

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

709.5

F36c Fm



L'ART
EN CHINE
ET AU JAPON



UNE FEUILLE DE PARAVENT D'HIKONÉ
PAR MATAHEL.

ERNEST F. FENELLOSA

*Ancien professeur de philosophie à l'Université de Tokio,
Commissaire des Beaux-Arts du Gouvernement japonais.*

L'ART EN CHINE ET AU JAPON



ADAPTATION ET PRÉFACE
PAR GASTON MIGEON

*Conservateur au Musée du Louvre,
Professeur à l'École du Louvre.*

AVEC 197 GRAVURES EN NOIR
ET 16 PLANCHES EN COULEURS

HACHETTE ET CIE

[1943]

ML 7/34

Zentralinstitut für Kunstgeschichte
in München

Inv. Nr. 10008

Ausgeschlossen am: 19.6.62

701.5

F365 Fen-

PRÉFACE

Par M. GASTON MIGEON

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

Ce fut en 1878 que l'Université de Tokio, inaugurant l'enseignement étranger, y appela Ernest Fenellosa à la chaire d'économie politique et de philosophie. Il y trouva comme étudiants des hommes beaucoup plus âgés que lui, dont il sut très vite, par des dons de séduction personnelle rares, capter la confiance et l'affection. Durant ces années d'enseignement il s'intéressa profondément au vieil art du Japon, dont de si magnifiques chefs-d'œuvre dans les temples et les collections se révélaient à lui. Il passait ses mois de vacances d'été à voyager à travers les provinces les plus reculées, à visiter les temples riches en trésors de peinture et de sculp-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ture. Le gouvernement japonais, très libéralement, lui facilitait ces excursions archéologiques, lui adjoignant des secrétaires et des interprètes. Fondateur d'un club artistique, « Kangwakai », obstinément fidèle aux traditions du passé et acharné à les rappeler aux artistes du jeune Japon enclins à les oublier, il se fit une grande place parmi les artistes des vieilles Écoles, si bien qu'en 1885 la Commission des Beaux-Arts, après cinq mois d'études, sur le rapport du professeur Fenellosa, décidait de restaurer dans toutes les Ecoles les vieilles techniques de l'Art japonais, le papier, l'encre de Chine et la brosse, sous l'impulsion des artistes du club Kangwakai, en même temps qu'était décidée la création d'un Musée d'Art national.

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

Ces dix années passées au Japon lui avaient permis d'y réunir des collections personnelles qu'il vendit en 1886 au musée de Boston (en même temps qu'y entraient les collections de M. Bigelow), à la condition qu'elles y demeureraient toujours et qu'elles

PREFACE

porteraient le nom de Fenellosa. En 1890, on lui offrit de devenir Conservateur du nouveau Département d'Art oriental qui y était organisé, et qui aujourd'hui est passé sous la direction d'un de ses meilleurs élèves japonais, M. Okakura Kakuzo, l'auteur du remarquable traité esthétique « *The ideals of the East* ». Il y demeura attaché cinq années, bien employées à dresser l'inventaire des collections, à rédiger des catalogues, à organiser des expositions, aussi bien des collections si riches du musée que d'œuvres importées directement dans ce but du Japon même, et à faire de nombreuses conférences dans les clubs et les universités. Et ce labeur ne l'empêchait pas de s'intéresser vivement aux problèmes d'éducation artistique en Amérique.

Mais le Japon le réattirait encore; au printemps de 1896 il faisait un grand tour d'études dans les musées et bibliothèques d'Europe, et l'automne de cette même année le voyait installé aux environs de Kioto, aux bords de la rivière Kamo, dans une villa où, vivant à la japonaise, il ne recherchait que la société des Japonais. Sa maison étant un vrai centre de conversations et d'études, il cherchait, avec l'archevêque Sakurai Ajari, à pénétrer les arcanes du Bouddhisme. De 1897 à 1900, installé à Tokio, il ne cessa de circuler de Kioto à Nara, de Tokio à Nikko, époque de grande activité, de curiosité inassouvie en religion, en drames de Nô, en poésies chinoise et japonaise; c'est ainsi que son esprit s'enrichissait de toutes les idées qui devaient former plus tard le solide tissu de cet ouvrage.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

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

PRÉFACE

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

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

être autrement dans les limites forcément restreintes de cet ouvrage.

Ayant jadis entendu causer et discuter Ernest Fenellosa, l'ayant lu avec attention, j'ai cherché à conserver de son texte original toute la substance essentielle, j'ai retenu des monuments qu'il citait les plus caractéristiques et les plus beaux, tout en respectant ses idées et en suivant pas à pas les démarches de sa pensée. J'ai préféré m'abstenir de toute intervention personnelle et de tout commentaire, m'étant toutefois attaché à une identification plus précise des monuments figurés sur les planches.

Gaston MIGEON



INTRODUCTION

DE M. ERNEST FENELLOSA

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

Nous considérerons ici l'Art de chaque époque sous ses aspects particuliers de beauté de lignes et de couleurs, qui le différencient des autres moments de l'Art, et dont les industries artistiques de la même époque ont subi les reflets. C'est ainsi que la Peinture et la Sculpture, au lieu d'être les objets de chapitres séparés parallèles aux chapitres qui traiteraient des arts de la Céra-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

mique, du Tissu, du Métal, du Laque, etc., seront interrogées comme inspiratrices des grandes Écoles nationales d'arts du dessin à chaque époque, dont on retrouvera les fécondes impulsions dans tous les arts industriels.

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

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

Nous croyons fermement qu'on finira par admettre que le travail artistique des races humaines est *un*, et que, sous l'aspect de variétés infinies, il n'y a vraiment qu'un seul effort mental et social. Jusqu'ici, les artistes et les écri-

INTRODUCTION

vains se sont partagés en deux camps hostiles : les classiques et les gothiques ; et d'un côté comme de l'autre, on a exclu l'Art oriental de l'Histoire de l'Art, sous prétexte que ses lois et ses formes n'offraient aucune commune mesure qui puisse permettre de le comparer aux Arts de l'Europe.

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

Il existe de multiples façons de combiner ces différents genres de beauté en vue de toutes les

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

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

Les Français ont eu des vues plus justes, quoi-

INTRODUCTION

qu'ils aient voulu maintenir une barrière entre l'art pictural et l'art décoratif et ne reconnaître dans l'Art extrême-oriental que ses côtés décoratifs.

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

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

conserver au sujet les plus exactes et justes proportions.

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

Ainsi que je l'ai dit, la plupart des écrivains de l'Art oriental l'ont classifié par techniques industrielles, par matières, procédé commode à cet étroit point de vue, mais fausse classification pleine de répétitions, d'entre-croisements et d'anachronismes. L'Art est la faculté de l'imagination de transformer les matières, et l'histoire de l'Art devrait être l'histoire de cette faculté bien plus que des matériaux transformés par elle. Aux périodes créatrices, toutes les formes de l'Art entrent en jeu. De la construction d'un grand temple au modelage d'un bol que le potier tourne sur sa roue, au laquage patient d'une écritoire, tout

INTRODUCTION

l'effort converge en un style unique. Dès lors, la classification doit être d'époques, et quand on veut pour la première fois la tenter, il est nécessaire, pour suivre l'évolution d'un style, d'en rechercher les sources sociales et spirituelles. Ce doit être la vraie méthode de l'archéologue sociologue.

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

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

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

Des circonstances tout à fait spéciales m'ont

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

amené à l'étude de l'Art de l'Extrême-Orient. Depuis des années, mes amis me demandaient de donner aux observations que cette étude m'avait suggérées une forme définitive. Si je m'y suis décidé, c'est que je pense que j'ai réellement quelque chose à dire.

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

Mais je devins aussi plus spécialement l'élève en critique des derniers artistes des Écoles Kano et Tosa, et un peu plus tard de l'École Shijo à Kioto. J'étudiai de très près leurs grandes collections de copies (précieuses archives des arts anciens), je reçus d'eux, oralement, leurs traditions. C'est peut-être pour cela, pour cette pratique reçue des vieilles traditions qu'on m'avait transmises, que la moderne École des

INTRODUCTION

jeunes critiques japonais, qui se dit foncièrement radicale, pencha à me croire *ultra-conservateur*. Je ne dis pas que si j'avais pu poursuivre longtemps encore l'étude de cet art, mes opinions ne se seraient pas légèrement modifiées avec l'âge; mais à différer, on n'écrirait jamais une ligne. Les dernières générations édifient sur les substructions de leurs aînées, et j'estime que, même contestables, mes impressions valent que je les aie tout de même exprimées.

La question de l'appellation « à la romaine » des noms chinois et japonais, et de leur prononciation, prête à quelque confusion. Cela est surtout vrai pour les noms chinois. La plupart des savants européens les ont écrits en « mandarin moderne ». Nécessairement, c'est là une prononciation purement moderne. La manière japonaise de prononcer les noms de vieux artistes chinois est basée sur la vieille langue chinoise, conservée intacte grâce à la nature phonétique du syllabaire japonais. Une preuve en est dans les traductions en syllabaire japonais des vieux noms de l'Inde orientale, qui y ont encore leur prononciation invariable, et par les rimes des vieilles poésies chinoises, qui sont aussi familières aux Japonais instruits qu'Homère et Virgile à des étudiants occidentaux. On comprend assez bien que des sinologues européens ou américains, qui ont soigneusement étudié le chinois moderne, ne se résignent que difficilement à y renoncer. Mais il est tout aussi naturel que

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

des savants japonais, et des étrangers qui ont étudié l'Art au Japon même, sentant qu'ils sont familiers avec les vrais sons et qu'ils ont cherché à contribuer au salut de l'Art chinois, y tiennent.

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

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

Au moment de clore cette introduction, je tiens à déclarer que, désireux de faire de ce travail un exposé d'évolution artistique aussi bien que

INTRODUCTION

sociale, il peut se trouver que les périodes sociales ou artistiques ne soient pas synchroniques, à cause des différences d'incidence des causalités. Ainsi, le grand mouvement Tosa commence à la fin des Fujiwara, avant le shogunat de Kamakura. D'autre part, les formes chinoisantes de l'Art des Ashikaga ne s'élaborent fortement que quelque temps après que cette dynastie se fut constituée. De plus, avec un peu d'attention, nous verrions que tous ces grands mouvements chevauchent les uns sur les autres, et souvent sont parallèles. Ainsi, le mouvement Zen avait déjà commencé à Kioto et à Kamakura longtemps avant qu'il ne se manifestât en Ashikaga, et côte à côte avec le genre Tosa. De même, en Tokugawa, les courants se sont rencontrés et entre-croisés. Mais nous ne ferons pas de la chronologie la clé de toute classification, et nous ne jugerons pas indispensable de nous étendre sur la persistance des vieilles Écoles jusqu'à nos jours avec Shoseki.

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

ERNEST FENELLOSA.



L'ART EN CHINE ET AU JAPON

CHAPITRE I

L'ART CHINOIS PRIMITIF

3000 ANS — 250 ANS AVANT L'ÈRE CHRÉTIENNE

L'ART DU PACIFIQUE. || LES ORIGINES DE L'ART CHINOIS. || LES INFLUENCES
QU'IL A SUBIES DU PACIFIQUE, DE LA PERSE ET DE LA GRÈCE. || LES
PREMIERS AGES HISTORIQUES DE LA CHINE. || LES EMPEREURS PATRIARCHES.
|| DYNASTIES HAN, SHANG, CHOU. || LES CARACTÈRES DE LEURS ARTS. ||
LES BRONZES ARCHAIQUES. || LES POTERIES.

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

J'estime qu'au point de vue des civilisations humaines, il y eut deux grands centres de diffusion : l'un qui fut le bassin oriental de la Méditerranée, où les trois continents Europe, Asie et Afrique se trouvèrent en contact ; l'autre, les

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

régions limitées par les grandes îles du Pacifique occidental, sans qu'il soit aisé de déterminer avec quelque précision ces limites ; mais j'estime qu'il y eut unité artistique autour de cet immense bassin du Pacifique, entre le Pérou, le Mexique et l'Alaska — les Hawaï et les premiers insulaires de Formose — la Chine et le Japon, — et que ce n'est pas sans raisons qu'on peut parler d'une « École d'Art du Pacifique ».

Le centre de diffusion occidental semble bien avoir eu trois grandes aires de rayonnement : la Mésopotamie, la vallée du Nil et la Méditerranée hellénique. Les influences, à travers de longues périodes du temps, s'y exercèrent par réactions multiples ; un des points de jonction principaux semble avoir été l'Art de Chypre. Les guerres d'Alexandre, trois cents ans avant l'ère chrétienne, emmêlèrent et confondirent les formules. L'Inde ne saurait en être isolée, car elle resta dépendante des grands mouvements mésopotamiens, soumise aux influences babylonienne, perse, gréco-bactrienne et grecque.

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

Ses obscures origines semblent bien appartenir au troisième millénaire avant l'ère chrétienne ; il apparaît déjà robuste sous la dynastie des Shang vers 1800, puis sous la dynastie des

L'ART CHINOIS PRIMITIF

Chou vers 1100, et manifeste une plus vigoureuse puissance créatrice sous la dynastie des Han au second siècle avant l'ère; après un ralentissement, il a atteint à l'apogée sous la dynastie des Tang au VIII^e siècle après l'ère chrétienne. Il sut se maintenir sous la dynastie des Song du XI^e au XII^e siècle, puis ne fit que décliner lentement jusqu'à la décadence finale actuelle.

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Comment l'expansion se fit-elle en Chine ? Sans doute en partant d'un point central plutôt au Sud, dans les directions plutôt du Nord et du Nord-Est.

Est-il possible de fixer quelques-uns des traits principaux de l'Art du Pacifique ? Presque partout apparaissent les faces plus ou moins humaines, avec deux grands yeux fixes, à prunelles obsédantes ; sur les linteaux et chevrons des huttes de la Nouvelle-Zélande, comme dans l'Alaska, comme aussi dans l'art de la Nouvelle-Guinée, on trouve ces faces sculptées ; sur des manches d'ustensiles et sur des statues de plein relief ces faces dépendent de têtes déjà plus près des formes vraiment artistiques de la Chine. Des têtes tatouées des Philippines offrent des yeux moins ouverts, mais d'expression plus démoniaque.

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

On ne peut, il est vrai, préciser aucun rapport d'origine entre les Chinois et les peuples du Pacifique. Les origines occidentales des Chinois,



TÊTES DE TERRE CUIE.
Art du Gandhara, début de l'Ere chrétienne.
Musée de Lahore (Indes).

L'ART CHINOIS PRIMITIF

des bords de la Caspienne, ne sont qu'une vaine conjecture. Les plus anciens occupants de la Chine vivaient dans les régions septentrionales de Hoang-ho, non loin de la mer. C'est là qu'on les retrouve sous leurs premiers empereurs patriarches (2852-2204 avant l'ère chrétienne), avec leur capitale probablement assez voisine de Kaifou. Un de ces premiers chefs, Huwangti, était, d'après les traditions, un étranger ayant entraîné sa tribu hors de régions lointaines et ayant apporté avec lui une vague organisation et un Art ; et peut-être de ces époques datent les premiers caractères d'écriture. Les plus anciens bronzes datent-ils de ces âges reculés, où les Chinois croyaient aux esprits : esprit de la Mort, esprit de la Nature, esprit du Ciel ? Et ce sont peut-être ces esprits dont les visages nous apparaissent sur ces primitifs ustensiles de bronze dont les formes sont rudes et le décor imprégné de symbolisme. Art différent de celui des Polynésiens et des Aztèques, de recherches plus raffinées et d'un effet plus agréable.

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

Une autre forme particulière est celle de l'oiseau-frégate, si remarquable dans les meil-

L'ART CHINOIS PRIMITIF

leures sculptures de la Nouvelle-Guinée et qui, à travers les siècles, est devenue conventionnelle dans les superbes bandes en spirale que l'on rencontre dans les anciens bronzes chinois (1).

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

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

Les motifs du décor, dans leur complication pleine de grâce, sont encore dérivés des arts du

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Pacifique, mais leur symbolisme a rompu avec leurs origines; le motif de la face est de plus petite dimension et apparaît surtout dans les anses; le dragon est devenu plus conventionnel et s'assouplit dans la courbe des bandes ornementales.

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

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

Un autre caractère des poteries préhistoriques du Japon, et peut-être aussi de la Chine, était la répartition sur leurs surfaces de représentations en argile moulée, très rudes et vigoureuses, d'ani-



TÊTE DE TERRE CUIE.
Provenant de Khotan (Turkestan Chinois).
Mission du Dr. Aurel Stein.

L'ART CHINOIS PRIMITIF

maux et d'oiseaux, tortues, crapauds et lézards, parfois buffles à cornes, chiens et chevaux. Soit que la signification de ces représentations se soit rapportée à la cuisson des viandes, soit qu'elle ait été toute symbolique, cet art si adroit à traiter les animaux a beaucoup aidé les bronziers de l'époque des Han. Que l'art des Shang ait traité les mêmes sujets en argile ou en bronze, c'est ce qui reste à déterminer en comparant les fragments qui ont été découverts : mais l'évidente relation de certains bronzes des Shang avec des vases d'argile de cette espèce permet de supposer que les Shang connurent aussi cette poterie.

Si l'on cherche à comparer les motifs des rares monuments des Shang avec d'autres formes connues des peuples du Pacifique, ce n'est pas avec les plus sauvages que l'analogie s'affirme, comme c'est le cas avec les primitifs bronzes Hia. Ce doit être plutôt avec les formes plus achevées et plus esthétiques de la Nouvelle-Guinée, de la Nouvelle-Zélande et des Aztèques. Le bronze de la collection Ch. Freer porte des frises à entrelacs triangulaires tout à fait semblables aux motifs de pierre sculptés aux façades des temples mexicains.

La troisième époque du primitif Art chinois est celle de la dynastie des *Chou* (1122-255 avant l'ère chrétienne) avec son fondateur le grand Wen Wang qui fut le premier grand philosophe chinois. Ce fut lui qui élabora en captivité les éléments originaux du Y-King, que Confucius ne fit plus tard que reprendre et dans lequel le Dragon

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

symbolique est mêlé à tous les actes impériaux. La vie de cet empereur est comme le point de départ de la poésie chinoise (le livre des Odes).

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

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

De plus, le Sud de la Chine offrait des régions d'une grande beauté naturelle, et il est évident que cet individualisme taoïste dut développer la force de l'Art chinois. A la fin de la dynastie des Chou, le grand poème de Kutsugen, « *Riso*

L'ART CHINOIS PRIMITIF

ou les *Lamentations* », présente des descriptions d'un temple chinois de l'extrême Sud, couvert de peintures symboliques et d'images des dieux.

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

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



CHAPITRE II

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

INFLUENCE DE LA MÉSOPOTAMIE

(202 AVANT L'ÈRE CHRÉTIENNE — 221 APRÈS J.-C.)

RAPPORTS COMMERCIAUX ENTRE LA CHINE ET LES PEUPLES DU BASSIN DE LA MÉDITERRANÉE. | INFLUENCES ARTISTIQUES DE LA PERSE ET DE LA MÉSOPOTAMIE SUR LES POTERIES DES HAN, ET PAR RÉACTION SUR LES BRONZES. | LES PIERRES SCULPTÉES.

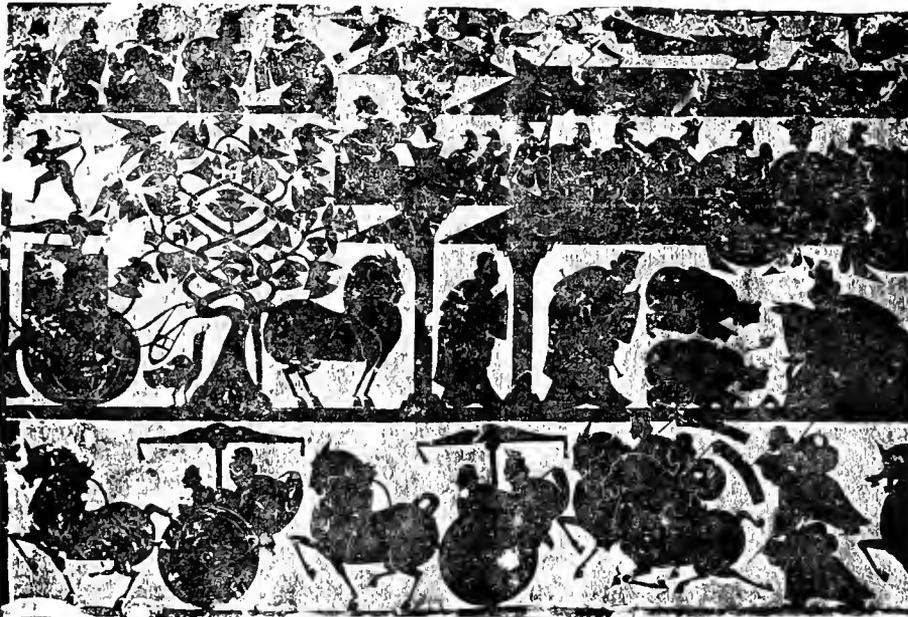
CETTE rapide expansion de la Chine ne demeura pas ignorée du monde occidental de la Méditerranée, et les géographes grecs des écoles ptolémaïques parlent déjà des Sines et emploient déjà la forme finale *China*, qui désigne les Chin ou Sin auxquels la violente dynastie des *Tsin*, qui ne dura que quarante années, avait laissé son nom. Puis le monde grec allait un peu après appliquer aux Chinois le nom de ces *Ser* ou *Seres* qui leur transmettaient par les caravanes le précieux produit *serika*, la soie. Comment expliquer l'usage de ces deux noms différents pour désigner le même peuple, sinon par ce fait que tout ce que les *Tsin* avaient exporté et fait connaître à l'Occident prenait la route de mer par l'océan Indien, tandis que les produits des *Seres* arrivaient au monde grec par les routes de caravane du plateau central ? D'ailleurs cette dualité entre le Nord et le Sud de la Chine exista jusqu'au jour où les Han unifièrent plus forte-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ment l'Empire. Et du Sud de la Chine dépendait cette vallée du Yangtsé et sa dépendance orientale de Chin-Kiang, la fameuse province de Wu (Go), dont les ports (Aman ou Hangchou) établirent les premières relations maritimes avec le Sud et l'Ouest, jusqu'au jour où Canton devint une rivale.

La dynastie des Han, qui est très représentative des Seres dont ont parlé les Grecs, venait bien à son heure pour réparer les excès des Shin, pour rétablir avec une sévère critique la littérature des ancêtres dont les anciens livres avaient été détruits. Les causes qui se prêtèrent à l'expansion de l'influence des Han vers l'Ouest furent de deux sortes : militaire, par les campagnes heureuses contre les tribus tartares, et les rapports plus étroits établis avec les Scythes et les Huns — et philosophique par l'intérêt porté aux systèmes taoïstes de l'Ouest. Le règne du sixième empereur Han, *Wutei*, qui monta sur le trône en 140 avant l'ère chrétienne, fut un âge d'or. Il avait envoyé un ambassadeur pour bien préciser la limite de migration d'une des tribus scythes qui lui étaient soumises, les Huns Blancs : ce qui fut fait. Après des années de captivité subie, il lui fut permis de la déterminer lui-même aux confins de la Bactriane. Il y prit contact avec les Perses et les Grecs et s'en revint porteur d'étranges trésors ouvrés dans les ateliers du monde occidental, et ramenant en Chine la superbe race des chevaux du Turkestan.

Puis les armées suivirent les mêmes routes jusqu'aux plaines de la Mésopotamie, même jusqu'au golfe Persique, où un général chinois pré-



SCULPTURES SUR PIERRES DE CHAMBRETTES FUNÉRAIRES.
Art chinois, Dynastie des Hans. 1—II^e siècle après
l'ère chrétienne (reproductions extraites du livre de
M. Chavannes).

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

para plus tard un embarquement pour la mer Rouge. Des routes de caravane permanentes s'établissaient encore cent ans avant l'ère chrétienne pour relier le monde chinois au monde romain.

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

Examinons ce qui était le plus aisément transmissible de toutes ces formes des arts occidentaux. Des anciennes formules artistiques de la Mésopotamie, de l'Assyrie, de la Babylonie et de la Perse, ce furent les motifs *animaux* qui exercèrent la plus forte influence, non seulement au point de vue ornemental des frises mais aussi dans la décoration des vases où réapparaissent les chevaux, les gazelles et les fauves, comme l'indiquent toutes ces scènes de chasse si familières aux arts de l'Asie antique. On voit s'insinuer aussi dans l'Art de l'Extrême-Orient ces formes d'animaux ailés, quelques-uns à corps humain, ces masques d'oiseaux ou de fauves, ces taureaux et ces lions, et même le Pégase ailé, l'arbre de vie (cette antique forme du décor persan), et surtout cet ornement persistant du motif courant de fleurs et de rosaces. Et il est possible que de ces grands centres céramiques de la Perse et de la Mésopotamie, l'influence de ces poteries à glaçures, de tons crèmeux, bleu profond ou vert, soit venue jusqu'en Chine. Mais ce fut de l'art composite de

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

la Bactriane que le nouvel Art des Han reçut sans doute ses plus profondes empreintes.

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

A considérer les motifs exécutés en léger relief sur les panses de ces poteries, si les couvercles

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

en ronde bosse, comme sur les pots sans glaçure préhistoriques de la Chine et du Japon, ce qui atteste encore ses origines méridionales.

Une quatrième série de bronzes est celle des miroirs, en général des disques ronds, dont les revers sont décorés en demi ou faible relief. Ils étaient en usage dans les régions du monde hellénique ou de la Perse. On a beaucoup discuté sur leur origine, car si un grand nombre, reproduits dans les livres anciens, portent des inscriptions à caractères d'époque des Han, il y en a quelques-uns remarquables gravés au trait dans des gravures chinoises, qui sont en intime connexion avec des miroirs modernes. La décoration consiste en grappes de raisins et en chevaux marins, mêlés à des motifs compliqués se développant en frises circulaires, avec une rosace centrale de branchettes et de pampres où volent des oiseaux ; des chevaux, des lions, des lièvres s'y rencontrent. Le nœud central, saillant et percé d'un trou pour le cordon de portement, est généralement formé d'un lion, du caractère rude des crapauds qu'on trouve sur les tambours de bronze.

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

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

nois, et nous révèlent ce qu'en pouvaient exprimer les artistes des Han (1).

On y peut constater deux séries : les primitives appartiennent au 1^{er} siècle avant l'ère chrétienne et présentent des figures humaines, des chars et des chevaux gravés au trait dans la pierre, en frises superposées, comme dans l'Art égyptien. Les chevaux ne sont pas les poneys tartares, courts et râblés, mais des pur-sang, piaffant, aux cous et aux jambes arqués, en pleine action. On y rencontre des scènes mouvementées comme dans l'Art occidental — surtout dans les monuments de la seconde série, trouvés aussi au Shantung, datant du 11^e siècle après l'ère chrétienne, c'est-à-dire de la fin des Han, quand leur capitale fut reportée à l'Est, dans le Ho-nan, région de l'ancien Empire. Nous avons par eux l'illustration des faits les plus importants de l'histoire de la Chine : les héros, les patriarches, les empereurs, des couronnements et des assassinats, des scènes pastorales, toutes sortes de formes animales, souvent hors de la Nature : des chevaux ailés à queue de serpent, des singes et des démons (semi-humains — semi-animaux) qui semblent perpétuer le culte taoïste à une époque où le Confucianisme avait été en quelque sorte accepté par l'État chinois. Ces figures se détachent en relief sur les dalles de pierre. Dans cette foule de cavaliers, de piétons, nobles et soldats des plus anciennes époques, le style n'est plus celui des Han occidentaux antérieurs : les

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

chevaux sont plus lourds, avec plus d'exagération à accentuer le piaffement. D'où l'on peut conclure que l'Art ne s'est pas alors transformé, et que cette influence dérivée des Écoles d'art de la Mésopotamie tendit à s'implanter avec une certaine fixité.

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

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

La chute des Han fut déterminée par les guerres civiles qui démembrement l'Empire en créant un deuxième groupe d'États feudataires, et par l'invasion des tribus tartares du Nord franchissant la Grande Muraille, et s'emparant province par province du Nord. Mais pour l'histoire de l'Art chinois, il n'y eut rien, dans ces faits, qui égalât l'importance de l'entrée en scène du Bouddhisme hindou pénétrant par

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

les passes des montagnes méridionales, et qui, après l'influence des arts du Pacifique et des arts de la Mésopotamie, allait être la troisième étape de son évolution.





CHAPITRE III

L'ART CHINOIS BOUDDHIQUE DE LA DYNASTIE DES TANG

INFLUENCE INDIENNE

III^e SIÈCLE — VI^e SIÈCLE APRÈS L'ÈRE CHRÉTIENNE

INTRODUCTION DU BOUDDHISME EN CHINE. ¶ LES CONSÉQUENCES QUI EN RÉSULTÈRENT QUANT A L'ART PLASTIQUE. ¶ NÉCESSITÉ DE L'ÉTUDE DE L'ART PLASTIQUE DANS L'INDE, AVANT D'INTERROGER CELUI DE LA CHINE ET DU JAPON. ¶ CONSÉQUENCES ARTISTIQUES DE LA DIVISION DE L'EMPIRE CHINOIS EN 420. ¶ L'ÉCRITURE, L'ENCRE ET LE PINCEAU. ¶ LA PEINTURE NAIT. ¶ LES PREMIÈRES ÉCOLES DU SUD. ¶ LES PEINTRES KU-K'AI-CHIH, ET WU-TAO-TZU. ¶ L'EMPEREUR WU-TI. ¶ LES ÉCOLES DU NORD DONT LE SENS PLASTIQUE DEMEURE PÉNÉTRÉ DE L'ESPRIT HINDOU HELLENIQUE. ¶ SPLENDEUR DE L'ÉPOQUE DES TANG.

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

D'un côté nous avons la vague affirmation des géographes, que quatre cents millions de bouddhistes en Chine seulement doivent s'additionner à la foule des fidèles de Sakya Muni. D'où l'on

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

peut naturellement inférer que la pensée et le sentiment bouddhiques sont encore dominants au fond des institutions de la civilisation mongole.

D'un autre côté, l'impression des voyageurs et des savants étrangers en Chine est que le Bouddhisme y est devenu un culte caduc, presque sans aucune prise sur les classes élevées, et facteur à peu près négligeable si l'on analyse l'esprit des institutions chinoises. La force de l'idéal bouddhique dans la littérature chinoise est rarement mise en discussion, et l'évidente nécessité de considérer l'Inde comme génératrice dans certaines phases de l'Art de l'Extrême-Orient, s'explique plutôt comme un phénomène isolé.

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

Comment de grands peuples pratiques comme ces puissants rejetons de la race altaïque, les



SCULPTURES GRÉCO-BOUDDHIQUES DE PIERRE.
Art Chinois. Époque des Tang VIII^e siècle.
Crypte du Temple Gangoji de Nara (Japon).

Planche IV.

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES TANG

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

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

Le raisonnement de ceux qui voudraient réduire au minimum l'effet du Bouddhisme en Chine est contradictoire : d'un côté, ils se demandent comment ces peuples sains et moraux auraient adopté ce pessimisme dégénéré du Sud, et d'un

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

autre côté ils dénoncent les formes du Bouddhisme du Nord qui étaient devenues pratiques et optimistes par cette féconde et puissante transplantation, comme des corruptions de la pure doctrine originale. Il y a là quelque chose qui correspond à l'histoire du Christianisme, où les modernes catholiques et les sectes protestantes n'ont vraiment rien d'identique au Christianisme primitif apostolique.

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

Ce fut à ces dates extrêmes, après la chute finale de la dynastie des Han, qu'on peut vraiment assister à la naissance réelle de l'Art bouddhique en Chine. Et disons une fois pour toutes que cet art apparaît exclusivement *plastique*, surtout sculptural, pratiquant la fonte du bronze, et toutes ces formes des industries décoratives qui con-

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES TANG

couraient à l'architecture des temples et au rituel.

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

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

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

Quels éléments d'art étranger ont pu pénétrer l'Art bouddhique de l'Inde ? Si les fameux porches de pierre du type Sanchi n'ont rien de mésopotamien dans les petites figures pressées, du

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

moins les animaux ailés, les lions et les taureaux des piliers dénotent l'influence persane, comme la rosace rappelle l'Assyrie.

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

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

Aussi loin que l'on puisse remonter, l'Art chinois n'offre que d'assez médiocres changements des types Indiens. Le grand Bouddha de bois du temple *Séirioji*, près de Kioto, est probablement un travail chinois du IV^e siècle avec la lourdeur

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES TANG

caractéristique des Han, et l'esprit symétrique du décor des Indiens dans les plis des étoffes. La tradition y voit la statue originale contemporaine du Bouddha, apportée de l'Inde en Chine, dérobée par un fanatique japonais qui y substitua une copie; mais peut-être n'est-ce simplement qu'une œuvre chinoise inspirée d'un original hindou.

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

Si l'on sait peu de chose de ce qui se passa dans les régions tartares que jamais les historiens chinois n'ont voulu connaître, on sait que la nouvelle capitale, *Nanking* sur le Yangtsé, florissante par son commerce, voisine d'une région le plus splendidement pittoresque, aux paysages de lacs et de montagnes, devait par ses beautés naturelles frapper l'inspiration chinoise. C'était là que, mille ans auparavant, était né Laotse, fondateur de l'individualisme et du taoïsme, et que le premier grand poète élégiaque, Kutsugen, donna à ses plaintes les accents de la plus riche imagination. Là aussi un peuple primitif, de petite stature, peut-être en affinité avec les Japonais, avait créé des formes d'art rude, tirées de son propre fonds, des poteries sans glaçure, des représentations sauvages d'animaux et d'oiseaux. Ce réel don plastique s'était manifesté sous les der-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

niers Han par des bronzes caractéristiques tels que les tambours avec leurs crapauds. Il y avait là une veine de sensibilité et de fraîcheur capable de joindre sa force créatrice à celle des destructeurs des Han. En outre, cette Chine du Sud était plus proche de l'Inde par les voies du cabotage maritime, et ainsi en communication avec la Perse des Sassanides. D'un autre côté, l'Empire byzantin se liait par la voie des caravanes aux provinces tartares du Nord.

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

Il faut noter aussi que l'écriture venait de trouver alors un véhicule étonnant dans ce papier végétal, sorte de papyrus de bambou mêlé de soie, dans cette encre à noir de fumée mêlé de colle et dans cette forme imprévue du pinceau aux soies ténues et appointé, qui apportait une si grande élasticité modulée à la touche et un sûr réservoir pour prolonger les traits, — si bien que l'écriture devenait un art calligraphique dans

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES TANG

lequel la flexibilité d'un parfait coup de brosse pouvait s'enrichir de beauté décorative. Un nouvel art allait naître, qui, aux rudes créations du bronze, de la pierre et du bois, allait ajouter les images plus libres, conçues en lignes plus hautement décoratives, et dans lesquelles l'encre ou la couleur différencieraient les valeurs des tons.

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

La dynastie qui succéda aux So (Sung), les *Sei* (Ch'i) (479-502), n'eut que peu d'années pour pousser plus loin ces recherches. Le grand poète de la Nature, Shareiun, après Toemmei, chanta les beautés de formes des montagnes, et inventa vraiment le paysage classique, qui sous l'appellation « Sansui » veut dire « montagne et eau ». Ce fut alors également que la peinture bouddhique s'efforça de substituer aux statues sur les autels, les peintures sur un rouleau de soie susceptible de facile déplacement. Le grand maître en fut *Wu-tao-tzu* (*Godoshi*) au VIII^e siècle.

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

Le développement de la littérature et du sentiment de la Nature ainsi que de la peinture boud-



SAKYA MUNI.
Statue de bois peut-être Chinoise. Époque
des Tang VIII^e siècle.
Temple Serioji près Kioto (Japon)

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES TANG

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

L'Art des Ecoles du Nord des *Liang* et des *Ch'en*, et de la dynastie suivante des *Sui* (589-620) qui réunit les États du Nord et du Sud après deux siècles de séparation, nous est mieux révélé par la sculpture que par la peinture. Il se divise en deux groupes, du Nord et du Sud. L'École du Nord du vi^e siècle reste liée aux Han et à l'Art hindou venu par les routes de l'Himalaya. On y retrouve cet esprit hellénique de la Bactriane et cet esprit persan qui avaient influencé les Han. Les traits rythmiques de la décoration mésopotamienne se retrouvent dans les lotus et les halos des petits bronzes; et dans les reliefs de pierre, la minceur, l'allongement gracieux rappellent les monnaies de la Bactriane.

Dans le Sud, ces caractères se retrouvent aussi jusque sous les Tang; mais un phénomène, localisé aux provinces orientales dites Gô, ramène cet art à ses sources indigènes, au génie plastique des poteries sans glaçure, des tambours de bronze, des animaux de terre et de bronze. Ce génie, confiné dans la décoration, s'épanouit dans les pures créations bouddhiques. Puissance et sévé-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

rité, la carrure des têtes et des corps, les draperies collées au corps, les extrémités disproportionnées, des profils plus durs et anguleux, voilà les caractères de cet art qui se rapproche un peu de l'art des pierres sculptées des Han. C'est un art demeuré plus primitif que l'Art du Nord, qu'a moins touché le charme gréco-bactrien, plus dénué de la suavité indienne. Le type de ces Bouddhas et Bodhisattwas est bien le monument de bronze doré, encore au temple d'Horiuji au Japon.

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

Le grand changement se produisit en 589, quand se fonda la première dynastie impériale vraiment forte des *Sui*, passionnément dévouée au Bouddhisme, qui dura peu, mais prépara les voies à la brillante dynastie des Tang, comme les Tsin avaient préparé la voie aux Han. Ce fut la fusion complète des sentiments : le Confucianisme du Nord venant se mêler au Bouddhisme et au Taoïsme du Sud, pour créer un mouvement puissant et créateur, enrichi de toute l'expérience du vieux passé de la Chine. C'est ce qui fera la noblesse de l'époque des Tang.

Il est juste de remarquer que les bronzes d'alors

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES TANG

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

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

Mais c'est à ce moment qu'il faut essayer de fixer ce que les arts de la Corée et du Japon ont pu devoir, dans leurs premières floraisons, aux influences venues de la Chine du Nord et du Sud, et à la civilisation des Sui. Et dans cette étude on

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ne saurait étudier ces branches si importantes qu'en étroite connexion avec la souche originelle. On ne peut oublier aussi que l'Art chinois lui-même a pris de nouveaux traits sous l'influence des Tang naissants, et a subi les modifications de l'École gréco-bouddhiste.

Avant d'examiner les résultats de ce puissant dissolvant, nous devons faire un scrupuleux inventaire des formes naïves et charmantes de cet art bouddhique extrême-oriental, dont l'art des Sui avec son éclatant prestige demeura le centre. Au Japon particulièrement, nous trouverons les vestiges de cet art beaucoup plus riches et plus splendides que nous ne pourrions les rencontrer en Chine.

Mais cette branche japonaise n'eut une croissance merveilleuse que grâce à la greffe coréenne, et c'est ce qui doit nous conduire tout d'abord à examiner brièvement les premiers arts de la péninsule coréenne.



CHAPITRE IV

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF DE LA CORÉE ET DU JAPON SOUS L'INFLUENCE CHINOISE

VI^e-VII^e SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

POSITION GÉOGRAPHIQUE DE LA CORÉE, EXPLIQUANT SON RÔLE ENTRE LA CHINE ET LE JAPON. || LA BEAUTÉ DE SES ARTS DU IV^e AU VII^e SIÈCLE ET CE QUE LE JAPON LUI DUT. || COMMENT LA CORÉE PUT SUBIR L'INFLUENCE DES ARTS IRANIENS. || CE QU'ELLE DOIT EN MÊME TEMPS A LA CHINE DU NORD ET DU SUD. || LES MONUMENTS DE L'ART CORÉEN SUPPOSÉS ÊTRE CONSERVÉS AU JAPON. || LES SCULPTURES BOUDDHIQUES A HORIUJI. || LA PREMIÈRE HAUTE CIVILISATION JAPONAISE SOUS SUIKO ET SHOTOKUA HORIUJI ET A NARA, ET LES GRANDES CRÉATIONS DE LA SCULPTURE BOUDDHIQUE. || ÉPOQUES DE JOMEI TENNÒ ET DE TENCHI.

LA Chine est en fait l' « Empire du Milieu », ainsi qu'elle se dénomme. Elle est semblable à une énorme tour centrale, entourée de puissants arcs-boutants de races diverses, les unes consanguines, les autres tributaires, mais toutes soumises aux influences de ses puissants idéals.

De ses voisins de l'Ouest et du Sud — Thibétains, Birmans, Malais du Siam et Annamites — nous ne parlerons pas, le meilleur de leurs arts étant en plus étroite affinité avec l'Inde qu'avec la Mongolie.

Mais au Nord et au Nord-Est, la Chine est limitrophe d'États et de peuples, tantôt hostiles, tantôt soumis, mais de son sang et de sa parenté.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Eux aussi avaient été submergés par la vague du Bouddhisme septentrional, et ils avaient reçu du foyer commun les principes du Taoïsme et du Confucianisme dans de variables proportions.

Les hordes des Huns, des Scythes et des Mongols, avaient trop peu bénéficié des avantages de la civilisation, pour produire un art, si ce n'est en de courtes périodes où ils avaient pu se rendre maîtres de l'Empire. Ils n'avaient que fort peu éprouvé ce que nous avons appelé « l'initiation du Pacifique » des primitifs chinois.

Mais pour les tribus campées sur les rives de l'Amour, — à un moindre degré pour les Manchous, pour les Coréens, et surtout pour les Japonais, — ce qu'il y eut de nouveau, et de beau, et de bon dans l'art chinois eut une signification *vitale*, si bien que l'on doit regarder ces civilisations, souvent fortes, comme des parties intégrantes du grand mouvement central.

Le plus original et le plus indépendant de ces États environnants fut nécessairement le Japon. La civilisation de cette extraordinaire race insulaire a fait ses preuves quant à la souplesse de son génie ; mais bien moins comme un sujet, que comme un conducteur indépendant au milieu du groupe.

Plus près de la Chine que le Japon, reliée à la Chine par l'esprit et par de naturelles communications, est la péninsule de Corée, à l'origine très riche et prospère. La Corée, seulement en partie et pendant une très courte période, fut annexée à l'Empire chinois. A d'autres époques elle subit la domination du Japon, de l'Empire

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

duquel elle fait aujourd'hui partie intégrante. Mais aux premiers âges de la civilisation, du iv^e au vii^e siècle de notre ère, elle manifesta une vigueur et un génie si indépendants, dont l'éclat fut, il est vrai, de courte durée, qu'on peut la considérer comme un centre artistique créateur vraiment important. Et cela à l'heure où le Japon, encore dans les ténèbres d'une demi-barbarie, se préparait à déchirer ses voiles et à apparaître dans la lumière.

