Bâmiyân ³. Vint ensuite, vers 480-485, l'aménagement des grottes V à XIII. Les « premières » grottes dans la numérotation traditionnelle ainsi conservée depuis Chavannes, notamment la grotte III, sont, en réalité, postérieures, datant de l'époque Souei (581-617) ⁴.

En 494, les rois de Wei, déjà presque entièrement sinisés, transportèrent leur capitale de P'ing-tch'eng à Lo-yang, l'antique métropole du Ho-nan. A partir des années 508-515, ils firent creuser et aménager en sanctuaires rupestres bouddhiques la falaise de calcaire noir du défilé de *Long-men*, à quelque 12 km. 800 au sud de Lo-yang. Du début (années 508-515), date, à Long-men, l'aménagement de la grotte du Kou-yang-tong. Suivent les grottes du Lien-houa-tong, de même époque, du Wei-tseu-tong, ainsi que du

¹ L'exemple des sanctuaires bouddhiques creusés à flanc de falaise venait, à travers le Tarim (Qyzyl et Tourfan), de l'Afghanistan bouddhique : l'imitation des grottes de Bâmiyân est sensible à Yun-kang. Le relais est fourni par les grottes de Touen-houang (poste frontière entre la Chine et le Tarim), grottes dont la première daterait de 366. Voir HACKIN, *The colossal buddhas at Bâmiyân, their influence on Buddhist sculpture*, dans : *Eastern Art*, vol. I, n° 2.

² Voir DEMIÉVILLE, *L'inscription de Yun-kang*, B. E. F. E. O., 1925, 3-4, p. 449.

³ Il y a lieu, pour la datation des grottes de Yun-kang, de se référer désormais à TOKIWA et SEKINO, *Buddhist monuments in China*, II, Tôkyô, 1926. Sur le bouddha colossal de Yun-kang, voir SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture*, Tôkyô, 1950, p. 16, pl. III, n° 6.

⁴ En attendant la publication, si souhaitable, des séries complètes de photographies de Yun-kang, préparée par l'université de Kyôto, voir YUKIO YASHIRO, *The present state of the Yun-kang caves*, dans : *Bulletin of Eastern Art*, n° 15, Institute of Art Research, Tôkyô, mars 1941.

Yo-fang-tong (vers 530) et du Pin-yang-tong, celle-ci naguère rejetée à l'époque t'ang et qu'une meilleure interprétation a conduit notre confrère japonais Sékino à ramener autour de 535-536 ¹.

Jusqu'au bout, les souverains Wei avaient contribué à embellir les sanctuaires de Long-men, situés si près de leur nouvelle capitale (comme ceux de Yun-kang avaient été creusés à proximité de leur capitale précédente). Tel avait été notamment le cas pour la redoutable mais très pieuse douairière Hou, régente du royaume Wei de 515 à 528. C'est également sous la régence de cette princesse que fut construite, vers 523, l'élégante pagode de Song-yue-sseu, sur une terrasse du Song-chan, au Ho-nan, qui ^{p.107} est la plus ancienne pagode connue en Chine ². Ajoutons aux œuvres pies de cette dynastie les sculptures (en calcaire gris-bleu) du Che-kou-sseu à Kong-hien près de Long-men, sculptures commencées vers la fin des Wei du Nord et continuées après le partage de leur empire (après 534), comme on le voit par la mention de donateurs sous rubrique des années 595-600, à l'époque des Souei ³.

*

* *

L'art bouddhique, on le sait, est venu en Chine par la voie de l'Asie Centrale. Rappelons à ce sujet qu'il faut, dans les rapports « eurasiatiques », distinguer deux sortes de **pistes transcontinentales** bien distinctes :

1° *la route des steppes* qui, partant de la Mongolie Intérieure et de la Mongolie Extérieure (entre lesquelles le Gobi n'a jamais été une séparation), commande, à travers le bassin du Baïkal, les « foyers » sibériens, puis, à travers la « passe de Dzoungarie », gagne le bassin du Balkhach, et, par le nord de l'Aral, l'Oural, l'embouchure de la Volga et, au nord de la mer Noire, la steppe sud-russienne. C'est la grande « Route de la Barbarie », celle, en effet, qu'ont empruntée d'âge en âge, allant de l'Est à l'Ouest, Scythes et Sarmates, Huns, Avars et Turco-Mongols, celle qu'ont empruntée aussi, dans leur propagation d'est en ouest, les « arts nomades », pendant longtemps répandus de la Grande Muraille de Chine au fond de la Hongrie. Par cette voie, si nous en croyons Kissélev et les autres savants soviétiques, les

¹ Notons que l'argumentation de Sékino, reportant aux années 535-536 l'aménagement du Pin-yang-tong, est corroborée par le fait que les toilettes des personnages figurés sur les hauts reliefs de cette grotte se retrouvent sur une pierre gravée de 529, à Boston. Voir *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, 1942, n° 242. Les dernières études d'ensemble sur la sculpture de Yun-kang, sont celles de SEIICHI MIZUNO, *Unkô Sekkutsu to sono Jidai (les temples rupestres de Yun-kang et leur date)*, Tôkyô 1939 ; et (du même) : *Unkô Sekibutsu-gun (Sculptures sur pierre de Yun-kang)*, Osaka 1944. Et sur Long-men, MIZUNO SEIICHI et NAGAHIRO TOSHIO, *A study of the buddhist cave-temples at Lung-men*, Tôkyô, 1941.

² SIRÉN, *Architecture*, pl. 105.

³ Voir SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture*, Tokyo, 1950, pl. VII et VIII.

bronziens sibériens ont, à partir de l'époque de Karasouk (1200-700 avant J.-C.), élaboré un art animalier stylisé — l'art des steppes — que les Scythes, sortis des steppes du Sud-Ouest sibérien — l'actuel Kazakhstan — vers le milieu du VIII^e siècle avant J.-C., transportèrent avec eux en Russie méridionale et au Kouban.

2° *la route de la soie* que nous avons plus haut mentionnée et qui, par sa double piste, au nord du Tarim (via Koutcha et Qarachar), ou au sud du Tarim (via Khotan), unissait Kachgar au Lob-nor, c'est-à-dire (derrière Kachgar) l'Iran et l'Inde à (au delà du Lob-nor) l'avant-poste chinois de Touen-houang.

Cette seconde route, par sa double piste, est la route de la civilisation opposée à la route précédente, qui est la route de la Barbarie. Elle n'a jamais servi de passage aux invasions, car les invasions, dans le domaine eurasiatique, sont représentées par des hordes de cavaliers, et que les oasis caravanières et maraîchères du bassin du Tarim, reliées l'une à l'autre par un mince filet de cultures à travers l'immensité du désert, ne pouvaient laisser passer que des cortèges de marchands, emportant dans leurs ballots produits de luxe et pensées nouvelles. Route du commerce, ^{p.108} propre au commerce des idées. C'était par là que l'art gréco-bouddhique de l'Afghanistan et du Pendjâb, aussi l'art indo-bouddhique de Mathourâ avaient cheminé vers les frontières de Chine. Les influences gréco-bouddhiques, — gandhâriennes, comme on disait naguère —, prédominaient à Rawak, près de Khotan (premiers siècles de notre ère), avec des bas-reliefs en stuc, aux drapés tout hellénistiques, suivant les modèles, bien connus, de Hadda, en Afghanistan ¹ ; mais en même temps, à Aq-terek, également près de Khotan, telle statuette de bouddha assis, en terre cuite, reste proprement mathourienne, suivant le style de la Mathourâ kouchane, avec sa face un peu brutale de *yakcha* et les plis de son manteau tracés comme « au peigne » ².

Enfin il y eut aussi, même pour la Chine du Nord, la voie de mer. Cinq ans avant l'aménagement des grottes de Yun-kang ont vit arriver sur ce site cinq moines de Ceylan avec des œuvres d'art bouddhiques ³.

Disons tout de suite par anticipation qu'un certain nombre de thèmes gréco-bouddhiques, parvenus en Chine par la Route de la Soie, se retrouveront sur les reliefs rupestres de Yun-kang. Nous verrons à Yun-kang, au Che-fo-sseu, dans la grotte 6 (donc vers 480), des rinceaux d'acanthes, de feuilles de vigne ou de grappes, des décors d'églantines ou de rosaces, des ébauches de chapiteaux ioniques, tous thèmes qui proviennent du monde méditerranéen à travers le Gandhâra. Un peu plus loin, à la grotte 8, nous

¹ Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. XIV et suiv. Voir au Metropolitan de New-York une grande et très belle tête de bouddha de Rawak, style hellénistique de Hadda, estimée VII^e siècle.

² Aurel STEIN, *Serindia*, pl. VIII. Également reproduite par SIRÉN dans le volume collectif, *Studies on Chinese art and some Indian influences*, pl. VI, fig. 25.

³ Cf. Yukio YASHIRO, dans : *Bulletin of Eastern Art*, Tokyo, n° 15, mars 1941, p. 7.

voyons triompher l'influence proprement indienne, avec un *garoudarâdja* à cinq têtes et à six bras aux côtés duquel trône un Çiva-Mahêçvara tricéphale, monté sur le taureau Nandi ¹. Enfin les albums de photographies de Yun-kang, préparés par l'Université de Kyôto et malheureusement non encore publiés, nous ont permis de constater à chaque instant le lien étroit entre l'art wei du V^e siècle et l'art indien-goupta de même époque.

*

* *

Ces différentes sources se manifesteront déjà en proportions diverses, ces divers types se retrouveront déjà de façon variable sur les premières statues en bronze de bouddhas chinois. Mais il faut songer aussi, comme ayant pu influencer les premiers bouddhas chinois, aux petits personnages des miroirs taoïstes, de corps tassé, de style « arrondi », au vêtement purement ^{p.109} indigène, tels que nous les avons décrits plus haut, imitation d'autant plus logique que, nous l'avons vu aussi, les premières communautés bouddhiques en Chine se modelèrent sur l'exemple de « l'Église de Lao-tseu ».

Le spécimen, jusqu'ici connu comme le plus ancien, de statuette chinoise proprement bouddhique, en bronze (ou en bronze doré), est le Çâkyamouni assis, de 338, importé par M. C. T. Loo, avec robe aux plis assez simples, mais très géométriquement rythmés et symétriques, avec écharpes passant sur les avant-bras pour venir retomber sur les genoux ². Viennent ensuite la statuette assise de 429, de la collection K. Yamaguchi, à Kobé, bronze de même type ³ ; le Çâkyamouni debout de 444, de l'ancienne collection Ito, à Tôkyô, au drapé mouillé comme à Mathourâ et se détachant sur un immense nimbe foliiforme qui se termine en pointe et que borde une frange de flammes ⁴ ; le Çâkyamouni de 451, à la Freer Gallery, à Washington, statuette assise à l'indienne, avec vêtement au plissé serré (comme dans les stucs « mathourisants » de Khotan), et, là encore, avec adossement à un grand nimbe foliiforme, orné, parmi tout un jeu d'enroulements proprement chinois, de trois petits bodhisattvas pareils au bouddha principal ⁵ ; le Padmapâni de 453, debout sur un grand nimbe en flammes découpées, avec un drapé remarquable à la fois par l'envol des écharpes jouant autour des bras et par le

¹ SIRÉN, *La sculpture chinoise*, t. I, pl. 33-34.

² H. MÜNSTERBERG, *Buddhist bronzes of the Six Dynasties*, dans *Artibus Asiae*, vol. IX, 4, (1946), p. 277, Pl. I. Autre bonne reproduction du bouddha de 338 dans *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1948, pp. 320-321.

³ SIRÉN, *Indian and other influences in Chinese sculpture*, dans : *Studies in Chinese Art and some Indian influences*, *India Society*, 1938, Pl. VI, fig. 24. De drapé analogue, mais adossée à une auréole entourée de flammes, une statuette de 437 (des Nan-Song de Nankin), reproduite dans OMURA SEIGAI, *Shina bijutsushi. Chôso-hen* (« Histoire de l'art chinois. Sculpture »), Tôkyô, 1915, pl. 155, fig. 430.

⁴ SIRÉN, *l. c.*, pl. VI, fig. 26.

⁵ SIRÉN, pl. VI, fig. 27.

croisement, « en X », à hauteur du nombril, d'une grande chaîne en torsade (Freer Gallery) ¹ ; les deux statuettes jumelles et debout de Çâkyamouni et de Prabhoûtaratna de 473, à la Freer Gallery, dont le sommaire plissé serré nous rappelle quelque peu le « reliquaire de Kanichka » dans l'art indien ² ; le Maitrêya debout de 477 (et non 486) au Metropolitan, et le Çâkyamouni assis, en *abhaya-moudrâ*, de 484, au Fogg Museum de Cambridge (Mass.), sur lesquels nous reviendrons, tant leur drapé est encore classiquement « gandhârien » ³ ; le bouddha assis en *abhaya-moudrâ*, de 482, autrefois à la collection Masuda, aujourd'hui à la collection Umehara (Ryûzaburo), à Tôkyô, avec, dans le nimbe, sept petits *mânuchi-bouddhas* en « Grand Miracle », bouddha qui, n'étaient les flammes terminales du pourtour du nimbe, serait, lui aussi, par le calme du modelé et par le classicisme ^{p.110} persistant de la draperie, purement gréco-bouddhique ⁴. Mais ce qui est particulièrement remarquable, c'est que le décor du revers du nimbe de cette dernière pièce est d'un caractère absolument différent, car il s'agit de huit épisodes de la vie de Çâkyamouni, traités avec le tassement proprement chinois des miroirs taoïstes des Han ou des Six Dynasties ⁵.

Notons que les considérations artistiques devaient être, en l'espèce, de peu de poids. Ce qui importait aux yeux des missionnaires bouddhistes, c'était de convertir les foules, d'« évangéliser ». Et, à cet effet, l'imagerie bouddhique, avec ses représentations parlantes, qu'il s'agît de la vie humaine du Bouddha Çâkyamouni, avec ses épisodes si émouvants, ou du paradis des prochains « messies » et « sauveurs » bouddhiques, Maitrêya, Avalokitêçvara ou Amitâbha, valait toutes les prédications ⁶. Tenons pour assuré que mus par ces pieuses considérations, les missionnaires bouddhistes, dans le domaine de l'imagerie, prenaient de toutes mains, d'autant que les uns arrivaient de la vallée du Caboul ou du Pendjab, avec tout leur « Saint-Sulpice » gandhârien, tandis que les autres provenaient des « séminaires » de la Kachgarie où s'élaborait le plus curieux amalgame des images de toute provenance, cependant que les derniers prédicateurs se trouvaient de simples néophytes chinois qui naturellement introduisaient dans le bouddhisme toute la tradition du « Saint-Sulpice » taoïste.

Ces statuettes de l'art qu'on pourrait appeler l'art sino-bouddhique « primitif » nous aideront à comprendre les origines de la grande sculpture. Nous voyons en effet pendant toute l'époque wei se développer dans la

¹ MÜNSTERBERG, p. 291, pl. 5.

² MÜNSTERBERG, p. 294, pl. 6.

³ SIRÉN, *Indian and other influences*, l. c., pl. VII, fig. 28. MÜNSTERBERG, p. 298, pl. 8, et p. 295, pl. 7.

⁴ OMURA, pl. 174, fig. 463. SHERMAN LEE, *Five early gilt bronzes*, *Artibus Asiae* XII, 1949, p. 5, fig. I, et 2.

⁵ SHERMAN LEE, l. c., p. 7.

⁶ Cf. LE ROY DAVIDSON, *Traces of buddhist evangelism in Early Chinese Arts*, dans *Artibus Asiae*, XI, 1948, p. 251.

statuaire deux styles provenant des mêmes influences diverses. D'une part, *un style arrondi*, de formes assez simples, qui, à travers les stucs de Khotan, peut dériver de l'art proprement indo-bouddhique (c'est-à-dire non gréco-bouddhique) de Mathourâ aux époques kouchane et goudya, style qui, par ailleurs, peut avoir été également influencé sur place par les petits personnages des miroirs taoïques. D'autre part, apparaissant dès 440, *un style anguleux*, qui provient sans doute d'une imitation posthume de la draperie gréco-bouddhique, ici schématisée sous la forme d'un « plissé volant » accentué à ses extrémités par des effets de pointes, et avec, souvent, un « châle » flottant dont les extrémités se terminent également en pointe ¹. Une dérivation donnera l'écharpe descendant des épaules et croisée en X ^{p.111} sur le ventre où elle traversera une boucle avant de redescendre jusqu'aux pieds pour, finalement, remonter derrière le corps ².

Ces deux styles, disions-nous, coexistent, au gré des ateliers, pendant toute l'époque wei. Sur nombre de statues et reliefs rupestres de Yun-kang ou stèles de mêmes dates, les formes arrondies prévalent, avec un « apaisement », une douceur simple, pour l'Occidental particulièrement sensibles ³. Mais à Long-men, dans les niches du Kou-yang-tong (niches datées des années 509, 511, 521), c'est le style aigu qui prévaudra, avec d'élégants bodhisattvas assis, aux formes minces et élancées ⁴. Ce style s'accroîtra jusqu'à des formules très curieuses où l'allongement de certaines de nos figures romanes (Vézelay, Autun, Moissac) s'associe, dans le décor, à une sorte de « gothique flamboyant ». Citons, à cet égard, la « conversation de Çâkyamouni et de Prabhoûtaratna », bronze doré de 518, au Musée Guimet, avec, sur le vêtement au fin plissé géométrique, le caractère aigu de la chute des plis ⁵. Plus flamboyantes encore, les immenses auréoles de « l'autel Berenson », à Florence, bronze doré, daté de 529 ⁶, et de « l'autel John Rockefeller », à

¹ Statuettes datées de 484, 492, 498, 501, reproduites par OMURA, planches 159, 177, 191, 192. — Notons qu'ici encore l'inspiration est double. Nous retrouvons le modèle des écharpes flottantes à la fois en Chine, sur le rouleau de Kou K'ai-tche, et sur les fresques indo-bouddhiques de l'Asie Centrale (à Qyzyl), ainsi que sur les fresques indo-wei de Touen-houang (notamment chez les apsaras qui jouent là le rôle de nos anges volants).

² Le type de ce croisement de l'écharpe « en X » à travers un anneau à hauteur du ventre est fourni par le beau bodhisattva debout de la trinité bouddhique à Yun-kang (fin Ve siècle), relief reproduit par LANGDON WARNER, dans *Studies in Chinese art* de l'*India Society*, 1938, pl. V, fig. 7. Voir également la célèbre statue (en calcaire gris) de bodhisattva assis, en *abhaya-moudrâ*, du Musée de Boston, longue figure hiératique trouvée au Pai-ma-sseu de Lo-yang et que SIRÉN, *La sculpture chinoise*, t. I, pl. 112, date aussi des Wei du Nord.

³ Grotte XXIV de Yun-kang, reproduction SIRÉN, *Sculpture*, pl. 60 et 66, et bouddha debout en *abhaya-moudrâ* et *varada-moudrâ* du Musée Guimet, provenant peut-être de la grotte XXVI de Yun-kang (SIRÉN pl. 69). Et encore stèle de calcaire de 543, de la Collection Gardner, à Boston (SIRÉN, pl. 180).

⁴ SIRÉN, pl. 77-80.

⁵ Georges SALLES, *Arts Anciens de la Chine*, Musée du Louvre (Orangerie), 1937, pl. IV, fig. 6.

⁶ *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, fig. 249.

New-York, également en bronze doré et de date voisine ¹, ou de deux autres petits autels en bronze doré de l'ancienne collection Yamanaka, reproduits par Sirén ², tous autels où à l'auréole s'ajoutent extérieurement tantôt un certain nombre de panaches de flammes débordantes, tantôt plusieurs apsaras (figures volantes d'anges féminins), également entourées elles-mêmes d'un découpage de nuées à apparence de flammes (bien qu'il s'agisse, en réalité, de « queues de nuages volants » à la manière des bas-reliefs han du Chan-tong, tant thèmes indigènes chinois et thèmes indiens ou « sérindiens » fusionnent ici) ³. Comme nous le verrons, le style anguleux ^{p.112} prévaudra fréquemment à Long-men, l'ancienne draperie bouddhique se stylisant ici en un long plissé à « ourlet » terminal en carreau » ou losangé, comme dans les reliefs de la grotte du Kou-yang-tong, ainsi que sur tant de fragments de même provenance passés dans diverses collections ⁴.

Remarquons avec un des archéologues japonais spécialisés dans la question, M. Seiichi Mizuno, qu'à Yun-kang comme à Long-men les bouddhas se présentent de préférence dans le « style arrondi », tandis que les bodhisattvas ont tendance à évoluer vers le « style anguleux » ⁵. Sans doute faudrait-il rappeler que nous assistons déjà à une semblable différenciation en Asie Centrale, dans les stucs et fresques bouddhiques du bassin du Tarim, pour la raison que les bouddhas sont restés plus longtemps canoniquement fidèles aux poncifs gandhâriens ou mathouriens, tandis que, pour les bodhisattvas, l'esthétique des temps nouveaux pouvait se donner libre cours ⁶.

Un caractère particulier dans l'évolution des styles concerne la chute des plis. Nous venons de voir que, dans la draperie wei, le plissé du vêtement se termine fréquemment en cassures aiguës, avec un « ourlet » final « en carreau » ou, plus fréquemment encore, « losangé », parfois même, comme sur la stèle Gardner, de 543, « en as de pique ». La chute du drapé de la robe et son étalement sur le socle finissent alors par affecter une forme « tubulaire » assez curieuse, les plis prenant l'aspect « tuyauté » d'autant de cylindres rigidement parallèles. Tel est notamment le cas pour le charmant

¹ *Exhibition of Chinese Art*, Londres, 1935, fig. 752.

² SIRÉN, *Sculpture*, I, pl. 154 et 156.

³ Voir aussi à Long-men les cercles célestes concentriques avec « rondes » de bouddhas ou d'apsaras et d'auréoles de flammes qui souvent servent de fond de décor, d'adossement à la statue du bodhisattva (par exemple la planche 208 de l'album-répertoire d'OMURA). Pour les apsaras glissant dans les airs avec l'envol de leurs longues écharpes flottantes, voir au Lien-houa-tong de Long-men l'agréable haut-relief reproduit par OMURA, pl. 213.

⁴ Par exemple les petits reliefs représentant des bodhisattvas, du Musée Guimet et de la collection Michel Calmann (Georges SALLES, *Arts Anciens de la Chine*, pl. V, fig. 8). — Rappelons qu'une des niches de la grotte Kou-yang-tong de Long-men est de 509, une autre de 529.

⁵ SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture*, Tôkyô, éditions Mayuyama, 1950.

⁶ Voir, par exemple, à Yun-kang le bouddha et le bodhisattva de la grotte XXIII, reproduits par SIRÉN *Sculpture*, I, pl. 57.

Maitrêya en méditation, pierre des environs de 500, de la collection Hayasaki ¹ et, plus généralement, pour un grand nombre de bodhisattvas de style anguleux, de la grotte du Kou-yang-tong, à Long-men, dans des niches datées, on l'a vu, des années 509, 511, 521 ². La même tubularité persistera encore sur le bouddha de la stèle de calcaire gris, du musée de Philadelphie, datée de 546, donc, déjà, de l'époque des Wei Orientaux ³. « Des robes en tôle ondulée », nous disait Charles Vignier.

Sous les Wei Orientaux et Occidentaux, à partir du partage de 534, apparaissent cependant des tendances nouvelles. L'ancien rythme des plis en zig-zag et le caractère flamboyant du décor font souvent place à un « rythme ondulé », parfois fort harmonieux, comme dans la stèle de 534, ^{p.113} au Metropolitan ⁴. Ou bien le traitement cylindrique des plis est remplacé par un traitement « bouillonné, comme c'est, par exemple, le cas pour la draperie étalée sur le socle, dans une stèle de calcaire gris, remontant aux Wei Orientaux, de la collection von der Heydt ⁵. L'évolution se poursuivra avec le Padmapâni debout, de marbre, daté de 570 (donc de l'époque des Pei-Ts'i), au manteau étalé « en ailerons » sur le socle, dans un traitement beaucoup moins rigidentement rythmique, beaucoup plus librement tumultueux que pour les pièces précédentes ⁶.

La sculpture des Wei — qu'il s'agisse des Wei du Nord jusqu'en 534 ou de leurs successeurs, les Wei Orientaux et Occidentaux à partir de cette date — représente un des sommets de l'art religieux de tous les temps. Ce caractère nous est particulièrement sensible, à nous Européens parce que nous saisissons dans l'allongement et la sécheresse de certains reliefs des Wei, au début de Long-men notamment, de fortuites analogies avec notre sculpture romane, de même que l'apaisement, l'allégresse simple de certaines statues de Yun-kang pourraient nous rappeler l'épanouissement. et l'humanisation de notre gothique ⁷. En réalité, il ne s'agit là que de simples analogies et « premières impressions », puisque l'évolution, ici, est inverse et que Yun-kang a précédé Long-men. Du reste, comme le fait remarquer Vadime Éliséeff, l'allongement des formes peut avoir été favorisé par l'habitude chinoise de la « graphie verticale » dans les inscriptions qui, à titre d'ex-voto, accompagnent souvent ces sculptures.

¹ Pour la stèle Gardner, voir SIRÉN, pl. 180. Pour le Maitrêya Hayasaki, *ibid.* pl. 135.

² SIRÉN, pl. 77-80.

³ SIRÉN, pl. 184.

⁴ SIRÉN, pl. 143.

⁵ SIRÉN, pl. 176. Ce traitement bouillonné se remarque particulièrement aussi sur une stèle des Wei Occidentaux, de 556, reproduite par OMURA, pl. 235, fig. 579.

⁶ Ancienne collection Getty (SIRÉN, pl. 204-B).

⁷ SALMONY, *Europa-Ostasien. Religiöse Skulpturen*, Potsdam, 1922. — Michael GRÜNWALD, *Geistige und stylistische Konvergenzen zwischen frühbuddhistischen Skulpturen und religiöser Plastik des frühen Mittelalters in Europa*, dans : *Artibus Asiae*, t. IX, 1-3, Ascona, 1946, p. 34.

Par ailleurs, comme le fait encore remarquer Vadime Éliasséeff, l'apport de la Chine dans l'art bouddhique à l'époque des Six Dynasties et en particulier sous les Wei consiste essentiellement dans l'expression du visage. Sans doute, ici encore peut-on discerner une double source d'inspiration d'une part des physionomies restées chinoises, héritées de l'art des Han, d'autre part des physionomies « gandhâriennes » venues avec tout le gréco-bouddhique. Dans cette dernière manière nous verrons persister très tard, chez les bouddhas ou bodhisattvas du VI^e siècle et même jusqu'au début du VII^e, le profil apollinien des premières statues du Gandhâra, comme dans les deux célèbres têtes de bodhisattvas de calcaire, de style souei, des collections Stoclet et Jean de Polignac (ex-Doucet) ¹. Mais ^{p.114} exception faite pour quelques rares figures de Hadda, les bouddhas gréco-bouddhiques ne présentaient que des visages d'une beauté purement formelle, d'une froideur inexpressive ². Il en va de même pour les têtes de bouddhas, d'ailleurs en général gréco-bouddhiques, du bassin du Tarim, en Asie Centrale. Au contraire, l'expression du visage chez les bouddhas et bodhisattvas chinois est une création proprement chinoise. « Le sculpteur chinois a su animer par ses propres moyens la valeur religieuse des têtes qu'il taillait ³ ». Citons seulement à ce sujet tel bouddha assis dans sa niche, jambes croisées, en *abhaya moudrâ*, dans la grotte XXIV à Yunkang, et que nous reproduisons après Sirén ⁴, ou la tête du « bodhisattva Worch », aujourd'hui au Musée de Los Angeles et dont une reproduction figure au rez-de-chaussée du Musée Cernuschi ⁵.

Il suffit d'évoquer de tels exemples pour comprendre que la spiritualité bouddhique a, en Chine, enfin trouvé son expression. Comme le visage lui-même, l'attitude méditative des corps dégage souvent aussi une spiritualité des formes que le Gandhâra n'avait pas connue et qui est également une création proprement chinoise ⁶.

¹ SIRÉN, pl. 304, C et D. Et à un format supérieur, les deux grandes têtes de bodhisattvas en calcaire gris du Musée de Philadelphie, reproduites par SIRÉN, pl. 113.

² Je laisse, bien entendu, hors de cause les petits stucs de Hadda, représentant des personnages épisodiques ou secondaires, de physionomie, au contraire, souvent si merveilleusement expressive. Mais les grandes têtes de bouddhas, en tant que telles, restent, même à Hadda, très froides. A peine sur deux ou trois d'entre elles voit-on s'esquisser ce qui sera le « sourire intérieur » du bouddhisme. Et l'annonce de sourire bouddhique ainsi apparue en Afghanistan n'influencera guère l'art du bassin du Tarim. Je retrouve cependant l'ébauche d'une « expression intérieure » dans la tête de bouddha de Rawak (près de Khotan) au Metropolitan Museum.

³ Vadime ÉLISSÉEFF, Cours à l'École du Louvre, 1948.

⁴ SIRÉN, pl. 60.

⁵ Otto KÜMMEL, *Georg Trübner zum Gedächtnis*, Berlin 1930, pl. 59.

⁶ Voir, par exemple, le charmant petit bodhisattva en méditation, provenant de Long-men, milieu du VI^e siècle, de la collection Michel Calmann (Georges SALLES, *Arts de la Chine ancienne. Louvre (Orangerie)*, 1937, pl. V, fig. 8). Et dans la grande sculpture rupestre, à Yun-kang même, le célèbre bodhisattva assis en méditation, la main gauche levée, un doigt soutenant le menton, de la grotte XXX (SIRÉN, pl. 66).

*

* *

Il n'est pas douteux que les diverses expressions de l'art religieux des Six Dynasties restent influencées par les différentes sectes bouddhiques alors en faveur. La secte *Tch'an*. (sanskrit : *dhyâna*, « méditation, ou contemplation religieuse »), fondée au début du VI^e siècle et pour laquelle la mystique individuelle absorbait toute la religion, joua certainement son rôle dans l'évolution du sourire méditatif sur les bouddhas des Wei ¹. Au contraire, la secte du mont Tien-t'ai fondée vers 575 par le moine ^{p.115} Tche-yi et qui cherchait à tirer du *Lotus de la Bonne Loi* une sorte de syncrétisme avec tendances monistes, contribuera à rendre aux têtes bouddhiques une expression d'austérité intellectuelle qui marquera une partie de la sculpture des Souei et des Tang ².

Une autre secte qui devait, par la suite, exercer une influence considérable sur l'art était la secte amidiste. Nous avons vu que depuis la fin des Han jusqu'en pleine époque des Six Dynasties une pléiade de missionnaires indiens, indo-scythes et même iraniens avait introduit en Chine le culte du « bouddha métaphysique » Amitâbha (en chinois : A-mi-t'o) et du bodhisattva correspondant, Avalokitêçvara (en chinois : Kouan-yin), sauveurs compatissants, penchés sur la douleur des créatures pour faire renaître celles-ci dans de merveilleux paradis. L'amidisme, sans doute influencé à ses origines, dans l'Inde du Nord-Ouest, par les « religions de lumière » iraniennes, allait, en Chine, donner naissance à une religion du cœur, à une dévotion personnelle, toute de confiance et de tendresse envers Amitâbha et Kouan-yin. Cette doctrine influencera assez vite l'art de Touen-houang, poste extrême de la frontière chinoise du côté du Tarim, Touen-houang où les premières grottes bouddhiques remontent à 366 et où, à l'époque des Wei, nous voyons aménager des sanctuaires en liaison avec Yun-kang (la grotte III-A). Toutefois, et bien que la secte amidisante (encore qu'à influences taoïstes) du *Lotus Blanc* se pique d'avoir été fondée dès 381, il faut convenir qu'à l'intérieur de la Chine l'amidisme ne fera réellement sentir son influence sur

¹ On a vu que la tradition veut que la doctrine dhyânique ait été introduite par le patriarche indien Bodhidharma (en chinois : Ta-mo), qui serait arrivé vers 520 par voie de mer à Nankin, d'où il serait allé s'établir chez les Wei, à Lo -yang. Voir SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen*, t. I, 1941, p. 233.

² Pour les moines du Tien-t'ai, l'Absolu (plus exactement, la « Nature Absolue », en sanscrit *bhoûta tathatâ*, en chinois *tchen-jou*) est inhérent au monde des phénomènes, ce qui, théologiquement, revient à dire que le *nirvâna* bouddhique est déjà inhérent aux êtres trans migrants. Identité des contraires qui a permis à certains philosophes extrême-orientaux de voir dans la doctrine Tien-t'ai comme une sorte d'hégélianisme bouddhique.

l'art que sous les Pei-Ts'i, et, plus durablement, à partir du VII^e siècle, sous les Souei et les T'ang ¹.

*

* *

Avant d'en finir avec l'art des Wei, il faudrait rappeler que leur action ne s'est pas exercée seulement par leur zèle bouddhique. Ces princes tartares, ces cavaliers de la steppe devenus maîtres de toute la Chine du Nord, ont, jusque dans leurs ex-voto, associé à leur dévotion leurs goûts épiques. C'est ainsi que plusieurs de leurs stèles (la stèle du musée de Boston, de 529, par exemple) développent sur plusieurs registres des cavalcades de donateurs sur leurs coursiers galopant ou cabrés, tous magnifiquement caparaçonnés et défilant en triomphal arroi ². Remarquons aussi avec ^{p.116} quelle prédilection, parmi les scènes de la vie du Bouddha, ils font représenter les adieux du Bienheureux à son cheval Kanthaka ³.

Notons encore que nous avons à Long-men l'équivalent de véritables fresques laïques *wei* dans les *cortèges* de donateurs et de donatrices de la grotte Pin-yang-tong, si celle-ci date bien, comme le veut Sékino, des années 535-536 ⁴. Costumes masculins et toilettes féminines sont ici d'un style et d'une élégance qui nous permettent d'établir le lien entre le rouleau de Kou K'ai-tche et la peinture laïque des T'ang, telle que nous la connaissons d'après Touen-houang ou d'après le Shôsôin.

*

* *

La brève dynastie des Pei-Ts'i (550-577) présente dans l'évolution de la sculpture bouddhique chinoise une importance considérable. C'est alors que celle-ci commence à s'affranchir de la prépondérance du vêtement monastique comme de la rigidité de la draperie. Sans doute, comme le remarque Vadime Élisseeff, étions-nous, depuis le morcellement de la dynastie Wei (534), en marche vers un tel renouvellement. La sécheresse et l'hiératisme des débuts de Long-men disparaissaient progressivement. La tubularité des plis rigidement parallèles de naguère faisait de plus en plus place à des effets asymétriques,

¹ Une étape importante dans la formation de l'amidisme chinois est marquée par la venue du missionnaire indien Kâlayaças qui, vers 424, traduisit du sanscrit en chinois le texte de l'*Amitâyour dhyâna sôûtra*.

² SIRÉN, pl. 109-111.

³ Ce sont, semble-t-il, les Wei qui ont introduit l'étrier en Chine, comme les Avar, également originaires de la Haute Asie, l'introduisaient vers la même époque en Hongrie (ZOLTAN TAKACS, *L'art des grandes migrations en Hongrie et en Extrême-Orient*, Revue des Arts Asiatiques, VII, 1931-1932, p. 71).

⁴ OMURA, pl. 202. Estampages au Musée Cernuschi. La procession des donateurs est aujourd'hui fragmentairement au Metropolitan Museum, à New-York.

mouvementés, par lesquels le corps cherchait à se révéler sous le vêtement. Cette révolte des formes vivantes contre l'hiératisme « byzantin » des débuts de Long-men s'accroît sous les Pei-Ts'i. *C'est la renaissance de la plastique*. Sirén voit là une influence de la sculpture indienne d'époque gouda, sculpture dans laquelle le vêtement « mouillé » et fluide n'était qu'un prétexte à mieux révéler, au sein même de la chasteté bouddhique, la douceur du nu indien ¹. Sans nier cette influence extérieure (qu'on retrouvera au Tien-long-chan), Vadime Éliséeff fait observer que l'évolution interne de la sculpture chinoise depuis le partage du royaume des Wei (534) allait dans le même sens.

L'art des Pei-Ts'i, caractérisé par cette « redescende sur terre », par cette réapparition de la plastique au sens indo-gouda du mot, nous a ^{p.117} valu sur la falaise du Tien-long-chan, située à environ 16 kilomètres de T'ai-yuan (province du Chan-si), les sculptures, en grès blanc, des grottes 1, 2, 3, et, partiellement, des grottes 8, 9, 10 et 16 qui seront continuées sous les Souei. Chez les bouddhas assis, l'ancien style arrondi reparaît, mais avec un fondu de modelé qui, effectivement, est en liaison directe ou diffuse avec l'esthétique de l'Inde gouda ². Sans doute la chute et l'étalement des plis du vêtement sur le socle conservent-ils, pendant quelque temps encore, l'aspect de « tubularité » signalé plus haut ; mais il n'est pas jusqu'à ce parti pris qui, lui-même, ne s'assouplisse et ne s'allège. Les visages, eux aussi, oublient l'expression mystique et sévère de Long-men. Ils s'apaisent, s'adoucissent, s'arrondissent « dans un modelé de plénitude », et, sans se départir de leur bouddhique détachement, laissent par instants transparaître une expression de sérénité purement humaine. Tout cet art, en effet, s'humanise.

Comme le fait remarquer notre confrère japonais Seiichi Mizuno, nous devons discerner ici l'influence du « néo-bouddhisme » mahâyânique, des religions de salut devenues autant de dévotions, avec des divinités infiniment providentielles, infiniment miséricordieuses comme Amitâbha et Maîtréya. Le piétisme, le quiétisme amidiques et maîtréyens aboutissaient à une sculpture de douceur dont le Tien-long-chan nous donne les meilleurs exemples ³. Quant aux saints bouddhiques (*arhat*, en chinois *lo-han*), quant au génie protecteur et porte-foudre Vadjrapâni, quant aux rois gardiens des Quatre Directions (les quatre *lokapâla* ; en chinois *t'ien-wang*), sans se départir de leur eurythmie, ils commencent, par l'expression des yeux, du nez, des lèvres,

¹ SIRÉN, *Indian and other influences in Chinese sculpture*, dans : *Studies in Chinese Art*, India Society, Londres, 1938, pp. 29-30. Aussi SIRÉN, *Chinese marble sculptures of the transition period*, dans : B. M. F. E. A., Stockholm, n° 10, 1940, p. 484, étudiant diverses statues de marbre des confins du Ho-pei et du Ho-nan, de l'époque Pei-Ts'i (années 570 à 575), et qui se rattachent par leur style indianisant (indien-gouda) au style du T'ien-long-chan de même époque. Sur ce dernier groupe, voir Jean LARTIGUE, *Le sanctuaire bouddhique du T'ien-long-chan*, Revue des Arts Asiatiques, mai 1924, p. 3.

² Voir par exemple, à la grotte 16 du T'ien-long-chan le bouddha assis reproduit par SIRÉN dans *Studies in Chinese art* de l'India Society, 1938, p. 31 et pl. XI, fig. 42.

³ SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture*, Tokyo, 1950, p. 19.

à laisser discrètement transparaître une personnalité propre, des sentiments complexes qui nous conduiront, cinquante ans plus tard, au réalisme des T'ang.

De l'époque des Pei-Ts'i et du même style que les débuts du T'ien-long-chan datent les premières sculptures de calcaire du Hiang-t'ang-chan, à la lisière du Ho-pei et du Ho-nan, sculptures qui se continueront sous les T'ang ¹.

Parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture des Pei-Ts'i, il convient de mentionner la petite stèle votive de marbre blanc, originaire du Ho-pei, de l'ancien Musée du Prince Li à Séoul ². Le personnage principal, un svelte bodhisattva assis en méditation entre deux grands arbres, le ^{p.118} pied droit croisé sur la jambe gauche, est, dans la simplicité de son modelé, d'une pureté de lignes, d'une douceur et d'une grâce inexprimables. Les deux autres bodhisattvas qui l'entourent respirent la même atmosphère heureuse. Fini des lourdes draperies qui, chez les sculpteurs wei de Long-men, se substituaient au corps. Le corps, ici, surtout chez le personnage central, est restitué dans sa douceur lisse, en liaison avec le nu chaste et doux de l'esthétique indienne gouda, sans que, pour autant, soit dissipée (bien au contraire) l'impression de spiritualité, — d'allégresse spirituelle en même temps que de recueillement, — de l'ensemble. Les deux arbres réunissent leur feuillage en un harmonieux « arrondi » sur lequel se détachent, au dessus du Bienheureux, des vols de charmantes apsaras, semblables à nos anges sur un arbre de Noël. Sur le tronc des deux arbres, deux élégants dragons, dans le style des dragons han du pilier de Chen, nous montrent que la symbiose sino-indienne provoquée par le bouddhisme vient d'aboutir à une harmonieuse synthèse. Sur la base, deux robustes Vajrapâni, en posture de défense, comme il convient à ces génies protecteurs de la foi, annoncent déjà les approches du réalisme guerrier des T'ang. Citons une autre stèle de marbre blanc micacé, originaire du Ho-pei, de composition analogue (le bodhisattva méditant dans la même pose entre deux arbres qui, au-dessus de lui, réunissent leur feuillage et entre les branches desquels volent des apsaras), stèle exposée au Metropolitan et sur laquelle le torse lisse du personnage principal annonce à nouveau l'influence du « vêtement mouillé » de l'Inde gouda ³.

Parmi les fragments des Pei-Ts'i on peut mentionner notamment deux marbres blancs micacés du Musée de Philadelphie, provenant l'un et l'autre des ateliers du Ho-pei. Tout d'abord un admirable buste de bodhisattva au modelé extrêmement sensible, qui, remarque Sirén, suggère plus qu'il ne

¹ MIZUNO SEIICHI et NAGAIRO TOSHIO, *Kyôdô-zan Sekkutsu (Les grottes bouddhiques du Hiang-t'ang-sseu)*, Kyôto, 1937. — SEIICHI MIZUNO, *Chinese Stone sculpture*, Tôkyô, 1950, p. 18 (*ibid.* pl. X, et carte, p. 34).

² SIRÉN, *Histoire des arts anciens de la Chine*, III, pl. 65, A. Stèle très analogue, datée de 559 et originaire de Ting-hien, au Ho-pei, reproduite par SEIICHI MIZUNO, *Chinese Stone sculpture*, pl. IX, fig. 19.

³ SIRÉN, *Sculpture*, pl. 243-B.

précise, figure comme enveloppée d'une atmosphère, d'un voile de clair-obscur, mais dont l'harmonie intérieure nous est révélée par le sourire ¹. Nous avons ici, à quelque six cents ans d'avance, l'équivalent chinois du sourire intérieur khmer, du « sourire du Bayon ». L'autre marbre des Pei-Ts'i à Philadelphie est la statuette d'un *dvârapâla* (génie gardien de temple), à la tête renversée en arrière, en attitude, comme il se doit, menaçante, d'une physionomie réaliste et d'une grande puissance musculaire, mais sans les outrances du futur réalisme guerrier des T'ang ². Dans la force comme dans la grâce, la beauté plastique nous est ainsi restituée. L'art bouddhique chinois, tout en restant profondément religieux, est devenu pleinement humain. A ces divers titres, la brève époque des Pei-Ts'i marque l'apogée de la sculpture bouddhique en Chine, voire, plus généralement, de la sculpture chinoise tout entière.

« Il y a là, note Vadime Éliasséeff, ^{p.119} un travail sobre et émouvant que la sculpture des T'ang n'égalerait jamais.

Sur quelques œuvres des Pei-Ts'i, l'humanisation spontanée de la sculpture chinoise est encore renforcée par une influence indienne (indo-goutta) directe. Osvald Sirén a signalé le cas pour certains bouddhas de la grotte 16 du Tien-long-chan, visiblement inspirés par des modèles venus de Mathourâ ou de Sârnâth. L'évidence est plus nette encore sur des reliefs de calcaire provenant des grottes du Nan-Hiang-t'ang-chan, près de Tchang-tö, dans l'extrême nord du Ho-nan, et aujourd'hui à la Freer Gallery de Washington ³. La scène représente un paradis, paradis du bodhisattva Maitrêya ou ciel des Touchita. Au centre, le bodhisattva principal, assis en *abhaya-moudrâ* et entouré de rangées de bodhisattvas avec, devant lui, l'étang de lotus du paradis ; au-dessus de lui, un élégant baldaquin parmi les feuillages où, sur leurs pétales de lotus, trônent d'autres bodhisattvas et que sillonnent des vols d'apsaras. Des deux côtés, des architectures rondes, dont l'étage supérieur est occupé par d'autres bienheureux. Vision paradisiaque, traduite en un harmonieux groupement de personnages, rangés sans tassement ni lourdeur, sur plusieurs lignes de perspective, dans un « espace uni » qui montre que nous sommes ici devant la traduction sur pierre de quelque peinture, dans le genre des « paradis » de Touen-houang. De fait, les formes ont beau être d'un faible relief, elles ont été caressées d'un ciseau si doux qu'elles se détachent délicatement. Sirén a raison de songer ici aux exemples analogues de « peinture au ciseau » que nous présente dans l'Inde et à Java (au Boroboudour par exemple) l'art goutta ou post-goutta : le relief de la Freer Gallery est de la peinture *indo-peits'i*.

¹ SIRÉN, *Arts Anciens*, III, p. 48 et pl. 66-B.

² SIRÉN, *Arts Anciens*, pl. 66-A.

³ SIRÉN, dans : *Studies in Chinese art*, India Society, Londres 1938, pl. XI-XII, fig. 43-45.

Après deux cent soixante-dix ans d'invasions tartares et de morcellement, reconstitution de l'unité chinoise.

Comme on l'a vu, la maison turque des Tabghatch (*T'o pa* en transcription chinoise), bientôt connue sous le nom sinisé de dynastie des Wei (Wei du Nord), avait, à partir (pour prendre une date type) de 423 (occupation de Lo-yang) unifié toute la Chine du Nord, c'est-à-dire la Chine tartare, occupée depuis 318 par les autres hordes turco-mongoles. En 534, on l'a vu aussi, cette dynastie turco-mongole, désormais entièrement sinisée, s'était partagée en deux branches, les Wei Orientaux (au Ho-nan, au Chan-si, au Chan-tong et au Ho-pei) et les Wei Occidentaux (au ^{p.120} Chen-si et au Kan-sou)¹. Puis chacune de ces deux dynasties fut remplacée par ses maîtres du palais ; les Wei Orientaux le furent en 550 par la maison des Pei-Ts'i, les Wei Occidentaux en 557 par la maison des Pei-Tcheou. Nous venons de voir le rôle considérable que les Pei-Ts'i, malgré la brièveté de leur gouvernement (550-577), jouèrent comme protecteurs de l'art bouddhique : dans la sculpture bouddhique (au Tien-long-chan et au Hiang-yang-chan par exemple) la « renaissance » de la plastique, succédant au « médiévisme » de Long-men, date de leur règne. On comprendra mieux cette libération des formes si l'on songe à la personnalité de l'un d'entre eux, le roi Wen-kong (565-577) qui, plein, à la fois, de dévotion et de fantaisie, avait recueilli tous les mendiants de sa capitale dans une annexe de son parc, « le village des pauvres », et s'amusait à aller quêter en leur faveur, sous un déguisement vite reconnu, auprès des belles dames de sa cour.

En 577 cet aimable souverain fut renversé et mis à mort par la dynastie voisine et rivale, celle des Pei-Tcheou. Le vainqueur se trouvait un confucianiste rigide qui, dès 574, avait fait fermer tous les temples bouddhiques et aussi taoïques de ses États. Fort heureusement pour l'art bouddhique, les Pei-Tcheou furent détrônés et remplacés en 581 par leur maître du palais, Yang Kien, fondateur de la dynastie des Souei.

Yang Kien n'allait pas régner seulement sur les provinces du Nord comme les anciens souverains Wei dont il occupait le trône, mais sur la Chine tout entière, puisqu'en 589 il soumit les provinces du Sud — l'empire de Nankin —, faisant ainsi cesser le « grand schisme » qui, entre Nord et Sud, se prolongeait depuis deux cent soixante-dix ans, et rétablissant enfin l'unité chinoise, avec, comme capitale, Si-ngan-fou (Tch'ang-ngan), l'antique métropole des Han². Or, Yang Kien était personnellement favorable au bouddhisme. Il révoqua les édits des Pei-Tcheou contre les sanctuaires de

¹ Sur la cour des Wei quelques années avant ce partage, voir Peter BOODBERG, *Coronation of T'o-pa Hsiu*, 531, dans *Harvard Journal A. S.*, 1940, p. 240.

² Voir SIRÉN, *Tch'ang-ngan au temps des Souei et des T'ang*, *Revue des Arts Asiatiques*, IV, 1927, pp. 40-46, 98-104.

cette religion, fit remettre en place ou restaurer quantité de statues et en fit fabriquer lui-même un grand nombre de nouvelles ¹. Non moins pieux envers les dévotions taoïques (ou assimilées au taoïsme), il fit en 596 le pèlerinage de la montagne sacrée du T'ai-chan. Cet homme d'action ne montrait de l'humeur que contre le formalisme de la rhétorique confucianiste. Il fit, dans cet esprit, fermer en 601 de nombreuses écoles et attira ainsi contre sa mémoire la réprobation tenace des lettrés.

Le fils et successeur de Yang Kien, l'empereur Yang-ti (605-618), ^{p.121} protégea aussi la sculpture bouddhique. Toutefois, ami du faste et de la vie de plaisirs, il s'occupa surtout d'embellir Lo-yang (où il avait, de Si-ngan-fou, transporté sa résidence) et d'établir (ou de rétablir) un réseau de communications fluviales entre cette ville et l'embouchure du Yang-tseu. Ce fut le premier « Grand Canal » (Yun-ho) dont le tracé allait de Kiang-tou (aujourd'hui Yang-tcheou), sur l'estuaire du fleuve, jusqu'à Lo-yang. Sur le grand Canal, escorté d'une flottille de plaisance, — les fameuses « barques-dragons », — Yang-ti avec sa cour menait une « vie inimitable », une existence de « fête vénitienne » qui a effectivement laissé un souvenir de féerie dans l'imagination poétique chinoise. Malheureusement le creusement du Canal, l'aménagement des palais et parcs de Lo-yang n'allèrent pas sans de terribles réquisitions, sans un abus effrayant du système de la corvée qui ruina très vite la popularité de la dynastie des Souei. Quand des désastres militaires en Corée furent venus accroître le mécontentement général, la révolte éclata de toutes parts et Yang-ti périt assassiné (618) ².

*

* *

Pour brève qu'ait été la dynastie Souei (589-618), elle n'en eut pas moins une réelle importance historique, parce qu'en rétablissant l'unité territoriale de la Chine, elle provoqua de nouveaux brassages d'idées. En particulier nous voyons alors s'affirmer, tant chez les lettrés confucianistes que chez les métaphysiciens bouddhistes, une intéressante tendance au syncrétisme. Ce fut ainsi que le confucianiste Yen Tcheu-t'ouei, dans les instructions morales qu'il publia vers 580, n'hésite pas, pour soutenir ses thèses, à utiliser des anecdotes bouddhistes ou des formules taoïstes. De même le moine Tche-yi (d. 597) qui avait fondé en 575, sur le mont Tien-t'ai (au Tchö-kiang), une secte bouddhique célèbre, non seulement, comme nous l'avons vu, fit entrer dans son monisme les doctrines les plus diverses du bouddhisme indien, mais encore y admit implicitement des points de vue que nous devinons être

¹ Deux missionnaires indiens célèbres, Narendrayaças et Djinagoupta qui avaient dû fuir la persécution de 574, revinrent à Tch'ang-ngan après l'avènement des Souei qui les protégèrent (BAGCHI, 270, 276 ; CHAVANNES, *T'oung pao*, 1905, 256.)

² Peter BOODBERG, *Rise and fall of the house of Yang*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1940, p. 253.

secrètement taoïstes. Le *Ma-ha-tcheu-kouan*, exposé d'ensemble de son système, qu'il publia en 594, est la preuve de ce curieux état d'esprit. A sa mort, son épitaphe aurait été composée par le futur empereur Yang-ti.

En même temps, les doctrines amidiques, bien que se situant à l'autre pôle de la pensée bouddhique, progressaient aussi. Dans les dernières années du VI^e siècle, le missionnaire indien Bodhiçrî, venu prêcher au Ho-nan, convertit le moine taoïste T'an-louan (d. vers 600), lequel devint ^{p.122} le fondateur d'une école amidiste indigène représentée après lui par Tao-tch'ao (d. 645) et Chan-tao (vers 660).

Pendant les deux siècles et demi d'invasions et de guerres civiles qui avaient précédé l'avènement des Souei, nombre d'ouvrages avaient été perdus. L'ordre une fois rétabli et l'unité une fois refaite, les Souei se préoccupèrent de dresser le catalogue de tous les livres survivants. Ce répertoire, le *Souei King-tsi-tcheu*, achevé vers 610, montre l'effort fait par l'érudition chinoise pour renouer avec le passé. Après tant de catastrophes où la culture traditionnelle avait couru de tels dangers, l'époque des Souei nous apparaît ainsi comme marquant le début d'une consciente et méthodique renaissance de l'humanisme.