De ce que la Corée ait pu être pendant une courte période le tuteur du Japon voisin, ressortent d'heureuses constatations pour se faire quelque idée de son art primitif, tout à fait à part de l'étude des Arts chinois et japonais. La Corée, en un sens vrai, fut un trait d'union entre la Chine et le Japon. Et à un moment, vers l'année 600, son art revêtit une splendeur que n'ont jamais surpassée les plus grandes réussites des deux autres pays.

Une vue encore plus juste de ces relations peut être prise si l'on considère la position avancée dans la mer de Chine de ces trois importantes terres : la péninsule de Corée s'avance au Sud-Est, la province chinoise de Gô au Nord-Est, les îles méridionales du Japon au Sud-Ouest. Entre ces trois terres les communications par mer étaient des plus aisées, et il est très naturel que la Corée et le Japon aient été influencés par l'art de la province chinoise de Gô quand elles étaient encore dans le bégaiement de leurs arts.

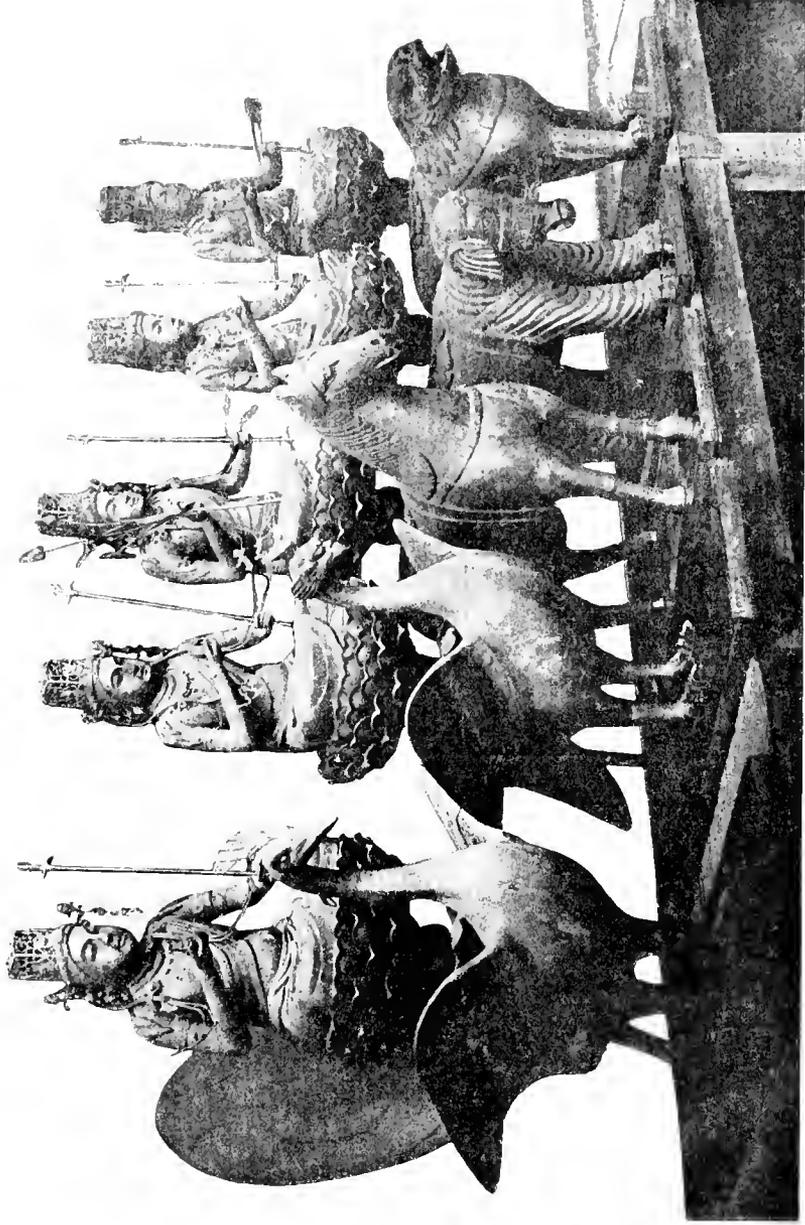
Quelques écrivains européens ont prétendu que l'Art coréen du vi^e siècle devait avoir subi spécia-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

lement l'influence de la Perse ; sans doute par la supposition que l'Art persan du vi^e siècle se comporta comme au xiii^e siècle et plus tard dans son contact avec les races mongoles. Au vi^e siècle, l'Art persan était sassanide, c'est-à-dire un mélange d'Art assyrien abâtardi et d'Art romain. Nous avons vu déjà que la primitive dynastie des Tang de la Chine eut quelques communications avec les Sassanides. Quoi qu'il en soit, une légère influence persane pénétra la Corée et le Japon à l'époque des Sassanides, et d'un côté comme de l'autre (par un choc en retour) ; sans doute les rapports avec la province chinoise de Gô, dont les relations commerciales avec les ports de l'océan Indien étaient déjà assurées, n'y étaient pas étrangers.

Les analogies des Arts coréen, chinois et japonais du vii^e siècle avec l'art persan d'une époque plus tardive sont dues beaucoup plus à un reflux d'influence qui avait transporté les motifs orientaux dans l'Asie occidentale. Mais ce mouvement comme tous ceux en sens contraire qui se produisirent entre la Chine, l'Inde et la Perse, échappent à notre enquête.

Le premier Art bouddhique de la Corée, dont nous pouvons malaisément nous rendre compte avant le vi^e siècle, est dérivé d'une convergence de ces deux mêmes courants que nous avons vus enrichir l'Art centralisé de la dynastie chinoise des Dzin, c'est-à-dire des motifs aussi bien du Nord que du Sud. Par les routes terrestres, la Corée restait en étroits contacts avec les Tartares du Nord, et commercialement avec les Mongols,



LES CINQ KOKUZO.
Statues de bois dites Chinoises ou Coréennes, apportées au
Japon en 817 par Yemsou, prêtre d'Omi.
Au Temple Toji de Kioto (Japon).

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

les Manchous et les peuples de l'Amour, et conçut ainsi un type bouddhique primitif mince et élancé qui donne à sa décoration quelque chose de féminin. D'un autre côté, par les routes de la mer, la Corée subissait l'influence des provinces méridionales du Yangtsé, avec leur style de sculpture plus sévère et leur habileté dans les fontes du bronze.

En un sens, la Corée avait alors presque dépassé la dynastie des Dzin dans son adresse à unifier les deux courants du Nord et du Sud, et s'élevait à un degré de puissance artistique que la Chine n'atteignait pas alors.

Toutefois l'Art coréen n'est pas l'Art des Dzin, en partie à cause de son génie national, ethnique, et en partie parce que les éléments qui étaient entrés dans l'un comme dans l'autre Art, s'y étaient combinés en proportions différentes. Dans les plus parfaites œuvres de la Corée, l'élément Gô joua probablement un rôle plus décisif, parce que cet élément Gô, pour l'Art chinois, n'était qu'un des éléments du Sud, tandis qu'il était, pour la Corée, le Sud tout entier. C'est ce qui fait que dans l'Art coréen du vi^e siècle, nous trouvons une série plus étendue de formes, entre les deux extrêmes, et la particularité de ces figures courtes avec de larges têtes.

La race coréenne eut vraisemblablement aux temps préhistoriques, comme plus tard, des coutumes fortement liées à celles des races du Pacifique septentrional : mais les souvenirs de ces anciens jours sont peu précis. Comme au Japon, les restes retrouvés dans les anciens tombeaux

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

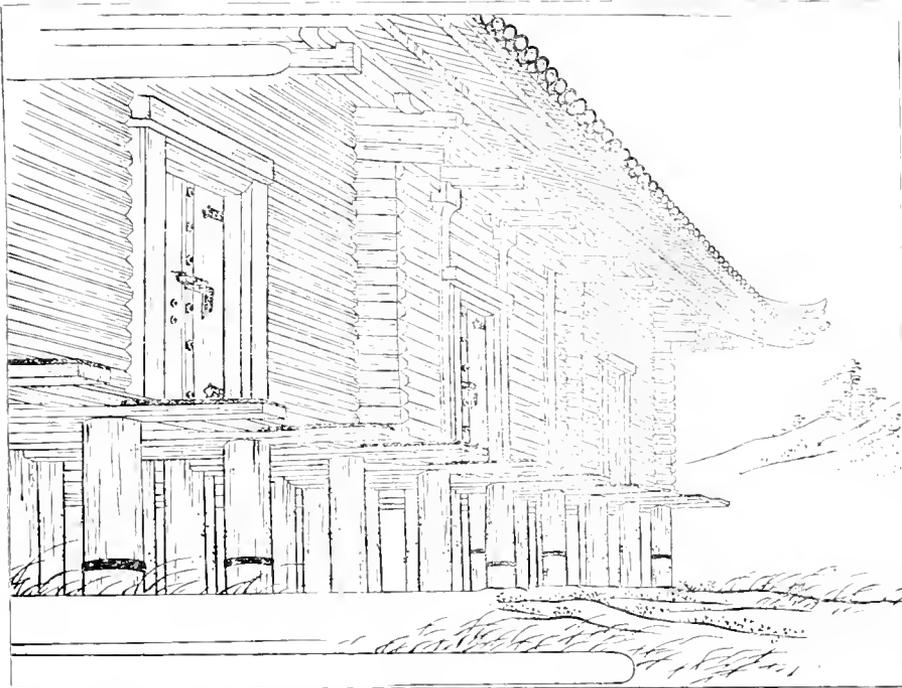
fouillés révèlent des formes semblables à celles des Han de la Chine, sous lesquelles les motifs du Pacifique sont presque recouverts. Mais à l'époque même des Han, la Corée et le Japon, tout à fait indépendants de l'Empire chinois, étaient entrés en relations, après l'invasion du Japon. Si nous pouvions étudier en même temps l'Art des deux peuples à ce moment, nous le trouverions « Pacifique ».

La Corée paya tribut au Japon pendant de longues années. Ni l'un ni l'autre peuple ne jouissaient alors d'une complète civilisation. Les commencements de la culture coréenne, qui précéda la culture japonaise, résultèrent de la dispersion des races chinoises après les troubles des guerres civiles du III^e siècle. La féodalité s'y maintint jusqu'en 263. L'Etat chinois Gô, un des trois plus importants alors en guerre, se soumit aux Shin occidentaux, terminant ainsi la guerre en 280. Sans aucun doute, des groupes compacts de colons des Han et de Gô vinrent se réfugier dans la péninsule neutre et apportèrent avec eux les industries. L'étude des caractères chinois et de deux ou trois classiques de Confucius pénétra au Japon par la Corée en 285. Durant tout le IV^e siècle, les troubles continuèrent et la nouvelle culture n'y put faire que de faibles progrès.

Mais avec la division du Nord et du Sud au III^e siècle, le nouvel Art bouddhique qui avait passé sur la Chine en deux vagues séparées, vint réunir ses courants créateurs en Corée. C'est depuis lors qu'on peut constater une



AIGUIÈRE D'ARGENT DE COREE
D'UN CHEVAL AILÉ. Art Sassanide
à Horiuji (Japon).



LE SHOSŌIN (Vue extérieure).
Renfermant les Collections du trésor impérial,
closes par l'Empereur Kwammou en 794.
Nara (Japon).

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

haute culture bouddhique coréenne naissante, destinée à substituer ses créations artistiques à celles des Han. Mais peut-être n'avons-nous rien à admirer de l'art coréen qui soit antérieur au vi^e siècle. Et ce que l'on trouve, ce sont les objets primitivement importés au Japon.

Nous ne chercherons pas à distinguer entre les Arts des trois États qui constituèrent à ces primitives époques la Corée, mais nous présumons que le Hiakuzai, le plus voisin à la fois du Japon et de l'État chinois Gô, dut produire la plupart des choses qui ont été conservées par le Japon.

Un de ces types primitifs est la Kwannon de contemplation assise, petite statuette de bronze, d'extrême minceur, d'un style mi-han et mi-hindou, et dont le drapé rappelle l'Art chinois Gô; — une semblable figure, plus grande, est exécutée en bois, et en peau pour le drapé. — Et de plus grande taille encore est la belle Kwannon tenant un vase, de l'autel du Kondo d'Horiuji, à tête petite et à corps démesurément allongé, aux plis s'ouvrant en s'incurvant, et dont les ouvertures de manches bâillent en calices de fleurs.

La peinture primitive et l'écriture dans le style Gô apparaissent dans les rouleaux enluminés de Bouddhas entourés de disciples, avec de timides indications de paysages, qui semblent bien nativement coréens sur le Tabernacle Tamamuschi d'Horiuji. — Le chef-d'œuvre de la peinture coréenne est sans doute le portrait du prince japonais Shotoku, peint au commencement du vii^e siècle par son hôte le prince coréen Asa.

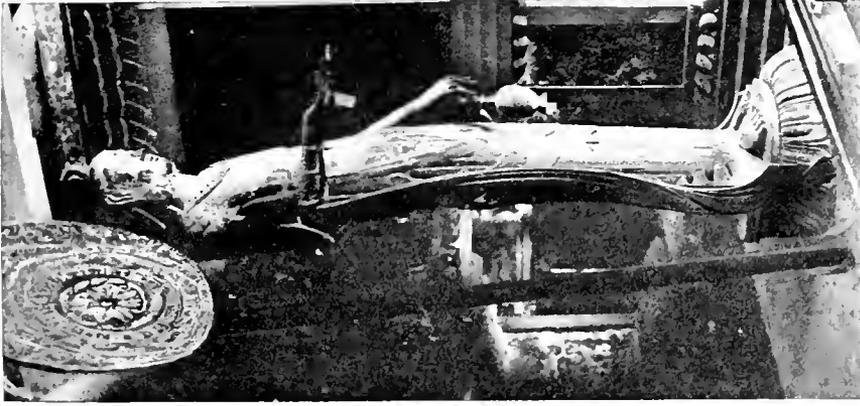
Il subsiste deux grands monuments de l'Art

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

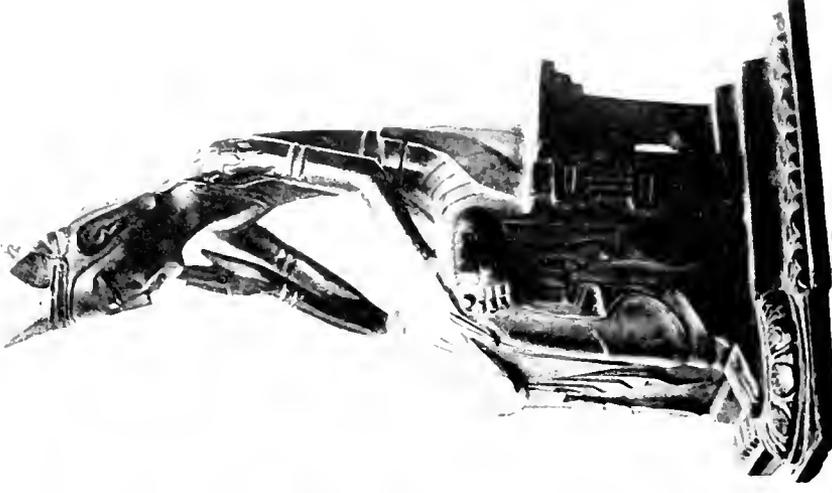
coréen du vi^e siècle : le Tabernacle Tamamuschi de bois, sorte de reliquaire, offert à l'empereur du Japon en 590, encore aujourd'hui sur le grand autel d'Horiuji près de Nara : le toit est en métal et de forme tuilée. Un étage inférieur forme une grande caisse décorée de peintures sur ses quatre côtés, et l'étage supérieur ouvre par des portes de temple peintes extérieurement. Les parties lisibles de paysages montagneux rappellent les sculptures en relief des Han du Kounlung; des anges bouddhiques volent au milieu des bambous. Les admirables divinités peintes sur les portes sont du style mince et distingué des Wei du Nord. Et l'un des caractères les plus frappants de ce bel objet est la force et l'élégance des éléments architectoniques : piliers, poutrelles transversales, coins incurvés garnis de bronze doré, qui dénotent chez les Coréens un surprenant génie décoratif.

Quelle fut l'origine de leur extraordinaire poterie à glaçure, dont on ne retrouve dans les trésors japonais aucune pièce du viii^e siècle? Leur architecture nous est connue par les plus anciennes constructions du temple d'Horiuji au Japon; leur génie plastique et décoratif se révèle dans les sculptures du Kondo d'Horiuji. Leurs vêtements de prêtres, importés du Hiakuzai, montrent les rosettes sassanides, et les groupes persans de rois chassant le lion, au Trésor du Sho-Soïn de Nara.

Le plus émouvant monument de l'Art coréen est le grand Bouddha debout (peut-être un Bodhisattwa) du pavillon Yumedono d'Horiuji, figure si belle, de profil, aux longs plis droits tombant si simples jusqu'aux pieds, et qui allongent



LA KWANSON, tenant un vase (face et profil). (Bois.)
Hindoue ou Coréenne. Milieu du V^e siècle.
Grand Autel du Kondo d'Hormji (Japon).



KWANNON ASSISE (bronze).
Art Japonais. Epoque de Suiko
VII^e siècle. Temple d'Horiinji
(Japon).

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

et dignifient la figure, la poitrine légèrement rentrée, le ventre en avant, avec son indéfinissable sourire, et cette couronne ajourée si extraordinaire, unissant la beauté grecque antique à la beauté des primitives statues gothiques de nos cathédrales. C'est là le monument capital de l'Art coréen, qui agit le plus puissamment sur les artistes de l'époque de Suiko, et particulièrement sur Shotoku.

Si, après une longue période de demi-civilisation, dont l'art préhistorique nous est connu par les objets de tombeaux, l'influence Gô de la Chine avait pu pénétrer directement au Japon avec la famille des Tori et d'autres prêtres, c'est avec de pareils monuments qu'entre en scène la Corée. Elle avait envoyé au Japon les premiers ouvriers constructeurs dès 493, et des sculptures de bronze et des rouleaux d'écritures bouddhiques étaient remis en 552 à l'empereur Kimmei de la part du prince de Corée.

Chez ce peuple insulaire, organisé patriarcalement, avec ses industries domestiques, son culte Shinto, la splendide civilisation continentale fut lente à s'infiltrer. Le règne de l'impératrice Suiko succédant à son époux l'empereur Sujun en 593, fut un tournant décisif de l'histoire du Japon. Ce fut l'introduction de la nouvelle religion du Bouddha, comme religion d'État, déjà embrassée par Sujun, imposée par Suiko, appuyée par le prince impérial Shotoku, esprit remarquable, promoteur de toutes les réformes, bien que n'ayant pas le pouvoir, puisqu'il mourut quelques années avant sa mère. Son amitié pour

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

le roi coréen du Hiakuzai, dont le fils, prince Asa, vint en 597 à la cour du Japon peindre sans doute le portrait de Shotoku et apporter peut-être le tabernacle Tamamushi offert à l'impératrice Suiko, ne l'empêcha pas d'envoyer, en 606, un ambassadeur à la cour chinoise des Dzin pour étudier la constitution et la loi.

On peut vraiment dire que l'Art japonais date ses origines de Suiko. En 594, elle ordonnait la construction de temples bouddhiques, et son fils Shotoku s'employait à attirer de Corée les architectes, les ouvriers, les décorateurs. Et lui-même, attentif à tout ce que les artistes étrangers lui révélaient, zélé et pieux comme jadis le vieil empereur chinois Butéi des Liang, il était le premier à donner l'exemple d'une sévère orthodoxie.

La capitale du Japon, si souvent déplacée dans le Yamato depuis l'époque du conquérant Jomei Tennô, était alors à Tatsuta, entre Osaka et Nara. C'est là que Shotoku décida d'édifier son temple. Aidé d'un peuple d'ouvriers, dépensant son activité sans compter grâce aux matériaux de choix importés, il put édifier ainsi le grand temple monastère d'Horiuji, inauguré en 616 devant les prélats et les ambassadeurs du Hiakuzai et de la cour des Dzin. Et pendant les vingt années qui suivirent les temples s'élevèrent de toutes parts dans ces plaines où allait naître la cité de Nara. L'histoire du temple d'Horiuji est obscure. Peut-être le feu en détruisit-il une partie, mais rien qu'une partie, en 680; on peut croire que trois des constructions furent épargnées : le portail gardé par les deux statues de rois, la grande pagode



NYOIRIN KWANNON (Bois).
Attribuée à Shotoku-Taishi. Epoque de Suiko,
Comm. du VII^e siècle.
Temple des nonnes Shuguji à Nara.

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

de l'avant-cour et le Kondo contenant l'autel central.

Si la pagode est quelque peu lourde en ses proportions, le Kondo est un type de la plus grande noblesse de la primitive architecture chinoise ou japonaise. Le portail de disposition gréco-bouddhique, à en croire M. Cram, ne daterait alors que d'une époque postérieure à l'incendie, car il n'y a pas d'influence apparente hellénique à l'époque de Suiko.

Le temple d'Horiuji contient de nombreux chefs-d'œuvre d'art coréen. Aujourd'hui, sur cette plateforme de maçonnerie qui est le grand autel du Kondo, se trouvent le reliquaire Tamamuschi, la grande statue de bois de la Kwannon des rêves, d'autres reliquaires, d'autres sculptures. Mais les bâtiments annexes renferment encore de grands trésors d'art des plus hautes époques. Pour ne parler que des objets de l'époque de Suiko, capitale est la statuette en bronze doré raide et comme équarrie du type Gô du v^e siècle, qui peut être du sculpteur chinois émigré, du nom de sa famille japonaise, Tori. — Son fils fit peut-être la première statuette de bronze qu'on pourrait dire vraiment japonaise. Elle porte une inscription l'attribuant au second Tori (589 ?). Très mince, car elle est faite d'une simple feuille de métal, elle est d'une grande dignité, et de proportions qui rappellent l'art robuste de Gô. De l'Art coréen elle a emprunté la délicate inflexion, le pur charme du visage. Entre la Kwannon dorée d'art Gô, et la figure de plus grande dimension du Yumedono, celle-ci, participant des deux idéals, établit une sorte de canon du style de Suiko.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Parmi les statuettes qui affirment l'unité de style de cet art primitif de Suiko, il est un monument qui caractérise l'école : c'est l'autel portatif en bronze fondu sous l'inspiration de Shotoku par la troisième génération de la famille des Tori, la plus précieuse pièce conservée. Ce sont trois statuettes de ronde bosse placées devant un magnifique paravent de bronze, qui leur sert de halo; la figure centrale est dans l'attitude du Bouddha; les deux statuettes de bodhisattwas qui l'encadrent sont assises sur des fleurs de lotus; elles ont des têtes carrées et des proportions maigres dans le style de Gô, avec une grande souplesse de drapé comme dans la statue coréenne du Yumedono. Le Bouddha, spécimen parfait des bronzes Suiko, est du type des Bouddhas Gô du v^e siècle. La tête, sans couronne, n'est pas trop lourde, ni carrée; les traits en sont moins indiens que nègres, les mains très grandes. L'étoffe entr'ouverte sur la poitrine, plissée sur les bras, retombe par-dessus les jambes croisées sur le trône en larges plis d'une beauté toute décorative. L'unité et la beauté des trois figures espacées devant ce merveilleux paravent de bronze décoré de bas-reliefs, en fait un monument où se combinent heureusement le génie de la Chine, de la Corée et du Japon.

Sur ce même autel se présentent le fragment d'une autre statue de bronze d'un Bouddha, puis les deux statues de bois dont une provient du Rokkakudo d'Udzumasa près de Kioto. — Très analogue aux Bodhisattwas de la Trinité de bronze est la Kwannon de bois, tenant un vase de la



LA TRINITÉ BOUDDHIQUE (Bronze doré).
Shaka entre Yakuô et Yakujô. Inscription: Par
Tôri Bussli, à la mort de Shotoku, en 622.
Autel du Kondo d'Hôriji (Japon).

Planche X.



L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

main gauche; le halo, la large tête, le trône de lotus sont bien caractéristiques de l'Art coréen de Suiko, avec une tendance plus réaliste dans la partie supérieure du corps. — Dans les deux Bodhisattwas dorés, nous avons plus de douceur pensive, des têtes plus arrondies et couronnées, d'un sentiment presque hellénique. — D'un type tout différent est la petite statue primitive de la Kwannon aux onze têtes taillée dans un acajou sombre comme le bronze, plus vigoureusement sculptée à la façon chinoise, et dans laquelle les influences méridionales de l'Annam et de l'Inde se combinent avec celles de la Chine de Gô. C'était la divinité centrale des sanctuaires de Tonomine au Yamato, aujourd'hui transportée à l'École des Beaux-Arts de Tokio.

L'une des plus magnifiques œuvres de bois de ce moment est la statue-portrait de Shotoku Taishi, accompagné de son jeune fils, où l'esprit de sainteté du prince est si bien exprimé. Il en existe plusieurs répétitions, et les visages des enfants y ont souvent un type septentrional prononcé, presque du Kamshatka. — Dans ces statues-portraits, celle d'un des Sojos, qu'on dit avoir été le premier abbé d'Horiuji, est un chef-d'œuvre de force et de vérité individuelle, à peine inférieur aux portraits du VIII^e siècle.

Une autre forme des statues de bois de l'époque Suiko est le type guerrier des gardiens d'autel, les quatre Shi-Ten-O, ou les quatre Rois Devas du Ciel, placés aux quatre angles des autels centraux. On retrouve leurs types dans les peintures de l'Amadaji Mandara chinois, et le Bisja-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

mon du temple Seirioji a le type chinois tartare du vi^e siècle. Dans les quatre rois grandeur nature de l'autel d'Horiuji, nous avons les types du style Suiko; ils avaient été précédés du groupe du Kaidendo du Todaiji de Nara, détruits par le feu au début du xix^e siècle. Les faces sont lourdes et carrées, presque nègres, comme dans les bronzes des Tori; les corps comme mal dégrossis, et les détails du costume (cette sorte de pantalon dont les jambes sont serrées par des guêtres), l'espèce de cuirasse de peau, avec armatures de métal, laisseraient supposer des influences persanes sassanides. Ces figures se tiennent debout sur des animaux de bois à mains humaines prosternées sur des rochers. Elles seraient les œuvres de deux artistes du Japon, mais les prototypes détruits du Shodaiji auraient été apportés du continent; les costumes seraient peut-être ceux de guerriers coréens.

La pure décoration Suiko a son complet exemplaire dans le baldaquin au-dessus du grand autel du Kondo d'Horiuji, sans analogue dans tout l'art bouddhique, avec cette espèce de chapeau central aux panneaux carrés, rectangulaires et triangulaires, ayant encore traces de peintures de fleurs et de rosettes, et garni d'une frange à glands entrelacés d'or. Sur la corniche et au-dessus se détachent des rangées de petits anges de bois sveltes sur des trônes à fleurs de lotus, et des oiseaux cacatoès volants. Des ornements ajourés sont aux angles.

Mais le plus grand chef-d'œuvre de l'art Suiko, une pure merveille de spiritualité, est la grande



AUTEL DE BRONZE DORÉ.
La Triade Amida entre Kwannon et Seishi.
Art Japonais de la Période Tenchi. 2e
moitié du VII^e siècle.
Horuij (Japon).

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

Kwannon de contemplation, de bois sombre et assoupli comme le bronze, maintenant au monastère des nonnes du Chuguji, près d'Horiuji. L'attitude est celle des statuettes de bronze des Liang ou des Dzin. Le corps nu jusqu'aux reins, d'une beauté sans égale, est modelé comme par un Égyptien ; les cheveux sont relevés en masse sur le sommet de la tête. L'étoffe drapée tombe des reins en plis magnifiques qui, suivant la courbe de la jambe croisée, viennent retomber le long de la jambe droite, dans un rythme tout à fait grec. Sa sublime beauté réside dans le visage, empreint de tant de douceur, d'amour, d'une tendresse si poignante, dont les yeux se ferment sur le rêve intérieur. Le caractère ethnique des faces presque nègres des Tori n'est plus perceptible ; c'est de la plus haute et noble généralisation. Tant d'élévation et de noblesse ne rendent pas impossible l'attribution qui en fut faite traditionnellement au prince Shotoku lui-même.

Des prémisses de l'époque Suiko, l'Art japonais va dorénavant procéder par des élans imprévus. L'empereur suivant, Jomei Tennô (629-641), favorisa le Bouddhisme et mit sa confiance dans son premier ministre Kamatori, l'ancêtre de la grande famille des Fujiwara. Nous possédons son portrait contemporain. La dynastie chinoise des Tang était entrée en relations avec Jomei et plus encore avec son successeur l'empereur Seimei (642-668). Les relations avec la Corée étaient coupées par les invasions chinoises. Le Japon allait pouvoir

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

s'assimiler lentement tous les apports indiens, chinois, coréens, pour en parfaire son Art personnel.

De ce moment ont subsisté d'assez nombreuses statuettes de bronze faites pour les autels des temples du Yamato, parsemés sur cette montagne de Kasuga dans les parages de laquelle l'empereur Shomu allait faire sa capitale, *Nara*. La tradition veut qu'il y eut un atelier de bronziers dans un de ces temples, à Iwabuchi-dera. Cette série de statuettes de bronze offre vraiment l'unité d'un bel effort artistique à simplifier et rendre très naturelles les draperies, à donner aux visages une grâce toute humaine et une infinie douceur pleine de sérénité. On a dit qu'elles avaient un caractère grec, qui s'expliquerait par l'influence de l'art des Tang sous Tenchi, si pénétré de l'esprit gréco-hindou.

De forme primitive encore léguée par l'époque de Suiko, et encore liée aux traditions d'Horiuji, est une statuette de bronze, nue jusqu'aux reins, avec une pesante tête, un peu nègre. — De plus haute taille est une Kwannon de bronze, dans un bâtiment d'Horiuji, qui est en progrès sur la Kwannon coréenne de l'autel du Kondo. Elle tient un vase de sa main gauche à demi levée ; le corps est d'un modelé charmant et le visage agréable. — Le plus beau de tous ces Bouddhas debout est la statuette du Yakushi Niorai, symbole du Bouddha conseiller des âmes, la plus sainte pièce de l'autel du Shin Yakushiji de Nara, si noble de proportions, d'un drapé si simple et si pur, le nez et la bouche d'un parfait dessin



DÉTAIL DE FOND D'AUTEL EN BRONZE DORÉ.
Art Japonais de la Période Tenchi.
2e moitié du VII^e siècle. — Horiuji (Japon).

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF

dans un visage calme, les extrémités petites.

Une autre statuette de Bodhisattwa, conservée à Horiuji, nous rappelle encore cet exquis sentiment d'une Athéna ou d'un Mercure grecs, avec une tête à forme plus sphérique, la main levée plus forte. Les plis en festons sur les épaules et la poitrine tombent de la ceinture aux genoux en ondes incurvées d'une grande beauté. Ici encore tout le génie grec transparait.

Nous voici à l'époque du grand empereur Tenchi, dont le court règne, qui date de l'an 668, se marque par le transfert de la capitale à *Shiga*, près de l'actuel Otsu, sur le lac Biwa. Il fut très féru des institutions chinoises, et en rapport par des ambassades avec la cour des Tang, comme son successeur l'empereur Temmei († 686). Ce fut sans doute à ce moment que fut exécuté un des plus merveilleux monuments de l'Art japonais, très pénétré de l'esprit gréco-bouddhiste des Tang. C'est une autre Trinité de bronze doré devant un écran, en laquelle on perçoit vivement ce qu'en soixante ans, depuis l'autre Trinité de bronze du type Suiko, l'Art japonais a gagné en souplesse, en grâce, en rythme harmonieux. Les trois figures sont placées de même sur leurs trônes de lotus, très finies, très sculptées même de dos, devant leurs splendides halos de bronze formant paravent modelés en relief à trois plans différents de petits Bouddhas, d'anges volant avec de longues étoffes flottant derrière eux ; dans les fonds, des nuages s'étirent et de petits bouquets de fleurs se

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

dressent. Il semblerait au premier aspect qu'une certaine confusion doit régner dans cette composition décorative ; il n'est rien au contraire d'aussi harmonieux, les lignes se balancent en rythmes assurés et les reliefs ont la même douceur que ceux d'Agostino Duccio à Pérouse ou à Rimini. Le Bouddha central est esthétiquement supérieur à la statuette du Shin Yakushiji. Le système de draperies est d'une absolue maîtrise dans le passage des plis horizontaux aux plis verticaux sur les jambes croisées. Les mains et les doigts, d'une si haute signification expressive dans leur action rituelle, sont ici d'une beauté de forme et de mouvement unique.



CHAPITRE V

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

VII^e ET VIII^e SIÈCLE

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE DU GANDHARA. || LES RAPPORTS DE L'HELLENISME AVEC L'INDE PAR LA BACTRIANE. || LES MONUMENTS DE SCULPTURE DU GANDHARA. || L'EXPANSION DE L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE DE L'INDE A CEYLAN ET A JAVA. || SON ACTION AU TURKESTAN CHINOIS, A KHOTAN. || SA PÉNÉTRATION EN CHINE SOUS LES TANG, A SIN-GAN-FU.

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

On s'est demandé (dans l'hypothèse où l'Art grec aurait influencé l'Art japonais par l'intermédiaire de la Chine) pourquoi y aurait-il été connu si tard? et pourquoi sa puissance au VII^e siècle aurait-elle décliné au VIII^e? Et si la Chine fut vraiment en rapport avec la Bactriane

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

au 11^e siècle avant l'ère chrétienne, pourquoi ne fut-ce point alors qu'elle ait subi la plus forte influence de l'Art grec ? Et s'il est admis que les bronzes bouddhiques primitifs du Japon sont très grecs de style, n'y doit-on pas chercher de filiation directe ? Et cet Art gréco-bouddhique lui-même, d'où sa source s'épanche-t-elle, de la Grèce, de Rome ou de Byzance ?

Les critiques ne sont pas tous d'accord. M. Okakura Kakuso ne trouve pas d'influence classique dans les Arts de l'Inde, de la Chine et du Japon ; — au contraire, le professeur Hirth veut trouver des influences grecques jusque dans l'Art des Han.

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

FRESQUE DU TEMPLE D'HORIJI, A NARA.



L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

colonnes ou chapiteaux, se retrouve dans les restes de la sculpture du Gandhara au musée de Lahore.

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

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

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

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

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

Les hauts-reliefs d'architecture, sculptés comme par un artiste grec de la décadence ou par un Italien du temps des Pisano, comportent à l'infini des scènes de la vie du Bouddha, trônant, dans l'attitude de la prédication, la main levée, ou penché sur le Nirvana, ou mêlé à des actions dramatiques. Une des plus belles œuvres décora-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

tives est la composition de trois fenêtres cintrées à lunettes concentriques, où trois groupes de figures s'espacent, les angles du registre supérieur étant garnis de chimères gracieuses et ailées à corps de serpent, à pieds de centaures. Ces processions de figures à têtes d'animaux, demi-grotesques, rappellent les sculptures du dôme d'Orvieto.

D'un caractère spécial sont les grandes figures classiques, debout, en plein ou demi-relief, sur le front des autels rectangulaires, et séparées par des colonnes. Quelques-unes des plus belles, bien que privées de têtes et demi-nues, sont drapées de façon toute classique et ont des proportions d'une grâce qui rappelle les statuettes ioniques. Elles devancent, dans cette disposition autour de l'autel, les sculptures de l'Asie centrale, de Khotan.

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

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

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

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

Mais ce qui est maintenant scientifiquement admis, c'est que cette vague de civilisations s'épandit du Gandhara et de la vallée de l'Indus par les passes des hautes montagnes de Balkh et de Swat, traversa les plaines du Turkestan entre les Pamirs, s'épandit vers Kashgar et Samarcand, pour venir déferler jusqu'aux frontières chinoises. Les sables des déserts du Taklamakan avaient recouvert les restes de puissants royaumes bouddhiques florissant encore au IX^e siècle, qu'avaient visités et décrits avant leur ruine les pèlerins chinois Fahien et Hiom-tsang. Les terres furent fouillées (1); et depuis quelques années nous furent ainsi révélés des manuscrits écrits sur parchemin dans l'écriture karasthri en usage au Gandhara, et scellés de sceaux à figures grecques; de vastes autels décorés de figures gréco-bouddhiques de grandeur nature, des têtes en terre cuite, des Bouddhas d'argile drapés dans le style du Gandhara, — des peintures sur parchemin de

(1) Les explorations de MM. Sven Hedin, Aurel Stein, Grundwedel et Lecoq, et du Français Paul Pelliot l'ont abondamment démontré.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

cavaliers d'un caractère très persan. Il est tel grand autel retrouvé dans ces régions de Khotan dont les sculptures de terre cuite rappellent les figures sans têtes très hellénisées de l'autel du Gandhara, comme d'ailleurs aussi les sculptures gréco-bouddhiques de la Chine et du Japon. Ainsi s'explique la transmission du canon de proportions classiques et du caractère du drapé de la Bactriane à la Chine, huit siècles après l'expédition occidentale des Han. Non loin de Khotan, M. Aurel Stein visita un vieux temple, peut-être du III^e siècle, où quelque ancien conquérant venant de l'Ouest, du Gandhara, s'était défié en champion du Bouddha en ces régions; figure d'une sorte de Constantin en casque et armure foulant aux pieds les esprits du mal.

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

Il nous faut revenir à l'Art chinois, au moment où il s'est trouvé si vigoureusement reconstitué par la fusion des empires Dzin et Tang. La dynastie Tang, en 618, se présentait comme un organisme militaire puissamment constitué. Mais son second empereur Taiso (627-650) fortifia encore le pouvoir de la Chine jusqu'aux confins de l'Ouest. Ce fut à ce moment que l'Art gréco-

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

bouddhique s'introduisit. Les armées chinoises et les missions pacifiques sillonnaient le Turkestan : le pèlerin Hiom-tsang, dans ses séjours aux plus fameux sanctuaires du Khotan, du Gandhara et de l'Inde centrale, recueillait manuscrits et dessins et les rapportait en Chine en 645. La Perse sassanide avait ouvert les routes maritimes : des princes et des savants vinrent ainsi à la capitale de l'empereur Taiso et rapportèrent en persan des récits de voyage de l'Empire du Milieu. Les empereurs byzantins et leurs gouverneurs de Syrie entrèrent alors en rapport avec la Chine et implorèrent même son secours pour les débarrasser des Sarrasins. A deux reprises, la Chine avait recherché les rapports avec l'Occident : la première fois, sous les Han, la jalousie commerciale des Parthes les avait empêchés ; et maintenant, le fanatisme musulman cherchait à isoler l'Empire romain d'Orient.

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

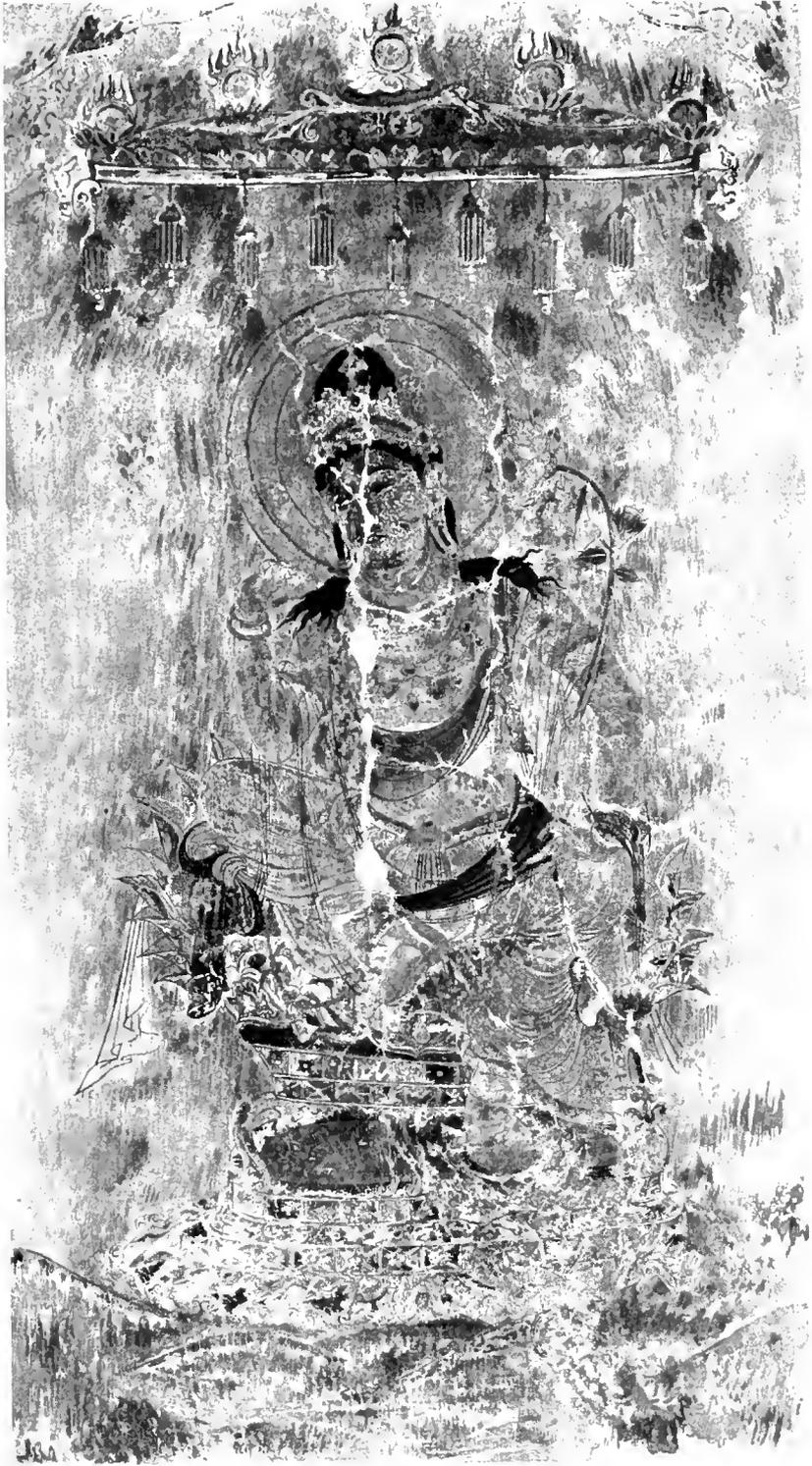
L'ART EN CHINE ET AU JAPON

monastères disparaissaient dans des tourmentes obscures et sanglantes.

Il fallait que le Bouddhisme eût été embrassé en Chine avec une singulière ferveur. Hiom-tsang avait installé ses reliques dans un temple somptueux, il avait constitué une école de disciples pour traduire et expliquer les manuscrits qu'il avait rapportés. L'Art de Khotan pénétra alors rapidement l'Art chinois : des princes de la maison royale de Khotan vécurent à la cour de Chine, et les traditions disent qu'en peinture ils avaient enseigné à donner aux figures des aspects de plein relief. Existe-t-il encore des restes de peinture semblable, si ce n'est dans les parties partiellement sauvées des fresques d'Horiuji ? D'un autre côté, de l'Inde, fuyant les révolutions sanglantes, des émigrants lettrés, passant les monts, apportaient le feu sacré d'un nouveau bouddhisme ésotérique.

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

FRESQUE DU TEMPLE D'HORICUJI, A NARA.





L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

Bisjamon chinois, un peu usé par le temps, au temple japonais d'Udzumasa.

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

De ce court moment artistique subsistent de grandes statues, des miniatures, des sculptures de marbre ou de terre cuite, qui furent découvertes sous la terre et les herbes de monticules voisins de l'actuelle capitale de *Sin-gan-fu*. Ce fut là l'emplacement de la primitive capitale des Tang, près des ruines de la primitive capitale des Han, et très proche de la capitale des Chou. C'est là que les fouilleurs de l'avenir pourront découvrir les restes de trois civilisations successives.

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

L'exemplaire le plus typique de cet art chinois

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

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

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





CHAPITRE VI

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

LA SCULPTURE A NARA

LES MONUMENTS DE SCULPTURE D'ART CORÉEN AU JAPON. || LE PLUS ANCIEN ART GRÉCO-BOUDDHIQUE JAPONAIS. || LE TEMPLE D'HORIUI. || LES FRESQUES. || ÉPOQUES DE WADO ET YORO AU JAPON. || LES GRANDES FONTES DE BRONZE AU JAPON AU VIII^e SIÈCLE. || LA TRINITÉ DU KONDO DE YAKUSHUJI PAR GIOGI. || LA STATUAIRE D'ARGILE. || LE RÈGNE DE SHOMU. || LA PÉRIODE DE TEMPEI A NARA ET LA SCULPTURE DE BOIS. || LES TRÉSORS DU SHO-SOÏN DE NARA.

OBSERVONS jusqu'où s'épandit cette vague de classicisme qui, couvrant la Chine, gagna ses frontières orientales. Les Tang ambitieux avaient essayé d'annexer la Corée en 645, et y réussirent provisoirement en 668: ce qui amena de sérieuses difficultés pour la Chine, avec la Corée et le Japon. C'est ce qui fit que le Japon vit ses communications avec la Corée coupées au VII^e siècle et fut dans la nécessité de ne vivre que de ses propres ressources, jusqu'au jour où il dut se retourner vers les Tang et où la Corée ne put éviter les mêmes influences.

Le palais royal de Séoul, au milieu de ses splendides jardins, ses terrasses de marbre sculpté, ses ponts, ses colonnades, ses toits de belles tuiles, montre, malgré ses successives restaurations, les traces évidentes de l'influence des Tang. Il est impossible d'affirmer que cette belle

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

poterie d'émail crémeux qui a rendu la Corée fameuse, date du VII^e siècle. Mais nous connaissons un grand bronze coréen où se combinent l'influence gréco-bouddhique et les traits propres au génie coréen, c'est la splendide Kwannon debout sur l'autel central du pavillon Toïndo du Yakushiji de Nara, et qui fut offerte au Japon par la Corée à la fin du VII^e siècle.

C'est en la comparant avec la Kwannon Yumedono qu'on peut exactement peser ce que l'Art coréen a gagné ou peut-être perdu dans l'intervalle d'un siècle. En tout cas, ce sont les deux sommets de l'Art coréen. Cette Kwannon se tient debout avec un peu de raideur, un peu de hanchement, sur un trône de lotus de type nouveau, aux pétales un peu raides comme d'une sorte d'artichaut ; elle est d'une suprême beauté. La partie basse de la statue garde beaucoup du sentiment de l'Inde du Sud et de la Corée primitive, avec ses plis s'enroulant étroitement autour des jambes, le manteau mince et d'exécution nerveuse des Gô chinois qui glisse des épaules, des hanches, des bras, jusqu'aux pieds, tandis que la partie supérieure nous ramène au type gréco-bouddhique par ses proportions, sa poitrine haute, la gracieuse taille, les longs bras, les mains si bien modelées, et surtout la tête au si bel ovale. Les cheveux sont du type des Bodhisattwas les plus gréco-bouddhiques avec le calot de cheveux aux petits enroulements conventionnels. Un magnifique collier de joaillerie entoure le cou. On n'oublie plus ce visage rayonnant d'une surhumaine beauté et gardant cet



LE FAMOUR DE BRONZE,
au Temple Shinto de Kasuga, à Nara.

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

indéfinissable et mystérieux sourire. Le bronze est d'un brun jaune merveilleux, d'un alliage qu'on appelle au Japon « *Embugadon* ».

Ce fut la première grande statue de bronze qu'on vit au Japon, et on peut penser quelle influence elle put avoir sur les artistes. Il se pourrait que le colossal Bouddha de bronze du Kanemanji soit aussi une grande œuvre coréenne de cette époque. Rien ne le prouve, toute tradition étant perdue; mais le ton de sa fonte est tout pareil, ainsi que les plis qui le drapent. Et si c'est une œuvre japonaise, elle aurait été faite avec des matériaux coréens et sous l'influence de l'esprit coréen.

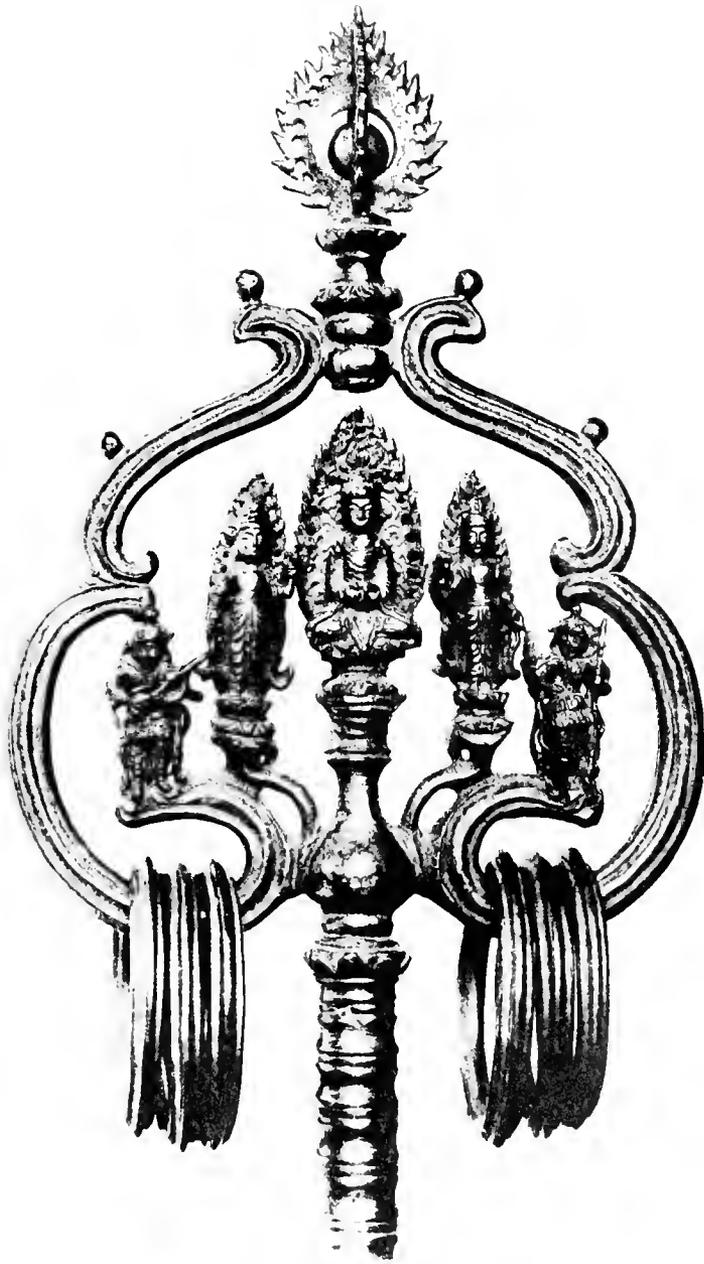
Les lents essais des artistes du bronze au Japon avaient trouvé leur plus haute expression dans la Trinité du petit paravent aux anges. C'est une étape au delà de laquelle la force créatrice de la Chine gréco-bouddhiste allait se répandre dans de nouvelles directions. L'empereur Tenchi avait eu pour successeur, sur le trône impérial du Japon, Temmu, puis sa veuve l'impératrice Jito, qui s'entourait en 690 d'un corps de fonctionnaires femmes et promulguait en 702 le grand Code de lois, le Taihorio, qui allait déterminer la division des terres jusqu'alors détenues par la noblesse. Une caste guerrière allait naître, avec ses privilèges. Cependant l'impératrice continuait dans son palais de Daikiokuden ses réceptions de nobles et de fonctionnaires, tout à fait à la façon des souverains chinois. Confucius fut alors adoré ainsi que le Bouddha; et un adepte du nouveau mysticisme chinois, En-no Gioji, vint alors au Japon.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

C'est un des aspects de la vigoureuse emprise de la Chine des Tang sur le Japon d'alors. Ce fut ainsi que le Bouddha d'argile de Udzumasa, et les tablettes de terre cuite durent être apportés, ainsi que la Kwannon coréenne de bronze du Toïndo. Ce fut apparemment dans la plaine à l'Ouest de Nara, non loin des collines sablonneuses, et un peu au Nord de la présente ville de Koriyama, que les premiers essais d'art gréco-bouddhique vraiment japonais furent tentés. C'est là que s'élève le Yakushiji avec le Toïndo ; très proche au Sud est le Shodaiji, fondé un peu plus tard sur un ancien site bouddhique.

Sans revenir sur la discussion au sujet des constructions d'Horiuji, que l'incendie de 680 dévasta et dont nous ne pouvons plus bien affirmer si le porche, la pagode et le kondo sont bien seuls demeurés du primitif édifice, on peut toutefois s'accorder sur l'antiquité des fresques qui décorent les quatre murs intérieurs du kondo, qui à l'heure actuelle présente un étrange mélange de styles : l'autel, plusieurs statues et le grand baldaquin étant purement d'époque Suiko, les fresques murales et quelques statues étant purement gréco-bouddhiques.

Nous disons « fresques », parce qu'elles sont un des très rares exemples de peinture extrême-orientale sur plâtre ; mais il est improbable que leur technique fut celle de la fresque, c'est-à-dire de l'application de la couleur sur une surface humide ; les couleurs semblent plutôt y avoir été appliquées à sec, comme sur un papier, une soie ou le bois. Des Anglais les ont comparées



FIGURES DE BRONZE.
Sur un Baton de prêtre.



LA TRINITÉ BOUDDHIQUE.
Statues de bronze noir attribuées à l'Époque de
l'Impératrice Jito vers 690, mais peut-être de 718.
(Construction du Temple.)
Temple Yakushiji de Nara (Japon).

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

aux peintures d'Adjunta et d'autres temples rupestres de l'Inde septentrionale, mais il me paraît qu'il y a de grandes différences. Il est vrai que de part et d'autre les chairs apparaissent en rouge, et que les types semblent bien indiens. Mais pour l'esthétique, l'espacement, les proportions, la dignité et la plénitude de la couleur, les panneaux d'Horiuji, bien que de l'Asie orientale, sont infiniment supérieurs. Il semble admissible, étant donnée l'existence au Gandhara de grandes fresques gréco-bouddhiques, qu'il y ait eu des influences imposées et subies, la dose d'éléments grecs étant bien plus grande au Gandhara. Ainsi s'expliquerait que les peintures d'Horiuji dérivées du Gandhara puissent présenter des traits que le Gandhara partage avec Adjunta, et, par des analogies plus lointaines, avec Pompei.

La longue frise de fresques d'Horiuji, interrompue par les quatre portes des quatre murs (trois cents pieds de développement sur quinze pieds de haut), comporte des compositions quadrangulaires de proportions variées, les plus vastes présentant des Bouddhas, quelques-uns très abîmés, des Bodhisattwas de type grec, non plus comme deux acolytes, mais par groupes de quatre et plus, et de saints personnages dans les fonds, comme dans les fragments du Gandhara.

Les halos des Bouddhas sont circulaires ; ils sont sous de riches baldaquins ; des anges volant tout en laissant flotter de souples draperies descendent du ciel, en répandant des fleurs. D'autres groupes sont de Bodhisattwas seuls, toujours avec le calot de cheveux gréco-bouddhique, ou les cheveux

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

épanchés sur les épaules. Les couleurs sont d'une richesse assourdie, des rouges sombres, des verts pour les Bouddhas, et les faces en rouge.

En connaît-on les auteurs? Les traditions d'Horiuji nomment Doncho, un prêtre coréen qu'y appela Shotoku. Attribution peu sérieuse. Il est possible qu'un artiste japonais, qui put avoir étudié en Chine, se soit approprié un style étranger. Il semble plus probable qu'un maître chinois qui avait travaillé avec Michi Itsung, ou quelque autre maître du style de Khotan, ait été appelé. Nous aurions ainsi dû parler de ces œuvres en nous occupant de l'Art chinois gréco-bouddhique. Mais, eu égard à l'influence des fresques d'Horiuji sur l'Art japonais de style gréco-bouddhique, il était préférable de s'en occuper ici.

Cette influence et celle des petits reliefs d'argile sur la sculpture japonaise de l'époque de Temmu (673-688) est manifeste dans quelques remarquables reliefs de pierre de la crypte du temple presque détruit de Gangoji à Nara. Ils sont profondément taillés dans les plaques de pierre du mur, et l'on y voit une admirable Kwannon aux onze têtes et plusieurs Trinités. La Kwannon est un peu du style des statuettes de bronze; mais les lignes sont plus douces et les proportions nouvelles: elle apparaît dans une niche, en si haut relief qu'elle en semble détachée. C'est peut-être la plus belle sculpture de pierre japonaise. Les Trinités sont disposées dans le pur style gréco-bouddhique, mais il n'y a plus d'assistants. Les Bodhisattwas ont un hanchement



UN DES BODHISATTWAS DE LA TRINITÉ BOUDDHIQUE (Bronze).
Vers. 600. Mais peut être Seulement de 718.
Temple Yakushiji de Nara.



STATUE DE BRONZE.
Influence Greco-bouddhique. Temple d'Horiuji (Japon).

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

sensible, et les Bouddhas piétinent des lions dont le style est aussi bien de Suiko que du Gandhara. En un cas, au lieu d'un baldaquin, nous avons l'arbre sacré sculpté en faible relief avec des bandes concentriques de feuillages, persistance d'un motif mésopotamien.

Mais un fait nouveau allait se produire. En 708, la première année de l'empereur Gemmei (période Wado), le cuivre fut découvert au Japon en quantités. Il devint ainsi possible de faire des images de bronze de grande taille, car les statuettes de l'âge précédent avaient été faites de métal importé. Et le Japon allait ainsi embrasser l'art gréco-bouddhique avec une facilité et une ferveur que n'avait pu y apporter la Chine, que son génie natif y prédisposait moins.

Les grandes divinités de bronze qui appartiennent à cet âge d'or (Wado et Yoro : 708-721) sont au nombre de quatre. La plus ancienne est probablement le Bouddha du Kanimanji (déjà mentionné), qui peut être coréen, ou peut-être fait au Japon avec du métal coréen, antérieur à 708. — Ensuite, la Trinité de hautes statues aujourd'hui au Kodo (ou salle de lecture du temple du Yakushiji), dans les environs Ouest de Nara, qui originairement dut être édifié au Nord du site actuel. On dit que cette Trinité du Kodo fut la pièce maîtresse de l'autel. Brûlé un peu après, le temple fut reconstruit (où il est) en 716, mais le goût esthétique avait fait de notables progrès dans cet intervalle de temps si court : la gaucherie de ces sculptures les fit reléguer dans le bâtiment

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

secondaire du Kodo, la superbe Trinité en bronze noir étant fondue pour le nouveau Kondo.

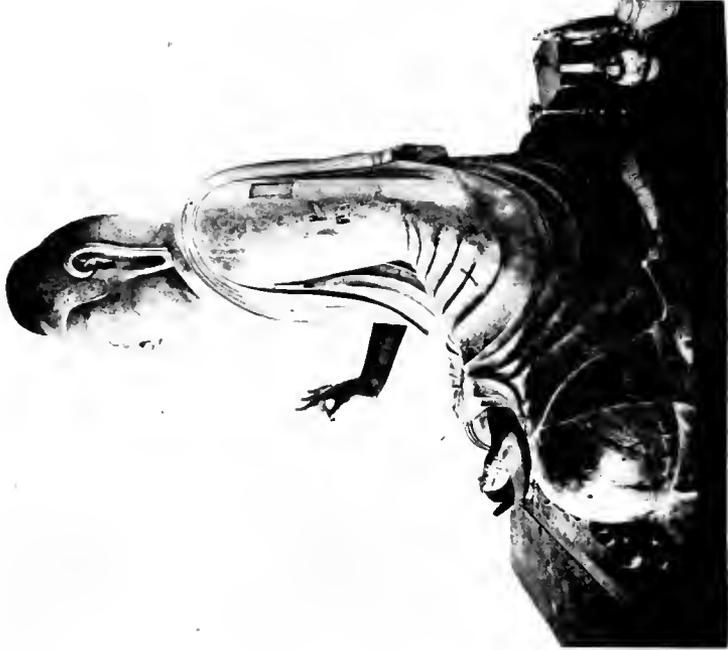
La première Trinité du Yakushiji, plus grande que nature, est nettement dépendante des modèles de statuettes, toutes proportions gardées. Le Bouddha est très beau, la draperie retombant sur les épaules d'une façon plus chinoise que dans la figure du Kanimanji. Rien ne reste des plis un peu durs de la Corée. Un détail nouveau consistait à envelopper le haut des pieds croisés dans les draperies; mais les jambes et les pieds ont une minceur qui s'oppose à l'exagération contraire du Bouddha du Kanimanji. Les cheveux ne sont pas plats comme dans l'autre, mais en courtes boucles ondoyantes, et les Bodhisattwas sont frappants de parfaite vérité dans leur hanchement.

Au vieux temple de Yakushiji existe encore l'ancienne pagode, qui date peut-être de Yoro, ayant ainsi échappé à l'incendie qui anéantit le Kondo et le Kodo. C'est un type architectural d'une rare originalité.

Mais les plus fortes impressions seront ressenties en franchissant les portes du Kondo du Yakushiji, devant le grand autel de pierre sur lequel pose la Trinité des colossales figures de bronze noir poli, d'un alliage qu'on nomme le « shakudo », quand on s'en sert pour les petits ornements précieux du sabre; elles sont adossées à leurs énormes halos de bronze doré (qui, eux, ont été refaits). Les Bodhisattwas, déesses du Soleil et de la Lune, qui accompagnent Yakushi, comme Kwannon et Seishido accompagnent Amida, sont d'une grâce accomplie, de proportions solides, les têtes d'une souveraine



FIGURE ASSISE LAQUEE
Art Japonais. Époque de Tempyō VIII^e siècle
École des Beaux Arts de Tokio



SAKYA PRÊCHANT SA LOI (Bronze).
Art Japonais de l'époque Tempyô (1^{ère} moitié du VIII^e siècle.
Temple Kammanji de Kyoto (Japon).

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

dignité sous le calot de la protubérance bouddhique. Les corps révèlent même une splendide musculature. La draperie qui suit les jambes est d'une liberté et d'une pureté plus grandes que dans les modèles de Toïndo. Les doubles inflexions des colliers de bijoux et des légers manteaux sont d'une harmonieuse grâce. Elles sont certainement parmi les plus sublimes figures de bronze du monde.

Le Bouddha est un extraordinaire intermédiaire de proportions entre l'énorme tête et les jambes du Bouddha du Kanimanji et la débilité de celui du Kodo. Les lignes du drapé ont moins de plénitude décorative que dans la Trinité du paravent d'Horiuji. La tête est modelée dans un superbe ovale, mais offre un profil légèrement aigu comme le Yakushi d'argile d'Udzumasa. La chute des plis sur le bras gauche et le long du genou gauche offre une beauté rythmée digne d'une statue de la Grèce. La main gauche modelée comme celle du Bouddha du petit paravent, quoique palmée, a des proportions tout à fait vraies. On ne saurait omettre le socle massif de bronze sur lequel trône Yakushi et devant lequel retombent ses draperies. Il est unique dans l'Art asiatique et difficile à rattacher à quoi que ce soit, si ce n'est que ses éléments viennent des Tang chinois, en même temps que de l'Art gréco-bouddhique. Le bord du bandeau supérieur se compose de pampres enroulés, comme le décor des miroirs chinois et certains motifs grecs d'une époque tardive. Les rosettes, les losanges et les croix des quatre côtés, également en bas-relief,

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

rappellent les dessins primitifs des peuples de la région de l'Amour et des Han chinois. Un long dragon y semble de transition entre le type des Han et celui des Tang. Mais ce qu'il y a de plus remarquable et de plus imprévu, ce sont les groupes de figures accroupies, deux à deux, sous des arcades bouddhiques décoratives, figures étranges de type nègre, presque nues, avec d'énormes têtes à cheveux crépus comme ont les Somalis d'Afrique ou les négritos de Bornéo ou des Philippines. Ces têtes furent-elles imaginées d'après des types observés, ou théosophiquement comme des représentants d'une troisième race, des nains ou des diables? Mais le plus surprenant est la figure grotesque à queues de poisson en guise de jambes, qui soutient le pilier d'arrière, qui semble bien de réimportation polynésienne (socle analogue dans la C^{on} Golubey).

L'auteur du groupe de Yakushiji avait du génie, et, par un efortune singulière, son nom nous est parvenu, GIGI, dénommé Bosatsou ou Bodhisattwa pour sa divine sagesse, qui l'avait fait prélat, homme d'État, conseiller impérial. C'est le troisième grand nom, un siècle après Tori Busshi et Shotoku. Et par un hasard providentiel, nous avons encore sa propre statue de bois, de sa main, dont l'extraordinaire beauté plastique de drapé la rend l'égale de son Yakushi. Elle se trouve au Saidaiji, temple au Nord du Yakushiji.

Pour comprendre ce que cette brève période de Wado et Yoro révèle de précieux dans le premier



BODHISATTWA, DIT AUSSI BONTEN.
Terre séchée et laquée attribuée à Kiôben.
Epoque de Tempio VIII^e siècle.
Temple Sangetsudo de Nara.



SANGETSUDO. VOCIIFERANT
Argile laqué — Art Japonais. Époque de
Tempio 1^{re} moitié du VIII^e siècle.
Temple Todaji de Nara (Japon).

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

épanouissement artistique de la race japonaise, il faut se rappeler la grande activité littéraire parallèle à ces triomphes de la sculpture.

Ce fut le moment des premiers célèbres poètes japonais Hitomaro et Akahito. La première grande anthologie japonaise, le *Manyoshū*, débutait comme un recueil privé de la famille de Yakamochi Otomo, s'augmentait par accroissements, et était publié probablement entre 750 et 760. — Le *Kojiki*, réduction des traditions transmises par les annales religieuses, fut achevé en 712. — Le *Nihonji*, la première histoire critique du Japon, fut gravé en 720. Ce fut, dans tous les sens, un grand bouillonnement d'idées, de sentiments littéraires purement japonais, tout à fait en dehors de la Chine. Les façons de sentir et d'imaginer de la Chine n'avaient pas eu sur la littérature du Japon la prise qu'elles avaient eue sur les arts bouddhiques.

Pour trouver ce que cet épanouissement put produire d'original en art, et spécialement dans les fontes de bronze, il faut considérer le Kagenkei, cet extraordinaire tambour de bronze, pendu au temple Shinto de Kasuga, entre les corps entrelacés de deux dragons qui prennent point d'appui sur une figure accroupie, vaguement d'un chien, et qui n'est peut-être qu'un lion bouddhique. Ce sont là les dragons-types des Tang, observés avec un surprenant sens réaliste. Les frises concentriques du tambour portent en relief un riche décor d'enroulements.

Mais le génie plastique du Japon ne se confina pas alors exclusivement dans les fontes de bronze :

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

il mit en œuvre l'argile, cette argile du Japon de ce merveilleux ton gris argenté, composée de terre de Nara tamisée et de petits débris de papier fibreux. Elle est sensible au pouce, prend une surface polie qui durcit en séchant et résiste à la désagrégation atmosphérique. Un grand nombre de statuettes de cette nouvelle matière qui se prêta à l'interprétation des formes gréco-bouddhiques, se trouvent en groupes composés avec des paysages modelés aussi, à l'étage inférieur de la pagode d'Horiuji. Il y a là de petits anges très grecs, des Bodhisattwas avec des rois, des saints et des moines. La scène du Nirvana, entre autres, est traitée dans le menu détail ; toutes ces figurines de terre dans des actions variées sont dramatiques de douleur, naïves ou comiques. Ces groupes sont probablement primitifs, et datent de la reconstruction d'Horiuji.

Une suite de figures extraordinaires est celle des douze généraux qui accompagnent Yakushi, statues grandeur nature originairement placées autour du grand autel circulaire de Shin Yakushiji de Nara, figures guerrières dans de violentes attitudes, armées de lances, d'épées, de flèches. Leurs costumes rappellent ceux des Bisjamins primitifs de Khotan, avec des variantes chinoises. La fantaisie japonaise entre en jeu, car pas une attitude ne se répète. La plus belle est sans doute la figure au bras levé.

Encore plus beaux de modelé et splendidement conservés sont les quatre gardiens grandeur nature « Shi-Ten-o, ou quatre Rois Devas » placés sur le grand autel de Kaidendo (Baptis-



PLAQUE DE LA GRANDE LANTERNE DE BRONZE,
à l'entrée du Temple Dai Butsu à Nara.
Art Japonais. VIII siècle. (Époque Tempio)



STATUE DE FUDÔ (en bois)
Attribuée à Kôbodaiishi, après son retour
de Chine. Début du IX^e siècle.
Temple Toji à Kyoto.

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

tère) du Todaiji à Nara, en si vigoureuses actions qu'il semble que des guerriers chinois en armures aient posé pour eux. Le modelé n'en serait pas plus beau s'ils étaient de marbre. Les mains ont été restaurées, mais les visages, les corps et les cheveux sont absolument parfaits. L'attitude de celui qui porte une pagode sur sa main ouverte est particulièrement admirable; un autre a la tête couverte d'un casque chinois. Toutes ces figures se tiennent debout sur les corps écrasés de démons représentation des éléments de la théosophie extrême-orientale. Il est vraisemblable que nous avons en ces statues les reflets des originaux chinois; elles peuvent donc représenter à nos yeux le pur idéal des premiers Tang.

Une statue d'expression violente est le Shikoudo-Shin, sorte de dieu Thor bouddhique, lanceur de masse, conservé dans le pavillon annexe de Sangetsudo du Todaiji, dont la face respire la passion du combat. Les muscles et tendons des bras et des poings levés sont indiqués avec toutes les veines. Les lignes de la draperie flottante, quoique un peu cassées, sont d'une telle beauté qu'on serait tenté de considérer cette statue comme contemporaine de la Trinité en bronze noir du Yakushiji, et de la croix de Giogi même. La peinture originale sur l'argile est des mieux conservées, donnant tous les détails de la décoration.

De cette période Wado et Yoro les plus belles pièces, au sommet même, sont les Bodhisattwas d'argile, ainsi que les deux grandes figures les mains croisées pour prier, qui sont sur le grand

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

autel du Sangetsudo. En considérant ces statues de Brahma et d'Indra (Bonten et Taishaku en japonais), les sceptiques ne sauraient nier l'influence grecque qu'elles reflètent. Ce sont sans doute de fausses appellations, car ces figures sont les plus féminines de toute la sculpture archaïque ; mais dans les solides proportions des torses du Parthénon et de la Vénus de Milo, les Grecs archaïques n'ont pas fait de plus beau drapé, ni de visages de plus calme noblesse.

La grande époque de Nara fut celle que les Japonais ont appelée de *Tempeï* : mais elle commence en fait avant *Tempeï*, avec l'arrivée au pouvoir de l'empereur Shomu (724-748), la première époque japonaise d'impériale splendeur. La nouvelle capitale de Shomu, Nara, couvrait 65 kilomètres carrés, et avait plus d'un million de peuple. L'empereur Shomu était un autocrate, réunissant les fonctions de roi, de général, de juge, de prêtre. Et cependant son règne coïncida avec le suprême épanouissement de l'idéal chinois et de la suprématie chinoise de Genso (713-756), et fut comme l'âge d'or du génie japonais. Mais après lui c'est la décadence sous l'empereur Kobun. Shomu avait pris la détermination de développer la civilisation et les arts du Japon sous l'impulsion de ses éléments propres, jadis fécondés par les apports du continent. Ce fut le seul grand souverain bouddhiste de son temps, dont le règne fut délibérément indépendant dans son éclat.

Mais déjà quelques ombres allaient obscurcir cette radieuse lumière. Le célèbre poète Hitomaro mourait la première année du règne de Shomu ;



BOUDDHA ASSIS. Statue d'argile laquée.
Epoque de Jôcho (Fujiwara XI^e siècle).
à Udzumasa, près Kyoto.



STATUE DE PRÊTRE (en bois laqué).
Art japonais. Fin du XII^e siècle. (Epoque
de Kamakura.) Temple Kofukuji à Nara.



Un Niō.
Par Wunkei. Début du XIII^e siècle.
(Epoque de Kamakura.)



STATUE DE PRÊTRE (en bois laqué).
Par Wunkei. Début du XIII^e siècle.
(Epoque de Kamakura.)
Temple Rokuhara Mitsuji à Kyoto.



STATUE EN BOIS DE TOKIOKI HOJŌ,
VICE-SHOGUN DE KAMAKURA.
Sculptée un peu après sa mort (1263).
Temple Kenchoji à Kamakura.

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

le fameux sculpteur Giogi disparaissait. La jeune nation japonaise, sous une nouvelle poussée d'influences de la Chine et de la Corée, douée de plus de sentiment que de caractère, n'était pas assez rassise pour savoir que le principal ennemi de l'Art est le succès.

L'usage de l'argile, qui avait été courant avec les fontes de bronze, ne dura guère plus longtemps que le règne de Shomu. Une nouvelle matière, sorte de composition laquée, allait permettre, grâce à sa cohésion et à son poids, la création de statues vraiment colossales. Une forme de bois (état primaire de la statue) était tout d'abord recouverte d'une forte toile imbibée de colle, que le pouce et la spatule enduisaient successivement de couches de laque mêlée de poudre d'écorce d'arbre : elles pouvaient se réduire par places à la minceur d'un papier, ou à de fortes épaisseurs dans les reliefs. Devenues dures comme le roc, elles pouvaient recevoir finalement le noir brillant, la feuille d'or, la peinture d'huile.

Au début de Shomu, ce fut la pratique favorite des artistes, avec l'inconvénient, qui disparut vite, de la raideur de la première forme de bois. C'est par centaines qu'on a retrouvé des statues de ce genre, grandes, petites, complètes ou fragmentées, dans les principaux temples autour de Nara, à Horiuji, à Sangetsudo, à Akishino, au Kofukuji. Le pavillon Dembodo d'Horiuji en est rempli, celles-ci surtout dorées. D'autres ne sont que peintes. Les rois gardiens du Sangetsudo et certains Bodhisattwas dorés ont dix-huit pieds de haut.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Un des plus étonnamment modelés, toutefois inférieur à l'Indra d'argile et montrant déjà la modification du calot de cheveux gréco-bouddhique en boucles qui tombent autour de l'excroissance religieuse, est le Bodhisattwa assis de l'École des Beaux-Arts de Tokio, d'une prestigieuse adresse d'exécution qui rappelle celle des Bouddhas d'argile purement chinois.

Les statues Dembodo dorées sont un peu plus petites que nature. La meilleure série est d'une grâce et d'un fini dignes de Giogi et de ses bronzes. Le Bodhisattwa, dont le calot et le bras gauche sont brisés, a le caractère d'une statue d'empereur romain.

Sur l'autel du Chukondo au Kofukuji de Nara sont les généraux de Yakushi et ses prêtres. Leurs visages ont dans les regards un peu hindous un charme naïf. La tradition serait que leur auteur était un prêtre de l'Inde qui, évitant la Chine, vint droit à Shomu, ce Constantin du nouvel Art bouddhique. Peut-être avons-nous son portrait, dans la plus belle de ces statues de prêtres à figure menue hindoue.

De l'époque de Shomu (724-740) date aussi le rare groupe de deux prêtres de bronze, l'un priant, l'autre marchant cérémonieusement avec un encensoir, d'un modelé et d'un drapé splendides.

Mais la vraie matière japonaise, d'usage préféré aussi en Chine, ce fut le bois. C'était l'exception dans les rares Kwannons aux onze têtes des époques Suiko, Yomeï et Seimei (593-667); au bois étaient encore préférés le bronze et l'argile sous les impératrices Gemmei de Wado,



LE PORTEUR DE LANTERNE.
Attribué à Koben. XIII^e siècle. (Epoque
de Kamakura). Temple Kasuga à Nara.

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

et Gensei de Yoro. Mais dès Shomu, les Kwannons de bois ont la grâce des créations de Giogi et elles expriment toutes les qualités maternelles des Vierges d'Europe, avec le sentiment de la fécondité de la Diane d'Éphèse.

Une des plus anciennes et des plus belles de ces Juichimans de bois de l'époque Yoro est celle de l'île Itsushi au lac Biwa, au visage si beau et si doux ; le corps demi-nu donne la suggestion plus que la réalisation des contours féminins ; le profil magnifique porte encore l'indice de la dépression ancienne du thorax.

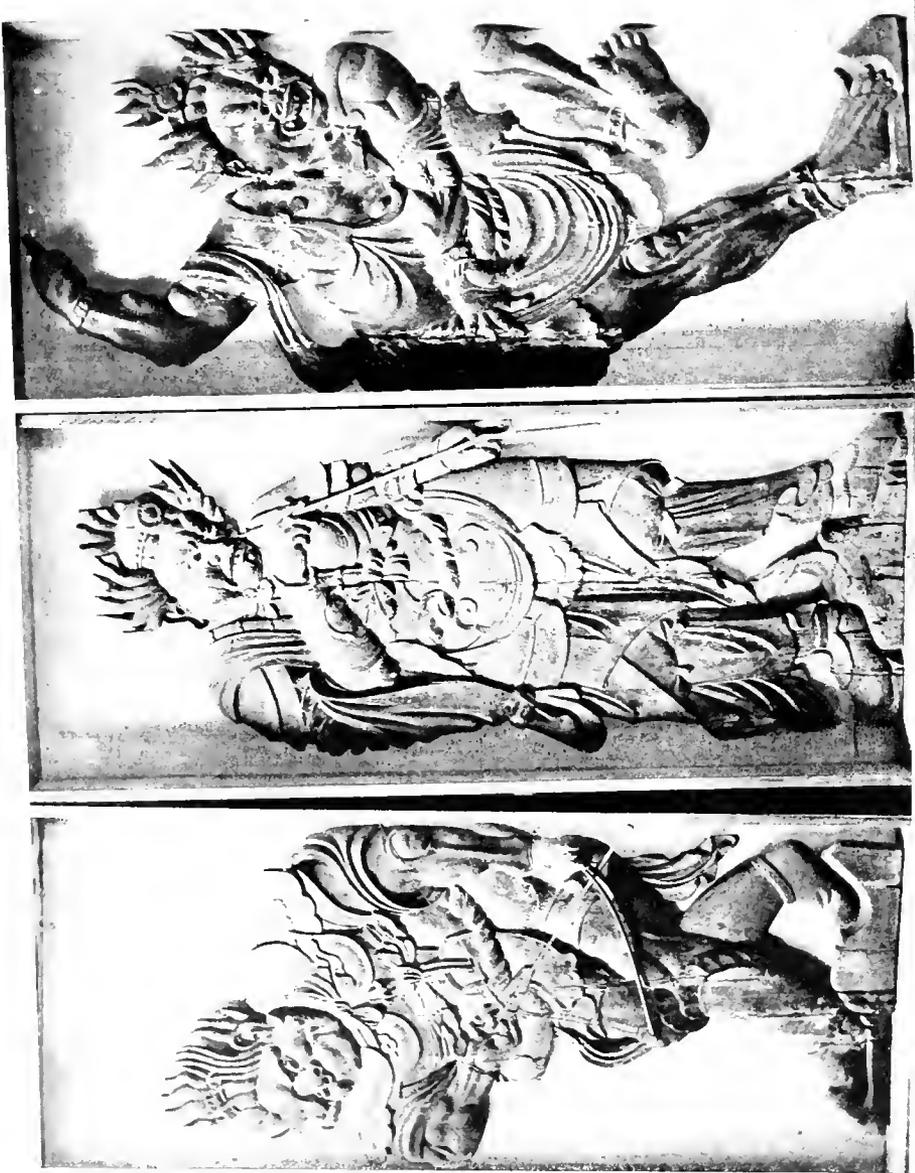
L'épouse de Shomu, l'impératrice Komio, d'une beauté souveraine, était, dit-on, pénétrée de l'esprit de Kwannon, et dans son enthousiasme aurait servi de modèle à une de ces statues qu'on a identifiée avec celle du temple d'Hokkuji, cependant moins féminine que celle du lac Biwa. — D'une beauté égale est la Kwannon du Toïndo du Yakushiji, qui jadis occupait une niche aux côtés du grand bronze coréen. Dans sa blancheur, elle paraît de marbre. Dans sa pureté et sa grâce, elle rappelle les statues gothiques françaises de Reims et d'Amiens.

La sculpture de bois de Shomu ne resta pas limitée aux Juichimans : elle nous a rendu des Bouddhas, des Bodhisattwas, des rois Devas, des prêtres, des compagnons de Yakushi, des êtres élémentaires et d'autres formes. On les rencontre dans les temples du Yamato et dans des lieux voisins où ils se retrouvent ruinés. Le Kondo du Shodaiji en est rempli. Remarquablement conservé est le Bodhisattwa d'Akishino.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Pour bien comprendre le caractère du Bodhisattwa de ce primitif Bouddhisme de Nara, il faut savoir qu'il exprime l'idée d'un être aussi avancé que possible dans l'ordre de la sagesse et de la connaissance, suffisamment délivré des liens de la chair pour prétendre entrer dans le Nirvana et la sainteté. Dans l'humanité, il est l'ultime incarnation terrestre. Toutefois, dans le Bouddhisme du Nord, il présente une signification spéciale : celle d'un être qui, ayant tous les droits au Nirvana, *y renonce délibérément*, préférant rentrer dans les conditions terrestres et affronter les tentations du monde, pour l'amour de l'être humain. Il y a là une renonciation à la renonciation, ou plutôt au salut, qui cesse d'être négative, pour entrer dans la voie active de l'amour et de l'assistance. Ce vœu du Bodhisattwa dans le Bouddhisme du Nord a quelque chose d'un baptême, où il puise la force de combattre pour la justice et de subir toutes les réincarnations nécessaires au service de l'amour de ses semblables. Voilà qui est très voisin de l'idée chrétienne.

Mais si, allant plus loin, cette âme déborde d'amour au point de *ne plus chercher que l'incarnation occasionnelle*, c'est alors un Bodhisattwa d'une plus haute essence, encore plus chrétienne, un Bodhisattwa éternel, invisible à l'homme, mais toujours prêt à l'assister et à répondre à sa prière. Il devient ainsi comme le principe de toute haute moralité, de toute spiritualité. Il devient Aizu, l'esprit d'amour ; Bisjamon, l'esprit du courage ; Jizo, l'esprit de pitié, surtout pour les enfants ; Monju, l'esprit de sagesse ;

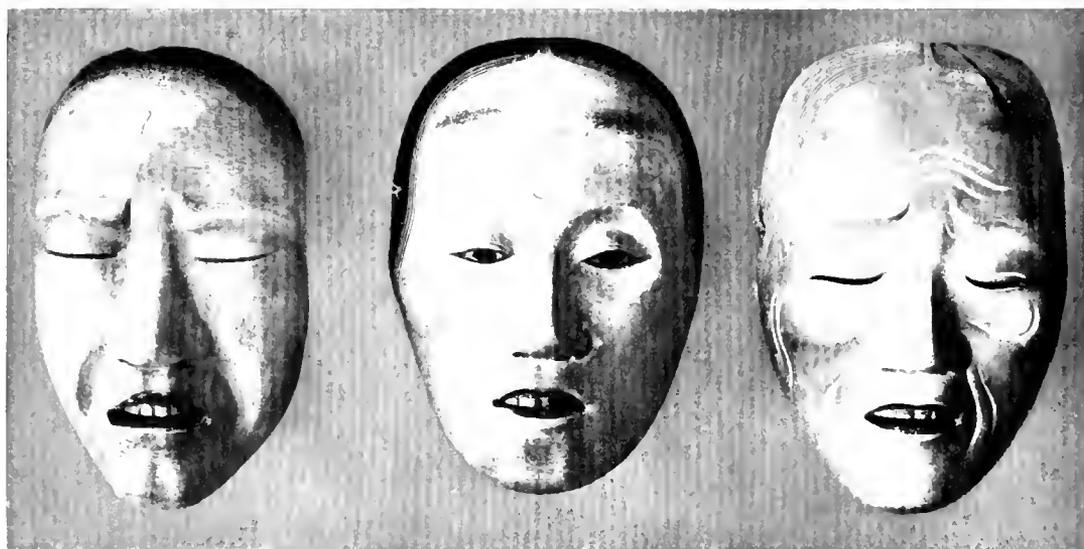


TROIS DÉMONS, en Bois.
XIII^e siècle. (Époque de Kamakura).
Temple Kotokuji à Nara.





STATUE D'ASANGBA (en bois).
XII^e — XIII^e siècle. (Epoque de Kamakura).
Temple Kofukuji à Nara.



MASQUE "LONG NEZ."

Ancien culte Shinto-Art japonais.

MASQUE DE DANSE DE GIGAKOU.

Art japonais après le XVIII^e siècle. Musée du Louvre.

MASQUES DE DRAMES DE NO.

Art japonais XVI^e—XVII^e siècle. Musée du Louvre.

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

Kwannon, l'esprit de providence, de soutien, de salut.