L'art des Souei est surtout représenté par la sculpture bouddhique. Appartiennent à cette époque, à Long-men les grottes 2 et 4, et au T'ien-long-chan une bonne part des grottes 8, 9, 10 et 16 ¹. Sont également souei, au Chan-tong, les sculptures rupestres (calcaire gris) du T'o-chan, du Yun-men-chan (près d'I-tou) et du Yu-han-chan (près de Tsi-nan) ². Nous sommes ici en nette réaction contre la douceur du style des Pei-T'si. Peut-être, comme on l'a plus haut annoncé, y a-t-il là, l'influence de la sévérité dogmatique de la secte bouddhique du Tien-t'ai. La sculpture des Souei est, en effet, caractérisée par des corps trapus et rigides, en même temps que parfois légèrement ovoïdes, d'ailleurs respirant toujours l'énergie, mais frustes, sans délicatesse de modelé et comme taillés d'un seul bloc ³. Les robes, pourtant assez légères, couvrent tout le corps, mais sans adhérer aux chairs, comme nous le voyions dans le « drapé mouillé » gouda ou pei-ts'i. Les regards sont vifs, mais les lèvres ont une expression sévère. Comme le fait remarquer Seiichi Mizuno, la rigidité de ces statues souei est bien différente de l'hiératisme mystique des débuts de Long-men, au temps des Wei, de même que leur rondeur n'a plus rien du fondu du style arrondi au temps des Pei-Ts'i ⁴. Les visages, montés sur des cous rigides et d'aspect tubulaire (« en faux-col droit »), visages d'expression quelque peu suffisante, mais pleins de

¹ SIRÉN, *Sculpture*, pl. 293-299.

² SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture* (1950), p. 22.

³ Statues d'Ananda et de Kâçyapa, marbres micacés, coloriés de carreaux verts et bruns, ancienne collection Vignier-Densmore, aujourd'hui au Musée Guimet (SIRÉN, pl. 327. Georges SALLES, *Arts de la Chine ancienne*, 1937, pl. VIII, fig. 14-15).

⁴ SEIICHI MIZUNO, p. 22.

dignité et de distinction, sont couronnés de tiaras et rehaussés de pendeloques où Seiichi Mizuno voit l'expression du luxe de la cour de Yang-ti¹. La parure se compose d'ordinaire d'une lourde chaîne, souvent bouclée, tombant des épaules et qui se croise par devant, à la taille, où elle est fixée par une boucle ronde, pour retomber ensuite jusqu'à mi-jambe et finalement p.123 remonter derrière la taille ; en même temps, le mantelet ou écharpe qui couvre les épaules se prolonge par de longs pans qui retombent de l'avant-bras jusqu'aux pieds².

Une place à part dans l'art des Souei est occupée par le surtout d'autel, en bronze, du Musée de Boston, daté de 593, avec un bouddha couronné d'un nimbe de fleurs et de flammes. Ce bouddha est en *abhaya moudrâ*, assis sur un socle de lotus, avec, à ses côtés, les apôtres Ananda et Kâçyapa, suivis de deux moines ; forment dais au-dessus du groupe les branches et les feuilles très découpées d'un grand arbre, ornées de guirlandes et de draperies et peuplées de bouddhas du temps passé ou d'*apsaras* en vol descendant. Au pied du socle, deux statues indépendantes de bodhisattvas debout, aux tiaras élevées, la tête auréolée d'un nimbe en pointe, l'un d'eux tenant le Fruit, l'autre joignant les mains³. Ensemble intéressant, moins pour la statuaire qu'il comporte que pour son ornementation « étonnamment riche et fleurie » et pour les dévotions que nous révèle ce « Saint-Sulpice souei ».

Parmi tant d'œuvres secondaires, il est possible que l'époque des Souei ait produit de vrais chefs-d'œuvre si nous lui attribuons, comme il se doit, avec Sirén, les deux statues de bodhisattvas, debout « dans une pose redressée », calcaires gris foncé de 1 m. 86 et 1 m. 90, provenant du Nan-Hian-t'ang, dans l'extrême-nord du Ho-nan, aujourd'hui au Musée de Philadelphie⁴. La dignité un peu hautaine, la royale majesté, la solennité de ces hautes, figures dans lesquelles la plénitude plastique, désormais triomphante, ne nous est restituée qu'en fonction du sentiment théologique, la richesse, encore sobre, de leurs colliers à pendentifs comme de la chaîne de bijoux réunis par devant, en X, dans le sertissement d'une boucle au milieu du torse, tout cet ensemble fait des deux « bodhisattvas parés » de Philadelphie l'équivalent de nos plus nobles figures épiscopales dans la statuaire gothique à son apogée. Le Musée de Philadelphie possède aussi une statue de moine debout, dans une pose rigoureusement frontale, tenant des deux mains, comme un joyau, un bouton de lotus, calcaire gris de 1 m. 65, à la tête réaliste et calme, ayant le caractère d'un portrait, à la sobre draperie avec longs plis diagonaux, d'une majesté toute romaine : figure et traitement dont il faudra nous souvenir à retardement

¹ Voir les célèbres têtes des collections Stoclet et Jean de Polignac (ex-Doucet), reproduites dans SIRÉN, *Sculpture*, pl. 304.

² SIRÉN, pl. 300, 307, 308.

³ SIRÉN, pl. 319, 320, 321.

⁴ SIRÉN, pl. 469 et 471.

quand nous étudierons, dans l'art japonais de l'époque de Kamakura, telle statue de bois d'Asanga au Kôfukuji de Nara, datée de 1208 ¹.

p.124 On a d'ordinaire tendance à attribuer à l'époque des Souei toute une catégorie de terres cuites, en particulier des statuettes féminines au costume bien déterminé.

« Plus élancées encore que les femmes de la dynastie des Wei du Nord, écrit Sirén, elles sont serrées dans de minuscules corsets placés très haut, de sorte que leur torse à l'air d'un petit cylindre.

Leur élégance est encore rehaussée, à hauteur du poignet, par l'évasement terminal des manches qui descendent en longs pans des deux côtés du corps jusqu'à mi-jambe. Les jupes, légèrement évasées vers le bas, sont ornées, de chaque côté, de sortes de « flammes » débordantes. Des coiffures compliquées, en forme de haute couronne ou de double croissant, et de curieuses chaussures à pointe recourbée complètent l'ensemble ². L'attribution de ces élégants « mannequins » à l'époque des Souei vient d'analogies de toilette avec certains bodhisattvas datés (notamment pour la chute des deux pans de manche) ³.

*

* *

¹ SIRÉN, pl. 470. — Otto KUMMEL, *L'Art de l'Extrême-Orient*, pl. 108-109. Peut-être, cependant, que si nous reconnaissons dans le moine de Philadelphie une eurhythmie proche du classicisme grec comme aussi de notre « plein gothique », y a-t-il plus de véritable sentiment religieux dans l'Ananda et dans le Kâçyapa acquis par M. Georges Salles pour, aujourd'hui, le Musée Guimet.

² SIRÉN, *Arts anciens*, III, pl. 91-92.

³ Voir stèle de calcaire gris de la collection David-Weill (SIRÉN, *Sculpture*, III, pl. 364). De fait, le moine bouddhiste Tao-siuan († 667), auteur du *Siu Kao-seng tch'ouan*, « se plaignait que les sculpteurs prêtassent aux figurines religieuses l'aspect de danseuses, de sorte que toutes les belles de la cour de Tch'ang-ngan pouvaient se figurer qu'elles ressemblaient à des bodhisattvas » (SIRÉN, *Introduction*, p. 89).

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE T'ANG

Avènement des T'ang.

^{p.125} La dynastie des T'ang (618-907) correspond à une des plus grandes époques de l'histoire chinoise, dans la première période (618-755) à la fois au point de vue « culturel » et pour l'expansion chinoise en Haute Asie, dans la seconde phase (755-907) parce que la Chine, bien qu'en principe rejetée dans ses frontières traditionnelles, n'en restait pas moins un foyer de puissant rayonnement dans toute l'Asie Orientale.

La dynastie T'ang avait été fondée, au profit du vieux général Li Yuan, grâce à la valeur exceptionnelle du fils de celui-ci, le jeune Li Che-min qui triompha de tous les compétiteurs surgis au milieu de la débâcle de la dynastie Souei ¹. Li Che-min, devenu bientôt l'empereur T'ai-tsong (« T'ai-tsong le Grand »), au cours d'un des règnes les plus triomphaux de l'histoire chinoise (627-649) vainquit les Turcs de la Mongolie et imposa sa suzeraineté aux petits royaumes indo-européens de l'Asie Centrale (Tourfan, Qarachar, Koutcha au nord, Khotan et Yarkand au sud, Kachgar à l'ouest). Son influence se fit sentir par delà les Pamirs, jusqu'aux confins indo-iraniens. Sous son fils Kao-tsong (650-683), cependant conquérant de la Corée, l'hégémonie chinoise en Haute Asie fut remise en question par les incursions des Tibétains et la révolte des Turcs de Mongolie. La veuve de Kao-tsong, la redoutable impératrice Wou Heou, plus connue sous le nom de Wou Tsö-t'ien, réussit à faire front (684-705). L'hégémonie chinoise en Asie centrale fut rétablie sous le règne de l'empereur Hiuan-tsong, aussi nommé Ming-houang (712-756), dont les armées atteignirent l'actuel Turkestan soviétique et furent même appelées dans ^{p.126} certains districts-frontières de l'actuel Afghanistan et de l'actuel Pakistan. Par ailleurs, le règne de Hiuan-tsong, par sa splendeur dans tous les domaines, par la pléiade de grands poètes qui se pressèrent à la cour de ce prince, à Tch'ang-ngan, fut un des « grands règnes » de l'histoire chinoise.

A la fin, à partir de 751 et surtout de 755, le grand règne se terminera par de grands désastres — défaites au Turkestan et au Yun-nan, révoltes intérieures. Finalement la dynastie des T'ang sera sauvée, la cour de

¹ Voir BINGHAM (Woodbridge), *The founding of the T'ang dynasty*, Baltimore, 1942. — C. P. FITZGERALD, *Li Che-min*, Paris (Payot), 1935. — W. BINGHAM, *The rise of Li in a ballad prophecy*, dans *Journal of the American Oriental Society*, vol. 61, n° 4, pp. 272-280.

Tch'ang-ngan aura encore de beaux jours, mais le protectorat chinois ne pourra être rétabli en Haute Asie. En 907 la maison des T'ang, ébranlée par les ravages d'une redoutable « jacquerie », sera renversée par un général factieux, et la Chine, pour cinquante-trois ans (907-960), retombera dans l'anarchie.

*

* *

La reconstitution de l'unité chinoise, la réunion du Nord et du Sud après plus de deux siècles et demi de vie séparée avaient posé de graves problèmes. La dynastie des Souei avait régné trop peu de temps pour les résoudre. Celle des T'ang eut tout le loisir de s'y consacrer¹. Pour l'étude des livres « classiques », c'est-à-dire du canon confucéen dont on connaît toute l'importance dans la morale sociale chinoise, on se trouvait maintenant en présence de deux traditions et de deux méthodes, la version et la tradition du Nord, la version et la tradition méridionales. Les T'ang, après avoir rétabli l'institution des concours littéraires réguliers pour le recrutement des fonctionnaires, se préoccupèrent de faire prévaloir une interprétation uniforme des textes « confucéens » canoniques. Ils prirent pour base de leur recension le travail critique entrepris à ce sujet par Lou Tö-ming (ou Lou Yuan-lang), lettré confucianiste fort opposé au bouddhisme et au taoïsme, qui, après avoir été bibliothécaire impérial sous les Souei, eut encore le temps (il ne mourut qu'en 625) de collaborer avec la nouvelle dynastie. L'empereur T'ai-tsong chargea le lettré confucianiste K'ong Ying-ta (d. 648) et d'autres érudits de même formation de rédiger un commentaire officiel des livres canoniques. Le texte des « Classiques » confucéens ainsi établi fut, pendant la période K'ai-tch'eng (836-840), gravé sur pierre².

La gravure sur pierre des Classiques confucéens devait acheminer, par les estampages qu'on en prenait, à la découverte de l'imprimerie, p.127 découverte qui date effectivement de l'époque des T'ang. En réalité, le principe de « l'impression » remontait plus haut encore, aux sceaux-talismans, tant bouddhiques que taoïstes, et aux « petits tracts édifiants » sur planches xylographiques, que les propagandistes des deux Églises, dès l'époque des Six Dynasties, multipliaient autour d'eux. Par cette voie, bouddhistes et taoïstes en arrivèrent, sous les T'ang, à imprimer de véritables ouvrages, tel *le Million de dhâranî* (formules magiques bouddhiques), imprimé au Japon entre 764 et 770. Dès le début du IX^e siècle, on imprima de même en Chine des calendriers

¹ Voir Robert DES ROTOURS, *Traité des examens*, traduit de la *Nouvelle Histoire des T'ang*, Paris 1932. — Robert DES ROTOURS, *Traité des fonctionnaires et traité de l'armée* traduit de la *Nouvelle Histoire des T'ang*, Paris, 1947-1948. — K. BÜNGER, *Quellen zur Rechtsgeschichte der T'ang-Zeit*. Monumenta Serica, IX, Pékin, 1946.

² Rappelons qu'il ne s'agit nullement là d'une innovation. Les Classiques chinois avaient été déjà gravés sur pierre à la fin des Han, entre 175 et 183 de notre ère.

astrologiques pour l'usage populaire. Le plus ancien livre imprimé, digne de ce nom, connu de nous, est le rouleau du *Soutra de diamant* (*Kin-kang-king*), traité bouddhique publié en 868 et aujourd'hui au British Museum. Il est curieux de constater que, par préjugé conservateur, les lettrés confucianistes se montrèrent d'abord hostiles à cette invention qui avait à leurs yeux le tort d'être une initiative bouddhique et taoïque, de surcroît entachée de superstition. Ce ne sera donc qu'à la fin de l'époque des T'ang que l'on commencera à imprimer des textes proprement littéraires. En réalité même, ce ne sera qu'après la chute des T'ang, à l'époque des Cinq Dynasties (907-960) et surtout à l'époque Song (960-1276), que l'imprimerie deviendra d'un emploi général. Les Classiques confucéens seront enfin gravés sur bois — c'est-à-dire imprimés en 932 ¹.

Les premiers empereurs T'ang et l'influence bouddhique.

Le premier souverain T'ang, Li Yuan, empereur Kao-tsou, avait appuyé la réaction confucianiste contre le bouddhisme, visiblement accusé d'avoir été trop en faveur sous la dynastie des Souei ². Parmi les griefs que le vieux lettré confucianiste Fou Yi (d. 639) faisait valoir contre les bouddhistes et que la nouvelle cour écoutait d'une oreille favorable, nous remarquons une protestation contre le trop grand nombre de statues bouddhiques fabriquées sous les Souei. En 626 fut promulgué un édit cherchant à limiter le nombre des temples bouddhiques ou taoïques. En réalité, à partir de 636, les fondations bouddhiques ne tardèrent pas à reprendre. En 639 nous voyons un haut fonctionnaire impérial, Ma Tcheou, ministre de l'empereur T'ai-tsong, faire exécuter pour un monastère de Tch'ang-ngan, la capitale des T'ang, la puissante statue de calcaire gris ^{p.128} foncé, représentant Çâkyamouni assis, aujourd'hui à la collection Takahashi, à Tôkyô, pièce qui est la première statue t'ang datée ³. Une stèle de 641 mentionne le creusement ou la restauration de plusieurs sanctuaires rupestres ⁴. Une inscription de 644 date pour nous une partie des sculptures rupestres du Cheng-t'ong-sseu, au Chan-tong, sculptures commencées sous les Souei et, on le voit, continuées sous l'empereur T'ai-tsong. Mais l'événement décisif qui acheva de faire

¹ Voir le résumé de Mme VANDIER-NICOLAS, dans : Georges SALLES, *Arts de la Chine ancienne* (1937), p. 70, d'après le cours de PELLLOT sur les origines de l'imprimerie en Chine.

² Le confucianiste Han Yu, dans son fameux pamphlet de 819, nous assure même que l'empereur Kao-tsou aurait voulu supprimer le bouddhisme (trad. MARGOULIÈS, *Le Kouwen*, p. 200).

³ SIRÉN, *Sculpture*, pl. 365.

⁴ Stèle dite *Yi-k'üe-fo-kan-pei*, citée par SEIICHI MIZUNO, *Stone Chinese Sculpture* (1950), p. 23.

tomber les préventions impériales contre le bouddhisme fut le retour triomphal du pèlerin Hiuan-tsang ¹.

Hiuan-tsang, né à Lo-yang vers 602, avait été élevé dans la tradition confucianiste, lorsque, dès l'âge de treize ans, il se convertit au bouddhisme et se fit moine. En 629, il partit pour l'Inde, à la fois pour visiter dans ce pays les lieux saints bouddhiques et pour y étudier sur place les textes canoniques sanscrits. Car ce grand voyageur se doublait, nous allons le voir, d'un remarquable philosophe. La permission de partir lui fut d'ailleurs refusée par la cour des T'ang, soit qu'on jugeât trop périlleux pour lui le voyage qu'il allait entreprendre, soit plutôt que le jeune empereur T'ai-tsong ne manifestât encore à cette époque qu'une médiocre sympathie pour le bouddhisme.

Pour se rendre aux Indes, Hiuan-tsang emprunta la piste septentrionale de l'ancienne Route de la Soie, par les principautés de Tourfan, Qarachar et Koutcha. Ces trois agglomérations, nous le savons aujourd'hui, étaient habitées par des populations de langue indo-européenne, d'économie à la fois agricole et caravanière, profondément bouddhistes de religion. C'était comme une véritable « Inde Extérieure », tant le bouddhisme y avait introduit, avec ses écritures saintes, la culture sanscrite en même temps que les écoles d'art que les missionnaires bouddhistes apportaient partout avec eux. Les grottes bouddhiques de Qarachar nous ont livré des têtes gréco-bouddhiques en stuc, absolument analogues à celles de Hadda (Afghanistan) qu'on peut admirer au musée de Caboul ou au musée Guimet ; un peu plus à l'ouest, les grottes de Qyzyl, près de Koutcha, nous ont révélé des peintures murales dont Hackin situe la première floraison entre 450 et 650 environ et où nous voyons se côtoyer des influences gréco-bouddhiques (chez les bouddhas), indo-gouptas (chez les bodhisattvas, chez les apsaras et dans nombre de figures féminines) et iraniennes sassanides (chez les seigneurs laïcs et les dames de la cour) ².

^{p.129} Ces détails sont à retenir, car Hiuan-tsang n'a certes pas été le seul pèlerin ou voyageur chinois ayant pu connaître le complexe artistique, si intéressant, de cette région. Il faudra nous en souvenir quand nous verrons au Musée Guimet un bas relief t'ang représentant un prince et sa cour avec des costumes nettement koutchéens ³.

¹ Je m'excuse de renvoyer pour le détail et pour la bibliographie du sujet à mon livre *Sur les traces du Bouddha* (édition 1948).

² HACKIN, dans RÉAU, *Histoire Universelle des Arts* (Colin), t. IV (1939), p. 267. Sans renvoyer ici aux grands albums anglais et allemands plus loin cités, rappelons seulement quelques résumés utiles : VON LE COQ, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasien*, Berlin, 1925. — VON LE COQ, *Buried treasures of Chinese Turkestan*, 1928. — Aurel STEIN *On ancient Central-Asian tracks*, Londres, 1933. — E. WALDSCHMIDT, *Gandhâra, Kutscha, Turfan*, Leipzig, 1925. — F. H. ANDREWS, *Central-Asian wall paintings*, dans *Indian art and letters*, VIII, I, Londres, 1934. — HARADA (YOSHITO), *Costumes observed in the paintings of Chinese Turkestan*, Tôkyô, Toyo Bunko, 1925.

³ SIRÉN, *Sculpture*, pl. 448.

Hiuan-tsang, après avoir, dans l'actuel Afghanistan et dans l'actuel Pakistan, visité les provinces, alors profondément bouddhiques, du Kapiça (région au nord de Caboul) et du Gandhâra (région du Peshawer), séjourna près de quatorze années dans l'Inde, particulièrement autour de Bénarès et dans le Magadha (South-Bihâr), pays qui renfermaient à la fois les sanctuaires les plus vénérés des « Lieux Saints » bouddhiques, les docteurs les plus réputés pour leur maîtrise en philosophie sanscrite et aussi, nous le savons aujourd'hui, quelques-uns des foyers les plus actifs de la sculpture indienne gouda et post-gouda. N'oublions pas de telles relations quand nous étudierons les influences gouda sur la statuaire t'ang, au T'ien-long-chan par exemple. Hiuan-tsang rentra de l'Inde en 644, cette fois par la piste méridionale de la Route de la Soie, par Kachgar, Yarkand, Khotan, le Lob-nor et Touen-houang. Il rapportait avec lui de nombreux textes du système philosophique le plus intéressant, peut-être, du bouddhisme mahâyâniste, le système de l'idéalisme absolu, appelé, en effet, en sanscrit système idéaliste (*vidjñānavāda*) ou mystique (*yogācāra*)¹, et en chinois école *fa-siang*². Cet idéalisme mystique que Hiuan-tsang allait répandre en Chine avec un génie philosophique et un zèle admirables, nous en retrouverions sans doute l'influence sur plus d'une œuvre d'art t'ang. Ajoutons du reste que Hiuan-tsang à son retour en Chine, en 645, rapportait aussi avec lui plusieurs statues indiennes, évidemment, à cette date, de style gouda ou immédiatement post-gouda³. Il y avait déjà p.130 eu, dans l'Inde, harmonie préétablie entre cet idéalisme fluide, naguère prêché là-bas par les deux métaphysiciens Asanga et Vasoubandhou dont se réclamait maintenant Hiuan-tsang, et la douce plastique gouda de même époque. Les tendances métaphysiques de Hiuan-tsang, renforçant encore les exemples iconographiques des statues par lui rapportées, ne pouvaient que favoriser,

¹ Voir *Vijñaptimātratā siddhi*, traité de métaphysique de Hiuan-tsang, traduit par LA VALLÉE-POUSSIN, 1928-1931, et que j'ai moi-même résumé dans mes *Philosophies indiennes*, t. II, (1931), pp. 80-130 et 404-414.

² Fa-siang (en japonais *hossō*) traduit le terme sanscrit de : *dharma-lakṣaṇa*, mot à mot « examen de la Loi (bouddhique) ». L'École est dite aussi en chinois École *Wei-che*, traduction du sanscrit *vidjñānamātra* ou idéalisme absolu, et encore École *Yu-k'ie-che*, transcription de *yogācāra* (école mystique).

³ La liste de sept sculptures rapportées de l'Inde en Chine en 645 par Hiuan-tsang a été, pour la première fois intégralement et correctement traduite par Pelliot qui en a fait bénéficier Sirén (SIRÉN, *Sculpture chinoise, Introduction générale*, pp. 84-85). Il est même possible, comme le pense l'archéologue japonais SEIICHI MIZUNO, que l'influence du voyage de Hiuan-tsang et celle aussi des deux voyages (en 643 et 647) de l'ambassadeur chinois Wang Hiuan-ts'ö dans l'Inde se retrouvent à retardement dans les *t'ai* ou « terrasses célestes » en manière de *stoûpa* indien du temple K'ouang-tchai-sseu, à Tch'ang-ngan, terrasses élevées l'une sous le règne de l'impératrice Wou Ts'ö-t'ien (684-705), l'autre sous le règne de Hiuan-tsang (712-756). Les trinités bouddhiques qui y figurent nous montrent une douceur de lignes, des torsos arrondis, un sentiment des formes à la fois profondément humain et délicatement idéalisé, toutes caractéristiques de l'art indien gouda (SEIICHI MIZUNO, *Chinese Stone sculpture*, p. 25).

tout au moins dans quelques écoles de pieux imagiers, le goût que nous verrons triompher aux grottes 6 et 14 du T'ien-long-chan.

L'empereur T'ai-tsong le Grand, bien revenu de sa première hostilité à l'égard du bouddhisme, fit le plus favorable accueil à Hiuan-tsang. Les statues et les textes que rapportait le pèlerin furent solennellement déposés dans un des couvents de Tch'ang-ngan, « le Monastère des Grandes Bénédiction (Hong-fou-sseu), d'où ils furent définitivement transférés au « Couvent de la Grande Bienfaisance » (Ta-ts'eu-ngan-sseu), temple que l'empereur avait fait spécialement construire à cet effet. C'est dans cette dernière retraite que l'illustre voyageur et métaphysicien devait achever sa vie. Il mourut en 664, après avoir rédigé, en plus du traité de philosophie bouddhique dont nous parlions tout à l'heure (la *Siddhi*), de nombreuses traductions d'ouvrages sanscrits, ainsi qu'un tableau des contrées par lui traversées en Haute Asie et dans l'Inde, le Si-yu-ki, document géographique de première valeur, à quoi il faut encore ajouter le pittoresque récit qu'ont laissé des péripéties de son voyage ses disciples Houei-li et (secondairement) Yen-ts'ong (récit publié en 688) ¹.

Hiuan-tsang est loin d'être le seul pèlerin chinois qui soit allé chercher des leçons dans l'Inde. Après lui nombreux furent les moines qui, à son exemple, firent le pèlerinage de la terre sainte bouddhique, les uns, comme lui, à travers l'Asie Centrale, par la double piste de la Route de la Soie, les autres par voie de mer, en faisant le plus souvent escale à Java et à Sumatra, pays qui étaient alors autant d'avancées de l'Inde, autant de provinces de l'Inde Extérieure ². Leur voyage à tous nous a été conté par le plus illustre d'entre eux après Hiuan-tsang, par le moine Yi-tsing.

Yi-tsing (634-713) s'embarqua en 671 à Yang-tcheou, sur l'estuaire du Yang-tseu. Il fit huit mois escale dans les couvents bouddhistes de Sumatra (à Çrîvidjaya, l'actuel Palembang) où il se perfectionna dans le sanscrit, visita l'Inde de 673 à 685, revint par mer en Chine en 689, mais repartit presque aussitôt pour Sumatra d'où il rentra définitivement ^{p.131} en 695. Dès lors, établi dans un couvent de Lo-yang, il y bénéficia de la protection de l'impératrice douairière Wou Tsö-t'ien, puis (705) de l'empereur Tchong-tsong. Le récit qu'il nous a laissé des pèlerinages de ses prédécesseurs comme du sien propre est des plus importants pour l'histoire du bouddhisme chinois, pour l'histoire, aussi, des rapports sino-indiens ³. Comme Hiuan-tsang, Yi-tsing dirigea un véritable bureau officiel de traductions, chargé de faire passer du sanscrit en chinois, les principaux textes de la philosophie et de la « théologie »

¹ Traduction française de Stanislas JULIEN (*Histoire de la vie de Hiouen-thsang et de ses voyages dans l'Inde*, Paris, 1853), et notre résumé, *Sur les traces du Bouddha* (1948).

² Cf. E. O. REISCHAUER, *Notes on the T'ang dynasty sea routes*, dans *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1940, p. 253. — G. CÉDES, *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, Paris 1948, pp. 136-148.

³ Traduction CHAVANNES : *Mémoire sur les Religieux Éminents qui allèrent chercher la Loi dans les pays d'Occident* (1894).

bouddhiques. L'impératrice Wou Tsö-t'ien et l'empereur Tchong-tsong s'intéressèrent personnellement à ce travail et préfacèrent certains des textes traduits ¹.

*

* *

La faveur dont bénéficiait le bouddhisme à la cour des T'ang eut une grande influence sur l'histoire de l'art.

Sous le règne de l'empereur Kao-tsong (650-683), puis sous le gouvernement de sa veuve, la redoutable mais pieuse Wou Tsö-t'ien (683-705), les ateliers de sculpture bouddhiques travaillèrent à plein : nous avons, autour de 660, un grand nombre de statues datées. Les sculptures de la pagode du Hiang-ki-sseu près de Tch'ang-ngan doivent être de 681, celles du Pao-k'ing-sseu et du Ngan-k'ing-sseu, également dans le groupe de Tch'ang-ngan et aujourd'hui à la collection Hayasaki, sont de dates voisines (une statue du Ngan-k'ing-sseu est de 703).

La sculpture des T'ang est particulièrement représentée à Long-men ; y sont d'époque T'ang : à l'est, les grottes 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16 et 19 ; au nord-ouest la grotte du King-chan-sseu (celle-ci datée des années 650-660), la grotte du Tche-yun-tong ou Grotte au lion (avec inscription de 680-681), et les deux grottes Wan-fo-tong et Kouei-che-tong ; au sud-ouest la Grande Grotte (Ta-tong) et celle du Fong-sien-sseu. C'est près du Fong-sien-sseu que fut sculpté le bouddha Vairochana de dimensions colossales (15 mètres de hauteur avec le socle et l'auréole), avec une inscription de 672 qui atteste la piété de l'impératrice Wou Tsö-t'ien et, pour l'ensemble, la date d'achèvement de 676. Les sculptures du Fong-sien-sseu proprement dit furent commencées en 679, également par ordre ^{p.132} impérial. Enfin, comme on l'a annoncé plus haut, la grotte Pin-yang-tong (toujours à Long-men), dont de nombreuses sculptures datent de la fin des Wei (autour de 535-536) fut l'objet de nouveaux aménagements sous les T'ang (inscriptions échelonnées de 617 à 668, dont une, de 641, naguère relevée par Chavannes).

Dans le groupe du Tien-long-chan (Chan-si central), on attribue à l'époque des T'ang (malgré l'absence d'inscriptions datées) : à l'est les grottes 4, 5, 6,

¹ Notons que la faveur dont avait bénéficié le bouddhisme sous le gouvernement de la terrible Wou Tsö-t'ien (celle-ci ne s'estimait-elle pas une incarnation du bodhisattva Maitrêya !), puis sous le triste règne de Tchong-tsong faillit provoquer une réaction antibouddhique à l'avènement de l'empereur Hiuan-tsong (712). Le nouveau souverain, violemment hostile à la camarilla qu'il venait de renverser, songea un instant à proscrire le bouddhisme. Mais il revint vite de ses préventions, et en 724 il témoignait toute sa faveur au patriarche tch'an. En réalité l'empereur Hiuan-tsong était plutôt taoïsant (ce pourquoi d'ailleurs l'esprit tch'an ne devait pas lui déplaire).

7, à l'ouest les grottes 11, 12, 13, 14 et 15, 17, 18, 19, 20 et 21, ensemble placé par Seiichi Mizuno entre 684 et 755 ¹.

Contrairement, sans doute, à l'ordre chronologique, nous commencerons par les grès du Tien-long-chan, comme d'influence directement indienne. Sirén avait encore pu photographier dans la grotte 6 un des bodhisattvas assis dans le lotus, passé depuis dans toutes les anthologies ².

« La pose est d'une liberté remarquable, les jambes sont décollées et le torse tourne sur les hanches. Le costume princier est celui des bodhisattvas de l'Inde, collier et écharpe légère sur les épaules.

A la grotte 14, il avait de même pu relever sur place, avant les actes de vandalisme qui ont défiguré le site, deux bodhisattvas debout, remarquables par la sensibilité du modelé, par la grâce de la pose, — l'un d'eux strictement conforme au *tribhanga* indien —, par la douceur, ici encore, du buste nu dans le flottement des écharpes, comme par les plis onduleux de la *dholz* collant aux jambes ³. L'original, décapité, de la seconde de ces statues figure aujourd'hui dans une collection européenne ⁴. Les bodhisattvas assis de la même grotte 14 n'ont pas moins de charme, comme tel d'entre eux que Sirén vit encore en place, assis en *lalitâsâna*, la jambe droite abaissée, l'autre repliée sur le siège,

« le torse tournant un peu sur les hanches et légèrement penché à gauche, mouvement qui fait ressortir la beauté et la souplesse du corps ». De même, ici encore, « le torse serait nu sans le collier et sans l'écharpe légère qui dessine deux longues courbes tombant sur l'épaule droite. La *dhotî*, traitée en draperie mouillée, colle aux jambes et vient se draper sur le siège en plis festonnés ⁵.

La grotte 17 renfermait également plusieurs bodhisattvas assis en *lalitâsâna*, figures aux formes pleines et aux poses libres, directement inspirées par le nu indien ⁶. Rappelons à quel point le nu est étranger à l'esthétique chinoise. A la faveur du bouddhisme l'esthétique indienne avait, pour quelques brèves années, entièrement renouvelé le goût chinois.

Par une rencontre inattendue cette importation directe du nu et du ^{p.133} drapé mouillé goupas finit par nous valoir, dans quelques statues de ce groupe, l'équivalent du nu et du drapé helléniques. Tel est le cas du bouddha Lartigue, chez lequel le manteau monastique, en passant par-dessus les

¹ SEIICHI MIZUNO, *Chinese stone sculpture*, p. 25. Cf. van WESSEM, *Een Bodhisattva uit T'ien lung shan*, dans : *Maandblad voor beeldende Kunsten*, XI, 3, Amsterdam, mars 1934.

² SIRÉN, pl. 488.

³ ID., pl. 494 et 496.

⁴ ID., *La sculpture chinoise à l'exposition de l'Orangerie*, Revue des Arts Asiatiques, XI, 1, mars 1937, pl. 2-B.

⁵ ID., *Sculpture*, pl. 495.

⁶ ID., pl. 498 et 501.

épaules laisse la poitrine à découvert, poitrine digne d'un « antique », drapé d'une eurythmie tout alexandrine ¹. La même pureté classique se retrouvera, avec, en plus, la supériorité du marbre blanc, dans le bouddha assis, jambes croisées, vêtu d'un manteau souple de « draperie mouillée » adhérant au corps, un corps d'un modelé très sûr, statue originaire de Tch'ang-ngan, aujourd'hui au Musée de Boston ². De telles statues séduisent notre goût de la beauté plastique, selon le canon grec. Mais il faut bien avouer que « l'invasion bouddhique » nous a conduits ici assez loin de la véritable esthétique chinoise.

Non moins d'ailleurs que les pièces du Tien-long-chan, diverses statues bouddhiques, provenant d'autres régions, trahissent une influence indo-goutta. Citons seulement les trois bodhisattvas debout, penchés de côté, l'un, en marbre blanc, du Musée de Boston ³, l'autre, également en marbre blanc, de la collection Rockefeller, provenant du Ling-yen-sseu, près de Pao-ting, au Ho-pei ⁴, le troisième en calcaire gris du Chen-si, à la Freer Gallery de Washington ⁵. Ou encore des statues analogues, des anciennes collections Grosjean ou Yamanaka, d'un calcaire gris très probablement originaire de Long-men ⁶. La sinisation est plus visible dans deux autres bodhisattvas debout, à la parure de plus en plus riche, calcaires gris du Chen-si, aujourd'hui au Musée de Philadelphie ⁷. Mais dans ces diverses pièces, même dans les dernières, l'élégance allongée des corps, la douceur de leur plastique, la sveltesse de leur torse, nu ou toujours lisible sous l'écharpe en diagonale aux légèretés de mousseline, sous les colliers et, le cas échéant, sous la longue chaîne de perles croisée en X à la taille, la transparence de la souple *dhoti* aux plis mouillés, caressant les jambes, le fréquent fléchissement du buste incliné de côté avec un « hanchement » harmonieux, autant de caractères qui, malgré la sinisation des physionomies, nous révèlent un amour des formes vivantes, un sens de la plastique proprement gouttas. Ou plutôt ces élégants bodhisattvas très parés nous rappellent, en raison à la fois de leur élégance et de leur parure, le passage, dans l'Inde, de l'art goutta de Mathourâ et de Sârânâth à l'art pâla, tel que nous l'avons étudié dans le précédent volume de cette série. Par ailleurs, le retour au naturalisme, pour rester encore discret, pour ^{p.134} ne s'exprimer ici que par des procédés délicats, n'en est pas moins évident. Le demi-nu à l'indienne s'affirme de même sur les bodhisattvas des bas-reliefs du Pao-k'ing-sseu de Tch'ang-ngan, aujourd'hui à la Freer Gallery ou au Musée de Boston ⁸. Nous retrouverons la même sous-jacence des nus indiens, à travers la caresse des écharpes légères et des *dhotis*, sur plus d'une

¹ SIRÉN, pl. 504-A.

² ID., pl. 407.

³ ID., pl. 375.

⁴ ID., pl. 359. Voir G. MIGEON, *Une sculpture chinoise classique*, dans : *Revue de l'Art ancien et moderne*, février 1929, p. 57.

⁵ ID., p. 377.

⁶ ID., pl. 463, 464.

⁷ ID., pl. 378.

⁸ SIRÉN, pl. 391-392.

peinture de Touen-houang ¹. Même si, comme dans les peintures en question, comme dans les bas-reliefs du Pao-k'ing-sseu, la structure générale des corps a déjà perdu beaucoup de la tropicale souplesse indienne, l'Inde reste encore discrètement présente.

Mais il ne faut pas s'y tromper. Les grottes t'ang du T'ien-long-chan et les statues de style analogue ne sont guère qu'une exception. Dans l'ensemble, l'art des T'ang, il faut bien se l'avouer, obéit à une impulsion toute différente. Si, par rapport au style des Souei, il marque une certaine détente, si la raideur des Souei a fait place à un modelé plus réaliste, il s'agit d'un réalisme sans douceur. Sans doute le modelé des corps montre dans l'ensemble un grand progrès sur les époques antérieures. Le rendu vrai du corps humain n'est plus, pour le sculpteur religieux, une gêne inavouée. La raideur des cous souei est remplacée chez les bodhisattvas t'ang par des gorges naturelles et grasses, encore accusées par le tracé de trois petits plis parallèles. Sur les torses puissants, les tissus sont légers, les plis sont simples ; leur chute est naturelle. Mais les attitudes, même chez les bodhisattvas les plus miséricordieux, respirent avant tout la force. L'impression dominante reste une impression de dignité, de certitude, de plénitude. Le demi-sourire de certaines des écoles antérieures a fait place à une calme expression de maîtrise satisfaite.

L'époque de l'impérialisme chinois en Asie a donné naissance à une sculpture d'esprit « impérial ».

*

* *

Une influence considérable fut, en ce sens, exercée par la secte bouddhique proprement chinoise du T'ien-t'ai dont nous avons parlé plus haut. La doctrine T'ien-t'ai, on l'a vu, par un processus hégélien d'identité des contraires, ramenait toutes choses, — nirvâna aussi bien que monde phénoménal, bouddhas aussi bien que créatures inférieures, — à une sorte d'essence universelle et de Réalité absolue (la *bhoûta-tathatâ*) qui constitue le *dharmakâya* ou « corps spirituel » des bouddhas. Les mêmes conceptions donnèrent naissance à la secte « tantrique », c'est-à-dire ésotérique, du Tchen-yen-tsong ². L'ésotérisme dont il s'agit fut ^{p.135} particulièrement stimulé par la prédication de trois missionnaires indiens : Çoubhakara-simha, arrivé à Tch'ang-ngan en 716 ; Vadjrabodhi, établi à Lo-yang en 720 ; et le disciple de

¹ Comparer, au Musée Guimet, le Samantabhadra (P'ou-hien), encore tout indien, peinture de Touen-houang du fonds Pelliot. Voir HACKIN, *Bulletin Archéologique du Musée Guimet*, fasc. 2, *Asie Centrale et Tibet, Missions Pelliot et Bacot*, 1921, p. 19.

² En sanscrit, école des *mantra*, en japonais école *shingon*. Le sens des trois dénominations est le même : il s'agit de « paroles efficaces », autrement dit de formules ésotériques douées de pouvoirs mystérieux.

ce dernier, Amoghavadjra, arrivé en même temps que lui ¹. Tous trois développèrent la croyance à un bouddha suprême ou primordial, l'âdhî-bouddha *Vairotchana* (en chinois : *P'i-lou-tchö-na*), nom qui évoque un soleil d'illumination. Or (et c'est ici que doctrine T'ien-t'ai et doctrine Tchen-yen se rejoignent), *Vairotchana* n'est autre que la manifestation anthropomorphe du *dharmakâya* et de la *bhoûta-tathatâ* dont nous parlions tout à l'heure, c'est-à-dire qu'il est la manifestation du « corps spirituel » de tous les bouddhas, la manifestation de la Nature Absolue ou Essence Universelle.

« Mahâ *Vairotchana*, le Grand Illuminateur, écrit le philosophe japonais Anésaki, reste, pour ses adeptes, en même temps que l'âme omnicompréhensive, la vitalité omnicroéatrice de l'univers. Tous les êtres, divinités, anges, hommes, animaux, sont les manifestations de sa puissance. Le corps et la vie du Grand Illuminateur peuvent se discerner jusque dans un grain de sable ou dans une goutte d'eau. Chaque son représente sa voix. La parole humaine n'est qu'une traduction de son langage cosmique.

Dans son âme éternellement sereine l'univers et la vie universelle sont enfermés sous les espèces d'un monde d'Idées platoniciennes, le Plan des Idéaux qui est aussi le Royaume des Indestructibles, en sanscrit : *vadjradhâtou*, « l'élément de Diamant » ².

Vairotchana joue donc dans ce monisme ésotérique le rôle d'un dieu panthéiste, âme des âmes et des mondes. Et c'est bien, en effet, une impression de cet ordre, une impression de grandeur métaphysique que dégage la statue géante représentant le Grand Illuminateur sur la terrasse du Fong-sien-sseu, à Long-men (années 672-676). Figure surhumaine, impassible, d'une puissance dogmatique inouïe, d'une certitude théologique absolue, transcendant l'espace et le temps, dominant les mondes et regardant loin devant elle, par delà les humanités infimes, le *Vairotchana* de Long-men est aux antipodes des figures de compassion, telles que la primitive Église bouddhique aurait pu les imaginer, telles que bientôt les ^{p.136} représentera en effet l'amidisme sino-japonais. La force matérielle des T'ang et la théologie

¹ Vadjrabodhi (en chinois Kin-kang-tche) (670-741) et Amoghavadjra (en chinois Pou-k'ong) (705-744) bénéficièrent, lors de leur établissement à Lo-yang (720), de la protection de l'empereur Hiuan-tsong. Déjà fort épris de mystique taoïste, Hiuan-tsong ne pouvait qu'être attiré aussi par l'ésotérisme vairotchani. Voir R. TAJIMA, *Études sur le Mahâ-Vairocavaa-sûtra*, Paris 1936, p. 23 ; et CHOU YI-LIANG, *Tantrism in China*, dans : Harvard Journal of Asiatic Studies, mars 1944, pp. 251 et 275. — Rappelons que le Kôzanji, à Kyôto, possède un portrait d'Amoghavadjra, peinture en couleurs sur soie, qui fut attribuée au peintre chinois Li Tchen (vers 800). Voir Serge ÉLISSÉEFFF, *Le portrait en Extrême-Orient* dans les *Études d'Orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier* (1932), t. I, p. 180.

² Masaharu ANESAKI, *Quelques pages sur l'histoire religieuse du Japon*, Musée Guimet, 1921, p. 44. Voir aussi R. TAJIMA, *Études sur le Mahâ-Vairocana-sûtra*, p. 49 et suiv.

« de diamant » du *T'ien-t'ai* ou du *Tchen-yen* ont, en unissant leurs tendances, abouti à cette vision cosmique ¹.

Mais voici, dans le même groupe, de très grandes figures en relief de Rois Célestes (*lokapâla*, en chinois : *t'ien-wang*), d'une inspiration plus accusée. Le Vairochana était d'une glaciale sérénité. Un des Rois Célestes, un Vaiçavana (en chinois : To-wen), n'est plus qu'un robuste guerrier t'ang, solidement cuirassé, type de tous les génies-gardiens de cet ordre, soldats effectivement promus à la garde des « Quatre Directions » cosmiques. L'autre roi-gardien est un personnage athlétique, étonnamment musclé, le visage tourné de trois quarts, menaçant à en être presque grimaçant, le cou musclé, le corps fortement hanché en pose de combat, le poing droit fermé et significativement posé sur la hanche, la main gauche levée en une *abhaya-moudrâ* à laquelle il ne ferait pas bon de s'opposer. Un bon génie, c'est entendu, mais un bon génie auquel les démons hésiteront à s'attaquer ; un saint, nous en convenons, mais un saint qui a les allures d'un gladiateur ².

Engagés sur cette voie, nous arrivons aux deux statues de bois de 98 centimètres, peintes en brun, vert, bleu et blanc, représentant des *dvarapâla* (génies-gardiens des portes d'un temple), rapportées de Touen-houang au Musée Guimet par la Mission Pelliot ³. Cette fois, le réalisme brutal, l'accent guerrier triomphant sans contre-partie. L'art bouddhique n'exprime plus ici que les goûts militaires des T'ang. Têtes trop grosses, congestionnées, presque caricaturales, mâchoires énormes à prognathisme accusé, carrure athlétique, gesticulation violente, attitude ostentatoirement menaçante, lourd accoutrement militaire avec armure complète, corselet de cuir, plastron, dossière et pansière, rien n'y manque. N'oublions pas, du reste, que nous sommes ici à Touen-houang, dans un poste d'avant-garde, à l'extrémité d'une marche-frontière, à l'orée d'un univers hostile, face à l'immensité des déserts et des steppes.

Le bouddhisme chinois se met là sous la protection de l'impérialisme des T'ang. Il n'est plus qu'un aspect de l'épopée chinoise en Asie Centrale ⁴.

*

* *

Nous devons au bouddhisme t'ang quelques-uns des monuments relativement les plus anciens qu'ait conservés la Chine : à Tch'ang-ngan p.137

¹ SIRÉN, pl. 453-454.

² ID., pl. 456, 457.

³ ID., pl. 550-552. HACKIN dans : *Bulletin archéologique du Musée Guimet*, fasc. 2, *Asie Centrale et Tibet*, 1921, p. II, pl. I.

⁴ Par ailleurs, pour l'influence du tantrisme sur le bouddhisme chinois avec son action sur l'art (aspects terribles et démoniaques), voir Chou YI-LIANG, *Tantrism in China* (Harvard Journal of Asiatic Studies, mars 1944, pp. 241-332).

Si-ngan-fou), le Ta-yen-t'a ou « Grande Pagode des Oies Sauvages », pagode de brique fondée en 652 par le pèlerin Hiuan-tsang, et le Siao-yen-t'a, autre pagode de 684 ; dans le voisinage de cette ville, le Hiang-tsi-sseu, pagode fondée entre 681 et 705, et le Hing-kiao-sseu qui marque l'emplacement de la sépulture de Hiuan-tsang (IX^e siècle). Il s'agit en principe de tours carrées, divisées en étages décroissants par des encorbellements de briques minces, disposition qui, pour le Ta-yen-t'a notamment, donne l'impression d'une pyramide élancée à étages ¹.

A la cour des T'ang. La grande époque.

Sous les règnes des empereurs T'ai-tsong le Grand (627-649) et Kao-tsong (650-683), de l'impératrice Wou Tsö-t'ien (684-705) et de l'empereur Hiuan-tsang (712-756), la cour de Tch'ang-ngan fut une des plus brillantes de l'Asie. L'époque de ces princes marqua un des « âges d'or » de la civilisation chinoise. Aux frontières, une Chine d'épopée qui, pendant quelque cent trente années, subjugué les hordes turques, soumet l'Asie Centrale, lance ses escadrons par delà les T'ien-chan et les Pamirs, jusqu'à Tachkend, jusqu'aux confins de l'Afghanistan et du Cachemire. A l'intérieur, à Tch'ang-ngan, une des cours les plus lettrées et les plus fastueuses qui aient jamais été, avec une pléiade de poètes et d'artistes de génie.

Les goûts épiques de la première époque t'ang (618-756) se traduisent dans l'art dès le règne du véritable fondateur de la dynastie, T'ai-tsong le Grand (627-649), avec les bas-reliefs de calcaire gris, datés de 637, représentant les [six chevaux de guerre](#) de cet empereur, reliefs qui ornaient le vestibule de son mausolée à Tchao-ling, près de Li-ts'iuan-hien, au Chen-si, et dont deux se trouvent aujourd'hui au Musée de Philadelphie ². Les coursiers représentés sont de superbes bêtes de race purement indigène, plus trapues que, souvent, les chevaux piaffant de nos terres cuites. La facture est large, mais le détail n'est pas oublié : crinière tressée, queue nouée, harnachement et sellerie traités avec précision ; on sent que la commande a été faite à l'artiste par un « homme de cheval » et par un soldat. Un des coursiers, « [Rosée d'automne](#) », le bon compagnon qui porta son maître à la reconquête du Ho-nan, est immobile, raidi dans un effort douloureux. Il a reçu en plein poitrail une flèche qu'arrache son ^{p.138} cavalier, type de soldat en pleine action, traité dans une manière large et précise, avec le long caftan et le bonnet rond des guerriers t'ang. Un autre coursier, « le Frisé », celui-là au petit trot, est

¹ SIRÉN, *Architecture*, pl. 65, 66, 67.

² ID., *Sculpture*, pl. 426-427. Voir Helen FERNALD, *The horses of T'ang T'ai-tsong and the stele of Yu*, dans *Journal of the American Oriental Society*, t. 55, n° 4, p. 428. Miss Fernald se demande notamment si les deux chevaux de Philadelphie font partie des originaux commandés en 637 par T'ai-tsong, ou s'ils sont des copies faites en 1089, sous les Song.

également blessé d'une flèche au poitrail et aussi de trois à la croupe. D'autres sont au « galop volant ». Souvenir des épopées t'ang qui ne manque pas de grandeur, si l'on songe à la geste ainsi évoquée. En effet, nous sommes ici témoins des « citations », pour blessures au champ d'honneur, des montures du conquérant chinois (c'est exactement ainsi que Ramsès II avait tenu, après la bataille de Kadesh, à « citer » dans sa fameuse inscription les bêtes d'attelage de son char de guerre). Qui disait que le Chinois n'a pas la tête épique ? T'ai-tsong le Grand a voulu dormir son dernier sommeil, entouré de ses chevaux de combat, ses vieux compagnons au cours de vingt batailles, rencontres où, nous le savons, il avait lui-même payé de sa personne comme le dernier de ses fantassins.

Le même réalisme animalier se retrouve dans les bêtes en ronde-bosse de la tombe de l'empereur Kao-tsong (683), à K'ien-tcheou, près de Hien-yang, au Chen-si. Mentionnons surtout le *cheval ailé ou licorne*, dégagé par la Mission Segalen, splendide morceau de sculpture dans les ensembles (le port de tête de l'animal !), en même temps que d'une remarquable perfection dans le rendu des détails (cannelures du chanfrein, attache de l'aile à la jointure des membres antérieurs, développement de ces ailes en larges volutes élégantes)¹. Dans sa mutilation actuelle, le Pégase chinois reste encore une œuvre de fierté et de noblesse. On peut en dire autant de tel des *lions-gardiens*, de dimensions colossales, de cette même tombe, représenté assis, la gueule rugissante, en attitude de menace². A côté de ces lions « en majesté » de la grande sculpture funéraire, il conviendrait de citer, dans la petite sculpture de pierre, plusieurs statuettes où l'animal est représenté en plein mouvement, tels les deux lions t'ang du Musée Guimet, l'un en calcaire gris de 15 centimètres, l'autre en marbre blanc de 16 centimètres, le premier déchirant un mouton, le second se retournant en grondant d'un air féroce, tous deux admirables d'observation et de mouvement³.

Pour en finir avec la grande sculpture t'ang, il faudrait annoncer déjà les relations de l'art chinois avec l'art bouddhique indo-iranien du bassin du Tarim, sur lequel nous reviendrons. Contentons-nous de signaler ici deux bas-reliefs en calcaire gris, du Chen-si, de 50 et 73 centimètres, l'un au Musée Guimet, l'autre au Musée de Boston⁴. Dans le relief Guimet, p.139 notamment, le prince ou chef de guerre à cheval du registre médian, les musiciens qui, en bas, lui font cortège, puis, dans les registres latéraux, les personnages des scènes de réception et de banquet avec les seigneurs et les dames qui y

¹ SIRÉN, pl. 430-B. SEGALLEN, DE VOISINS, LARTIGUE, *Journal Asiatique*, mai-juin 1915, p. 485 et fig. 12. — SEGALLEN, DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission archéologique, Atlas*, I, pl. IX et X. — Rappelons que « la licorne est un augure faste pour les rois. Elle ne paraît que lors du bon gouvernement, quand un sage est au pouvoir ».

² Album SEGALLEN, etc., pl. VIII. SIREN, pl. 431-A.

³ SIRÉN, pl. 435, B et D.

⁴ ID., pl. 448, 449. Sur la stèle Guimet (autrefois au Louvre), stèle de 50 centimètres sur 90, voir MIGEON, *Art chinois au Musée du Louvre*, n° 31, pl. 19, et Georges SALLES, *Arts de la Chine ancienne, Musée de l'Orangerie*, 1937, n° 29, p. 28.

figurent, évoquent directement par leur toilette (le col à double revers par exemple) les princes et princesses des peintures murales de Qyzyl ou de Qoumtoura, près de Koutcha, dans le bassin du Tarim, dont nous reparlerons plus loin. Ce qui nous intéresse ici, comme tout à l'heure à propos des six chevaux de guerre de la tombe de l'empereur T'ai-tsong, c'est l'influence que « l'épopée des Tang » a eue sur l'art chinois contemporain.