C'est ce que s'est proposé de rendre en parfait achèvement le génie des sculpteurs. Ceux des derniers temps de Shomu n'y apportèrent plus la même grâce légère ; les redites d'un travail fiévreux et hâtif, nécessité par l'obligation de garnir de figures tant de nouveaux temples et monastères, donnent de la banalité à ces copies de copies. Il en fut ainsi au déclin de l'Art romain. La Kwannon de bois, au revers de l'autel du Kondo d'Horiuji, à côté de la Kwannon coréenne, en est un exemple.

Une autre phase de cette décadence nous est manifestée par les grotesques. De parfaits exemples sont les Shi-tennos du Nanzendo de Kofukuji. Leurs attitudes dénotent une énergie un peu souflée, et tendent à la pose. Leurs corps se sont épaissis au point que le cou disparaît dans le collet du gorgerin.

Un joli moment est encore marqué par les *masques sacrés*, surtout dans la collection de Kasuga, où se mêle le type shinto préhistorique aux masques de danse de l'Alaska et des Philippines, et aux types hindous ; d'un comique grec sont ceux à becs d'oiseaux et à longs nez dérivés d'un type du Pacifique, mais de l'adroite exécution de Tempei.

Une autre face de la sculpture de Tempei est donnée par les représentations de femmes et d'enfants, sous la forme de divinités ou de portraits. Toutes ces statues, qu'on a dénommées « Soï, déesses indiennes de Fortune », ne sont

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

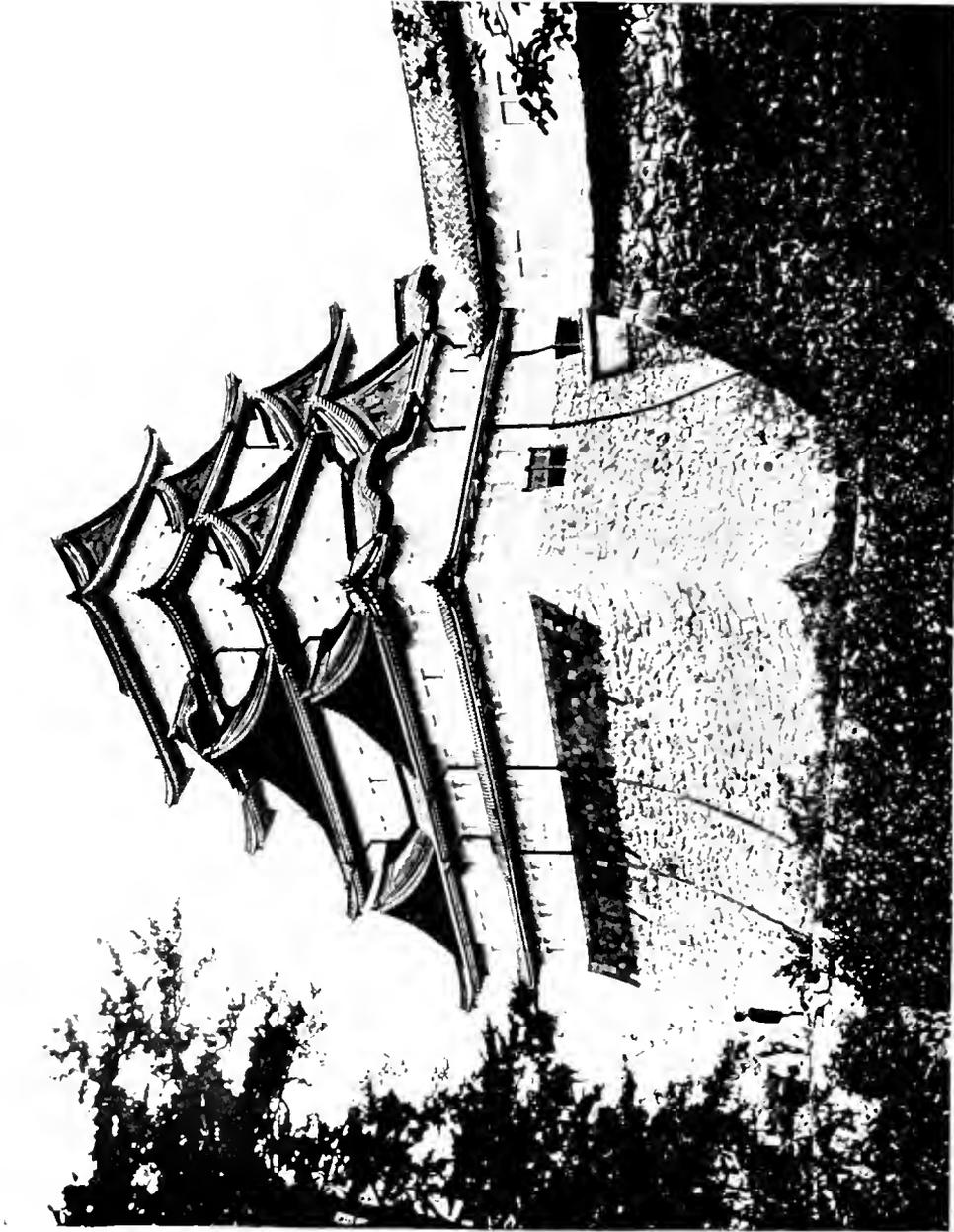
que des représentations de jeunes filles japonaises, coiffées à la mode d'alors, leurs longs cheveux en épaisses boucles sur leurs épaules, sous les aspects de la nature.

Les peintures permettent de mêmes constatations : il en est de plus particulièrement bouddhiques, où se marque un mélange de traits chinois et coréens, avec des faiblesses ou des rudesses de drapé, avec des attrait faciles de couleurs. Ainsi sont certaines figures de femmes sur quelques paravents du Sho-Soïn, ou de beaux portraits de prêtres, comme celui de Ganshin Washo, fondateur du Shodaiji.

Un des derniers actes de Shomu, deux ans avant sa mort, fut la commande de la colossale statue de bronze du Bouddha Roshara, le Bouddha de Lumière que les Japonais disent le « Daibutsu », destinée au grand monastère construit sur le plateau oriental de Nara, au pied de la montagne Mikasa, le Todaiji. Shomu mourut en 748, quatre ans avant sa terminaison ; mais les plans étaient de lui. Si le feu a détruit le primitif monument, on l'a reconstruit identique (90 mètres de long sur 25 mètres de haut). La figure a 16 mètres sur son trône. Le feu avait détruit la tête énorme. — Il reste aussi un merveilleux objet de cet ensemble, c'est la grande lanterne de bronze de 6 mètres de haut, qui se trouve devant l'entrée principale, sur un piédestal de granit. C'est une cage octogonale de bronze ajourée, de surprenante technique : quatre faces portent des figures en bas-relief de Bouddhas non sans grâce ; sur les quatre panneaux de portes volent dans les nuages des



ASHIKAGA YOSHIMASA (statue de bois),
XV^e siècle.
Temple Ginkakuji, près Kyoto.



CHÂTEAU DE KUMAMOTO.

L'ART GRECO-BOUDDHIQUE AU JAPON

animaux à formes de lions. Toute la richesse de l'Empire contribua à créer ce colossal objet d'art. Les provinces furent écrasées de taxes spéciales; les matériaux, cuivre et or, apportés de la Corée et du Japon étaient amassés dans les monastères. Shomu joua ici le rôle d'un Pharaon.

Mais cela n'était rien encore. Shomu, avant de mourir, décida de dédier tout ce que contenaient ses palais au Bouddha nouveau, et, non loin de son temple, d'édifier un monument pour enfermer ces trésors. C'est ainsi que fut construit le fameux Sho-Soïn de Nara en 749. Il existe encore et renferme, si l'on se reporte à l'inventaire original, une grande part de ce qui y fut alors déposé. C'est le plus extraordinaire endroit du monde, où ont pu se conserver, malgré les siècles révolus, les objets de matières les plus périssables : les rouleaux d'écritures sur papiers, les vêtements de la garde-robe impériale, les pantoufles de plumes de l'impératrice, les bijoux, les chapelets de verre ou de pierres précieuses; les ustensiles d'usage, de cuisine et de table, de literie, les ornements de chevaux, les bannières, les paravents, les miroirs de métal, les instruments de musique, les armes de guerre. Témoins inestimables d'une vie et d'un art abolis, d'une civilisation éteinte. La vie de Nara, et à travers elle la vie de la Chine des Tang, apparaissent ainsi plus perceptibles que ne sont à nos yeux la Chine et le Japon d'aujourd'hui.

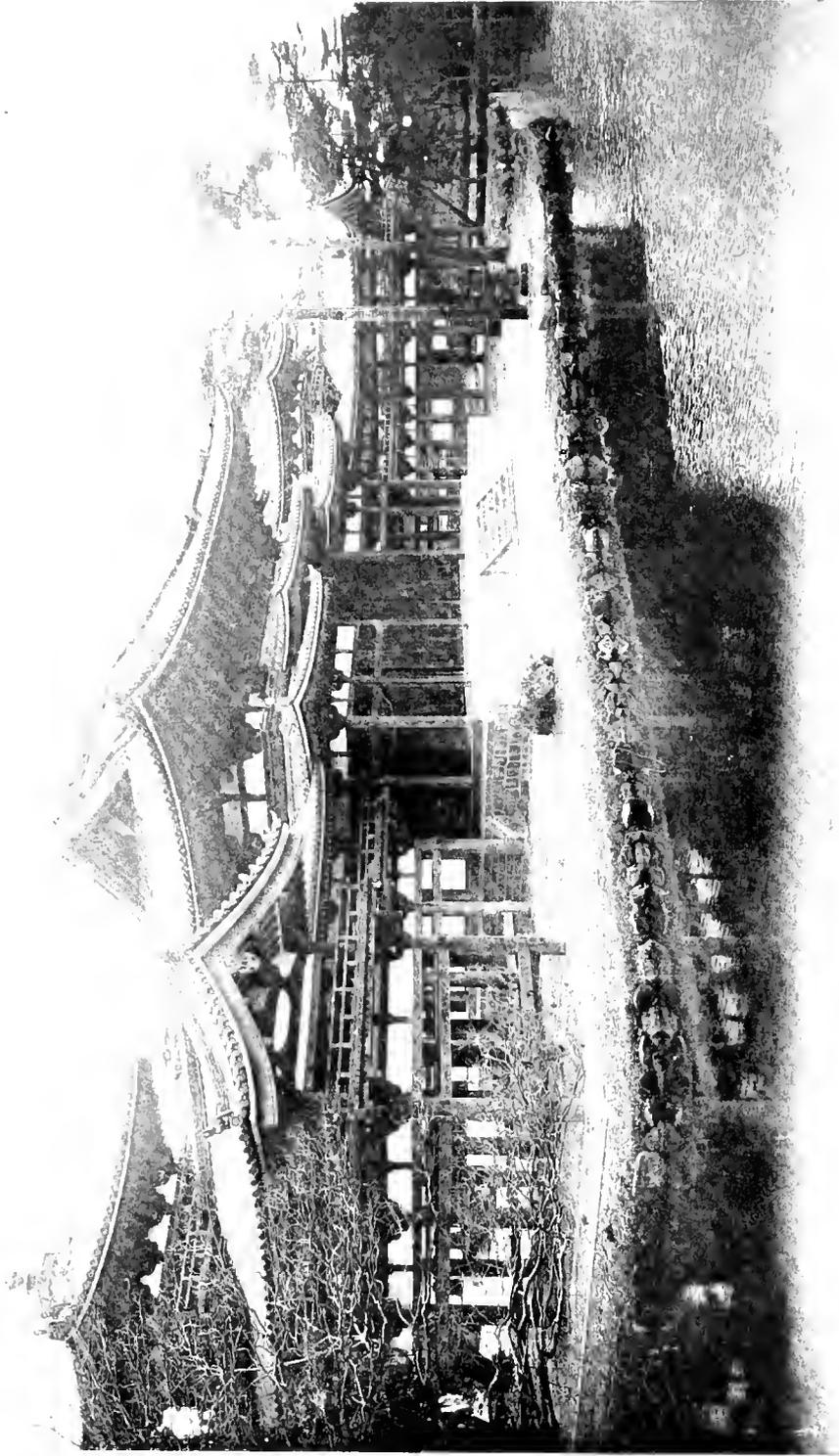
Ce sont là des trésors que les empereurs se sont transmis d'âge en âge, comme une sorte de mystique héritage. Ils furent toujours respectés, sauf aux époques de détresse pendant lesquelles

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

les destructions partielles firent leur œuvre. Mais deux ou trois grandes parties demeurèrent intactes, presque sans additions. Ce fut en 1868 qu'une grande commission, fondée par M. Uchida, en fit le premier récolement, et constitua un essai de musée. On l'ouvre une fois par an, pour aérer; c'est alors que, par faveur spéciale, on peut le visiter.

Si l'intérêt des collections est encore bien plus archéologique qu'esthétique, elles renferment cependant des objets de la plus grande beauté.

La construction a 30 mètres de long et dresse à 6 mètres au-dessus du sol la hauteur de ses deux étages sur de lourds piliers en pilotis qui ne laissent pas l'humidité monter du sol. Plus de mille années ont déposé sur les énormes poutres de la construction une patine oxydée. L'étrange impression d'entrée, d'y retrouver comme les couches superposées des plus anciennes civilisations du monde : la Babylonie, la Perse des Sassanides; l'Inde et le Gandhara; l'Annam, la Chine, la Corée! Et il paraît maintenant certain que beaucoup de ces choses sont d'origine japonaise. Il en est un grand nombre qui étaient des cadeaux accompagnant les ambassades envoyées par les souverains continentaux. Les verres et les émaux venaient de Perse et de Chine. Les services de table, assiettes, coupes et bouteilles d'une glaçure jaune ou verte moirée, abondent par douzaines; c'est une poterie inconnue au Japon, qui est peut-être chinoise du temps des Tang, sous l'influence des céramiques et des glaçures des Han.



TEMPLE DE BEPOJIN
à KYOTO



JARDIN DU TEMPLE TOFUKUJI
À Kyoto.

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

Infiniment précieuses sont les biwas chinoises, les luths piriformes, dont les planchettes sous les cordes ont un contre-collage de peaux avec peintures; le paysage avec l'éléphant est une de ces peintures les plus notables. Sur une autre, un lion chasse dans les montagnes. Une autre biwa porte de délicates incrustations d'arabesques de fleurs et d'oiseaux en ivoires teintés. D'autres boîtes portent des incrustations de burgau et d'ivoire; c'est ainsi qu'est décorée une pièce des Tang avec des figures taoïstes. Des petites plaques de marbre sculptées de combats d'animaux servaient peut-être de poids pour les tentes; l'une, peut-être d'époque Tang, montre un sanglier et un chien dressé pour la chasse, d'un puissant dessin, et d'une perfection toute égyptienne. Des vases et des boîtes d'argent portent des décors en relief ou gravés de motifs à la manière grecque. Des formes rappellent l'art persan; la belle aiguière d'argent à anse et couvercle, à décor de chevaux ailés, peut très bien être de l'art chinois des premiers Tang, dont se seraient inspirés les premiers artisans de la Perse et de l'Inde des primitives civilisations musulmanes; car sa forme rappelle celle des poteries et des bronzes des Han; le couvercle offre une sorte de dragon du Pacifique modifié par l'esprit babylonien, et le cheval ailé dérive tout à fait de l'art gréco-bouddhique; on le trouve dans les reliefs des Han plus massif et plus robuste, et, si ce n'est pas un élément gréco-bouddhique, il serait venu de la Grèce propre, en passant par la Perse.

Quant à l'ornementation florale en incrusta-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

tions des biwas, on y trouve la feuille gracieuse du grenadier qu'on retrouve dans les tapis persans et les châles de l'Inde. Les étoffes bouddhiques sont remplies d'ornements sassanides.

Il y a dans le Sho-Soïn plus de cent magnifiques miroirs de bronze chinois, petits ou grands, jadis crus japonais, du plus délicat relief. Beaucoup sont des Tang, avec les petits enroulements, les dragons, les tortues, comme au piédestal de bronze du Yakushiji, et aussi avec les pampres et les grappes de raisin. Il est plausible que ces miroirs aient été des répétitions sous les Tang de beaux miroirs des Han, et même que certains aient été aussi exécutés à Nara.

La fin de l'époque de Nara coïncide avec le règne de l'impératrice Koken, qui finit en 769. Elle vit, malgré sa dévotion, la ruine des temples et des palais, et les discussions religieuses qui, de Chine au Japon, opposaient l'une à l'autre les religions de Confucius et du Bouddha. L'Art de cette époque, si on l'étudie dans les statues du Dembodo, a cette raideur typique de l'Art de Koka, grand encore dans les bas-reliefs des généraux du Tokando de Tofukuji et les Shintennos du Saidaiji, si sauvages. Quelques lueurs encore : la peinture dans le Paradis occidental d'Amida, avec ses Trinités et ses anges, dans le Paradis énorme, peint sur vélin, de Taimadera.



CHAPITRE VII

LA PEINTURE MYSTIQUE BOUDDHIQUE EN CHINE ET AU JAPON

LOYANG ET KIOTO — VIII^e SIÈCLE — XI^e SIÈCLE

L'ART SOUS LA DYNASTIE DES TANG EN CHINE. ¶ LES PEINTRES WANG WEI
ET WU TAO-TZU. ¶ LEURS ŒUVRES SOUS L'EMPEREUR GENSO. ¶ LES
MANDARAS. ¶ LA SCULPTURE DE CES ÉPOQUES.

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

Le génie des Tang est exceptionnel par la variété des sources où il puisa, dans leur

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

réaction réciproque au commun contact. La puissance et la richesse n'avaient jamais été si grandes, les constructions plus vastes, les costumes plus beaux, la chère plus riche, le peuple plus heureux, les travaux publics plus grandioses. La capitale de l'Est, *Loyang*, dans la vallée du Hoang-hô, était assez vaste pour deux millions d'habitants, remplie de merveilleux monuments, de jardins, de palais, en relations de commerce avec tout le monde asiatique; quelque chose comme furent Bagdad, Damas ou Samarkand.

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

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



KWANNON ASSISE.

Par Yen Li-pen (en japonais En-riu-hon). VII^e siècle.

C^o. Charles Freer, à Détroit (Etats-Unis).

Planche XXXIV.

PEINTURE BOUDDHIQUE

une audace et une vigueur singulières, par coups de brosse nerveux d'une étonnante fantaisie, et dont on retrouvera plus tard toute la beauté transmise aux artistes des Song et des Yuen.

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

un contact direct avec les esprits, fut dite la secte Tendai.

A l'heure où la dynastie des Tang s'assimilait le style tartare qui penchait plutôt vers la décoration, la belle synthèse de la ligne et de la couleur pouvait naître. Les célèbres peintres de la cour des Tang antérieurs à l'âge d'or de Genso, *Yen li Pen* (Enriuhon) par exemple et *Enriutoku*, pratiquaient sans doute ce style. A cet Enriuhon peut être attribuée cette grande Kwannon assise enveloppée d'une riche dentelle, dont nous avons des douzaines de répliques faites sous les Tang et les Song. Au Japon, cette représentation est couramment attribuée à Godoshi ; comme on y attribue à Motonobu toutes les peintures japonaises du xvi^e siècle. La plus importante et la plus belle réplique de ce type est le Kakemono, dit de Godoshi, qui est au Daitokuji de Kioto. Ce peut être de l'époque des Tang, sinon de la propre main d'Enriuhon. Une plus petite réplique, peut-être Song, d'un original perdu d'Enriuhon est dans la collection de M. Freer. La figure est assise sur un roc bleu, vert et or, dans une cavité d'où pendent des stalactites au-dessus de sa tête. C'est la Kwannon, le Bodhisattwa de providence, le soutien de l'homme ; et comme dans la plupart des représentations Tang, elle porte une légère moustache. Ce détail et le fait que les Kwannons des Song sont manifestement féminines ont conduit certains savants à conclure que Avalokiteswara était primitivement masculin, et que le changement provenait d'une erreur de sexe faite par le copiste en traduisant quelque



MONJU.
Par Wu Tao-Yuan ou Wu Tao-tzu (en japonais Gotoshi). VIII^e siècle. (Epoque des Tang.) Temple Tofukuji à Kyoto.

PEINTURE BOUDDHIQUE

terme sanscrit ou pâli. C'est là un point de vue bien faible quand on constate que bien des Kwannon antérieures (celle du Chukuji qui est de 620, celle à onze têtes du lac Biwa qui est de 755) sont nettement féminines. La vérité est qu'un grand Bodhisattwa est, de sa nature, de sexe indéterminé, s'étant élevé au-dessus de ces distinctions, ou plutôt ayant réuni en lui-même les grâces spirituelles des deux sexes. Il semblerait que les Tang considéraient la Kwannon comme un élément créateur, un grand démiurge, alors que les Song préféraient lui conserver dominant son caractère maternel. Le trait est d'un coup de pinceau appuyé ; la tunique est retenue sur les jambes croisées par des plis très sculpturaux, différents de ce qu'on voit dans les sculptures de bronze coréennes du type du Toïndo. L'Art bouddhiste tartare conserva quelque chose de ce drapé un peu raide et nerveux jusqu'à l'époque des Ming. Les chairs sont dorées, c'est un trait caractéristique de l'art d'Enriuhon, et qui longtemps, dans l'Art du Nord, restera combiné avec la couleur épaisse des costumes. La tête n'est plus grécisante, mais longue et ovale, avec un cou mince. La chevelure est arrangée en tiare de gemmes colorées et de fleurs. Et ce qui est tout à fait particulier, c'est l'enveloppement de ce voile de dentelles qui pend de la tiare et tamise finement de ses tons crèmes les couleurs épaisses qu'il recouvre. Le trait de contour de ce voile commande tout le rythme des lignes. Un vase de cristal est posé sur un rocher à droite. Derrière sont deux halos circu-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

On ne sait ce qui a pu subsister des grandes œuvres de la peinture ancienne en Chine. Le sait-on mieux, quant à ce qui a pu en être conservé au Japon ? Il est certain qu'on en importa beaucoup aux VIII^e et IX^e siècles, et encore aux XI^e et XII^e siècles, et au XV^e siècle sous les Ashikaga, quand Sesshu eut voyagé en Chine, où on le reconnut à la Cour pour un artiste bien plus considérable que tous ses confrères Ming contemporains. Il put lui-même se faire un sens



SHAKA-MUNI
Et Wu Tao-tzu ou Wu Tao-tzu (en japonais
Godoshi) - VIII^e siècle - Époque des Tang
C^o. Charles Freer, à Detroit (États-Unis)

PEINTURE BOUDDHIQUE

critique singulièrement aiguisé des vieilles peintures chinoises; et songeons qu'alors pour lui une copie Song n'était vieille que de 200 ans, d'après un original Tang vieux de 700 ans; le recul n'était plus le même pour lui que pour nous. Et comme les traditions d'esprit dans le criticisme se sont transmises aux maîtres japonais d'âge en âge, leurs copies des maîtres chinois sont encore, malgré tout, pour nous du plus vif intérêt.

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

passait du trait à la tache, de la touche qui marquait puissamment le ton à la ligne qui parfois avait la ténuité d'un poil de brosse.

Wu Tao-Tzu fut célèbre en son temps, les mémoires contemporains l'attestent. Il couvrit de grandes surfaces murales par des représentations du Ciel et de l'Enfer, d'étranges aventures de la vie des saints, des divinités flamboyantes et courroucées, les splendeurs impériales de la Cour bouddhiste — d'accord ainsi avec le propre idéal de son temps, comme Phidias. Il n'existe peut-être plus de peinture originale de Wu Tao-Tzu, mais pour comprendre son autorité sur l'Orient, et ce que l'Occident peut en saisir, il existe quatre ou cinq types de son génie que des copies nous permettent d'étudier. La Kwannon dans ses voiles de dentelles avec l'enfant chinois en est un qui date sans doute de sa première période, et qui le relie à Enriuhon et à ses prédécesseurs. Plus d'une version a dû parvenir au Japon. L'une d'elles fut apportée du Japon en 1904 dans la collection de M. Freer, à Détroit (États-Unis), sans doute du pinceau d'un maître Song, qui s'est dépouillé du style de son époque en respectant tous les principaux traits du génie de Godoshi. C'est une Kwannon debout, digne et puissante, enveloppée d'un voile de dentelle, et descendant du Ciel sur un nuage épais qui se répand en écume d'eau en traversant l'espace; c'est la plus ancienne façon de représenter l'eau comme le pur symbole élémentaire de Kwannon, qui est habituellement assise entourée des flots de la mer, tenant l'eau sacrée dans un vase de

PEINTURE BOUDDHIQUE

crystal. Un rideau de nuages épars traîne dans le haut de la composition, cachant à demi la tiare, lourde et carrée, et non pointue. La divinité, ici masculine par la moustache, descend vers deux enfants qui jouent sur un nuage à arranger de fraîches fleurs de lotus dans un vase. Ils représentent la nature humaine dans sa spiritualité originaire et son instinct religieux naturel. A droite s'étire un sinistre nuage d'un vert sombre, comme un dragon qui rampe, image du mal. Godoshi s'était refusé à représenter un vrai dragon, comme le fit Chodensu dans sa Kwanon de face. Elle abaisse son regard, avec un indéfinissable et bienfaisant sourire, vers les enfants inconscients auxquels elle apporte le salut et l'aide. De la main gauche levée, elle porte une branchette de saule (qui dans d'autres peintures est dans un vase) comme pour asperger ces petits êtres de l'eau du baptême, et de la droite elle porte dans un panier un grand poisson, symbole du soutien spirituel. C'est là un des traits de l'imagination des Song, qui ne devait pas se trouver dans l'œuvre de Godoshi. Le caractère de puissance est bien rendu par la masse que forme dans la composition l'image de Kwannon, comme est bien marqué aussi le caractère d'espace que rompent seuls les enfants et le grand poisson. La forme de Kwannon est superbe de vie et de mouvement ; elle prend un solide point d'appui par ses lourds pieds sur le nuage, et sa tête est une des plus belles de tout l'Art de l'Extrême-Orient. Si le rythme des lignes dans cette figure est magnifique, la couleur en

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

est moins riche que dans la peinture d'Enriuhon.

Un autre type créé par Godoshi a été l'objet de répliques de Yeiga, de Chodensu, et de Motonobu ; c'est la Kwannon assise de face. Une des plus près de Godoshi, celle de Motonobu, est passée des trésors du marquis Hachisuka aux mains de M. Fenellosa. Elle était célèbre sous les Ashikaga et les premiers Tokugawa, car les archives des Kano en conservaient une superbe copie de Tanyu.

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

Une autre réplique, de même format, serait possédée par M. Freer ; elle vient de la collection japonaise de Zeshin où elle se trouvait avec les Rakans de Riryomin. La disposition des draperies est exactement la même que dans l'œuvre de Godoshi ; les lignes ont moins de souplesse que dans la peinture du Tofukuji, et la couleur est



KWANNON DEBOUT.

Par Wu Tao-Yuan ou Wu Tao-tzu (en japonais Godoshi). VIII^e siècle. (Epoque des Tang.)

Ction. Charles Freer, à Détroit (Etats-Unis).

Planche XXXVII.

PEINTURE BOUDDHIQUE

plus froide. La tête est tout à fait du type Song, plus émaciée, les cheveux moins plastiques. Si l'œuvre du Tofukuji n'est pas originale, c'est une copie des Tang; l'œuvre de la collection Freer est Song, mais non pas de Riryomin.

Les deux peintures du Tofukuji qui flanquent le Sakyamuni sont un jeune Monju sur le lion et le jeune Fugen sur l'éléphant, les deux compagnons de Sakya, pour les sectes Tendai et Ten. C'était vraisemblablement des personnages historiques. Le Monju était identifié avec un des premiers missionnaires indiens au Nepaul. Il est généralement représenté avec un rouleau d'écriture d'une main et une baguette enrichie de bijoux de l'autre; il symbolise le pouvoir de l'écriture, de l'inspiration, de la divine interprétation. — Fugen porte tantôt une masse comme Monju, tantôt un livre ouvert ou un rouleau d'écriture: il symbolise le pouvoir d'organisation religieuse, le rituel, et la communion des saints. C'est là l'incarnation humaine de la Trinité bouddhique, des « trois premières choses » dont parlent les écritures et les prières.

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

Il existe un autre Fugen au Mioshinji, qui, quoique attribué au Song Barin, n'a aucun rapport avec lui. Ce doit être une peinture des Tang, mais peut-être un peu après Godoshi, par le peu

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

de tranquillité des lignes du drapé. Elle eut une grande influence sur Sesshu.

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

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

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

Il s'agit d'abord de ces pièces d'autel hiératiques, les *Mandaras*, ou cercles mystiques, qui étaient suspendus devant le pupitre du prêtre officiant, lui présentant les catégories de la plus haute spiritualité, l'aidant dans son invocation verbale. Ces Mandaras furent rapportés au Japon par des missionnaires. Certains sont en couleurs, quel-



FRAGMENT DE PAYSAGE.

Par Wu Tao-Yuan ou Wu Tao-tzu (en japonais Godoshi).

VIII^e siècle. (Epoque des Tang) Temple Daitokuji à Kyoto.

Planche XXXVIII.

PEINTURE BOUDDHIQUE

ques-uns en lignes d'or sur un fond noir, d'une finesse et d'une qualité rares. De riches motifs floraux, des lotus, et des enroulements en or, entourent les panneaux. Le centre renferme l'Esprit de la Catégorie centrale, le dieu de la secte Shingon (une branche encore plus ésotérique du Tendai), Dai Nichi Niorai, ou le grand Soleil Tathagata. Il n'est pas même appelé un Bouddha. C'est le Demiurge central, en costume de Bodhisattwa, mais avec pouvoir suprême dans le monde.

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

La sculpture de ce VIII^e siècle, si elle resta subordonnée à la peinture, n'y tint pas moins une place importante. L'énorme tête de Bouddha en céramique, trouvée dans une caisse de frêne

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

au Daigogi en 1884, que possède aujourd'hui l'École des Beaux-Arts de Tokio, est une des plus anciennes reliques de la sculpture Tendai des Tang du début du VIII^e siècle. Elle appartient sans aucun doute à un Bouddha de céramique détruit par le feu au XII^e siècle. Cette tête a cette forme ronde et ces gros traits du type que Godoshi avait adopté dans sa peinture de Bouddha du Tofukuji. La terre en est blanchâtre, intermédiaire entre la poterie et la vraie porcelaine. L'émail qui se trouvait surtout sur les boucles de cheveux est blanchâtre avec un peu de vert. Les traditions disent bien qu'on fit de la vraie porcelaine sous les Tang, et cette pièce le confirmerait assez. Il y avait aussi des pièces à glaçure plus fine et plus douce, de plusieurs couleurs : crème, blanche, olive, brune, grise et jaune, bien que dans le Sho-Soïn il n'y ait d'objets vernissés que moirés de vert et de jaune. Le blanc, qui semble l'ancêtre ou le contemporain de la fameuse glaçure blanche des Coréens, peut avoir été trouvé à la fin du VIII^e siècle.

Mais une autre forme admirable de la sculpture Tendai est de bois; et surtout parmi ce que nous en connaissons, les statues-portraits des célèbres philosophes et des prêtres. Deux des plus belles, un peu plus grandes que nature, sont celles de Vasubandhu et de Asangpô, qui jadis se trouvaient ensemble sur l'autel du Chukondo du Kofukuji, et que les Japonais ont considérées comme japonaises, et d'une date moins ancienne. Dans la simplicité de leur style, leurs figures si puissamment exprimées, si humaines, les détails



LA CHUTE D'EAU.
Par Wang Wei (en japonais Oei ou Omakitsu) 699—?
(Époque des Tang.) Temple Chishakuni à Kyoto.

PEINTURE BOUDDHIQUE

chinois du drapé, et le réalisme du modelé, elles nous semblent n'offrir aucun rapport avec la sculpture japonaise. Elles sont beaucoup plus fermes, et ont la vigueur des portraits peints de Tendaï des Tang.

Au ix^e siècle, sous les successeurs de Genso, Tokuso et Kenso, la foi bouddhique embrasa de nouveau la cour impériale. Le chef du Confucianisme puritain, Kentaishi, le plus grand prosateur chinois, et un des plus fameux poètes des Tang, osa écrire vigoureusement contre ce qu'il pensait être des superstitions dégradantes. En 818, Kenso ordonna l'adoration à sa cour des reliques des vrais os du Bouddha qu'il avait fait apporter de l'Inde. Kentaishi s'éleva contre et déclara dans un écrit, qui a servi depuis de constitution aux confucianistes, que Kenso violait les coutumes sacrées des ancêtres. Ce fut la première atteinte menaçante, dont les effets seront graves sous les Song, et qui aura amené la paralysie de l'imagination chinoise à la fin des Ming. Les dernières années du viii^e siècle virent s'écrouler le pouvoir des Tang, et la capitale se déplacer de nouveau à Loyang.

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

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

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

PEINTURE BOUDDHIQUE

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

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





CHAPITRE VIII

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

SOUS LES FUJIWARA

L'ART DES SECTES TENDAI ET SHINGON. || L'ART SOUS L'EMPEREUR KWAMMU. || DENGIO DAISHI, KOBO DAISHI ET CHISHO DAISHI. || L'ÈRE ENGI. || LES FUJIWARA. || LE PEINTRE KOSE NO KANAWOKA. || SES ÉLÈVES KANETADA ET HIRATOKA. || ÉCOLES KASUGA ET TAKUMA.

L'ART mystique bouddhique, — ou l'Art des sectes mystiques du Bouddhisme que les Japonais appelaient Tendai et Shingon, — que nous avons étudié dans son développement chinois sous les Tang et les Song, fut introduit au Japon dès le VIII^e siècle.

Pour comprendre ce en quoi l'Art japonais en fut modifié, et en quoi cet Art nouveau se trouva lié aux transformations politiques et sociales, il faut se reporter à ce qu'était la civilisation de Nara à son heure dernière, après la mort de Shomu Tennô en 748. Les abus n'avaient pas été rares sous l'impératrice *Koken*, les hommes d'État exilés, les hommes d'église mis aux premières charges, l'Art garrotté par les traditions. Les grands jours du règne de Genso des Tang n'avaient pas eu de répercussion au Japon : les étudiants japonais, tels que Abé no Nakamaro, dans leur jeune enthousiasme pour la pensée chinoise, ne trouvaient qu'un faible écho au Japon. L'ermite *En no Gyoji*, voulant chercher des prosélytes,

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

vit les Japonais le traiter de magicien, et le bannir dans les montagnes d'Idzu.

L'Art gréco-bouddhique était donc en pleine décadence, quand, en 782, un nouvel empereur Kwammu, qui régna vingt-quatre ans, monta sur le trône. Il commença par refréner les abus anciens, arrêta la construction de tout temple nouveau, et décida que l'extension de Nara avait assez duré, et qu'il était temps de chercher l'emplacement d'une autre capitale — dans le Yamashiro, — où d'ailleurs pourraient être renouées les traditions avec la Chine, qui féconderaient encore un Japon transformé. Confucius fut alors presque publiquement adoré. Cette seconde période d'influence chinoise, qui alla jusqu'à la fin du VIII^e siècle, concordait avec la période si brillante des Tang. Ce fut exactement à ce moment qu'un Japonais, vraiment génial, un jeune homme qui avait étudié avec Dosui, chef de la secte de la Montagne Tendaï, revint au Japon comme un apôtre de la nouvelle doctrine. C'était *Dengio Daishi*. Il convainquit Kwammu que c'était vraiment l'esprit Tendaï qui était la base de la grandeur spirituelle chinoise et chercha à créer cette sorte de théocratie mystique que n'avaient point connue la Chine ni aucun autre royaume bouddhique.

En 788, Dengio construisait sa première église, Enriakuji, sur le mont Hyei, baigné par les flots du lac Biwa, à l'image du mont Tendaï. D'accord avec l'empereur Kwammu, il était décidé en 794 que la capitale y serait transférée de Nara, dans une splendide vallée du versant Sud, qui se



PEINTURE BOUDDHIQUE CHINOISE PRIMITIVE.
C^m. Charles Freer, à Detroit (Etats-Unis).

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

couvert de palais, d'avenues et de jardins, et qui devait être *Kioto*.

Quelques années après, en 806, un autre religieux revenait de Chine avec le prestige d'un plus grand savoir que Dengio, et l'âme d'un grand artiste, c'était Kuki, ou *Kobo Daishi*. Il fonda la secte mystique de Shingon, superposée à celle de Tendai, la première grande secte formée par un Japonais ; ce fut peut-être le cerveau le mieux organisé dans l'ordre spéculatif de toute l'Asie, et qui n'aurait rien laissé à créer s'il avait précédé Dengio dans cette voie. Kobo Daishi édifia sa première église, assez loin de Kioto, sur le mont Koya, (le Koyasan) au sud du Yamato, en 816, et voyageant à travers le Japon, il édifiait des monastères, tout en restant en communion étroite avec le peuple.

Une mission d'études fut envoyée en Chine en 803, et la grande route du Tokaido ouverte vers l'Est jusqu'à Hikone. Toute la région orientale avait été conquise sur les Aïnos en 801. Les cérémonies de rites chinois étaient adoptées à la Cour en 820. Et en 827 Kobo Daishi était devenu si puissant à la Cour, que sur sa demande l'empereur ordonnait que les ossements du Bouddha lui fussent apportés au palais. Ono-no Takamura, son disciple, qui avait peint son portrait, était chargé en 836 d'une mission spéciale d'étude en Chine.

Dans l'ordre artistique, la grande œuvre de Kobo Daishi avait été d'introduire au Japon l'Art des Tang, et surtout l'Art du Tendai, et de l'y naturaliser. Il avait lui-même rapporté des centaines de peintures, parmi lesquelles les

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

portraits des fondateurs du mysticisme, et les grandes peintures de la Mandara magique, qu'on voit encore en assez fâcheux état à son temple préféré, le Toji de Kioto, qui fut toujours le principal temple Shingon, comme Enriakuji fut le temple Tendai, et Daitokuji le temple Zen. Il y attirait les jeunes gens désireux de recevoir l'enseignement chinois, et parmi eux fut le célèbre Ono-no Nakamura. Kobo, peintre et sculpteur, les incitait à créer des œuvres dans le style puissant des Tang. Ainsi se constitua une école d'artistes monacaux dont Kobo fut le chef, qui, sous la discipline de la secte Shingon, peignit et sculpta tant de pièces d'autel.

Ajoutons qu'en 864, un troisième prêtre japonais, de retour du Tendai, fondait une filiale de cette secte, à Miidera d'Otsu, près du lac Biwa, qui a conservé jusqu'à ce jour une organisation toute à part de celle de Hiyei-Zan. Ce *Chisho Daishi*, qui fut presque égal à Kobo Daishi, vivait en état de réclusion. Il fut lui aussi un grand peintre, et avait rapporté également de Chine de nombreux portraits chinois des Tang.

Dengio, Kobo et Chisho furent vraiment les fondateurs du Bouddhisme mystique au Japon, et de l'Art qui s'en imprégna. Ce fut, durant le IX^e siècle, un mélange du style nouveau des Tang et des vieilles traditions décoratives de l'Art ancien de Nara qui n'avait jamais tout à fait péri. La vigueur particulière aux portraits des Tang contrariait, il est vrai, cette direction : la sculpture reflète bien cette force dans les portraits

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

et les images guerrières, tandis que les Bouddhas et Bodhisattwas et autres divinités mandariennes portent les traces d'un goût efféminé. Et cependant l'on peut affirmer que l'Art du temps de Kobo Daishi est plus près de l'Art chinois que ne le fut l'Art un peu plus tardif de Kwanpei et d'Engi.

La transition de l'Art ancien de Nara à l'Art de Kwammu est peut-être marquée en peinture par l'image splendidement conservée et si brillante, sur soie, de la Kwannon assise aux onze têtes, jadis à Horiuji, aujourd'hui dans la collection du marquis Inouyé. Mais peut-être aussi cette admirable pièce, si gracieuse, est-elle du type d'art de Shomu à l'époque Tempei, bien plutôt que du temps de Kwammu. — En sculpture, les œuvres de transition, indubitablement, sont le lourd Bouddha debout de Mirokou au Todaiji, et la grande Trinité dorée, si épaisse aussi, qui se trouve sur l'autel de Bisjamondo au Seirioji.

Kobo Daishi peut être l'auteur du triptyque peint de l'apparition du Bouddha dans une gloire, porté par les nuages, entouré des Bodhisattwas, de couleurs si pleines, avec des restes de style gréco-bouddhique, mais sans rien des duretés et du dessin coréen de l'époque de Tempei. De grand effet, cette peinture établit bien la transition avec le nouveau type chinois des Tang. Les panneaux latéraux, avec les Bodhisattwas jouant des instruments de musique, sont de la plus naïve beauté d'expression.

Kobo Daishi fit encore le portrait d'Ono-no Takamura au Koninji du Yamato, et la figure

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

debout du Jizo de la collection Fenellosa au musée de Boston.

Très près de lui, et de vrai style Tang, sont le portrait de Kobo, et le Jizo debout de face, peints par Ono-no Takamura.

Plusieurs peintures sont attribuées à Chisho Daishi, le vigoureux Fudo du reliquaire de Nara et l'étrange Fudo qui, avec d'autres nombreux compagnons, se trouve au Miooin du Koyasan, tout à fait d'esprit Tang.

Bien des sculptures ont été attribuées à Kobo, parmi lesquelles une des plus sûres serait le grand Fudo du Toji. C'est la première fois que cette représentation apparaît, sujet mystique très particulier. C'est le type des esprits violents du monde spirituel, dans lequel il vient se placer parmi les Bodhisattwas. Sa chair est bleue, il crache des flammes, sa face est convulsée, il porte un glaive dans la main droite et une corde dans la main gauche : on dirait une des terribles divinités de Shiva de l'Inde moderne. Sous ces apparences de diable affreux, on peut voir en lui le Bodhisattwa de la volonté, de la puissance sur soi-même, de la force de lutter contre les tentations et de maîtriser les passions. On l'a aussi représenté avec un halo de flammes, qui ne l'inquiète guère. Dans la statue du Toji, les poutres carrées de son trône forment un réel bûcher de flammes.

Jizo est aussi un type nouveau de Bodhisattwa, gracieux et tranquille, le guide des petits enfants et des voyageurs, celui qui descend aux Enfers pour intercéder pour eux. Le Japon est plein de ses images. L'une des plus curieuses, en haut-relief,

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

de grandeur nature, se trouve dans la montagne d'Hakone, entre Hakone et Ashinoyu; Kobo l'aurait sculptée dans son voyage vers le Nord. Bien qu'elle soit de caractère Tang, et très susceptible d'être de Kobo même, il se pourrait aussi qu'elle ait été exécutée après lui d'après ses dessins.