*

* *

Tandis que jusqu'au fond du Gobi et jusqu'au Pamir les escadrons chinois tenaient les Barbares en respect, la cour de Tch'ang-ngan devenait le rendez-vous des artistes et des poètes.

Un grand renouvellement s'opère alors dans la littérature chinoise. Sous les Han et au commencement des Six Dynasties la poésie n'avait pas obéi à des règles bien fixes : pratiquement les vers étaient libres. Au contraire, vers la fin des Six Dynasties (à partir de 500 environ), la poésie commença à s'astreindre, dans l'ordre phonétique et prosodique, pour le jeu des tons et des rimes, à des règles strictes. C'est ce qu'on appelle « le nouveau style » (*sin-t'i*), lequel sera de plus en plus en honneur sous les T'ang. Inversement, pour la prose, les écrivains des T'ang, renonçant au procédé du « balancement » et du style ampoulé des Six Dynasties, reviennent au *kou-wen* ou « style antique », c'est-à-dire à la manière directe et discursive des prosateurs Han.

Pour la première partie de l'époque t'ang, au VII^e siècle, les anthologies retiennent les noms des « quatre poètes éminents », Wang P'o (647-675), Yang Kiong (d. 692), Lou Tchao-lin (mort avant 700) et Lo Pin-wang. Ce dernier est également célèbre pour le courageux manifeste qu'il rédigea contre la tyrannie de l'impératrice Wou Tsô-tien, manifeste qui valut au poète d'être entraîné dans la catastrophe des révoltés (vers 684-686)¹. On citera encore pour cette période Tch'en Tseu-ngang (entre 661 et environ 702) qui revint en poésie au « style antique », c'est-à-dire direct et vigoureux, de l'époque des Han.

Le règne de l'empereur Hiuan-tsong (712-756) vit l'apogée de la poésie chinoise. Hiuan-tsong était lui-même un poète de talent qui nous a laissé des vers d'une délicate sensibilité. Sa favorite, la belle Yang Kouei-fei, protectrice, comme lui, des lettrés et des artistes, a été chantée par les plus grands lyriques du temps.

¹ Voir G. MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 144.

^{p.140} Le poète le plus célèbre de ce groupe fut Li T'ai-po, — ou Li Po — (701-762) ¹. Présenté en 742 à la Cour par un religieux taoïste, il plut tout de suite à Hiuan-tsong « en dépit ou peut-être à cause de ses manières désinvoltes ». Le souverain fit asseoir le poète à ses côtés sur le canapé des « Sept Objets Précieux », lui offrit de sa main une coupe et l'admit comme membre de « la Forêt des Pinceaux », c'est-à-dire de l'académie impériale. Hiuan-tsong pardonnait tout à Li T'ai-po, même son goût pour le vin. Un jour que, déjà légèrement ivre, le poète rencontra l'empereur, celui-ci l'invita à improviser une chanson sur la belle Yang Kouei-fei qui l'escortait. Ce fut le poème de l' « hirondelle volante », que Hiuan-tsong accompagna aussitôt sur une flûte de jade (744). Mais la même année Li T'ai-po encourut la disgrâce de la favorite et dut quitter la cour. Il s'exila au Chan-tong, chez des moines taoïstes (l'influence du taoïsme est sensible dans son inspiration), puis voyagea de province en province. Sa malchance voulut qu'il se laissât ensuite enrôler par un prince révolté et méritât ainsi un nouvel exil (756-758). Il mourut en 762 en dictant un dernier poème (la légende veut, au contraire, qu'une nuit où, en état d'ivresse, il se promenait en barque sur le fleuve, il se soit noyé pour avoir voulu embrasser le reflet de la lune au milieu des flots).

Détail intéressant, la famille de Li T'ai-po avait longtemps séjourné à Touen-houang, poste frontière au seuil de l'Asie Centrale. Pelliot s'est même demandé s'il ne serait pas né dans quelque garnison chinoise, à Souyâb, l'actuel Tokmak, à l'ouest de l'Issik-koul ². De fait, on nous dit qu'un jour, à la cour de Hiuan-tsong, Li T'ai-po fut seul capable de traduire les lettres de créance d'un ambassadeur étranger (en turc, en « tokharien » ou en iranien oriental ?).

« Il est donc possible que le sang étranger se soit mêlé dans ses veines à celui de la famille Li. Il est certain qu'il reçut une forte empreinte étrangère, ce qui explique son inspiration, si voisine de

¹ Voir SUNG-NIEN HSU, *Essai sur Li Po* (préface de Maurice COURANT), Pékin, 1934. L'œuvre de Li T'ai-po et celle de Tou Fou ont été intégralement traduites en français par SUNG-NIEN Hsu, mais cette traduction (que nous avons eue entre les mains) est malheureusement inédite. Une partie, tout au moins, doit être publiée par un éditeur parisien. Parmi les traductions fragmentaires de poètes t'ang, mentionnons SUNG-NIEN Hsu, *Cinquante poèmes chinois*, Annales de l'Institut Franco-Chinois de Lyon, 1929. — TSEN TSONG-MING, *Rêve d'une nuit d'hiver*, cent quatrains des T'ang, Paris (Leroux), 1927. — Lo TA-KANG, *Cent quatrains des T'ang*, Neuchatel (La Baconnière) 1942 et 1947. — Lo TA-KANG, *Homme d'abord, poète ensuite, présentation de sept poètes chinois* (Li T'ai-po, Tou Fou, Po Kiu-yi, etc.), Neuchatel, 1949. — Bruno BELPAIRE, *Quarante poésies de Li T'ai-po*, Paris-Bruxelles, 1921. — En traduction anglaise, OBATA SHIGEO, *The works of Li Po*, New-York, 1922. — Pour l'ensemble de la poésie chinoise, les admirables traductions du sinologue et poète anglais Arthur WALEY, *A hundred and seventy other poems, with an introductory essay on early Chinese poetry and an appendix on the development of different metrical forms*, Londres, 1923. — Arthur WALEY, *Chinese poems*, Londres, 1946.

² PELLLOT, T'oung-pao, 1922, t. XXI, p. 236.

celle des poètes d'Occident, mais ce qui dérouta le lecteur p.141 chinois ¹.

Nous devrions, en ce cas, à l'expansion chinoise en Asie Centrale et jusqu'au « Grand-Ouest » une partie de l'inspiration, si peu conformiste, du plus grand poète chinois.

Odile Kaltenmark qui, comme Sung-nien Hsu, s'est livrée à une étude particulière de Li T'ai-po, constate de son côté qu'il est le poète chinois le plus connu des Occidentaux :

« Ses poèmes, relativement peu encombrés de réminiscences érudites, sont peut-être plus traduisibles que ceux de la plupart des autres poètes chinois ». Par ailleurs, « ses thèmes favoris, le vin libérateur, la fuite du temps, l'amitié, n'ont rien d'original ; ce sont ceux d'un grand nombre d'autres poètes. Mais il les traite avec une verve, une originalité, une maîtrise de la langue merveilleuses. Tour à tour mélancolique ou joyeusement insouciant, il sait évoquer en quelques vers un paysage, une atmosphère, avec une extrême sobriété de moyens. D'autres poèmes ont un caractère narratif ou même épique, ce qui est assez exceptionnel dans la poésie chinoise ².

L'autre grand poète t'ang, ami et rival de gloire de Li T'ai-po, est Tou Fou (712-770) ³. Évincé aux concours impériaux en 735, de nouveau écarté de la cour par l'intrigue en 747, il fut réduit à la misère. Un poème de circonstance le signala enfin en 751 à l'attention personnelle de l'empereur Hiuan-tsong, mais à peine venait-il d'obtenir un poste que la révolte de 755 (au cours de laquelle la favorite Yang Kouei-fei fut mise à mort) obligea le poète à s'enfuir. Sa fidélité à la cause légitimiste lui valut enfin des témoignages de reconnaissance du nouvel empereur, Sou-tsong (757). Mais il n'était pas au bout de ses malheurs. Mauvais courtisan, il fut bientôt destitué (758) et réduit à aller vivre au Sseu-tch'ouan, province dont un de ses amis était gouverneur. Vieilli et désabusé, il voulut revoir sa province natale (le Ho-nan), mais mourut près du lac Tong-t'ing, avant de l'avoir atteinte.

« Les poèmes de Tou Fou, note Odile Kaltenmark, n'ont généralement pas la brillante spontanéité de ceux de Li T'ai-po. Ils sont souvent plus érudits, plus laborieux. Mais son inspiration est très variée et l'on trouve chez lui également de nombreux quatrains, d'une grande simplicité de formes, qu'il composa à la

¹ SUNG-NIEN Hsu, *Anthologie de la Poésie chinoise* (Paris, Delagrave, 1933), p. 30.

² Odile KALTENMARK-GHÉQUIER, *La Littérature chinoise*, pp. 71-72. Sur Li T'ai-po comme chantre de la vie de cour au temps de l'empereur Hiuan-tsong et de la favorite Yang Kouei-fei, voir A. WALEY, *The poet Li Po*, conférence de la China Society, 1918, p. 22.

³ Florence AYSCOUGH, *Tu Fu, the autobiography of a Chinese poet*, Londres, 1929-1934.. — De la même : *Fir-Flower tablets*, Boston, 1921.

fin de sa vie et où il décrit ses impressions fugitives. Poète sensible, il ressent péniblement la détresse dont il fut témoin.

C'est ainsi qu'après avoir, comme son ami Li T'ai-po, décrit les délices de la cour de Tch'ang-ngan, à l'époque des triomphes de la belle Yang Kouei-fei, il évoque la mort affreuse de la favorite, la fuite ^{p.142} de l'empereur vers le Sseu-tch'ouan, la ruine de la capitale, ravagée par la guerre civile. De même il nous avait montré les souffrances causées dans le peuple par les guerres interminables que la Chine des T'ang poursuivait sur les plateaux glacés de la Haute Asie ou au fond des steppes du Grand Ouest. Il se révèle alors (notamment contre le militarisme des T'ang) un âpre critique du gouvernement et de la société.

« A côté de poèmes d'allure académique, conclut Odile Kaltenmark, il en est de nombreux qui ont un tour réaliste et impressionniste, des scènes vécues au cours de ses pérégrinations. D'un génie plus humain, moins détaché que Li T'ai-po, Tou Fou a exercé une plus grande influence sur la poésie postérieure, en particulier sur celle du IX^e siècle ¹.

Wang Wei (699-759), poète en même temps que peintre, servit l'empereur Hiuan-tsong auquel son cœur resta fidèle, même quand il se vit, dans la révolte de 755, obligé, à son corps défendant, de suivre un usurpateur. Wang Wei en fut récompensé par l'empereur Sou-tsong lors de la restauration de 757, mais déclina les postes qui lui étaient offerts (le gouvernement de Sou-tcheou) pour aller passer ses derniers jours dans la solitude. On a dit de lui que ses poèmes étaient des paysages, et ses paysages, des poèmes. En fait, bien que, de son œuvre picturale, il ne nous reste pratiquement plus rien (la puissante cascade du Chishaku-in, à Kyôto, n'est évidemment qu'une copie) ², il semble avoir, comme paysagiste, été particulièrement inspiré par l'idéalisme bouddhique du Mahâyâna. Cependant, bien qu'il ait été personnellement bouddhiste, l'école du lavis monochrome à l'encre de Chine, dont on le donne comme le fondateur, allait, à l'époque song où elle atteignit son plein développement, être influencée à la fois autant par le monisme mystique des taoïstes, par leur extase devant la divinité de l'univers, que par la mélancolie bouddhique devant l'écoulement universel des choses. Les poèmes de Wang Wei traduisent d'ailleurs ce double état d'esprit.

Mong Hao jan (689-740), ami d'enfance de Wang Wei, nous a, comme lui, laissé « des poèmes qui sont de véritables paysages ».

C'est à une époque moins brillante qu'appartient le poète Po Kiu-yi (772-846) ³. L'épopée chinoise avait pris fin. De 756 à 763, la capitale

¹ O. KALTENMARK-GHÉQUIER, *Littérature chinoise*, pp. 72-73.

² TAJIMA et OMURA, *Masterpieces of Chinese art*, t. VIII, pl. 8.

³ Arthur WALEY, *The life and times of Po Chü-I, with translation of 100 new poems*, Londres 1949.

impériale, Tch'ang-ngan, avait, à diverses reprises, été pillée. La dynastie s'y était réinstallée, mais la Chine ne possédait plus l'hégémonie en Haute Asie. Toutefois l'élan lyrique de la période précédente n'est pas brisé. Po Kiu-yi cherche à imiter Tou Fou. Mais à la différence de ce dernier, il a, pendant vingt-cinq ans, rempli, en bon fonctionnaire, diverses charges administratives. Membre de l'Académie de « la Forêt des Pinceaux »^{p.143} depuis 807, il devint préfet de Lo-yang. En 834, il donna sa démission pour se retirer, en sage bouddhiste, dans l'ermitage du mont Hiang-chan, non loin des grottes de Long-men. Autour de lui se réunissaient d'autres lettrés et poètes retirés du monde, qui formèrent avec lui le groupe des « neuf vieillards du mont Hiang-chan ». De son aveu (et comme la plupart des poètes t'ang), il s'inspirait à la fois de l'extase taoïque d'un Tchouang-tseu et de la spiritualité bouddhique¹. Comme Tou Fou il a composé, sur des thèmes amoureux ou épiques, des poèmes toujours admirés et s'est fait le critique de la société de son temps. Son contemporain, le poète Yuan Tchen (779-831), a, de même (et toujours à l'exemple de Tou Fou), décrit les misères du peuple sous une administration en décadence qui menait cette brillante société à la ruine.

A la poésie proprement dite, il faut ajouter la prose poétique, telle que la pratiqua, par exemple, le célèbre Lieou Tsong-yuan (773-819), lequel, en décrivant ses promenades dans les paysages pittoresques du Hou-nan, nous a laissé de véritables poèmes en prose. Lieou Tsong-yuan nous a, d'autre part, laissé, lui aussi, d'après réquisitoires contre l'effroyable fiscalité de l'administration, qui en arrivait à dépeupler les campagnes².

A côté de la poésie et de la prose poétique, l'époque des T'ang a vu se développer toute une littérature de contes et de nouvelles, contes héroïques, contes extraordinaires ou histoires d'amour. L'un de ces romans, *le Preux Barbu*, attribué à Tou Kouang-ting (IX^e siècle), rappelle la fondation de la dynastie des T'ang par le jeune Li Che-min, grâce au dévouement du général Li Tsing qui, de surcroît, vient d'enlever une jolie fille, l'idylle rehaussant ainsi le roman historique. Un autre roman historique, dû à Tch'en Hong (également IX^e siècle), nous conte les amours de l'empereur Hiuan-tsong et de la belle Yang Kouei-fei et la mort tragique de la favorite, massacrée lors de la révolte de 755. D'autres contes sont du pur domaine du merveilleux. L'un, dû à Li Tch'ao-wei, nous décrit les tribulations de la fille du roi-dragon du lac Tong-t'ing, obligée à garder ses moutons (en réalité des dragons métamorphosés), jusqu'à ce que la sauve l'amour d'un jeune lettré. Quant au *Rêve de l'oreiller* de Chen Ki-tsi (vers 780), c'est l'histoire d'un traversin magique par lequel un Immortel taoïste procure à un jeune homme des rêves d'avenir plus beaux que la réalité.

¹ Voir SUNG-NIEN Hsu, *Po Kiu-yi*, Revue de l'Université de Lyon, 1930, p. 70.

² « Histoire de l'homme qui attrapait les serpents », dans MARGOULIÈS, *Le Kou-wen chinois* (1926), p. 225.

*
* *

A côté de cette veine fantastique où l'influence des contes bouddhiques ou taoïstes se fait nettement sentir, il y a lieu de mentionner dans la prose la réaction néo-confucianiste, incarnée dans Han Yu.

p.144 Han Yu (767-824) est considéré comme le plus grand prosateur de l'époque des T'ang. De fait, il rompit avec la « prose cadencée » de l'époque antérieure pour arriver, dans l'expression des idées, à une plus grande précision¹. Confucianiste militant, il composa, contre le bouddhisme et aussi contre le taoïsme, des pamphlets passionnés, d'une vigoureuse éloquence.

Contre la conception mystique du *Tao* et du *Tö* (la « Voie » suprême et la « Vertu »), telle que la professaient les taoïstes, Han Yu revient à l'interprétation confucéenne de ces antiques notions, comme synonymes du *jén* et du *yi*, l'altruisme et l'équité, enseignés par Confucius et par Mencius². Plus loin, il dénonce comme incivique et antisocial le monachisme, tant bouddhique que taoïque, qui prive l'empire de défenseurs, la société de travailleurs, et amène les jeunes gens à trahir leurs devoirs de famille pour aller s'enfermer dans « l'oisiveté des monastères »³. En 819 Han Yu adressa à l'empereur Hien-tsong une énergique protestation, parce que ce prince s'était rendu de sa personne au devant d'une relique du Bouddha. C'était un véritable manifeste, à la fois du nationalisme chinois, du conservatisme confucianiste et de l'anticléricalisme des lettrés contre la « religion étrangère », un réquisitoire surtout de la raison d'État contre le monachisme :

« Le Bouddha n'était qu'un Barbare. Il ne connaissait pas les devoirs du prince et du sujet, du père et du fils »⁴.

L'empereur, d'ailleurs, prit fort mal la chose, et Han Yu faillit payer de sa vie son audace. Le censeur fut exilé. A force de suppliques, il finit par obtenir son pardon et retrouva un important emploi à la cour.

La réaction contre le bouddhisme s'accroissait en effet. Si l'empereur Hien-tsong (806-820) avait été personnellement favorable à la grande religion indienne, un de ses successeurs, Wou-tsong (841-846), dévoué aux taoïstes, signa à leur instigation, en 845, un édit général contre le bouddhisme : fermeture de la plupart des couvents (un seul couvent autorisé par ville),

¹ « Le style que Han Yu a, sinon créé, du moins porté à sa perfection, va permettre la naissance, sous les Song, des premières œuvres philosophiques que la Chine ait produites » (Odile KALTENMARK, *Littérature chinoise*, p. 77). Cf. TSCHEN YINKOH, *Han Yü and the T'ang novel*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1936, p. 39.

² MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 177.

³ MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, pp. 180-181. Cf. Étienne BALAZS, *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte der T'ang-Zeit*, dans *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen zu Berlin*, t. XXXV-XXXVI, 1932-1933, p. 20.

⁴ MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 201.

laïcisation en masse des religieux et des religieuses (on en sécularisa 260 000), saisie des biens des communautés par le fisc, les clauses de l'édit furent particulièrement sévères et fort rigoureusement appliquées. Ce qui, pour nous, est particulièrement regrettable, c'est le caractère iconoclaste que ne put manquer de prendre la persécution, ordre ayant été donné de démolir séance tenante la plupart des temples bouddhiques et d'envoyer à la fonte les statues de bronze. Sans doute un nouvel ^{p.145} empereur, Yi-tsong (860-873), celui-là acquis au bouddhisme, promulgua-t-il bientôt une nouvelle législation favorable aux monastères (861). Les actes de vandalisme causés par l'édit de 845 n'en restèrent pas moins, en bien des cas, irréparables.

*

* *

De son avènement à sa chute, la dynastie des T'ang, dans son opulente capitale de Tch'ang-ngan (Si-ngan-fou), a présidé à un somptueux épanouissement de l'art chinois. Nous avons plus haut, à propos de l'expansion du bouddhisme, puis en parlant des tombes impériales, mentionné la grande sculpture sur pierre de cette époque. Mais « les arts du luxe », comme nous disons aujourd'hui, ainsi que la peinture, ne furent pas moins développés.

Les petits bronzes t'ang sont souvent d'une perfection de bijoux. Les miroirs t'ang, le plus souvent ronds, parfois carrés, souvent aussi « polylobés » en forme de pétales, nous montrent, dans les thèmes floraux ou animaliers de leur décor, la tendance naturaliste qui est à la base de l'art t'ang, mais un naturalisme dominé ici par un suprême souci d'élégance ornementale. Cette ornementation est pleine de fantaisie, une fantaisie qui, par delà les Han ou les Six Dynasties, pourrait par instants rappeler les miroirs des Royaumes Combattants, à cette différence près, comme nous l'annoncions, que, dans la représentation des formes animales, le réalisme t'ang reste toujours présent. Le « vertige de fuite », chez tous ces animaux, est le même que celui qui, sur les miroirs des Royaumes Combattants, emportait dragons et nuages. Mais cette fois, dans la représentation des bêtes bondissantes, nous avons affaire à de véritables « animaliers » auxquels n'échappe aucun détail, même pas, malgré la vitesse qui emporte toute cette faune, le jeu des musculatures. Au reste, ce naturalisme, sans rien abdiquer de lui-même, reste fidèle à l'intention ornementale. Motifs animaliers ou motifs floraux savent se subordonner à un sens décoratif à la fois large, aéré et puissant.

C'est dans ce sentiment que sont ordonnés les thèmes de nos miroirs : géométrie florale, dite des « fleurs de paradis », élégants bouquets en annonce de tout le goût chinois ultérieur, branches fleuries et guirlandes de fleurs, rinceaux de vignes déployés en délicates arabesques et ponctués de riches grappes de raisin. Au milieu de ces souples rinceaux, dans ce décor de fleurs et de vignes qui nous rappelle, avec raison, notre art hellénistique, s'ébattent

des phénix ou autres oiseaux merveilleux, des ours, des renards ou des singes, piaffent des chevaux ailés, gambadent librement ou se poursuivent et se pourchassent en cercle, tous lancés au « galop volant », des cerfs, des chevaux, des lions, des panthères, des sangliers, des renards, des lièvres, les uns et les autres traités (même les lions) avec un réalisme à la fois large et précis. Le cas échéant, nous voyons, au milieu de la ronde, ^{p.146} surgir de caractéristiques cavaliers t'ang, armés de l'arc ou du lasso, projetés par le même vertige de vitesse, eux aussi, au galop volant, à la poursuite des bêtes sauvages ¹. Notons que, du moins dans les meilleurs spécimens de ces pièces (à la collection Sumitomo, à la collection Moriya de Kyôto), le décor s'aère, et nous échappons d'un seul coup d'aile à l'entassement des formes qui avait alourdi les miroirs taoïstes de la fin des Han ou de l'époque des Six Dynasties.

Les dessins de certains de ces miroirs sont enrichis d'incrustations d'or ou d'argent qui rehaussent le jeu délicat des entrelacs et des rinceaux ². D'autres miroirs t'ang (ou, au Japon, de style t'ang) sont incrustés d'une délicate mosaïque ou marqueterie de nacre, d'ambre, de malachite, de laque noire ou de laque translucide, sur un fond coloré rouge ou vert. De surcroît, la nacre est parfois gravée. Toute cette polychromie est disposée en motifs de fleurs, de rosaces, de bouquets, de guirlandes et de perlages, avec, exceptionnellement, au milieu de cette mosaïque de fleurs, quelques animaux, pigeons, phénix, lions ou rhinocéros. L'ensemble est d'un éblouissant effet décoratif ³. Il faut, pour comprendre à la fois le raffinement de luxe et le « grand goût » des T'ang, avoir pu admirer dans le recueillement du Shôsôin, à la collection Sumitomo ou à la collection Moriya, ces miroirs polychromes. Peu importe que certains d'entre eux puissent être légitimement considérés comme déjà « naturalisés japonais », car la cour de Nara, à cette époque, ne voulait être autre chose qu'un prolongement de la cour de Tch'ang-ngan.

Plusieurs instruments de musique du Shôsôin, des luths principalement, présentent les mêmes délicates incrustations de nacre et d'écaille, ou encore d'ivoire teinté, de corne de cerf ou de bambou, le même magnifique décor floral, fleurs et fleurettes groupées en rosaces, fleurs espacées en terminaison d'élégants rinceaux, etc.. ⁴. Non moins précieux, au Shôsôin, les boîtes,

¹ Voir, par exemple, les planches du grand catalogue SUMITOMO, *Senoku-seishô or the collection of old bronzes of baron Sumitomo, Additional volumes, part II, Ancient mirrors*, planches 125-128, et l'abrégé, de même titre, Kyôto, 1934, n° 67 à 124 (le catalogue des miroirs est dû à UMEHARA SUEJI). Le trésor impérial du Shôsôin, à Nara (clos en 756), possède plusieurs miroirs t'ang particulièrement caractéristiques (*Catalogue of Exhibition of the Shôsôin treasures in the National Museum of Nara*, october-november 1948, fig. 17. — *Catalogue of the Exhibition of the Shôsôin treasures in the National Museum of Tôkyô*, october-november 1949, fig. 53).

² *Catalogue of the Exhibition of Chinese art*, Londres 1935-1936, notamment n° 656 (Metropolitan), 663 (British) etc.

³ Catalogue du Shôsôin (*Tôei Shuko*), éditions du Shimbi shoïn, 1926, t. V, n° 284 et 287. BUHOT, *Histoire des arts du Japon*, I, 1949, pl. 32, n° 143.

⁴ Catalogue de Shôsôin (*Tôei Shuko*), t. I, n° 34 et 36, et BUHOT, pl. 33, fig. 144 (A et B).

coffrets et meubles de luxe pour jeux de salon, échiquiers incrustés d'ivoire ou de corne de cerf, avec fleurs d'or et d'argent et frise en marqueterie figurant des oiseaux, des chameaux, des scènes de chasse ¹. De ^{p.147} même sur les instruments de musique du Shôsôin ou sur leurs plaques protectrices figurent, en incrustation de nacre, tantôt, sous un palmier, un personnage monté sur un chameau et jouant du luth, tantôt un paysage chinois avec rivière et montagnes, plus un éléphant portant quatre musiciens, tantôt une scène de chasse avec cavaliers au galop, valets portant le gibier, etc... ².

Au témoignage de Jean Buhot, les miroirs incrustés de nacre et d'ambre du Shôsôin, ainsi que les instruments de musique semblablement incrustés, sont bien chinois ³. Il s'agit ici du « décor de la vie », de la « vie inimitable » que menait à Tch'ang-ngan l'entourage de l'empereur Hiuan-tsong. De fait, c'est dans un tel décor de luxe et de haut goût qu'il convient de situer les brillantes descriptions qu'un Li T'ai-po ou un Tou Fou nous donnent de la cour de Tch'ang-ngan au temps de la belle Yang Kouei-fei. Ajoutons que non seulement tel minuscule paysage sur instrument de musique, au Shôsôin, est, à tous égards, spécifiquement chinois (à en être déjà, par avance, presque ming !), mais aussi que sur plus d'un objet l'art t'ang ainsi transmis au Japon se montre pénétré d'influences venues de l'Asie Centrale et même, à travers l'Asie Centrale (dans les tissus du Shôsôin notamment), de motifs provenant de l'Iran sassanide ⁴. Nous retrouverons cette même association sassano-chinoise à Qyzyl et à Tourfan. Ce n'était pas sans résultat que l'expansion chinoise, sous les T'ang, en dépassant les Tien-chan et le Pamir, avait atteint les avancées du monde iranien.

*

* *

Dans le cadre, pour nous ainsi restitué, des meubles de luxe et des instruments de musique du Shôsôin, comme en lisant les vers de Li T'ai-po, nous pouvons mieux comprendre les statuettes de terre cuite t'ang qui, depuis la mission Chavannes, sortent par centaines (parfois en trop grand nombre et sans pièces d'identité bien établies) du territoire chinois.

Les statuettes féminines t'ang — musiciennes, danseuses, grandes dames ou suivantes — sont aujourd'hui bien connues en Europe comme en Amérique, d'autant, on vient de le dire, que de nombreuses imitations en ont

¹ Voir par exemple pour les meubles le Catalogue du Shôsôin (*Tôei Shuko*), t. I, n° 43-46 (et BUHOT, pl. 34, fig. 147-148). Et pour les boîtes, *ibid.*, t. III, n° 145 et 158 (boîte octogonale cerclée d'argent, en bois laqué noir, incrusté de nacre et d'ambre sur fond coloré rouge).

² Catalogue du Shôsôin (*Tôei Shuko*), t. V, n° 36. BUHOT, pl. 34, fig. 144.

³ BUHOT, *Histoire des arts du Japon*, I (1949), p. 124.

⁴ HARADA (Yoshito), *The interchange of Eastern and Western cultures as evidenced in the Shôsôin treasures*, dans : *Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko*, n° 11, Tôkyô, 1939, pp. 55-78 (avec 11 planches très importantes).

popularisé le modèle. Mais il est un point de repère sûr, pour elles comme pour les chevaux t'ang (d'imitation non moins courante) : les figurines découvertes par la mission Aurel Stein dans les tombes d'Astana, près de Tourfan (premier quart du VIII^e siècle, début du règne de ^{p.148} Hiuan-tsong). Il s'agit précisément de pièces dont l'élégance et la fraîcheur de coloris nous sembleraient étrangement modernes, si nous ne nous trouvions pas en présence d'irrécusables pièces de fouilles. Mentionnons ainsi, à Astana, une jeune femme debout, à l'écharpe vert pâle, à la blouse jaune safran, à la robe brun-rouge tirant sur le mauve avec rayures brunes, au bonnet légèrement en pointe, les mains cachées sous l'écharpe, et une amazone d'une amusante polychromie dans son costume vert et orange, sous son piquant chapeau conique noir, avec son cheval brun, pommelé sur le col et la croupe ¹.

Tous les musées d'Europe et d'Amérique (à Paris, le musée Cernuschi et le musée Guimet) nous ont familiarisés avec ce petit peuple de jolies femmes t'ang, à la grâce délicate, aux attitudes parfois si élégantes, à la ligne si svelte (souvent mise en valeur, vers le bas, par l'évasement de la robe), aux longues manches cachant fréquemment les mains, aux coiffures compliquées avec grandes coques relevées ².

Faute de fouilles contrôlées, faute aussi d'une étude méthodique sur l'évolution de la mode sous les Tang, il nous est actuellement impossible d'esquisser une chronologie, même relative, de ces statuettes. Vadime Élisseeff s'est demandé s'il ne faut pas considérer comme contemporaines de l'empereur Hiuan-tsong (712-756) les figurines féminines au visage « en olive » et de corps rondet qui semblent, en effet, correspondre au type de beauté que les écrivains des T'ang nous donnent comme ayant été celui de la favorite Yang Kouei-fei ³. Tel est aussi l'idéal féminin que nous présentent au Shôsôin de Nara les fameuses feuilles de paravent dites « les Six Beautés sous les arbres » (sous des arbres en fleurs, six jolies femmes, alternativement debout ou assises, se présentent, comme nos statuettes, dans d'amples vêtements ; les vêtements sont ici rehaussés au moyen de petites plumes collées sur le papier, tandis que les chairs sont délicatement peintes en rose) ⁴.

¹ Aurel STEIN, *Innermost Asia*, t. III, fig 99-A. Il est intéressant de signaler que, plus à l'ouest, les stucs gréco-bouddhiques « allaient au devant » des terres cuites chinoises. Mentionnons, à Qoumtoura, près de Koutcha, tels bustes de dévâtâs aux seins nus, peintes en couleurs vives. Voir LE COQ, *Buddhistische Spätantike*, t. I, pl. 25, (et aussi pl. 22, 27, 30) et, à Qarachar, de petites têtes de stuc qui sont des ethniques, fort semblables à ceux de Hadda au Musée Guimet (Aurel STEIN, *On ancient Central-Asian tracks*, Londres 1933, fig. 127). On retrouvera toutes ces influences dans la Chine des T'ang, à Touen-houang.

² Voir les abondantes reproductions de HOBSON, *Catalogue of the Eumorfopoulos Collection, Ceramic*, VI, Londres, Benn (1928).

³ Soutenance de la thèse de M. Guillot à l'École du Louvre sur la datation des statuettes funéraires chinoises (Musées de France, octobre 1949, n° 8).

⁴ Catalogue du Shôsôin, n° 70. BUHOT, pl. 30, fig. 133. Ce thème de la dame sous l'arbre se retrouve à Astana, près de Tourfan, en Asie Centrale (mission Aurel Stein), dans deux fragments datés précisément de 705-709, ou, également à Tourfan (mission Otani), dans un fragment des environs de 715. Pour « la dame d'Astana » et son corsage aux tons si merveilleux

Cet idéal de beauté grassouillette se ^{p.149} retrouve chez la déesse Çrî (en japonais : Kichijôten), célèbre peinture sur toile du Yakushiji de Nara, qui daterait de 773, et serait, en ce cas, de très peu postérieure au règne de Hiuan-tsong.

A côté des figurines féminines, l'époque des T'ang nous a laissé nombre de statuettes de terre cuite représentant des guerriers chez lesquels nous retrouvons le même réalisme brutal, le même sens épique que tout à l'heure chez les « rois-gardiens » (*t'ien-wang*), *lokapâlas* et *dvarapâlas* des sanctuaires bouddhiques. Chez plusieurs personnages masculins, nous remarquons des types ethniques remarquablement observés, caravaniers turco-iraniens du bassin du Tarim, auxiliaires turco-mongols des armées des T'ang aux avant-postes du Gobi.

Le sens épique et le réalisme animalier des T'ang se donnent libre carrière dans les terres cuites représentant des chevaux, seuls ou avec cavaliers. Ici encore, nous ne pouvons nous référer qu'à quelques rares pièces de fouilles, comme le cheval sellé, provenant d'une tombe d'Astana, près de Tourfan (robe brune, pommelée sur la croupe et l'encolure, queue courte nouée, magnifique selle rouge-orange à fleurs, étriers) ¹. Tous nos musées, toutes les grandes collections possèdent aujourd'hui quelques exemplaires de chevaux t'ang, au repos ou piaffant d'impatience, s'ébrouant ou caracolant, rétifs ou lancés au galop volant. (La collection Eumorfopoulos en possédait toute une écurie) ². En général, le cheval t'ang (du moins celui des terres cuites) est plus robustement musclé que les grands coursiers des Han ou des Wei, mais cependant moins lourd que les chevaux des Ming.

Certes, innombrables sont les copies qui, depuis une trentaine d'années, ont été jetées sur le marché, voire les « perfectionnements » que les faussaires ont apportés dans la reproduction des originaux. Il n'en est pas moins certain que sous les T'ang, tout au moins depuis T'ai-tsong le Grand jusqu'aux catastrophes des années 751-755, le Chinois était devenu « homme de cheval ». Les deux histoires dynastiques des T'ang nous content les raids exécutés jusqu'en Mongolie ou jusqu'à Tachkend par les escadrons envoyés de Tch'ang-ngan. L'amour avec lequel les coroplastes t'ang ont multiplié les statuettes chevalines traduit ces goûts épiques. Par ailleurs l'établissement du protectorat chinois au Turkestan, les rapports d'amitié avec les princes de la vallée du Caboul nous permettent de supposer des croisements entre les étalons persans (variété de ce que nous appelons les chevaux arabes) et le

sement frais (rose foncé), voir SIRÉN, *Peinture chinoise*, I, pl. 69, et surtout la charmante reproduction en couleurs d'Aurel STEIN, *Innermost Asia*, t. III, pl. CV.

¹ Aurel STEIN. *Innermost Asia*, t. III, pl. 95. Aurel Stein a également trouvé des statuettes de chevaux analogues à Qarachar. — Comparer avec les chevaux des peintures murales de Bèzèklik et Idiqout-chähri (Tourfan), reproduits par GRÜNWEDEL, *Bericht*, p. 95, et par VON LE COQ, *Chotscho*, pl. 31.

² *Eumorfopoulos Collection, Ceramic*, Catalogue, tome I, 1925 (par HOBSON), pl. XXVI, XXVII, XXVIII, XXX.

cheval indigène chinois. De fait, c'est bien un tel ^{p.150} croisement que nous font soupçonner plusieurs de nos chevaux t'ang. Les figurines équestres ne sont pas moins nombreuses. Particulièrement élégantes sont les amazones, notamment les joueuses de polo, sport qui, de l'Iran sassanide, était passé, dès le règne de T'ai-tsong le Grand, à la Chine des T'ang et qui fut, sous Hiuan-tsong, un des jeux préférés de la favorite Yang Kouei-fei ¹. Les poèmes de Li T'ai-po ou de ses émules nous décrivent d'ailleurs les chevauchées de Yang Kouei-fei et des autres jolies femmes de la Cour de Hiuan-tsong dans les immenses parcs de Tch'ang-ngan.

L'empire d'un T'ai-tsong, d'un Hiuan-tsong, nous l'avons vu, s'étendait sur les immensités de la Haute Asie, à travers le monde des déserts et des steppes. D'où l'intérêt porté par les modeleurs t'ang à l'animal des caravanes, le chameau. C'est, après le cheval, un des sujets les plus fréquemment reproduits, souvent avec un réalisme presque caricatural.

*
* *

Ces *ming-k'i*, comme les appellent les Chinois, c'est-à-dire ces statuettes en principe funéraires, représentant des personnages ou des animaux, sont « en terre grise ou blanche, souvent recouverte d'un engobe blanc, et polychromée avec des pigments posés après cuisson ». D'autres de ces statuettes, ainsi que de nombreux vases t'ang, sont « ornés de glaçures plombifères, souvent colorées à l'aide d'oxydes métalliques ». Notons, à cet égard, le vert (de cuivre), le jaune (de fer), le bleu (de cobalt), le rouge orangé (glaçure sur terre rouge), le blanc crème (glaçure sur engobe blanc) et le vert clair (composition identique, plus un peu d'oxyde de cuivre dans la glaçure), toutes glaçures obtenues soit en monochrome, soit en taches. Les associations dominantes sont celles du vert et du jaune-orange, secondairement du brun et du bleu ². Ces couleurs, dans les statues à glaçure polychrome comme sur les coupes et vases de même revêtement, sont franches, même brutales, sans nuances, bien compartimentées et séparées par un trait gravé. Comme motifs, nous retrouvons souvent ici les rosaces que nous avons vues sur les miroirs incrustés du Shôsôin. Ce décor est souvent en relief, « moulé, estampé ou

¹ Barthold LAUFER, *The early history of polo*, dans : *Polo, magazine for horsemen*, t. VII, n° 5, New-York, 1932. Compte rendu de Serge ÉLISSÉEFF dans *Revue des Arts Asiatiques*, VIII, I, p. 63.

² Voir notamment HOBSON, *Catalogue of the Eumorfopoulos Collection*, t. I (1925), pl. LVIII (plat t'ang à dominantes bleu sombre et rouge sombre) et t. VI (1928), pl. XI, (plat et bol t'ang à dominantes vert et orange). Signalons que la céramique trichrome t'ang figurant au Shôsôin présente en principe les couleurs précitées. En réalité, les tons orange et vert ne sont pas tout à fait de la même nuance que le t'ang chinois. Nous avons affaire là à du « t'ang Japonais », déjà légèrement différencié. Voir *English Catalogue of a special exhibition of the Shôsôin Treasures in the National Museum of Nara*, october-november 1947, p. 17 (texte de Jiro HARADA).

rapporté », p.151 montrant ainsi, dans la céramique, le même goût pour la marqueterie polychrome que sur les miroirs en question ou meubles de luxe du Shôsôin.

Sous les T'ang apparaissent également de véritables porcelaines blanches que les textes de l'époque nous disent provenir de Hing-tcheou, au Ho-peï, et dont les fragments ont été effectivement retrouvés à Samarrâ (Irak), ville qui fut la capitale du khalifat abbâsside de 836 à 889, ce qui constitue un repère chronologique précis.

A l'époque des Six Dynasties, on l'a vu, étaient apparus au Tchö-kiang les premiers céladons, en grès porcelaineux, dits de Yué. Pour le VII^e siècle, sous les premiers T'ang, des fours de ces céladons ont été retrouvés en 1936 par le savant japonais Manzô Nakao près de Yu-yao, sur les bords du lac Tchang-lin, toujours au Tchö-kiang ¹. « Ils sont revêtus d'une couverte gris bleuté ou gris vert, avec décor le plus souvent gravé ». Notons que les fouilles de Samarrâ ont également livré de ces mêmes céladons t'ang, ce qui, là encore, corrobore la datation.

Le fait que la céramique t'ang ait été retrouvée à travers tout le khalifat abbâsside, non seulement, comme on l'a vu, à Samarrâ (Irak), mais aussi à Reï (Perse) et à Fostât (Égypte), montre le rayonnement commercial et artistique de la Chine des T'ang. La réciproque est non moins, vraie, et également attestée par la céramique. Une influence persane (sassano-abbâsside) et, à travers l'Iran, une influence « hellénistique posthume » sont visibles dans la forme d'un grand nombre de vases : « vases aux anses en forme de dragons évoquant les amphores hellénistiques, aiguières et coupes lobées imitant les argenteries sassanides ² ». Nous avons d'ailleurs signalé la même influence (influence iranienne et influence « hellénistique posthume », transmise à travers l'Iran) sur les miroirs des T'ang et plus généralement dans l'ensemble du décor chinois de cette époque (rosaces, médaillons emperlés, rinceaux, palmettes, feuilles de vigne et grappes de raisin). Jamais la Chine ne fut plus « internationale », plus « panasiatique » que sous les T'ang.

*

* *

La peinture t'ang présente pour nous une grande importance, parce qu'elle marque la conjonction des traditions proprement chinoises et des influences indiennes. On ne saurait l'aborder sans rappeler, là encore, que les conquêtes

¹ Cf. MATSUDAIRA, *Oriental ceramics*, octobre, 1936. PLUMER, *Illustrated London News*, 13 et 20 mars 1937. Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III, 1950, p. 125.

² On voit au Shôsôin (et aussi au Musée d'Uéno et à la collection Nezu) de ces amphores à anses-dragons t'ang, d'influence iranienne, avec, toutefois, comme nous l'indiquions, des glaçures d'un orange et d'un vert légèrement distincts des teintes chinoises analogues. Comme nous l'avons dit, c'est (bien que de même époque) du t'ang déjà japonais.

de l'empereur T'ai-tsong le Grand et de l'empereur ^{p.152} Hiuan-tsong en Asie Centrale avaient placé sous le protectorat chinois les oasis caravanières du bassin du Tarim, oasis devenues, dans le domaine de l'art, du fait du bouddhisme, comme une Inde Extérieure, voire, à certains égards et du même coup, comme un Iran Extérieur.

Dans plusieurs de ces sites de l'Asie Centrale nous retrouvons l'aménagement des falaises en grottes bouddhiques (en turc oriental : *ming-oi*, « les mille cellules », terme librement traduit en Chine par : grottes des mille-bouddhas), aménagement dont la falaise de Bâmiyân, en Afghanistan, avait donné le modèle. Tel est le cas pour les grottes de Qyzyl, à l'ouest de Koutcha, ornées de peintures murales célèbres. Sur ces « fresques » (comme on les appelle improprement) nous remarquons, du ^{V^e} au ^{VIII^e} siècle une continuité de traditions locales, prouvant qu'il a existé, dans ce coin reculé du Gobi, une véritable « civilisation koutchéenne », d'un raffinement inattendu, d'une étonnante richesse. Les albums de l'explorateur et archéologue von Le Coq ont popularisé parmi nous, d'après les peintures murales de Qyzyl et de Qoumtoura, les portraits des élégants seigneurs et des belles dames de Koutcha, d'aspect si délicatement iranien. Nous connaissons ces beaux « chevaliers » dans leur vêtement de guerre, tout bardé de fer, ou dans leur costume de cour qu'on croirait tiré d'une miniature persane, avec leur veste à grand revers, leur longue épée, leur courte dague ; ces jolies femmes aux toilettes soignées mais plus proches, elles aussi, de l'Iran que de la Chine. Quant à la chronologie des peintures en question, Hackin distingue à Qyzyl deux styles : le premier style, entre 450 et 650, caractérisé par un certain « modelé », par un coloris discret (gris, bistre, brun rouge, brun foncé et vert clair), avec prépondérance de l'influence indienne-goutpa et apport iranien ; et un second style (^{VII^e}-^{VIII^e} siècles), sans « modelé », mais avec des couleurs plus vives (bleu lapis, vert éclatant) et un goût du détail vestimentaire qui dénotent une nouvelle vague d'influence iranienne-sassanide ¹. Ajoutons qu'il s'agissait surtout ici d'un « sassanide posthume », provenant de ce que les derniers Sassanides, chassés de Perse par les Arabes, s'étaient enfuis vers ^{p.153}

¹ HACKIN, dans l'*Histoire Universelle des Arts* de RÉAU (Colin, 1939), t. IV, pp. 267-268, et Ernest WALDSCHMIDT dans *Gandhâra, Kutscha, Turfan* (Leipzig, 1925), p. 75. Pour la discrimination entre les deux styles de Qyzyl, voir les planches en couleurs des albums VON LE COQ, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, t. III et IV, *die Wandmalereien* (Berlin, 1924-1926). Waldschmidt range dans le premier style de Qyzyl la « grotte du paon », la « grotte du navigateur », la « grotte du trésor » et la « grotte de l'hippocampe » ; dans le second style la « grotte de Mâyâ », la « grotte des musiciens », et, isolément, beaucoup de portraits de donateurs. Au point de vue ethnique, sur le caractère iranisant de cette brillante « chevalerie » koutchéenne, renvoyons le lecteur aux reproductions de VON LE COQ dans son *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasien* (Berlin, 1925), notamment fig. 5-7 (le peintre de la « grotte du peintre »), fig. 8. (« grotte des Seize Porte-glaives »), fig. 20 (le roi et la reine de Koutcha) etc. — Notons qu'à Qoumtoura (vers 750), nous voyons s'ajouter aux influences iraniennes une influence chinoise qui fait défaut à Qyzyl. Voir VON LE COQ, *Peintures chinoises authentiques de l'époque des T'ang provenant du Turkestan chinois*, *Revue des Arts Asiatiques*, V, I.

le bassin du Tarim d'où, en 670-673, ils allèrent demander asile à la Cour de Chine ¹.

Comme on le voit, il s'agit à Qyzyl, dans les peintures murales comme dans les stucs, d'un « complexe » indo-iranien (sassano-goutta). N'oublions pas d'ailleurs (et c'est encore une des découvertes d'Hackin) que ce complexe s'annonçait déjà dans l'Afghanistan bouddhique, ainsi qu'on peut le voir par les stucs peints de Fondoukistan (VII^e et peut-être VIII^e siècles). Il est même évident que c'est le style de Fondoukistan qui, ayant gagné le bassin du Tarim, se retrouve sur les stucs de Tournchouq (entre Kachgar et Koutcha), rapportés par la mission Pelliot ².

Ces diverses influences persistent sur les fresques de Qoumtoura, au sud-est de Qyzyl. Ici toutefois, les influences iraniennes, bien que représentées là encore par d'élégants seigneurs « tokhariens », sont en légère régression devant les influences chinoises ³. N'oublions pas, à ce propos, que si le bassin du Tarim devait sa culture religieuse et littéraire à l'Inde bouddhique comme une partie de sa culture matérielle à l'Iran sassanide, il fut pendant la première partie de l'époque des T'ang un protectorat chinois : le royaume de Koutcha (dont dépendait Qoumtoura) fut soumis par l'empereur T'ai-tsong en 647-648, et en 658 Koutcha devint le siège du gouverneur chinois du Tarim. Les mêmes influences chinoises directes, à côté d'influences indo-iraniennes déjà plus atténuées, se remarquent un peu plus loin vers l'est, sur les peintures murales de Chortchouq, aujourd'hui à l'Ermitage (élégants rinceaux rappelant l'orfèvrerie t'ang). Rappelons que le royaume de Qarachar, dont dépendait Chortchouq, fut conquis par l'empereur T'ai-tsong à la même époque (campagnes de 644 et 648).

Plus loin encore à l'est était situé le royaume de Tourfan, conquis par l'empereur T'ai-tsong en 640 et qui, lui aussi, devint le siège d'un gouverneur chinois. De Tourfan dépendaient les sanctuaires rupestres ou constructions en plein air de Bèzèklik et de Mourtouq. D'après Hackin les peintures murales de Bèzèklik comprennent une première période bouddhique, remontant au début des T'ang, c'est-à-dire à un temps où l'oasis (comme celles de Qarachar et de Koutcha) était habitée par une ^{p.154} population indo-européenne

¹ Ce séjour d'un « Coblentz sassanide » à la cour de Tch'ang-ngan à partir des années 670-673 peut avoir eu pour l'histoire de l'art une importance qui n'a pas été suffisamment signalée. Le *T'ang-chou* nous dit que sous le règne de Hiuan-tsong (712-756) les derniers prétendants sassanides offrirent à la Cour de Tch'ang-ngan « des broderies couleur de feu » (CHAVANNES, *T'ou-kiue Occidentaux*, p. 173). Or, nous sommes précisément là à la veille de la « clôture » du trésor du Shôsôin dont les tissus sassanides ou sassanisants sont si remarquables.

² Les stucs de Tournchouq rapportés par Pelliot sont aujourd'hui au Musée Guimet, comme d'ailleurs plusieurs des stucs de Fondoukistan découverts par Hackin. Leur comparaison est instructive pour le cheminement des styles depuis l'Afghanistan jusqu'en Kachgarie.

³ « Encadrées de nuages stylisés, des *apsaras* sont représentées en plein vol, la courbe de leurs longues écharpes traçant un sillage coloré : c'est là un motif classique de l'art chinois des T'ang » (HACKIN, *l. c.*, p. 268).

(« tokharienne ») ; une seconde période, avec peintures manichéennes, datant d'une époque où les Turcs Ouïgour, convertis depuis 763 au manichéisme, s'étaient rendus maîtres de Tourfan (donc, entre 800 et 840) ; et une troisième époque, où la peinture bouddhique domine à nouveau, parce que les Ouïgour, toujours maîtres de Tourfan, étaient revenus du manichéisme à la religion du Bouddha (après 840) ¹. La peinture de Bèzèklik et de Mourtouq nous révèle ces diverses influences. Nous y voyons d'abord des donateurs qui, par leurs costumes et leurs armures, nous rappellent (en moins élégant, du reste) les beaux chevaliers « tokhariens » de Qyzyl et de Qoumtoura. Mais en principe, qu'il s'agisse du type des bodhisattvas, de celui des ascètes ou de figures démoniaques, ou encore du décor (nuages, fleurs et rosaces), l'influence dominante est celle de l'art chinois t'ang. Le caractère, longtemps purement gréco-bouddhique, de la figure du Bouddha lui-même, arrive ici à se siniser. Les grandes compositions bouddhiques, à Bèzèklik comme à Mourtouq, se lient directement à celles de Touen-houang, dont nous parlerons plus loin ². Un regain d'influence iranienne se fait sentir à la première époque ouïgoure, avec les peintures murales et miniatures manichéennes (début du IX^e siècle) ³. Une influence tantrique était aussi apparue à Bèzèklik (coupole du temple 3) dès le VIII^e siècle, peut-être liée à la prédication, en Chine, des moines indiens Vajrabodhi et Amoghavajra que nous avons signalée plus haut ⁴.

Cette influence ne pourra que se développer à la seconde phase bouddhique (après 840). A partir de l'occupation ouïgoure (depuis 800), les types « tokhariens » chez les donateurs font place à des physionomies nettement turques, qu'il s'agisse de peintures bouddhiques ou d'art manichéen ⁵. A travers cette évolution, la peinture du groupe de Tourfan ^{p.155} nous montre, dans l'ensemble, un complexe sino-iranien (avec influence de plus en plus

¹ HACKIN, *Recherches Archéologiques en Asie Centrale* (1931), éditions de la Revue des Arts Asiatiques, 1936.

² Voir GRÜNWEDEL, *Bericht über archäologischen Arbeiten in Idiqutschähri*, pl. IV. VON LE COQ, *Chotscho*, pl. 14 a, 53, 54.

³ VON LE COQ, *Spätantike*, t. II, *Manichäische Miniaturen* (Berlin 1923), par exemple planche 7, B.

⁴ Pour le caractère terrible et, à nos yeux, presque démoniaque, de tels Vajrapâni d'Idiqout-chähri et de Bèzèklik, voir GRÜNWEDEL, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkestan* (1912), p. 238. L'Asie Centrale, en s'inspirant à la fois de modèles hindous tantriques et du sens caricatural chinois, avait créé le type des Vajrapâni (chinois : *Kin-kang-cheou* ; japonais : *Kongôshu*) et des *dvarapâla* et *lokapâla* (chinois : *t'ien-wang* ; japonais : *shitennô*) très horribles, qu'allaient perpétuer la Chine ultérieure et le Japon. A plus forte raison peut-on signaler la conjonction entre les démons (de l'Assaut de Mâra) ou damnés (*prêta*) gréco-bouddhiques (Hadda et le Tarim) et les diables chinois, inspirés par toute la démonologie taoïque. Voir pour les damnés squelettiques de Sängim, près de Tourfan, LE COQ, *Chotscho*, pl. 14.