Les plus puissantes effigies de ce temps sont assurément les esprits guerriers, les Shi Ten O de Bisjamon et les généraux de Yakushi, grandes sculptures de bois, animées d'un souffle puissant, et de mouvements magnifiques. Le drapé en est plus riche que dans les sculptures chinoises du VII^e siècle. Ils reflètent quelque chose du sens décoratif de Tempei, avec la force et l'énergie du sentiment Tang. Il est difficile d'affirmer si certaines de ces sculptures sont œuvres chinoises. On rencontre les principales au Nanyendo du Kofukugi, au Toji, au Koyasan.

Du plus vif intérêt est l'étude du décor des petits objets, boîtes de laques, bronzes, tissus. Nombreux sont ceux encore conservés au Koyasan ou au Saïdaiji.

Toute cette culture chinoise allait s'épanouir en lentes floraisons, après trois générations, au moment de l'empereur Daïgo, de 898 jusqu'en 930, années parmi lesquelles vingt-deux forment l'ère Engi (901-922). Ce fut pour le Japon un âge d'or comparable à celui de Genso (ère Kaïgen) en Chine. Jamais il n'y eut pareille abondance de génie, et peut-être à aucun moment dans le monde n'y eut-il plus de finesse subtile et

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

d'exquise délicatesse, dans une société *théocratique*. Ce fut la grande différence avec des civilisations comme celles d'Athènes et de Florence, franchement païennes. La Kioto d'Engi n'était qu'un vaste temple, où brûlaient les flammes du cœur et de l'esprit. Le Bouddhisme mystique de Tendai et de Shingon y trouva son vrai royaume, bien mieux qu'en Chine. C'était ce qu'avaient lentement préparé Dengio sur sa montagne Hiyei, et Kwammu au bord de la rivière Kamo. Étroite union entre l'Église et l'État, les prélats de Tendai demeurant les conseillers du trône et ses soutiens, les immenses monastères si populeux étant toujours prêts à le défendre, même par les armes. Et bien qu'elle ait duré plusieurs siècles, même alors que l'autorité des Shoguns l'eût contrecarrée bien souvent, jamais cette puissance religieuse n'eut plus de grandeur que sous l'ère Engi.

Mais voici qu'une autre puissance allait se révéler dans l'Empire, une vaste aristocratie civile qui, empruntant sa richesse aux diverses provinces, s'y relierait par les rouages d'une parfaite administration. Cette aristocratie était constituée par la grande famille des *Fujiwara* assistée des nombreuses maisons collatérales qui en dépendaient, toute prête à offrir à Kwammu son appui et ses êtres pour constituer l'administration qu'il voulut organiser. Très cultivés, les Fujiwara ne tardèrent pas à être de fervents sectateurs du Tendai, et soucieux d'enrichir leurs personnalités des plus précieuses conquêtes spirituelles de la Chine et de la Corée. Ce fut vraiment une aristocratie,

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

par la volonté de n'admettre à gouverner que les meilleurs. Par les Fujiwara, on peut dire que le Japon connut à Kioto le second grand âge de son histoire, jusqu'au XII^e siècle.

En soutenant Kwammu dans son alliance avec les prêtres, il était clair que les Fujiwara n'allaient pas tarder à influencer l'empereur. En 881, le chef de la famille, Mototsune, homme de grande ambition, devenait premier ministre, et rapidement si puissant qu'en 884 il détrônait l'empereur, et le remplaçait par le prince, son fils. En 892, la fille de Mototsune épousait l'empereur Uda. Les dangers d'une telle suprématie, sans contrepoids, allaient susciter aux Fujiwara des rivaux, et parmi ceux-ci Sugawara no Michizane leur était supérieur : très pénétré de la civilisation chinoise, grand écrivain, grand poète, grand artiste et de la plus haute intégrité. Se mettant en travers des ambitions des Fujiwara, il fut banni de l'Empire. Son histoire, devenue légendaire, qui en fit presque un Tenjin, dieu japonais des lettres, fut le thème des plus curieuses peintures en rouleaux (makimonos) de Nobuzane.

Si les Fujiwara gardèrent vraiment le pouvoir pendant deux siècles, ce fut grâce à leur alliance avec les prêtres, par lesquels ils dominaient les empereurs, qui d'ailleurs furent si souvent de leur famille. Le grand empereur de l'ère d'Engi, Daïgo, était petit-fils de Fujiwara Mototsune. Le luxe de cour des Fujiwara était extrême ; ils construisirent d'immenses palais, poussèrent aussi loin que possible le goût des somptueuses étoffes dans les costumes, et aimè-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

rent à la passion la musique à laquelle venaient se mêler les danses avec chœurs, de caractère souvent dramatique et religieux. Si la poésie fut honorée, pratiquée par Tsurayuki, Ono no Komachi, ou Narihira, la prose revêtit d'admirables formes avec le *Geni Monogatari* de Murasaki, peinture si raffinée de la vie contemporaine où l'homme et la femme étaient égaux, en parfaite éducation sociale. Et toute la vie des Fujiwara était brûlante d'enthousiasme religieux, et jamais peut-être la peinture bouddhique ne fut en plus grand honneur au Japon. Un homme de cour, *Kose no Kanawoka*, un admirable peintre, fut spécialisé à la cour dans cet emploi par Daïgo, comme Godoshi l'avait été en Chine par Genso.

Malheureusement il est bien difficile aujourd'hui d'identifier ses travaux. De quelles sources dérivent les éléments de son style ? Des Tang à travers Kobo et Chisho Daishi, et c'est le style Mandara, ainsi que celui des portraits. Mais on peut se demander ce qui des grands travaux des premiers Tang a pu être familier aux Japonais du temps de Daïgo. Nous pensons que Kanawoka entreprit de révéler à son maître d'Engi quelque chose du prestige de Godoshi. Il y a deux théories sur le style de Kanawoka ; l'une, qu'il fut un artiste minutieux, le dessinateur de traits d'or fins comme des cheveux, dont le style menu fut dominant un siècle plus tard avec Yeishin Sozu ; l'autre (et c'était l'opinion de Sumiyoshi), que les peintures très caractéristiques de Kanawoka ont les belles lignes fermes des Tang, avec un peu plus de nerf que chez Godoshi ; il faut ajouter,

•

PORTRAIT DU PRINCE SHOTOKU-TAISHI,
PAR KANAWOKA, IX^e SIÈCLE,
AU TEMPLE NENNAI DE KIOTO.



L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

à mon avis, qu'il n'est pas invraisemblable que Kanawoka ait pu parfois chercher personnellement une synthèse entre ces deux systèmes. Dans les peintures d'autels qu'il fit pour les temples Shingon, il aminçissait sans doute ses traits, sans toutefois les affaiblir; mais dans les guerriers, les combats, les scènes de l'Enfer, il usa le plus qu'il put du coup de brosse si puissant de Godoshi, dont il connut aussi la manière monochrome à l'encre de Chine, ainsi que celle d'Omakitsu.

Des peintures que nous pouvons croire avec quelque vraisemblance de Kanawoka sont plusieurs Fudos assis, avec deux serviteurs. Le trait en a été conservé dans un dessin de Sumiyoshi, dont on trouvera ici la reproduction. L'autre, un peu moins ancien, est celui qu'étudia le premier le Dr Anderson en 1879 au Daishoji du Shiba de Tokio, et qui est au musée de Boston. — Le magnifique portrait de Shotoku Taishi enfant au temple Ninnaji de Kioto, a été toujours considéré comme une de ses œuvres les plus authentiques. La pureté de ses lignes, la couleur et l'expression ne se retrouveraient dans aucune œuvre de Tosa ultérieure. — Le grand kakemono de lotus et de canards sauvages, que des traditions très anciennes d'Horiuji ont continué d'attribuer à Godoshi, est bien plutôt de Kanawoka, dans le style chinois presque sans alliage. Aurait-il alors subi l'influence d'un artiste chinois des cinq dynasties, comme Joki? — De lui aussi le superbe Monju jadis au Koyasan, que possède M. Ch. Freer. — Les œuvres à l'encre de Chine sont bien représentées par les dragons et les dieux du Tonnerre dans

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

de violents nuages au temple Anjuin de Bizen.

Mais ce que j'appelle le style de Godoshi dans les œuvres de Kanawoka est éminemment formulé dans les grandes peintures très abîmées des Shi Ten O, jadis au Todaiji de Nara, et aujourd'hui au musée de Boston. On n'a qu'à considérer la tête ici reproduite, avec la touche accentuée de ses lignes et la couleur puissante de sa face. Le grand mouvement des draperies rappelle les statues guerrières du Nanyendo, d'esprit Tang. C'est cette forme du style de Kanawoka, qui passa dans le temple shintoïste de Daigoji en Yamashina, où fut trouvée la tête de porcelaine, et où toute une école de peinture bouddhique d'inspiration Tang produisit de belles œuvres.

On a attribué aux fils de Kanawoka un certain nombre d'œuvres : les beaux Rakans chinois de la collection de copies de Sumiyoshi seraient de *Ahimi*, et de *Kanetada* le grand Bisjamon de la suite des douze Devas du Koriuji de Kioto.

Un autre Bisjamon de même touche dans les draperies, dont la force rappelle Godoshi dans le rouge démon qu'il foule aux pieds, est au musée de Boston. — On pourrait aussi lui attribuer le beau Jizo, rapporté par Wakai à Paris, reproduit dans l'*Art japonais* de M. Gonse, et qui fut jadis au temple Enriakuji du Hiyei-Zan (aujourd'hui au Musée de Berlin) : ne serait-ce pas un des douze Devas présentés avec un caractère nouveau par la secte Shingon au moment du retour de Kobo Daishi, et devenus populaires au Japon ? Ils doivent figurer dans les baptêmes. — Il était

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

admis qu'un paravent décoré d'un beau paysage était l'image de la Nature présente. Il est un de ces paravents au Toji qui peut être de Kanetada, avec des collines et des arbres d'un vert très franc, aux rameaux retombants dans le vieux style chinois tartare, participant des arbres du paravent du Sho-Soïn et des paysages des vieux Tosa. Ce genre de paysages, enrichis d'un peu d'or, se retrouve dans l'œuvre du petit-fils de Kanawoka, Kose Kanemochi (la Benten du musée de Boston, dans un jardin très caractéristique de ceux de Kanawoka).

L'arrière-petit-fils de Kanawoka, *Hiroataka*, le quatrième de la lignée, et le plus connu après lui, eut infiniment de grâce et de délicatesse. Ses Jizos sont uniques en ce genre (au musée de Boston). Il fit beaucoup de Monjus et de Fugens. Ses types devinrent d'ailleurs les plus familiers aux artistes des Fujiwara qui les répétèrent si bien qu'ils sont souvent indiscernables de ceux qui les ont précédés. Une de ses œuvres fameuses est le paravent peint de scènes de danses à la Cour, de couleurs polychromes. Les musiciens en splendides costumes sont assis dans le fond, adossés à un rideau ; un groupe de moines du Hiyei-Zan, enveloppés d'étoffes blanches, sont debout à droite ; on les sent armés sous leurs robes, avec un air de férocité dont leurs faces sont empreintes. Au centre danse un jeune garçon, habillé d'un vieux costume chinois, et dont la robe blanche traîne derrière lui. — Mais sa grande œuvre se révèle dans les soixante grandes peintures, dites « les Dix Mondes », au

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Raikoji de Sakamoto, de sujets infiniment variés, puisque les scènes se passent au Ciel, dans l'Enfer, dans le monde vivant, parmi les Devas, les Esprits élémentaires et l'Humanité. Que de prétextes à rendre la réalité ! Les meilleures et les mieux conservées nous montrent l'Enfer bouddhique, la splendeur du feu, la magnificence des scènes où des diables rouges et verts attisent les feux alimentés par des blocs noirs charbonneux : reflets des scènes traditionnelles que Godoshi dut peindre sur les murailles de Changan. Nous reproduisons une partie de la grande salle des Jugements, où Emma, dieu infernal, à la face rouge, siège dans une atmosphère de terreurs : ce doit être l'ancienne cour de justice criminelle des Tang. Quand les scènes de la vie des hommes nous sont présentées, avec les chevaliers armés, les allures des chevaux, les fuites de paysans, nous pouvons juger déjà de ce que seront les compositions mouvementées dans l'École de Tosa.

Le x^e et le xi^e siècle furent des époques d'isolement pour le Japon ; les Fujiwara n'entretenaient plus de relations avec la Chine des Song. La religion se simplifiait, s'adressant plus au peuple, à son âme. Quelques prêtres de Tendai comme Eikwan tendaient à l'adoration dominante d'Amida. Le Paradis d'Amida n'était pas chose nouvelle en Chine ni au Japon. D'anciennes représentations en avaient été faites, tissées ou peintes. Et maintenant la mystique vision nouvelle tendait à écarter les rites de

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

Fudo et de Kwannon, pour invoquer l'Amida central, le Bouddha d'éclatante lumière, entouré du groupe merveilleux des Bosatsous, eux aussi éblouissants. Ces visions, presque aussi lumineuses que celles des néo-platoniciens d'Alexandrie, ne pouvaient s'interpréter par la couleur; la splendeur de l'or seule pouvait les suggérer non seulement dans les chairs, mais dans les plus petits détails du drapé. L'or était alors apposé par fines bandes adhérant par la gomme, à moins qu'on ne peignît d'abord les traits à la gomme pour y fixer ensuite les fines feuilles d'or. On revenait par conséquent aux suggestions des belles lignes dorées des figures de Mandara sous les Tang anciens, qui étaient exécutées à la brosse par la peinture d'or délayé, et plus encore à la finesse de traits de la peinture de Nara. Retour à des traditions nationales un peu opposées au sentiment chinois des premiers Fujiwara, et qui produisit à la fin de ce régime cette remarquable école, dite du *Yamato*. Son chef en était aussi un grand prêtre, *Yeishin Sozu*, une imagination d'enfant dans des visions rendues par l'art d'un peintre génial. Ce fut un peu le Fra Angelico du Japon. Ses œuvres, moins rares que celles de Kanawoka, ont trait surtout à la Trinité d'Amida, la gloire d'Amida, le Paradis d'Amida, la vie de béatitude des anges musiciens. Dans celle qui est ici reproduite, ses deux assistants Bodhisattwas, Kwannon et Seishi, s'inclinent gracieusement de droite et de gauche à ses pieds; l'or y est distribué en bandes si fines et serrées que de loin cela forme comme une

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

buée d'or, et, sur un bleu profond cet or produit une étonnante irradiation de lumière autour des corps. — Une autre belle Trinité est au musée de Boston. — Le temple de Chionin de Kioto en possède plusieurs, dont l'inoubliable descente d'Amida et des anges portés sur un nuage, vision si large, si originale, dégagée de toute influence chinoise, où les anges ont le charme et l'innocence enfantine des anges musiciens des panneaux à fond d'or d'Angelico aux Uffizi. — Le plus splendide Amida est peut-être celui du Kin-kui-kio-Miyoji Kurodani de Kioto : les visages du plus pur ovale sont ici parfaits. — Un autre Amida dans une gloire de soleil levant, plus coloré, est au Zenrinji de Kioto ; ici les deux Bodhisattwas ont déjà traversé les monts pour saluer Amida ; et toute une suite d'esprits menée par deux petites figures royales de la Terre, suivent les fonds des vallées.

Ce mouvement artistique, vers l'an mille, aboutit à la scission en deux Écoles bouddhiques, qui autrement auraient été des branches de l'École Kose : ce sont les familles *Kasuga* et *Takuma*. Les primitifs travaux de Takuma sont difficilement identifiables, mais nous savons que l'intérieur du splendide reliquaire du Bidoïn, qui datait de 1501, avait été peint par *Takuma Tamanari*. Très ruinées, ces peintures représentent des visions du Paradis.

L'École *Kasuga*, qui continua l'École de *Tosa*, avait été fondée par *Motomitsu*, dont les œuvres sont si proches de celles d'Hirota et de Yeishin, qu'on pourrait le croire un disciple de

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

Kose. Ce nom de famille Kasuga indique que, comme peintre de la Cour, Motomitsu dut collaborer au reliquaire Shinto de ce nom à Nara. Splendide est sa Kwannon trônant du Toji, dont le halo est fait de losanges d'or. — Avec d'aussi belles draperies d'or fin que dans les œuvres d'Yeishin, est le noble Amida du triptyque de Boston. — Les douze extraordinaires *Juni Ten* du Jingoji de Takawo peuvent lui être attribués, avec leurs prodigieux verts, jaunes et orangés, sur des orangés et des pourpres plus profonds encore. Mais une de ses œuvres les plus impressionnantes est l'étonnante vue à travers les pavillons des jardins d'Amida, de la collection Freer. Ils nous suggèrent la fine architecture des Fujiwara, par leur tracé d'or.

De cette famille Kasuga sont le prêtre *Chinkai*, qui peignit des Monjus; son fils *Takayoshi*, son petit-fils *Takachika*. De Takayoshi sont les meilleurs des grands Paradis, en or et couleurs, du Chionin de Kioto, dans un style moins naïf et moins libre que par Yeishin ou Motomitsu; les figures pressées y sont plutôt dans la composition traditionnelle et le hiératisme de Nara, qui ne faisaient que dériver d'un original pré-Tang d'environ 600.

Takachika marque nettement le caractère efféminé de l'Art de la fin des Fujiwara. Ses lignes s'affinent jusqu'à la minceur d'un cheveu; ses visages sont de poupées, les yeux et les bouches indiqués d'un simple trait; ses couleurs sont défaillantes. Le musée de Boston possède un Fugen de lui. Ses célèbres illustrations du Mono-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

gatari, expression de la vie des Fujiwara, sont plus intéressantes par leur intérêt historique et leur caractère naïf, leur charme de couleurs, que pour la beauté de dessin des figures. Elles eurent pourtant une grande influence sur l'art de Tosa des Tokugawa et sur l'École de Korin.

La sculpture eut une véritable renaissance qui accompagna l'art d'un Yeishin. Les sculptures d'autels en bois, très demandées, suivaient toujours les modèles Tang. Mais les autels n'étaient plus les vastes plates-formes de Nara, c'étaient des réduits pour reliquaire clos, avec la place des chandeliers et des vases. Un grand sculpteur se produisit encore, *Jocho* ; tout en étant imbu des traditions de Nara, il modifia ses types pour les conformer aux proportions plus arrondies des divinités de Yeishin. Son Amida est un peu court et banal, à côté des bronzes du Yakushiji, mais apaisé et doux.

Dans le style de Jocho, Yeishin Sozu, travaillant en sculpteur, fit la grande statue dorée d'Amida au centre du Hondô de Biодоïn.

De Jocho est encore la belle suite de petites figures guerrières, imitées avec quelques variantes des généraux de Yakushi, et aujourd'hui au Tokondo du Kofukuji, qui comptent parmi les plus belles choses de l'Art japonais.

Ce sont toujours les traditions de Kose Kanawoka. Et la manière d'Hiroataka, passée à un pupille de Jocho, se manifeste dans le petit reliquaire portatif si remarquable dont un couvercle ouvrant montre en fort relief Monju chevauchant son lion.

CHAPITRE IX
L'ART FÉODAL AU JAPON

ÉPOQUE DE KAMAKURA ET ÉCOLE TOSA

LES FAMILLES RIVALES DES TAIRA ET DES MINAMOTO. || LE PRÊTRE
ARTISTE TOBA SOJO. || LES PEINTRES TAKANOBU, NOBUZANE, MITSUNAGA
ET KEION. || L'ÉPOQUE DES HOJOS A KAMAKURA. || L'ÉCOLE DE TOSA
|| LES SCULPTEURS WUNKEI ET TANKEI. || LES ÉCOLES KOSE ET DE
TAKUMA.

LA théorie d'Hegel, que toutes les formes de la vie tendent à se succéder par leurs contraires, trouverait sa plus complète justification dans la société japonaise du XII^e siècle. Il n'est pas d'art arrivé à son plein épanouissement, qui ne renferme en lui des germes de destruction. Et plus longue a été son évolution, et plus parfaites ses floraisons, plus violentes apparaissent les réactions qui le ruineront. L'Art des Fujiwara avait été d'un idéalisme suprêmement aristocratique, l'ennoblissement de la vie pour un clan très étroit. Tant que des hommes puissants le dirigèrent, il était indestructible. Quand des dissensions religieuses commencèrent à l'ébranler, déjà au XI^e siècle, ses chances de survie avaient bien diminué, et toute la première moitié du XII^e siècle fut remplie au Japon de luttes intestines sanglantes. Les Fujiwara étaient alors énervés par des siècles de paix et de luxe, et incapables de se muer en hommes de guerre; comme les princes des villes italiennes du XV^e siècle,

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ils firent appel aux mercenaires. Le dernier mot devait rester au plus ambitieux et au plus énergique de leurs généraux. Dans cette guerre civile de trois années, qu'on a appelée la guerre de Hogen Heiji, quelles atteintes furent portées aux monuments et aux choses d'art!

Parmi ces généraux qui commandaient aux armées des Fujiwara, un de ceux qui illustrèrent la famille guerrière des Taira, Masakado, avait sa cour et son camp dans la région de Yedo (Tokio). Il se révolta contre ses maîtres et chercha à se faire reconnaître empereur. Des chefs rivaux, demeurés fidèles, le combattirent et le tuèrent. Cette famille des *Taira*, à la fin du x^e siècle, était ainsi contrecarrée et supplantée par une autre famille militaire, les *Minamoto*; l'un d'eux, Minamoto Yorimichi, édifiait en 1051 le splendide sanctuaire de Biadoïn. Ce fut entre 1053 et 1066 que la lutte d'influences entre les deux familles fut la plus aiguë. Elle durait encore au xii^e siècle quand Minamoto Yoshitomo fut tué par un chef des Taira Kiyomori, qui supplantait les Fujiwara eux-mêmes en 1165, devenait premier ministre, et au comble de la faveur, mariait sa propre fille au Mikado en 1171. Détenant le pouvoir absolu, la famille des Tairas, entre 1160 et 1180, eut à Kioto son plus beau moment. Mais l'Art souffrait alors des luttes et des malheurs dont toute la société était ébranlée.

Un nouveau style cependant s'affirma, très différent de ce qu'on avait connu, créé par un prêtre Kakuyu, plus fameux sous le nom de *Toba Sojo*. Peut-être fut-ce pour distraire l'affliction de

FRAGMENT D'UN MAKIMONO.
SUITE DES MIRACLES DE KASUGA PAR TAKANANÉ
MAISON IMPÉRIALE DU JAPON.



L'ART FÉODAL AU JAPON

son empereur qu'il faisait ces makimonos si pleins d'humour, où les animaux, chevaux, buffles, chiens, boucs et crapauds, apparaissent dans des actions toutes humaines. Quelque esprit de satire bouddhique ne se cache-t-il pas derrière ces inventions? L'exécution n'en est jamais qu'au trait, mais d'une vigueur rare, et d'un sens de la vie surprenant. C'est la première apparition d'un Art séculier, opposé à l'ancien Art religieux toujours sculpturesque, et dans lequel pour la première fois éclate cet humour qui fut au Japon une des faces les plus extraordinaires de son esprit national. Beaucoup de ces rouleaux appartiennent au temple de Kozanji de Kioto.

Une œuvre d'une liberté de trait surprenante de ce Toba Sojo, conservée dans le temple de la montagne Shigi en Yamato, au Nord-Ouest de Tatsuta, le *Shigi-zan-Engi*, est également pleine d'humour dans les récits du miracle qui fit qu'un magasin plein de riz fut transporté à travers les airs jusqu'aux abbés réduits aux abois et affamés par un siège.

Un autre grand artiste créateur de ce temps, fut un rejeton de l'aristocratique maison des Fujiwara, *Takanobu*, dont les œuvres sont rares, et dont le musée de Boston a la bonne fortune de posséder cette suite de grandes peintures racontant la vie si romantique de Shotoku Taishi, possédée jadis par la famille Sumiyoshi. Dans les centaines de personnages et d'animaux qu'on y rencontre, s'il y a moins d'originalité et de liberté que dans Toba Sojo, les coups de pinceau y ont une souplesse rare. Le mouve-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ment et l'art du groupement y sont surprenants, aussi bien que le caractère individuel des visages, si criants de vérité, où rien de l'esprit chinois bouddhique qu'avait encore Kose n'est resté. Et les fonds de paysages aux montagnes vertes et bleues annoncent pleinement Tosa.

La plus grande renommée contemporaine de Takanobu réside en ses portraits. En quelques traits il révélait la profonde individualité des êtres qu'il représentait. Quelques-unes de ces figures assises, peintes sur soie, sont conservées au temple Jingoji à Takawo, une des créations de Kobo Daishi; et certes la plus importante esthétiquement et historiquement est le portrait de Minamoto Yoritomo, le fils de ce Yoshitomo que défit Kyomori en 1160.

Yoritomo avait établi sa nouvelle capitale à *Kamakura* sur la baie de Suruga, tandis que son frère *Yoshitsune* restait maître de la région de Kioto; mais ce dernier, suspect à son frère, ayant été supplanté et tué par lui en 1189, Yoritomo recevait le pouvoir des Shoguns des mains de l'empereur en 1192, pouvoir nouveau qui allait jouer dans l'histoire du Japon un rôle décisif, et qui, s'appuyant sur un système féodal, a régi le Japon jusqu'aux temps modernes. Ce sont ces petites cours de Daïmios, où l'énergie individuelle prenait toute sa valeur, qui mirent à la mode ces récits épiques racontés au long déploiement des makimonos, et aussi cette narration humoristique que Toba Sojo avait déjà mise à la mode.

Sans doute la plus belle période de l'Art sous

L'ART FÉODAL AU JAPON

Yoritomo fut celle des dix ans après 1190. Takanobu vivait probablement encore ; son petit-fils Fujiwara *Nobuzane* venait d'apparaître. Les fils de Kasuga, *Takachika*, *Mitsunaga* et *Keion*, entraient en scène ; on peut dire d'eux qu'ils furent la seconde et la plus brillante génération des artistes de Tosa (1).

De ces trois grands artistes, *Nobuzane*, le plus jeune, avait sans doute la plus forte personnalité. C'est lui qui se rapproche le plus de Toba Sojo dans ses makimonos conservés au Kozanji, et représentant les transmissions de la doctrine Kegon de Chine au Japon par la Corée. Le dessin en noir et blanc est rendu par des lignes souples, nerveuses et fluides. La barque du missionnaire battue par de terribles vagues, et poursuivie par l'horrible dragon des tempêtes, est une œuvre conçue encore dans le style des Tang, en dépit du coup de pinceau tout japonais. Une des plus belles pages est celle du débarquement des navigateurs que des porteurs attendent avec des buffles et des chevaux, scène d'un réalisme rustique inimitable, avec une pointe d'humour qui relève toujours l'observation.

Que dire des portraits de Nobuzane par lesquels il nous a laissé le souvenir des Fujiwara à leur déclin, ainsi que celui des trente-six poètes célèbres des âges révolus ? Il a voulu aussi que son pinceau rendit une réunion publique dans une chaumière délabrée où il se représente buvant et dansant avec les camarades misérables.

(1) En fait, le nom de Tosa ne fut donné à cette école que plus tard, avec le fils de Mitsunaga, Tsunetaka.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Mais la plus considérable œuvre en forme de makimono de Nobuzane, si ce n'est l'œuvre maîtresse de l'École Tosa, est la longue histoire, au cours des neuf rouleaux, de la vie de *Michizane*, le savant ministre d'Engi, exécutée avec une sorte d'emportement, d'une telle puissance et d'une telle individualité qu'on oublie ce qu'elle a d'un peu forcené ; et la couleur étrange est d'une telle invention imprévue, que je ne crois pas qu'il y ait rien au monde de plus impressionnant dans l'Art. Cette œuvre est un monde immense où toutes les qualités d'un si rare génie se manifestent, par l'observation attentive, cordiale, narquoise et tendre, par l'imagination puissante en ses visions grandioses, qui découvre bien au delà des limites du réel les profondeurs de l'insoupçonné, et par un génie pictural qui le classe parmi les plus grands artistes du monde.

Le second artiste, *Kasuga Mitsunaga*, fils ou peut-être petit-fils de Takachika, fondateur de l'art nouveau, est peut-être celui qui par l'exécution fouguese se rapproche le plus de Toba Sojo et représente le mieux le génie de l'École Tosa au début de Kamakura. Sa couleur puissante passe des jaunes citron aux orangés, des bleus foncés aux verts olive. Sa plus grande œuvre était le « *Nenchiu Giogi* », sorte de journal en soixante rouleaux de la vie de Kioto à tous les moments de l'année. Une vingtaine subsistaient dans le Trésor impérial, et, rapportés à Tokio en 1868, périrent quelque temps après dans un incendie (1).

(1) Sumiyoshi en avait pris des copies ; c'est de celles-ci que des relevés au

L'ART FÉODAL AU JAPON

Des œuvres moins importantes sont un fragment de l'Enfer et deux rouleaux de la visite de l'abbé No Nakamaro en Chine, tout en contrastes amusants entre les coutumes chinoises ou japonaises, et dont une scène vraiment étonnante est celle d'une opération chirurgicale. Mais rien n'est sans doute supérieur aux peintures originales de l'incendie des Portes, avec le tumulte des rues dans une atmosphère de feu.

Quant au plus jeune frère de Mitsunaga, qui prit le nom religieux de *Sumiyoshi Keion*, il fut à maints égards le plus grand des trois. Il avait un peu de l'humour de Toba Sojo et des autres, sa couleur reposant sur des rouges francs, des bleus et des verts. Il n'est pas impressionniste à la façon de Nobuzane, il est plus équilibré. Mais il n'a pas de rival dans la multiplicité des lignes pressées pour rendre la totalité des mouvements; ses sujets d'ailleurs s'y prêtaient. Car bien plus que les autres il est le peintre des batailles. Il dut voir dans sa jeunesse les horreurs de la guerre de Hogen Heiji, il vit Yoshitsune, et fut témoin du triomphe de Kyomori.

Keion nous a laissé un très intéressant *maki-mono* à sujet religieux, mais traité avec une grande liberté. Il s'y montre très humain, en présentant Amida et ses Bodhisattwas musiciens glissant à travers un paysage de caractère Tosa pour accomplir leur mission de bénédiction. Ce ne sont plus les figures hiératiques éclatantes d'or des autels : elles planent sur les eaux

trait dus à Sumiyoshi Jokei existent aujourd'hui au musée de Boston, recueillis par M. Fenellosa.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

comme de légers nuages. Il est certaines de ces figures, telles qu'un guerrier monté, en armure, se retournant sur sa selle et regardant en arrière, qui se retrouvent en originaux ou en copies. Un des plus remarquables groupes fut copié sur un éventail par un artiste qui n'était rien moins que Koyetsu. Mais était-ce une copie ? ou une composition originale dans le style de Keion ? car Koyetsu avait certes bien étudié les grands maîtres de Tosa, surtout Nobuzane et Keion, et on peut très bien admettre que ce ne fut là qu'une transcription libre d'après une œuvre perdue de Keion. Le sujet est la capture d'un courrier armé par cinq soldats du parti ennemi, à faces puissamment rendues.

La grande œuvre de Keion, c'est sa suite de trois longs makimonos de scènes de la guerre Hogen Heiji, dissociés depuis le début de l'époque des Tokugawa. Deux sont encore au Japon dans des collections privées. Sur l'un, dans de vastes étendues de montagnes et de forêts circulent des groupes de personnages ; en un point gît le cadavre d'un guerrier, la gorge coupée. C'est une des plus fortes gageures de raccourci de dessin de tout l'Art chinois ou japonais. — Dans le second rouleau, un escadron de cavalerie avance lentement entre deux rangées de chariots à buffles, précédé par un chef sur un cheval noir d'une allure extraordinaire. — Le troisième rouleau est peut-être le plus significatif de l'art de Keion : jadis possédé par la famille Honda, aujourd'hui au musée de Boston où il est entré avec toutes les peintures de M. Fenellosa. On y rencontre à

PORTRAIT D'UN PRÊTRE.
ÉCOLE ROSA, XIII^E SIÈCLE.

MUSÉE DU LOUVRE. DON DE MME. GILLOT EN SOUVENIR DE SON MARI.



L'ART FÉODAL AU JAPON

peu près tous les spectacles de mouvements et de mêlées où les combattants se choquent, dans la pittoresque confusion des chariots et la fureur des rencontres.

Très peu de temps après la mort de Yoritomo, sa dynastie de Shoguns subit à Kamakura le même genre d'éclipse que les premiers empereurs de Kioto sous la tutelle des Fujiwara. C'étaient maintenant les ministres *Hojo* qui gouvernaient, famille cruelle, mais adroite et forte qui put pendant près de cent cinquante ans dominer un peuple qui se rebellait contre elle. Ces sombres jours de tyrannie et de révoltes sont le sujet de nombreux drames de Nô du xv^e siècle. Les Hojos eurent à repousser l'attaque des Mongols qui, en 1269, déjà maîtres d'une partie de l'Asie, avaient songé à envahir les îles : Kublai Khan fut repoussé par Hojo Tokimune.

Que fut l'art de cette époque de transition ? Au milieu du xiii^e siècle, les grands peintres de la principale Ecole, dite Tosa, furent *Tsunetaka*, fils de Mitsunaga, et *Yoshinobu*, son petit-fils. Le dessin du premier est d'une extrême finesse : il ne traite pas les figures en grands ensembles comme Keion, et souvent il peint en blanc et noir. Dans ses paysages, les arbres sont d'un merveilleux dessin, et sont les fonds les plus complètement parfaits de l'Ecole Tosa. Son batelier manœuvrant à la perche au milieu des rapides est une création d'une rare audace ; Koyetsu l'a refait souvent.

Yoshimitsu rappelle parfois un peu Nobuzane.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Il nous a laissé des compositions serrées, pas aussi rigoureusement construites que celles de Keion, mais d'une puissance de vie étonnante. Ses quarante-huit rouleaux de la vie de Honen Shonin, possédés par la maison impériale du Japon, sont particulièrement beaux. A remarquer le groupe de femmes qui descendent les degrés du palais. — Ses paysages sont d'une extrême liberté et très impressionnistes. S'ils sont reliés, par leurs caractères purement japonais, aux paysages chinois du style du vi^e siècle qui a précédé les Tang, ils reflètent d'une surprenante façon les paysages réels du Japon d'aujourd'hui, si bien qu'en parcourant la vallée sauvage qui avoisine Kozanji près de Kioto, il arrive souvent qu'on s'écrie : « C'est tout à fait un paysage des Tosa ».

Dans les rouleaux enluminés d'écriture bouddhique, nous rencontrons de charmants exemples du pur décor Tosa ; dans l'un d'eux, un daïmio Fujiwara et ses dames de cour sont en contemplation devant un jardin de lotus baigné d'une atmosphère tachetée d'or, d'une couleur plus riche que le plus somptueux laque moderne.

Il faut noter que dès cette époque (1229), Toshiro établissait à Seto, en Owari, le premier four pour faire des poteries d'art. Ses émaux d'un brun profond ont quelque chose de la beauté des poteries des Song.

Les laques de la même époque, soit qu'ils aient été décorés de paysages de style Tosa, en or épais ou en noir, soit qu'ils portent des motifs de fleurs ou d'oiseaux incrustés en burgau sur un fond poudré d'or, présentent beaucoup moins

L'ART FÉODAL AU JAPON

de raideur et de convention que les objets de même espèce des Fujiwara. C'était ces impressions de jardins, inspirées des makimonos de Yoshimitsu, que Koyetsu et Korin devaient faire revivre au moment de la grande renaissance des laques au xvii^e siècle.

Des troisième et quatrième générations de l'École de Tosa, *Yukimitsu* et *Yukihiro* sont à un degré encore plus bas, et ne sont plus qu'une menue monnaie de Keion.

Parallèlement à ces descendants des Fujiwara et des Tosa, une suite des familles de Kose et de Takuma florissait encore, et après les objets d'autels traditionnels, faisaient au xiv^e siècle des travaux sur makimonos. L'un d'eux, *Kose Nazataka*, dit aussi « Echizen no Kami Nazataka », nous a laissé une vue contemporaine de la destruction de la flotte des Mongols par Tokimune. — *Kose Korehisa* faisait de son côté de grandes compositions guerrières. Cette lignée de Kose conservait un style plus rude et plus vibrant que n'eut jamais Tosa; mais de plus en plus ces écoles se confondirent, au milieu du xiv^e siècle, et il devient difficile de distinguer Tosa Yukihide de Kose Arishige et de Takuma Rison.

Le dernier stage du premier shogunat de Kamakura avait débuté par une série de guerres intestines coïncidant avec la délivrance de l'empereur Godaigo Tenno en 1331. Les Hojos avaient connu la totale impopularité. Mais les généraux impériaux qui les avaient vaincus et réduits, jaloux les uns des autres, se combattaient entre eux, et l'un d'eux, infidèle à la couronne, *Ashikaga*

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Takanji, se proclamait shogun d'un État du Nord indépendant en 1337, et défaisait l'empire de Godaigo, malgré les efforts infructueux de son fidèle général Kusunoki. Après leur défaite, les troupes de l'empereur du Sud restaient groupées autour de lui dans leurs forteresses du Yoshino, et ce ne fut qu'en 1372 qu'elles se soumirent à Kioto au rival heureux qu'avait soutenu la famille d'Ashikaga.

Ashikaga avait été proclamé shogun en 1337, mais les traditions de Kamakura subsistaient après la chute de ce régime; car Takanji était mort en 1358, sans la certitude du succès et de la durée de sa dynastie. Pour établir une démarcation entre les deux périodes, il faut, je pense, prendre comme date 1368, alors que le troisième Ashikaga devint shogun à Kioto, *Yoshimitsu*, homme remarquable et d'une politique toute nouvelle.

L'Art de Tosa s'était bien affaibli, à cette époque de guerre civile; une de ses meilleures œuvres était cependant ce portrait équestre de Ashikaga Takanji, peut-être par Tosa Awataguchi *Takamitsu*, dont nous avons conservé une copie. Les Tosa s'étaient divisés en plusieurs branches; une nouvelle École, Shiba, n'était qu'un composé atténué de Kose, Tosa et Takuma. Mais nous verrons encore les vrais descendants de Tosa briller sous les Ashikaga, *Hirochika* et *Mitsunobu*.

Nous avons dit et expliqué que le makimono avait été une des formes les plus originales et sai-

L'ART FÉODAL AU JAPON

sissantes de la pure École japonaise des Tosa. Mais les plus grands artistes de cette Ecole furent aussi des portraitistes éminents, ce qui ne peut étonner d'une époque si éprise d'individualisme. Takanobu et Nobuzane firent des portraits merveilleux. Du premier nous avons déjà mentionné le grand portrait de Yoritomo. Nobuzane peignit les trente-six poètes, parmi lesquels surtout Ono no Komachi et Hitomaro. Son Hitomaro assis, de la collection Kawasaki à Kobe, est le plus beau. Koyetsu, par la copie qu'il en fit, a immortalisé le portrait si individuel d'un noble Fujiwara un peu gras. Le portrait d'Ono no Tofu calligraphiant est d'un humour charmant.

Les artistes de l'Ecole de Takuma firent de magnifiques portraits de prêtres. L'un des plus beaux, rappelant l'art profond d'Holbein, fut donné au musée du Louvre par Mme Gillot.

Cet art du portrait allait revivre avec éclat dans la sculpture dont l'époque des Fujiwara avait rétréci le champ. Deux grands artistes, *Wunkei* et *Tankei*, aussi fameux au Japon que Donatello ou Michel-Ange en Occident, furent les chefs d'une nouvelle École de sculpteurs, à l'époque de violence de Yoritomo ; et sous leurs mains le portrait allait prendre sinon toute la place, du moins le premier rang. C'est à Nara qu'ils travaillèrent surtout, rendant ainsi à la vieille capitale un lustre artistique que Kioto lui avait enlevé. Leur matière est le bois : oubliés sont le bronze, l'argile et le laque qui avaient triomphé aux beaux jours du Yamato.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Nous voyons Wunkei sous la forme d'un prêtre au crâne chauve, égrenant son chapelet. On a cru le reconnaître aussi, sous les traits d'un vieux prêtre, à la vieille face simiesque. — Inoubliables et tenant du prodige sont les six portraits de prêtres assis sur le bord de l'autel du Chukondo de Tofukuji à Nara, effigies surprenantes d'individualité, de vie surprise à l'instant fugitif de la plus profonde et intime émotion, avec tous les détails particuliers de structure minutieusement rendus, avec la ferveur d'une interrogation affectueuse et l'émotion communicative que l'artiste a éprouvée à surprendre et à comprendre le modèle vivant, portraits dignes d'être comparés aux plus saisissantes effigies de l'Art égyptien, qu'ils égalent.

Il ne faut pas oublier les portraits des seigneurs de Kamakura et des chefs militaires, dans leurs costumes si curieux avec leurs grands chapeaux à pointe et leurs larges pantalons qui cachent les pieds, par exemple ce portrait de Hojo Tokiyori, le cinquième de la lignée de Kamakura entre 1246 et 1261, dans la pose qui n'est pas celle des genoux pliés sous le corps ou croisés devant, mais des jambes allongées.

Mais il ne faudrait pas croire que ces époques aient rompu entièrement avec l'art religieux, si riche aux anciennes époques : jamais au Japon il n'y eut d'interruption dans ces traditions artistiques. Wunkei et Tankei sculptèrent aussi des figures bouddhiques, ces Niôs, gardiens des portes, et ces Shi-tennos, gardiens des autels. Qu'on se rappelle les statues colossales des Niôs de la

L'ART FÉODAL AU JAPON

grande porte du Todaiji de Nara, et les deux statues de l'autel du Chukondo de Kofukuji, formidables de violence et d'effort musculaire, un peu forcenées, comme le sont d'ailleurs quelques gens de cour de Nobuzane, quelques guerriers de Keion. Une remarque peut être faite, qu'alors les yeux sont généralement faits d'un globe de cristal pour figurer la cornée.

Les Shi-tennos de Wunkei sont typiques au Toïndo du Yakushiji et au Seigwanji de Kioto. Les Bodhisattwas, Saints et Devas, qu'on voit sur l'autel central du Sanji san Gendo de Kioto sont des œuvres remarquables d'une ou de deux générations plus tard. Les Bouddhas et les Amidas subsistent très nombreux, quelques-uns des plus beaux, sculptés en plein bois et dorés, datant de la fin du XIII^e siècle. — Le premier rang revient au colossal Bouddha de bronze de Kamakura, sur lequel tout a été dit, car il est célébré dans tous les journaux de route de globe-trotters. Il est du type de la génération qui suivit Wunkei. Si on pense aux peintres du même moment, c'est de Tosa Yoshimitsu qu'il se rapproche comme esprit, bien plus que de Keion ou de Mitsunaga. Il est évidemment supérieur au grand Bouddha de Nara, parce qu'il est le point culminant de cette époque de Kamakura, tandis que l'autre n'est que d'une époque déclinante. — De très belles œuvres et pleines de grâce sont encore les six grandes Kwannons sculptées dans le bois naturel au Rokukwando, au Nord de Kioto.

Les sculptures du XIV^e siècle de l'École de Wunkei ne sont pas rares, mais elles indiquent

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

plus de faiblesse. Excellentes encore dans les types grotesques comme le porteur de lanterne de Kasuga par Kobun.

A la fin de ce xiv^e siècle, un moment encore magnifique est celui du groupe de bronze Shingon, du premier pèlerin mystique Enno Giogi, et des deux esprits familiers de la montagne ; mais la même pauvreté de style va s'accroître dans la sculpture, comme dans la peinture de l'École Shiba du même moment.

A ces mêmes époques, la peinture religieuse subit les mêmes destinées que la sculpture, pratiquée aussi par les mêmes artistes des Écoles de Tosa. Keion nous a laissé des aspects charmants des jardins et des constructions du temple Kasuga de Nara, avec des fonds de paysages à la Tosa. Tsunetaka se distingue par ses dieux stellaires, ses belles figures bouddhiques, les esprits planétaires, flottant sur des nuages dans les cieux. De beaux exemplaires sont ce Mandara du musée de Boston, ou celui de la collection Freer. — Yoshimitsu fit spécialement des peintures de type Shingon, secte qui avait repris une grande vitalité au xiii^e siècle, avec des Dai-nichis, des Fudos, des Aizens. De très belles peintures de ce genre sont au Daigoji en Yamashino.

Mais parallèlement aux Tosa avait grandi avec Kose Genkei, contemporain de Kiyomori et de Yoritomo, toute une génération d'artistes de Kose, probablement des descendants de Kanawoka et d'Hirotsuka, qui avaient introduit dans les peintures d'autels le dessin libre et l'esprit plus personnel que l'on demandait alors. Un très remarquable

L'ART FÉODAL AU JAPON

exemple nous est fourni par la Jizo Mandara de Genkei dans la collection Freer.

Au xiv^e siècle, les peintures d'autels de Kose ont un hiératisme suave, de la même source que les gracieux Amidas ou Kwannons de la sculpture laquée (Kwannon de Kose Arishige dans la collection Freer). L'École de Shiba de son côté, avec Rinken (musée de Boston), offre encore un charme assez analogue à celui des formules byzantines.

Enfin l'École de Takuma, bien que connexe aux autres, manifesta ses préférences à se prêter aux inspirations de la secte Zen, qui émanaient des Song du Nord chinois. Ce fut là l'esprit même des Hojos de Kamakura. Et ce style de Takuma de la troisième période combine les lignes un peu lourdes et les nobles proportions de Riryomin avec le coup de brosse nerveux et vivant des Tosa. Les grands maîtres furent *Kukin* et *Takuma Shoga* : ce dernier vivait dans les montagnes de Takawo, au Nord-Ouest de Kioto près de Kozanji, où l'on conserve toujours sa grande suite des douze Ten Bapteri Bodhisattwas. L'un d'eux, le Kwaten, ou dieu du Feu, est sous les traits d'un vieillard ; une autre, la déesse Lune, est une gracieuse figure de profil, portant sur un disque d'or le croissant lunaire enfermant un lapin. Ses successeurs Erichibo, Rioga, Riosan, Choga, Yeiga, répétèrent son style, en subissant de temps en temps l'influence de Kose et de Tosa. Mais au demeurant, et sous les impulsions de Riryomin et des premiers apôtres Zen, l'Art de Takuma est le seul sous Kamakura qui forme une sorte de transition avec la forte influence des Song qui va peser sur l'Art des Ashikaga.



CHAPITRE X

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

I. LES SONG DU NORD A KAIFONGFU

LA DOCTRINE BOUDDHIQUE DE ZEN. || SON INFLUENCE SUR L'ART CHINOIS DES SONG. || SON SENTIMENT DE LA NATURE ET L'ART DU PAYSAGE. || LES PEINTRES CHU HUI, CHAO CH'ANG, LI CH'EN ET KUO HSI. || L'ESSAI THÉORIQUE SUR LA PEINTURE DE KUO HSI. || LE PEINTRE LI LUNG MIEN ET L'EMPEREUR ARTISTE HIN TSUNG (KISOKOTEI).

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

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

On peut objecter qu'en poésie, l'École est en

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

partie dépendante des Tang; et je n'y contredirai pas. Mais j'admettrai aussi et même j'affirmerai qu'elle est très liée aux Liang du Sud et aux Song dans leur capitale Nanking, et que Tommei fut son fondateur. Ce fut alors que l'Indien Daruma transplanta les germes de cette doctrine, soigneusement cultivée par les prêtres chinois Yeyan et ceux du cercle des Lotus blancs.

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

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

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

Ce qu'il y a de remarquable dans la pensée Zen des Song du Nord, c'est cette opposition



UN RAKAN OU ARHAT.
Par le prêtre Kuan Hsiu (en japonais
Zengetsu Daishi. X siècle. Temple
Kodaiji.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

déclarée et méprisante à tout ce que le Confucianisme a de plus cher. Soit que cette union des extrêmes fût en 730 une vraie communauté, ou seulement un rapprochement de trêve, elle fut brisée par le conflit de 1060. La vérité est que la secte étroite des confucianistes, quand elle parvint à la demi-conscience de son puritanisme, ne put jamais tolérer aucune comparaison ni réelle union avec personne. Ils apportaient une obstination de bull-dogs à s'en tenir à la lettre de la loi. Nous avons vu comment ils se livrèrent à des persécutions brutales de bouddhistes avant la fin des Tang. Les critiques Tang eux-mêmes ne furent guère capables de se rendre compte de la situation; ils demeurèrent bouche bée devant des violences qu'ils ne pouvaient comprendre. L'élément confucianiste dans la première culture des Tang, comme dans les examens des services civils et de l'Université, a été très fort. Le peuple pouvait difficilement se faire une opinion pour condamner ou pour admirer ceux qui dirigeaient le mouvement.

Avec la dynastie Song, cet état de confusion et de doute cessa. Durant les cinquante-cinq années des cinq courtes dynasties intermédiaires entre Tang et Song, au x^e siècle, une sorte d'indépendance relative s'était développée dans les provinces séparées, gage d'un individualisme et d'une décentralisation qui donne déjà idée du changement qui plus tard devait transformer le Japon à la période Kamakura. Et quand l'union se fit de nouveau au début des Song dans leur nouvelle capitale de Kaifongfu en 960, et que des énergies jeunes

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

affluèrent des provinces pour apporter leurs forces à la nouvelle cour, il y eut presque immédiatement une rupture entre les individualistes et les anti-individualistes. Ce furent les premiers qui tout d'abord l'emportèrent, et c'est ce qui fit l'Art primitif des Song si brillant, avec l'aide possible d'un génie supérieur tel que Riryomin.

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

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



KWANNON.
Par Mu Ch'i (en japonais Mokkei), XI^e siècle. (Epoque
des Song). Temple Daitokuji à Kyoto.

Planche XLII.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

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

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Song du Nord, le Bouddhisme Zen commença à jouer un certain rôle. Le mysticisme, ni taoïste, ni tendai, ne pouvait s'adresser aux étudiants des Universités. Tourner le dos à la Nature était le cri des savants comme celui des pieux bouddhistes. Comment le Bouddhisme montra des possibilités à devenir une « contemplation de la Nature », voilà ce qui est une chose infiniment mystérieuse pour ces savants Pali qui supposaient qu'il n'avait pu y avoir jamais de Bouddhisme réel ne prenant pas son point d'appui sur « les cinq nobles vérités ».

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

Un principe extrême de Zen est que les livres sont mauvais, surtout dans la période éducative. Elle se détourne de la parole écrite, et de toute la littérature de cet ordre. C'en était assez pour la condamner aux yeux des étudiants chinois



UN RAKAN OU ARHAT AVEC UN SERPENT.
Par Mu Ch'i (en japonais Mokkei). XI^e siècle. (Époque des Song.)

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

qui regardent la parole écrite comme une sorte de talisman sacré. Les philosophes Zen enseignaient que le Livre de Vie, c'était le Livre de la Nature ; que le néophyte devait voir par lui-même comment les animaux et les oiseaux, les rivières et les nuages, les montagnes et les rocs, étaient formés. C'était un essai pour reformer les catégories de la pensée *de novo*, en prenant comme base solide l'organisation de la Nature. C'est le cri qui échappe joyeusement à l'écrivain Kakki aux premières lignes de la préface de son essai : « Pourquoi les hommes aiment-ils la Nature ? Parce que c'est d'elle que perpétuellement jaillit *la vie*. » *La vie* ? Non pas cette collection de poids et mesures morts, ou ces limites des ordres sociaux rangés rang par rang, et numérotés dans un ordre analytique. La mésentente avec Confucius, c'est qu'il a raisonné comme si ce squelette était la vie. Avait-il conçu un Empire de Chine ainsi déterminé pour l'éternité ? Ses disciples d'ailleurs exagérèrent ses défauts, et après lui ils allèrent répétant que le moyen de comprendre le sens de la vie, ce n'était pas d'écouter les battements du cœur et le souffle des poumons, mais de compter le nombre de côtes. Ce fut sur ce terrain que le système d'éducation de Zen fut à un tel degré antithétique.

Un autre grand point de la doctrine Zen était qu'en s'attachant aux formes caractéristiques et aux traits particuliers de la Nature, l'étudiant n'avait pas d'autre guide que sa propre intelligence, entièrement libre. Le maître le plaçait

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ainsi devant les rochers et les nuages, et lui demandait ce qu'il voyait. Le prêtre était un examinateur, non pas un précepteur. Il laissait l'intelligence constituer elle-même son domaine par le sens des subtiles affinités entre les choses, pour organiser ainsi un enchaînement organique de nouvelles catégories. En résumé, l'éducation ne pouvait que développer l'*individualité*.

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

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

Qu'une telle doctrine ait pu devenir un puissant adjuvant de la poésie, depuis Sharéiun des Liang, jusqu'à So-Toba des Song, cela est dû à une pénétrante conception des analogies. Toute poésie réelle est justement cette perception cachée des relations organiques. La Nature était si plastique et claire aux yeux de l'homme primitif que ce que nous appelons métaphore éclatait à ses yeux comme l'identité



范寬

友信樓

PAYSAGE AVEC UN BUFFLE.
Par Fan K'uan (en japonais Hank-wan). — Début du XI^e siècle. (Époque des Song.)

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

spirituelle à laquelle le langage donnait une forme en poésie et en mythe. Zen chercha seulement à revenir à ce primitif *éclaircissement*.

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

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

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

racte au milieu des rocs, que possède le Kotaiji Higa Shugama, que tous les érudits ont conclu à considérer comme authentique, et qui est d'une incomparable puissance, aussi bien de vision que d'exécution.

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

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

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

Une période a séparé les arts des Tang et des Song. C'est celle des cinq dynasties où, pendant cinquante-cinq ans, la Chine fut disloquée en plu-



UN DES RAKANS OU ARHATS.
Par Li Kung-tin, dit Li Lung-Mien (en japonais
Ki-no-min) 1100. Époque des Song.
Collection Charles Freer, à Detroit (États-Unis).

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

sieurs provinces dans un état de demi-indépendance. Le créateur de l'art du paysage dans le Nord-Est fut *Keiko*, qui vécut sous les Tang, mais fut en pleine production sous Liang (907-922). *Fan Kuan* (Hankwan) et *Kiwando*, son élève, furent les grands paysagistes du commencement du x^e siècle. On disait de Fan Kuan que ses paysages étaient l'image même de la nature qu'on avait devant les yeux. Il vécut probablement sous les premiers Song, et ne fut pas sans influencer *Li Ch'en* (Risei). Dans la forme de ses arbres, dans la façon d'indiquer les troncs avec plus de clarté que les feuilles, il rappelle Godoshi, ce qui faisait dire au critique des Song, Mi Yuan Chang (Beigensho), que « ses arbres étaient tout en branches, sans troncs », ce que *Kiwando* semble avoir encore exagéré. Ce dernier cherchait des effets de brouillard et de pluie.

Dans la région pittoresque du Yangtsé, vécut un des plus grands génies de cette époque de transition, *Ch'u Hui* (Joki), peintre de fleurs et d'oiseaux, comblé d'honneurs par son souverain. Ce fut la gloire de la capitale des premiers Song, celui qui créa ce genre Kwacho (fleurs et oiseaux) si honoré dans l'Art chinois. Il était supérieur dans sa façon de peindre les hérons. Il aimait à se servir d'une grosse soie dont Beigensho disait qu'elle était forte comme du coton. Il était aussi remarquable en cherchant à rendre les lotus, dont on a peut-être une admirable interprétation de lui à Horiuji, qu'on a souvent attribuée à son contemporain japonais Kanawoka. En tout cas, Horiuji possède des copies de pein-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

tures de lotus de Chu Hui, dont les feuilles sont bordées, et ponctuées aux extrémités d'un rouge cramoisi merveilleux : quels modèles y trouvèrent tant d'artistes des Yuen et des Ming !

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

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



TÊTE DE FEMME.

Dessin de Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Ki-riô-min). - 1100. (Époque des Song.)

Planche XLVI.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

palais et des temples, le premier sans doute qui appliqua l'art du pur paysage à la décoration murale. Il mourut probablement à la période Genko 1078-1088, date de sa dernière œuvre, un énorme paysage sur soie. Il ne put avoir connu Risei que dans sa jeunesse, et peut-être aussi Riryomin. On doit se rappeler que Kakkei, le plus grand paysagiste des Song du Sud, étudia Kakki à fond et copia souvent ses peintures.

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

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

Je voudrais donc ici donner quelques extraits de cet essai, comme le meilleur témoignage qui puisse être fourni de la virtuosité chinoise

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

Les confucianistes purement modernes reculent avec horreur devant la souillure de la pensée et du sentiment bouddhiques et, ce faisant, ignorent ou renoncent à comprendre la plus grande part



HOFEI DORMANT
Par Li Kung-hn, dit Li Lung-Mien (en japonais
Ri-riô-min). - + 1100. (Epoque des Song.)



LE CÉLÈBRE YU'IMA (*Copte*).
Par Li Kung-hn, dit Li Lung-Mien (en japonais
Ri-riô-min). - + 1100. (Epoque des Song.)





LA VILLA "RIOMIN-ZAN."
Habitation du peintre Li Kung-lin, dit Li
Lung-Mien (en japonais Ri-ri-min). Par
lui-même. + 1106. (Époque des Song.)

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

de ce qui a fait la Chine et les Chinois puissants par leurs arts sous les grands Song. Être pur comme la fleur du prunier, libre comme l'oiseau, fort comme un pin, pliant comme un saule, cela fut tout l'idéal des Chinois Song, comme des plus récents Ashikaga du Japon, et cela pénétra partout avec la pensée Zen.

EXTRAITS DU FAMEUX ESSAI SUR LA PEINTURE PAR KAKKI (KUO HSI) (1).

KAKKI (KUO HSI DES SONG). SUR LE GOUT DES FORÊTS ET DES SOURCES. RÉDACTION D'APRÈS DES NOTES FRAGMENTAIRES PAR SON FILS, LAICHI LAIFU, COMMANDANT EN CHEF L'INFANTERIE, KAKUSHI JAKKIO.

PRÉFACE.

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

Quant à moi, Kakku Jakkio, dès mon enfance, j'ai suivi mon ami respecté (son père, Kakki), voyageant avec lui au milieu des torrents et des rochers, et chaque fois qu'il peignait la scène de la Nature qu'il avait devant lui il disait : « Dans la peinture sansui (de paysage), il existe des principes qui ne peuvent être exprimés grossièrement ni précipitamment ». Et chaque fois qu'il prononçait des

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

paroles dignes d'être rappelées, je prenais mon pinceau et je les transcrivais. Ces souvenirs, qui ont été ainsi conservés par centaines, je les publie pour ceux qui aiment l'Art.

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

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

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

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

Commencer par esquisser sa peinture, et tâcher de la construire, en donnant plus d'importance à quelque qualité, ou à quelque partie, puis la mouiller de nouveau



UN RAKAN OU ARHAT EN ENIASE SUR LES EAUX.
Ecole de Li Kung-hn, dit Li Lung-Mien
(en japonais Ri-no-min). + 1100.
(Epoque des Song.)





GROUPE DE RAKANS OU ARHATS REGARDANT
DES CIGOGNES.

École de Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien

(en japonais Ri-nio-min). + 1106. (Epoque des Song.)

Planche L.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

pour revenir deux fois sur une première touche, ou même trois fois sur deux, tracer de nouveau chaque trait incurvé, essayer toujours d'améliorer, mais finalement n'éprouver que mécontentement et déception : tel est le sens qu'il donnait à l'Art de peindre, d'un cœur généreux.

EXTRAITS SUPPOSÉS DES SENTENCES CERTAINES DE KAKKI.

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

Le tumulte du monde poudreux, et le renfermé des habitations humaines, est ce que la nature humaine, à ses hauts degrés, hait perpétuellement ; — tandis qu'au contraire les brumes, le brouillard et les sennins pleins de sagesse (c'est-à-dire, poétiquement, les vieux esprits qui sont supposés hanter les montagnes), sont ce que la nature humaine recherche, mais ne peut que rarement rencontrer ; mais il y a une grande paix et des jours bénis, où les âmes du maître comme de l'élève sont hautes et joyeuses, et où il est possible pour l'un de régler sa conduite avec pureté, avec rectitude et honnêteté durant sa carrière entière. Et alors quelles nécessités, quels motifs pourraient déterminer l'homme de bien à se tenir à l'écart, à s'éloigner du monde, à fuir les lieux fréquentés par ses semblables ? Plutôt se mêlerait-il à eux dans une joie générale. Mais puisque ce n'est pas le cas, quelle délicieuse chose cela est pour les amoureux des forêts et des sources, pour les amis des brumes et des brouillards, d'avoir à portée de la main un paysage peint par un habile artiste ! Avoir ainsi la possibilité permanente de voir l'eau et les pics, d'entendre le cri des singes, le chant des oiseaux, sans sortir de sa chambre.

En ce sens, une chose ainsi réalisée par la volonté d'un autre satisfait complètement votre propre esprit. C'est là

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

l'idée fondamentale de respect du vaste monde pour la peinture « sansui » (de paysage). Si bien que si l'artiste, sans réaliser cette idée, peint « sansui » d'un cœur indifférent, c'est comme s'il jetait de la terre sur une divinité, ou s'il répandait des impuretés dans le vent clair.

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

Celui qui étudie la peinture est dans les mêmes conditions que celui qui étudie l'écriture. Celui qui en écriture ferait de Sho-ô ou de Gurinku son maître, n'exécuterait qu'un travail identique à celui du maître, et rien de plus. C'est la même chose en peinture. Le grand artiste qui circule ne doit pas se renfermer dans un école, mais doit étudier dans plusieurs, de même qu'il lit, et qu'il obéit aux raisons que lui fournissent les pensées de la suite de ceux qui l'ont précédé, subissant ainsi une cristallisation qui forme son propre style. Et seulement alors il peut dire pour la première fois qu'il est devenu un artiste.

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

Celui qui veut étudier la peinture de fleurs placera une plante fleurie dans un pot de terre, et l'examinera de haut ; celui qui étudie la peinture des bambous, prendra une



PAYSAGE.
Par l'empereur Hui-Tsung (en japonais
Kisô-Kôtei). + 1135. Temple Daitokuji
à Kyoto.





UNE DAME DE L'ÉPOQUE DES SONG S'APPUYANT CONTRE UN PIN.
Par Chao-Tsien-Li (en japonais Chosenri). XII^e siècle.
Collection Charles Freer, à Détroit (États-Unis).

Planche LI.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

branche de bambou, et projettera son ombre par une nuit de lune sur un mur blanc.

LA PEINTURE DES NUAGES.

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

LES MONTAGNES ET L'EAU.

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

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

L'eau est une chose qui vit : sa forme est profonde et tranquille ; ou douce et unie, ou vaste et comme un océan, ou pleine comme de la chair, ou cerclée comme des ailes, ou s'élançant et svelte, ou rapide et violente comme une flèche, riche comme une fontaine qui s'écoule de loin,

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

faisant cascades, tissant des brumes sur le ciel, se précipitant sur la terre où les pêcheurs sont à l'aise. Les gazons et les arbres des rives la regardent avec joie, et sont comme de charmantes femmes sous des voiles de brumes, ou quelquefois brillants et éclatants comme le soleil rayonne sur la vallée.

Tels sont les aspects vivants de l'eau.

LES MONTAGNES.

Les montagnes sont tantôt hautes, tantôt basses. Les montagnes hautes ont une chaîne de sang (vieille expression chinoise). Leurs épaules et leurs cuisses sont larges et étendues, leur base et leurs jambes vigoureuses et épaisses. Les montagnes âpres, les montagnes à dos rond ou aplanies apparaissent toujours puissantes, s'étreignant, s'embrassant l'une l'autre, avec leur chaîne continue et éclatante. Telles sont les formes des hautes montagnes, et elles ne sont pas solitaires. Les montagnes plus basses ont leur circulation de sang plus élevée, avec un cou court et une base plus élargie.

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

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

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

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

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



UN TARTARE CHASSANT UN DAIM
Par Li Ngan-Chung (en japonais Ri-an-Chiu)
XII^e siècle. (Epoque des Song)

Planche L.III.





VILLA EN HIVER SOUS LES BAMBOUS.
Par Ma Yuan (en japonais Bayen).
Début du XIII^e siècle.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

En montagne, il y a trois grandeurs. Une montagne est plus grande qu'un arbre, et un arbre plus grand qu'un homme. Une montagne à une certaine distance, non pas plus loin, prend l'aspect d'un arbre ; comme l'arbre à une certaine distance prend l'aspect d'un homme. La montagne et l'arbre ne sont donc pas grands. La comparaison d'un arbre avec un homme commence avec ses feuilles, et la comparaison d'un homme avec un grand arbre commence avec sa tête. Un certain nombre de feuilles d'arbre rivaliseraient avec la tête d'un homme, et la tête d'un homme se compose d'un certain nombre de feuilles. Ainsi donc la grandeur et la petitesse d'un homme, d'un arbre et d'une montagne sont tout à fait en dehors d'une moyenne raison. Telles sont les trois sortes de grandeurs.

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

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

LES ROCHERS.

Les rochers sont les os du ciel et de la terre ; et leur noblesse est faite d'âpreté et de profondeur. La rosée et

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

l'eau sont le sang du ciel et de la terre, et tout ce qui coule librement est un noble sang.

En peinture, les rochers et les forêts doivent éminemment avoir raison. Un pin puissant doit être peint tout le premier : c'est le patriarche, et dans la mêlée des arbres, des graminées, des plantes grimpantes, des cailloux et des rochers qui l'entourent, comme des sujets qu'il regarde de haut, il est comme un sage au-dessus des hommes inférieurs....

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

CONSIDÉRATIONS SUR LA PEINTURE.

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



VILLA SOUS LES PINS.
Par Ma Yuan (en japonais Bayen).
Début du XIII^e siècle.





LE POÈTE RINNASAI.
Par Hsia-Kuei (en japonais Kakei).
Début du XIII^e siècle.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

aucun goût élevé, ni créer le « *yu* » mystérieux et merveilleux. Après avoir rangé toutes choses autour de moi dans leur ordre, c'est seulement alors que ma main et mon esprit répondent à un autre, et se meuvent avec une parfaite liberté :

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

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

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

SUR LA POÉSIE.

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

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

Les confucianistes, qui avaient été les maîtres sous les derniers Tang, avaient cherché à dominer encore les premiers Song. Ils avaient amené l'empereur à les nommer gouverneurs locaux en 963. Mais une force contraire n'allait pas tarder à leur faire échec. En 984, Kwazan Inshi, un ermite taoïste, vint à la cour, demanda à y résider et à prêcher. Ses miracles attirèrent l'attention de l'empereur. En 1012, un second vint encore. On les regardait comme des *Sennins*, c'est-à-dire des hommes réels, mais qui, par leur communication directe et pure avec la nature et la soumission



PAYSAGE.
Par Hsia-Kuei (en japonais Kakei).
Début du XIII^e siècle.



CASCADE.
Par Hsia-Kuei (en japonais Kakei).
Début du XIII^e siècle. Copie par
Kano Tanyu.



PAYSAGE.
Par Hsia-Kuei (en japonais Kakei).
Début du XIII^e siècle.





L'ERMITE KANZAN.
Par Yen Hui (en japonais Ganki). XIV^e siècle.
Collection Kawasaki, à Osaka.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

de leur personnalité, ont une sorte de pouvoir sur les choses et peuvent même échapper à la mort. Il est clair qu'une telle doctrine devait être en accord avec le Bouddhisme, et surtout avec la secte Zen. En 1023, l'empereur Ninso commençait un règne qui devait durer quarante et une années. De ce qu'on le dit un sennin, on peut conclure de ce que la doctrine taoïste avait gagné de terrain à la cour, et du champ qu'elle allait prendre pour imprégner l'esprit chinois à jamais.

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

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

C'est dans ce grand milieu intellectuel que Kakki mourut, et que *Li lung Mien* (Riryomin) grandit; les querelles s'étaient apaisées, et ce

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

grand esprit de liberté intellectuelle, et de poétique idéalisation de la Nature qui a dominé toute la période des Song, permit à un groupe d'hommes remarquables de lui donner l'éclat de leurs talents les plus variés : le ministre Oyoshi, l'historien Shiba, le prosateur Bunyoka, le poète Toba, le critique Beigensho, le réformateur Oanseki, l'essayiste Kakki, le peintre Riryomin et le jeune prince Cho Kitsu, qui devait devenir le grand empereur artiste, *Kiso Kotei*.

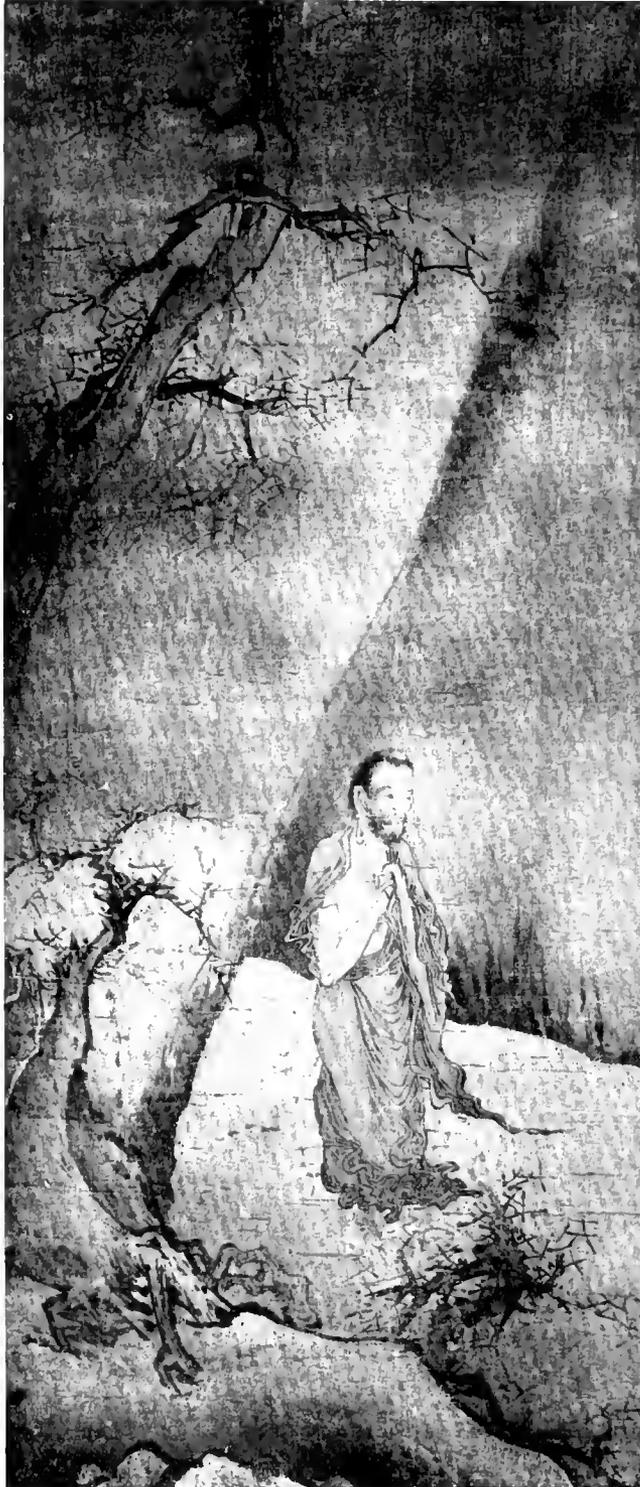
Li lung Mien (Riryomin) a été une figure des plus attachantes : peintre éminent d'images bouddhiques et de Rakans faiseurs de miracles, esprit de large tolérance, vivant en étroite intimité avec le poète confucianiste Toba, dont l'idéal était à l'antipode du sien, fait de libéralisme et d'une liberté d'esprit qui admettait bien des idées opposées et les conciliait par l'ingéniosité et la subtilité d'une rare intelligence. Poète comme Michel-Ange, prosateur, humoriste, moraliste, amateur et collectionneur, illustrateur de livres, que ne fut-il pas ? Et s'il a été un peintre bouddhiste extraordinaire, il convient de considérer le rôle qu'il a joué comme peintre de la vie. Il avait vécu sa jeunesse dans une contrée d'élevage de chevaux pur sang, et il s'intéressa à leurs allures vives et sauvages ; il devint un peintre de chevaux étonnant que les critiques ont égalé au grand peintre de chevaux des Tang, *Kankan*. Il excella surtout dans la peinture de chevaux montés par des cavaliers (le Japonais Okio en a laissé une copie admirable).

Si ce n'est pour ses œuvres d'autels, Riryomin



LE SENNIN TARRAL.
Par Yen Hui (en japonais Ganki).
XIV^e siècle.





UN ERMITE DE LA MONTAGNE.
Par Liang Chi (en japonais Riökai).
XIV^e siècle.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

se servit surtout pour peindre de papier plutôt que de soie, et il peignit à l'encre. Mais dans ses œuvres bouddhiques sa couleur était réputée « divine », et il a peint aussi des paysages en couleurs. On lui a reproché de ne s'être servi de couleurs que dans ses copies, ce qui est faux. Il a déclaré lui-même qu'il avait beaucoup aimé faire des copies des œuvres des grands maîtres antérieurs. Il peignit Upasaka Yuima visité par Ananda, peut-être d'après la peinture de Kogaishi. Une de ses œuvres sur papier délicatement colorée, est un gros Hotei dormant, très supérieur à ceux de Sesshu et de Motonobu. Il peignit le poète Rihaku et manifesta son génie humoristique dans cette étonnante bataille de musiciens aveugles.

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

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

Les contemporains de Riryomin furent les savants Bunyoka, Toba et Beigensho ; mais, à lire entre les lignes des commentateurs, il semble certain que très célèbres littérateurs, ils ne furent

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

En 1001, *Hin Tsung* (Kiso Kotei) montait sur le trône, et avec lui s'ouvrait une ère d'Art asiatique de la plus grande splendeur. Il commença par s'entourer des plus notables artistes de son temps, comme d'une Académie, très officielle, dont les confucianistes se sont toujours moqués. Nul doute qu'il n'y eût là des risques, si le drapeau de l'Art n'avait pas été tenu très haut et très droit par l'empereur même. Il avait réuni le plus extraordinaire musée de choses d'art chinoises qui fût jamais; la collection Senkwa (période du même nom, 1119-1125), qui comprenait plus d'une centaine de peintures de Riryomin, fut publiée et gravée; les Japonais ont nommé ce catalogue « Haibunsai Shogwafu ». Et l'empereur, au milieu de ses collections, discutait avec les artistes de son Académie des mérites des œuvres, usant de son influence au profit des plus beaux exemples et des meilleurs modèles. Et lui-même, cet empereur Kiso, n'était-il pas un artiste, et très grand? Ses biographes ont dit que son style dérivait de Riryomin, dernière manière. On peut en juger d'après sa merveilleuse peinture de Shaka, Monju et Fugen, en couleurs, conservée dans un temple près de Kioto. Il n'est pas de plus gracieuse figure, d'esprit tout hellénique, d'un Art plus délicat et féminin que celui de Riryomin, que ce jeune Monju, drapé dans les longs plis de son manteau, figure presque féminine. — Le pigeon blanc et le pigeon mordoré au milieu des fleurs



COPIE D'APRES UNE PEINTURE DE LIANG CHI
(en japonais Riokan). XIV^e siècle.





GOKUANSHI PEIGNIT LE KOC, LES ORCHIDÉES ET LE BAMBOU DANS UN DISQUE.
NEN KAWO peignit la baignade des Buffles. Milieu du XIV^e siècle.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

de pêcher de Kiso, le montrent inspiré de Joki. — Mais peut-être est-il le plus grand dans le paysage, avec les deux merveilleux kakemonos du Daitokuji de Kioto. L'un montre un poète, (et c'est presque un Riryomin), dans un surprenant décor de montagnes : il s'est assis au pied d'un cèdre que les tempêtes ont ravagé ; un grand roc se dresse au premier plan, et au loin une chaîne de pics rudes ; de blancs nuages flottent dans une atmosphère lourde, et une cigogne sauvage vole et semble s'abandonner à l'infini. La pose du poète, que la Nature a repris tout entier, et qui se livre à elle dans l'oubli total de sa condition, un bras contre le rude tronc du cèdre aux branches convulsées comme les faisait Zengetsu Daishi, est d'une beauté sans égale. — L'autre peinture représente un paysage de rocs et de bambous au bord d'une cascade qui s'échappe d'un défilé ; un singe est suspendu à un arbre au-dessus de la cascade. Au milieu des rocs écroulés une figure se tient debout, contemplant les abîmes. C'est au petit matin, alors que les brumes de la nuit rôdent lourdement autour des rochers. Dans de tels paysages, le style de Kiso n'a rien de Godoshi ni de Kakki. Le trait, chez lui, a une grande force, mais aussi une suprême élégance ; il ne cherche pas à rendre l'espace par de grands partis pris de lumière et d'ombre, ni à établir ses masses par des effets impressionnistes. Aucun détail n'est négligé, et cependant l'effet est large par la perfection même de la touche.

Dans ce long règne artistique de Kiso (1101-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

II. LES SONG DU SUD A HANGCHOW SUR LE YANGTSE.

L'AMOUR DE LA NATURE, ET L'ART DU PAYSAGE PÉNÉTRÉ DE LA DOCTRINE ZEN. ■ LES PEINTRES MA YUAN, HSIA KUEI, ET MU CHI. ■ L'INVASION ET LA CONQUÊTE MONGOLE. ■ LA DYNASTIE MONGOLE DES YUEN. ■ L'ÉCOLE RÉALISTE DES YUEN.

Ces vingt-cinq années resplendissantes de Kiso Kotei à Kaifongfu, sur la rive sud du fleuve Hoangho, un des centres les plus vénérables de la

RAKKANS PAR LIN TING-KUEI.
AU DOCTORU DE KIE-TO.





L'ART IDÉALISTE EN CHINE

vieille civilisation chinoise, sombrèrent dans la plus terrible secousse que la Chine ait subie depuis Genso des Tang. La cité fut prise et tout le Nord de la Chine occupé par les Tartares Kins en 1126. Les historiens en ont chargé Kiso Kotei, l'esthète impie; ils en ont fait une sorte de Néron, devant Kaifong en feu. Les confucianistes n'avaient-ils pas été les premiers à lui donner les plus funestes conseils ?

Ces Tartares, les plus civilisés de leur race, étaient en contact avec la Chine depuis quelque temps : la culture des Song les avait pénétrés. Comme en 1114 ils serraient de près les Liang, ceux-ci, sans en référer aux Song, les avaient attaqués et vaincus. Ces Liang rebelles, les Tartares avaient offert à Kiso de l'aider à les soumettre, et ils les réduisaient après une dure guerre de sept années. Mais alors les Tartares se retournaient vers l'empereur et demandaient la récompense de leur aide. Ce prix fut tout le Nord de la Chine, la captivité de Kiso lui-même, et la capitale reculée aux provinces du Sud. Ce désastre de 1127 est le point douloureux de l'histoire chinoise. La capitale, en 1138, était transférée à *Hangchow*, sur les bords si pittoresques du Yangtsé, avec la proximité du beau lac voisin entouré de montagnes, au bord duquel on éleva un grand mur, interrompu de grandes portes d'accès; avec ses canaux et ses ponts arqués, Hangchow devint une sorte de Venise, et le palais s'élevait sur une langue de terre qui séparait le lac de la rivière Sento, vaste estuaire ouvert sur la mer.

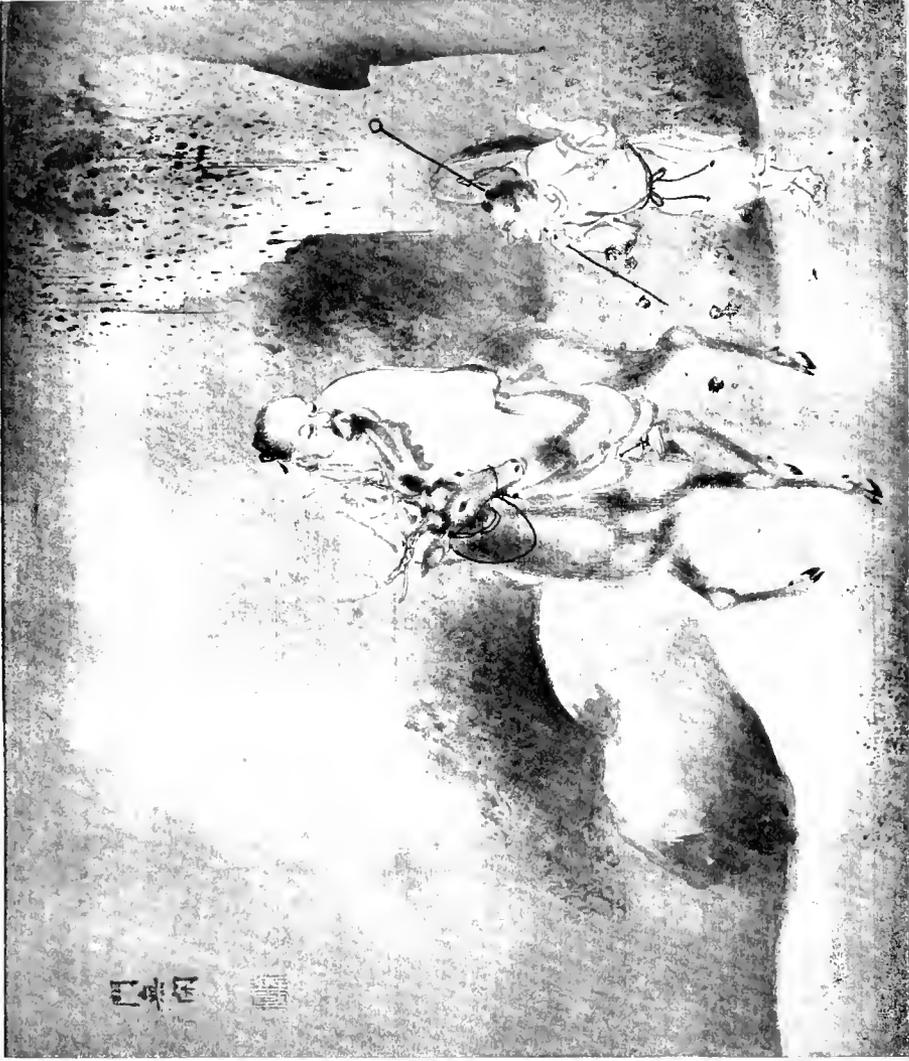
L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

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

Jamais l'amour de la Nature et la passion du paysage ne furent plus ardents. Cette cour des Song était là dans son milieu natif. Non loin



UN SENNIN VOYAGEANT SUR UN DAIM.
Par Mommuken? (Copie.)





FEMMES CHINOISES ÉCRIVANT.
Par T'orn (Dynastie des Ming).
Collection Charles Freer, à Détroit (Etats-Uns).

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

était cette rivière pathétique où Butei de Rio avait conçu ses créations bouddhiques dans l'ancienne Nanking. Non loin s'élevaient les grandes chaînes de montagnes, étincelantes de leurs lacs, où Toemmei et Shareiun avaient trouvé l'inspiration de leurs plus célèbres poésies naturalistes. C'avait été toujours cette puissante imagination du Sud qui avait soutenu l'inspiration du Nord; et elle revenait à ses sources les plus pures après cinq siècles d'absence. Elle y reprit un bain salubre et vivifiant; et l'on vit ce prodige d'un peuple entier exprimant, par l'art, ses plus intimes émotions, ses rêves et ses méditations, comme avait été chrétien l'art du cinquecento italien, comme avait été bouddhique l'art des Fujiwara à Kioto. Mokkei était digne d'entrer dans la société de Fra Angelico ou de Yeishin Sozu.

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

Loin de se sentir enclins à revenir au rituel ascétique des confucianistes, les nouveaux

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

empereurs du Sud, au lieu de résister au Confucianisme, cherchèrent à le transformer, et trois générations se mirent en quête d'un système où Confucianisme, Taoïsme et Bouddhisme Zen se seraient confondus. Mais il aurait fallu compter sans Genghis Khan, chef des Mongols en 1206, maître de toute l'Asie et d'une moitié de l'Europe.

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

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

La première génération de ces artistes des Song du Sud, de si prenante influence sur les Japonais, appartenait déjà à la grande Ecole Senkwa de Kiso Kotei; c'étaient *Riteiki* et *Rianchu* et le vieux *Rito* et *Sokanshin*. Mais *Yang pu Chih* (Yohoshi) s'était dérobé aux avances de Kiso qui cherchait à l'attirer. C'était un talent fruste, qui ne prenait conseil que de sa propre sensibilité,



CAMELIAS.
Par Shun-Ku (en japonais Shunkon). — Dynastie des Ming

Planche LXX.



CIGOGNE AU VOL
Par Renshuren. Temple Shokokuji.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

se bornait à peindre à l'encre de plusieurs tons des branchettes de prunier, des orchidées, des bambous, des pins.