⁵ LE COQ, *Chotscho*, pl. 30-32, et *Spätantike*, t. III, pl. 17. Remarquons par parenthèse à quel point ces portraits ouïgour ressemblent aux portraits également turcs (ghaznévides) des peintures murales récemment découvertes (1949) par M. Daniel Schlumberger à Lashkari-bazar, en Afghanistan.

dominante de la Chine), comme, tout à l'heure, Qyzyl nous montrait un complexe indo-iranien.

Dans la Kachgarie méridionale, plusieurs peintures bouddhiques sur panneaux de bois, de Dandan-öilik près de Khotan (VIII^e siècle) montrent un curieux mélange d'inspiration tantrique et d'art persan (un Avalokitêçvara çivaïsé, à trois têtes, à quatre bras, au corps bleuté ; un Vadjrapâni à la barbe sassanide, à la casaque verte non moins iranienne, etc.) ¹. Notons aussi, sur ces panneaux de bois peint de Dandan-öilik, un chameau monté par un caravanier dont, à travers la Chine des Tang, nous avons signalé l'équivalent au Shôsôin ².

De fait, c'est par l'Asie Centrale que toutes ces influences si diverses, véhiculées par le bouddhisme, parvenaient à l'Extrême-Orient. Parmi les peintures murales de Sängim, certaines figures de *nakchatra* (divinités féminines lunaires) présentent, dans leurs écharpes flottantes, le plus heureux mélange de souplesse indienne, d'élégance hellénique et de joliesse chinoise ³. Nous retrouverons ces agréables filles de l'air, *apsaras*, *nakchatra*, « fées bouddhiques » ou « anges bouddhiques », à Touen-houang comme au Shôsôin. L'album de Toshio Nagahiro après la thèse de Jeannine Auboyer nous permet de suivre leur vol depuis les peintures murales de Bâmiyân jusqu'à celles de Qyzyl, depuis les reliefs de Yun-kang jusqu'aux peintures murales du Hôryûji et du Hokaiji ⁴.

*

* *

Notons encore que le complexe irano-chinois que nous avons vu se constituer sous l'influence du bouddhisme en Asie Centrale, depuis Qoumtoura jusqu'à Tourfan, fut également favorisé par deux autres religions propagées le long des pistes caravanières de la Route de la Soie : le manichéisme et le christianisme nestorien.

Comme on le sait, le manichéisme, hérésie née en Perse au III^e siècle de notre ère par un syncrétisme de conceptions mazdéennes et de conceptions chrétiennes, avait en 763 converti les Turcs Ouïgour, alors maîtres de la Mongolie, bientôt maîtres (à partir de 800) de l'oasis de Tourfan, et ^{p.156} qui

¹ Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, t. II, pl. LX et LXI.

² Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. LIX. Représentations analogues de caravaniers (ici des donateurs barbus, de type turco-iranien), suivis de leurs chameaux et de leurs mulets, sur les peintures murales de Bèzèklik (GRÜNWEDEL, *Altbuddhistische Kultstätten*, 274, et Bericht, fig. 155-156). Voir Catalogue du Shôsôin, t. IV, n° 36, et BUHOT, *Arts du Japon*, pl. 34, fig. 144.

³ GRÜNWEDEL, *Bericht über archäologischen Arbeiten in Idikutshähri*, pl. XXIV.

⁴ Jeannine AUBOYER, *Les influences et les réminiscences étrangères au Kondô du Hôryûji*, Paris, Musée Guimet, 1941, p. 100 et pl. 44-45. — TOSHIO NAGAHIRO, *A study of Hiten or Flying angels*, Kyôto, 1949.

restèrent manichéens jusque vers 840. Nous devons au manichéisme une partie des peintures murales ouïgoures de Tourfan, ainsi que les fraîches miniatures manichéennes rapportées par la mission von Le Coq de la même région, toutes œuvres qu'il est donc logique de dater en principe des quarante premières années du IX^e siècle. De par leurs origines, les manichéens ne pouvaient manquer d'apporter aux frontières de la Chine des T'ang un renouveau d'influences iraniennes, ce que confirment bien en effet leurs peintures tourfanaises. Enfin le nestorianisme, nous l'avons vu, avait été apporté en Chine par des caravaniers sogdiens qui fondèrent à Tch'ang-ngan (Si-ngan) une colonie marchande encadrée par un clergé irano-syriaque (construction d'une église dans cette ville en 638 et stèle syro-chinoise « de Si-ngan-fou en 781). L'art nestorien est représenté à Tourfan (Chotcho) par une fort agréable peinture murale figurant soit une scène de baptême, soit plus probablement la célébration du dimanche des Rameaux, peinture de facture large et fine, d'inspiration à la fois iranienne et romano-byzantine ¹.

Mais le complexe irano-t'ang ne s'arrêtait pas là. Les archéologues soviétiques ont récemment découvert sur le haut Iénisseï, dans l'ancien pays kirghiz de l'actuel Tannou-Touwa, des ornements de selle, notamment des plaques d'or des VII^e-IX^e siècles avec des archers à cheval au galop volant, poursuivant des lions ou des tigres, d'une facture absolument sassanide ; et, à côté, un plat d'argent d'inspiration t'ang ². Kissélev fait remarquer, — ce qui ne manque pas de satisfaire l'historien des steppes, — le lien de ces trouvailles avec les dernières découvertes de l'art apporté de la Haute Asie en Hongrie par les Avars ³.

*

* *

L'aboutissement de toutes les influences central-asiatiques, avec ce qu'elles véhiculaient de traditions indiennes, ou, à travers le bouddhisme indien, de traditions gréco-bouddhiques et irano-bouddhiques, se trouve à Touen-houang. Là encore nous sommes en présence de grottes « des Mille Bouddhas (*ts'ien fo-tong*) aménagées à flanc de falaise suivant les traditions de Bâmiyân, de Qyzyl et de Bèzèklik.

¹ VON LE COQ, *Die Manichäischen Miniaturen*, t. II de ses *Buddhistische Spätantike*, Berlin 1923. Et aussi VON LE COQ, *Chotscho*, pl. 1, 3, 5, 6, etc. Sur le nestorianisme en Chine, une des dernières études d'ensemble est celle de P. Y. SAEKI, *The nestorian documents and relics in China*, Tôkyô, 1937. — Sur la fresque découverte à Tourfan par von Le Coq et paraissant représenter le dimanche des rameaux à la manière nestorienne, voir VON LE COQ, *Chotscho*, pl. 7, et SAEKI, *l. c.*, p. 417.

² KISSÉLEV, *Histoire ancienne de la Sibérie méridionale (Drevnaia istoriia Iuzhnoi Sibiri)* dans : *Materialy i issledovaniia Po arkheologii* S. S. S. R., n° 9, 1949.

³ Cf. Tibor HORVATH, *Die avarischen Gräberfelder von Ullö und Kiskörös* dans : *Archaeologia Ungarica*, XIX, Budapest, 1935.

^{p.157} Touen-houang était le dernier poste frontière de la Chine propre, face à l'immensité désertique du bassin du Tarim, le point d'arrivée des caravanes venant de la piste nord (via Koutcha, Qarachar), comme de la piste sud (Khotan) de la Route de la Soie. Les grottes des Mille Bouddhas sont situées à 15 kilomètres de la ville elle-même. Les premières furent aménagées en 366 par le moine Lo-tsouen, sous la dynastie tartare locale des Ts'ien-Leang (314-376), en pleine période des Grandes Invasions. Les œuvres d'art de cette époque durent être détruites pendant la persécution de 445 ordonnée, on l'a vu, par le roi wei T'o-pa T'ao. Le travail dut reprendre dès la pacification de 453. Le décor des grottes 110 et 111 *a* date sans doute du dernier quart du **Ve** siècle ¹. Suivent immédiatement, à dix ou vingt ans d'intervalle, les grottes 103 et 111, cette dernière très apparentée au Che-fo-sseu de Yun-kang, puis les grottes 135 et 120 *n*, à situer, d'après le style fin des Wei qui y domine, vers 530-540 ². Selon la remarque de Sirén, les peintures de la grotte 120 *n*, ainsi que des grottes 126 *b* et 137 *b* (milieu du **VI^e** siècle), trahissent en même temps des influences de l'art « tokharien » de Qyzyl et de Qarachar ³. L'art des T'ang débute avec la grotte 77.

Les peintures murales dont il s'agit sont intéressantes parce qu'elles montrent la jonction entre les stèles des Wei et l'art de Qyzyl. Elles sont caractérisées par de grands paysages, d'une agréable naïveté, avec des animaux sauvages (antilopes ou félins) et des cavaliers au milieu de montagnes minuscules, ou par des bouddhas et bodhisattvas très « koutchéens » au dessus desquels volent des *apsaras*, des génies divers et des oiseaux parmi des déroulements de draperies flottantes, également très « Asie Centrale » ⁴.

L'influence de l'Asie Centrale en Chine à l'époque immédiatement suivante, sous les Pei-Ts'i (550-577) et les Souei (589-618), est corroborée par la présence d'un peintre de Khotan, Wei-tch'e Po-tche-na, dont le fils, Wei-tch'e Yi-seng, peignit à la cour des premiers empereurs T'ang. Peut-être la Freer Gallery possède-t-elle une copie tardive de Yi-seng, un Vaiçravaṇa, d'aspect, en effet, assez « Dandan-öilik » ⁵.

On peut se faire une idée de la meilleure peinture bouddhique d'époque t'ang par les peintures murales, ou, comme on dit communément (quoique inexactement), par les « fresques » du Kondô, au Hôryûji, près de Nara, soit qu'il s'agisse d'œuvres remontant à la première moitié du **VI^e** siècle (?), ^{p.158} soit qu'on les attribue hypothétiquement avec Jean Buhot aux environs de 690

¹ PELLIIOT, *Les grottes de Touen-houang*, pl. CLXXXIX-CXC et CXCI-CXCII.

² ID., pl. CCLXXX-CCLXXXV et CCLVII-CCLXVIII.

³ ID., pl. CCLXXXIII-CCLXXIV et CCXCVI.

⁴ Cf. MATSUMOTO (Eiichi), *Frescoes in the North-Wei style in the caves of one thousand buddhas of Tun-huang*, dans : *Kokka*, 1924, n° 400-402. Rappelons que M. Eiichi MATSUMOTO est l'auteur de l'étude la plus approfondie sur le sujet (*Tonkô-ga no kenkyû*, *Recherches sur les peintures de Touen-houang*, Tôkyô Tôhō bunka gakui, Tôkyô Kenkyûsho, 1937 et suiv.)

⁵ SIRÉN, *Peinture chinoise*, I, pl. 20.

ou, plus communément, à l'époque Wadô (entre 708 et 714) ¹. On discute aussi pour savoir si les auteurs de ces peintures murales étaient des Coréens (?) tributaires de l'art chinois, ou un maître d'œuvre chinois (et ses élèves japonais ?) travaillant d'après des modèles de l'Asie Centrale ². Les critiques d'art nippons ne sont même pas certains des identifications à proposer pour les figures de bouddhas et de bodhisattvas représentés, exception faite cependant pour l'Amitâbha de la « fresque » 6 (mur ouest). Pour les autres figures centrales, les derniers catalogues officiels japonais proposent de voir dans le personnage principal de la « fresque » 1 (mur est) un Çâkyamouni, dans ceux des fresques 9 et 10 (mur nord) respectivement un Maitrêya et un Baichadjagourou, etc... ³. Mais d'autres spécialistes avancent des identifications différentes, aussi bien pour les figures centrales assises que pour les bodhisattvas debout qui entourent chacune d'entre elles ⁴.

Ce qui est sûr, quelles que soient les divinités représentées et quelle qu'ait été la nationalité des artistes, c'est que nous nous trouvons ici devant le complexe que nous avons vu se former en Asie Centrale. L'Amitâbha de la « fresque », au manteau monastique rouge sombre, garde un drapé gandhârien, tel que l'a transmis l'art du Tarim. Au contraire les bouddhas assis des « fresques » 1 et 9 sont drapés à la chinoise, plus précisément, comme le fait remarquer Jeannine Auboyer, à la manière de Touen-houang et, derrière Touen-houang, de l'art de Tourfan ⁵. Quant aux nombreux motifs indiens (par exemple les trônes ou les lotus sur lesquels sont assis les bouddhas), le traitement en rappelle l'Asie Centrale (Bèzèklik à travers Touen-houang). Pour ce qui est des bodhisattvas debout qui entourent les bouddhas assis, certains détails de leur costume (la ceinture à double retombée) sont purement indiens (non chinois), mais se trouvent aussi à Touen-houang. D'autres détails de parure des bodhisattvas (les longues chaînes en sautoir) ne se trouvaient pas dans l'Inde, mais proviennent de Bèzèklik. Quant aux génies volants du Hôryûji — ici des déités féminines plongeant du haut des airs, — p.159 ils

¹ MATSUMOTO (Eiichi) se prononce pour l'époque Wadô, début du VIII^e siècle dans son article : *Wall paintings of Hôryûji*, Bulletin of Eastern Art, n° 13-14, Tôkyô, janvier-février 1941, p. 4.

² Jean BUHOT (*Arts du Japon*, p. 97) : « Le peintre, ou le maître d'œuvre tout au moins, devait être chinois, un Chinois qui avait beaucoup voyagé et appris l'art religieux sinon dans l'Inde même, du moins à ses portes et au contact d'artistes indiens, peut-être en Asie Centrale, mais peut-être dans une tout autre région (voies méridionales, voie de mer) ».

³ *Art guide of Japan*, t. I, Nara, Mie and Wakayama prefectures, Society of friends of Eastern Art, Institute of Art Researches, Tôkyô, 1943, p. 222 (avec plan).

⁴ J. AUBOYER, *Influences et réminiscences étrangères au Kondô du Hôryûji*, p. 3-6 ; et BUHOT, *Arts du Japon*, I, p. 95-96.

⁵ Notons aussi (dans le sens grec) des analogies avec Miran, quoique Miran soit bien antérieur. Voir NOBUO KUMAGI, *Miran and Hôryûji*, dans *Buddhist art*, IV (1949).

s'apparentent aux figures analogues des paradis t'ang, eux-mêmes dérivés de modèles indiens transmis à travers l'Asie Centrale ¹.

Ce qui fait la supériorité des peintures murales du Hôryûji par rapport aux modèles d'Asie Centrale ou de Touen-houang, c'est l'art avec lequel ont été ici harmonisés ces éléments si divers.

« Les figures, dit Sirén, sont puissantes ; les bodhisattvas de haute taille gardent encore un air viril malgré leur *dhoti* richement ornée ; tous ces êtres divins respirent une majesté, une élévation qui nous émeuvent encore. Le dessin garde sa fermeté et sa sensibilité magnifiques.

Tandis que tant de peintures, même à Touen-houang, ne sont l'œuvre que de pieux artisans, amalgamant au mieux apports indiens et données permanentes chinoises, nous admirons au Hôryûji une synthèse équilibrée et harmonieuse, aboutissant à un grand art nouveau ².

En Chine même la peinture bouddhique des T'ang est principalement représentée par les peintures murales et bannières de Touen-houang dont, pour les premières, Pelliot fixait ainsi les principaux points de repère chronologiques : du VII^e siècle, les grottes 77 et 104 ; du VIII^e, les grottes 146, 70, 140, 31, 34 ; de la fin du VIII^e, la grotte 120 G ; du IX^e siècle la grotte 52 ; du deuxième quart du X^e siècle, la grotte 74 ³ — Parmi les bannières ou fragments de bannières de Touen-houang rapportés par Pelliot au Musée Guimet, notons, comme dates, un Kâçyapa (« repentir » : face et trois-quarts) de 729 ; le grand paradis d'Avalokitêçvara, daté de 981 ; et le jugement des âmes (en vue de la détermination des réincarnations) par Kchitigarbha (Ti-tsang), daté de 983 ⁴. Quant aux peintures sur soie datées, rapportées par Aurel Stein de Touen-houang au British Museum ou à Delhi, elles sont à situer entre 864 et 983. Comme on le voit, il s'agit, dans ces bannières, d'œuvres échelonnées à travers toute l'époque des T'ang, jusqu'en pleine période (907-960) des Cinq Dynasties et même jusqu'après l'avènement (960) de la dynastie des Song.

Quelques peintures murales de Touen-houang présentent l'agréable simplicité de sujet et l'unité de composition de celles du Hôryûji, par exemple le groupe d'Amitâbha entouré de bodhisattvas et de moines de la grotte 146 (VIII^e siècle) ⁵. Mais bientôt, comme le remarque Sirén, apparaissent une surcharge de personnages et de motifs, une juxtaposition de scènes

¹ Jeannine AUBOYER, *op. laud.*, pp. 100-103. A Touen-houang, on trouvera de merveilleux génies volants dans une fresque de la grotte 77 (VII^e siècle). Voir PELLLOT, *Les grottes de Touen-houang*, pl. CLVI.

² Conclusions de MATSUMOTO (Eiichi), *Wall paintings of Hôryûji temple*, dans : *Bulletin of Eastern Art*, Tôkyô, Institute of Research, n° 13-14, janvier-février 1941, p. 6.

³ PELLLOT, *ap. AUBOYER, op. laud.*, p. 12.

⁴ HACKIN, *Guide-catalogue du Musée Guimet, collections bouddhiques* (1923), pp. 39-47.

⁵ PELLLOT, *Les grottes de Touen-houang*, pl. CCCXVIII-CCCXIX.

secondaires, de paysages et d'architectures, où les considérations artistiques cèdent le pas aux données de l'enseignement religieux et au ^{p.160} besoin d'édification. A la vérité, cette surcharge apparaissait déjà dans la grotte 104 (qui est du VII^e siècle), où toute une escorte d'êtres célestes entoure Amitâbha, sans parler du Paradis placé au dessus et des *djâtaka* qui garnissent les côtés ¹. Au VIII^e siècle (peut-être au début du VIII^e), une « fresque » de la grotte 70 accentue cette évolution avec, isolé par des architectures, un groupe central trônant sur une estrade à balustrade et à gradins, tandis qu'au-dessus et sur les côtés se multiplient les scènes épisodiques ². Nous aurons de plus en plus ainsi (comme dans la représentation théâtrale de nos « mystères » médiévaux) l'impression d'édifices vus grâce à une « coupe » verticale, « en échafaudage », avec « casiers » et bandes latérales, lesquels, d'ailleurs, peuvent comporter aussi bien des paysages que des ciels ou des enfers.

C'est, du reste, à Touen-houang que nous rencontrerons les paysages t'ang les plus authentiques, tel celui qui couvre la paroi gauche, partie droite, de la grotte 70, vaste panorama avec, au premier plan, des constructions, une ville murée, puis, s'étagant verticalement, des routes en montagne où cheminent des groupes de cavaliers et de piétons ³. Sur la paroi droite, partie gauche de la même grotte 70, un épisode de la « guerre des reliques » avec, au premier plan, deux rangées de guerriers t'ang bardés de fer et sur le point d'en venir aux mains ; plus loin la cité indienne de Kouçinagara représentée comme une ville forte à la manière chinoise, et, au fond, un paysage d'arbustes et de montagnes ⁴. Comme sur la paroi précédente, il s'agit d'un paysage à vol d'oiseau, traité dans une manière austère, mais déjà pleine de force, et qui, en dépit de l'étagement vertical des plans et des épisodes, arrive à bien suggérer le « sentiment de l'espace » ⁵.

Pour vouées qu'elles soient à l'art bouddhique, les peintures murales et bannières de Touen-houang n'échappent pas au goût épique de l'âge des T'ang. A la grotte 17 B (VII^e siècle), nous voyons un donateur entouré d'un escadron de cavaliers caracolant sur plusieurs files, étendards déployés, ou

¹ PELLLOT, pl. CLXXXVII.

² ID., pl. CXVIII à CXXV. SIRÉN, *Peinture chinoise*, I, p. 38. Sur l'emploi, techniquement illégitime, mais passé dans l'usage, du mot fresque pour les peintures murales asiatiques (puisque le procédé employé en Asie diffère de la méthode a fresco proprement dite), voir Jeannine AUBOYER, *Les influences et réminiscences étrangères au Kondô du Hôryûji* (1941), p. 18.

³ PELLLOT, pl. CXX.

⁴ ID., pl. CXXIV.

⁵ SIRÉN, p. 38. — Notons sur une guitare (*biwa*) du trésor du Shôsôin, d'époque t'ang, avec incrustation en bois de rose, et comme fond à une scène de chasse (cavaliers au galop combattant un tigre), les sommets des montagnes perçant une mer de nuages. Dans la dimension d'une miniature t'ang, déjà un immense paysage de lointains à la manière des Song (*English Catalogue of a special exhibition of the Shôsôin treasures in the National Museum of Nara*, october-november 1947, fig. 30).

galopant à franc étrier¹. La connaissance parfaite des formes ^{p.161} du cheval, sans parler du mouvement qui emporte toute la cavalcade, nous donne une idée de ce que put être la peinture militaire sous les T'ang, à l'époque de ce peintre Han Kan qui, vers 750, déclarait à l'empereur Hiuan-tsong :

— Les chevaux des écuries de Votre Majesté sont mes seuls maîtres².

Quant aux types guerriers que nous venons de rencontrer sur les peintures murales, ils se retrouvent, plus encore, dans les peintures sur soie rapportées de Touen-houang au Musée Guimet par la mission Pelliot, au British ou à Delhi par la mission Aurel Stein. Mentionnons, au Musée Guimet, un fragment sur papier, représentant un haut dignitaire à cheval, suivi d'un cavalier porte-lance, témoignage, là encore, de ce que put être la peinture militaire t'ang³. De même, à Guimet et au British, deux peintures sur soie, représentant l'une et l'autre Vaiçravana (le *lokapâla* ou roi gardien du Nord dans la mythologie indienne), figuré sous les espèces d'un formidable guerrier t'ang, à l'armure et à la parure éblouissantes, dans le jeu des ors, des rouges, des bleus et des verts⁴. Le bouddhisme, sous l'influence des conquérants t'ang, était maintenant soulevé par un souffle d'épopée.

C'est encore grâce aux peintures sur soie de Touen-houang (Musée Guimet, British et Delhi) que nous possédons d'excellents portraits de donateurs ou de donatrices en grande toilette des T'ang ou des Cinq Dynasties. Les belles dames, ainsi représentées en tenue de cour, parfois tout de brocart rosacé, avec leurs savantes coiffures étagées et fleuries, nous renseignent, plus sûrement que tant de douteuses terres cuites, sur l'idéal de la beauté féminine comme sur l'évolution de la mode du VIII^e siècle au X^e⁵.

Depuis la seconde moitié du VIII^e siècle, Sirén remarque sur les peintures de Touen-houang, dans le compartimentement architectural des hiérarchies célestes et des épisodes, tels que nous les montrent désormais les « paradis »

¹ PELLIOU, pl. XLIV-XLIX : On se souvient aussi des copies de « fresques » de Touen-houang, représentant des cavaliers ou des scènes de chasse de l'époque wei (V^e siècle) ou de l'époque t'ang (VII^e siècle) et des Cinq Dynasties (X^e siècle), copies ayant figuré en septembre 1947 à l'exposition du peintre chinois Ou Sogène au Musée Galliera (*Catalogue*, p. 13, n° 67).

² On a attribué à Han Kan (vers 720-780) un rouleau de la Freer Gallery (chevaux amenés en tribut par des gens de la Haute Asie), — vraisemblablement postérieur, — et une petite peinture à l'encre sur papier, représentant un des coursiers de l'empereur Hiuan-tsong, peinture aujourd'hui à la collection Percival David. [cf. aussi chinapage : [peinture1](#), [peinture2](#)] [calebasse](#)

³ SIRÉN, *Peinture*, I, pl. 32.

⁴ Odette MONOD-BRUHL, *Guide-catalogue du Musée Guimet* (1939), p. 127. — Aurel STEIN, *On ancient Central Asian tracks* (1933), pl. 100. — Aussi : STEIN, *Serindia*, IV, 72, 73, 84, et PELLIOU, pl. CVI (grotte 61) et CLXXIII (grotte 83-B)

⁵ PELLIOU, grotte 74 (fin X^e siècle), pl. CXXXIII-CXXXV ; grottes 117-119, pl. CCIV, CCXIII, CCXLIV. Aussi, sur les bannières du Musée Guimet, les donateurs et les donatrices de plusieurs paradis d'Avalokitêçvara ou de Kchitigarbha (datés de 943, 981 ou 983).

d'Amitâbha, d'Avalokitêçvara, de Baichadjagourou et des autres divinités bouddhiques, une tendance à l'ordre et à la clarté, en même temps qu'à la minutie des détails, avec, en contre-partie, une ^{p.162} certaine sécheresse. Sirén rappelle qu'à partir de 763 les Tibétains ont, à diverses reprises, occupé Touen-houang dont une tribu, à eux apparentée, celle des Si-hia, ou Tangout, devait se rendre de nouveau maîtresse et le rester pendant tout le XI^e et tout le XII^e siècle ¹. L'archéologue suédois se demande devant la manifestation de ces tendances à la grotte 120 G (fin du VIII^e siècle) et à la grotte 139 A (début du IX^e) s'il ne s'agit pas là de l'apparition de l'art tibétain (ou népalo-tibétain), tel que nous le verrons, en effet, se développer de manière autonome quelque huit siècles plus tard ². De fait, il y a quelque chose de l'art pâla-sêna (de l'Inde du Nord-Est), — art, par la suite, de plus en plus stéréotypé en passant par le Népal et par le Tibet —, dans le merveilleux Avalokitêçvara à quarante bras, peinture sur soie rapportée de Touen-houang au British par Aurel Stein et qui est effectivement du IX^e siècle ³. Dans la vibration assourdie des ors, des roses, des violets, des verts et des rouges passés, le bodhisattva au corps demi nu, — d'un nu franchement bengali ou népalais, joint à la suavité bouddhique la majesté cosmique d'un *dêva* hindou ; au dessus, de petits bodhisattvas, également aux nus délicieux et non moins *pâlas* ; en bas, des divinités qui pourraient être çivaïtes ; à gauche une élégante figure chinoise ; à droite, un ascète hindou, tel qu'on en trouvera dans les bannières tibétaines de la collection Bacot. Dans l'ensemble une pure féerie, mais une féerie qui, elle aussi, nous annonce, à quelque huit siècles d'intervalle, la, peinture indo-tibétaine.

Sirén, après Bachhofer, signale d'autre part les affinités (notamment dans les costumes de donateurs) entre les peintures ouïgoures de Tourfan et certaines peintures des grottes 52 et 74, à Touen-houang ⁴. De fait, la grotte 52, on l'a vu, est du IX^e siècle ; la grotte 74, du deuxième quart du X^e : à cette époque les Ouïgour furent temporairement maîtres de Touen-houang comme ils l'étaient de Tourfan ⁵.

Malgré le grand intérêt de plusieurs d'entre elles, on a parfois regretté que les peintures de Touen-houang ne fussent le plus souvent que des œuvres « d'honnêtes et pieux artisans ». D'autres peintures murales, visitées par Langdon Warner dans la grotte de Wan-fo-hia, à trois journées de marche de Touen-houang, semblent d'une qualité supérieure. Il s'agit également d'œuvres bouddhiques représentant un *mandala* de Vairochana, un

¹ Royaume Si-Hia au Kan-sou (capitale Ning-hia), 1001-1227.

² SIRÉN, *Peinture*, I, p. 40.

³ Aurel STEIN, *Serindia*, t. IV, pl. 64. — Reproduction également en couleurs dans SPRINGER, *Kunstgeschichte*, tome VI par Curt GLASER, Stella KRAMRISCH, KÜHNEL, etc., *Die Aussereuropäische Kunst*, pl. VII (p. 360-361).

⁴ PELLLOT, pl. LXXXVIII et CXXXIV-CXXXV.

⁵ Voir aussi MATSUMOTO (Êiichi), *Li Sheng-tien, king of Khotan (938) and the thousand buddhas caves at Tun-huang*, dans : *Kokka*, n° 410, janvier 1925.

pien-siang de Maitrêya, etc. Langdon Warner insiste sur la splendeur de ces peintures murales qui, elles, sont, nous dit-il, l'œuvre d'artistes ^{p.163} véritables ¹. Mais il n'est pas certain, comme il l'avait d'abord pensé, qu'on se trouve là en présence de peintures du IX^e siècle. Peut-être ne s'agit-il que d'œuvres du X^e siècle (époque des Cinq Dynasties) ou même datant de l'époque où la Marche de Touen-houang, comme tout le Kan-sou, fit partie du royaume tangout ou Si-Hia, fondé dans cette région par une tribu d'affinités tibétaines, à demi sinisée (1001-1227).

*

* *

Les peintures murales ou peintures sur tissu de Touen-houang sont l'œuvre de peintres anonymes et, reconnaissons-le, plus souvent de pieux hagiographes que de véritables maîtres. Les maîtres ont existé cependant et les documents chinois n'ont pas manqué non seulement de nous transmettre leurs noms, mais aussi de nous renseigner sur la nature de leur talent ². En revanche, nous ne pouvons guère nous vanter de connaître d'eux beaucoup d'œuvres authentiques ³. Parmi les grands peintres t'ang, on cite Yen Li-pen (mort en 673) qui vécut à la cour des empereurs T'ai-tsong le Grand et Kao-tsong et dont le Musée de Boston possède au moins des copies (portraits d'empereurs et de lettrés d'une puissante psychologie et d'une solide facture) ⁴.

L'époque suivante vit le peintre Li Sseu-hiun (651-716), qui appartenait à la famille impériale des T'ang, et son fils Li Tchao-tao qui vécut à la cour de l'empereur Hiuan-tsong. La Freer Gallery possède un paysage qui serait la copie d'une des œuvres de Li Sseu-hiun. Il s'agit, en tout cas, d'un paysage

« où, selon l'expression de Sirén, le ciel et la terre s'étreignent
comme les nuages blancs et les montagnes verdoyantes et où le
soleil pose sur tout le contour d'une frange d'or.

¹ LANGDON WARNER, *Buddhist Wall-Paintings. A study of a ninth-century grotto at Wan Fo Hsia*, Harvard, 1938.

² L. BACHHOFFER, *Chinese landscape painting in the VIIIth century*, Burlington Magazine, novembre 1935.

³ Rappelons que les meilleures reproductions des chefs-d'œuvre de la peinture chinoise sont à chercher dans : *Tôyô Bijutsu Taikwan, or Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East*, tomes VIII-XII (notices des planches par TAJIMA et S. OMURA), Tôkyô 1910. — O. SIRÉN, *Histoire de la peinture chinoise*, Paris, 1934-1935 — William COHN et Madeleine DAVID, *Peinture chinoise*, Paris, 1948.

⁴ Voir, en faveur de l'authenticité du rouleau des Treize Empereurs, les arguments de K. Tomita dans SIRÉN, *Peinture* ; I, pp. 45-46. Les articles de K. TOMITA sur les peintures chinoises du Musée de Boston ont paru dans *le Bulletin of the Museum of Fine Arts*, n° 155 (1928), 174 (1931), 177 (1932). Sur les portraits attribués à Yen Li-pen, voir aussi Serge ÉLISSÉEFFF, *Notes sur le portrait en Extrême-Orient*, dans : *Mélanges Linossier*, t. I, p. 175. Musée Guimet, 1932.

Notons que c'est là un pur paysage de féerie rappelant (avec le talent en plus) les visions d'espace devinées à l'arrière plan des paradis bouddhiques de même époque. De même le « palais d'été » attribué à Li Tchao-tao, au Musée de Boston, présente, sous le pinceau d'un véritable artiste, les constructions quelque ^{p.164} peu aériennes et les fonds de montagnes à pic que les honnêtes artisans de Touen-houang nous avaient laissé entrevoir¹. Ajoutons que, par leur amour de la couleur, Yen Li-pen, Li Sseu-hiun et Li Tchao-tao sont également en liaison avec l'art de Touen-houang.

Wou Tao-tseu (mort vers 760), donné par tous ses contemporains comme un peintre de génie et qui fut effectivement un des plus grands artistes de l'époque de Hiuan-tsong, s'inspira fréquemment de sujets bouddhiques. On lui avait un moment attribué la célèbre Kouan-yin assise en *lilāsana*, sur un rocher, au bord de la mer, du Daitokuji, à Kyôto. On lui a attribué aussi, au Tôfukuji, également à Kyôto, trois kakémonos représentant respectivement Çâkyamouni, Manjouçrî et Samantabhadra, peintures, en réalité, de facture yuan. De telles attributions, pour mal fondées qu'elles se révèlent, n'en permettent pas moins, semble-t-il, de se faire une idée des sujets et de la manière du peintre.

Wang Wei (699-759), dont nous avons parlé comme poète, fut non moins célèbre comme peintre. Nous avons vu que, lui aussi, fut inspiré par le bouddhisme. Quelques collections japonaises ou chinoises estiment posséder des copies (ou, tout au moins, des copies de copies) de son « Éclaircie après la neige, sur les monts, près de la rivière », et le Chishakuin, à Kyôto, présente sous son nom une cascade reproduite dans toutes les anthologies mais qui, de l'aveu des meilleurs critiques d'art japonais, n'est certainement qu'une copie. En réalité, à défaut d'œuvres picturales authentiques, c'est d'après les poésies de Wang Wei qu'on peut se faire une idée de son sentiment de la nature comme de sa conception du paysage. Le grand lettré song Sou T'ong-po n'a-t-il pas dit de lui :

— En lisant ses poèmes, j'y découvre un tableau ; en contemplant ses tableaux, j'y entends un poème ?

De fait, les artistes song aimeront le vieux maître t'ang parce qu'ils voudront voir en lui (à tort sans doute) l'inventeur du paysage monochrome (à l'encre de Chine). Mais même controuvées, de telles assertions n'en marquent pas moins, semble-t-il, la tendance d'un Wang Wei, tendance aux grands paysages impressionnistes, traités plus tard (à l'époque des Song) par le lavis, en opposition à la polychromie encore généralement régnante sous les T'ang. C'est cette différence qu'on a voulu, bien après coup, indiquer par les termes, géographiquement inadéquats, d'« École du Nord » (l'école polychrome, mise sous le nom de Wou Tao-tseu) et d'« École du Sud » (l'école monochrome, mise sous le nom de Wang Wei).

¹ Voir Jeannine AUBOYER, *L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient et dans la sculpture de l'Insulinde*. Revue des Arts Asiatiques, IX, 4, pp. 228 et sq.

*
* *

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE SONG

Chute des T'ang. Les Cinq Dynasties.

p.165 La société chinoise, vers la fin des T'ang, était ébranlée par une grave crise économique. Depuis les désastres militaires qui, au Turkestan comme au Yun-nan, avaient marqué l'année 751, depuis surtout la terrible révolte de Ngan Lou-chan (755) et la guerre civile qui suivit (755-762) les impôts, la corvée, le service militaire étaient devenus si lourds que chacun ne songeait qu'à se soustraire à ses charges ¹. Pour échapper au fisc en bénéficiant de l'immunité dont jouissaient les fondations religieuses, les paysans se donnaient aux couvents bouddhiques comme serfs d'Église, tandis que les fils de notables se faisaient moines. L'accroissement des biens de mainmorte qui en résulta fut une des causes du terrible édit de laïcisation de 845 dont nous avons parlé ². En tout état de cause, les paysans se voyaient réduits à vendre en masse leurs terres pour se louer comme ouvriers agricoles au grand propriétaire voisin, duquel ils finissaient par dépendre entièrement, sinon, à proprement parler, comme esclaves, du moins comme ouvriers agricoles à la merci du seigneur, c'est-à-dire, pratiquement, comme serfs de la glèbe. La disparition de la petite propriété, donc de la classe des paysans vraiment libres, fut si rapide qu'à la fin du VIII^e siècle, d'après l'écrivain Lou Tche (754-824) les familles de propriétaires ne représentaient plus que de 4 à 5 pour 100 de la population totale ³.

p.166 La situation monétaire était en même temps devenue malsaine. Il y avait pénurie de la monnaie courante ou monnaie de cuivre. Pour subvenir aux besoins du commerce, « la monnaie volante », c'est-à-dire le papier monnaie, avait fait son apparition, sous forme de « bons de dépôt » qui facilitaient les transactions ⁴. Mais le commerce lui-même subit de graves perturbations quand, à diverses reprises, la Route de la Soie fut coupée par les bandes tibétaines, tandis que les comptoirs arabo-persans de Canton étaient saccagés

¹ Le nombre des familles imposables tombe de 9 069 154 en 754 à 2 900 000 en 764. Cf. C. P. FITZGERALD, *The consequence of the rebellion of An Lu-shan upon the population of the T'ang dynasty* (Philobiblion, septembre 1947).

² Étienne BALAZS, *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte der T'ang-Zeit*, dans : *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen zu Berlin*, t. XXXV-XXXVI, 1932-1933, p. 20.

³ Henri MASPERO, *Études historiques*, Musée Guimet, 1950, p. 177.

⁴ É. BALAZS, *l. c.*, p. 37.

par la jacquerie de 879. L'État recourut plusieurs fois à des émissions considérées comme de la fausse monnaie, tentatives suivies de véritables dévaluations ¹.

De la misère des paysans ruinés sortirent des jacqueries terribles, comme celle que dirigea Houang Tch'ao, un intellectuel mécontent qui, sur les confins du Chan-tong, du Ho-pei et du Ho-nan, sut organiser les bandes d'insurgés (875) et, à leur tête, alla piller le grand port de Fou-tcheou (878), puis, comme on vient de le dire, celui de Canton (879) et, pour finir, les capitales impériales elles-mêmes, Lo-yang et Tch'ang-ngan (880-881).

La maison des T'ang ne survécut guère à cette secousse. En 907 elle fut déposée par un condottiere, et à sa place cinq éphémères dynasties se succédèrent dans la Chine du Nord, avec K'ai-fong comme capitale (907-959), tandis que le Sud était partagé entre plusieurs royautes provinciales ². En face de l'empereur de K'ai-fong, il y eut donc, pendant environ un demi-siècle, des rois indépendants à Nankin, à Hang-tcheou, à Canton, au Sseu-tch'ouan, etc. Certaines de ces cours provinciales (celles de Nankin et de Hang-tcheou notamment) eurent, nous le verrons, une réelle importance dans le domaine de l'art.

*

* *

Dans le domaine de l'art, en effet, la période des Cinq Dynasties (907--959), période de transition entre l'âge des T'ang et l'époque des Song, ne doit pas être négligée.

Notons tout d'abord les sculptures de la tombe d'un prince local du Sseu-tch'ouan, Wang Kien, qui régna sur cette province de 907 à 918. Cette tombe, située au K'in-t'ai, dans la banlieue de Tch'eng-tou, renferme, en ronde-bosse, une statue de Wang Kien lui-même, portrait réaliste, aux lourds sourcils, aux yeux caves, aux grandes oreilles, et où ^{p.167} revit la rude personnalité de l'aventurier devenu prince souverain. Aussi en ronde-bosse, des statues de guerriers, aux armures et heaumes à décors variés. Enfin, en haut-relief, des musiciennes et danseuses au visage rond (à la mode des T'ang) et dont les détails de costume sont précieux pour nous en tant que provenant d'un monument daté ³.

¹ É. BALAZS, p. 30 et sq.

² Sur la tribu turque des Cha-t'o qui fonda dans la Chine du Nord une des « Cinq Dynasties », — l'éphémère dynastie des Heou-T'ang (923-936), avec K'ai-fong pour capitale, — voir W. EBERHARD, *Some cultural traits of the Sha-t'o Turks*, dans *Oriental Art*, I, 2, Londres 1948, p. 50.

³ CHENG TE-K'UN, *The royal tomb of Wang Chien*, Sinologica, II, I (Bâle, 1949) (avec planches).

Pour l'évolution de la peinture chinoise l'époque des Cinq Dynasties n'est pas moins intéressante.

L'influence du bouddhisme mystique de la secte Tch'an se traduit alors, chez les peintres Kouan Hieou (832-912) et Che K'o (X^e siècle), par de puissants portraits d'*arhats* ou saints bouddhiques, représentés comme des vieillards d'une étrange et presque inquiétante intellectualité, ou par des figures de patriarches, à la manière du Bodhidharma (Ta-mo) aux yeux fulgurants¹. La peinture de fleurs et d'oiseaux, sujets qui prendront un tel développement dans l'art ultérieur, se constitue avec le sseutchouanais Houang Ts'iuan qui florissait à la cour provinciale de Tch'eng-tou vers 920-950, et avec son émule Siu Hi, peintre de la cour provinciale de Nankin. La cour des rois de Nankin (937-975) attira également les peintres Wang Ts'ï-han et Tcheou Wen-kiu qui se complurent à d'agréables scènes avec jolies femmes et enfants. L'art qui se développe alors dans cette royauté provinciale, annonce par sa recherche de la « joliesse » et peut-être de la mièvrerie ce que sera à certains égards le goût ming. Au contraire, Hou Kouei, à la manière duquel le Musée de Boston possède de beaux cavaliers tartares, rappelle les peintures militaires t'ang. Il était lui-même un Tartare, de la horde des K'ï-tan ou Khitaï, alors maîtresse de Pékin.

La peinture des Cinq Dynasties a aussi créé le paysage monochrome, au lavis (à l'encre de Chine), que l'époque Song portera à son apogée. Comme on le verra, cette manière nouvelle, en contraste avec l'amour de la couleur de l'époque des T'ang, fut influencée par les conceptions philosophiques du bouddhisme Tch'an.

Les maîtres du paysage (en chinois : *chan-chouei*, « les monts et les eaux »), — du paysage ainsi conçu, — sont, pour l'époque des Cinq Dynasties, p.168 King Hao, Kouan T'ong et Li Tch'eng qui vécurent tous trois dans la Chine du Nord (ce qui prouve que la peinture au lavis n'est pas nécessairement, comme on l'avait prétendu, une « École du Sud »). Les peintures attribuées à ces trois artistes (Freer Gallery et Musée de Boston) ont d'ailleurs une facture puissante et presque rude (le rendu « sculptural » des montagnes) qui, dans l'évolution du paysage, forme transition entre la brutalité des T'ang et la fluidité des Song.

¹ Cf. Carol BAUMANN, *A few psychological aspects of Ch'an buddhism*, dans *Artibus Asiae*, VIII, 2-4, Ascona, 1945, p. 216. Aussi l'étude sur *Le Portrait en Extrême-Orient*, de Serge ÉLISSÉEFF, *Mélanges Linossier*, Musée Guimet. 1932. — Rappelons que l'intensité du regard dans la peinture tch'an se rattache à de vieilles conceptions animistes. Dans la tradition chinoise, c'est en « ouvrant les yeux » à un portrait que l'artiste « animait » (au sens le plus précis du mot) l'être représenté. L'exemple classiquement cité est celui du peintre Tchang Seng-yeou (VI^e siècle) qui, après avoir peint des dragons, leur « ouvrit » ainsi les yeux : les dragons, devenus aussitôt vivants, jaillirent de la peinture et s'envolèrent au ciel, non sans réduire en cendres tout l'édifice. Du reste, les tablettes funéraires, les « tablettes perpétuelles » tout au moins, étaient « pointées », c'est-à-dire ornées de points figurant l'oeil et leur conférant ainsi la vie.

Une autre peinture de transition, s'il s'agit vraiment là d'un original des Cinq Dynasties, est le rouleau de soie du Musée de Pékin, « cerf et biches sous les érables rouges de l'automne », qui fut une des révélations de l'exposition du Burlington House en 1935. L'élégance, la noblesse, la fierté de cette harde nous rappellent le génie animalier des maîtres t'ang. La vibration des couleurs de l'automne sur les feuilles d'érables, passant du vert au brun rouge à travers des tons rosés ou gris, nous redit aussi le goût de la couleur chez ces mêmes peintres t'ang, mais l'assourdissement des teintes nous annonce des exigences plus raffinées. La « mélancolie des paysages d'automne » qui s'en dégage évoque déjà les grands maîtres song. Et quelle sensibilité frémissante dans cette révélation du « secret de la forêt » !

« Sous les érables empourprés par l'automne, la harde devine obscurément l'approche de l'homme. Un dix cors, puissant et mâle, monte la garde, incertain, frémissant, prêt à donner l'alarme. Les biches frissonnantes, aux longues pattes grêles, semblent nous regarder d'un long regard de crainte et de reproche, mais l'artiste n'a pas voulu nous faire assister à l'irruption de l'homme, du perturbateur de la paix des grands bois ¹.

Les Cinq Dynasties ont connu deux centres céramiques. Dans le Nord, à K'ai-fong, nous disent les annalistes, l'empereur Che-tsong (954-959), de la dynastie Heou-Tcheou, commandait à ses céramistes une porcelaine

« bleue comme le ciel, brillante comme un miroir, mince comme le papier et qui pût résonner comme une pierre musicale.

Dans le Sud, les céladons en grès porcelaineux, dits de Yué, dans la province du Tchökiang, spécialité que nous avons vue se créer à l'époque des T'ang, deviennent maintenant les *pi-sseu yao*, céramique réservée aux rois de Wou-Yué de la famille des Ts'ien, dynastie provinciale qui a gouverné le Tchö-kiang, avec Hang-tcheou pour capitale, de 907 à 978 ².

Notons, pour terminer, que les dynasties provinciales du Sud, au commencement du X^e siècle, se sont aussi signalées dans les constructions. ^{p.169} Nous leur devons la charmante pagode en pierre du Ts'i-hia-sseu, près de Nankin ³. Mais dans la Chine « impériale », celle du Nord, l'empereur Che-tsong, de la dynastie des Heou-Tcheou, promulgua en 955 un édit sévère contre le monachisme bouddhique (restrictions apportées à l'entrée en religion, fermeture, voire destruction d'un grand nombre de pagodes, etc.).

¹ Sir PERCIVAL DAVID, *Chinese Exhibition* (1935) dans *Revue des Arts Asiatiques*, IX, 4, décembre 1935, p. 175. Cf. SIRÉN, *Peinture*, I, pl. 64. — *Catalogue of the Exhibition of Chinese Art*, 1935-1936, Londres, Royal Academy of Arts, n° 755.

² Sur la différence entre la céramique du Nord et la céramique du Sud à travers l'histoire chinoise, voir KOYAMA (Fujio), *La Céramique chinoise, style du Sud et style du Nord*, dans : *Bijutsu Kenkyu*, vol. 4, n° CLVII, p. 1-28 (1947), que Madeleine DAVID a bien voulu traduire pour nous.

³ SIRÉN, *Architecture*, pl. 87.

Heureusement pour le bouddhisme, la maison des Heou-Tcheou fut déposée cinq ans plus tard par la grande dynastie des Song.

L'époque des Song et la réaction confucianiste.

En 960 monta sur le trône de la Chine du Nord, à K'ai-fong, une grande dynastie nationale, celle des Song, qui, en quelques années, refit l'unité de la Chine en mettant fin aux royaumes provinciaux qui se partageaient le Sud.

L'époque des Song (960-1276) se divise en deux périodes : la première, de 960 à 1126 où les Song, à deux exceptions près (la région de Pékin et le Kan-sou), régnèrent sur la Chine entière, avec K'ai-fong pour capitale ; la seconde période, de 1127 à 1276, où, les Tartares leur ayant enlevé la Chine du Nord, les Song ne régnèrent plus que sur la Chine du Sud, avec capitale à Hang-tcheou.

Même quand elle comprenait encore la Chine propre presque tout entière, la dynastie des Song, renonçant aux conquêtes extérieures, n'eut pas pour le monde extérieur la curiosité qui avait marqué l'époque des T'ang. Du reste la pénétration de l'Islam à Kachgar depuis les environs de l'an mille et, à partir de la même date, les conquêtes des Musulmans dans l'Inde, enfin la disparition progressive du bouddhisme dans cette dernière contrée, autant de bouleversements qui allaient couper les Chinois du monde indien et les amener à se replier sur leur propre civilisation.

L'époque des Song, la double période Song, fut donc une époque de réaction confucianiste. Du reste, depuis tant de siècles que le bouddhisme avait été prêché en Chine, il avait eu le temps d'y être assimilé, de devenir chinois. Ce sera donc un véritable syncrétisme bouddhique, taoïque et confucéen que le confucianisme triomphant va, sans peut-être s'en rendre nettement compte, codifier comme la forme définitive de la pensée chinoise ¹.

^{p.170} Les lettrés song, tout en faisant triompher le retour au confucianisme, entendirent fonder leur doctrine sur une interprétation critique et relativement objective des textes canoniques. Ce fut ainsi que le grand lettré Ngeou-yang Sieou (1007-1072) voulait

« expurger les gloses des classiques de toutes les interprétations à caractère philosophico-religieux tirées des *wei-chou* des Han. Il

¹ D'ailleurs, nulle persécution contre le culte bouddhique sous les Song. C'est alors que fut construite à K'ai-fong la célèbre pagode T'ie-t'a (ou « de fer », en raison de sa brique rouge), qui date de 963-967 (SIRÉN, *Architecture*, pl. 73). Et vers la fin de la dynastie, nous voyons de même s'élever à Ts'üan-tcheou (Fou-kien) — (qui est le grand port de Çayton, admiré par Marco Polo et Odoric de Pordenone) — les deux grandes pagodes octogonales en pierre, avec inscriptions de 1228 et 1247 (SIRÉN, *ibid.*, pl. 84. Cf. G. ECKE et P. DEMIÉVILLE, *The twin pagodes of Zayton*, Harvard, 1935).

doutait de l'authenticité du commentaire traditionnel du *Che-king*, inaugurant par là une attitude plus critique à l'égard des canoniques.

De même le célèbre philosophe et historien Tchou Hi (1130-1200) et avec lui de nombreux lettrés

« commencèrent à suspecter le *texte antique* du *Chou-king* qui est effectivement un texte falsifié. Le même Tchou Hi élimina la préface du *Che-king* de son édition de ce classique, parce qu'il ne la jugeait pas authentique. Il s'attachait à exposer clairement le sens général des passages étudiés, sans cependant négliger le point de vue philologique ¹.

En somme, nous voyons apparaître ici, dans l'étude des textes, un instinct critique analogue à celui de nos premiers humanistes.

Sans doute cette critique médiévale des textes aboutissait-elle à des conclusions que démentirait la critique moderne. Tel fut le cas du lettré Fan Tchong-yen (989-1052) qui estimait

« que le *Yi-king* exprime la pensée de Confucius, tandis que le *Tch'ouen-ts'ieou* représente son enseignement pratique.

Mais ce dont il s'agissait, c'était de rationaliser la tradition confucéenne, et c'est cet état d'esprit qui est intéressant. Au reste, conformément à l'esprit du confucianisme antique, le néo-confucianisme qui se forgeait ainsi restait à des fins toutes civiques et sociales.

« C'était dans le *Tch'ouen-ts'ieou* que Souen Fou (vers 1050) trouvait les secrets de la prospérité des États, et Ngeou-yang Sieou une base solide de morale civique.

En effet ces lettrés, désormais étroitement associés au gouvernement, depuis les plus hautes fonctions ministérielles, dans l'entourage immédiat du souverain, jusqu'à l'administration provinciale, apportaient dans la lecture des classiques, dans les commentaires qu'ils en tiraient, un esprit réaliste et positif, voire positiviste. Hommes de bibliothèque, sans doute, mais en même temps rompus aux affaires, ces grands lettrés song se trouvèrent presque tous, dans un sens ou dans l'autre, comme nous le disons aujourd'hui, des intellectuels « engagés ».

Tel fut le cas du ministre réformateur Wang Ngan-che (1021-1086). En 1075 il fit décider par un édit impérial que, sur les trois livres canoniques, le *Che-king*, le *Chou-king* et le *Tcheou-li*, les seuls commentaires autorisés seraient ceux qu'il avait composés lui-même sous le titre suggestif de « Sens nouveau des Trois Classiques » (*San king sin yi*). Dans le même esprit, il supprima aux examens les épreuves purement littéraires et les remplaça ^{p.171}

¹ O. KALTENMARK, *Littérature chinoise*, p. 83.

par des matières pratiques (droit, économie politique). En fait, il tirait des tendances sociales du confucianisme traditionnel les applications d'une économie dirigée. Avant lui, d'autres ministres song avaient déjà organisé l'assistance publique et amorcé ce que nous appelons les lois sociales. Wang Ngan-che poussa la prévoyance sociale et l'économie dirigée jusqu'à un véritable socialisme d'État (prêt sur récolte, contrôle des prix, loi du maximum, etc.)¹. Ministre de 1069 à 1074 et de nouveau de 1075 à 1085, il put, avec l'appui de l'empereur Chen-tsong, appliquer son programme de réformes, mais il dut finalement quitter le pouvoir devant l'opposition des conservateurs.

Les chefs du parti conservateur étaient aussi des lettrés : Ngeou-yang Sieou déjà nommé (1007-1072), Sseu-ma Kouang (1019-1086) et Sou Tong-p'o (1036-1101). Hostiles à l'étatisme de Wang Ngan-che (en particulier au prêt sur récolte), ils ne l'étaient nullement aux lois d'assistance sociale, alors unanimement acceptées.

Sseu-ma Kouang donna au traditionalisme néo-confucianiste des assises majestueuses en composant son monumental *Miroir Historique* (*Tseu-tche t'ong-kien*), terminé en 1084, le premier manuel d'histoire chinoise obtenu par la compilation des successives histoires dynastiques et qui, à la manière confucéenne et en dépit d'une précision topo-chronologique déjà remarquable, garde comme constante préoccupation un souci d'éducation civique et d'enseignement moral, ainsi que l'annonce le titre même de l'ouvrage, composé « pour aider à gouverner »².