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

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

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

Ce fut vraiment le règne du quatrième empereur de Hangchow, *Nin Tsung* (Neiso), qui fut l'apogée du resplendissant génie des Song (1195-1224). Mais cette belle période comprit aussi la fin de règne du deuxième empereur et le court règne du troisième, si bien que cette grande ère his-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

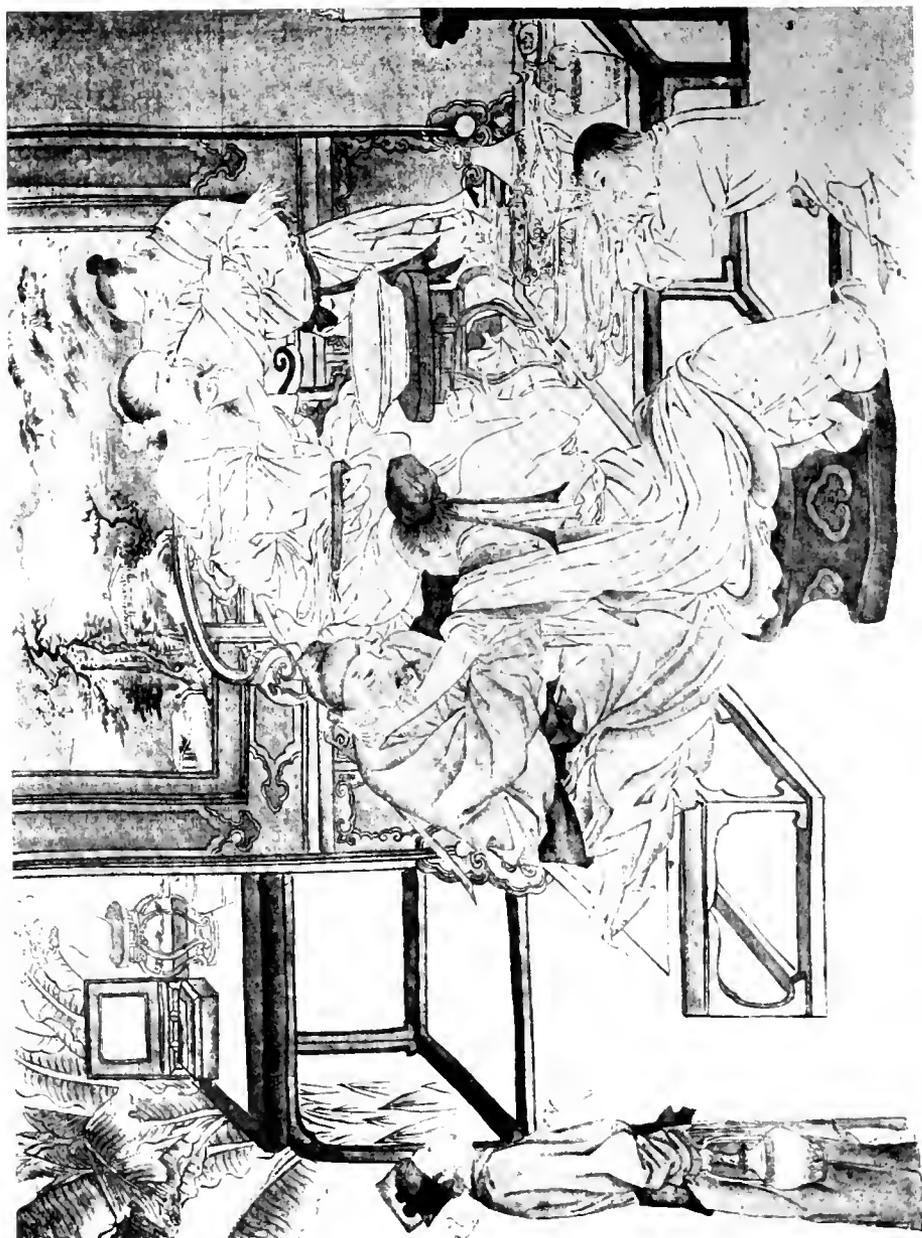
torique et artistique peut être ainsi divisée : la vie de Koso, 1127-1187; l'âge de Neiso, 1187-1225; le règne de Riso, 1225-1264.

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

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



DANSE DE FEMMES.
Peinture au trait, par K'iu Ying (en japonais
Kiuyei). — Dynastie des Ming.



UN SOUPER.
Par Sujo, frère de Sugo.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

que seul *Sobunshi* avait peintes un peu avant lui ; mais l'œuvre de Bayen, beaucoup plus belle, est devenue typique dans la suite pour tous les artistes chinois et japonais.

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

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

Kakei peut être considéré comme un des plus grands paysagistes de l'Art chinois, et peut-être même du monde entier. Il était un vrai disciple

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

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

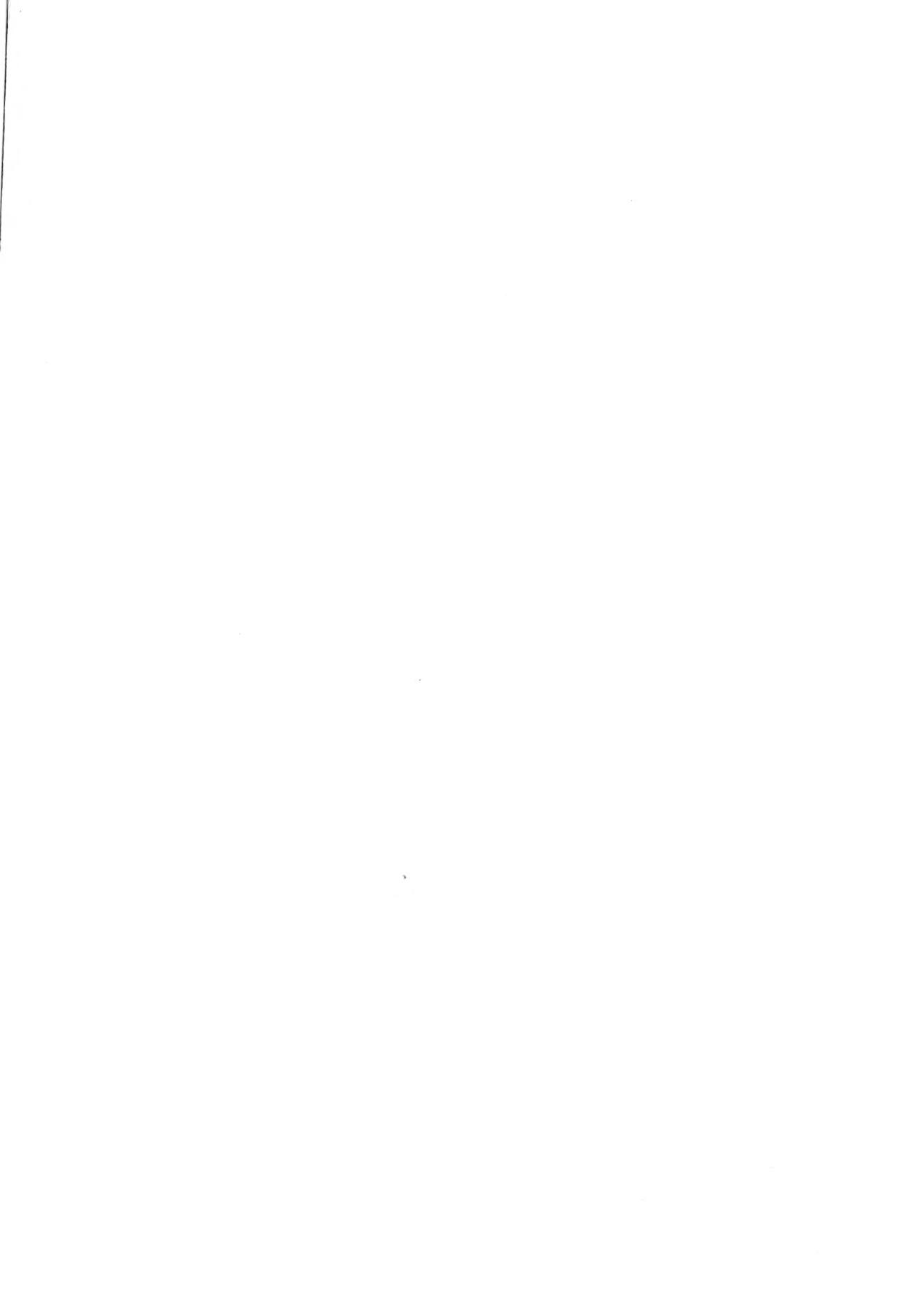
Une œuvre fameuse était un long rouleau, suite panoramique de la rivière Yangtsé, ses sources en ruisselets, son passage dans des gorges, son embouchure. Telle partie, avec ses pics sauvages, est comme une grande étude géologique, conçue avec l'emportement d'un Turner. Il peignait encore de merveilleuses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

Parmi les artistes qui, sous l'empereur Neiso,



UN PALAIS.
Par Kameiyen (Hsia-Ming-Yuan)

Planche LXIX.





LA MUSIQUE SANS INSTRUMENTS.
Par Gessan. XIX^e siècle.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

entouraient Bayen et Kakei, nous connaissons *Moyeki*, le grand peintre de tigres. Il y eut *Baki*, le jeune frère de Bayen, *Barin* et *Karin*, les fils de Bayen et de Kakei; *Rinshonen* était célèbre pour ses paysages de fermes et ses scènes de tissages, imitées par les Kanos, et pour ses scènes enfantines. Sa couleur riche, dans les bleus, les verts et les rouges, a eu une très certaine influence sur les Ming.

Li Sung (Risu) était un charpentier, qui s'éleva peu à peu dans la hiérarchie académique. Il peignait des paysages du lac Seiko. *Yen Tzu ping* (Enjihei) rappelle Kakei, mais plus dur et anguleux. *Hsia Ming Yuan* (Kameiyen) faisait de grandes architectures dans des paysages colorés. *Liang Chieh* (Riokai) enfin, peintre de figures, d'une suprême habileté et d'une touche violente dans ses coups de pinceau audacieux.

Sous le règne de Riso, paraissent *Wang Hui* (Oki), peintre de villas, imitateur de Bayen; *Fan an-jen* (Hannanjin), peintre de poissons; *Ma-Lui* (Barin) et *Hsia-Lui* (Karin). *Renshiren* a laissé une splendide peinture, au temple japonais Shokokuji, d'une cigogne volant devant un fond de montagne, qui semble avoir été un des grands modèles de ce genre pour les Japonais.

Mais celui qui domine vraiment cette troisième époque est *Mu Chi* (Mokkei), avec ses élèves les prêtres Zen, étrangers à l'Académie, qui poussèrent encore plus loin l'impression passionnée de Riokai. Dédaigné des critiques chinois, à cause de son indépendance, nous savons peu de chose de lui. Il est le suprême impressionniste de l'encre, car

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

il ne peignit pas avec les couleurs. Il n'a sans doute pas la violence et l'audace hasardeuse du coup de brosse. Son pinceau est subtil et doux; pour rendre les impressions poétiques de la nature, il n'a pas de rival. Il a été le grand modèle des Japonais, de Sesshu et de Noâmi; Kano Motonobou, dans son style adouci, procède de lui, comme toute l'École Kinkakuji de Kioto. Il fut le centre d'une école d'artistes religieux, que les confucianistes voulurent ignorer, et qui par son pur esprit Zen fut intégralement adoptée par les Japonais. On trouve dans son œuvre des moineaux sur une branchette, des groupes de hérons dans les lotus, ou un héron dont le vol s'abat sous une averse de pluie, une poule et ses poussins, des raisins pendant à la vigne; et quand il peignait de purs paysages, il n'était pas inférieur aux plus célèbres, de même que dans ses figures de Rakans ou de Daruma, il a la noblesse qu'apportait Millet dans ses fusains.

Cinq peintures sur soie de Mokkei sont au Daitokuji de Kioto : deux cigognes et des bambous, un tigre grognant à la pluie, la tête d'un dragon émergeant d'un nuage, une guenon à longs bras et son petit perchés au sommet d'un arbre enguirlandé de vignes, toutes peintures inspiratrices des artistes des Ashikaga, sans excepter Sesshu. Mais la cinquième de ces peintures est sans doute, avec celles de Godoshi et de Riryomin, une des plus grandioses compositions que la peinture chinoise nous ait révélées : c'est la Kwannon blanche, assise dans une caverne rocheuse, avec les flots



FLEURS, FEUILLAGES ET OISEAUX.
Par Gōku-wo. XIX^e siècle.
Musée de Boston (Etats-Unis)





BOSQUET DE BAMBOUS SOUS LA TEMPLE.
Par Danshadzui.

Planche LXXII.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

qui baignent ses pieds ; un vase de cristal dans lequel trempe une branchette de saule est posé sur un roc à gauche ; des herbes retombent de la voûte de la caverne. De légères nuées blanchâtres traînent dans l'espace. La plus absolue beauté réside dans la figure même de la Kwannon, infiniment gracieuse dans sa pose un peu inclinée en avant, comme si elle prêtait l'oreille aux voix des marins en détresse qui lui arrivent sur les flots, figure toute féminine comme on la voit sur les porcelaines modernes. Figure toute plastique aussi, exécutée dans la pureté et la fermeté de ses formes comme une statue de marbre, et d'une expression tendre que n'ont jamais eue les figures semblables de Riryomin.

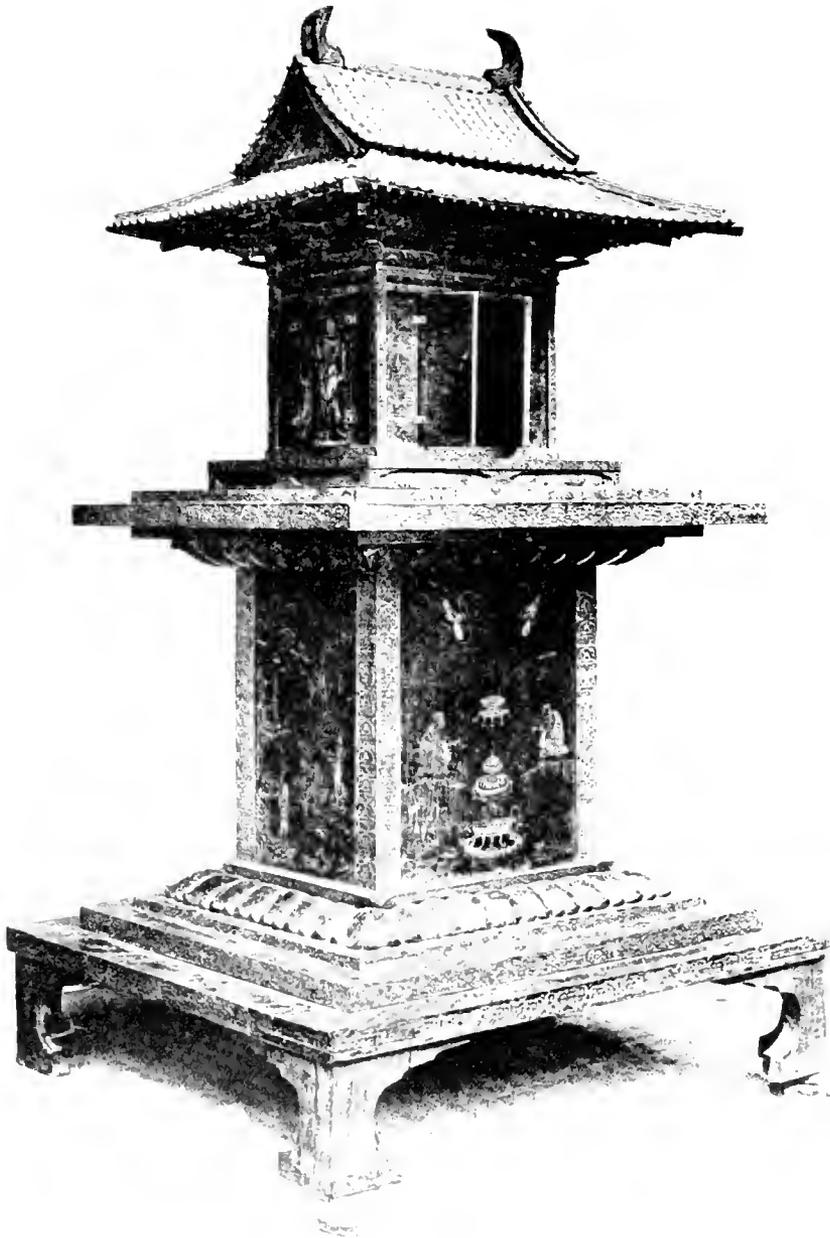
De nombreux artistes de la secte Zen suivirent Mokkei à la fin de l'époque des Song. Un des plus remarquables est *Mu An* (Mokuan), dont le trait de dessin est plus lourd et plus écrasé. *Mommukan* a moins de vigueur. *Konenki*, avec ses paysages brumeux, peignait aussi les mouvements de l'eau et des nuages, et leur esprit familier, le dragon.

La logique et le souci d'être complet pourraient amener à consacrer deux chapitres isolés à l'Art des deux dynasties qui suivirent les Song, à celui des Yuen (Gen) qui suivit, et au long apogée des Ming. Serait-ce un juste souci de proportion ? Le xiv^e et le xv^e siècle produisirent certes de notables œuvres d'art, mais la beauté des formes en sera désormais trop souvent absente. Les grandes époques sont passées. L'étude de l'Art des Yuen et de celui

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

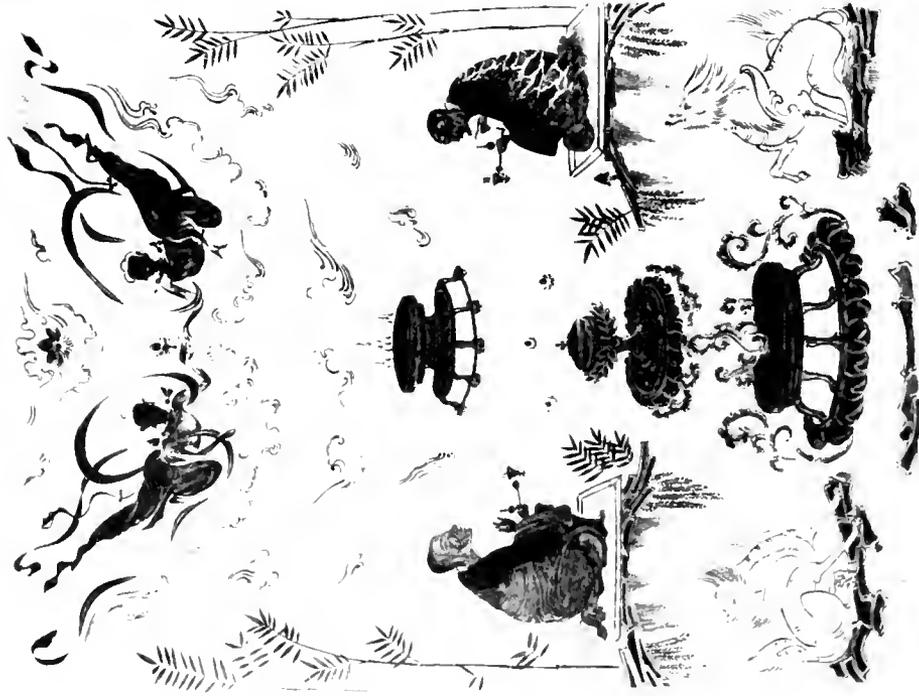
des Ming est surtout intéressante pour y chercher la courbe des rapports entre l'Art des Song en Chine, et l'Art des Ashikaga au Japon.

La fin de la dynastie Song est une époque tragique dans l'histoire de l'humanité, celle de la conquête mongole, houle dévastatrice, des rivages du Danube et de la Baltique aux rives des mers de Chine. Et cependant il en résulta ceci, qui est important, le contact direct entre Chine et Europe. Durant la courte dynastie mongole des Han (1280-1368), les princes chinois furent reçus à Rome par le Pape, les missions franciscaines s'organisèrent en Chine, Marco Polo visita Hangchow et nous en laissa un récit véridique. Après les Yuen, il se passa deux siècles où les Européens n'y purent pénétrer, et durant ces deux cents ans le sentiment des Song s'était volatilisé. Gengis Khan était devenu chef des Mongols en 1206. Dès 1213, il dominait déjà les Kins, les adversaires invétérés de Hangchow. En 1227, Gengis Khan avait soumis à l'Ouest les Sarrasins. En 1234, ses successeurs avaient anéanti les Kins, et commencé à envahir le Sud de la Chine. Malgré l'étonnante résistance de cette civilisation d'Hangchow durant cinquante ans encore, peu à peu les Mongols la réduisirent cité par cité, et Marco Polo les y aida. En 1276, la famille impériale fuyait Hangchow, et, en 1280, le conquérant mongol *Kublai Kan* (pour les Japonais *Seiso*), devenait premier empereur Yuen. Aussitôt les confucianistes proposèrent leurs services, et tous les rouages administratifs furent de nouveau entre ces mains natives; ils faisaient détruire

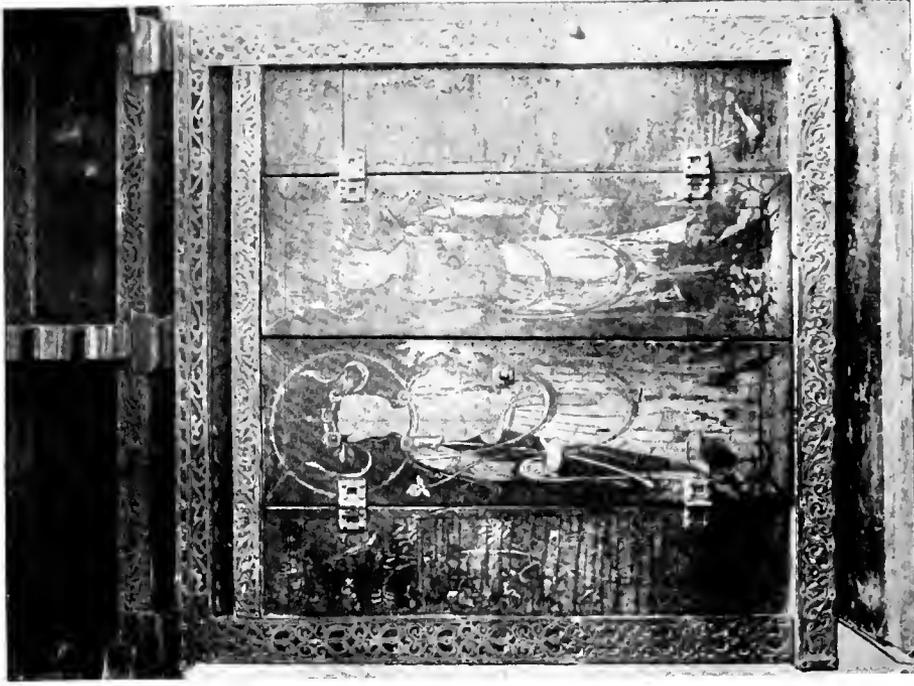


LE CÉLÈBRE TABERNACLE COKEEN TAMAMUSHI,
À HONJU (Japon), VI siècle.





LE TABERNACLE TAMAMUSHI (détail).
Horiuji (Japon). VI^e siècle.



LE TABERNACLE TAMAMUSHI (peintures de la porte).
Horiuji (Japon). VI^e siècle.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

tous les livres « hérétiques » des philosophes d'Hangchow. On allait revoir les anciens jours du formalisme ancien ; c'était reculer à la mentalité du x^e siècle.

L'Art chinois se plia à la compréhension de ses nouveaux maîtres : l'Art des Yuen devient *réaliste*, pour interpréter en brillantes couleurs les arbres et les fleurs de leurs jardins, les animaux qu'ils préféraient, surtout les chevaux, les détails de la vie matérielle. Ils demandent conseil aux maîtres les plus réalistes des derniers Tang et des premiers Song. Toute trace d'idéalisme Zen a disparu. Ce sont les chevaux de Soba, Kankan et Riryomin qu'on imite ; la sécularité de style de Seikinkoji et de Ganki dans les figures ; et pour les fleurs, le style de Joki, Kosen et Chosho. Les grands maîtres des Yuen sont *Chao Tzu-ang* (Chosugo), *Chien Shun-Ch'ii* (Sen-Shunkio) et *Gessan*, peintres de figures de belles lignes, mais ténues, groupées, hommes et femmes se distrayant dans les jardins, les figures féminines un peu conventionnelles et poupées, avec bien moins de grâce et de liberté que sous les Song. On peint aussi des scènes historiques ordonnées par les confucianistes, comme instructives. Une composition de *Gessan* où des personnages sont en extase, les yeux fermés comme pour goûter une imaginaire musique ; la figure centrale, devant une table, semblant jouer d'un luth absent, est d'une pure ironie d'idéalisme. Des portraits de *Shunkio* et de *Sugo*, non dénués de beauté, ne sont que réalistes. Le grand repas peint par Fugo, frère de Sugo, rappelle les sou-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

pers des Romains de la décadence, d'un beau sentiment de composition, mais faible de dessin, et comme d'un Riryomin éteint. Dans des paysages, *Sugo* manie l'encre à la façon des Song, mais leur esprit même ne s'y retrouve plus.

Shukei, dans ses paysages et son exécution colorée, vrai disciple de Rishikui, se montre inspiré plutôt des Tang que des Song. Tous ces artistes sont vieillots et font du vieux neuf. C'est encore dans les fleurs et les branches isolées qu'ils sont les plus forts. Il y a plus de rigueur (mais est-ce mieux qu'une photographie colorée?) dans un camélia de *Shunkio*. Les hérons de *Chokuboku* dérivent d'un original Song. On ne sait jamais si leur meilleure œuvre qu'on a devant les yeux n'est pas une pure copie.

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

Mais ce ne sont pas vraiment ces écoles qui



LE PRINCE SHOTORI-TAISHI (1021) ET SES DEUX ENFANTS.
Peinture par le prince coréen Asi.





PEINTURES ET INCRUSTATIONS DE NACRE AU DOS
D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE APPELES "BIWA."
VIII^e siècle. Trésor du Sho-Son à Nara.

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

aidèrent à la transition des Song du Sud aux Ashikaga du Japon. Ce fut l'Art conservé dans les temples Zen que la mer avait toujours maintenus en relations maritimes avec le Japon. Ce fut cet esprit Zen que deux ou trois grands maîtres avaient religieusement conservé au ^{xiv}^e siècle, comme le souvenir impérissable d'Hangchow, et qui s'était aussi conservé dans les provinces de l'Ouest et du Centre, le Shoku et le Szechuan. L'un des plus fameux fut le paysagiste et peintre de bambous *Danshidzui*, presque aussi remarquable que Kakkei. Son bosquet de bambous courbés sous la rafale, qui tamise la lumière du soleil levant, est un beau souvenir des Song. — Un autre remarquable peintre de figures est *Ganki*. Comme il sut bien peindre les sauvages serviteurs du temple de Bouddha, Kanzan et Jittoku ! (collection Kawasaki à Kobe). Son Takkai Sennin exhalant sa propre image sous la forme d'un souffle de ses lèvres est au Daitokuji de Kioto. On y trouve quelque chose du profond sentiment de Mokkei, et du grand peintre des Song, Zengetsu Daishi.

Les Mongols devaient disparaître devant le soulèvement des vrais Chinois, assez analogue à ce que fut au ^{xix}^e siècle la révolte des Taipings contre les Manchous. Cela commença vers 1348, mais prit toute sa violence avec *Gensho*, vrai génie militaire, en 1355 ; après une lutte opiniâtre, il était proclamé empereur en 1368, et fondateur de la nouvelle dynastie des *Ming*. La révolte naquit dans le Sud, Gensho rétablissait la capitale à *Nanking*, vieille cité de la puissance des Liang au ^{vi}^e siècle. Ce fut au milieu d'un enthousiasme

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

national inouï qui revoyait déjà les beaux jours d'Hangchow, mais hélas suivi de cruelles désillusions. L'esprit chinois avait été bien modifié par la débauche des Gen ; il n'existait plus de génie pour faire revivre la philosophie des Song.

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

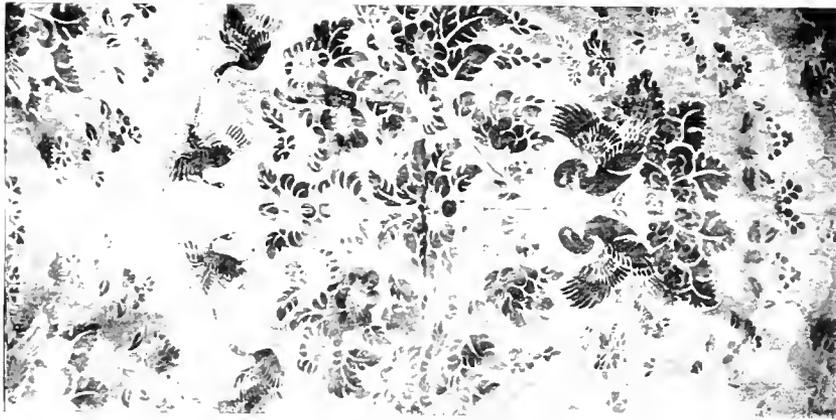
Ch'uan Shih (Rinno) est le Mokkei de son temps, par l'entrain étonnant de son coup de pinceau ; son grand phœnix, oiseau Hoo du Sokokuji de Kioto, est vraiment admirable.

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



PEINTURES SUR PEAU DE STYLE HINDOU.
VIII^e siècle. Trésor du Shoo-Som à Nara.

Planche LXXVII.



FEUILLES DE PARAVENT DE STYLE HINDOU.
VIII^e siècle. Trésor du Shoo-Som à Nara.





FRESQUES DU TEMPLE D'HORIJI,
à Nara, reconstruit de 708 à 715. — Détail

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

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





CHAPITRE XI

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

LES RAPPORTS DU JAPON AVEC L'EMPIRE CHINOIS DES MING. || L'INFLUENCE DE LA DOCTRINE ZEN SUR LA PENSÉE JAPONAISE. || L'ÉCOLE DE TAKUMA ET CHODENSU. || NOAMI, GEIAMI, SOAMI, SHUBUN, JASOKU ET SHUBUN. || SESHU. || SESSON ET SOTAN. || LES QUATRE GRANDS TEMPLES ZEN DE KIOTO.

QUEL était l'état de choses au Japon à la fin du XIV^e siècle ? La fin de l'oligarchie des Fujiwara au XII^e siècle avait ruiné ces influences chinoises que le Japon subissait depuis les Tang. L'âge féodal de Kamakura lui avait donné du moins ses institutions démocratiques et son goût dramatique qui s'était adapté à des formes bien nationales. Bien que divisé, le Japon avait su résister au choc des Mongols. Mais quand la dynastie Ming se fut solidement constituée en Chine en 1368, la situation changea. Cette date était exactement celle où le troisième Ashikaga Yoshimitsu, en vrai homme d'État, sentit que le Japon avait un pressant besoin de centralisation, que loin de vivre séparés du Mikado, les Shoguns devaient s'en rapprocher. Il ramena la capitale shogunale à Kioto, rapprochant ainsi les deux cours, impériale et militaire. L'Empire Ming était alors coupé de toutes ses provinces du Nord-Ouest : Turkestan, Mongolie, Manchourie, et n'était

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

pas fâché de s'appuyer sur ses amis de l'Est, dans une commune haine des Mongols. Une mission japonaise vint alors à Nanking, la troisième année de la nouvelle dynastie.

C'était à ce moment une Chine transformée et un nouveau Japon qui se trouvaient en présence. Le Japon n'avait pour ainsi dire rien connu des tendances libératrices de l'esprit chinois des Song, de la nouvelle philosophie, du goût contemplatif de Zen, des grandes écoles académiques de Paysage de Kaifong et d'Hangchow ; et d'un autre côté ce Japon, déchiré par de longues luttes, privé depuis si longtemps de toute discipline sociale, d'éducation et d'arts, était profondément affaibli de si constantes saignées. Les conditions se représentaient donc semblables à celles qui sous Shotoku au VII^e siècle avaient fait vibrer le Japon au premier contact du bouddhisme ésotérique chinois, et puis encore de nouveau sous les Fujiwara au IX^e siècle. Mais les conditions étaient peut-être plus favorables encore. Ce fut là le côté génial de Yoshimitsu de sentir combien cette renaissance de l'esprit des Song, pénétré de méditation pacifique par les Ming, pouvait être pour le Japon le salut. Il pensait lui redonner le culte de l'idéal, et par là refaire l'unité spirituelle de la nation.

Le grand palais Muromachi de Kioto fut bâti en 1378, et aussitôt la culture des Song pénétrait le Japon par ses livres, sa philosophie, sa poésie, la religion Zen, et l'art d'Hangchow. Ce fut à cette date que le Japon reçut de Chine tant de peintures Tang et Song originales, sans



ANGES MUSiciens AVEC LA BIWA ET LE KOTO.
Par Kobo-Daishi (774-834).



PORTRAIT DE PRÉTRE.
Par Kobo-Daishi (774-841).

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

compter les innombrables copies Yuen et Ming, dont les Tokugawa furent si riches. Et cela fut heureux, car c'était des derniers moments de la grande ferveur de sentiment des Song, et de la haute culture chinoise que le Japon recueillit à temps les bienfaits, dont il a joui jusqu'à la fin ; et l'on peut dire que jusqu'en 1894 il a reflété sans en avoir brisé la continuité les plus purs rayons de l'illumination d'Hangchow.

La vie de Ashikaga Yoshimitsu peut se diviser en deux parties ; les vingt-six années de 1368 à 1394 où il fut Shogun ; et les quatorze années de 1394 à 1408, date de sa mort, période durant laquelle, ayant déposé le pouvoir en faveur de Yoshimochi, il n'en détint pas moins toute autorité dans sa nouvelle vie de prêtre Zen, et dans l'éloignement de sa splendide villa-temple du Kinkakuji, au Nord-Ouest de Kioto. Dans la première période il put, au milieu de difficultés graves, préparer ce qu'il devait voir pleinement réalisé dans la seconde : le grand mouvement de culture chinoise, d'où l'art japonais devait recevoir une force nouvelle, impulsive et créatrice.

Il n'est pas absolument juste de dire que l'art des Song et que l'influence Zen aient été totalement ignorés du Japon durant la période de Kamakura. Il y a bien des raisons de supposer qu'au x^e siècle déjà, le grand peintre japonais Kose Kanawoka a pu être influencé par l'ancêtre des Song Chu Hui (Joki). Il est plus certain encore, qu'au début de Kamakura, des prêtres Zen chassés des provinces du Nord des Song

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

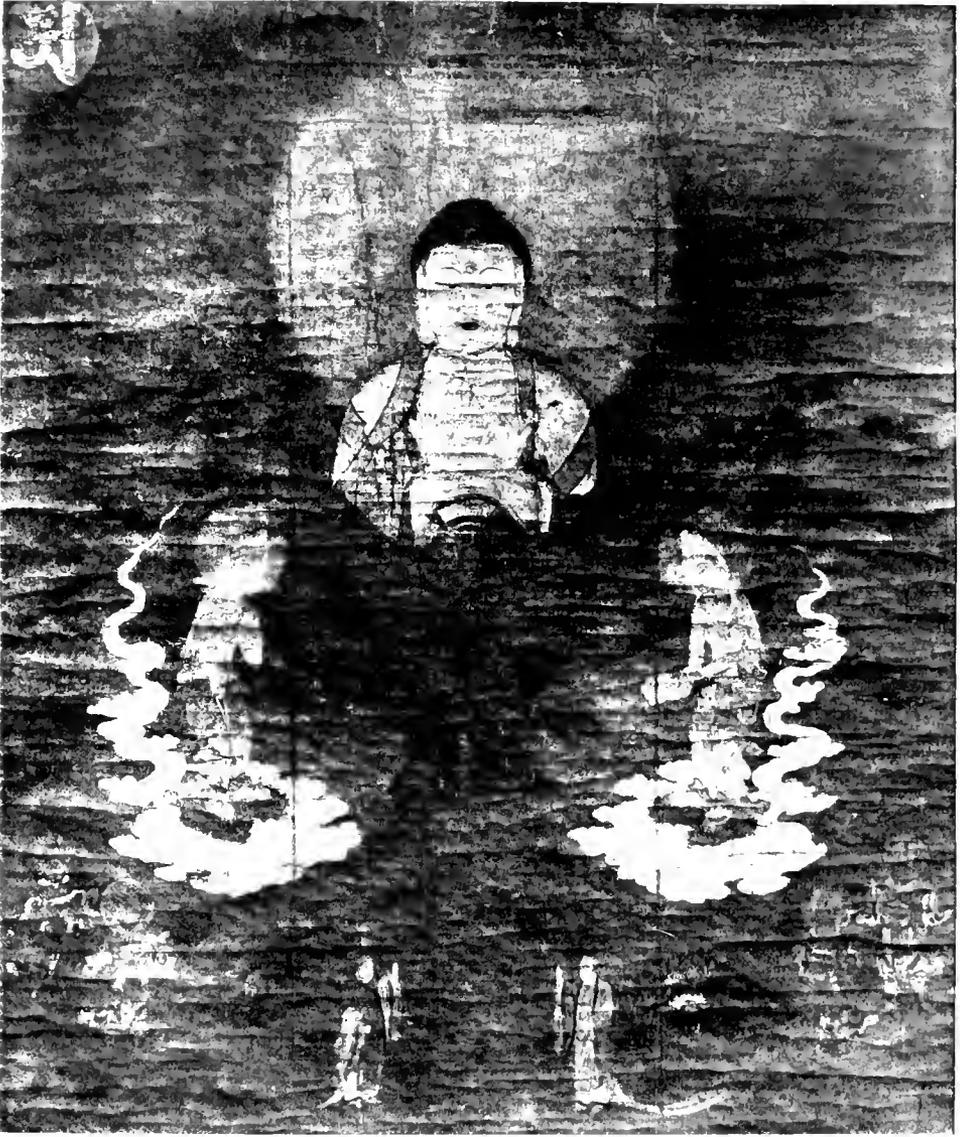
par les Kins, et des provinces du Sud par les Mongols, s'étaient réfugiés au Japon pour y fonder des temples Zen, surtout à Kamakura, ou Kenchoji fut édifié en 1253. Il est même évident que la cour féodale de Kamakura a patronné en un certain sens cet art, en opposition à l'art Tosa pur qui était plutôt l'expression de la cour impériale de Kioto.

C'est cette influence Song de Riryomin et de Zen qui pénétra l'École de Takuma. Au début du xiv^e siècle, les traditions de Takuma, de Tosa et de Kose, étaient assez confondues, mais à la fin du xiv^e siècle, la haute culture de Yoshimitsu, l'autorité des temples Zen de Kioto avaient incliné *Takuma Yeiga* à la religion Zen et à la compréhension de Ririomin. S'il fit quelques beaux portraits Zen, il tenta aussi à la fin de donner à ses figures colorées des fonds de paysages monochromes, dans une sorte de style Ming, sans abandonner pour cela le pur paysage à l'encre des vieux Song. Il était ainsi le véritable représentant et chef d'une des écoles d'art sous Yoshimitsu, alors que d'autres artistes plus épris des Song suivaient plutôt les traditions de Mokkei.

Ce fut un disciple de Takuma Yeiga, *Chodensu*, qui personnifia encore mieux ces idées. Comme Noami, il démontrait les avantages de l'étude dans les temples Zen qui entouraient Kioto, comme les ancêtres l'avaient fait autour du lac Suiko à Hangchow, mais sans oublier jamais que l'âme japonaise devait maintenir intact le prestige des grands souvenirs militaires de son passé.



TRINITE BOUDDHIQUE: AMIDA, KWANNON ET SEISHI.
Par Yeishin Sozu (1017).



AMIDA
Pa. Yeshun Sozu (F. 1017).

Planche LXXXII.

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

Ce fut alors que ce passé reçut une forme d'expression admirable, dans le drame de No, la plus noble forme de la littérature des Ashikaga. Et si Yoshimitsu avait dépouillé tout pouvoir virtuel, sa demeure de Kinkakuji n'en restait pas moins un centre de haute spiritualité, où il continuait à recevoir même le tribut des empereurs Ming.

La véritable floraison de l'art nouveau du Japon se produisit entre 1394 et 1428, si bien soumis à l'influence Zen, que les grandes Écoles pouvaient se dire dépendantes des quatre grands temples Zen de Kioto : *Kinkakuji*, *Tofukuji*, *Daitokuji* et *Shokokuji*.

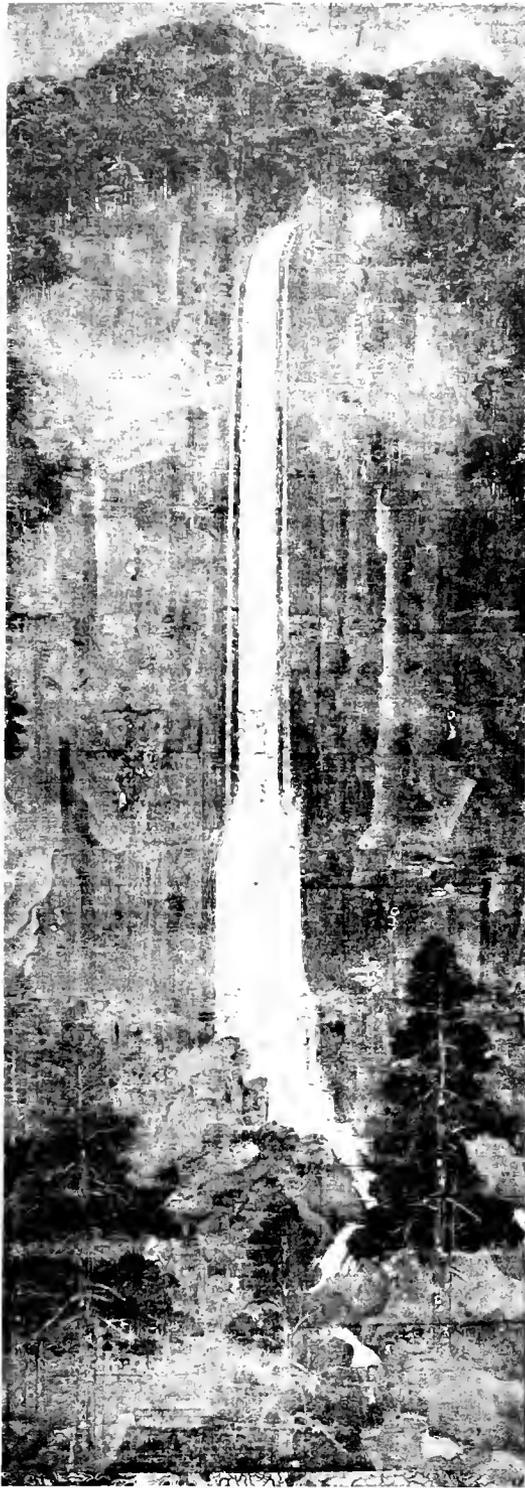
Kinkakuji, villa-palais de Yoshimitsu, était aussi un temple où prêtres et étudiants vivaient comme à Hangchow. Mais la grande École d'art était moins religieuse qu'académique à la façon chinoise, sous la direction d'un artiste, maître des études. C'était *Noâmi*, tout pénétré de la doctrine Zen, mais préparé à la haute critique par de constants travaux et par l'étude des innombrables chefs-d'œuvre de l'art chinois qu'il put connaître alors, et dont tous les éléments d'appréciation transmis par lui à des générations d'artistes érudits sont encore aujourd'hui la base des études archéologiques du Japon. Mais s'il fut critique, *Noâmi* fut aussi un grand peintre, et s'il copia des originaux chinois, il fit aussi des œuvres imprégnées de leur esprit, dans la tradition Zen, et dans le goût de *Mokkei*. Il est exquis de délicatesse dans ses encres, d'une exécution si mouillée, dans la finesse de sa

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

touche légère. Un de ses chefs-d'œuvre est le promontoire avec le pin (Miyo no Matsubara ; près du port de Tiji) qui est une feuille d'un de ses paravents. La villa sur la colline brumeuse, un des trois kakemonos de la suite du musée de Boston, le montre paysagiste de profond sentiment. Les grands paravents de Boston, avec le Dragon et le Tigre, doivent être de sa dernière manière, la plus puissante. Il peignit aussi des figures, et les belles décorations d'oiseaux volant dans les chambres du palais de Kinkakuji.