La pensée des Song est caractérisée par la fondation d'une puissante école philosophique, d'étiquette strictement confucianiste, mais qui, ayant assimilé les conceptions métaphysiques du taoïsme et du bouddhisme, donna à l'antique « positivisme » confucéen ce qui lui manquait encore : une philosophie première. Comme on l'a dit, non peut-être sans quelque outrance dans le rapprochement, c'est Auguste Comte « couronné » par les *Premiers Principes* d'Herbert Spencer.

Comme précurseur de ce grand mouvement, il convient d'abord de citer l'exégète et mathématicien Chao Yong (1011-1077). Fortement imprégné de taoïsme et de bouddhisme tout en prenant pour base de son enseignement le commentaire du *Yi-king*, Chao Yong cherchait à saisir dans le cœur (*sin*), c'est-à-dire dans le moi absolu, l'équivalent de la bouddhité comme du *tao*, ou, selon son expression, le Faîte Suprême (*t'ai-ki*). « Citant toujours Confucius, il pensait comme Lao-tseu ». Mais p.172 la synthèse des trois

¹ H. R. WILLIAMSON, *Wang An-shih, a Chinese statesman and educationalist of the Sung dynasty* (Probsthain's oriental series, vol. XXI-XXII), Londres 1935-1937. — TCHEOU HOAN, *Le prêt sur récolte et Wang Ngan-che*, Paris 1930.

² Voir Robert DES ROTOIRS, *Le traité des examens* (1932), pp. 74-81. — Rappelons que la compilation de Sseu-ma Kouang couvre la période entre 403 avant Jésus-Christ, et 959 de notre ère, à la veille de l'avènement des Song.

doctrines n'était pas encore suffisamment achevée chez lui, puisqu'on en discernait toujours les divers éléments ¹. Il était réservé à un contemporain de Chao Yong, à Tcheou Touen-yi, de présenter un syncrétisme néo-confucianiste ayant suffisamment absorbé les métaphysiques bouddhique et taoïste pour ne plus éveiller les suspicions des lettrés ².

Tcheou Touen-yi (1017-1073) mit en effet définitivement en valeur la notion du « Faîte Suprême » (*T'ai-ki*), premier principe de toute chose, origine et raison d'être de l'évolution universelle. Comme tous les néo-confucianistes, il se réclamait là d'une très antique notion, empruntée à la cosmogonie primitive et qui permettait d'invoquer l'autorité du *Yi-king*. En réalité, comme on vient de le dire à propos de Chao Yong, le principe suprême ainsi conçu ne pouvait l'être que par des penseurs déjà familiarisés avec la notion de l'Absolu taoïque (le *Tao*, à la manière de Tchouang-tseu) comme avec la notion de la « Nature Absolue » ou Essence immanente de l'univers (*bhōûta tathatâ*) selon le bouddhisme du T'ien-t'ai.

Le système en question fut développé par les deux frères Tch'eng Hao (1032-1085) et Tch'eng Yi (1033-1107). Il fut immortalisé par Tchou Hi (1130-1200) ³.

L'activité de Tchou Hi s'exerça avec une égale maîtrise dans trois domaines : la philosophie, la critique des textes canoniques ou exégèse confucéenne, et la synthèse historique.

Comme penseur, Tchou Hi nous a donné la « somme philosophique » de son temps. A l'origine des choses, il place le Non-Être (*Wou-ki*), en réalité la virtualité universelle, puisque c'est de là que sort et se dégage le Premier Principe (*T'ai-ki*), c'est-à-dire la Substance universelle dans sa plénitude encore indifférenciée. A la manière du *Tao* des néo-taoïstes, à la manière aussi du suprême *brahman* hindou, le T'ai-ki, en se différenciant, émet et, jusqu'à un certain point, devient temporairement le monde de la matière comme le monde de l'esprit. Ceux-ci procèdent, l'un comme l'autre, de l'Énergie universelle (*k'i*), laquelle n'est autre chose que l'élan universel du *T'ai-ki*, élan cosmique, élan vital, âme des âmes et des mondes. Il est difficile de ne pas remarquer combien de telles notions sont proches de la métaphysique indienne, en l'espèce de la philosophie brahmanique, naguère (à l'époque des T'ang) propagée en Chine par le bouddhisme, même quand le bouddhisme la combattait. Ce qui semble, ^{p.173} à première vue, plus proprement chinois, c'est l'importance donnée par Tchou Hi à l'ensemble des lois de la nature (*li*),

¹ Henri MASPERO, *Les religions chinoises*, Musée Guimet, 1950, p. 106.

² FUNG YU-LAN, *Rise of Neo-Confucianism and its borrowings from Buddhism and Taoism*, Harvard Journal of Asiatic Studies, avril 1942, p. 89.

³ LE GALL, *Le philosophe Tchou Hi*. Chang-hai, 1894. — J. Percy BRUCE, *Chu Hsi and his masters, an introduction to the Chu Hsi and the Sung school of Chinese philosophy*, Londres (Probsthain) (1923). — J. P. BRUCE, *The philosophy of human nature by Chu Hsi*, Londres, *ibid.*, 1922. — FUNG YU-LAN, *Philosophy of Chu Hsi*, dans Harvard Journal of Asiatic Studies, avril 1942. — W. E. HOCKING, *Chu Hsi's theory of knowledge*, *ibid.*, 1936, p. 109.

lesquelles commandent à toute cette évolution, lois « nécessaires » qui, par un déterminisme mécaniste, dérivant de l'engrenage des causes et des effets, dégagent de la virtualité universelle l'être absolu, puis obligent celui-ci à émettre son Énergie et règlent le cours de cette Énergie suivant un processus d'évolution, par un passage de l'homogène à l'hétérogène, évolution logique autant qu'inévitable qui, tour à tour, fait apparaître les mondes et les créatures. A cette phase d'évolution et de création succédera d'ailleurs, en vertu du même déterminisme, une période d'involution et de régression, de retour de l'hétérogène à l'homogène, qui ramènera les choses à l'indéterminé primordial. Périodes de création et périodes de destruction se succéderont ainsi mécaniquement à travers le temps éternel.

Un philosophe chinois de nos amis nous faisait remarquer que la pensée d'un Tchou Hi a ainsi deviné la conception, tout actuelle, qui fait se dérouler la « respiration du cosmos suivant un rythme gigantesque, à travers les phases d'« univers en expansion » et d'« univers en contraction », depuis l'atome primordial jusqu'aux galaxies, depuis les galaxies jusqu'à, de nouveau, l'atome unique de l'abbé Lemaître et de Paul Couderc. Ce que nous remarquons, dans tous les cas, c'est que ce rythme de la respiration cosmique est avant tout une conception indienne, une notion brahmanique, liée au sommeil et au réveil périodiques de Vichnou ¹.

Le système de Tchou Hi n'aurait pas mérité de devenir le système officiel de l'École des Lettrés (*Jou-kiao*), la codification même du néo-confucianisme, s'il n'avait déduit de ces premiers principes toute la morale traditionnelle, s'il n'avait inébranlablement fondé sur ces bases scientifiques les assises mêmes de la société. De fait, le déterminisme rigoureux qu'il vient de développer lui permet d'aboutir, en morale sociale et individuelle, à l'équivalent de notre impératif catégorique kantien. La loi morale n'est ici, pour chacun de nous, que l'émanation des lois de la nature, que notre participation à ces lois. Le déterminisme universel détermine impérativement notre soumission aux lois de la Cité et à la vertu. Application, à une échelle grandiose, de l'antique conception confucéenne de l'harmonie de « la terre » et « du ciel », avec identité de l'ordre cosmique et de l'ordre moral.

Ne nous étonnons pas si la pensée chinoise s'est reconnue en Tchou Hi ; si, malgré les emprunts inconscients qu'il a pu faire à ce que la pensée ^{p.174} néo-confucianiste avait assimilé de taoïsme et d'indianité, il a été considéré comme l'incarnation même du néo-confucianisme. Il a fondé en philosophie

¹ Comparer la théorie de la « création, conservation et dissolution du monde » dans le Védānta hindou (OLTRAMARE, *Théosophie brahmanique*, Musée Guimet 1906, p. 181 et sq.), et la théorie analogue chez Tchou Hi (trad. LE GALL, p. 99 et sq.). Or, le « pont » nous est fourni par le traité bouddhique de l'*Abhidhava koça cāstra* de Vasoubandhou, texte sanscrit fort répandu en Chine et qui, pour combattre la thèse hindoue, l'expose fort complaisamment (René GROUSSET, *Les philosophies indiennes*, I. p. 174). Rappelons que l'*Abhidharma koça cāstra* avait été traduit en chinois (sous le nom d'*A-p'i-ta-mo kiu-chō che louen*) par Paramārtha (d. 569) et par Hiuan-tsang (d. 664).

première les plus antiques conceptions « confucéennes ». Il a, pour les siècles futurs, mérité d'incarner la pensée chinoise, comme Aristote, pour les hommes du moyen âge, a incarné la pensée grecque, comme saint Thomas, à nos yeux encore, incarne la pensée du moyen âge.

Dans le domaine de l'exégèse, Tchou Hi, nous l'avons vu, a rejeté de son édition des classiques la préface traditionnelle du *Che-king* parce qu'il la jugeait (avec raison) falsifiée. Par ailleurs, c'est lui qui a réuni ensemble les « Entretiens de Confucius » (le *Louen-yu*), « la Grande Étude » (*Ta-hio*), « l'Invariable Milieu » (*Tchong-yong*) et « le livre de Mencius » (le *Mong-tseu*), pour en constituer le Recueil des « Quatre Livres » (*Sseu-chou*), désormais base définitive de tout l'enseignement officiel.

Enfin Tchou Hi a révisé et abrégé la compilation historique de Sseu-ma Kouang en écrivant, en 59 chapitres, le *Tong kien kang mou*, manuel d'histoire chinoise daté de 1172 et dont la partie principale couvre la période entre 403 avant Jésus-Christ et 959 de notre ère¹. Œuvre de synthèse historique qui, depuis Mailla jusqu'à Wieger, a si longtemps servi de base à nos études.

*

* *

Plusieurs des philosophes et hommes d'État que nous venons de nommer furent aussi des écrivains de talent. Ngeou-yang Sieou et Sou Tong-p'o passent pour les meilleurs prosateurs de l'époque. Ngeou-yang Sieou (1007-1072) a écrit, en collaboration avec Song K'i, une « Nouvelle histoire de la dynastie des T'ang » (*Sin T'ang chou*), achevée en 1060 et aussitôt imprimée. Il nous a laissé également en prose « des essais paysagistes d'un charme tout à fait prenant »². Comme historien de l'art et critique d'art, il fait encore autorité³. A côté de ses descriptions impressionnistes en prose, les anthologies citent toujours ses vers ; aussi bien à la manière de l'ancienne poésie t'ang (genre *che*) que dans le genre nouveau (genre *ts'eu*), en vogue à partir des Song et qui comportait des poèmes écrits pour être chantés, poèmes dont l'auteur avait personnellement composé la mélodie en même temps que les paroles⁴. En vers comme en prose les descriptions de paysages de Ngeou-yang Sieou rappellent la peinture de même époque.

¹ La période antérieure à 403 a été ajoutée par un disciple de Tchou Hi.

² Voir dans MARGOULIES, *Le Kou-wen* (1926), p. 257 et sq., et, du même, *Anthologie de la littérature chinoise* (1948), p. 363, diverses traductions de la prose poétique de Ngeou-yang Sieou, relatant des impressions de voyage, pleines de pittoresque et de sensibilité (« Histoire du pavillon du vieillard ivre », « les sons de l'automne », etc.)

³ Voir SIRÈN, *Peinture chinoise*, I, pp. 91, 95, etc.

⁴ Voir FENG SHU-LAN, *La technique et l'histoire du ts'eu*, Paris 1935.

L'autre écrivain song, Sou Tong-p'o, aussi connu sous le nom de Sou^{p.175} Che (1036-1101), nous a également laissé en prose de pittoresques essais descriptifs. Toutes les anthologies citent encore le récit de ses deux excursions à la « Falaise Rouge », paysage célèbre sur les bords du fleuve Bleu, au Hou-pei, ou son voyage à la Montagne de la Cloche de pierre, sur les rives du lac Po-yang¹. Les vers de Sou Tong-p'o sont de même inspiration. Le poète, chez lui, se doublant d'un archéologue, nul n'a mieux que lui chanté la mélancolie des ruines :

*Au sud de la vieille ville, si l'on sort à dix lieues environ,
On entend murmurer une source entre les rochers près de la route.
On voit de loin un temple. Il faut descendre de cheval pour voir de plus près.
Si l'on s'avance au pied du temple, on découvre la source.
La terre est fertile ; les herbes et les arbres ont un éclat surprenant.
Les vieux thuyas sont touffus, répandant une ombre bleue ...
... On s'est battu ici pendant plusieurs siècles.
Toute la population est partie ailleurs, les hauts retranchements ont été rasés.
Les herbes d'automne étalent leur verdure qui recouvre les murs vides.
Tout est aboli, il ne reste plus que les vestiges du passé.
Tout est paisible et silencieux dans les montagnes et sur le fleuve.
J'y suis venu, je suis monté pour voir, j'ai soupiré.
Mes cheveux blancs se sont mirés un instant dans la source pure.
Les oiseaux chantent, les hommes sont partis, les portes du temple sont closes
Il n'y a que la lune des montagnes qui vient y errer, solitaire².*

La peinture sous les Song.

L'époque des Cinq Dynasties, nous l'avons vu, avait créé pour le paysage (littéralement : « les monts et les eaux », *chan-chouei*) la peinture monochrome ou lavis à l'encre de Chine. Mais ce furent les maîtres song qui immortalisèrent ce genre. Pour la peinture idéalisée qui allait être la leur, le lavis constituait le mode d'expression le plus adéquat.

« Les valeurs de l'encre de Chine, savamment déclinées, voisinant ou contrastant avec les espaces laissés en blanc, dégageaient les plans essentiels du paysage ; la brume, que les peintres savaient

¹ Traductions dans MARGOULIÈS, *Le Kou-wen*, p. 292, et, du même, *Anthologie de la littérature chinoise*. p. 365. — Voir aussi LIN YU-TANG, *The gay genius. The life and times of Su Tung-po*, Londres, 1948. — LE GROS CLARK, *Selections from the works of Su Tung-p'o*, Londres, 1931, et : *The prose poetry of Su Tung-p'o*, Shanghai, 1935. — TENG KU, *Su Tung-p'o als Kunstkritiker*, dans : *Ostasiatische Zeitschrift*, VIII, 1932, p. 104.

² Trad. MARGOULIÈS, *Anthologie*, p. 376.

utiliser adroitement, conférait aux sujets une magie détachée de toute matérialité ¹.

p.176 D'autre part, pour comprendre pleinement la technique de ces lavis, il faut se souvenir des règles inchangées de la perspective chinoise, telles que nous les avons déjà vues appliquées sur le rouleau de Kou K'ai-tche. La meilleure définition qui en ait été donnée reste celle de Raphaël Petrucci :

« La perspective chinoise est née à une époque où l'on pratiquait encore dans les bas-reliefs la méthode de la superposition de registres différents pour exprimer des plans différents. L'accumulation des plans en hauteur conduit, lorsqu'elle se codifie, à un système très différent de la perspective monoculaire : c'est la perspective cavalière. On ne tient pas compte de la hauteur habituelle de l'œil relativement au tableau. La ligne d'horizon est située très haut. Les lignes parallèles, au lieu de se rejoindre sur l'horizon, restent parallèles. Les divers plans s'étagent les uns au-dessus des autres, de telle sorte que le regard embrasse un espace immense, pour ainsi dire panoramique. — A cette perspective linéaire se surajoute une perspective aérienne. S'étant complu à peindre en monochrome, les peintres chinois ont été conduits à la chercher dans la valeur du ton et le rapport des nuances plutôt que dans la couleur. Ils ont ainsi connu le clair-obscur avant les peintres européens. Wang Wei explique déjà comment se dégradent les teintes, comment l'épaisseur croissante des couches d'air enlève leur valeur propre aux objets distants et leur substitue une teinte bleutée, comment les formes deviennent indistinctes à mesure que les plans s'éloignent du spectateur ².

L'encre de Chine, répétons-le ici encore, répondait à toutes ces conceptions. Étendue d'eau en proportions variables suivant l'importance des plans et répandue « en tache » avec des réserves « formant brume », elle permettait de donner leur pleine valeur à ces brumes, buées et vapeurs d'eau qui, interposées entre les premiers plans et les lointains, revêtaient ceux-ci de mystère et de rêve.

Le paysage ainsi compris a subi l'influence de l'idéalisme mystique, tel que le propageait, depuis les T'ang, la secte bouddhique du *Tch'an*.

Nous avons parlé des origines de cette secte dont le nom n'est que la transcription chinoise du sanscrit *dhyāna*, « méditation, contemplation » et qui aurait été prêchée en Chine dès le premier quart du VI^e siècle par le missionnaire indien Bodhidharma (en chinois : Ta-mo). Néanmoins, ce n'est qu'un siècle plus tard, nous l'avons vu, qu'elle avait trouvé sa formule définitive avec son sixième patriarche, Houei-neng (637-713, patriarche en

¹ Serge ÉLISSÉEFF, *Histoire universelle de l'art* (RÉAU), t. IV, p. 337.

² Raphaël PETRUCCI, *Les peintres chinois*, pp 12-16.

675). Selon la remarque de Suzuki, Houei-neng doit en effet être considéré comme le véritable fondateur du bouddhisme tch'an, à la fois par sa doctrine de l'intuition (saisir en nous-même notre véritable « nature propre » qui se révélera une « nature-de-bouddha ») et par sa méthode (l'enseignement « abrupt » ou « instantané » (sanskrit : *yogapad* ; chinois : *p.177 touen-kiao*), doctrine et méthode, constate Suzuki, purement chinoises ¹. En fait, il nous est difficile de ne pas entrevoir là autant d'inconscientes réminiscences taoïstes.

Encore que l'empereur Tchong-tsong (705-710) ait personnellement honoré Houei-neng, l'époque des T'ang s'était montrée trop réaliste pour que le *Tch'an* pût exercer alors une influence considérable. C'étaient, on l'a vu, d'autres formes de bouddhisme qui l'avaient alors emporté. Au contraire, dans les cénacles d'art song, le mysticisme tch'an, trouvant un milieu favorable, allait pouvoir faire sentir toute son action ². Où aurait-on mieux compris la pure doctrine dhyânique, savoir que la « bouddhité », c'est-à-dire l'essence spirituelle des choses, est la même en toute chose, qu'elle est inhérente à l'homme comme à l'animal, à l'arbre comme au rocher ? (On connaît, dans les jardins zénistes, le culte rendu, au milieu de minuscules et immenses paysages, à la « personnalité » de chaque rocher) ³. Où aurait été mieux sentie cette affirmation dhyânique que c'est la voix de l'Illumination qui nous parle dans le dialogue des oiseaux, dans le mugissement des torrents, dans la plainte du vent au milieu des pinèdes ?

Comme les contemplatifs du Tch'an, les peintres song vont longuement « méditer la nature ». Ils vont en « dégager l'âme », et c'est « l'âme de la nature » qu'ils vont nous rendre. La nature, ils vont ensuite la recréer pour nous, non pas, certes, artificiellement et académiquement, mais, si l'on peut dire, métaphysiquement, après l'avoir purifiée de sa matérialité (d'où la renonciation aux couleurs), en l'allégeant presque de tout le concret pour ne retenir d'elle que sa spiritualité secrète et sa pure essence.

Le paysage ainsi conçu sera vraiment, comme le note Serge Elisséeff, l'expression d'un état d'âme, d'une ambiance (*ki yun*) se dégageant de la composition même, et aussi, selon la formule sanscrite, l'expression d'une communion mystique (*samâdhi*). Ce sera « un paysage subjectif ⁴ ». Parce qu'il abolit le temps et le nombre, le dhyâniste, selon la remarque d'Arthur Waley, a, d'un seul coup, ramené l'univers à l'unité, le paysage à l'unanimité. Le concret, comme nous l'annoncions, une fois dissocié, l'univers n'est plus que l'âme universelle ⁵. Inspiré par ces conceptions, le lavis song, pour employer encore les formules bouddhiques, va transposer la nature sur le

¹ SUZUKI (Daisetz Teitaro), *Essais sur le bouddhisme Zen*, t. I, Neuchâtel, 1941, pp. 294-326.

² Voir Carol BAUMANN, *A few psychological aspects of Ch'an buddhism*, dans : *Artibus Asiae*, VIII, 2-4 (Ascona, 1945), p. 216.

³ Voir notamment TSUYOSHI TAMURA, *Jardins japonais*, Tôkyô, 1939, pp. 27 et 45.

⁴ CHOU LING, *La sagesse chinoise*, Paris (La jeune Parque), 1946, p. 44.

⁵ Arthur WALEY, *Zen buddhism in its relation to art*, pp. 21 et 24.

« plan des idéaux » (dharmadhâtou), à l'état de toute-idéalité (*tchittamâtra*, *vidjnânamâtra*). Les visions d'espace auxquelles se complairaient les maîtres song vont traduire ce sentiment, à la fois *tch'an* et ^{p.178} taoïste, que les choses ne sont qu'idéalité, que tout le concret apparent n'est qu'un « assemblage de nuées ». Le nuage, mieux encore : la nuée, mieux encore : la brume est, dans le bouddhisme comme dans le taoïsme, l'image même de l'impermanence, de l'inconsistance universelles (La notion d'impermanence, dans les textes de l'une et de l'autre religion, est évoquée à chaque ligne)¹. Derrière les interpositions de brumes qui, dans les lavis song, séparent les divers plans, les montagnes elles-mêmes flotteront en apparitions irréelles. Tout le concret s'estompera, pour ne laisser transparaître, derrière le voile mouvant de « ce monde de rosée » et au sein de l'universelle vacuité bouddhique (*çôûnyatâ*), que l'antique *tao* de Tchouang-tseu, identique au suprême *t'ai-ki* des tchouhistes, essence du cosmos et ultime réalité².

Notons, en effet, qu'il serait, à notre avis, excessif de ne voir dans de telles conceptions esthétiques que l'influence du seul bouddhisme *tch'an*. Le grand rêve cosmique des taoïstes allait dans le même sens, dans le même sens aussi le monisme du *Jou-kiao*. Comme la métaphysique d'un Tchou Hi, le lavis song traduit à sa manière la fusion des plus anciennes traditions chinoises avec les apports bouddhiques, ceux-ci désormais assimilés, désormais devenus partie intégrante de l'esthétique autant que de la philosophie chinoises.

*

* *

¹ Voir par exemple, entre tant de textes, le *Dharma-samuccaya* (*Compendium de la Loi bouddhique*), traduit par LIN LI-KOUANG, t. 1, Musée Guimet, 1946.

² Impression étrange : le survol métaphysique de la nature auquel nous convient les paysagistes song d'inspiration dhyânique ou *tch'an*, arrive à nous donner, de la face de la terre, de véritables « vues d'avion », un univers aperçu ou deviné d'au delà des nuages. Comparer à cet égard les paysages du dernier « peintre song » actuellement vivant, le vieux maître japonais Taïkan dont nous admirâmes une exposition à Tôkyô en octobre 1949, et tels albums de vues d'avion, par exemple celui d'Alfred CURRY (*A travers les nuages*) ou celui de CHOMBART DE LAUWE, *Découverte aérienne du monde* (Paris, Horizons de France, 1948). L'analogie est souvent frappante... — Sur les équivalents chinois de notre perspective et sur « l'œil chinois » voir notamment : Raphaël PETRUCCI, *Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris 1911. — R. PETRUCCI dans sa monumentale traduction du *Kiai tseu yuan houa tchouan*, ou *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris 1912. — WANG WEI (attribué à), *Révélation des secrets de la peinture*, traduction Serge ÉLISSÉEFFF, dans : *Revue des Arts Asiatiques*, décembre 1927. — OTTO FISCHER, *Chinesische Landschaftsmalerei*, Munich, 1923. — Ludwig BACHHOFER, *Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei*, dans *Münchener Jahrbücher der Bildende Kunst*, 1931. — B. MARCH, *Linear perspective in Chinese painting*, *Eastern Art*, III, Philadelphie, 1931. — A. WALEY, *An introduction to the history of the Chinese painting*, Londres, 1923. — CHIANG YEE, *The Chinese Eye*, Londres, 1935. — S. KANAHARA, *Studies in the theory of painting in ancient China*, Tôkyô, 1924. — O. SIRÉN, *The Chinese on the Art of Painting*, Pékin, 1936. — OKUMURA IKURA, *La montagne dans les peintures chinoises*, dans la revue *Yurinasu*, Tôkyô, 1939. — George ROWLEY, *The principles of Chinese painting*, Princeton University, 1948.

Dès les premières années de la dynastie des Song nous voyons se signaler à la cour de K'ai-fong trois bons paysagistes : Siu Tao-ning, Tong Yuan, moine bouddhiste venu en 975 de Nankin à K'ai-fong, et ^{p.179} Fan Kouan, né vers le milieu du X^e siècle, mort après 1026. Sous le nom de Tong Yuan, le musée de Boston possède un admirable fragment dit : « la Journée claire dans la vallée », panorama impressionniste, remarquablement équilibré.

« Nous traversons, dit Sirén, un large fleuve sur un bac, nous suivons la route qui serpente parmi les montagnes sur le promontoire ; enfin un sentier de la montagne mène au temple qu'on aperçoit au fond d'un ravin brumeux. La grandeur paisible de ce paysage est rendue avec une force et une concentration singulières. C'est, pour ainsi dire, une composition symphonique ou, si l'on veut, une description épique des monts et des fleuves... La brume qui s'étend au-dessus des eaux mène l'imagination vers l'infini, mais les montagnes, les boqueteaux sont peints avec fermeté, dans toute leur réalité plastique ¹ ».

Quant à Fan Kouan, il avait abandonné les leçons des doctes pour aller se mettre à la seule école des monts et des forêts, pour « étudier l'âme de la montagne ». Sous son nom, le Musée de Boston montre deux lavis en forme d'écran ou d'éventail, « arbres et rochers » et « neige au bord de la rivière », d'une pénétrante poésie. L'un, petite peinture de 25 centimètres de large, dégage cependant une impression intense, avec ses hauteurs couvertes de neige, ses arbres dénudés et tordus, « cet air brumeux de l'hiver où, dit Sirén, les contours des montagnes lointaines sont presque perdus ». L'autre « éventail » est encore un paysage d'hiver avec de grands arbres, « dont les troncs dénudés poussent leurs puissantes racines parmi les rochers couverts de neige », œuvre, quel qu'en soit l'auteur (elle ne semble pas de la même main que la précédente), « d'une hardiesse et d'une grandeur singulières » ².

A la génération suivante appartient Kouo Hi (vers 1020-1090). Il était originaire du Ho-nan. Ses contemporains vantaient chez lui un sentiment de la nature puissant et original : ses montagnes, nous dit-on, s'enroulaient comme des nuages, comme des serpents. Ses rochers étaient accroupis comme des tigres prêts à bondir ou encore prenaient l'aspect de têtes démoniaques. Ses arbres dénudés étiraient ou tordaient leurs branches en griffes de rapace. Parmi les œuvres que, sur de tels témoignages, on peut lui attribuer avec le moins d'invraisemblance figure le rouleau de la Freer Gallery appelé « Journée d'automne dans la vallée du fleuve Jaune ». Ici encore un vaste

¹ SIRÉN, *La Peinture chinoise dans les collections américaines*, t. I, pl. 12. — SIRÉN, *Histoire de la peinture chinoise*, t. I, p. 106, pl. 94-96.

² ID., *Collections américaines*, pl. 17 et 22. *Histoire de la peinture*, I, pl. 100.

panorama avec d'énormes rochers moussus, dressés « en menhir », avec des arbres dénudés aux recroquevillements de bête monstrueuse ¹.

Si les peintures de Kouo Hi sont presque toutes perdues, son fils a recueilli ses propos sur son art. C'est le texte intitulé « Grand message ^{p.180} des forêts et des rivières » (*Lin ts'iu'an kao-tche*), qu'ouvre un Commentaire sur les monts et les eaux », c'est-à-dire sur le paysage (*Chan-chouei hiun*) ². Les sources profondes de la sensibilité song, de l'impressionnisme song s'y révèlent directement à nous en même temps qu'un des maîtres du pinceau nous y livre les secrets de sa longue expérience. Ce qui constitue l'intérêt d'un tel texte, c'est que la précision du détail technique, l'indication du procédé ne nuisent en rien au sentiment esthétique. Le virtuose qui enseigne à ses élèves la pratique du métier, les moyens de donner aux monts et aux eaux, aux arbres et aux nuages leur pleine valeur représentative, reste un poète en extase devant les nuages et les arbres, devant les eaux et les monts. Là est la différence entre un tel « carnet d'artiste » et les traités de peinture d'époque *ming* ou *ts'ing*, la différence entre la spontanéité song et l'académisme ultérieur. *L'art song est un art vivant*. C'est Kouo Hi qui le proclame lui-même :

« Une eau qui (dans un tableau) ne coule pas, qui ne murmure pas, n'est qu'une eau morte. Les nuages qui ne sont pas vivants, sont des nuages gelés.

Il se gausse, chez tel peintre contemporain,

« des montagnes où l'on ne distingue pas les parties claires des parties obscures » et « auxquelles les brumes et les vapeurs font défaut.

« Les montagnes sans brumes ni nuages, proclame-t-il, sont comme un printemps sans fleurs ni herbe.

Sans se lasser, il nous répète que « l'eau est une chose vivante », que la montagne est comme un être humain. — Ce qui n'est pas moins intéressant, c'est l'espèce de géographie pittoresque, avec détails précis, que, chemin faisant, il nous donne des diverses provinces chinoises et de leurs sites les plus célèbres.

L'idée fondamentale de Kouo Hi, remarque Sirén, celle de la communion intime de l'artiste avec l'âme même de la nature, anime et explique toute la peinture song. De même son sentiment de l'espace et de la perspective aérienne inspirera la plupart des paysagistes de cette grande époque. Plus

¹ ID., *Collections américaines*, I, 27-29.

² Traduction dans SIRÉN, *Histoire de la peinture chinoise*, t. II, pp. 17-26. Aussi A. WALEY, *An introduction to the history of Chinese Painting* (Londres), 1923, pp. 189-194. Et en traduction plus récente : KUO HSI, *An essay on Landscape Painting (Lin Ch'uan Kao Chih)*, translated by SAKANISHI (SHIO) (Londres 1935) Voir aussi Alexander C. SOPER, *Some technical terms in the early literature of Chinese Painting*, Harvard Journal of As. St., 1948, p. 163.

encore que les monts et les eaux, l'espace, pour les peintres song, est vivant. Il est toute vie et toute spiritualité. Dans presque tous les tableaux song, c'est lui qui reste le sujet principal. L'espace, ici, est une présence.

Mais que de talents divers dans cette pléiade ! Mi Fei (1051-1107), par exemple, avait sa manière propre. D'énormes rochers moussus, dressés « en menhir » et sommairement esquissés, ou des coins de forêts noyés de brumes cotonneuses. Tel est le cas pour le rouleau du Musée de Pékin : au premier plan, un groupe de pins ; à l'horizon, un moutonnement de ^{p.181} cimes se dégageant de la brume qui noie tout l'espace intermédiaire ¹. Même caractère sur un rouleau de la Freer Gallery : rivière en forêt au premier plan ; plus loin, moutonnement de cimes arrondies, séparées par le déferlement de la brume qui monte des vallées ². Au contraire, Tcheou Ta-nien, seigneur de la famille impériale des Song (vers 1080-1100), travaille dans un style minutieux. On évoque son nom devant un éventail rond, dit : « Le Pavillon sous les saules », aujourd'hui au Musée de Boston, petit chef-d'œuvre où le lavis a le fini d'une miniature : au fond d'une crique, au pied d'une colline au sommet incertain, une maison sous l'écran d'un saule pleureur aux ramures en partie dépouillées ; valeurs atmosphériques rendues avec délicatesse ³.

Le peintre Li Long-mien (1040-1106), originaire de la province de Ngan-houei et ami du ministre réformiste Wang Ngan-che, excella dans les genres les plus divers, des scènes bouddhiques ou taoïques aux paysages. Toutefois, selon la juste remarque de Sirén, il semble peut-être avoir apporté dans les sujets religieux moins de spiritualité proprement dite que d'intellectualité, dans le paysage moins de sentiment lyrique que d'intelligence des choses. D'une intellectualité, d'une lucidité, d'une finesse admirables sont, en effet, les quelques rares œuvres qu'on serait encore-aujourd'hui disposé à lui attribuer. On notera, en particulier, à la Freer Gallery un « paysage imaginaire, peuplé de fées et d'immortels, vision de rêve, avec son palais irréel, se dressant au milieu de pics d'un dessin si abrupt, si fantasmagorique qu'on dirait des édifices de nuées, avec l'élégance maniérée du bouquet de sapins qui couronne le premier plan, avec la délicatesse apaisée et presque puérile de la rivière qui serpente entre des berges calmes, gardées

¹ SIRÉN, *Histoire de la peinture*, II, pl. 5.

² ID., *Collections américaines*, I, pl. 26. *Histoire*, II, pl. 6. Nous savons que Mi Fei était allé étudier les paysages de la région de Kouei-lin, au Kouang-si. Voir les photographies des environs de Kouei-lin comparées aux œuvres du peintre, dans OKUMURA (Ikura), *Les montagnes dans la peinture chinoise*, revue *Yurinasu*, Tôkyô, 1935, pp. 531-539. Sur l'aspect « karstique » des montagnes du Kouang-si, voir CRESSEY, *Asia lands and peoples*, New-York, 1944, p. 138. Sur la personnalité et le caractère très original de Mi Fei, cf. Percival DAVID, *The Chinese Exhibition*, Revue des Arts Asiatiques, IX, 4, décembre 1935, p. 173.

³ ID., *Histoire*, II, pl. 13. Voir aussi dans TAJIMA et OMURA, *Masterpieces*, VIII, pl. 26-27, d'autres lavis à propos desquels on prononce le nom de Tcheou Ta-nien (collections Akaboshi Tetsuma et Hara Tomitarô).

par un saule pleureur¹. Toujours à la Freer Gallery, un « palais d'été impérial », ou plutôt une suite de palais et de cours, type de la peinture d'arpentage », traité ici, dans la calligraphie des pavillons et des « mille colonnes », avec la fine élégance des fonds de tableau florentins à l'époque du Quattrocento². Ce n'est pas sans raison que Victor Goloubew comparait le trait de Li Long-mien à celui des dessins de Botticelli³.

^{p.182} Parmi les figures qui avaient été attribuées à Li Long-mien, notons, à la collection Kuroda Naganari, le « fidèle » bouddhiste (*oupasâka*) Vimalakîrti (chinois : Wei-mo-k'i), attribution sans doute controuvée, mais figure de saint et de sage d'une étonnante acuité psychologique, d'une lumineuse intellectualité⁴.

*

* *

L'empereur song Houei-tsong (1101-1126) est une des figures les plus intéressantes de l'histoire chinoise. Partisan, en politique, du réformisme de Wang Ngan-che, il se montrait, sur le terrain religieux, fort épris de mystique taoïste.

Le taoïsme était en train d'aboutir à une sorte de théisme, avec une divinité suprême, « l'Auguste de jade » (*Yu-houang*) ou « Pur Auguste » (le jade étant symbole de pureté), Absolu conçu comme un dieu transcendant et personnel⁵. Un des prédécesseurs de Houei-tsong, l'empereur Tchen-tsong (998-1022), avait déjà, en 1012, proclamé l'existence du Pur Auguste, « Grand Souverain Céleste, Suprême auteur du Ciel et des lois physiques, du Bien et de la Voie ». En 1113, le Pur Auguste en personne se manifesta à l'empereur Houei-tsong. Celui-ci entreprit alors d'opérer en faveur de son céleste visiteur un véritable syncrétisme des Trois Religions, syncrétisme dans lequel le nouveau dieu transcendant taoïste se voyait identifié à l'antique Souverain d'En Haut des confucéens, tandis que les bouddhas, bodhisattvas et arhats du bouddhisme étaient invités à s'incorporer au panthéon ainsi fusionné⁶.

En même temps qu'un mystique, Houei-tsong fut un esthète, un archéologue, un collectionneur passionné. Il réunit dans son palais de K'ai-fong un

¹ ID., *Collections américaines*, pl. 30-31. *Histoire de la peinture*, II, pl. 28.

² ID., *ibid.*, pl. 32-33. *Histoire de la Peinture*, II, pl. 29.

³ V. GOLOUBEV, *Li Long-mien*, Gazette des Beaux-Arts, avril 1914, p. 277.

⁴ TAJIMA et OMURA, *Masterpieces selected from the fine arts of the Far East*, t. VIII (Tôkyô 1910), pl. XXV.

⁵ H. Y. FENG, *The origin of Yu Houang*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1936, p. 242.

⁶ En 1119 Houei-tsong alla jusqu'à envisager l'attribution des biens des communautés bouddhiques aux taoïstes et l'obligation pour les bonzes bouddhistes d'avoir à choisir entre la laïcisation ou leur entrée dans un monastère taoïste. Ces mesures lui étaient inspirées par un renégat, Lin Ling-sou, ancien novice bouddhiste passé au taoïsme.

véritable musée de peinture dont nous possédons encore le catalogue. Il ne se plaisait que parmi les membres de l'académie du *T'ou Houa Yuan*, lesquels, vêtus de vêtements violets, parés d'insignes d'or et de jade, avec, comme récompense suprême pour un chef-d'œuvre immortel, l'attribution de la « ceinture d'or », discutaient familièrement avec leur impérial collègue des questions d'art qui lui tenaient à cœur ¹. Houei-tsong, au témoignage des contemporains, était lui-même un peintre de talent. Les œuvres ^{p.183} qu'on lui prête sont nombreuses, notamment dans la peinture d'oiseaux (canards, faucons, etc.). Une de celles qu'on semble le plus en droit d'attribuer à l'impérial pinceau est « la caille avec jonquille » de la collection du marquis Asano, à Odawara, peinture, en effet, d'une force étonnante dans le fini de la facture ². On avait aussi attribué à l'empereur Houei-tsong deux autres peintures sur soie, de collections japonaises (admirables, du reste, quels qu'en soient les auteurs) : au Konchi-in, à Kyôto, un poète assis au pied d'un cèdre, à flanc de montagne et contemplant une immense étendue de lointains et de brumes que traverse, à l'extrême limite de la visibilité, un vol d'oiseaux ; au Daitokuji, une figure debout, contemplant de même les abîmes, au petit matin, dans un paysage de rocs et de buées ³.

*

* *

Tandis qu'à K'ai-fong la cour impériale des Song régnait sur la presque totalité de la Chine, Pékin était, depuis 936, tombé au pouvoir d'un peuple de race tartare, d'affinités mongoles, les K'i-tan, ou Khitaï (en chinois : les Leao), peuple originaire de la Mandchourie méridionale (pays de Leao-yang), ainsi que de la portion orientale de la Mongolie Intérieure ⁴.

Ces K'i-tan furent, dans l'ensemble, de « bons Barbares », en ce sens qu'ils se montrèrent relativement pacifiques et se sinisèrent assez rapidement. Nous avons vu qu'un des peintres des Six Dynasties, Hou Kouei, était k'i-tan, ce qui explique peut-être son goût pour la peinture de chevaux (les cavaliers tartares du Musée de Boston). Dans le royaume K'i-tan lui-même se développa une école d'art locale, à nous révélée par les reliefs et peintures funéraires du XI^e siècle, trouvés en plusieurs sites de la Mandchourie méridionale, notamment à Che-tsiu-tseu (à l'est de Leao-yang), à Ngan-chan (au sud-ouest de Leao-yang) et à Louan-fong (à 40 kilomètres de

¹ Cf. Arthur WALEY, *Introduction to the study of Chinese painting* (Londres 1923), pp. 177-178. — WENLEY, *Note on the so-called Sung Academy of Painting*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1941, p. 269.

² SIRËN, *Histoire*, II, pl. 21.

³ TAJIMA et OMURA, *Masterpieces*, pl. 28 et 30.

⁴ K. WITTFOGEL et FËNG CHIA-SHENG, *History of Chinese society Liao* (907-1125). Transactions of American philosophical society, Philadelphie (mars 1949).

Ngan-chan)¹ ; aussi en Mongolie Intérieure, à War-manha dans le district de Barin, où se trouvait une des résidences royales des K'i-tan².

Les peintures murales qui ornaient à War-manha la tombe du roi k'i-tan Ye-liu Tsong-tchên, *alias* Hing-tsong (1031-1055), telles que les a étudiées la mission Torii et dont l'université de Kyôto conserve les copies, sont fort belles³. Signalons, notamment, une harde de cerfs, p.184 de biches et de faons dans un paysage de collines boisées, et aussi une rivière avec des canards sauvages et des cygnes, tous animaux d'une vérité de mouvement et d'une élégance remarquables⁴. Une telle œuvre n'est pas indigne de la fameuse peinture sur soie, datée des Cinq Dynasties et représentant un sujet identique, au Musée de Pékin⁵. Toujours à la tombe de Hing-tsong, à War-manha, notons des portraits de seigneurs k'i-tan ou de hauts fonctionnaires chinois au service des rois k'i-tan, d'une solide facture, d'une psychologie à la fois réaliste et sobre⁶. Constatation intéressante : il s'agit là moins d'une branche de l'art song que de survivances des T'ang. De fait, ces portraits de War-manha semblent former la transition entre les derniers portraits de donateurs (ceux des années 980) à Touen-houang, — eux aussi, du « T'ang posthume », — et les portraits funéraires coréens ultérieurs, à la manière de la fin des Ming⁷.

Il est fort possible, comme nous l'avons vu, qu'il faille reporter aussi à l'époque des Song et des K'i-tan, peut-être même à la domination des Si-Hia ou Tangout au Kan-sou (1001-1227), les peintures murales découvertes par Langdon Warner à Wan-fo-nia, près de Touen-houang, et d'abord datées par lui du IX^e siècle.

Les K'i-tan, dans leur domaine des confins sud-mandchouriens et dans leur possession de Pékin, étaient donc en voie de sinisation, lorsque l'empereur song Houei-tsong, pour leur reprendre Pékin, provoqua contre eux l'invasion d'autres Barbares, originaires, ceux là, de la Mandchourie septentrionale et de race tongouse (donc ancêtres de nos Mandchous), les Djurtchêt, depuis connus en chinois sous le nom de Kin (« dynastie d'or »).

¹ Ryuzo TORII, *Sculptured stone tombs of the Liao dynasty*, Harvard Yen-ching Institute, 1942.

² Ryuzo TORII *On the wall paintings of the Liao dynasty*, revue *Kokka*, XLIX, n° 9, 10, 11, 12 (Tôkyô 1931).

³ War-manha (nom moderne) est à 20 li au nord-ouest de Tchaghan-khoton, dans l'actuel Jehol. Voir TORII Ryûzô, *Illustrations of archaeology*, t. III, préface, Tôkyô, 1936. — WITTFOGEL et FÊNG CHIA-SHENG, l. c., p. 132, note 62.

⁴ TORII Ryûzô, *Illustrations*, pl. 208. — WITTFOGEL et FÊNG CHIA-SHENG, fig. I (frontispice). Bonnes reproductions aussi dans TAMURA JITSUZO, *The murals of Ch'ing-lung*, in : *Bijutsu Kenkyu*, CLIII, 2, 1949.

⁵ *Catalogue of the international Exhibition of Chinese Art*, 1935-1936, Royal Academy of Arts, London, fig. 755.

⁶ WITTFOGEL et FÊNG CHIA-SHENG, l. c., p. 229, d'après TORII, l. c., III, pl. 180, 186, 194.

⁷ *Musée Cernuschi, Exposition d'art coréen*, 1946, p. 20.

Les Kin occupèrent bien Pékin (1122), mais le gardèrent pour eux, et, tournant ensuite leurs armes contre l'empire song, s'emparèrent de la capitale impériale, K'ai-fong, et y capturèrent l'empereur Houei-tsong (1126). Toute la Chine du Nord tomba entre les mains des Kin. L'empire song se replia dans la Chine du Sud, avec, pour nouvelle capitale, Hang-tcheou, au Tchö-kiang.

Dans la Chine du Nord, à eux soumise pour un siècle, les Kin, comme plus tard leurs arrière-neveux, les Mandchous, établirent de fortes colonies militaires ¹. Peut-être ce peuplement proto-mandchou dans la région de Pékin et le bassin du fleuve Jaune au XII^e siècle eut-il (nous le verrons plus loin) quelque influence sur l'art.

*

* *

^{p.185} L'empire song, désormais réduit de la sorte à la Chine du Sud (1127-1276), reprit très vite sa prospérité. Hang-tcheou, la nouvelle capitale impériale, construite dans un des sites les plus pittoresques de l'Extrême-Orient et célébrée comme telle par les plus grands poètes chinois, a été admirée aussi par notre Marco Polo et par le bienheureux Odoric de Pordenone qui, tous deux, nous le sentons bien, voient dans cette Cité des Eaux, dans cette ville des lacs et des ponts, comme une Venise d'Extrême-Asie ².

L'académie des Beaux-Arts de K'ai-fong, un instant dispersée par l'invasion des Kin, se reconstitua à Hang-tcheou avec une pléiade de peintres de talent. Parmi ceux de la première génération, sous le règne de l'empereur Kao-tsong (1127-1162), mentionnons Tchao Po-kiu et Kiang Ts'an. Sous le nom du premier, le musée de Boston possède un rouleau où un vaste panorama de montagnes est traversé par des épisodes d'histoire, sujet adroitement traité avec, dans le défilé des petits personnages, le fini de la miniature, manière que nous retrouverons dans l'art japonais d'époque Kamakura ; sous le nom de Kiang Ts'an, le Metropolitan déroule un autre panorama, dit des « Cent bœufs », également adroit et même déjà un peu facile.

A l'époque suivante, dans le dernier quart du XII^e siècle, Hang-tcheou a connu les plus grands paysagistes chinois de tous les temps. D'abord la famille des Ma. Sous le nom d'un des premiers Ma, Ma Kouei (entre, environ, 1150 et 1224), la collection Magoshi Kyôhei, à Tôkyô, possède un éventail représentant une barque, sur un lac, à la tombée de la nuit :

¹ Cf. Harvard Journal of Asiatic Studies, 1938, p. 194 (d'après MIKAMI TSUGUO).

² MARCO POLO, chap. CLI (éd. Pauthier, II, pp. 491 et sq.). — ODORIC DE PORDENONE, adaptation française par René GROUSSET et Henriette DEMOULIN-BERNARD, Paris (Téqui), 1936, chapitre XXI, p. 53.

« un rocher saillant, quelques joncs, une barque montée par deux hommes et, dans le fond brumeux, la silhouette pâle des collines, composition d'une simplicité exquise où, malgré l'économie des moyens, l'artiste a réussi à exprimer un reflet de l'infini » ¹.

Ma Yuan, frère du précédent et qui travaillait vers 1190-1224, est plus grand encore. Ses thèmes et sa manière ont inspiré non seulement l'art chinois ultérieur, mais aussi l'école japonaise des Kanô : villas en hiver sous les pins ou sous les bambous, groupes de cyprès ou de cèdres perdus sur quelque rocher abrupt, effets de brume noyant les plaines de novembre, arbres solitaires tordus par le vent dans la campagne dénudée.

Parmi les œuvres attribuées avec le plus de probabilité à Ma Yuan, ^{p.186} mentionnons celle de la collection du comte Tanaka Mitsuoki, à Tôkyô :

« Un philosophe accompagné de son serviteur, assis devant une table de pierre, sous un grand pin dont une branche traverse en diagonale le panneau étroit ² ;

aussi le clair de lune de la collection Kuroda :

« Une falaise en corniche, d'où un pin tourmenté étend un bras de géant au-dessous de la lune ; un vieillard, que nous voyons de trois quarts, contemple la lune dont le disque très petit augmente encore l'immensité de l'espace ³.

De même, une peinture du Musée de Pékin, retenue par Sirén :

« Sur une terrasse, deux grands pins penchés qui projettent leurs branches dans l'espace ; à l'autre bout de la composition, un rocher vertical ; entre ces deux masses il n'y a que le vide — le papier blanc — indéfini, illimité.

Ou encore le paysage sous la pluie de la collection Iwasaki :

« Des montagnes escarpées remplissent le milieu du panneau ; le vent agite des arbres sur un promontoire à l'abri duquel une barque est mouillée ; un paysan se hâte de gagner les maisons qu'on aperçoit dans la brume au fond d'un ravin. Les masses principales sont groupées au centre, mais vers la droite le regard se perd dans l'espace brumeux ⁴.

Dans un format plus réduit, le Musée de Boston possède un « paysage au début du printemps », feuille d'album en forme d'écran d'une remarquable délicatesse :

¹ SIRÉN, *Histoire de la peinture chinoise*, II, p. 78, pl. 54.

² SIRÉN, *Histoire de la Peinture*, II, p. 79. OMURA, *Masterpieces*, VIII, pl. 43.

³ ID., p. 79 et pl. 55. — *Masterpieces*. VIII, pl. 44.

⁴ ID., p. 80. *Masterpieces*, VIII, pl. 42. Otto FISCHER, *Kunst Indiens, Chinas und Japans* (Berlin 1928), pl. 499.

« Dans le fond, de hautes collines ; à leur pied, un village voilé par la brume ; une nappe d'eau enjambée par un pont, et, tout au premier plan, deux saules aux branches grêles et frémissantes. On sent l'air du matin effleurer les arbres ; la brume va se dissiper ; nul mouvement, nul bruit ; le printemps hésite à venir ¹. »

Peut-être l'exemple le plus remarquable de la manière de Ma Yuan est-il, à la collection du baron Mitsui, le *pêcheur solitaire* tendant sa ligne, dans sa barque, sur un lac, l'hiver. La barque perdue au milieu du lac sans rivage visible ; rien que l'eau immobile et l'homme attentif à sa besogne. Une des œuvres les plus poignantes de la peinture de tous les temps ².

Ma Lin, fils de Ma Yuan, continua la tradition paternelle. La collection Nezu, à Tôkyô, possède de lui un admirable « paysage du soir », avec cachet de 1254. « Les hauteurs de la côte émergent seules de la brume ; un vol d'hirondelles emporte notre imagination dans l'espace ³. »

^{p.187} Hia Kouei (vers 1180-1234), le rival des Ma, fut « ceinture d'or » sous l'empereur Ning-tsong. Un certain nombre de peintures lui sont, aujourd'hui encore, attribuées. Mentionnons la bourrasque d'automne en montagne, lavis sur papier de la collection Kawasaki Shôzô, à Kobé, romantique paysage où la violence de l'ouragan fait ployer les arbres échevelés et s'envoler leurs feuilles vers le torrent ⁴. On remarquera la différence entre le dessin accusé des Ma (pas une aiguille de pin qui ne se détache) et l'emploi, par Hia Kouei, du procédé de la tache d'encre étendue d'eau, qu'il restait seulement à brasser ensuite. Un autre exemple de la manière de Hia Kouei est le paysage d'été, lavis sur soie de la collection Iwasaki Koyata, à Tôkyô. C'est une marine, baie ou rivière, avec une barque amarrée derrière une pointe de terre. Quelques herbes d'eau sur la droite, quelques arbres traités par taches. Entrevu au fond, au-dessus de la brume, un horizon de montagnes. Maîtrise absolue de la technique. Impression de largeur dans les étendues d'eau, l'envol de la chaîne lointaine. Eau et lumière fondues ensemble, en contraste avec les « crayonnages » et taches d'encre des premiers plans ⁵. Il est intéressant de comparer de telles œuvres de Hia Kouei à certains paysages japonais de

¹ ID., p. 81, pl. 57. William COHN et Madeleine DAVID, *Peinture chinoise*, pl. 90.

² « A l'arrière de sa barque, le pêcheur surveille attentivement sa ligne. Quelques traits onduleux suggèrent la masse liquide, et c'est tout. Pour le reste, le tableau est composé de vide, de gris silencieux. On peut surprendre encore aujourd'hui des sujets pareils sur le lac de l'Ouest, à Hang-tcheou, mais bien rares sont les peintres qui ont su en exprimer l'émotion ». (SIRÉN, II, p. 87, pl. 59. Cf. OMURA, *Masterpieces*, VIII, pl. 46).

³ SIRÉN, II, p. 82, pl. 62.

⁴ *Masterpieces*, VIII, pl. 55. SIRÉN, pl. 67.

⁵ *Ibid.*, pl. 56. William COHN et Madeleine DAVID, pl. 93. Et, également attribué à Hia Kouei, le rouleau des « mille milles du Yang-tseu », *ibid.* (W. COHN), pl. 94-96.

Sesshû, comme nous fûmes convié à le faire à Odawara, chez le marquis Asano ¹.

Mentionnons encore, dans une manière analogue, un rouleau de la collection Akaboshi Tetsuma, à Tôkyô, représentant un fleuve vu d'amont en aval, parmi ses lacets, avec l'arrivée chantante et claire des eaux et, au premier plan, un voyageur qui, assis sur un tertre, sous un arbre, goûte la fraîcheur de ce paysage ². En contraste avec ces impressions d'eau et de lumière, les rouleaux de la collection Mayeda Toshitomo dressent de prodigieuses personnalités d'arbres romantiques, d'arbres lutteurs et dominateurs avec leurs torsions, leurs déviations et leurs « cagnosités », arbres, dont les branches sont des gestes d'appel ou de menace ³. Il est vrai que ce jeu fantomatique de masses sombres, agitées par la démence des typhons, finit par supprimer l'impression aérienne, la sensation d'espace illimité des maîtres song antérieurs.

Notons par ailleurs que, si Hia Kouei a excellé dans le panorama, il sait aussi nous donner des tableaux d'une intimité pénétrante, tel le paysage d'hiver, souvent reproduit, de la collection Shimitsu, à Kyôto : frileusement tassées au fond d'une vallée qu'entourent des lignes de montagnes neigeuses, au bord d'une eau indistincte, entre deux grands arbres dépouillés dont les ramilles s'enlèvent en noir sur fond blanc, quelques ^{p.188} huttes couvertes de neige ⁴. Nous éprouvons un sentiment de mélancolie aussi pénétrante devant un éventail analogue, celui du Musée de Boston, évoquant des impressions d'automne et attribué au peintre Lieou Song-nien (vers 1170-1230) ⁵.

A côté de ces artistes gravitant autour de l'académie impériale, l'époque des Song de Hang-tcheou a connu plusieurs peintres de génie inspirés par le bouddhisme contemplatif de l'école du Tch'an. La plupart menèrent la vie monastique dans les ermitages de cette secte, sur les hauteurs situées à l'ouest de Hang-tcheou, entre le lac Si-hou et les montagnes de l'intérieur du Tchö-Kiang. Tel fut le cas de Leang K'ai qui, après avoir, vers 1202-1204, été « ceinture d'or » de l'académie impériale, se retira dans un monastère.

Leang K'ai est un virtuose du pinceau qu'il manie avec une fantaisie, une désinvolture étonnantes. Cette tournure d'esprit ne pouvait qu'être entretenue chez lui par le caractère même de la doctrine tch'an, doctrine volontairement non-conformiste, « surréaliste », prêchant « l'acte gratuit », l'irrationnel, non sans une joie secrète, pour l'homme supérieur, à scandaliser le vulgaire. Le

¹ Voir aussi Robert PAINE, *Hsia Kuei and Motonobu*, Revue des Arts Asiatiques, IX, 1935, p. 154.

² *Masterpieces*, VIII, pl. 59.

³ *Ibid.*, pl. 62-64.

⁴ E. GROSSE, *Le lavis en Extrême-Orient*, pl. 10.

⁵ « A droite, un promontoire rocheux surmonté d'un pavillon et de vieux érables ; des brumes sur le fleuve et, au delà, une côte rocheuse où des bambous s'inclinent » (SIRÉN, *Histoire de la Peinture*, II, p. 87 et pl. 70).

disciple du Tch'an, le dhyâniste, n'hésitera pas à pousser la liberté métaphysique jusqu'à des manifestations qui, chez le profane, relèveraient de la pure excentricité. Il n'est que de lire sur ce point la biographie des Pères du *dhyâna*¹. Tel est bien, en effet, l'esprit qui anime les portraits attribués au pinceau de Leang K'ai, portraits de saints bouddhistes (les *arhat* de la collection Abé ; à la collection Matsudaira, le patriarche Houei-nêng déchirant joyeusement un *soûtra* ou texte sacré bouddhique), ou portraits de poètes chinois (le Sou Tong-p'o de la même collection Matsudaira)². Leang K'ai, « le peintre fou », comme le surnommaient les confucianistes scandalisés, arrive ici à pousser l'allégresse mystique jusqu'à l'humour le plus désinvolte.

Le chef-d'œuvre de Leang K'ai est un Çâkyamouni en ascète, debout, appuyé sur son bâton, près d'un torrent, dans un étrange paysage de montagnes abruptes (collection du comte Sakai Tadamichi, à Tôkyô). Le Bienheureux est représenté au moment où, après une période d'effrayantes macérations, il se rend à l'Arbre de la Bodhi, pour y recevoir l'Illumination qui doit sauver le monde. L'intensité de la pensée, la violence de la ^{p.189} méditation sont exprimées avec une sorte d'âpre spiritualité dans ce visage hirsute, presque sauvage. Cette violence intérieure, autant que le vent qui souffle dans la gorge de montagne, anime les plis étranges du maigre vêtement et trouve sa réplique dans les racines convulsées d'un tronc dénudé, dans les branchages tordus, dans les buissons qui, tels des bêtes monstrueuses, se penchent vers l'ascète ou rampent à ses pieds³.

Enfin, le plus grand de tous ces peintres, Mou-k'i.

Mou-k'i, d'après la tradition, serait venu (dès 1215 ?) de la Chine du Sud-Ouest, s'établir près de Hang-tcheou, dans un monastère ou ermitage tch'an situé sur les bords du lac Si-hou. L'apogée de sa production se placerait vers 1250-1270⁴. Vers les derniers temps de la dynastie Song, il encourut la disgrâce des pouvoirs publics et dut fuir au Sseu-tch'ouan. A l'avènement des Yuan, il revint à Hang-tcheou et ce fut alors qu'il devint définitivement moine tch'an⁵. Si les peintures mises sous son nom sont bien de lui, nous lui devons des visions surhumaines dans le domaine de l'animalité fabuleuse ou du divin. C'est déjà, au Daitokuji de Kyôto, une puissante évocation que celle de la guenon étreignant son petit et juchée avec lui sur une branche noueuse, pendant au-dessus du vide, au sommet d'un pin, car la présence des deux

¹ Voir SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen* (Neuchâtel, 1941), t. I, pp. 233-326 (*Histoire du bouddhisme Zen, de Bodhi-dharma à Houei-nêng*) et t. II, pp. 73 et sq. (*Paradoxes, dépassement des opposés*, etc). Aussi Arthur WALEY, *Zen buddhism in its relation to art*, Londres, 1922, p. 22.

² SIRÉN, *Histoire*, pl. 77 et 78. Sur Leang K'ai, voir Otto KÜMMEL, dans *Ostasiatische Zeitschrift*, 1929, p. 206.

³ *Masterpieces*, t. IX, pl. 70.

⁴ Sur Mou-k'i, voir WALEY, *Zen buddhism in its relation to art*, p. 22.

⁵ TARÔ KOTAKANE, *Some materials newly discovered on the life of Mu-ch'i*, dans : *Bulletin of Eastern Art* (Tôkyô, Institute of Art Research), n° 21, septembre 1941, p. 16.

bêtes frissonnantes — et si humaines ! — nous transporte d'un seul coup à la cime des forêts, au-dessus des immensités aussitôt imaginées, au-dessus, peut-être, d'un monde de terreur¹. Au même Daitokuji, voici le plus prodigieux dragon que l'imagination chinoise ait enfanté². Dans le clair-obscur d'une nuée d'orage, le monstre se révèle à nous avec son mufler d'épouvante, ses longues tentacules de crustacé, ses cornes de démon et ses yeux fulgurants dont le regard a la lueur blafarde de l'éclair. Toute la menace indéterminée de l'inconnaissable semble se ramasser pour nous dans ce masque bestial et divin. Ou plutôt c'est là une interprétation tout occidentale : dans les conceptions chinoises, nous le savons, c'est la puissance divine, l'élan spirituel, que symbolise le dragon. La force matérielle, — l'animalité — est représentée, en diptyque avec le dragon, par un tigre d'une égale puissance.

Il n'est pas indifférent de remarquer que l'artiste tch'an consacrait là son génie à magnifier les plus antiques conceptions chinoises, celles des vieilles mythologies pré-confucéennes dont le taoïsme s'était fait l'héritier. C'est que le Tch'an, à son insu, avait vraiment assimilé l'esprit du taoïsme. C'était comme un « taoïsme bouddhique ». De fait, c'est à telle page du livre de Tchouang-tseu que nous songeons devant une des plus célèbres^{p.190} peintures de la collection Iwasaki³. Apparition inoubliable que celle de cet ascète tch'an ravi en extase sur une corniche surplombant les abîmes et aux pieds duquel flottent des brumes qui semblent le porter. Un redoutable serpent entoure ses reins, pose sur ses genoux une gueule menaçante, cherche à fasciner le saint de l'éclat livide de son regard. Mais le saint ne se préoccupe en rien de la bête, et c'est la puissance silencieuse de sa concentration mentale, la force de l'extase dhyânique qui domptent le serpent. Le visage de l'ascète, à la fois farouche et extatique, terrible et illuminé d'une transcendante douceur, exprime une grandeur inégalée.

Mais Mou-k'i, pour âprement tch'an qu'il se montre là, connaît aussi une autre forme du bouddhisme, la religion de tendresse incarnée dans Avalokitêçvara et Amitâbha.

Le bodhisattva Avalokitêçvara, cette sorte de Providence bouddhique, était en train, sous les traits de Kouan-yin-aux-vêtements-blancs (*Po-yi Kouan-yin*), de revêtir une incarnation féminine⁴. Et c'est en effet la déesse Kouan-yin que

¹ OMURA, *Masterpieces*, IX, pl. 85. SIRÉN, II, pl. 81.

² *Masterpieces*, IX, pl. 90.

³ *Masterpieces*, IX, pl. 87-88. SIRÉN, II, pl. 82. L'ascète tch'an de cette peinture était jadis désigné comme l'*arhat* Vanavâsi.

⁴ Rappelons avec Henri MASPERO que le type de la Kouan-yin aux vêtements blancs est lié aux apparitions et miracles qui se produisirent dans l'île de P'ou -t'o (une île de l'archipel des Tcheou-chan ou Chû-san, au large du Tchö-kiang). Dès 847 la déesse y avait fait son apparition ; en 858 le moine japonais Egaku, à la suite d'un nouveau miracle, y avait fondé un premier temple de Kouan-yin, et en 916 un grand monastère y avait été construit pour abriter

Mou-k'i immortalise pour nous dans la célèbre peinture du Daitokuji, à Kyôto, blanche et majestueuse apparition à l'expression méditative, à la fois douce et grave, assise sur un rocher, au pied d'une paroi de montagne abrupte, avec une rivière ou un lac à ses pieds et des vapeurs d'eau autour d'elle ¹.

Enfin, c'est la nature tout entière que va vouloir étreindre Mou-k'i, la nature conçue à la manière tch'an (à la manière aussi du Tien-t'ai), comme traduisant l'âme même du cosmos. Mou-k'i, en effet, bien que nous manquions encore, à ce sujet, de preuves positives, est traditionnellement considéré comme l'auteur de deux rouleaux ayant pour sujet « les huit paysages du Siao et du Siang, rivières qui se jettent dans le lac Tong-t'ing. Ces peintures sont aujourd'hui partagées entre diverses collections japonaises ². Du premier rouleau (le plus petit), il existe quatre fragments : « La lune d'automne », à la collection Tokugawa ; « la pluie nocturne », à la collection du baron Masuda ; « les cloches du soir », à la collection du comte Masuda ; « soir de neige » à la collection Suenobu. Du grand rouleau, il reste quatre autres fragments : « La rentrée des barques sur le lac Tong-t'ing », à la collection Matsudaira ; « les cloches du soir », ^{p.191} jadis à la collection Tokugawa, aujourd'hui à la collection Mayeda ; « le coucher de soleil sur un village de pêcheurs » à la collection Nezu ; « les oies sauvages se posant », autrefois à la collection Matsudaira, aujourd'hui à la collection Ishino ³. La plus célèbre de ces vues est celle de la collection Matsudaira, le retour des voiles de pêcheurs, le soir, sur le lac. Les barques, on les distingue à peine. Tout le paysage est fait d'eau, d'air brumeux, d'espace, de lointains indistincts. A l'horizon, des montagnes se perdent progressivement dans la brume. Au premier plan, à gauche, un hameau de pêcheurs se tapit et s'estompe entre un bouquet d'arbres et la rive, tant l'homme et ses œuvres se fondent ici dans l'immensité.

« Tout le reste du tableau, dit Sirén, est occupé par l'étendue sans premier plan ni arrière-plan ; rien que l'espace. L'œil ne peut s'y poser que sur les deux petits bateaux qu'on devine plus qu'on ne les voit ⁴.

« De tous les paysagistes, conclut Sirén, Mou-ki fut le plus grand visionnaire. Ce qu'il peint, ce sont des fragments d'univers, les espaces infinis, les harmonies du silence.

une statue de Kouan-yin, œuvre du moine Tsi-tchong. Plusieurs Kouan-yin-aux-vêtements-blancs sont mentionnées parmi les œuvres des peintres des Cinq Dynasties.

¹ *Masterpieces*, IX, pl. 84. SIRÉN, II, pl. 80.

² Yukio YASHIRO, *On the Eight Scenic Views of Hsiao-Hsiang by Mu-ch'i*, dans *Bulletin of Eastern Art*, n° 21, Tôkyô, septembre 1941.

³ Nous suivons ici, pour les noms actuels des collectionneurs et pour les groupes de peinture, M. Yashiro (article plus haut cité) qui complète M. Sirén. Le précieux article de M. Yashiro reproduit six des huit peintures.

⁴ SIRÉN, II, p. 97, pl. 83. *Masterpieces*, IX, pl. 94. William COHN et Madeleine DAVID, pl. 107.

*

* *

Le portrait à l'époque t'ang — pour autant que les textes ou que les copies sino-japonaises nous permettent de le restituer — avait cherché à « transmettre l'esprit » (*tch'ouan-chen*) du modèle, à dégager sommairement le caractère essentiel, à révéler rapidement l'individualité du sujet (notamment par le dessin des lignes de la bouche), en sacrifiant tous les détails secondaires. A cet effet, comme l'a bien montré Serge Elisséeff, les portraitistes n'hésitaient pas à

« représenter les diverses parties du visage à des moments différents, mais ces moments étaient si rapprochés que l'ensemble restait harmonieux.

Cette manière — le *tch'ouan-chen* — devait exercer une influence durable sur le portrait japonais ultérieur, mais en Chine, à l'époque des Song, nous voyons, sous l'action du bouddhisme *tch'an*, les portraits chinois se préoccuper davantage des détails, ou, plus exactement, de « rendre mieux l'ensemble en donnant plus de détails ». C'est alors qu'apparaissent aussi deux traitements nouveaux :

« Le portrait où le modèle est représenté tout entier, généralement assis, et le portrait de buste (*ting-hiang*) qui fut créé par les moines *tch'an*.

De cet ordre sont les portraits d'*arhat* ou *lo-han*, traités « en diagonale », avec « un mouvement ^{p.192} de plan s'avancant vers le spectateur », composition « romantique » d'une grande puissance d'effet ¹.

*

* *

L'influence de la mystique *tch'an* s'est également fait sentir dans la peinture de fleurs. L'académie, impériale, à K'ai-fong, puis à Hang-tcheou, s'était spécialisée « dans un genre ornemental et minutieusement naturaliste », avec prédilection pour les pivoinés, les hibiscus, les lotus. Les peintres *tch'an*, eux, visaient à « rendre l'âme des fleurs et leur message spirituel plutôt que leur beauté de surface ». Leurs thèmes préférés étaient les fleurs de prunier, « annonciatrices du printemps », la vigne, l'orchidée et le narcisse ². Toute une littérature s'est même élaborée sur ces motifs. Dans son traité de la philosophie du prunier en fleurs (*Houa kouang mei p'ou*), le moine Tchong

¹ Serge ÉLISSÉEFF, *Notes sur le portrait en Extrême-Orient*, dans : *Études d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier*, t. I, pp. 169-202 (Paris, 1933).

² SIRÉN, *Peinture*, II, p. 102.

Jen (fin du XI^e siècle) va jusqu'à voir dans ce thème la représentation même de l'univers. Quant au bambou, par sa rectitude, son élan, aussi sa vacuité intérieure, il symbolise tout l'idéal bouddhique. Se consacrer à la peinture du bambou était déjà une ascèse, préparant à un état de spiritualité.

*
* *

Notons que le mysticisme de l'époque des Song, aussi bien *tch'an* que taoïste, ne restait pas sur le seul terrain de la spéculation philosophique et de l'art. Vers 1133, un bonze de Sou-tcheou, nommé Mao Tseu-yuan, fonda la société du Lotus Blanc (*Pai-lien kiao*). Il s'agissait là d'une société secrète, à ne pas confondre avec l'ancienne secte de même nom (*Pai-lien tsong*), fondée, on se le rappelle, vers l'an 400¹. La première secte du Lotus s'était cantonnée sur le terrain religieux. Les chefs éminents qui l'avaient dirigée — Tan-louan (d. vers 600) sous les Souei, Tao-tch'ao (d. vers 645) sous les T'ang — avaient été de purs mystiques, et c'est à ce titre que l'empereur t'ang Kao-tsong (650-683) avait accordé toute sa faveur à l'amidisme. Au contraire, la nouvelle société, telle que venait de la fonder « le Maître du Lotus » Mao Tseu-yuan, prit tout de suite une allure si nettement politique et subversive que le gouvernement bannit Mao. Du reste, nous savons que « le Maître du Lotus » traitait fort mal le bouddhisme officiel. Proscrite, la Société du Lotus Blanc se réfugia dans la clandestinité. Elle reparaitra de période en période et ce sont des associations se réclamant d'elle ou de groupements analogues qui, par la suite, p.¹⁹³ fomentèrent l'insurrection de 1351, destinée à provoquer à brève échéance la chute de la dynastie mongole, ébranleront le trône des Ming (1622), susciteront une révolte contre l'empereur mandchou K'ien-long (1793) et manqueront de peu l'assassinat de l'empereur Kia-k'ing (1813). Ce travail des sociétés secrètes depuis les Song jusqu'aux Mandchous, cette persistance de l'agitation révolutionnaire tout au long des siècles, autant de données qui ne doivent pas être oubliées si nous voulons comprendre les ressorts cachés de l'histoire chinoise.

Il était intéressant de signaler l'apparition de ce mouvement dès l'époque des Song.

Ce qui est non moins intéressant à noter sous la rubrique de l'âge song, c'est le complexe bouddhico-taoïque que révèlent des ésotérismes comme celui du *Pai-lien kiao*. L'origine de cette société secrète, par son nom même — le Lotus Blanc —, semble amidiste, et la révolte de 1351 qui en dérivera se fera au nom du messianisme bouddhique : les insurgés de 1351 seront des « adventistes » qui attendront la descente du bodhisattva Maitrêya. Toutefois un grand nombre de pratiques de magie, fumigations etc., relèveront du

¹ Cf. WIEGER, *Histoire des croyances* (1917), p. 643. — WIEGER, *Textes historiques*, II, pp. 1718 et 1734. — B. FAVRE, *Les sociétés secrètes en Chine* (Paris 1933), p. 80.

taoïsme et une des dérivations terminales du Lotus Blanc sera, au XVII^e siècle, la confrérie des « Huit Trigrammes (*Pa-koua*), évidemment à base taoïste ¹.

La contamination bouddhico-taoïque avec prédominance de l'esprit taoïste en plein Mahâyâna tardif, en plein amidisme, en plein maitréyanisme, l'insensible investissement des cerveaux bouddhistes par les conceptions taoïstes représentent — comme la peinture de Hang-tcheou et pour les mêmes raisons — une des caractéristiques de l'époque des Song.

*

* *

La sculpture de l'époque des Song est, pour une bonne part, représentée par une statuaire bouddhique due moins à la dynastie chinoise de ce nom qu'aux dynasties tartares maîtresses du Nord, les K'i-tan et surtout les Kin, qui régnèrent à Pékin, les premiers de 936 à 1122, les seconds de 1122 à 1215. Les Kin en particulier marquèrent fortement cette sculpture de leur empreinte. Il y avait certainement chez ces occupants tartares, maintenant qu'ils se sinisaient, le désir méritoire, la bonne volonté de restaurer les sanctuaires bouddhiques détruits par les invasions. A cet égard, l'époque kin représente, dans le domaine de la sculpture religieuse, une sorte de renaissance, mais une renaissance qui, dans ses statues de marbre (en grande partie originaires du Ho-peï) ou de bois polychrome, tourne tout de suite, selon l'expression de Sirén, au baroque.

Les Kouan-yin, qui constituent le thème principal de cette statuaire, ^{p.194} nous renseignent sur la transformation iconographique alors en cours pour cette divinité. Qu'il s'agisse de figures debout ou de statues en attitude de *mahârâdjalîlâ* (ou « délassement royal »), le bras droit reposant alors sur le genou droit remonté et la jambe gauche pendant au sol, l'ancien bodhisattva, en ses diverses poses rituelles, est en train de devenir une déesse, et la déesse une belle personne à l'attitude imposante, aux formes opulentes à travers le jeu des écharpes, au torse développé et gras, au ventre non moins doté d'embonpoint, une « *prima donna* » très parée et un peu mûre à la majestueuse indolence de sultane ². Esthétique analogue à celle que nous révéleront les peintures murales de la même région sous les mêmes dynasties tartares.

¹ B. FAVRE, *Sociétés secrètes*, p. 99.

² Cf. SIRÉN, *Chinese sculptures of the Sung, Liao and Chin dynasties* Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, n° 14, Stockholm, 1942 pp. 45-64. — SIRÉN, *A Chinese temple and its plastic decoration of the twelfth century*, dans *Études d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier*, II, 1932, p. 499-505 (sculptures du temple Hia-Noua-yin sseu près de Ta-t'ong, au Chan-si, temple construit en 1037, sous les K'i-tan, brûlé en 1119 et reconstruit en 1140 sous le roi kin Ho-lo-ma). Voir Hugo MÜNSTERBERG, *Zum Problem der weiblichen Kuan-yin*, *Artibus Asiae*, IX, 1946, p. 316.

Ce que nous retiendrons particulièrement de tout cela, c'est la continuité tartare qui s'est maintenue autour de Pékin pendant toute l'époque des Song, sous les K'i-tan, puis sous les Kin. En marge de l'esthétique si intellectualiste, idéaliste et impressionniste des Song, les deux dynasties tartares ont fait régner dans l'art un esprit tout différent qui s'efforçait de remettre en honneur la plantureuse sculpture et les pompeuses peintures murales des derniers T'ang. Contraste des esthétiques qui trahit l'opposition des races. Songeons que, sous trois dynasties successives (K'i-tan, puis Kin, puis Mongols), Pékin est resté tartare de 936 à 1368. Il était impossible que l'histoire de l'art ne portât pas la trace de cette occupation de quatre cent trente-deux ans.

Quoi qu'il en soit, la piété bouddhique de ces dynasties tartares n'en est pas moins remarquable et contraste avec les difficultés que, sous des dynasties purement chinoises, le bouddhisme avait toujours à redouter de la part du confucianisme officiel comme du taoïsme ¹. La considération des dynasties tartares pour la grande religion indienne se manifesta notamment dans le domaine de l'architecture. Mentionnons pour l'époque des K'i-tan ou Leao l'élégante pagode octogonale en briques de Ting-tcheou (Ho-peï) datée de 1001-1053 ², ainsi que la non moins élégante pagode de Nan-t'a, à Fang-chan-hien (également au Ho-peï), datée de 1117 ³; et pour l'époque Kin la célèbre pagode à treize étages du Pai-ma-sseu (la Pagode du Cheval Blanc), près de Lo-yang, reconstruite en 1175 ⁴, p.195 ainsi que la pagode Ts'ing-ta, du Lin-ki-sseu, à Tcheng-ting, datée de 1185 ⁵.

Enfin ce sont les souverains Kin — justifiant ainsi leur nom de « Rois d'Or » — qui avaient, les premiers, fait de leur Cité Interdite, à Pékin, une des merveilles de l'Asie ⁶. S'il n'est rien resté, à cet égard, de leur œuvre, détruite en 1215 par Gengis-khan, les Mongols eux-mêmes — les « Yuan » — sous le règne de Khoubilai, puis les Ming, sous le règne de Yong-lo, n'ont fait, semble-t-il, que reprendre leur programme.

On doit également faire remonter à l'époque kin dans la Chine du Nord (1125-1234) le style des peintures murales bouddhiques ou taoïques provenant du Chan-si méridional et qui se continueront à l'époque yuan, l'origine, notamment, de celles du Kouang-cheng sseu près de Tchao-tch'eng, et du Hing-houa sseu près de P'ing-yang, aujourd'hui aux musées de Toronto, Philadelphie ou Kansas-City ⁷. Il s'agit, en principe, de processions célestes

¹ Nous savons, par exemple, que le roi k'i-tan Yéliu Hong-ki, *alias* Tao-tsong (1055-1101), copia de sa main avec de l'encre d'or des textes religieux sur les bodhisattvas.

² SIRÉN, *Architecture*, pl. 78.

³ ID., *ibid.*, pl. 76.

⁴ ID., *ibid.*, pl. 69.

⁵ SIRÉN, *Architecture*, pl. 80.

⁶ Voir G. N. KATES, *A new date for the origins of the Forbidden City*, Harvard Journal of Asiatic Studies, 1942, p. 180.

⁷ Cf. Helen FERNALD, *Museum Journal, University of Pennsylvania*. Philadelphie, septembre 1926 et juin 1928. — William Charles WHITE, *Chinese temple frescoes*, Royal Ontario

bien ordonnées, très solennelles, voire pompeuses, mais assez froides et qui ne sauraient nous faire oublier les « primitifs » de Touen-houang. Ces peintures offrent de grandes analogies stylistiques avec des sculptures sur bois, de la fin des Kin, datées de 1195 ¹.

Deux grandes « fresques » taoïstes, originaires du Chan-si et aujourd'hui au musée de Toronto, représentant des divinités stellaires ou terrestres (le Seigneur de la Grande Ourse ou de la Petite Ourse, les Sept Étoiles, l'Empereur du Ciel, l'Impératrice de la Terre, les dieux des Cinq Planètes etc.) sont probablement du XII^e siècle. D'autres peintures murales de la région de P'ing-yang dateraient (?) de 1238, c'est-à-dire d'une époque où les Mongols venaient de remplacer les Kin dans la possession du Chan-si, mais où ils ne pouvaient que suivre la tradition de la dynastie précédente.

*

* *

Les influences étrangères se font sentir vers la même époque dans les arts du tissu. La Chine des T'ang avait fabriqué des tapisseries de soie, englobées sous la dénomination générale de *tche-tch'eng* ou de *kin* (brocarts) et que nous connaissons bien par les pièces du Shôsôn, à Nara. Mais c'est à partir de l'âge des Song que le mot de *k'o-sseu* fait son apparition. L'étymologie de ce terme doit, semble-t-il, être recherchée dans le mot persan ^{p.196} *qazz* qui désigne les soieries en général. De fait, nous le savons, les Ouïgour, peuple turc alors établi dans le nord-est de l'actuel Sin-kiang, à Tourfan, Qarachar et Koutcha, fabriquaient des tapis de soie multicolores (« aux cinq couleurs »), vraisemblablement influencés par la technique iranienne et qui durent influencer à leur tour le *k'o-sseu* des Song septentrionaux, à l'époque de K'ai-fong ².

N'oublions pas d'ailleurs qu'à la période suivante, de 1134 à 1211, nous voyons établi dans ce même Turkestan Oriental un rameau des K'i-tan ou Khitaï, les *Qara-Khitaï*, comme on les appela, qui, chassés de Pékin par les Kin, étaient allés fonder un empire inattendu dans les bassins des fleuves Ili et Tchou et en Kachgarie ³. Nul doute que ce peuple, resté bouddhiste et de culture chinoise aux portes mêmes du monde iranien, n'ait contribué à

Museum, n° 12, juillet 1937. — W. C. WHITE, *Chinese temple frescoes, a study of three wallpaintings of the thirteenth century*, Toronto University Press, 1940. — Laurence SICKMAN, *Notes on later Chinese buddhist art*, dans : *Parnassus*, t. XI, n° 4, avril 1939, p. 13.

¹ W.C. WHITE, *Chinese temple frescoes*, Toronto, 1940, pp. 42-45, fig. 8.

² SCHUYLER CAMMANN, *Origin of Chinese k'o-sseu tapestry*, *Artibus Asiae*, XI, 1948, p. 90. Cf. Jean Pierre DUBOSC, *Contribution à l'étude des tapisseries d'époque Song*, *ibid.*, p. 73. Bernard VUILLEUMIER, *Exposition des tapisseries et tapis de la Chine (VII^e-XIX^e siècles)*, Musée des Gobelins, avril-mai 1936.

³ Sur les Qara-Khitaï, voir K. A. WITTFOGEL et FÊNG CHIA-SHÉNG, *History of Chinese society Liao*, Philadelphie, American Philosophical Society, 1949, pp. 619-674.

maintenir entre l'Iran et la Chine les rapports dont l'histoire du *k'o-sseu* nous apporte le témoignage. Notons qu'en sens inverse, nous voyons, à la même époque et certainement par l'intermédiaire des Qara-Khitai, une influence chinoise song se faire sentir sur la céramique persane. C'est ainsi que parmi les bols de la fin du XII^e siècle ou des vingt premières années du XIII^e, découverts depuis 1945 à Gurgan (Khorassan), nous remarquons en blanc laiteux, blanc de neige etc., de véritables imitations persanes des *jou*, *kouan*, céladons et autres spécialités de la céramique song¹. La ville de Gurgan, jusque-là partie intégrante de l'empire des Khwârezm-châhs, ayant été détruite par les Mongols de Gengis-khan en 1220, nul doute que nous n'ayons là une preuve des échanges artistiques entre ces mêmes châhs de Khwârezm, de culture persane, et leurs voisins immédiats, les Qara-Khitai, de culture chinoise.

La céramique des Song.

La céramique song est considérée à bon droit comme la plus belle et la plus parfaite de tous les temps.

« Les progrès de la technique, le choix rigoureux des pâtes et couvertes permirent alors la création de pièces aux teintes douces et profondes, aux couvertes épaisses et onctueuses. Ce sont pour la plupart, des céramiques très vitrifiées ou des porcelaines translucides.

D'autre part,

« les formes diffèrent de celles des T'ang par leur ^{p.197} simplicité. Les profils des vases t'ang, avec leurs lignes interrompues au col et à la base, font place à des courbes continues et harmonieuses².

Les principales catégories de la céramique song sont les suivantes³ :

¹ René GROUSSET, *L'exposition iranienne du Musée Cernuschi*, Oriental Art, Londres, 1948, p. 110. — Mehdi BAHRAMI, *Gurgan Faiences*, Le Caire, 1949, p. 41.

² Musée Guimet, fascicule III, *Céramique chinoise. Guide abrégé de la Collection Grandidier* (par Madeleine DAVID), 1950, p. 126.

³ Les volumes fondamentaux pour la céramique chinoise en général, song en particulier, restent ceux de : HOBSON, *Chinese pottery and porcelain*, 2 vol. 1915. — HETHERINGTON, *Early ceramic wares of China*, 1922. — HOBSON, *Catalogue of the Eumorfopoulos Collection*, Ceramic, t. II et III (1926). — HOBSON, *Catalogue of the collection of Sir Percival David*, 1934 — Georges SALLES, *Arts de la Chine ancienne*, Musée de l'Orangerie, 1937 (céramique par Michel CALMANN, pp. 97-223). — Madeleine DAVID, *Musée Guimet Guide, III, Céramique chinoise*, 1950. — SHERMAN LEE, *Sung ceramics in the light of recent japanese research* dans *Artibus Asiae*, XI, 1948, p. 165. — Sir Herbert INGRAM, *New approach to the early Chinese Ceramics*, Oriental Art, 1948, p. 17.

1° *Jou*. La céramique ainsi nommée aurait été fabriquée vers 1100-1126 environ, dans le palais impérial de K'ai-fong, pour des potiers de la ville de Jou-tcheou, également au Ho-nan. Ces pièces sont remarquables par leur épaisse couverte surtout bleu-lavande ou gris bleuâtre, parfois, bleu-ardoise, bleu-vert ou gris-ardoise ¹.

2° *Kouan*. C'est-à-dire céramique « officielle », fabriquée d'abord à K'ai-fong, puis, après l'invasion kin de 1127, repliée à Hang-tcheou, où les potiers impériaux s'établirent notamment dans le quartier du K'iutan, « l'Autel du Ciel » de cette ville. Il s'agit d'une céramique souvent très mince, à couverte généralement craquelée, de teintes gris-vert, bleuâtre, gris, bleu-gris, gris-ardoise, gris tourterelle, gris rosé, gris-fer clair, bleu-lavande. Les pièces *kouan* sont très difficiles à distinguer des *ko*, de teintes analogues et également craquelés. A première vue, dans une exposition — celle de Burlington House (1935) et celle de l'Orangerie (1937) par exemple, — la craquelure *kouan* semblerait par moments une « toile d'araignée » plus lâche, la craquelure *ko* un réseau plus serré ; les teintes bleutées sembleraient dominer dans le *kouan*, les gris pâles dans le *ko*. En réalité, il ne s'agit là que d'impressions premières, et les exceptions à un tel critérium risqueraient de l'infirmier rapidement ².

En 1127, lors de l'invasion des Kin, les potiers de *kouan* se replièrent vers la région de Hang-tcheou (Tchö-kiang).

3° *Ting*. Cette céramique était fabriquée dans les fours de Ting-yao, site récemment localisé par Koyama près du village de Kien-ts'eu-ts'ouen, district de Ting-hien, au Ho-pei central ³.

« Les *ting* les plus parfaits ont un corps blanc, de grain fin et serré, souvent translucide ; ils sont revêtus d'une couverte blanc ivoire qui forme parfois des gouttelettes à l'extérieur des bols et coupes. La base est généralement émaillée ; le bord supérieur, ^{p.198} nu, est souvent masqué par un cercle métallique. La couleur va du *pai-ting* (blanc ivoire) au *fen-ting* (blanc farineux) et au *t'ou-ting* (blanc terreux) ⁴.

Ou encore : émail ivoire, émail crème, émail bistre clair, beige-blanc, bistre blanc, émail beige, émail chamois. Le décor est généralement incisé. Un spécialiste aussi averti que Michel Calmann voit dans le *ting* « la meilleure céramique de tous pays et de tous les temps ⁵ ».

¹ Exemples de couleurs dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. II, pl. 5, 8, 11.

² Exemples de *kouan* et de *ko* dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. II, pl. 16, 19, 20.

³ KOYAMA (Fujio), *Discovevy of the ruins of Tingyao*, dans : *Bulletin of Eastern Art*, n° 23-24, Tôkyô, Institute of Art Research, novembre-décembre 1941.

⁴ Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III, p. 128. Exemples dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. III, pl. 31, 33, etc.

⁵ *Arts de la Chine ancienne*, Musée de l'Orangerie, 1937, p. 175.

On peut rapprocher du *ting* la céramique dite de Kiu-lou-hien, à émail blanc crémeux épais. Kiu-lou-hien, localité située dans le sud du Ho-peï, fut détruite par une inondation en 1108 ¹.

En 1127 lors de l'invasion kin, les potiers de *ting* se replièrent à Ki-tcheou dans le Kiang-si. Dans ces *ting* du Kiang-si, datant des Song de Hang-tcheou, le décor incisé fait souvent place aux motifs moulés.

4° *Ting-ts'ing*, ou « bleu nuageux », appelé par Michel Calmann « groupe clair ». Il s'agit de pièces apparentées au *ting*, mais avec couverte plus vitrifiée, à aspect glacé. On en fabriquait à King-tö-tchen (Kiang-si) et à Tö-houa (Fou-kien). Des *ying-ts'ing* d'exportation ont été trouvés depuis la Corée jusqu'à Fostât, en Égypte. L'émail est bleu pâle, bleuâtre, blanc bleuté, gris-bleu, crème, etc., avec décor souvent floral.

5° Céladons (chinois : *ts'ing-ts'eu* ; japonais : *sei ji*). Les anciens céladons « de Yué », au Tchö-kiang, dont nous avons encore parlé pour l'époque des Cinq Dynasties, ont continué à se perfectionner sous les Song et ont, au dehors, donné naissance aux céladons coréens (ceux-ci avec teintes à eux propres, allant du gris-bleu au vert-pomme, mais avec prédominance des gris à émail très doux) ². Mais les plus beaux céladons sortirent des ateliers de Long-ts'uan (dans le sud-ouest du Tchö-kiang). « Les pièces de Long-ts'uan se distinguent de celles de Yué par leurs tons verts plus francs. La couverte épaisse et lisse varie du vert olivâtre au vert clair ³. » Certaines pièces particulièrement fines sont connues sous le nom de *kinuta*, terme japonais pour désigner leur caractère précieux ⁴. L'exportation des céladons de Long-ts'uan fut considérable au Japon, en Indochine, en Irak, etc.

La tradition vante deux potiers, deux frères, de la famille Chan, comme les meilleurs maîtres de Long-ts'uan. « Le puîné, *Ti* en chinois, travaillait suivant la tradition locale. L'aîné, *Ko* en chinois, se serait spécialisé dans ^{p.199} la production du craquelé : d'où le nom de *ko* pour cette catégorie d'objets ⁵. » Comme nous l'avons vu, ces craquelés *ko*, à émail ardoise, gris bleuté, verdâtre, gris olive, gris-vert, vert d'eau, etc., sont difficiles à distinguer des craquelés *kouan*. Comme ces derniers, ils sont d'une extrême délicatesse.

Il a existé aussi, concurremment à Long-ts'uan, des ateliers de céladons dans le nord de la Chine. L'un d'eux a été découvert en 1931 à Jou-hien

¹ Mais peut-être les pièces dites de Kiu-lou-hien provenaient-elles des fours de Ts'eu-tcheou dont nous parlerons plus loin.

² George J. LEE, *On the relations of the early Korai celadons to the Chinese ware of Yüeh*, dans : *Bulletin of Far Eastern Ceramic*, novembre 1948, pp. 20-25. — Musée Cernuschi. *Exposition d'Art Coréen* (1946). *Notes sur l'histoire de l'art de la Corée* par Madeleine DAVID, p. 19. — LANGDON WARNER, *Korai celadons in America*, dans : *Eastern Art*, II, 1930.

³ Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III, p. 129.

⁴ Exemples dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. II, pl. 29, 31.

⁵ Michel CALMANN, *Catalogue de l'Orangerie*, 1937, p. 141.

(Ho-nan) par le professeur japonais Harada. Ces céladons du Nord ont un émail plus sombre que ceux de Long-ts'iu'an et tirant sur le vert-olive ¹. Leur teinte les rapproche des céladons, tirant sur le gris, de Corée.

6° *Kiun*. Cette céramique tire son nom des ateliers de Kiun-tcheou, au sud-ouest de K'ai-fong (Ho-nan). Les tons vont du bleu pâle ou du bleu lavande aux teintes turquoise, avec des éclaboussures rouges ou pourpres, violet ou aubergine. D'où leur nom de « clairs de lune » ².

7° *Kien*. Cette céramique est ainsi nommée de la localité de Kien-ning, dans le nord du Fou-kien, identifiée par J. S. Plumer ³. Elle est

« revêtue d'une épaisse couverte brune, à reflets métalliques dorés ou argentés, *poil de lièvre* ou *plumes de perdrix*. Le bord est serti d'un cercle métallique.

Le « poil de lièvre » est souvent désigné par son nom japonais de *temmoku* (en chinois : *t'ou-mao*) ⁴.

8° *Ts'eu-tcheou*. Céramique ainsi appelée de la ville de ce nom, au Ho-peï. Le décor en est très varié.

« Les pièces classiques ont un décor de fleurs ou de rinceaux, peint en argile noir ou brun sur engobe blanc et sous une couverte transparente. Aux motifs peints se substituent parfois des motifs incisés ou champlévés. Les vases monumentaux du Musée Guimet ont une couverte brun sombre, découpée, avant cuisson, sur un décor floral qui se détache en relief sur le corps recouvert d'un engobe. En fait, la fabrique de Ts'eu-tcheou, par les formes et le décor, semble former un trait d'union entre la céramique des T'ang et celle des Ming ⁵.

Mais ce n'est là qu'une exception. Mme Daisy Lion-Goldschmidt a montré combien « étrangère au vrai génie de la Chine » était restée la céramique t'ang, avec

« ses jaunes et ses verts heurtés, son décor incisé presque brutal, ses formes hardies, surprenantes, qui évoquent d'autres horizons...

Au contraire, la céramique song lui paraît avec raison

« le _{p.200} plus authentique langage de l'âme chinoise :

¹ Exemples dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. II, pl. 49, 57.

² Exemples dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. III, pl. 2, 9, etc. Cf. George LEE, *Numbered Chiin ware*, Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1945-146.

³ John Marshall PLUMER, dans *Illustrated London News*, 26 octobre 135. J. M. PLUMER, *Note on the Chien yao (Temmoku)* dans : *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. XI (XXI), 5, septembre-octobre 1935, p. 193.

⁴ Exemple dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. II, pl. 55 et sq.

⁵ Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III, p. 732 (1950). — Exemples dans HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. III, pl. 46, 49, 56, etc.

« Les céladons aux verts nuancés, les blancs finement gravés, les *kiun* aux coulées de pourpre, les petites coupes noires à l'épais émail tacheté en fourrure de lièvre ou en plumes de perdrix valent par l'onctuosité de la matière, son lustre, ses reflets qui charment non seulement la vue mais encore le toucher... Nous arrivons ici à un sommet, à une réalisation parfaite où s'expriment le raffinement de la civilisation, la pureté de goût, la sensibilité d'une race pour qui la sobriété est le luxe suprême ¹.

*

* *

¹ Daisy LIJN-GOLDSCHMIDT, *Au Musée Guimet*, Revue de Paris, 1^{er} septembre 1950. p. 162.

CHAPITRE VI

DES MONGOLS AUX MANDCHOUS

Les Yuan.

^{p.201} Les Mongols ont mis quelque soixante-dix ans à conquérir la Chine. Gengis-khan commence à guerroyer en 1205 contre le royaume provincial, naguère fondé au Kan-sou (vers l'an mille) par la tribu tibétaine des Tangout ou Si-Hia. En 1215 il enlève Pékin aux Kin, de race proto-mandchoue. En 1233 son fils et successeur Ogödèi s'empare de la dernière capitale kin, K'ai-fong (au Ho-nan). Khoubilaï, petit-fils de Gengis-khan (et monté sur le trône mongol en 1260), s'empare de même en 1276 de la capitale de l'empire chinois song, la grande ville de Hang-tcheou (au Tchö-kiang). (En 1279 il aura achevé de réduire autour de Canton les derniers îlots de résistance). Toute la Chine lui appartient. Il est dès lors, dans sa capitale de Pékin, un empereur chinois légitime (1276-1294) et sa dynastie, la dynastie Yuan, prendra rang dans les annales officielles à la suite des quelque dix-neuf dynasties indigènes (1276-1368).

En même temps qu'un grand-khan mongol aux yeux des Tartares, Khoubilaï, en effet, entend, pour les Chinois, être un authentique Fils du Ciel. J'ai montré ailleurs ce que fut, à ce double titre, son rôle dans l'histoire universelle ¹. Ce qu'il fut, après soixante-dix ans de guerres, pour la reconstruction de la Chine, nous le savons par l'histoire dynastique du *Yuan-che* (pourtant compilée après la chute de sa maison) comme par Marco Polo. N'oublions pas (Marco Polo, ici encore, nous le rappellerait) que c'est Khoubilaï qui, le premier, a vraiment fait de Pékin une des plus ^{p.202} belles villes de l'Asie ². Grâce à lui, il n'y eut pas solution de continuité dans la civilisation chinoise. Toutefois l'origine tartare des Yuan ne fut pas sans influence indirecte sur la littérature et sur l'art. Comme le fait remarquer Odile Kaltenmark,

« l'existence d'une cour dépourvue de certains préjugés culturels permit à certaines tendances littéraires de s'épanouir librement.

Le théâtre,

¹ René GROUSSET, *Figures de proue*, p. 285.

² BRETSCHNEIDER, *Recherches archéologiques sur Pékin*, pp. 42-63.

« genre considéré jusque-là comme trop vulgaire pour que les lettrés aient osé s'y adonner ouvertement,

prit enfin un développement officiel. Né d'immémoriaux ballets lyriques, le théâtre comprenait à cette époque une partie chantée — chantée par un acteur jouant le rôle du chœur antique — et des rôles (alors neuf rôles) déclamés. Plusieurs drames yuan (notamment parmi les pièces de Wang Che-fou) sont encore célèbres. Les sujets sont souvent pris dans la tradition historique et fort pathétiquement traités : la jeune beauté du temps des Han livrée à un chef hun, les amours et les malheurs de l'empereur t'ang Hiuan-tsong et de la belle Yang Kouei-fei, etc. ¹.

*

* *

L'empereur Khoubilai et ses descendants se montrèrent (l'histoire confucianiste ultérieure le leur reprochera) des bouddhistes fort pieux. L'époque yuan vit donc se continuer la tradition de la peinture bouddhique que nous avons vue si brillante sous les Song de Hang-tcheou. Le moine tch'an Yen-houei qui travaillait sous Khoubilai (il peignait encore en 1372), laissa des portraits de saints bouddhistes (*arhat*, chinois : *lo-han*) ². On lui a attribué des figures d'un « humour mystique » assez puissant, tels les ermites Tö-kouai et Ha-ma, du Chion-in de Kyôto ; le premier émettant de son souffle, à la manière des magiciens taoïstes, un petit génie ; le second, assis dans un sous-bois, tenant des fleurs d'une main, les yeux pleins de rêve et de force magique, avec, accroché à son épaule et lui caressant amoureusement les cheveux, son crapaud familial ³. Aussi, à la collection Kawasaki Shôzô, à Kobé, les ermites Han-chan et Che-te riant, pleins de malice monastique ⁴.

Notons aussi pour l'époque Yuan quatre bons paysagistes : Houang Kong-wang qui peignait encore à quatre-vingts ans, en 1348 ; — Wou Tchen (1280-1354) ; — Wang Mong (d. en 1385), et Ni Tsan (1301-1374), les trois premiers originaires du Tchö-kiang, le quatrième du Kiang-sou, régions qui avaient été le siège même de la peinture song à l'époque de ^{p.203} Hang-tcheou ⁵. De fait, les paysages ou copies de paysages qu'on leur attribue font bien la transition entre l'art des Song et celui du début des Ming.

Les conquérants yuan ont ramené dans la peinture chinoise les goûts épiques de l'époque des T'ang : portraits de guerriers (souvent de véritables « ethniques », figurant d'authentiques Tartares), portraits de chevaux, scènes

¹ Cf. TSIANG UN-KAI, *K'ouen K'iu*, le théâtre chinois ancien, Paris, 1932.

² Collections Iwasaki (Tôkyô), Murayama (Osaka), etc.

³ SIRÉN, *Peinture* II, pl. 89. OMURA, *Masterpieces*, t. IX, pl. 114-117.

⁴ *Masterpieces*, IX, pl. 118-119.

⁵ WOU TI-FEN, *Le développement de la peinture de paysage en Chine à l'époque Yuan*, Paris, 1932.

de chasse. Notons que la tradition t'ang, à cet égard, ne s'était jamais perdue, notamment dans le Nord où depuis 936 des dynasties tartares n'avaient cessé de régner à Pékin (comme on l'a vu par les fresques k'i-tan que nous avons plus haut signalées). Toutefois, c'est un Chinois véritable et même un prince de la famille impériale Song rallié à Khoubilaï, c'est Tchao Mong-fou (1254-1322) qui incarne le mieux cette tendance ¹.

Les peintures de chevaux qu'on attribue à Tchao Mong-fou sont innombrables, ou plutôt il n'est peinture de chevaux qu'on ne lui attribue. Nous reproduirons seulement ici les scènes du célèbre rouleau de la collection Henri Rivière, représentant une halte de cavaliers mongols, le cavalier sanglant son cheval après avoir abattu une antilope, le cavalier poursuivant au lasso un cheval échappé, etc. On ne saurait rêver document historique plus précis que ces portraits, pris sur le vif, de la cavalerie des « Conquistadors du monde ».

On rattache à l'époque des Yuan une série de peintures murales bouddhiques et taoïques provenant de temples situés dans le Chan-si méridional (ou dans le nord du Ho-nan) et en étroite continuité avec les « fresques » de la même région attribuées à la fin de l'époque des Kin. Laurence Sickman, conservateur à Kansas City, qui en a fait une étude particulière, y distingue deux manières, concurremment employées : « Le décor en nuages flottants et eaux courantes » (plis parallèles et agités, écharpes flottantes, rendus dans la peinture par de nombreuses lignes noires) et les « plis en fil de fer », plus simples. Les personnages bouddhiques représentés se caractérisent par des visages ronds et pleins, au double menton, par des mains grasses aux doigts courts ². (On remarquera combien ce type est en continuité avec celui des statues de Kouan-yin en bois, remontant à l'époque précédente, sous les Kin).

« Les bouddhas portent une sorte de jaquette à col rond se terminant en volute, fermée sous la poitrine par une ceinture retombant en large nœud. Les manches larges se terminent par ^{p.204} des plis en S très compliqués. Les bodhisattvas sont nus jusqu'à la ceinture, portent de lourds colliers et ont une écharpe partant de l'épaule gauche et barrant la poitrine. Les couleurs sont épaisses et opaques. Les tons des chairs féminines en blanc contrastent avec les tons rougeâtres du nu masculin. Des nuages remplissent le fond. Les couleurs dominantes sont le rouge et le vert, avec emploi constant d'un vert émeraude allié au bleu.

¹ Cf. Raphaël PETRUCCI, *Tchao Mong-fou*, Revue de l'art ancien et moderne, septembre 1913, pp. 173, 184. Sur Tchao Mong-fou et son ami le peintre Ts'ien Siuan (qui se brouilla avec lui plutôt que de se rallier aux Mongols), cf. Percival DAVID, *Chinese Exhibition*, Revue des Arts Asiatiques, décembre 1935, p. 175.

² Cf. Laurence SICKMAN, *Notes on the later Chinese buddhist art*, Parnassus, vol XI, n° 4, avril 1939.

L. Sickman signale en particulier les peintures murales taoïques ornant le Ming ying wang tien, au temple Kouang-cheng-sseu (également au Chan-si méridional), et qui auraient été exécutées entre 1319 et 1326¹. Les reproductions qu'on nous en donne nous montrent des scènes animées, avec des acteurs et musiciens en costume soit chinois, soit mongol ; des personnages humains ou surnaturels, ainsi que des démons dans un paysage assez chargé, avec un torrent (enjambé par un pont), des pins et saules pleureurs, des pics et des buées ; le génie Ming Ying Wang, divinité des montagnes et des sources de la région, assis en majesté et qui est déjà (en dépit de son costume t'ang) un portrait ming, tandis que les mandarins, ses assesseurs, debout, nous rappellent les derniers donateurs laïcs de Touen-houang ; d'autres cortèges de génies, d'assesseurs guerriers avec, aussi, quelques agréables figures féminines et, au loin, une cavalcade escortant des reliques dans le paysage habituel d'arbres, de rochers et de nuages ; autour d'une table garnie, un groupe de belles femmes en grande toilette, portant des fleurs, des vases, des flacons, etc. ; sur une autre scène de festivité, de puissants guerriers qui nous rappellent les goûts militaires de la cour mongole.

Les musées de Toronto et de Kansas City sont aujourd'hui les centres les plus importants pour l'étude de ces peintures murales, le premier d'entre eux ayant acquis une partie de celles du Hing-houa sseu près de P'ing-yang, et le second celles du Kouang-cheng sseu, même région. On admirera notamment à Toronto un paradis de Maitrêya (Maitrêya entre Manjouçrî et Avalokitêçvara avec deux assistants, deux figures de moines et deux *apsaras*) ; plus loin la scène historique de la tonsure de l'empereur Leang Wou-ti, l'entrée en religion de la reine Hou, des Wei T'o-pa, etc.². Nous avons vu que les spécialistes américains et canadiens avaient, il y a dix ans, daté une partie de ces peintures murales de 1238, c'est-à-dire du début de l'époque yuan, ce qui expliquerait la continuité avec le style kin. D'autre part, les actuelles étiquettes du musée de Toronto rapportent la date de la grande « fresque » du Hing-Noua-sseu à une période yuan plus avancée (inscription de 1298)³.

*

* *

p.205 La céramique des Yuan continue celle des Song. Les ateliers de Long-ts'üan fabriquent toujours des céladons. Les « clairs-de-lune » (*kiun*) paraissent avoir été alors en grande faveur, et ceux qui les aiment moins que les autres créations des Song ne manquent pas de voir là le goût, quelque peu

¹ Laurence SICKMAN, *Wall Paintings of the Yüan pevioid in Kuang-Shêng-Ssu, Shansi*, dans : *Revue des Arts Asiatiques*, t. XI, n° 2, juin 1937, p. 53.

² W. C. WHITE, *Chinese temple frescoes of the XIIIth century*, Toronto, p. 122.

³ L'inscription porte la date « année wou-siu des Grands Yuan », date cyclique revenant tous les soixante ans (1238, si on peut considérer que les Yuan, en tant que tels, régnaient déjà alors au Chan-si, et sûrement cette fois 1298).

facile, des conquérants pour un genre plus immédiatement accessible que les céladons, les *ting*, les craquelés.

On attribue à l'époque yuan l'introduction d'un bleu de cobalt, dit « bleu des musulmans » (*houei-ts'ing*), parce qu'il aurait été originaire de l'Iran. Il est certain que le « panasiatisme » mongol avait spécialement mis en contact direct la civilisation persane et la civilisation chinoise. Deux rameaux de la famille gengiskhanide régnaient maintenant l'un en Chine (maison de Khoubilaï, 1260 ou 1276-1368), l'autre en Perse (maison de Houlagou, frère de Khoubilaï, 1256-1335). Jusqu'à la fin les relations entre les deux cours apparentées restèrent excellentes, et les échanges de cadeaux de luxe furent entre elles incessants. Peut-être n'a-t-on pas jusqu'ici assez étudié les conséquences de cette interpénétration dans le domaine de l'art.

Les Ming.

Dès le milieu du XIV^e siècle, la Chine du Sud commença à se soulever contre les Mongols ¹. L'agitation partit des sociétés secrètes, à doctrine ésotérique et millénariste, du Lotus Blanc (*Pai-lien kiao*) et du *Nuage Blanc* (*Pai yun*). L'administration mongole avait, à diverses reprises (1308, 1322), proscrit le Lotus Blanc. Il poursuivit son travail dans la clandestinité et en 1351 son chef, Han Chan-t'ong, donna le signal de la révolte en faisant prendre comme signe de ralliement à ses fidèles un turban rouge. Il annonçait l'arrivée du *Millenium*, en l'espèce la descente du messie bouddhique, le bodhisattva Maitrêya (Mi-lo-fo) ². Sa doctrine, mélange d'ésotérisme mahâyânique et de sorcellerie taoïque, soulevait les foules. Mais dépourvu de talents personnels, le prophète fut battu par les Mongols et ce fut un autre chef de bandes, le futur empereur Hong-wou, qui bénéficia du soulèvement. Hong-wou, lui, n'était certes pas un ^{p.206} illuminé, mais un politique d'une remarquable habileté qui, après s'être emparé de Nankin (1356), chassa successivement les Mongols du reste de la Chine et, en 1368, acheva la libération du territoire en enlevant Pékin au dernier descendant de Gengis-khan et de Khoubilaï. Il fonda alors la dynastie des Ming, destinée à régner sur l'empire chinois de 1368 à 1644.

Le plus grand souverain ming fut, après Hong-wou (1368-1398), son second fils, Yong-lo (1403-1424). La résidence des deux premiers Ming était jusque-là restée à Nankin, ville d'où était parti le mouvement de libération nationale. En 1409, Yong-lo transporta sa capitale à Pékin. Ce fut lui qui

¹ Sur les imprudences financières qui, dans la Chine du Sud notamment, avaient ébranlé le prestige des Mongols (émissions inconsidérées de papier-monnaie, inflation, dévaluation des « assignats », etc.), voir H. FRANKE, *Geld und Wirtschaft in China unter der Mongolen-Herrschaft, Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte der Yuan-Zeit*. Leipzig 1949.

² B. FAVRE, *Les sociétés secrètes en Chine*, p. 82.

conçut le plan et commença la construction de la « Ville Impériale » (Houang-tch'eng) et, à l'intérieur de celle-ci, de la « Ville Pourpre Interdite » (Tseu-kin-tch'eng), avec leur ensemble de bâtiments, de portiques, de terrasses, de jardins et de pièces d'eau, plan d'autant plus remarquable que le point de vue esthétique dut concorder ici avec des considérations astronomiques et géomantiques fort strictes¹. En dehors de la Ville Impériale, Yong-lo éleva, au sud-est de la Ville Chinoise, l'Autel du Ciel (T'ien-chen-t'an), temple circulaire posé sur trois terrasses de marbre, qui reste un des chefs-d'œuvre de l'architecture chinoise (1420). Un des empereurs ming suivants, Kia-ting (1522-1556), construisit d'autres monuments périphériques, notamment, au sud de la ville, l'Autel de l'Agriculture (Sien-nong-t'an) et, au nord-est, l'Autel de la Terre (Ti-t'an). On doit aussi à Kia-ting plusieurs monuments de la Ville Impériale comme le Temple des Lamas (Ta-kao-tien).

Au nord de Pékin, les tombeaux des Ming, avec leur avenue ou voie triomphale bordée de grandes statues de dignitaires ou de statues d'animaux (toutes marquées, hélas, par la décadence de la sculpture sous les Ming), commencent chronologiquement avec le tombeau de Yong-lo, resté « le Grand Tombeau » (Tch'ang-ling) et dont l'ensemble — portiques, temple, autel — est l'œuvre de l'empereur Siuan-tö (1426-1435).

*

* *

Les premiers Ming, et notamment les empereurs Hong-wou et Yong-lo, se proposèrent une restauration intégrale des valeurs traditionnelles. A cet effet, par delà, bien entendu, les Mongols, par delà même les Song (puisque les Song avaient laissé, dès 1127, les Tartares occuper la Chine du Nord et se briser l'unité chinoise), ils décidèrent de prendre pour modèles les T'ang, derniers souverains, avant eux, d'une Chine unitaire. Le *Code des Ming*, promulgué dès 1373 par l'empereur Hong-wou, imita donc le *Code des T'ang*². Pour le recrutement des cadres administratifs, p.207 on rétablit le système des examens que les Mongols avaient généralement laissé tomber en désuétude³. (Quant à l'empereur Yong-lo, il s'efforça par ses expéditions en Haute Mongolie et au Viêt-nam, voire par les croisières qu'il envoya dans l'océan Indien, de reprendre les traditions de l'impérialisme des T'ang. En réalité, ses successeurs ne l'imitèrent point et, aussitôt après la mort de

¹ J. BREDON-LAURU, *Peking, historical description* (Shanghai, 1931), p. 81.

² Cf. PELLISOT, *Le Droit chinois*, Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient, t. IX, (1909), pp. 132 et sq. — ESCARRA, *Le droit chinois* (Paris 1936), p. 99.

³ ESCARRA, *Le Droit chinois*, p. 353. Sur le recrutement du « mandarinat » par voie de concours, voir, ici encore, Robert DES ROTOIRS, *Traité des Examens*, traduit de la *Nouvelle Histoire des T'ang* (Paris, 1932).

Yong-lo (1424), les Ming renoncèrent pratiquement à toute expansion militaire et navale.

Toutefois, dans le domaine de l'art, le style « Restauration », que favorisait le conservatisme ming, exerça une incontestable influence. Les vases de bronze ming cherchent à imiter avec beaucoup d'application et d'érudition, sinon, hélas, d'intelligence et de vigueur, les divers styles des bronzes archaïques. Et sans doute, comme on le verra plus loin, la peinture ming dans les paysages monochromes, continue, avec, souvent, beaucoup de talent, la tradition des lavis song. Mais en même temps (et c'est le fait essentiel de l'art ming) reparaît dans toute une catégorie de peintures le goût de la couleur. Il semblerait qu'il y ait ici une résurrection de la polychromie t'ang, telle que nous la signalions sur les bannières de Touen-houang comme sur la marqueterie de luxe du Shôsôin. De fait, le goût t'ang pour la couleur comme pour la « joliesse » semble avoir enjambé les Song pour animer le « décor de la vie » à l'âge des Ming. Il en ira de même dans la céramique où le chant des couleurs que nous connûmes sous les T'ang va reparaître sous les Ming par delà la monochromie sévère des esthètes song. Mais peut-être faut-il se rappeler ici encore que pendant toute la durée de l'époque yuan (1276-1368), du fait de la domination mongole, commune aux deux pays, la Chine des grands-khans khoubilaïdes avait vécu en étroite symbiose avec la Perse des *ilkhans* houlagides, et que dans la céramique comme dans la miniature, l'Iran est le royaume de la couleur. L'extinction de la dynastie mongole en Perse en 1335 et l'expulsion des Mongols de Chine en 1368 auraient pu faire cesser ces rapports ; il n'en fut rien. Les Ming continuèrent à entretenir des relations diplomatiques et commerciales suivies avec les nouveaux maîtres de l'Iran, Timourides d'abord, Séfévides ensuite. Ainsi purent survivre à la domination mongole les conséquences artistiques du « panasiatisme mongol » : la défaite de la monochromie song par la polychromie persane.

*

* *

L'art du temps des Ming est surtout remarquable dans la céramique¹. La céramique, sous les Ming, est même associée à ^{p.208} l'architecture². Le fondateur de la dynastie, l'empereur Hong-wou, décida en 1394 de remplacer dans les nouvelles architectures le bois par la brique. C'est ainsi qu'il fit élever à Nankin une pagode de briques blanches. L'empereur Yong-lo fit également élever à Nankin une pagode en briques vertes et jaunes,

¹ Cf. HOBSON, *Wares of the Ming dynasty*, Londres, 1923. — HOBSON, *Catalogue Eumorfopoulos*, t. IV, Londres 1927. — Madeleine DAVID et Daisy LION-GOLDSCHMIDT, *Guide du Musée Guimet*, III, *Céramique chinoise*, 1950, que nous suivons ici. — A. D. BRANKSTON, *Early Ming wares of Chingtechen*, Pékin, 1938.

² Pour ce qui va suivre, je me conformerai à l'usage général qui, pour les empereurs des dynasties Ming et Ts'ing, substitue à leur nom celui de leurs « années de règne » (*nien-hao*).

malheureusement détruite en 1854. Enfin les premiers Ming ouvrirent une fabrique impériale à King-tö-tchen, ville située dans le nord-est du Kiang-si et déjà connue par sa céramique sous les Song, voire dès les Han.

Les principales catégories de la céramique ming sont les suivantes :

1° *San-ts'ai* ou « trois-couleurs, savoir, en principe, le vert (de cuivre), le jaune (de fer) et le violet-aubergine (du manganèse). Mais sous Kia-tsing (1522-1566) les « trois couleurs » peuvent être le vert ou le jaune, l'aubergine et le bleu turquoise (tiré du cobalt).

2° *Monochromes*. King-tö-tchen fabriqua des séries de monochromes rouge de fer, noir lustré (cobalt et manganèse), bleu de cobalt ou violet. Les plus beaux datent de Kia-tsing. On continua, au Tchö-kiang et ailleurs, à fabriquer des céladons, à la vérité inférieurs à ceux des Song, mais que la diplomatie et le commerce ming exportèrent partout (en Perse, en Égypte, à Stamboul). Une place à part doit être réservée aux blancs de Tö-houa, dans le Fou-kien, qui atteindront une si grande perfection sous la dynastie suivante (Ts'ing), notamment au XVIII^e siècle. Notons aussi, sous les Ming, les blancs de King-tö-tchen, avec couverte épaisse, à aspect « gras comme du lard ». On fabriqua pour l'empereur Yong-lo de petites coupes, de ce blanc, fines au point d'en être « sans corps » (*t'o-tai*) comme des coquilles d'œuf.

3° *Bleu et blanc*, céramique principalement fabriquée à King-tö-tchen. On employa à plusieurs reprises à cet effet, depuis le début du XV^e siècle, un minéral de cobalt, importé de l'Iran, notamment sous Yong-lo (1403-1424) et Siuan-tö (1426-1435), et appelé, de ce fait, « bleu musulman » (*houei-ts'ing*). Le décor bleu sur blanc peut aussi avoir été inspiré par la céramique persane. Notons que l'importation du « bleu musulman », paraît avoir été arrêtée à certaines époques, notamment à l'époque Tch'eng-houa (1465-1487), ce qui amena alors les céramistes à se contenter d'un bleu local, plus doux et grisâtre. Le « bleu musulman » reparaitra à l'époque Tch'eng-tö (1506-1521), mélangé en proportions variables au bleu chinois. Sous Kia-tsing (1522-1566), le bleu et blanc connaît une grande vogue avec « un bleu profond, souvent violacé, qui forme un magnifique contraste avec la couverte blanche ». Sous l'empereur Wan-li (1573-1619), bien que le bleu p.209 musulman et même le kaolin soient devenus rares, nous avons encore, à côté de teintes ternes et grisâtres, de beaux bleus sombres et violacés. Par ailleurs, la technique du « rouge sous couverte » qui distingue les époques Siuan-tö (1426-1435) et Tch'eng-houa (1465-1487) semble se perdre au XVI^e siècle, pour n'être reprise que par la dynastie suivante, à l'époque K'ang-hi (1662-1722).

La technique du « bleu sous couverte » associé à des émaux de couleur brillants (verts, jaunes, rouges) s'était développée à partir du règne de Tch'eng-houa (1465-1487). Ce jeu de couleurs se signale dans la « peinture en couleurs contrastées » (*teou-ts'ai*), « opposition entre le bleu pâle sous couverte et les émaux brillants, verts, jaunes et rouges. » Il triomphe en

particulier dans les pièces de « Cinq Couleurs » (wou-ts'ai) (bleu turquoise, rouge, vert, jaune, aubergine, etc.) qui débutent sous Kia-tsing (1522-1566) et continuent sous Wan-li (1573-1619) ¹.

On saisit le contraste entre la céramique song et la céramique ming. La première aboutissait à une sorte de spiritualisation de la matière, et si elle s'adressait à nos sens, c'était là sensualité toute philosophique. Avec les Ming, la céramique chinoise perd quelque chose de cet idéalisme. Elle descend du ciel sur la terre, mais, hâtons-nous de le dire, le jardin où elle « atterrit » reste un des plus merveilleux qu'ait créés l'imagination des siècles.

Mme Daisy Lion qui, sous la direction de M. Georges Salles et avec Mlle Madeleine David, a concouru à la nouvelle présentation des séries ming de la Collection Grandidier au Musée Guimet, a bien marqué l'impression ressentie par le visiteur en passant des vitrines song aux vitrines ming :

« Les glaçures qui revêtent les objets se limitent d'abord à une gamme restreinte, bleus qui s'étendent du turquoise à l'indigo, verts un peu acides, jaunes et violets. Tout cela est assez criard et, certes, plein d'audace. La grande salle qui abrite ces séries est comme emplie d'un bruit de violence, d'un chant puissant ; les formes sont majestueuses, sûres d'elles-mêmes, imposantes. Mais ceci n'est qu'une étape ; au tournant prochain est recrée l'atmosphère apaisante du temps des Song avec les monochromes d'un rouge chaud, les craquelés qui font rêver les céramistes contemporains, les incomparables *Blancs de Chine*, jamais égalés ailleurs. C'est un lieu de calme, de plénitude, de pureté. Plus loin, voici une des gloires les plus certaines de la collection Grandidier. Les *Bleu-et-Blanc* se déploient dans une vaste salle claire où leur étonnante symphonie produit un effet saisissant. Sous leur apparente uniformité, la diversité apparaît vite : variété ^{p.210} vivante des formes, variété de la pâte, tantôt épaisse et tantôt translucide, variété infinie du décor, variété enfin des tons qui s'échelonnent d'un bleu délicat, argenté, au bleu violacé et profond du XVI^e siècle pour aboutir au rayonnant saphir du XVII^e ². »

*

* *

¹ M. DAVID et Daisy LION, *Guide du Musée Guimet*, III, 1950, pp. 133 et sq., que nous résumons et auquel nous renvoyons ici. Pour les tons ming, voir les planches en couleurs de HOBSON *Catalogue de la Collection Eumorfopoulos*, tome IV (1927). Et la présentation, par Mlle Madeleine David et Mme Daisy Lion, de la collection Grandidier, désormais au Musée Guimet, 2^e étage.

² Daisy LION, *Au Musée Guimet*, Revue de Paris du 1^{er} septembre 1950, p. 162.

La peinture ming n'a sans doute pas produit, comme l'époque Song, des génies exceptionnels, mais elle nous a valu des séries d'œuvres qui, à elles seules, honorerait une époque. On y distingue d'ordinaire quatre groupes ¹.

1° Au début du XVe siècle, les peintres ming sont encore tributaires du style yuan. Citons parmi eux l'empereur Siuan-tō (1398-1435), et deux peintres de bambous (on sait à quel point ce thème, pour son symbolisme philosophique, est en honneur en Chine) : Wang Fou (1362-1416) et son élève, Hia Tch'ang (1388-1470).

2° Le groupe « de Wou », c'est-à-dire de Wou-men, l'ancien nom de Sou-tcheou, au Kiang-sou, près de l'embouchure du Yang-tseu. Le fondateur de l'école est Chen Tcheou (1427-1509), originaire de cette région, talent original qui, à bien des égards, renouvela le paysage chinois ². Son élève, également né près de Sou-tcheou, Wen Tcheng-ming (1470-1559), est presque aussi connu comme poète que comme paysagiste. T'ang Yin (1470-1523) peignit des sujets bouddhiques en même temps que des paysages. Wen Po-jen (1502-1575), neveu de Wen Tcheng-ming, continua sa tradition.

3° L'école du Tchö-kiang. Signalons dans ce groupe Wou Wei (1459-1508) qui nous a laissé notamment des moutonnements de montagnes dans la brume ; Siu Wei (1521-1593), peintre et poète ; Lan Ying (vers 1578-1660) et Ting Yun-peng, qui peignait entre 1585 et 1625.

4° Le groupe formé autour de Tong K'i-tchang (1555-1636), originaire du Kiang-sou et qui fut le dernier grand peintre ming.

Comme on le voit, la plupart de ces maîtres — ceux des trois derniers groupes — même quand ils étaient venus habiter Pékin, étaient originaires soit de la région de l'embouchure du fleuve Bleu, soit de la province du Tchö-kiang, naguère illustrée par tant d'artistes song. Mais s'il y a ^{p.211} continuité des Song aux Ming, il serait injuste de ne voir là qu'imitation.

« Ce qui nous frappe, au contraire, note Jean Buhot, c'est l'extrême vitalité de cet art qui ne se contente point, comme on le croit trop souvent, d'exploiter de vieilles formules, mais qui toujours cherche du nouveau dans la composition, dans la technique, dans le maniérisme même. Quelle nouveauté, quelle fraîcheur dans le genre intime !

¹ Osvald SIRÉN, *A history of later Chinese Painting*, 2 vol., Londres, 1938 (et le c. r. de Jean BUHOT dans *Revue des Arts Asiatiques*, XII, 2-3 1938, pp. 729-730). — Jean-Pierre DUBOSC, *Exhibition of Chinese Painters of Ming and Ch'ing dynasties*, New-York, mars-avril 1949. — E. H. VON TSCHARNER, *Grosse chinesische Maler der Ming und Ts'ing Dynastien und chinesische Volkshunst*, Zurich, juin 1950. — J. P. DUBOSC, *A new approach to Chinese painting*, *Oriental Art*, III, 2, Londres, février 1951.

² TOMITA (Kojiro), et CHIU KAI-MING, *An album of landscape and poems by Shen Chou*, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, octobre 1948.

Une place à part doit être faite aux portraits funéraires ming qui se distinguent souvent par le sobre réalisme du dessin, l'acuité de la psychologie, la force de l'expression. Des meilleurs d'entre eux on a pu dire que nous sommes ici devant des Clouet, des Holbein, presque des Franz Hals d'Extrême-Orient.

L'académisme des Ming nous a valu des théoriciens de l'art, critiques d'art et historiens de l'art d'un réel intérêt. Mentionnons Mo Che-long qui peignait entre 1567 et 1582 et qui nous a laissé le traité de peinture *Houa chouo*¹. Un autre traité de peinture est le *Kiai tseu yuan houa tchouan* (« les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde »), dont le premier fond est dû à Li Tch'ang-heng (ou Li Lieou-fang) lettré et paysagiste de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e. L'ouvrage devait être repris et préfacé à l'époque mandchoue, à la fin du XVII^e siècle, par le critique d'art Li Yu et par le paysagiste Wang Ngan-tsie. La première partie de cet ouvrage parut en 1679, la seconde en 1701².

C'est vers la fin de l'époque des Ming que l'estampe chinoise a atteint son apogée.

Comme l'imprimerie elle-même, l'estampe, en Chine, était née de l'estampage, en série, des pierres gravées. Puis était venue, dès l'époque des T'ang, la xylographie, l'usage des planches de bois, servant à imprimer non seulement des textes édifiants (généralement bouddhiques), mais les images pieuses du bouddhisme. C'est ainsi que les missions Pelliot et Aurel Stein ont rapporté de Touen-houang à Paris (Musée Guimet et Bibliothèque Nationale) ou au British Museum des xylographies représentant le *lokapâla* du Nord Vaïçrava, daté de 947, un paradis d'Avalokitéçvara, également du X^e siècle etc.³. (La mission Pelliot a même rapporté de Koutcha un petit bois du VIII^e siècle qui servait à imprimer l'image du Bouddha.) Les xylographies Pelliot de Touen-houang sont en noir sur blanc, mais parfois rehaussées de couleurs à la main. Dans l'estampe « laïque », la Bibliothèque Nationale possède la reproduction d'un album song, publié en 1261, représentant la vie d'une fleur », gravée d'après le p.212 peintre Song Po-jen. Sous les Yuan, l'estampe a acquis une assez grande maîtrise technique, comme on peut le voir par une édition illustrée du *Soûtra de Kouan-yin*, datée de 1331. Sous les Ming, comme nous l'annoncions, l'estampe a connu une grande faveur. Le thème est, en principe, comme sur tant de peintures ou de porcelaines, celui des « oiseaux et fleurs ». Au début du XVI^e siècle la région de Nankin et de Sou-tcheou fut un centre important. C'est là que furent publiés, d'après les dessins de T'ang Yin (1466-1524), plusieurs albums de gravures imprimées

¹ Traduction de Victoria CONTAG dans *Ostasiatische Zeitschrift*, 1933.

² Traduction de Raphaël PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris 1918.

³ Nicole VANDIER-NICOLAS, *Estampes*, dans Georges SALLES, *Arts de la Chine Ancienne*, Catalogue de l'Exposition de l'Orangerie, 1 937, p. 70, pl. XIX. — L. HAMBIS, *Manuscrits et peintures de Touen-houang, Mission Pelliot 1906-1909*, Catalogue de l'Exposition du Musée Guimet (Musée Guimet et Bibliothèque Nationale, octobre 1947.)

en rouge, jaune, bleu et vert sans contours noirs. La période Wan Li (1573-1619) fut, pour l'estampe comme pour la porcelaine, une époque de grand raffinement ¹.

Les Ming ont continué, spécialement dans la province du Chan-si et dans les districts avoisinants, la tradition des peintures murales kin et yuan. Les célèbres « fresques » de la collection Eumorfopoulos, attribuées aux Yuan par W. C. White, ont été ramenées à l'époque des Ming par Pelliot ². L'une de ces fresques, représentant trois grands bodhisattvas, provient du Ts'ing-leang sseu (près de Hing-t'ang-hien, au Ho-peï), temple construit en 1188, reconstruit en 1424 et restauré en 1466-1468. Les fresques dont il s'agit sont donc placées par Pelliot au XV^e siècle. Notons que le décor avec ornements en relief qui y figure (plâtre doré) n'était apparu que sous les Yuan. Le temple du Fan-hai sseu, dans la banlieue nord-ouest de Pékin, temple construit en 1440, était également décoré de fresques bouddhiques (« paradis d'Occident », Kouan-yin, etc.) de style ming, avec ornementation en plâtre doré ³.

*

* *

C'est à l'époque des Ming que les statuettes d'ivoire font leur apparition dans l'histoire de l'art.

Des artisans des Ming ou de l'ère K'ang-hi, Maurice Paléologue notait déjà que nul n'a mieux compris

« comment il fallait travailler l'ivoire pour en faire valoir le grain, le poli et les veines, pour donner à ce qui constitue l'épiderme un éclat harmonieux, une douceur charmante.

Ajoutons que les ivoires ming et k'ang-hi se distinguent par leur heureuse simplicité et ^{p.213} la pureté de leurs lignes, sans les fatigantes virtuosités et les « tours de force » du « curio » XIX^e siècle.

Nous assistons là, une fois de plus, à un phénomène bien connu dans l'histoire de l'art, à une « transposition de genres ». Dans le domaine de la céramique, les figurines ming (il suffit de faire la comparaison dans les vitrines de nos musées) sont loin de valoir les terres cuites t'ang. En revanche, ces « tanagras chinoises », disparues de Chine depuis le X^e siècle, voici que

¹ Mme VANDIER-NICOLAS, *l. c.*, — Mlle Marian DENSMORE, *Essai pour servir à l'étude de la gravure chinoise*, Revue des Arts Asiatiques. XI, I, mars 1937, pp. 13 et sq. (avec illustrations).

² Cf. L. BINYON, *Catalogue Eumorfopoulos. Frescoes* (Benn, 1927). PELLIOU, *Les fresques de la collection Eumorfopoulos et les fresques de Touen-houang*, Revue des Arts Asiatiques, V, 1928, p. 43. — Comme on l'a vu, le terme de *fresque* est ici employé par extension car la technique des peintures murales de l'Asie Centrale et de l'Extrême-Orient diffère du véritable procédé à fresco.

³ Angela LATHAM, *Illustrated London News*, 27 février 1937 pp. 357-359.

nous les retrouvons dans les meilleures statuettes féminines des ivoires ming ou k'ang-hi. Les toilettes ont changé, le charme des attitudes reste le même. Sans doute, la légèreté de la terre cuite prêtait plus d' » envol » aux danseuses t'ang, mais la richesse de l'ivoire, avec ses tons chauds, telle une chair éclairée d'un soleil intérieur, confère aux figurines taillées dans cette matière une voluptueuse douceur.

Par ailleurs, les ivoires ming et, ts'ing ont su figurer, mieux peut-être qu'aucune matière, le panthéon populaire, dès lors définitivement fixé. Ils nous ont livré d'excellents spécimens des diverses attitudes canoniques de Kouan-yin, l'ancien bodhisattva Avalokitêçvara, désormais devenu une « madone » : Kouan-yin trônant assise, avec ou sans assesseurs, Kouan-yin dans la pose (déjà chère aux statuaires song) du « délassement royal », etc. Sans doute, grâce à leurs dimensions exiguës et à la sécheresse de la matière, les ivoires en question évitent la boursofflure des grandes Kouan-yin ming et même song. Un type très répandu dans nos ivoires comme dans la porcelaine (les « blancs de Chine ») et dans l'imagerie populaire, est celui de la « Kouan-yin donneuse d'enfants » (*Song-tseu Kouan-yin*), aussi appelée la « Kouan-yin aux vêtements blancs » (*Po-yi Kouan-yin*), dont les fortuites analogies d'attitude avec nos propres vierges-à-l'enfant ont été souvent soulignées. De même type, l'émule taoïste de cette Kouan-yin, la « Princesse-des-Nuages-Bigarrés » (*Pi-hia yuan-kiun*) qui distribue également une postérité aux familles jusque-là stériles. Non moins intéressantes, au point de vue iconographique, sont parmi nos ivoires les statuettes de génies taoïstes, les « huit Immortels » (*Sien*), les trois Dieux du Bonheur, littéralement les « Trois Étoiles » (*San-sing*), car ces êtres surnaturels, correspondant dans le ciel à trois astres, sont représentés sur terre sous les espèces de sages vieillards, figurant respectivement « l'Étoile du Bonheur » (*Fou-sing*), « l'Étoile des Dignités » (*Lou-sing*) — (nous sommes ici en pays de mandarinat, un mandarinat « transcendant », panthéonisé), — et « l'Étoile de Longévité » (*Cheou-sing*). Sur nombre de nos ivoires, ces bons vieillards, à la barbe « fluente », au crâne protubérant, volontairement cocasses, — sans pour autant rien perdre de leur dignité —, nous contemplent avec une bonhomie souriante, voire une bienveillance un peu narquoise —, tout l'humour chinois ¹.

*

* *

La littérature ming n'a guère aujourd'hui la faveur des critiques.

¹ Voir Henri MASPERO, René GROUSSET et Lucien LION, *Les ivoires religieux et médicaux chinois*, Paris (Éditions d'Art et d'Histoire) 1939. — Henri MASPERO, *Mythologie de la Chine moderne* dans la *Mythologie Asiatique Illustrée* de Paul-Louis COUCHOUD (1928), pp. 227-362. — Henri MASPERO, *Les dieux taoïstes. Comment on communique avec eux*, Académie des Inscriptions, séance publique annuelle du 19 novembre 1937.

« A bien des points de vue, écrit Odile Kaltenmark, elle se signale par la routine et le manque d'imagination. La classe lettrée confucianiste, qui semble n'être plus qu'une bourgeoisie décadente, maintient et aggrave un système absurde d'examens qui ne fait que favoriser son inertie.

L'époque a cependant produit un philosophe original, Wang Yang-ming (1472-1528 ou 1473-1529) ¹.

Wang Yang-ming chercha à réagir contre le déterminisme mécaniste de Tchou Hi, ou tout au moins à le corriger, grâce à la théorie de Mencius sur la bonté innée au cœur de l'homme. Tchou Hi, d'ailleurs, convenait que la conscience morale représente notre participation aux lois de l'univers ou, comme il disait, à la « Norme céleste » (*T'ien-li*). Wang Yang-ming en conclut que l'étude objective de l'univers est pour nous moins importante que l'intuition, qui nous fait communier avec l'essence des choses. Il découvre dans la connaissance intuitive le jaillissement de l'universelle spontanéité, la source de la liberté métaphysique. Certains écrivains chinois actuels voient là une sorte de « bergsonisme » en réaction contre le scientisme (« à la Herbert Spencer ») de l'école tchouhiste. En réalité, la doctrine de l'intuition développée par Wang Yang-ming portait, sans le savoir, la trace des conceptions bouddhiques de l'école Tch'an.

Sur le terrain proprement littéraire, l'époque ming s'est distinguée dans le théâtre et le roman. Le théâtre yuan conservait, de ses origines, un caractère de jeu populaire. Le théâtre ming (*tchouan k'i*), plus raffiné, devient un divertissement pour les grands. Plusieurs pièces ming, « la Guitare » (*P'i-p'a ki*) composée par Kao Ming vers 1367, « le Pavillon des Pivoines » (*Mou tan t'ing*), dû à Tang Hien-tsou (1550-1611), pièces pleines de péripéties romanesques, se lisent encore avec intérêt. Il en va de même de plusieurs romans ming, à commencer par les romans historiques comme le *San-kouo tche yen yi*, histoire romancée des Trois-Royaumes qui, pleine aussi de romanesque, avec des caractères de héros ou de traîtres souvent puissamment dessinés, prend par moments des allures d'épopée ². L'auteur, un certain Lo Pen qu'on situe très approximativement entre 1330 et 1400, est considéré par Sung-nien Hsu comme ayant manifesté, au milieu ^{p.215} de la société si conservatrice des Ming, des tendances démocratiques ³. Un autre roman historique, mais qui tourne ici au fantastique, est l'affabulation du « Voyage en Occident » (c'est-à-dire aux Indes) du pèlerin Hiuan-tsang (*S iyeou ki*), roman attribué à Wou Tch'eng-ngen (très approximativement entre 1510 et 1580) ⁴. Comme le fait remarquer Odile Kaltenmark, le merveilleux

¹ F. HENKE, *The philosophy of Wang Yang-ming*, Chicago 1916. — WANG TCH'ANG-TCHE *La philosophie morale de Wang Yang-ming*, Shanghai, 1936.

² Ou ITAÏ, *Le roman chinois* (Paris 1933), p. 59.

³ SUNG-NIEN Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise*, p. 61.

⁴ Cf. Ou ITAÏ, *Le roman chinois* (1933), pp. 31-40.

prédomine ici à un tel point que l'atmosphère est autant taoïste que bouddhique. Le héros, désormais, est moins Hiuan-tsang que son allié, l'extraordinaire singe Souen Wou-k'ong, qui, doué de pouvoirs magiques, accomplit, à travers les mondes terrestres et célestes, de prodigieux exploits. Remarquons là, à côté de la joie du merveilleux (« si Peau d'Âne m'était conté »), une bonne dose d'humour ¹. Un autre roman, le *Fong chen yen yi* ou « roman de l'investiture des dieux », fait intervenir dieux, génies et démons pour provoquer la chute de la dynastie des Chang-Yin et l'avènement de la maison des Tcheou ².

D'autres romans ont un tout autre caractère, à commencer par le *Kin-p'ing-mei* (« les fleurs de *mei* dans un vase d'or »), faussement attribué au poète Wang Che-tcheng (1526-1590), type du roman de mœurs réaliste et quelque peu licencieux ³.

Les Ts'ing.

En 1644 les Mandchous profitèrent d'une grave insurrection qui venait d'éclater en Chine pour s'emparer de Pékin ⁴. Presque sans coup férir, ils se rendirent maîtres de l'immense empire et fondèrent une nouvelle et dernière dynastie impériale, la dynastie *Ts'ing* (1644-1912). Comme, quatre siècles plus tôt, les empereurs mongols, les empereurs mandchous eurent à cœur de jouer, aux yeux de leurs sujets chinois, leur rôle de Fils du Ciel. Les deux plus grands d'entre eux, K'ang-hi (1662-1722) et K'ien-long (1736-1796), y réussirent brillamment. Tous deux firent œuvre impériale chinoise en restaurant les palais de Pékin ⁵. La Cité Interdite avait été saccagée et en partie incendiée pendant la révolte de 1644 qui avait provoqué l'intervention mandchoue. K'ang-hi restaura non seulement les ^{p.216} palais de la Ville Pourpre Interdite (*Tseu-kin-tch'eng*), mais aussi les monuments des autres quartiers, comme le temple lamaïque du *Tchan-t'an sseu*. A la périphérie, l'Autel du Ciel (*Tien-t'an*) et l'Autel de l'Agriculture (*Sien-nong-t'an*) furent de même restaurés par K'ien-long. K'ang-hi et K'ien-long se montrèrent en tout cela les fidèles continuateurs, les dépositaires de la pensée de l'empereur

¹ WU CHÊNG-ÊN, traduction A. WALEY, *Monkey*, Londres, 1945, et *Monkeys Pilgerfahrt*, trad. en allemand de Georgette BONER et Maria NILS, Zürich, 1947.

² Ou ITAÏ, p. 41.

³ Ou ITAÏ, p. 79.

⁴ Cf. Frantz MICHAEL, *The origin of Manchu rule in China ; frontier and bureaucracy as interacting forces in Chinese Empire*, Baltimore, 1942.

⁵ Voir SIRÉN, *Les palais impériaux de Pékin*, Paris, 1926. — SIRÉN, *Gardens of China*, New-York, 1949-1950.

ming Yong-lo. En Mongolie Intérieure, K'ang-hi éleva en 1703 le palais d'été de Jehol, encore embelli plus tard par K'ien-long ¹.

Leur règne et celui de l'empereur Yong-tcheng (1723-1735) ; successeur de K'ang-hi et prédécesseur de K'ien-long, ont également une grande importance dans l'histoire de la céramique ².

*

* *

La céramique de l'époque K'ang-hi (1662-1722) se distingue notamment par des monochromes du rouge de cuivre, aux tons sombres et profonds, dits « sang de bœuf ». Les monochromes K'ang-hi comptent aussi des blancs d'excellente qualité. Un nouvel emploi du bleu de cobalt nous a valu les bleus « marbrés » et « poudrés ». La porcelaine K'ang-hi se signale également par « la gamme des jaunes à base de fer, ocre, ocre brun, sienne ou ambre brûlé (jaune de Nankin et café au lait) ³ ».

Le « bleu et blanc » K'ang-hi est une des gloires du règne (bleu sous couverte sur fond blanc, au grand feu). « Le bleu est ici un cobalt local, affiné et épuré au point d'obtenir le célèbre *bleu saphir*, si lumineux qu'il n'a jamais pu être égalé. » Les « Cinq Couleurs » (*Wou-ts'ai*) d'époque K'ang-hi, au décor de fleurs et d'animaux, marquent la transition entre les pièces ming analogues et la « famille verte » propre au nouveau règne.

L'époque K'ang-hi représente, dans l'usage des émaux, l'aboutissement d'une longue progression. Sous les Song, nous avons connu le rouge, le jaune et le vert. A la fin des Ming s'y étaient ajoutées quelques touches de bleu turquoise clair.

« Le genre ne connut son plein épanouissement qu'à l'époque K'ang-hi, dans des pièces rutilantes où dominent le rouge corail et le vert, avec quelques légers rehauts de jaune et de violet pâle ⁴.

La céramique K'ang-hi est surtout marquée par le triomphe de la « famille verte », « avec sa gamme nuancée à l'infini et l'attrayante diversité ^{p.217} de ses décors. » ⁵ Madeleine David et Daisy Lion qui nous ont donné le résumé le

¹ Voir SEKINO (Tadashi), *Summer Palace and Lama Temples in Jehol*, Tôkyô, 1935.

² Voir notamment HOBSON, *Catalogue of the Eumorfoupolos Collection*, Ceramic, t. V, (1927). — J. P. VAN GOIDSENHOVEN, *La Céramique chinoise sous les Ts'ing*, Bruxelles, 1936. Et Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III, *Céramique chinoise*, 1950, que nous suivons ici.

³ Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III (1950), p. 153.

⁴ Madeleine DAVID, *Guide du Musée Guimet*, III, 1950, p. 154, que nous continuons à suivre ici.

⁵ Citons particulièrement ici, parmi les pièces de la Collection Grandidier au Musée Guimet (vitrine n° 47), le célèbre vase aux mille cerfs, « magnifique exemple de cette technique où toute la gamme des verts est employée ».

plus pertinent sur le sujet, rappellent à ce propos que la famille verte « se distingue des Cinq Couleurs par la substitution, au bleu sous couverte, d'un émail opaque, bleu violacé, et l'usage fréquent d'un émail vert sombre, tirant sur le noir ». Pour imiter les « trois couleurs » des Ming, les émaux de la famille verte ont été également employés sur biscuit, avec tons dominants verts et jaunes.

« Nous sommes à la période classique de la porcelaine, où l'habileté et l'expérience du céramiste ont atteint leur plein développement durant le règne du grand lettré et du grand amateur d'art que fut K'ang-hi... L'expression la plus parfaite en est peut-être dans les grands vases dits de la *famille noire* : la vigueur du coloris, la majesté des formes marquent un sommet où l'art ne pourra se maintenir longtemps ¹.

Pendant l'époque Yong-tcheng (1723-1735) la *famille verte* cède le pas à la *famille rose* « où domine un ton rose, plus ou moins pourpre ou violacé, qui est d'origine occidentale ».

Le règne de K'ien-long (1736-1796) est la dernière grande époque de la céramique chinoise. La famille rose continue sa carrière jusqu'au « décor arlequin » et passe la main au décor « mille fleurs », « véritable peinture sur porcelaine » et feu d'artifice terminal à la veille de la décadence.

Nous assistons là (l'évolution avait commencé sous les Ming, avait continué sous K'ang-hi et s'achève sous K'ien-long) à une significative transposition des genres : l'art du peintre — peinture d'oiseaux et de fleurs, paysages, etc. — s'est transposé dans la décoration céramique.

Dans le monochrome, l'époque K'ien-long nous a valu notamment des émaux rouges de fer, corail ou tomate, des bleus turquoise, des violets améthyste, des noirs souvent ornés d'émaux de la famille rose, ainsi que divers « tours de force », caractéristiques d'une technique à son apogée, en même temps que d'une inspiration quelque peu essoufflée à la veille — là encore — de la chute verticale.

*

* *

La peinture ts'ing, au XVII^e et au XVIII^e siècle, compta plusieurs peintres de talent ². Mentionnons parmi les paysagistes, dans une première école, Wang Che-min (1592-1680), Wang Yuan-k'i (1642-1715), Wang Houei (1632-1717), Houang Ting (1660-1730) et Fang Che-chou (1692-1751), ^{p.218} tous passés maîtres dans un dessin ferme et sûr, plein d'adresse et de finesse ;

¹ Daisy Lion, *Au Musée Guimet*, Revue de Paris, I^{er} septembre 1950, p. 163.

² *Catalogue of the Exhibition « Great Chinese Painters of the Ming and Ch'ing dynasties »*, New York, mars-avril 1949.

et, parmi les individualistes, le moine Pa-ta Chan jên (1626-1705 environ), K'ouen-ts'an (peignait entre 1650 et 1675), le moine Che-t'ao (1630-1707 environ), et le maître de Nankin Kong Hien (peignait entre 1656 et 1682). On peut noter à part les peintres provinciaux du Ngan-houei comme Hong-jên (d. 1663), ou de Yang-tcheou comme Kin Nong (1687-1764).

Che-t'ao (*alias* Tao-tsi), dont le musée Guimet vient (1951) d'acquérir un paysage puissamment construit, se présente comme un destin hors série. Descendant des Ming et mal résigné à la domination mandchoue, il se fit moine tch'an. Il nous a laissé un traité de peinture, le *Houa yu lou*, où, contre l'académisme officiel, il proclame sa farouche indépendance.

L'estampe continua à être en honneur au début des Ts'ing. C'est en 1679, on l'a vu, que fut publiée l'édition princeps du *Jardin du Grain de Moutarde* avec ses nombreuses planches. Les plus belles estampes en couleurs appartiennent à la même époque (fin du XVII^e siècle et première moitié du XVIII^e).

« Elles représentent des fleurs, des corbeilles et des coupes de fruits, des paysages, parfois des sujets à personnages, des images de caractère plus populaire. Leur technique est complexe et ingénieuse, leur gamme de couleurs d'une grande variété : jaunes, orange, bruns, verts de plusieurs tons, rouges, roses et bleus ; parfois les graveurs l'enrichissent encore en superposant les unes aux autres des planches de couleurs différentes ¹.

Les anciennes collections Curtis et Vever, à Paris, ont possédé de remarquables tirages d'époque K'ang-hi ou Yong-tcheng sur les thèmes, délicatement traités, de la fleur et de l'oiseau ².

Nous aurons, dans un autre volume de la présente série, à parler de l'influence occidentale en Extrême-Orient, tant à propos des porcelaines de la Compagnie des Indes que de la peinture du Père Castiglione.

Temps nouveaux.

L'érudition confucianiste, au XVII^e et au XVIII^e siècle, a produit quelques intelligences solides qui ont apporté dans la recherche un esprit déjà scientifique. C'est ainsi que Kou Yen-wou (1613-1682) reproche à la philosophie intuitionniste de Wang Yang-ming d'avoir, sous l'influence du ^{p.219}

¹ Nicole VANDIER-NICOLAS, ap. Georges SALLES, *Arts de la Chine ancienne, Catalogue de l'Exposition de l'Orangerie*, 1937, pp. 73-74.

² Bonnes reproductions chez Mlle Marian DENSMORE, *La gravure chinoise*, Revue des Arts Asiatiques, XI, I, mars 1937, et chez Mme VANDIER-NICOLAS, l. c., pl. XX-XXI. — Cf. Jean-Pierre DUBOSC, *Images imprimées et gouaches populaires chinoises dans le Catalogue de l'Exposition Chinesische Malerei der Ming und Ts'ing Dynastien*, Zurich, juin-juillet 1950.

mysticisme tch'an, détourné la pensée chinoise de ce qu'il y avait de constructif dans le tchouhisme. Kou Yen-wou entendait ramener les esprits à une science positive. Il écrivit notamment et en ce sens une géographie historique, ethnographique et économique. D'autres érudits, comme l'exégète Houei Tong (1697-1758), entreprirent, par-delà même l'interprétation des Song et en remontant, pour s'y référer, jusqu'aux Han, une critique rigoureuse des textes canoniques. Le philologue et mathématicien Tai Tchen (1723-1777) construisit sur ces bases, que nous appellerions positivistes, un système propre qu'il opposa même au tchouhisme. Dans la critique historique, Ts'ouei Chou (1740-1818) n'hésitait pas à démontrer que les traditions les plus vénérées sur les origines chinoises étaient tout encombrées de légendes de folklore.

Engagée sur cette voie, la critique des sources devait aboutir aux publications du Cantonais K'ang Yeou-wei (1858-1927), lequel considérait comme non moins apocryphes que les additions tardives les textes (dits *kou-wen*) incorporés au canon confucéen à l'époque des Seconds Han. Dans un manifeste retentissant sur « Confucius comme réformateur » (1897), K'ang Yeou-wei faisait du Sage le type même du réformiste social selon les conceptions de la jeunesse nouvelle. Car les idées occidentales envahissaient bon gré mal gré le monde intellectuel, mises à la portée des esprits par une pléiade de traducteurs. Signalons seulement parmi ceux-ci Yen Fou (1852-1921) qui fit passer en chinois les ouvrages de l'école positiviste et évolutionniste anglaise, et Lin Chou (1852-1924) qui traduisit toute une bibliothèque de romans sociaux anglais, français et russes ¹.

Tandis que le travail spontané de la pensée chinoise, encore stimulé par l'invasion des idées occidentales, ébranlait le conservatisme millénaire, la dynastie mandchoue, incapable de défendre la Chine contre les Occidentaux, avait « perdu la face aux yeux des Chinois. La première réaction nationale chinoise contre la carence de la « dynastie étrangère » avait été la révolte des T'ai-p'ing qui étaient restés maîtres de Nankin pendant onze ans (1853-1864). Ils avaient échoué en raison de la pauvreté de leur idéologie, un illuminisme, un millénarisme où se retrouvaient toutes les rêveries des sectes néo-amidiques ou néo-taoïques (*Lotus Blanc*, *Nuage Blanc*, etc.), mêlées de conceptions bibliques étrangement interprétées ².

¹ Voir E. R. HUGHES, *L'invasion de la Chine par l'Occident*, trad. Suzanne LE QUESNE, Paris, 1938.

² Les T'ai-p'ing des années 1850-1864, comme, plus tard, les Boxers (*K'iu-an-fei*) de 1900, nous rappellent, en effet, en pleine période contemporaine, tant d'autres sociétés secrètes ayant, à travers l'histoire chinoise, pris la tête de mouvements populaires, depuis les Sourcils Rouges (*Tchö-mei*) en 18 de notre ère et les Turbans jaunes (*Houang-kin*) en 184, Mentionnons encore, dans l'intervalle, l'agitation entretenue par l'association dite *Ko-lao-houei*, par celle de la Triade (*San-ho-houei*), par les associations du Lotus Blanc (*Pai-lien-hiao*) et du Nuage Blanc (*Pai-yun*) etc. Voir B. FAVRE, *Les sociétés secrètes en Chine*, Paris 1933.

^{p.220} Dans la politique étrangère, les désastres se succédaient. Après l'humiliation de la guerre de l'Opium (1842), c'étaient la prise de Pékin par les Anglo-Français (1860), puis les défaites de la guerre sino-japonaise (1894-1895) en attendant la nouvelle occupation de Pékin par les armées étrangères (1900). K'ang Yeou-wei, le lettré dont nous avons parlé comme ayant entrepris la modernisation du confucianisme, songea dans le même esprit, à sauver la monarchie en la convertissant au réformisme. Il fut secondé dans cette entreprise par son disciple, l'historien Leang K'ï-tch'ao (1878-1929), lequel proposait comme modèles de monarchies régénérées, modernisées et prospères la Russie de Pierre le Grand et le Japon de Meiji ; comme exemple à ne pas suivre, celui de l'empire ottoman, immobile et décrépît. Rencontre imprévue : ces leçons furent entendues par le jeune empereur Kouang-siu, qui, en 1898, appela K'ang Yeou-wei et Leang K'ï-tch'ao dans ses conseils. Ce furent les « Cent jours », qui furent marqués par une série d'édits impériaux hâtifs, destinés à moderniser d'un seul coup le vieil empire en appliquant intégralement le programme réformiste de K'ang Yeou-wei.

On sait que l'impératrice douairière Ts'eu-hi, interprète des idées du parti mandchou le plus rétrograde, arrêta net cette tentative. K'ang Yeou-wei et Leang K'ï-tch'ao n'eurent que le temps de se réfugier au Japon, où le second, renonçant à son rêve d'une monarchie modernisée, passa aux idées républicaines. Quant à K'ang Yeou-wei, il devait, par la suite, aller plus loin encore, puisqu'on le verra en 1918 exposer sous le nom de doctrine de la « Grande Concorde » (*Ta-t'ong*), une interprétation déjà communisante du confucianisme.

A la place du réformisme avorté, s'éleva le radicalisme de Sun Yat-sen. Cet intellectuel cantonais (1866-1925) qui avait fait à Honolulu et à Hong-kong des études de médecine et d'économie politique, était un fils de la Chine Extérieure, de culture aussi anglo-saxonne que chinoise et adepte de la *Christian Church*. Sa doctrine, le « Triple Démisme », c'est-à-dire les Trois Principes de la Démocratie (*San min tchou yi*), comportait 1° le nationalisme (expulsion des Mandchous, gouvernement de la Chine par les Chinois) ; 2° la démocratie (gouvernement du peuple par le peuple et, en attendant, par ses guides les plus éclairés, les membres du parti nationaliste ou *Kouo-min-tang*) ; 3° un socialisme d'État, encore, semble-t-il, non marxiste, mais avec tout un réseau de lois sociales.

Ce fut sur ce programme que les adeptes de Sun Yat-sen, ayant entraîné la révolte d'une partie de l'armée, provoquèrent la révolution de l'hiver 1911-1912 qui déposa la dynastie mandchoue et proclama la république. On sait qu'un vice-roi d'ancien régime, le trop habile Yuan Che-k'ai, sut d'abord escamoter à son profit la révolution et, sous le titre de président de la république, s'arrogea la dictature (1912-1916). Il succomba en 1916 devant la révolte à la fois des autres chefs militaires dans le Nord et du ^{p.221} parti républicain dans le Sud, mais la Chine tomba alors dans une anarchie militaire

analogue à ce que l'histoire nous enseigne de l'époque du Grand Émiettement (316-589) ou du temps des Cinq Dynasties (907-959).

Cependant au milieu de la pire anarchie, le mouvement intellectuel se poursuivait ¹. Deux universitaires, Tch'en Tou-sieou et Hou Che, réclamaient dès 1916 une réforme radicale de l'enseignement et de la littérature. Ils obtinrent gain de cause en faisant remplacer dans les écoles la langue écrite (*wen-li*) par la langue parlée (à Pékin), le « langage clair (*po-houa*), devenu à son tour langue écrite et désormais enseigné comme langue nationale dans toutes les provinces (1920). C'est en langue parlée que Hou Che, prêchant d'exemple, avait, dès 1919, publié son *Histoire de la philosophie chinoise*.

A Sun Yat-sen, décédé en 1925, avait succédé à la tête du Kouo-min-tang un militaire sudiste, Tchiang Kai-chek, qui, parti de Canton, avait chassé les généraux nordistes de Nankin (1927) et de Pékin (1928), rétablissant ainsi, du moins officiellement — et avec Nankin pour capitale — l'unité chinoise. Pendant vingt ans, de 1928 à 1948, Tchiang Kai-chek, entouré de la polysynodie du Kouo-min-tang, gouvernera la Chine officielle, réserve faite de l'invasion et de l'occupation japonaises dans les provinces orientales (1937-1945) et des soulèvements communistes sur les points les plus divers.

Car le parti communiste (*Kong-tch'an-tang*) gagnait du terrain. Après avoir un moment (1927-1933) constitué une république soviétique dans la province méridionale du Kiang-si, les communistes, se transportant à l'autre extrémité de la Chine, se reformèrent dans l'extrême nord du Chensi, à Yen-ngan. Ils avaient maintenant à leur tête un soldat énergique, de formation marxiste, Mao Tsö-tong, qui organisa à Yen-ngan une armée disciplinée. A la tête des intellectuels communistes se plaçait l'écrivain et archéologue Kouo Mo-jo qui exerça bientôt une influence considérable sur le monde universitaire ². On sait que, devant l'incapacité du Kouo-min-tang à se réformer, les armées de Mao Tsö-tong, après avoir établi à Pékin — redevenu capitale — un gouvernement central communiste, ont pu chasser Tchiang Kai-chek de Nankin et occuper toute la Chine (1949).

*

* *

Dans le domaine de l'art chinois les trente dernières années ont marqué un renouvellement considérable ³.

¹ Cf. Hu SHIH (HOU CHE), *The Chinese renaissance*, 1934.

² Kouo Mo-jo est notamment l'auteur du *Tchong-kouo kou tai che nien kieou*, « Recherches sur l'histoire de l'antiquité chinoise » (Chang-hai, 1931) et de volumes sur « les inscriptions des bronzes Yin et Tcheou », *Liang Chou chin wên tz'u ta hsi k'ao shih*, — et *Yin Chou ch'ing t'ung ch'i ming wên yen chiu*, Pékin, 1931, 1935.

³ Voir le magnifique album de M. CHOU LING, *La peinture chinoise contemporaine*, Paris, éditions Euros, 1949. — JUPÉON et Georges SALLES, *Catalogue de l'Exposition de pein-*

^{p.222} Dès 1919, un ami de l'art français, Tsai Yuan-pei, fondait l'Académie des Beaux-Arts de Pékin, et autour de Siu Ta-tsang se constituait une équipe de talents nouveaux. L'exposition de 1933 fut déjà une révélation, avec les œuvres de ces novateurs (par ailleurs respectueux du génie traditionnel chinois) qui se nommaient Wang Yi-tsing (né en 1869), Fan Yo-yu (né en 1870), Tchang Ta-ts'ien (né en 1889) et Tchen Chou-jen (né en 1884).

Un très grand peintre, le propre fils de Siu Ta-tsang, le maître Jupéon (Siu Pei-wong), né en 1894 (et qui, de 1921 à 1926, a travaillé à Paris) se signale au tout premier rang parmi les créateurs. Sa familiarité avec Montparnasse ne lui a d'ailleurs rien enlevé de sa spontanéité originelle. Nul n'aura sans doute plus sûrement réalisé la synthèse Orient-Occident. Dans ses lavis à l'encre de Chine où, selon l'expression de M. Chou Ling, a le dessin et l'encre ne font qu'un », où « l'art de Jupéon, si sobre et si puissant, en quelques lignes violemment jetées rend tout l'essentiel », l'actuel président de l'Académie chinoise des Beaux-Arts fait hennir, s'ébrouer et s'échapper sous nos yeux des [étalons](#) indomptés, de sauvages cavales, ou — toujours sans s'écarter du naturalisme le plus franc — il saisit en pleine action, faisant front à des serpents démoniaques, des buffles monstrueux. Une liberté, une spontanéité, une fougue dignes des plus grands. On croirait, traduits par le pinceau le plus moderne, les galops d'étalons entrevus par Tchouang-tseu dans les nuées en déroute, les buffles à la fois bestiaux et divins de l'ancienne peinture Tch'an ¹.

Fou Pao-che, lui aussi « paysagiste d'un lyrisme farouche », révolutionne et renouvelle, en les dépouillant de toute banalité, les thèmes song les plus classiques, comme la [rêverie du sage laissant flotter sa barque à la dérive](#), dans un lumineux et large paysage d'eau, aux lents méandres d'un fleuve contournant la paroi verticale d'un promontoire.

Lien Fong-mien, né en 1906 et qui en 1918 a travaillé à Montparnasse, est « un paysagiste aux couleurs brutales, juxtaposées avec un art aigu » — un fauviste d'Extrême Asie.

Ting Yen-yong (né en 1903) renouvelle ce qui eût été considéré naguère comme des sujets de paravent — brins d'herbe, insectes et grenouilles — en ^{p.223} les « enlevant » de quelques touches — de quelques taches — brusques, frustes, spirituelles.

ture chinoise, art chinois contemporain, Paris, Musée du jeu de Paume, mai-juin 1935. — Vadime ÉLISSÉEFF, *Catalogue de l'exposition de peintres chinois contemporains au Musée Cernuschi*, Paris, juin 1946. — Association France-Chine, *Exposition des artistes chinois en France* (à l'École des Beaux-Arts), Catalogue par CHOU LING, octobre 1946. — *Exposition des Peintures d'Ou Sogène au Musée Galliera*, Paris 1947. Catalogue par L. RIGAL et Vadime ÉLISSÉEFF. — Lu CHA-KWAN, *Catalogue de l'Exposition de peintures chinoises au Musée Municipal d'Art Moderne*, Paris, novembre-décembre 1948.

¹ Cf. Daisetz Teitaro SUZUKI, *The ten oxherding pictures*, Kyôto, Sekai Seiten Kanko Kyokai, 1948 (peintures de buffles par le peintre dhyâniste song Kouo-ngan Che-yuan).

De même, Tsi Pei-che (1859-1948), dans ses rats et ses poussins, nous rappelait, jusque dans son extrême vieillesse, que l'humour — un humour bouddhique plein de tendresse pour les êtres et les choses — reste une des données permanentes du génie chinois.

Le sseutchouanais Tchang Ta-ts'ien (né en 1889) va de la peinture de fleurs (les lotus géants de sa dernière exposition au Musée Cernuschi) à d'austères défilés dans les gorges du Yang-tseu.

Parmi les « jeunes », mentionnons Wou Tso-jên (« Ou Sogène ») qui, des steppes du Koukounor et des hauts plateaux du Tibet, a rapporté d'immenses visions d'espaces désertiques, des étendues sans fin de neige où cheminent, s'allongent et sinuent les caravanes du thé, où se perdent des troupeaux de yacks, d'où parfois surgissent, pour s'affronter en un duel à mort au bord des précipices, *deux yacks monstrueux*. Tch'ao Wou-ki dont nous exposâmes au Musée Cernuschi (1946) le poignant « cimetière » est un Raoul Dufy chinois. Signalons aussi nos amis Lu Cha-kouan, ancien conservateur du Musée de Hang-tcheou, Chou Ling, président des artistes chinois de Paris, Zao Wou-ki, Mme Pan Yu-lin, Mme Fan Tchun-pi, tous d'un talent très sûr et très fin.

Signalons aussi, avec Louis Hambis, le réveil de la céramique chinoise, tel que le lui ont révélé les derniers salons de Pékin (les vases du maître céramiste Ye Lin-tche) ¹. Enfin la Chine possède désormais dans la personne de Houa T'ié-yeou un très grand sculpteur dont le Musée Cernuschi exposa naguère le puissant groupe « mère et enfants sous le bombardement ».

Notons que, comme Wou Tso-jên, Tchang Ta-ts'ien et Pan Chun-king sont allés à Touen-houang surprendre sur les fresques des Wei et des T'ang le secret des anciennes écoles médiévales. Ainsi la Chine la plus moderne — une Chine si nôtre par ses affinités avec Montparnasse — renoue la tradition avec le plus lointain passé...

A travers tous les changements politiques, la Chine éternelle continue.

Musée Cernuschi, 30 mars 1951.

¹ Louis HAMBIS, *Où en est l'art chinois ? Le dernier salon de Pékin*, Hebdomadaire Arts, 6 mai 1949.

PROTOHISTOIRE CHINOISE

Céramique de *Ts'i-kia-p'ing*.

- ♣ vers 2500-2200 (époque pré-Hia pour Andersson ;
- ♣ vers 1400-1300 (époque Chang) pour G.D. Wu.

Céramique de *Yang-chao I*.

- ♣ vers 2200-1900 (époque pré-Hia et début des Hia) pour Andersson ;
- ♣ autour de 1700 (Hia) pour G. D. Wu.

Céramique de *Yang-chao II*.

- ♣ vers 1900 -1700 (époque Hia) d'après Andersson ;
- ♣ autour de 1200 (époque Chang) d'après G. D. Wu.

Céramique de *Pan-chan*.

- ♣ époque Moyen Yang-chao = autour de 1900 d'après Andersson (temps des Hia) ;
- ♣ fin des Chang, vers 1300-1000, d'après G. D. Wu.

Céramique de *Ma-tch'ang*.

- ♣ vers 1700-1300 (Hia et début de l'époque des Chang) d'après Andersson ;
- ♣ vers 1000 (commencement des Tcheou Occidentaux) d'après G. D. Wu.

Céramique de *Sin-tien*.

- ♣ vers 1300-1000 (deuxième partie et fin de l'époque des Chang) pour Andersson ;
- ♣ vers 700 (commencement des Tcheou Orientaux) pour G. D. Wu.

TABLEAU DES DYNASTIES CHINOISES

Les noms des dynasties ayant régné sur tout le territoire de la Chine *actuelle* sont écrits en capitales.

— Dynastie des <i>Hia</i> (dans la Chine du Nord)	1989(?) — 1523 (?)
— Dynastie des <i>Chang</i> (dans la Chine du Nord) (la dynastie des Chang prend, à partir de 1300, le nom de dynastie des <i>Yin</i>).	1523 (?) — 1028
— Dynastie des <i>Tcheou</i> (dans la Chine du Nord). La dynastie des Tcheou se divise chronologiquement en :	1027-256
1. <i>Tcheou Occidentaux</i> (centre au Chen-si).	1027-771
2. <i>Tcheou Orientaux</i> (centre au Ho-nan)	770-256
♣ Période des <i>Annales du Printemps et de l'Automne</i> (<i>Tch'ouen-ts'ieou</i>).	772-481
♣ Période des <i>Royaumes Combattants</i> (<i>Tchan-kouo</i>).	481-221
— Dynastie des TS'IN (unifie la Chine du Nord et soumet les royaumes allogènes de la Chine du Sud).	221-207
— Dynastie des HAN (règne sur la Chine entière).	206 av. J.-C—220 de notre ère
La dynastie des Han se divise chronologiquement en :	
1. <i>Han Antérieurs</i> (<i>Ts'ien-Han</i>) ou <i>Han Occidentaux</i> (<i>Si-Han</i>) (capitale à Tch'ang-ngan, ou Si-ngan fou)	206 av. J.-C— 8 de notre ère
Usurpation de Wang Mang	9-22
2. <i>Han Postérieurs</i> (<i>Heou-Han</i>) ou <i>Han Orientaux</i> (<i>Tong-Han</i>) (capitale à Lo-yang).	25-220
Les <i>Trois Royaumes</i> (<i>San-kouo</i>) se partagent la Chine :	220-265
1. Dynastie des <i>Han du Sseu-tch'ouan</i> (<i>Chou-Han</i>).	221-263
2. Dynastie <i>Wei</i> (famille <i>Ts'ao</i>) dans la Chine du Nord	220-265
3. Dynastie <i>Wou</i> dans la Chine du Sud (à Nankin).	221-280
— Dynastie TSIN (famille <i>Sseu-ma</i>) d'abord jusqu'en 316 dans toute	265 (-420)
En 316 la dynastie Tsin perdra la Chine du Nord, conquise par les Tartares et se repliera sur la Chine du Sud. On divise donc chronologiquement cette dynastie en :	
1. <i>Tsin Occidentaux</i> (capitale Lo-yang), ayant régné sur toute la Chine	280-316
2. <i>Tsin Orientaux</i> (capitale Nankin), réduits par les invasions tartares à la Chine du Sud.	317-420
Période de division entre le Nord et le Sud ou <i>Nan-Pei-tch'ao</i> : le Nord est occupé par les Tartares, le Sud est devenu le refuge de l'Empire national chinois.	317-589
Cette période correspond <i>pratiquement</i> à ce qu'on appelle les <i>Six Dynasties</i> (<i>Lieou-tai</i>), bien que cette dernière expression couvre toute la durée 220-589.	

Pendant le Nan-Pei-tch'ao, les cinq dynasties impériales suivantes se succèdent <i>dans le Sud</i> (capitale Nankin) :	
1. les <i>Tsin Orientaux</i> (plus haut mentionnés)	317-420
2. les <i>Song</i> de la famille Lieou (<i>Lieou-Song</i>)	420-479
3. et 4. les <i>Ts'i</i> , 479-501, et les <i>Leang</i>	502-556
5. les <i>Tch'en</i>	557-588
Pendant ce temps se succèdent dans le Nord un grand nombre de dynasties tartares, parmi lesquelles	
♣ plusieurs hordes de <i>Hiong-nou</i> (= Huns) <i>Tchao</i>	316-352
♣ plusieurs hordes de <i>Sien-pei</i> (proto-Mongols), commandés par le clan <i>Mou-jong</i>	349-407
♣ le roi tartare <i>Fou Kien</i>	357-385
♣ les <i>Tabghatch</i> , de race turque, en chinois : <i>T'o-pa</i> , aussi appelés rois de <i>Wei</i> , qui annexent successivement les autres royaumes tartares de la Chine du Nord, ainsi unifiée par eux. C'est la dynastie des <i>Wei du Nord</i> (<i>Pei-Wei</i>) qui règne bientôt sur toute la Chine Septentrionale.	398-534
En 534 cette dynastie se divise en :	
♣ <i>Wei Orientaux</i> (<i>Tong-Wei</i>) dans la Chine du Nord-Est, autour du Ho-nan	534-550
♣ <i>Wei Occidentaux</i> (<i>Si-Wei</i>) dans la Chine du Nord-Ouest, autour du Chen-si	534-557
auxquels succèdent respectivement :	
♣ dans le Nord-Est (Ho-nan, etc.) les <i>Pei-Ts'i</i>	550-577
♣ dans le Nord-Ouest (Chen-si, etc.) les <i>Pei-Tcheou</i> .	557-581
— Dynastie des SOUEI	
♣ depuis 581 dans le Nord ;	
♣ depuis 589 dans toute la Chine qu'elle a unifiée en annexant l'empire sudiste de Nankin. — La capitale des Souei est Tch'ang-ngan (Si-ngan-fou).	589-618
— Dynastie des T'ANG (capitale Tch'ang-ngan ou Si-ngan fou), dans toute la Chine.	618-907
— Période des <i>Cinq Dynasties</i> (<i>Wou-tai</i>), savoir, dans le Nord seulement (capitale à K'ai-fong),	
1) les <i>Heou-Leang</i>	907-923
2) les <i>Heou-T'ang</i>	923-936
3) les <i>Heou-Tsin</i>	936-946
4) les <i>Heou-Han</i>	947-950
5) les <i>Heou-Tcheou</i>	951-959
Pendant ce temps, dans le Sud, diverses dynasties provinciales, parmi lesquelles on mentionnera :	
♣ les <i>Wou-T'ang</i> , puis les <i>Nan-T'ang</i> à Nankin	902-975
♣ les <i>Wou-Yué</i> au Tchö-kiang (Hang-tcheou)	907-978
♣ les <i>Nan-Han</i> à Canton	909-971
♣ le royaume de <i>Chou</i> au Sseu-tch'ouan..	907-965
— La dynastie des SONG	960-1276
La dynastie des Song se divise chronologiquement en :	
♣ SONG DU NORD (PEI-SONG), capitale à K'ai-fong, régnant <i>pratiquement</i> sur toute la Chine re-unifiée par eux	960-1127
♣ <i>Song du Sud</i> (<i>Nan-Song</i>), réduits par l'invasion tartare (des Kin) à la Chine du Sud (capitale Hang-tcheou)	1127-1276 (ou 1279)

Dans l'Extrême-Nord, à Pékin, les <i>K'i-tan</i> ou <i>Kitat</i> (en chinois : Leao) de race mongole...	936-1122
Au Kan-sou, les <i>Si-Hia</i> ou <i>Tangout</i> , de race tibétaine (capitale Ning-hia)	1001-1227
Dans toute la Chine du Nord (sauf le Kan-sou) les <i>Djurtchèt</i> , en chinois : <i>Kin</i> , de race tongouse (mandchoue), capitales Pékin (1122), puis K'ai-fong (1214)	1127-1234
Les MONGOLS GENGISKHANIDES ou (en chinois) dynastie des YUAN, maîtres de toute la Chine.....	1276-1368
On peut faire remonter l'avènement de la dynastie Yuan soit à la date de 1260, quand son fondateur Khoubilaï, petit-fils de Gengis-khan, monte sur le trône mongol dans la Chine du Nord conquise ; soit à 1276, quand Khoubilaï fait prisonnier, dans Hang-tcheou, le dernier empereur Song officiellement consacré ; soit à 1279-1280, quand Khoubilaï a abattu les derniers prétendants Song dans la région cantonaise. La capitale des Yuan est Pékin.	
— La dynastie des MING règne sur la Chine entière (capitale Nankin depuis 1356, puis, à partir de 1409, Pékin)...	1368-1644
— La dynastie des MANDCHOUS ou TS'ING, également sur la Chine entière (capitale Pékin)	1644-1912
— RÉPUBLIQUE CHINOISE capitale à Pékin (1912), puis à Nankin (1928) et de nouveau à Pékin (1949).	1912

Carte de la Chine ancienne. Légendes

[Voir la carte](#)

I	Sites préhistoriques ;
•	Fouilles archéologiques ;
•	Sépultures et cryptes bouddhiques ;
A	Fours céramiques.

Sites préhistoriques.

- I. Ts'ï-kia-p'ing : Poterie néolithique, 2500-2000 av. J.-C. (?)
- II. Yang Chao-ts'ouen : Poterie peinte néolithique, 1700 av. J.-C. environ.
Pan-chan : Poterie peinte néolithique et anneaux de jade, 1500-1400(?)
- III. Cha Kouo-t'ouen : Site néolithique.
- IV. Tch'eng tseu-yai : Poterie noire intermédiaire entre la céramique de Yang Chao et la céramique blanche des Chang.
- V. Ma-tch'ang : Poterie proto-historique, 1400 environ av. J.-C.
- VI. Sin-tien : Site proto-historique, XVe, XIIIe siècle av. J.-C.

Fouilles archéologiques.

1. • Ngan-yang : Vases de bronze, sculpture en ronde bosse, céramique blanche, env. XIIIe au XIe s. av. J.-C.
2. • Hœ : Capitale des Tcheou Occidentaux. Tombes des Tcheou.
3. • Pœ Ki-hien : Table et vases de bronze : début des Tcheou Occidentaux.
4. • Siun-hien : Tombes des seigneurs de Wei (XI^e-VII^e s. av. J.-C.). Bronzes incrustés de nacre, jade.
5. • Sin-tcheng : Bronzes des débuts des Royaumes Combattants.
6. • Li Yu : Bronzes du milieu des Royaumes Combattants.
7. • Houï-hien : Bronzes, cercueil laqué. Bassin en laque sèche. Époque des Royaumes Combattants.
8. • Région du Houï : Bronzes divers. Fin des Royaumes Combattants.
9. • Cheou-hien : Capitale de Tch'ou en 241 av. J. C. Tombe royale d'un prince de Tch'ou ; bronzes des IV^e et III^e s. av. J.-C.
10. • Kin-ts'ouen : Tombes. Bronzes divers. IV^e, III^e av. J.-C. Localisation des cloches de Piao (?) (404 av. J.-C.).
11. • Tumulus de Ts'in Che Houang-ti.

Sépultures et cryptes bouddhiques.

1. • Tombeau de Houo K'iu-Ping, d. 117 av. J.-C. Tumuli des Han Antérieurs.
2. • et 2 bis. Tombes et Piliers funéraires : II^e, III^e s. ap. J.-C. Groupe de K'iu-hien : Sépulture de Fong-houang ; sépulture de Chen. Groupe de Mien-tcheou.
3. • Chambrettes funéraires : Dalles gravées, IIe s. ap. J.-C. : groupe du Hiao-t'ang chan (ant. à 121 ap. J.-C) ; tombe de la famille Wou (147 ap. J.-C.).
4. • Tombeaux des Dynasties du Sud VI^e, V^e s. ap. J.-C.
5. • Yun-kang. Cryptes bouddhiques 414 à 520 ap. J.-C.
6. • Long Men : Cryptes bouddhiques 494 à 759 ap. J.-C.
7. • T'ien Long chan : Cryptes bouddhiques.

Fours céramiques.

- A. Kien-ngan : céramique Song, groupe Kien.
- B. Ki-ngan : céramique Song, groupe Ki-ngan.

- C. Ts'eu-tcheou : céramique Song.
- D. Kiun-tcheou : céramique Song, groupe Kiun.
- E. Ting-hien : céramique Song, groupe Ting.
- F. Yu-hang : céramique du X^e s., groupe Yue.
- G. Yeou-tcheou : céramique Song, groupe Yeou.
- H. K'ai-fong : céramique Song, groupe Kouan.
- J. Hang-tcheou : céramique Song.
- K. Long-ts'üan : céramique Song.
- L. King-ho : céramique Song.
- M. Kiu-lou hien : céramique Song.
- N. King-tö tchen : céramique Song et postérieure.

Cette carte s'inspire de l'atlas historique actuellement en préparation, par M. R. Grousset.

DERNIERS TRAVAUX SUÉDOIS ET JAPONAIS

Page 13, note 1... Parmi les figurations animalières encore naturalistes de certains bronzes archaïques, citons les charmants petits éléphants barrissant, trompe levée, sur le pied d'un *kou* du musée Östasiatiska Samlingarna de Stockholm. (*B. M. F. E. A.*, 21, p. 7).

Pages 33-34... Le musée Östasiatiska Samlingarna de Stockholm a récemment acquis de la collection Low-Beer, dans un lot de laques et autres pièces de Tch'ang-cha, remontant aux Royaumes Combattants, deux statuettes de bois, autrefois peint (personnages debout, de forme assez allongée) qui sont peut-être également « Royaumes Combattants », attribution, en ce cas, fort intéressante pour l'origine de ce type, bien connu depuis par les statuettes de terre cuite ou de bois d'époque han.

Pages 63-64. Sur la peinture han, cf. *Archaeological Studies* (Tôkyô), t. I, *Tombs of the Han dynasties discovered in Liao-yang*, par le Dr Kazuchika Komai, avec reproductions de fresques représentant, notamment, des cavalcades ou défilés de chars d'un mouvement et d'une liberté et fantaisie admirables, œuvre de véritables artistes, les meilleurs spécimens peut-être de la peinture des Han avec les briques de Boston (imprimé en décembre 1950, distribué en 1951).

Page 90... M. Gustave Lindberg propose pour la différence entre « céramique porcelaineuse » et porcelaine un criterium précis : il réserve le nom de porcelaine aux pièces translucides et classe comme *porcellaneous ware* les pièces dépourvues de translucidité. G. Lindberg, *Porcellaneous ware-Porcelain*, dans *Ethnos* (Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm), 1947, 3, p. 95-105.

Page 106, note 3. Le *Mainichi* du 9 décembre 1950 nous apporte la bonne nouvelle que les résultats de la Mission Nagahiro-Mizuno à Yun-kang vont prochainement être publiés. Le ministère japonais de l'Éducation Nationale met à la disposition de cette publication tous les crédits nécessaires. Les quinze volumes prévus paraîtront au rythme de trois par an.

Page 151... Les fouilles de Samarra, se rapportant aux années 838-885, permettent de classer à l'époque des T'ang de nombreux spécimens de la céramique de Yué (au Tchö-kiang), céramique que le *T'ao-chouo* nous dit avec raison « blanche comme le jade ou la glace ». Une catégorie voisine est la céramique de Hing-tcheou (aujourd'hui Hing-t'ai-hien, au Ho-peï), le Hing-yao, que le même *T'ao-chouo* décrit comme « d'un blanc de neige » et qui correspond aussi à des types retrouvés à Samarra, donc d'époque également t'ang. D'admirables spécimens de ces monochromes blancs d'époque t'ang, aussi bien céramique de Yué que Hing-yao, figurent dans la collection du docteur Gustave Lindberg, à Norrköping, comme dans celle de M. Carl Kempe, au château d'Ekolsund près de Stockholm. Ainsi le goût de la

monochromie délicate dans les blancs, qu'on ne croyait apparu qu'à l'époque des Song, se révèle avec des pièces parfaites dès les T'ang. Voir G. Lindberg, *Hsing yao*, dans *Oriental Art*, printemps 1950.

Pages 183-184. Sur les peintures murales des tombes royales des Leao (ou K'i-tan), tombe du roi Chen-tsong des Leao (d. 1031) et tombeaux voisins, voir la récente étude de M. Jitsuzo Tamura, avec la collaboration de M. Yukio Kobayashi, dans *Bijutsu Kenkyu*, n^{os} 153, 155, 157, années 1949-1950 (=1951). Voir, notamment, dans cette importante étude les fresques reproduisant les « paysages des quatre saisons », les fresques à personnages, les motifs décoratifs, etc. (résumé en anglais à la fin du n^o 157).

Page 197... M. Carl Kempe qui, dans sa collection de céramique chinoise d'Ekolsund, possède d'admirables séries song, estime en effet qu'en général les *ko* sont plus craquelés que les *kouan*.

Page 218... Le National Museum de Stockholm avait déjà réuni avant la dernière guerre une remarquable collection de peintures ming et ts'ing. (Sirén, *Catalogue of Chinese paintings*, National Museum, 1939). Le même musée vient tout dernièrement d'acquérir de nouvelles pièces, notamment un admirable paysage de Che-t'ao (Tao-tsi). Nulle part ne se révèle mieux le romantisme de Che-t'ao (« un Delacroix paysagiste », nous disait M. Gyllensvärd). « Les sourcils et la barbe des classiques (c'est-à-dire des maîtres song) ne pousseront jamais sur mon visage », déclarait lui-même Che-t'ao. De fait, c'est sous les Ming et au début des Ts'ing que la personnalité des peintres, dans l'inspiration comme dans la technique, s'affirme souvent avec le plus d'indépendance, une indépendance qui ne connaît parfois d'autre règle que le tempérament original de l'artiste. Il arrive que cette recherche de l'originalité tombe dans un véritable « baroque », étant entendu que les « personnages » en gesticulation surprenante et de paradoxale virtuosité sont ici des arbres désespérés et tragiques, des torrents qui sont comme des dragons déchaînés, des rochers qui sont des bêtes monstrueuses, voire des geysers de rochers projetés dans les airs, des avalanches de rochers, des tumultes de montagnes se chevauchant comme des vagues en furie. Cf. Sirén, *Kinesiska och Japanska Malningar och Skulpturen*, National Museum, Stockholm, 1945.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TOME PREMIER

1. Extrémité de hampe. Bronze. Fin de l'époque Chang .
2. Vase néolithique. Terre cuite peinte. Style de Pan-chan (Kan-sou).
3. Vase néolithique. Terre cuite peinte. Style de Ma-tch'ang (Kan-sou).
4. Vase néolithique. Terre cuite peinte. Style de Sin-tien (Kan-sou).
5. Verseuse tripode. Terre saumon avec mince engobe blanc.
6. Vase. Poterie blanche. Provenant de Ngan-yang (Ho-nan).
7. Tigre. Marbre blanc. Provenant de Ngan-yang (Ho-nan).
8. Masque de t'ao t'ie . Ivoire.
9. Vase rituel *Ting*. Bronze.
10. Vase rituel *Yeou*. Bronze.
11. Vase rituel *Yeou*. Bronze.
12. Vase rituel *Ting*. Bronze.
13. Vase rituel *Kou*. Bronze.
14. Vase rituel *I*. Bronze.
15. Vase rituel *Kouang*. Bronze.
16. Tigre. Bronze. Début des Tcheou. Fin du XI^e-IX^e siècle av. J.-C.
17. Vase rituel *Fang tsouen*. Bronze. Style Chang, continué sous les Tcheou.
18. Hallebarde de cérémonie. Bronze incrusté de turquoise et lame en jade.
19. Poignard *Ko*. Manche en bronze incrusté de turquoises et lame en jade.
20. Biche. Bronze. Provenant de Ngan-yang (Ho-nan).
21. Vase rituel *Yi*. Bronze. Style dit Moyen-Tcheou.
22. Vase rituel *Kouei*. Bronze. Style dit Moyen-Tcheou.
23. Vase rituel *Hou*. Bronze. Style dit Moyen-Tcheou.
24. Cloche *Tchong*. Bronze. Style des Royaumes Combattants.
25. Vase *Hou*. Bronze provenant du Ho-nan. Style des Royaumes Combattants.
26. Vase *Hou*(détail). Bronze. Style des Royaumes Combattants.
27. Epée. Bronze. Pommeau orné d'un disque en jade .
28. Miroir. Bronze incrusté d'or et d'argent .
29. Vase *Ting*. Bronze incrusté d'or et d'argent .
30. Agrafe. Bronze incrusté d'or et de turquoises .
31. Miroir. Bronze. Style des Royaumes Combattants.
32. Miroir. Bronze. Style des Royaumes Combattants.
33. Disque *Pi*. Jade. Provenant de Kin-ts'ouen (Ho-nan).
34. Applique en forme de dragon.
35. Objet en bois recouvert de laque.
36. Objet en bois recouvert de laque.
37. Lion. Pierre. Époque Han.
38. Le Royaume des Airs. Bas-relief en pierre.
39. L'oiseau -rouge, symbole du Sud.
40. Brique funéraire. Provenant de Tch'eng-tou.
41. Brique funéraire. Provenant de Tch'eng-tou.

42. Brique funéraire. Provenant de Tch'eng-tou.
43. Deux fragments d'un boîte oblongue. Laque polychrome .
44. Miroir. Bronze. Provenant de la tombe de Wang Kouang.
45. Tube. Bronze incrusté d'or et d'argent .
46. Agrafes.
47. Boucle. Bronze incrusté d'or et jade .
48. Cheval. Bois de peuplier. Lo-lang, Corée.
49. Ours. Bronze doré.
50. Figurine funéraire. Chien. Terre cuite.
51. Figurine funéraire. Poissonnier devant son étal. Terre cuite vernissée.
52. Femme à sa toilette. Peinture sur soie attribuée à Kou K'ai-tche.
53. Le Dragon vert. Symbole de l'Est .
54. Lion ailé. Pierre. Tombeau de Siao Sieou.
55. Bouddha. Paroi occidentale, niche du bas de la grotte de Yun-kang.
56. Bodhisattva. Pierre. Provenant de Yun-kang.
57. Bodhisattva. Haut-relief en pierre, Provenant de Long-men, Ho-nan.
58. Bouddha. Haut-relief en pierre.

TOME SECOND

1. Cortège de Donateurs.
2. Cortège de Donatrices.
3. Pierre. Avers d'une stèle avec représentation du Grand Départ .
4. Autel bouddhique. Bronze doré.
5. Conversation mystique de Çâkyamouni et Prabhoûtaratna.
6. Kouan-yin. Bronze doré.
7. Tête de Bodhisattva. Pierre.
8. Bodhisattva. Marbre blanc.
9. Ta-yen-t'a. Pagode de Si-ngan fou (Chen-si).
10. Le Bouddha Vairochana. Long-men, Ho-nan.
11. Bodhisattva. Pierre. Grottes du T'ien-long-chan, Ho-nan.
12. Figurine funéraire. Cavalier et cheval. Terre cuite vernissée.
13. Figurine funéraire. Danseuse. Terre cuite peinte.
14. Cheval et palefrenier.
15. Kchitigarba. Détail d'une peinture sur soie .
16. Donatrice. Détail (groupe de droite) d'une peinture sur soie .
17. Dame et page. Fragment d'une peinture sur soie.
18. Paravent des Beautés sous les arbres.
19. Miroir en bronze. Instruments de musique en bois.
20. Tchao Ta-nien. Pavillon sous un saule.
21. Attribué à Che-k'o. Un saint .
22. Attribué à l'empereur Houei-tsong (1101-1126). Paysage.
23. Ma Yuan (1190-1224). Pêcheur à la ligne sur un lac, l'hiver .
24. Mou-k'i (apogée vers 1250-1270). Retour des jonques.
25. Hia Kouei (vers 1180-1234). Paysage.

26. Hia Kouei (vers 1180-1234). Les mille milles du Yang-tseu.
27. Leang K'ai (début du XIII^e siècle). Çakyamouni en ascète.
28. Mou-k'i (apogée vers 1250-1270). Le Saint Vanavâsî.
29. Vase. Décor noir sur fond vert.
30. Cavalier Mongol.
31. Wou Tchen (1280-1354). Bambous et rochers.
32. Pêcheur et sa femme dans une barque.
33. Wen Tch'eng-ming (1470-1559). Rocher et orchidées.
34. Wen Tch'eng-ming (1470-1559). Rocher et fleurs.
35. Tch'en Hong-cheou (1599-1652). Champignons et rochers.
36. Gourde. Porcelaine décorée en bleu sous couverte.
37. Temple du Ciel. Pékin.
38. Che-t'ao (1630-1707). Vieux arbres sur la rive.
39. Ju Péon (né en 1894). Cheval.
40. Fou Pao-che. Paysage.
41. Ou Sogène. Yaks.

PLANCHES

- A. Jades, armes, motifs, vases de bronze rituels.
- B. Vases de bronze rituels (*suite*).
- C. Sculpture bouddhique
- D. Sculpture bouddhique (*suite*).

*

* *

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

Abhidharma koça câstra — Achillée — Açvaghosha — Âdhi-bouddha — Afanassiévo — Agrafes — Ahimsâ — Akinakès — Amitâbha — Amitâbha-sôtra — Amitâyous — Amitâyous-sôtra — A-mi-t'ô — Amoghavadjra — Ânanda — Andronovo — Annam — Antonin le Pieux — Apsaras — Aq-terek — Arbre aux Trois Perles — Arbre magique — Arhat — Art népalo-tibétain — Art nestorien — Art sino-bouddhique primitif — Asanga — Astana — Auguste de jade — Auguste Faîte — Autel de l'Agriculture — Autel du Ciel — Avalokitêçvara — Avalokitêçvara à quarante bras — Avar — Avatamsaka-sôtra.

B

Baichadjyagourou — Bambou — Bâmiyân — Barin — Bénarès — Bèzèklik — Bhoûta tathatâ — Blancs de Chine — Blanc de Tô-houa — Bleu des Musulmans — Bleu et blanc — Bleu saphir — Bleu sous couverte — Bodhi — Bodhiçrî — Bodhidharma — Bodhisattva — Bouddhabhadra — Boxers — Bronzes damasquinés — Bronzes incrustés.

C

Canton — Caractères — Carapaces de tortues — Caurie — Céladons — Céladons de Yué — Cent jours — Céramique song — Chameau — Cha-t'ô — Chan-chouei — Chan-chouei hiun — Chan T'ao — Chang — Chang-Yin — Chao-lin-sseu — Chao Yong — Che-fo-sseu — Che Hou — Che-ki — Che-long — Che K'ô — Che-kou-sseu — Che Lo — Che-t'ao (Tao-tsi) — Che-te — Che-tsiu-tseu — Che-tsong — Chen-houei — Chen Ki-tsi — Chen Tcheou — Chen-tsong — Cheng-t'ong-sseu — Cheou-sing — Cheou-tcheou — Cheval t'ang — Chevaux ailés — Chibé — Chortchouo — Chou-king — Chou Ling — Christianisme — Chû-san — Ciel des Touchita — Cigale — Cinq Couleurs — Cinq Dynasties — Cinq Empereurs — Clairs de lune — Cloches (tchong) — Code des Ming — Code des T'ang — Comte du fleuve — Confucius — Corbeau solaire — Corée — Çoubhakara-simha — Çoûnyatâ — Craquelés ko — Craquelés kouan — Çrîvidjaya — Culte ancestral.

D

Daitokuji — Dandan-öilik — Découverte de l'imprimerie — Délassement royal — Dêvatâs — Devins — Dharmadhâtou — Dharmakâya — Dhyâna — Dhyâni-bouddha — Dieux du Bonheur — Djinagoupta — Djurtchêt — Dragons — Dragon Vert — Drogue d'immortalité — Dvârapâla.

E

Egaku — Encre de Chine — Enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde — Estampage — Estampe — Est-iranien — Étoile de Longévitité — Étoile des Dignités — Étoile du Bonheur.

F

Fa-hien — Fa-kia — Famille noire — Famille rose — Famille verte — Fan-hai sseu — Fan Kouan — Fan Tchong-yen — Fan Tchun-pi — Fan Yo-yu — Fang ou I (Fang-i) — Fang-chan-hien — Fang Che-chou — Ferghâna — Fils du Ciel (T'ien-tseu) — Fondoukistan — Fong chen yen Yi — Fong-houan — Fong-sien-sseu — Fostât — Fo-t'ou-teng — Fou-hi — Fou Kien — Fou Pao-che — Fou-sing — Fou Yi.

G

Gandhâra — Garouda-râdja — Gengis-khan — Gupta — Gourgan — Grand Canal — Grande Muraille — Grande Plaine — Grand Illuminateur — Grand Miracle — Grand Véhicule — Grottes des mille-bouddhas — Guerre de l'opium — Guerre des reliques — Guitare — Guken-ri.

H

Haches-poignards (ko) — Hadda — Ha-ma — Han — Han Chan-t'ong — Han Kan — Han Kao-tsou — Han Wou-ti — Han Yu — Hang-tcheou — Hao — Heou-kang — Heou-T'ang — Heou-Tcheou — Heou-tsi — Hexagrammes — Hi K'ang — Hi-ts'eu — Hia — Hia-houa-yin sseu — Hia Kouei — Hia Tch'ang — Hiang-chan — Hiang-ki-sseu — Hiang-t'ang-chan — Hiao-t'ang chan — Hien-tsong — Hing-houa — Hing-kiao-sseu — Hing-sseu — Hing-tcheou — Hiuan-tsang — Hiuan-tsong — Hokaiji — Ho-lo-ma — Hong-fan — Hong-fou-sseu — Hong-jên — Hong-wou — Hongrie — Hôryûji — Hou (régente Wei) — Hou — Hou-che — Hou Kouei — Houa chouo — Houa yen — Houa yu lou — Houa T'ié-yeou — Houai, Houai-ho — Houai-jang — Houang-kin — Houang Kong-wang — Houang Tch'ao — Houang-ti — Houang Ting — Houang Ts'üan — Houei-k'ò — Houei-li — Houei-neng — Houei-ngan — Houei Tong — Houei-ts'ing — Houei-tsong — Houlagou — Houo K'iu-ping — Huit Immortels — Huit Trigrammes — Huns.

I

I ou fang (fang-i) — Idiquout-chähri — Île des Bienheureux — Illumination — Immortels — Imprimerie — Indo-scythes — Iran — Iraniens-Orientaux — Ivoire.

J

Jades — Jardin du Grain de Moutarde — Jarres-montagnes — Jehol — Jên — Jou — Joueuse de Polo — Jou-kiao — Jupéon.

K

Kachgar — Kâçyapa — K'ai-fong — K'ai-tch'eng — Kâlayaças — K'ang-hi — K'ang Seng-houei — K'ang Yeou-wei — Kanichka — Kan-sou — Kanthaka — Kao Ming — Kao-tsong — Kao-tsou — Kapiça — Karachar — Karasouk — Kchitigarbha — Kégon — Khitaï — Khotan — Khoubilaï — Khwârezm-châhs — Kï — Kia — Kia-tsing — Kiai tseu yuan houa tchouan — Kiang-tou — Kiang Ts'an — Kichijôten — Kien — K'ien-long — Kien-ngan — K'ien-tcheou — Kien-ts'eu-ts'ouen — Kin — King-chan-sseu — King Hao — King-tö-tchen — King-kang-cheou — King Nong — King-P'ing-mei — King-ts'ouen — Kinuta — Kirghiz — Kï-tan — — Kïuan-fei — Kïu-hien — Kiu-lou-hien — Kiu-yen-tchen — Kïu Yuan — Kiun — Ki-yun — Ko (Haches-poignards) — Ko Hong — K'o-sseu — Konchi-in — Kondô du Hôryûji — Kong-hien — Kong-tï — K'ong Ying-ta — Kou — Kou Houan — Kou K'ai-tche — Kou-yang-tong — Kou Yen-wou — Kouan — Kouan Hieou — Kouan T'ong — Kouan-yin — Kouan-yin-aux-vêtements-blancs — Kouan-yin donneuse d'enfants — Kouan Yu — Kouang — Kouang-cheng sseu — Kouang-siu — K'ouang-tchai-sseu — Kouang Wou-ti — Kouchans — K'ouei — Kouei — Kouei-che-tong — K'ouen-ts'an — Koumâradjîva — Kouo Hi — Kouo-min-tang — Kouo Mo-jo — Koutcha — Krama-vrittyâ.

L

Lac Si-hou — Lamma — Langue chinoise — Langue écrite — Langue parlée — Lan Ying — Lao-tseu — Laques — Lashkaribazar — Leang — Leang K'ai — Leang Kï-tch'ao — Leang Wou-ti — Leao (voir Kï-tan) — Légistes — Lei-wen — Leou-lan — Li — Li Che-min — Li-fan — Li Hi — Li-ki — Li Lieou-fang — Li Long-mien — Li Po — Li-sao — Li Sseu-hiun — Li T'ai-po — Li Tch'ang-heng — Li Tchao-tao — Li Tch'ao-wei — Li Tchen — Li Tch'eng — Li-ts'üan-hien — Li-Yu — Li Yu — Li Yuan — Licorne — Lie-tseu — Lien Fong-mien — Lien-houa-tong — Lieou Hiang — Lieou Ling — Lieou Pang — Lieou Pei — Lieou Ts'ong — Lieou Tsong-yuan — Lièvre lunaire — Lin Chou — Lin-ki-sseu — Lin Ling-sou — Lin-tsi — Lin ts'üan kao-tche — Ling-yen-sseu — Littérature Kien-ngan — Lob-nor — Loess — Lo-han — Lokapâla — Lo-lang — Lo-yang — Lo Pen — Lo Pin-wang — Lo-tsouen — Long-men — Long-ts'üan — Lotus Blanc (Pai-lien che — Pai-lien tsong — Lotus Blanc (Pai-lien kiao) — Lotus de la Bonne Loi — Lou — Lou Ki — Lou-sing — Lou Tchao-lin — Lou Tche — Lou Tö-ming — Lou Yuan-lang — Lou Yun — Louang-fong — Louen-yu — Lu Cha-kouan — Luths.

M

Magadha — Mahârâdjâlîla — Mahâ Vairochana — Mahâyâna — Maître du Lotus — Maitrêya — Ma Kouei — Ma Lin — Ma-tch'ang — Ma Tcheou — Ma Yuan — Mandala — Mandat céleste — Mandchous — Manichéisme — Manjuçrî — Mantra — Mânuchi-bouddhas — Mao Tseu-yuan — Mao Tsö-tong — Mâra — Marc-Aurèle — Marco Polo — Masques — Mathourâ — Mencius — Meou-tseu — Mi Fei — Mi-lo fo — Mille Bouddhas

— Mille fleurs — Million de dhâranî — Ming-houang — Ming-k'ï — Ming-ö — Ming ying wang tien — Minoussinsk — Miran — Miroirs — Mo Che-long — Mo-tseu — Mong Hao-jan — Mongols — Mou-k'ï — Mourtouq — Moyen-tcheou.

N

Nakchatra — Nan-Hian-t'ang — Nan-t'a — Nara — Narendrayaças — Nepalo-tibétain (art) — Nestorianisme — Ngan Che-kao — Nan-k'ing-sseu — Ngan Lou-chan — Ngan-yang — Ngeou-yang Sieou — Nié-p'an — Ning-tsong — Nirvâna — Ni Tsan — Niu-koua — Niya — Noïn-Oula — Norme céleste — Nuage blanc.

O

Oc-éo — Odoric de Pordenone — Ogödëi — Oiseau Rouge — Ordos — Origines de l'imprimerie — Ouïgour — Ou Sogène.

P

Pa-koua — Pa-ta Chan-jên — Padmapâni — Pagode du Cheval Blanc — Pai-lien che — Pai-lien kiao — Pai-lien tsong — Pai-ma-sseu — Pai-yun — Pâla-sêna — Pan-chan — Pan Chun-king — Pan Kou — Pan Tchao (annaliste) — Pan Tch'ao (capitaine) — P'an-tch'è — Pan Yu-lin — Pao-k'ing-sseu — Paradis — Paramârtha — Parti communiste — Pasyryk — Pavillon des Pivoines — Pei-cha-tch'eng — Pei-Tcheou — Pei-Ts'ï — Peinture de fleurs — Pékin — P'eng-tch'eng — Phénix — Pi (jade du ciel) — P'ï-lou-tchö-na — P'ï-p'a ki — Pilier de Chen — Pin-yang-tong — P'ing-tch'eng — Plumes de perdrix — Po-chan-lou — Po Kiu-Yi — Po-yi Kouan-yin — Poil de lièvre — Polo — Polychromie persane — P'ou-hien — Pou-tchao-tch'ä — P'ou-t'o — Prabhoûtaratna — Prêta — Preux Barbu — Prince de Tch'ou — Prince Millet — Princesse-des-Nuages-Bigarrés — Printemps et Automne (Tch'ouen-ts'ieou) — Proto-céladons — Proto-porcelaine — Prunier en fleurs — Ptolémée — Pur Auguste — Pyöng-yang.

Q

Qarachar — Qara-Khitäi — Quatre Livres — Qoumtoura — Qyzyl.

R

Rakurô — Rawak — Reï — Rêve de l'oreiller — Roi-dragon — Rosée d'automne — Rouleau des Treize Empereurs — Route de la Soie — Royaumes Combattants — Royaume des Airs — Royaume des Eaux.

S

Saces — Saddharma-poundarîka — Sakas — Samâdhi — Samantabhadra — Samarrâ — Sângim — San-ho-houei — San king sin yi — San-kouo — San-kouo tche yen yi — San-ts'ai — Saphir — Sassanide — Sculpture Wei — Seigneur de la Grande Ourse — Seigneur d'En Haut — Sept Étoiles — Sérique — Shinchî-do — Shingon — Shôsôin — Si-Hia — Si-hou (lac) — Si-ngan-fou — Si-wang-mou — Si-yeou-ki — Siao Sieou — Siao Tan — Siao T'ong — Siao-t'ouen — Siao-yen-t'a — Sie Ling-yun — Sien — Sinanthropus Pekinensis — Singe Souen Wou-k'ong — Sin T'ang chou — Sin-tcheng — Sin-t'i — Sin Hi — Siu Pei-wong — Sin Tao-ning — Sin Ta-tsang — Siuan-tö — Siun-tseu — Six Beautés sous les arbres — Sogdien — Song — Song K'i — Song Wen-ti — Song-yue-sseu — Sorciers — Sou Tong-p'o — Souei — Souei King-tsi-tcheu — Souen Fou — Souen K'üan — Soukhâvatî — Sourcils Rouges — Soûtra de diamant — Soûtrâlamkâra — Sseu-chou — Sseu-ma — Sseu-ma Kouang — Sseu-ma Siang-jou — Sseu-ma Ts'ien — Sseu-tch'ouan — Stèles des Wei — Stèle syro-chinoise — Style anguleux — Style arrondi — Style du Houai — Sun Yat-sen.

T

Tabghatch — Tachkend — Tae-tong-kang — Tagar — Tagar — Ta-hio — Ta-ts'eu-ngan-sseu — Ta-yen-t'a — T'ai (Terrasses célestes) — T'ai-ki — Tai Tchen — T'ai-tsong le Grand — Tambours — Ta-mo — T'an-louan — T'an-yao — T'ang — T'ang Hien-tsou — T'ang Yin — Tannou-Touwa — Tangout — Tao — Taoïsme — Tao-kiun — Tao-siuan — Tao-tch'ao — T'ao-t'ié — Tao-tö-king — Tao-tsi — T'ao Yuan-ming — Tch'an — Tchan-kouo (Royaumes Combattants) — Tch'ang-cha — Tchang Fei — Tchang Houa — Tchang Kio — Tchang Lou — Tch'ang-ngan — Tchang Seng-yeou — Tchang Ta-ts'ien — Tchang Ta-ts'in — Tchao-ling — Tchao Mong-fou — Tchao Po-kiu — Tchao-ts'eng-ts'ouen — Tche Fa-hou — Tche K'ien — Tche-tch'eng — Tche-yi — Tche-yun-tong — Tch'en — Tchen Chou-jen — Tch'en Hong — Tchen-jên — Tch'en Tou-sieou — Tch'en Tseu-ngang — Tchen-tsong — Tchen-yen — Tchen-yen-tsong — Tch'eng Hao — Tch'eng-houa — Tch'eng-tö — Tch'eng-tseu-yai — Tch'eng Yi — Tcheou — Tcheou-chan — Tcheou-k'eu-tien — Tcheou-li — Tcheou Occidentaux — Tcheou Ta-nien — Tcheou Touen-yi — Tcheou Wen-kiu — Tchiang Kai-chek — Tchittamâtra — Tchö-hei — Tchong (cloches) — Tchong Jen — Tchong-tch'ang T'ong — Tchong-tsong — Tchong-yong — Tch'ou — Tchou Chou-lan — Tchou Hi — Tchou-ko Leang — Tchou Wei — Tch'ouan-chen — Tchouang-tseu — Tch'ouen-ts'ieou (Printemps et Automne) — Temple des Lamas — Teng-fong-hien — Teou — Teou-ts'ai — Terre Pure — Thanh-hoa — Théâtre — Théâtre ming — Théâtre yuan — T'ie-t'a — Tien-long-chan — T'ien-t'ai — T'ien-tseu (Fils du Ciel) — T'ien-wang — Tigre Blanc — Ting — Ting (céramique) — Ting-hiang — Ting-hien — Ting-tcheou — Ting-yao — Ting Yen-yong — Ting Yun-Peng — Ti-tsang — T'o-chan — Tö-houa — Tö-kouai — T'o-pa — T'o-pa Hong — T'o-pa Siun — T'o-pa T'ao — Tokhariens — Tokmak — Tombe du panier peint — Tong kien kang mou — Tong K'i-tchang — Tong Tchong-chou — Tong-t'ing — Tong Yuan — Tortue — Tortue Noire — Tou Fou — T'ou Houa Yuan — Tou Kouang-t'ing — Touen-houang — Tournichouq — Tourfan — Travestissements animaliers — Tresse — Triade — Tribhanga — Trigrammes (Pa-koua) — Triple Démisme — Tripolyé — Trois-Couleurs — Trois Royaumes — Trois Souverains — Troitskosavsk — Ts'ai Yen — Tsai Yuan-pei — Ts'ao P'ei — Ts'ao Tche — Ts'ao-tong — Ts'ao Ts'ao — Ts'eu-hi — Ts'eu-tcheou — Tseu-tche t'ong-kien — Tseu-ye — Ts'ï-hia-sseu — Ts'ï-kia-p'ing — Tsi Pei-che — Tsi-tchong — Ts'ien-fo-tong — Ts'ien-Han chou — Ts'ien-Leang — Ts'ien Siuan — Ts'in — Ts'in Che Houang-ti — Ts'ing —

Ts'ing-leang sseu — Ts'ing-ta — Tsio — Ts'üan-tcheou — Ts'ong (jade de la terre) — Tso-tchouan — Ts'ouei Chou — Tsouen — Turbans jaunes.

V

Vacuité — Vadjra — Vadjrabodhi — Vadjradhâtou — Vadjrapâni — Vaiçravana — Vairocana-sûtra — Vairotchana — Vase aux mille cerfs — Vasoubandhou — Vêdânta — Vidjnânamâtra — Vidjnânavâda — Viêt-nam — Ville Impériale — Ville Pourpre Interdite — Vimalakîrti — Vinaya des Sarvâstivâdin — Vision béatifique.

W

Wadô — Wan-fo-hia — Wan-fo-tong — Wan-li — Wang Che-fou — Wang Che-min — Wang Che-tcheng — Wang Fou — Wang Hiu — Wang Houei — Wang Kien — Wang Kouang — Wang Mang — Wang Mong — Wang Ngan-che — Wang Ngan-tsie — Wang P'o — Wang Ts'an — Wang Ts'ï-han — Wang Wei — Wang Yang-ming — Wang Yi-tsing — Wang Yuan-k'ï — War-manha — Wei (T'o-pa) — Wei Occidentaux — Wei Orientaux — Wei-tch'e Po-tche-na — Wei-tch'e Yi-seng — Wei-tseu-tong — Wei Yang — Wen-chou-che-li — Wen-kong — Wen Po-jen — Wen-siuan — Wen Tcheng-ming — Wou Heou — Wou-leang-tseu — Wou Tao-tseu — Wou Tchen — Wou Tcheng-ngen — Wou-ts'ai — Wou Tso-jên — Wou-tsong — Wou Tsö-tien — Wou Wei — Wou-Yué.

X

Xylographie.

Y

Yakushiji — Yang — Yang-chao — Yang Kien — Yang Kiong — Yang Kouei-fei — Yang-ti — Yarkand — Ye Lin-tche — Yéliu Hong-ki — Ye-liu Tsong-tchên — Yen Fou — Yen-houei — Yen Li-pen — Yen ngan — Yen Tcheu-t'ouei — Yen-ts'ong — Yeou — Yi — Yi-king — Yi-li — Yi-tsing — Yi-tsong — Yin — Ying-ts'ing — Yo-fang-tong — Yogâtchâra — Yong-lo — Yong-tcheng — Youga-pad — Yu — Yu le Grand — Yu-han-chan — Yu-houang — Yu-yao — Yuan — Yuan-che — Yuan Che-k'ai — Yuan Tsi — Yué (céramique) — Yun-ho — Yun-kang — Yun-men-chan — Yun-wen.

Z

Zao Wou-ki — Zen.

Introduction — I : Archaïsmes — II Les Han : Han Occidentaux. Han de Lo-yang. L'art. — III : Chute des Han . La sculpture Wei. — IV : L'époque T'ang . — V : L'époque Song . La peinture. La céramique. — VI : Des Mongols aux Mandchous : Yuan. Ming. Ts'ing. Temps nouveaux.

[Tableau chronologique](#) — [Carte](#) — [Illustrations](#) — [Planches](#) — [Index](#) — [Table](#)

Nom du document : rg_art_pdf.doc
Dossier : C:\CSS\ChineWord051204
Modèle : C:\WINDOWS\Application
Data\Microsoft\Modèles\Normal.dot
Titre : La Chine et son art
Sujet : série Chine
Auteur : René Grousset
Mots clés : Chine antique, Chine classique, ancien China, bronzes
chinois, terres cuites chinoises, vases rituels, cloches, jades, laques, Ngan-
yang, Moyen-Tcheou, Han, Royaumes Combattants, Tch'eng -tou, agrafes,
miroirs, figurines funéraires, Bodhisattva, Hallebard
Commentaires : http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/
Date de création : 21/08/05 18:02
N° de révision : 3
Dernier enregist. le : 21/08/05 18:03
Dernier enregistrement par : Pierre Palpant
Temps total d' édition 2 Minutes
Dernière impression sur : 21/08/05 18:04
Tel qu' à la dernière impression
Nombre de pages : 255
Nombre de mots : 84 499 (approx.)
Nombre de caractères : 481 647 (approx.)