Avec lui travaillèrent son fils *Geiami* et son petit-fils *Soami* : celui-ci fut un des peintres de cour de Yoshimasa.

En 1880, le temple de Tofukuji était un immense monastère encore intact, avec un portail massif au Sud et deux halls colossaux portés extérieurement par de gigantesques piliers faits de simples troncs de cèdres de Chine de dix-sept mètres de haut, que la tradition disait avoir été apportés du Yangtsé. A l'intérieur, dans l'énorme espace, était un grand panneau circulaire de dix mètres de diamètre, peint d'un colossal dragon par Chodensu. Quatre hautes statues de gardiens de temple du temps de Wunkei se dressaient sur l'autel. Dans le couloir derrière l'autel, des poulies permettaient de dérouler trois immenses kakemonos, dont au centre le colossal Daruma de six mètres de haut, exécuté à l'encre de Chine par de sauvages et rudes coups de brosses. En 1882, le feu a détruit les halls centraux, mais on put sauver le pont, le porche, les chambres des prêtres et le maga-



CASCADE.
Par Kanawoka. IX^e siècle.



COMBAT DE TAUREAUX.
Fragment de Makimono à l'encre de Chine.
Par Toba Sojo (+ 1140?). Temple Kausanji (Yamato).

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

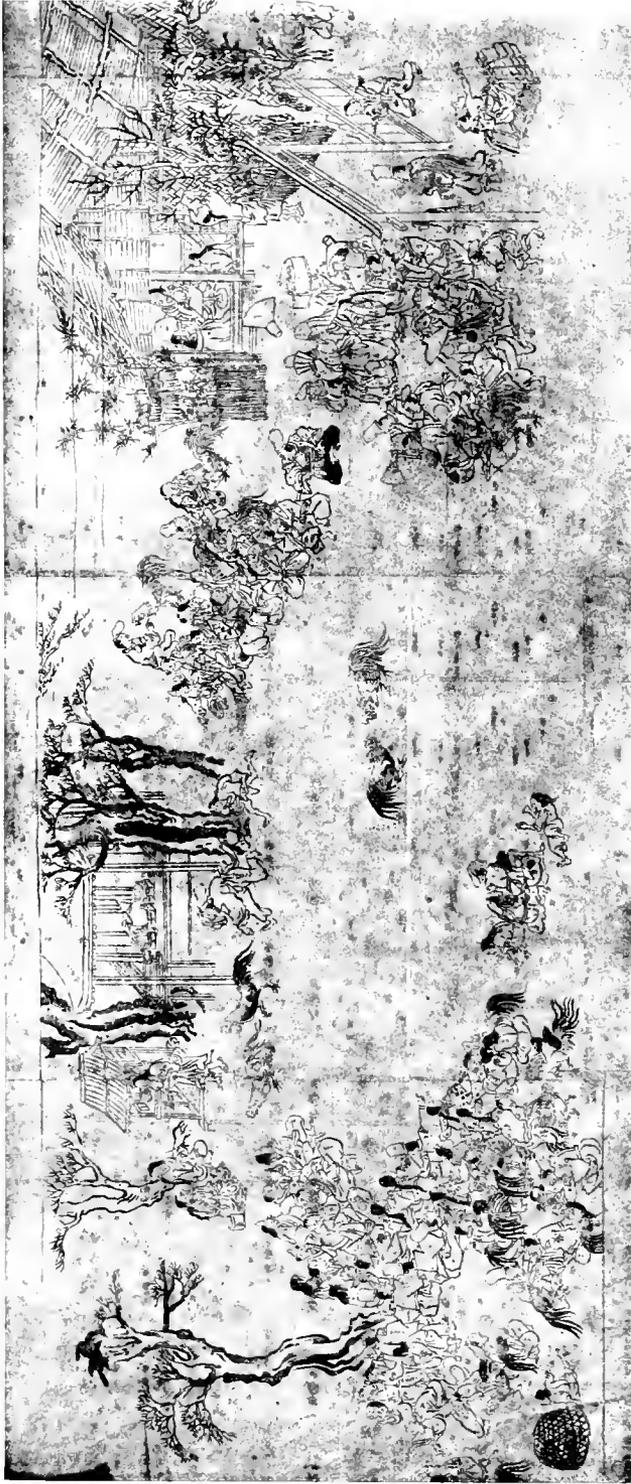
sin où l'on conservait les chefs-d'œuvre artistiques — les Shaka, Monju et Fugen de Godoshi — et la mort du Bouddha qui, s'il n'est pas de Godoshi, est de quelque artiste Tang postérieur. — L'homme de génie du temple de Tofukuji, chef de l'École au temps de Yoshimitsu, était un prêtre Zen, *Chodensu*, qui avait reçu les traditions des Song et l'enseignement du fameux artiste des Takuma, Yeiga. Comme son maître, il avait peint des paysages à l'encre avec bien de la délicatesse, mais son style en général était fait de puissance et d'emportement dans ce dragon et ce Daruma que l'incendie a dévorés. Il a peint en couleur, d'après Riryomin, ses seize Rakans (une série se trouve chez M. Freer), et ses cinq cents Rakans au Daitokuji, qu'on a pu croire être de Riryomin lui-même. Il fit aussi de nombreuses Kwannons, dont une des plus charmantes est une petite Kwannon assise de face, de lignes délicates et de subtiles couleurs, qui appartient au musée de Boston ; le bel arrangement des plis ne rappelle pas un original de Godoshi, mais plutôt un type primitif des Tang, d'Enriuhon, peut-être copié par Kiso. — On ne saurait oublier qu'un des meilleurs disciples de Chodensu fut le shogun Yoshimitsu lui-même.

Au temple de Daitokuji, une cinquantaine de vastes salles du temps des Ashikaga subsistent encore bien conservées. Le Trésor du temple est riche d'œuvres chinoises. Cinq œuvres importantes de Mokkei, dont sa magnifique Kwannon, — des restes de la suite des cinq

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

cents Rakans de Riryomin, — et la plus grande Kwannon du type d'Enriuhon. — Le plus grand maître qui y enseigna fut ce *Shubun*, qu'on dit être venu de Chine se faire naturaliser sous le nom de famille de Soga. Comme Chinois, il est bien plus directement pénétré du génie chinois que ses émules Chodensu ou Noâmi. Il vécut dans une dépendance du Daitokuji, au Shinjuan, où il peignit les portes glissières de ses appartements, que le comte Inouyé acquit en 1886 pour ses collections. Ce sont de purs paysages chinois, à une échelle tout à fait exceptionnelle, comme Kakei put en exécuter pour la capitale des Song — avec des pins tordus sur d'abruptes falaises, surmontées de pavillons à toits pointus, et des poètes assis sur des rochers pittoresques, — ou bien avec des vols d'oiseaux sauvages, — avec des échassiers picorant dans des marais — qui rappellent le style de Mokkei. Peut-être Shubun fit-il aussi les deux beaux paravents du musée de Boston, avec leurs grands paysages montagneux, à torrents et à beaux arbres baignés de brumes, dont les effets d'atmosphère sont aussi étonnants que ceux de Sesshu — et ce splendide paravent à quatre feuilles de paysages à l'encre de Chine, de la collection Freer.

Les meilleurs élèves de Shubun au Daitokuji furent son fils *Soga Jasoku*, qui vécut au Shinjuan et y décora les murailles, et *Nara Kantei*. Jasoku, en dehors de ses puissants paysages, fit aussi des oiseaux de proie, des grands aigles et des faucons, et créa ainsi une branche de l'École de Soga, qui dura plus de quatre géné-



BATAILLE DE COGOS.
Par Kasuga Mitsumasa (Tosa) 2e moitié du XVIII^e siècle.



UNE OPÉRATION CHIRURGICALE.
Détail du Makimono "Nenchū Gōgi." Par Kasuga
Mitsunaga (Fugiwara Tosa), 2e moitié du XII^e siècle.
Musée de Boston (États-Unis).

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

rations (deux paravents au musée de Boston). Il fit aussi des figures très belles, comme ses trois prêtres Zen au Shinjuan, peut-être inspirés d'originaux de Ganki.

La quatrième grande École de Yoshimitsu était au *Shokokuji*, qui occupe à Kioto le site de l'ancien Palais de Kwammu. Le feu a détruit bien des constructions et une bonne part de ses célèbres collections. Le grand maître *Josetsu* y vécut ; bien que la tradition l'ait rapporté, il n'est pas absolument certain qu'il ait été, comme Shubun, un émigrant chinois. Il semble que son art est bien plus d'un artiste Ming très éclectique, que d'un artiste prêtre japonais Zen. Le musée de Boston possède de lui un grand paysage, un confluent de rivières chinoises, où il apparaît plutôt comme un homme subissant des influences, comme un copiste, que comme un grand créateur tel qu'était Soga Shubun.

Parmi ses élèves, l'un d'eux le dépassa : c'était un prêtre Zen, *Shiubun*, qui fut le premier artiste des Ashikaga vraiment japonais, capable de se hausser à la puissance de l'Art d'Hangchow. Très épris de Kakei, cela est manifeste dans une peinture du musée de Boston où les encres s'étendent en poussière d'eau traversées de lueurs frappant les arbres et les rochers, les brouillards enveloppant toutes choses que dore un chaud lever de soleil. — Plus tard, Shiubun eut une manière plus vigoureuse, avec des touches de pinceau plus nerveuses ; des effets de couleur orange et bleuâtre interviennent comme dans une peinture de la collection Freer. Les vieilles collec-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

tions de Daïmios possèdent encore de nombreuses peintures de Shiubun. Il fit aussi des figures, surtout de Sennins taoïstes — et on ne saurait oublier qu'il fut le premier maître de Sesshu.

La fin de cette période préparatoire peut être datée de 1428, date de la mort de Yoshimoshi. La période suivante, qui fut de *réalisation*, s'étendit des shoguns qui précédèrent Yoshimasa, et d'Ashikaga Yoshimasa lui-même, à la date de la guerre d'Onin qui commença en 1467, à peu près au retour de Chine de Sesshu en 1469. L'esprit militaire avait faibli, les plaisirs esthétiques passaient avant tout, et cela fut l'âme même du Japon, pendant plus de quarante ans, jusqu'en 1490. La culture chinoise y était l'objet d'une dévotion encore plus ardente ; et si Yoshimasa ne connut pas la triste fin de vie et le bannissement de l'empereur Kiso Kotei, du moins contribua-t-il aussi à énerver le pouvoir par le triomphe de tous ses goûts esthétiques.

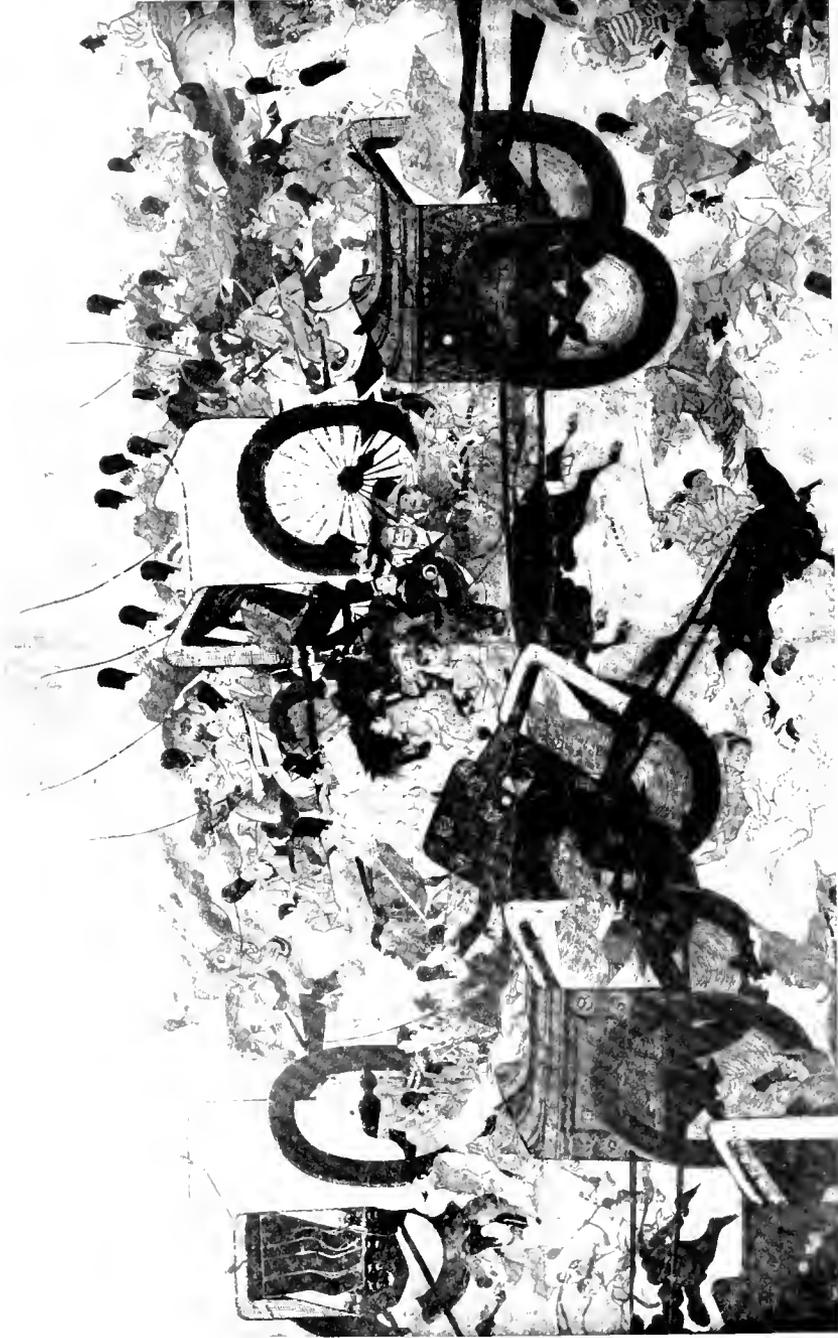
Les artistes qui dominent sont encore : *Geiami* au Kinkakugi, *Jasoku* au Daitokuji, et *Shiubun* au Shokokuji. C'est dans ce dernier temple que vivait un jeune prêtre, *Sesshu*, qui devait dépasser tous ses prédécesseurs.

Geiami travailla un peu dans les traces de son père Noâmi, en cherchant à rendre les états d'atmosphère et les frondaisons qui s'en dégagent, un peu comme notre Corot (paysage du musée de Boston ; — deux paravents de la collection Freer).

Cette époque ne donna peut-être pas tous les brillants résultats qu'on aurait pu espérer de



BOUDDHA DESCENDANT DU CIEL A TRAVERS LES NUAGES.
D'après le Mandara Tamma.
Peint-écre par Kéon, XIII^e siècle.



FRAGMENT DE MARMONTE DE LA GUERRE HOGES-HEIJU.
Keion, XIII^e siècle. Musée de Boston (Etats-Unis).

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

l'impulsion de Yoshimitsu. Comment admettre que le terroir même n'ait pu y assurer de floraison ? car, à l'exception de Noâmi, il n'est pas un artiste japonais qui ait cherché un sujet qui ne fût pas purement chinois. Tout sujet emprunté à la vie japonaise eût paru vulgaire et inesthétique ; c'était bien là un peu la faute de l'idéalisme Zen. Yoshimasa avait compris qu'il devait se tourner de nouveau vers les Écoles des Ming et leur demander conseil ; mais l'Art à ce moment y était bien appauvri et se contentait de redites et de copies. Les œuvres qui de Chine furent alors envoyées à Yoshimasa subirent la critique sévère de Geiami. Si beaucoup d'artistes japonais s'en contentèrent, Sesshu ne fut pas de ceux-là ! Aussi, vers 1465, accompagné, dit-on, de ses élèves *Sesson* et *Shuko*, il demeura quelques années à la cour des Ming, où il copia non seulement toutes les œuvres de Kakei qu'il put connaître, mais il voulut visiter les lieux mêmes où les grands paysagistes des Song avaient reçu de la nature chinoise leurs plus émouvantes impressions. Il revint au Japon en 1469 avec des milliers d'impressions fraîches et directes. Ce fut ce trésor de matériaux amassé par son vigoureux génie qui donna à l'Art des Ashikaga une direction toute nouvelle.

Yoshimasa avait subi les horreurs de la guerre civile d'Onin, dont Kioto fut bouleversée comme au XII^e siècle par la guerre d'Hogen Heiji, et qui vit détruire tant de palais, de monastères Zen, et de trésors chinois qui s'y trouvaient, même certainement des œuvres de Godoshi. Le résultat

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

fut l'abdication de Yoshimasa en 1472 ; en 1479 il avait construit le nouveau pavillon de *Ginkakuji*, « les terrasses d'argent », où il se retira avec les plus grands artistes de son temps jusqu'en 1490, date de sa mort. *Soami*, fils de Geiami, était son directeur des Arts, et avait tracé le dispositif des jardins. *Sotan*, le successeur de Shiubun au *Shokokuji*, en avait peint les murs avec son disciple Kano Masanobu. Sesshu était là pour donner de bons avis, bien que la dernière période de sa vie il l'ait passée à Choshu. Et l'on faisait encore appel, pour recevoir de belles œuvres chinoises, aux Ming, bien qu'ils fussent nettement alors dans une période de décadence. Yoshimasa a son tombeau dans cette chère demeure de *Ginkakuji* ; le grand shogun y est représenté en statue de bois sombre, la figure éclairée d'un sourire grave, les mains jointes dans un mouvement pathétique, vrai Laurent de Médicis du Japon.

Parmi les artistes dont nous venons de parler, domine de très haut *Sesshu* ; il était retourné en Chine même, il avait fait revivre dans son imagination la Chine d'Hangchow, s'était enrichi de faits et de souvenirs, et, revenu au Japon, il chercha à donner de ce merveilleux passé la vision qu'il en avait eue, traversée des lueurs de son génie créateur. C'est par lui, par ses yeux, que le Japon et le monde entier connaîtront à jamais cette Chine ressuscitée d'un autre âge. Avant qu'il ne partît pour la Chine, on connaît peu de chose de lui, si ce n'est que déjà il exerçait une puissante influence sur ses amis, même sur Yoshimasa. Il y vint comme un prêtre Zen impor-

同宣刻、信死、好水沙西國段乃亦有張捕



FRAGMENT DU MAKIMONO DE LA GUERRE HOGEN-HEIJI.
Keion, XIII^e siècle. Musée de Boston (États-Unis).



PORTRAIT DE YORITOMO,
Père Takanobu (Fujiwara) (+ 1205).

Planche XC.

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

tant, devant lequel s'ouvraient les portes des monastères. Il y vint aussi accrédité par son empereur, et reçu officiellement à la Cour impériale. Les artistes chinois eux-mêmes le reconnaissaient comme supérieur à eux : ils s'émerveillaient de l'aisance avec laquelle il couvrait ses carnets d'impressions. Dans sa propre manière, et sans chercher à répéter Kakei, il fut comme un nouvel artiste de génie disciple tardif d'Hangchow. Et sa place est à côté de Bayen, de Kakei et de Mokkei. Il traita de la Chine toute la variété de ses sujets : figures, motifs religieux, historiques, symboliques, biographiques ; la vie du peuple dans les cités, dans les temples, dans les palais, dans les vallées de montagnes, dans les fermes ; le monde des animaux sauvages et apprivoisés. Mais ce fut dans les paysages, en bon serviteur de Zen, qu'il triompha ; et, pénétré de l'esprit des Song, il rendit de la nature chinoise les plus grandioses ou poétiques aspects. — Il peignit dans le palais de l'empereur Ming de grandes compositions murales, comme il le fit de nouveau plus tard au Japon, et il n'est pas douteux que les archives chinoises n'aient conservé quelques kakémonos de lui. Accompagné, jusqu'au navire qui l'emportait, par les artistes et les nobles, sa rentrée au Japon fut un événement national. Il refusa toute pension de la cour de Yoshimasa et se retira comme prêtre Zen dans la paroisse rurale de Unkoku-an en Choshu, où l'on venait le visiter en pèlerinage. Il y vécut jusqu'à sa mort survenue à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, en

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

1506 ou 1507. Il peignit les murailles de nombreux monastères aujourd'hui détruits, et des centaines de paravents. Il reste encore de lui de nombreuses peintures originales au Japon, sans compter toutes les copies qu'en firent encore les peintres Kano des Tokugawa.

Le style de Sesshu est tout à fait capital dans l'Art de l'Extrême-Orient. Son importance réside surtout dans le *trait*, où nul maître de la peinture monochrome ne l'égale, si ce n'est peut-être Riryomin, et seul Bayen, dans ses paysages, l'approche. Son trait est rude et brisé, comme si sa brosse avait été intentionnellement faite de poils de sanglier irrégulièrement liés. Certainement il s'est souvenu de la liberté du coup de brosse de Mokkei. Il est le grand maître du trait droit et anguleux. C'est le plus admirable des constructeurs ; bien que son trait domine toujours sa masse et sa couleur, sa notation totale des choses est la plus surprenante — avec celle de Kakei, — et il n'est pas d'être ou de chose dont il n'ait su dégager tous les caractères, l'esprit ou l'âme.

Ce n'est pas ici le lieu de tenter l'énumération des chefs-d'œuvre existant encore de Sesshu. Bornons-nous à parler de ceux dont on trouvera dans ce livre les illustrations : les grands Shaka, Monju et Fugen de la collection Kawasaki de Kobé, — la suite des Rakans du Daitokuji, — les Rakans de la collection Ch. Freer. Dans les trois divinités se combinent les qualités de Riryomin et de Mokkei. — Le Rakan de la collection Freer a plus de douceur de trait que d'autres figures. —



DETAIL DU MARIAGE "KIYANO TENJIN ENGI"
Par Nobuzane (1177—1203).



PORTAL DU MAKIMONO "TENJIN ENGI"
Par Nohuzan (1177-1265).

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

Son portrait de Daruma, jadis possédé par le comte Saisho, gouverneur de Nara, est d'une force singulière ; les cheveux et la barbe sont traités d'un coup de pinceau énergique comme un coup de burin. — Sa plus belle figure est peut-être un Jurojin en couleur, qui dut être exécuté pour l'empereur chinois Ming. Ce chef-d'œuvre, signé Sesshu, aujourd'hui dans les collections du Marquis Hachisuba, avait été rapporté du Palais royal de Seoul par Kata Kiyomasa, après l'occupation japonaise de 1595. Il avait dû être un présent de l'Empereur de Chine. C'est le portrait d'un très vieil homme, aux longs sourcils et à la barbe grise, très courbé, marchant au milieu d'un fourré de pins feuillus et de bambous. Il est coiffé d'un grand chapeau en crins de cheval, et porte à la main un bâton noueux. C'est la figure symbolique de la Longévité, dans sa signification la plus abstraite et la plus poétique. — Dans la peinture des oiseaux et des fleurs, Sesshu atteint aussi le plus haut point de suggestion et de condensation, comme dans le merle en équilibre sur une ramille du musée de Boston, et de complication comme dans la grande cigogne empêtrée dans le prunier sauvage et les roseaux qui fut copiée par Jasunobu au xvii^e siècle d'après un paravent de Choshu. — Le grand paravent de Boston, des anciennes collections des princes Togugawa de Kishu, est un morceau franchement à la Mokkei. — Dans le paysage, ce que nous connaissons de plus beau de Sesshu est dans les paravents, ou dans les makimonos de sujets chinois. Le plus remarquable de ces derniers

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

comme variété et composition se trouve dans les collections du prince Mori de Choshu. Quelques scènes rustiques en brusques traits, simples et rudes, rappellent les fusains de Millet. Et quand il peint les montagnes, il y apporte une exécution violente comme dans le grand paravent de la collection Weggener aujourd'hui chez M. Ch. Freer, ou dans les quatre grands paysages montagneux de la collection du Marquis Kuroda.

Autour de Sesshu se sont groupés de nombreux élèves, surtout prêtres Zen ; le plus grand d'entre eux est *Sesson*. Les beaux paravents de singes dans les bambous du musée de Boston sont d'une touche à la Mokkei. — D'autres paravents des collections de M. Freer montrent une fine observation à la Whistler, dans les blancs et noirs de singes cueillant les raisins d'une vigne sauvage ; mais rien n'égale le splendide paysage de neige de la collection Ch. Freer, tout à fait digne de Sesshu, et peint comme il le faisait dans sa manière rude « Shin ».

Shiugetsu fut aussi un grand élève de Sesshu — comme aussi *Shukô*, *Unkei*, *Yugetsu* et *Soân*. Parmi ses plus fameux contemporains furent *Soâmi* et *Keishokî*, sortis de l'École de Geiami au Ginkakuji, comme *Tobun* et *Sôtan* furent élèves de Shiubun au Shokokuji.

Soâmi est plus tendre et féminin que ses ancêtres, réduisant en formules les effets les plus doux de Mokkei. *Keishoki*, qui souvent travailla pour Kakamura, se rapprocha plutôt du style rude de Sesshu. *Tobun* excelle dans les effets d'encre brunes lumineuses.



FRAGMENT DE MAKIMONO
Par Nobuzane (1177-1265)



FRAGMENT DE MAKIMONO DE "L'ENFER"
Par Nohuzane. (1177-1265).

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

Sôtan est peut-être le plus vigoureux talent après *Sesshu* et *Sesson* qui se rapproche du genre des Song. Les grands paravents avec les vues du lac *Shosei* en Chine, d'une touche rude si vigoureuse sont au musée de Boston, et la collection *Freer* possède de superbes fleurs et oiseaux, rappelant *Joki*, *Kose* et *Chosho*.

Yoshimasa était mort en 1490, *Sesson* en 1494, *Sesshu* seulement en 1507. Après 1500 toute la force picturale des artistes de *Kioto* dans le style d'*Hangchow* est passée dans une famille, celle des *Kano*.





CHAPITRE XII
L'ART IDÉALISTE DE L'ÉCOLE PRIMITIVE
DES KANO AU JAPON

LES SHOGUNS TOKUGAWA. ¶ MASANOBU ET MOTONOBU. ¶ KANO SHOYEI
SOUS NOBUNAGA. ¶ LE GRAND DÉCORATEUR KANO YEITOKU SOUS HIDEYOSHI.
¶ SANRAKU.

IL fallait que les germes de la culture Zen d'Hangchow fussent bien vivaces pour produire à Kioto des floraisons aussi brillantes après la chute du pouvoir des Ashikaga (qui après Yoshimasa n'était plus que nominal) sous Nobunaga en 1573.

En 1542 surviennent deux faits importants, l'apparition d'une nouvelle famille de Shoguns avec Tokugawa Yeyasu, et le premier contact du Japon avec l'Europe quand les Portugais débarquèrent dans l'île de Kiushu. De ce jour commencèrent les intrigues catholiques avec l'expansion des Jésuites en Asie. Ce fut alors que le daïmio de Bungo envoya un ambassadeur en Portugal, tout comme aurait fait un souverain, comme d'ailleurs avait agi Ashikaga Yoshimitsu. En 1549 débarque comme missionnaire saint François Xavier. En 1573, une grande cathédrale s'élève à Kioto. De nombreux daïmios se tourneraient alors volontiers vers le catholicisme de l'Europe, comme Yoshimitsu vers la secte Zen de Chine. C'est la pure anarchie.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

C'est à cette date de 1550 que se fait sentir la rude main d'un chef, Ota Nobunaga, petit daimio d'Owari. En 1559 il entre dans Kioto. Il se mit en bons termes avec les missionnaires, mais en 1582 il était assassiné, et le pouvoir passait aux mains d'un de ses généraux, Hideyoshi, de très basse extraction. Qu'allait être l'attitude de ce dernier vis-à-vis des chrétiens ? Il décida de les expulser. Ce fut le salut du Japon que cette barrière opposée par les Tokugawa à l'influence de l'Ouest.

Hideyoshi s'installa lui-même en souverain à Osaka, et dans son palais doré de Fushimi. Il se pensait l'égal des anciens empereurs Tang de Chine. Il envahit la Corée en 1592, y défait les armées des Ming, et cinq ans plus tard songea même à faire marcher ses armées sur Pékin. Mais la mort vint le surprendre.

Ce xvi^e siècle si plein d'événements peut, au point de vue de l'art, se diviser en trois grandes périodes : 1^o de la décadence des Ashikaga (1490) à la suprématie de Nobunaga vers 1560 ; c'est l'époque où les Kanos *Masanobu* et *Motonobu* sont les grands peintres de la cour des Shoguns ; 2^o de 1560, date de l'arrivée de Nobunaga, à sa mort en 1582, période de l'activité de Kano *Shoyei* ; 3^o la souveraineté d'Hideyoshi, 1582, jusqu'à la chute d'Hideyori en 1600, dates de la grande renommée de *Yeitoku*, comme décorateur des Palais d'Hideyoshi.

Cette situation de peintre de la cour n'était pas nouvelle pour les peintres des Kano. Noâmi, Geiami et Soâmi avaient été à ce titre attachés à



RAKANS OU ARHATS.
Par Cho-Densu (Meicho ou Mincho).
1351—1427. Temple Tofokuji à
Kyoto.



DEUX FEUILLES DE PARAVENT.
Par Jasoku (Soga). 2e moitié du XV^e siècle.

Planche XCVI.

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

la personne des premiers Ashikaga. Le peintre de cour d'un Shogun était surtout un *maître du goût*. Mais après Yoshimasa, Kano Masanobu, élève de Sotan au Shokokuji, qui avait travaillé aux décorations du Ginkakuji, s'était rendu indispensable au dilettantisme des Ashikaga. La grande influence de la culture chinoise s'était éteinte : Masanobu et ses fils amassaient en eux-mêmes tout le savoir et toute la puissance créatrice qui pouvaient préserver de tout oubli la culture d'Hangchow, parce qu'ils l'avaient reçue comme un flambeau qui des mains de Kakei aux mains de Sesshu était repassé aux leurs.

Kano *Masanobu* avait été présenté, patronné par Sesshu, à Yoshimasa ; ses vrais frères spirituels étaient donc les deux Shubuns, Sotan, Soami et Sesshu. Son style, aussi élevé que celui de Sotan, rappelle surtout, par le souci de la construction et la carrure de la touche, l'art de Bayen. Il n'use que de teintes légères, comme Geiami et Keishoki. Il a une grande force de conception égale peut-être à celle de Sesshu. Il est très équilibré, très calme, très clair, dans ses inspirations moyennes. Il est également remarquable dans les figures, les fleurs et oiseaux, et le paysage. Aucun de ses travaux de décoration murale n'est resté. Seulement quelques paravents. Son Fukurokujin et ses serviteurs au musée de Boston, œuvre de sa vieillesse, dérivent de Mokkei, à travers Sesshu et Keishoki. Sa grande peinture en couleurs du musée de Boston, si célèbre sous les Tokugava est peut-être une copie de Bayen. Le Monju est une gracieuse et belle figure.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Mais d'une supérieure noblesse est le portrait de Confucius à l'université Ashikaga, dont le caractère dérive d'une importante statue des Song, et dont Kano Tanyu a laissé une soigneuse copie, aujourd'hui au musée de Boston. Son oiseau sur une branchette de bambou, à l'encre, dans la vieille collection du marquis Hachisuka, est d'une rare noblesse. Le fameux paravent de Shinjuin au Daitokuji montre une grande cigogne s'abattant au milieu d'un paysage rocheux. Il fit certainement aussi des fleurs en couleurs, comme Sotan. — Dans le paysage il s'approcha de Bayen ; au musée de Boston, le splendide petit paysage peint sur soie, du général chinois Oshobanni faisant paître ses moutons, est sans doute une copie d'après Bayen ou d'après un de ses contemporains. — Peut-être son plus important paysage est-il le paravent avec la terrasse chinoise surmontée d'un énorme pin tordu en zigzag, qui appartient jadis, sous les Tokugawa, au prince Kinoshita, et fut alors copié par Kano Yasunobu. Les lois de la perspective y sont étonnamment comprises.

Masanobu, mort en 1490, avait eu deux fils : *Motonobu*, nommé aussi Yeisen, et *Utanosuke*, dit aussi Yukinobu. Motonobu, né vers 1480, fut un homme surprenant, l'unique critique, l'unique créateur de son temps. Tout ce que Kaifong et Hangchow avaient rêvé, tout ce que Kinkakuji et Ginkakugi avaient réalisé, tout cela s'était combiné comme une somme dans ce prodigieux cerveau. Ses styles sont comme la consécration et l'aboutissement de tous les autres. Dans la carrure de sa touche (*Shin*) c'est Bayen, à travers



JURO-UN OU L'ESPRIT DE LA LONGÉVITÉ.
Par Sesshu (1420—1509)
Collection du Marquis Hachisuka (Japon).

Planche XCVII.



PAYSAGE
Par Sesshu (1420-1500).

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

Sesshu, Sotan, et son père Masanobu ; et dans la souplesse de sa touche (*Sô*) c'est Mokkei à travers Noâmi et Soâmi. Dans ses merveilleux « fleurs et oiseaux » il rappelle Joki à travers Sotan. Dans son style griffu il reflète Riokkai, Giokkwan, et Sesshu. Dans ses figures, à la suite de Bayen et de Kiso, c'est lui qui nous a donné les plus justes visions de la vie des Song. Dans ses figures bouddhiques il approche Riryomin et Godoshi, et surtout Chodensu. Mais au milieu de tant d'influences qui auraient pu en étouffer d'autres que lui, il choisit, il fortifie, il assure. Son style est aussi ferme, personnel et souple que celui de Sesshu. Il a un peu plus de manières, mais elles sont d'un tel ordre que nous en sentons malaisément les limites. Comme « exécution », c'est la perfection même ; comme composition, c'est la plénitude. On peut dire qu'il s'était créé à lui-même un nouveau royaume d'Hangchow, où il avait voulu régner en maître. Il était comme la conscience du passé de deux grands peuples ; l'immense quantité de copies d'après des originaux chinois qu'il avait exécutées avec ses élèves fut malheureusement détruite durant le xvii^e siècle.

Mais tout plein des sujets chinois et de la technique chinoise, il ne cessait de retremper son art aux sources mêmes de la nature japonaise. Pourquoi faut-il que tous ces cahiers d'impressions prises avant Tanyu aient été détruits ?

Un exemple caractéristique des figures de Motonobu monochromes est la peinture des trois personnages Song du musée de Boston. Quelle per-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

fection de touche où rien n'est laissé au hasard ! Son interprétation des trois fondateurs de la collection Dwight Davis, de Saint-Louis (États-Unis), n'est pas inférieure dans l'admirable dessin des visages. Beaucoup de paravents à figures furent copiés par Yasunobu, groupes de Chinois philosophes, Sennins, avec de beaux fonds de paysages. Dans ses premiers travaux son coup de brosse était d'une vigueur un peu brutale ; il l'adoucit par la suite comme dans le bel éventail des Sages de la collection Ch. Freer.

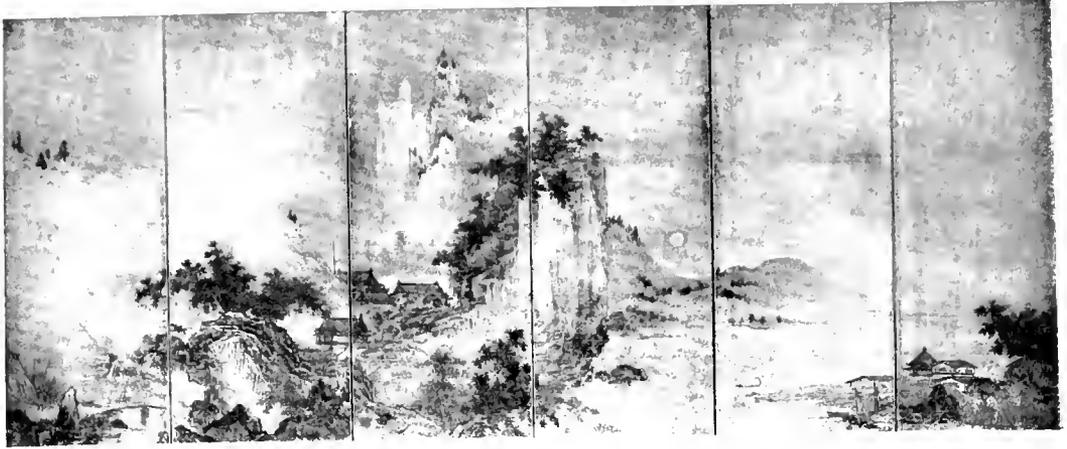
Les fleurs et oiseaux de Motonobu, dans son style carré (Shin), exécutés sur soie, sont souvent d'une éclatante polychromie, alors que les paravents de papier sont plutôt seulement teints. Dans son style plus souple (Sô) à la façon de Mokkei il ajoute à ses fonds de paysage des groupes d'oiseaux, des feuillages et des fleurs à l'encre. De remarquables exemplaires de ce genre furent exposés à Tokio en 1882 en deux paravents à six feuilles, dont on trouvera ici une reproduction offrant le merveilleux contraste de ses hérons blancs sur les branches et de son noir corbeau sur le roc. La couleur en est exaltée par la neige qui n'est pas peinte par empâtement, mais laissée en réserve de valeur sur les teintes qui l'entourent.

De très significatifs paysages de Motonobu à l'encre, du style « Shin », sont les douze splendides feuilles de paravents du prince Mori, où se retrouve un peu de la manière de Masanobu, tandis que la façon de Mokkei apparaît bien plus dans le beau kakémono de la collection

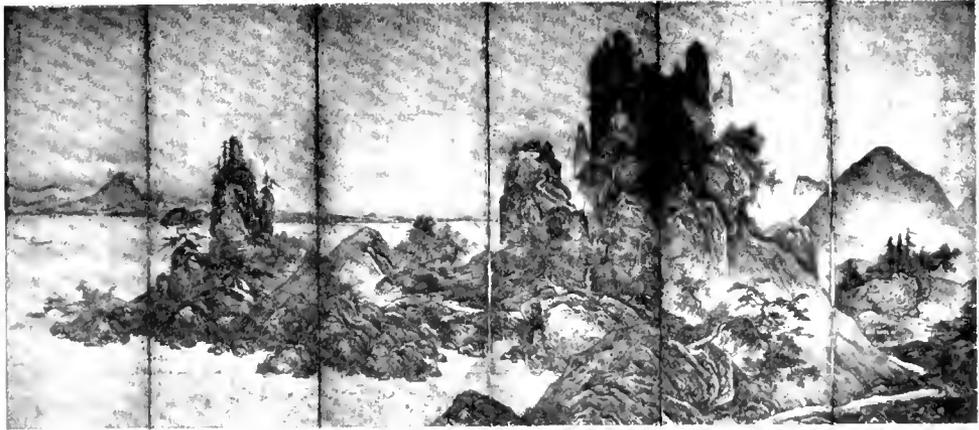


FEUILLE DE PARAVANI CIGOGNE ET PRUNIER.
Par Sesshu (1429—1506).

Planche XCIX.



PARAVENT : PAYSAGE.
Par Shūbun, 1ère moitié du XV^e siècle.
Musée de Boston (États-Unis).



PARAVENT : PAYSAGE.
Par Sesshū (1420 - 1500). Anc. collection Waggener,
à Washington - Actuelle collection Charles Freer, à
Detroit (États-Unis).

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

Ch. Freer, où comme dans ses belles vieilles œuvres la valeur de l'or sur le papier donne aux encres une vague atmosphère violacée. — La grande suite de paysages possédés par le Mioshinji de Kioto, qui furent autrefois des décorations murales de ses salles de réception, rappelle le dessin « Shin » des Ming, et même les impressions griffues de Riokkai. On en trouve un autre parfait exemplaire en un grand kakémono sur papier de la collection Freer.

Motonobu fit aussi de grandes œuvres de décoration très colorées, en s'appuyant sur le souvenir des œuvres de couleurs des Song. Telles sont ses grandes compositions de Tartares chassant dans des paysages sauvages, où les chênes raidissent leurs feuillages pointus qui rappellent les bourres de châtaignes; les colorations vibrent du violet au jaune; les costumes et les tentes sont en rouge et vert. Deux panneaux de ce genre sont au musée de Boston, et l'École tardive de Yeitoku sous Hideyoshi s'en est bien inspirée.

D'autres fois il pousse son style de décoration murale plus loin, par de plus solides empâtements, de craie, d'azur poudré et d'or, surtout dans ses sujets bouddhiques; l'on en retrouvera plus tard l'influence sur les panoramas de Yeitoku, et dans l'École de Tokugawa de Korin.

Arrivé à un certain point de la vie de Motonobu, on ne saurait oublier ce qu'il était advenu des destinées de l'École Tosa, où s'était réfugié le sentiment intime de la Cour impériale, des temples bouddhistes réfractaires à la doctrine

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Zen, et des daïmios provinciaux. Ainsi en avait-il été de *Yukihide* et de son fils *Hirochika*, au xv^e siècle, puis de Tosa *Mitsunobu* sous Yoshimasa, seul opposé au prestige d'Hangchow et fidèle au rêve de son empereur. Et durant le xvi^e siècle, il n'y eut pas de rupture dans ce développement d'un Art tout national, grâce à *Mitsunori*, *Mitsunari*, *Mitsushigo*, *Mitsumochi*. Le pire qu'on en puisse dire c'est qu'ils n'avaient plus l'ombre d'individualité, et que ce n'était plus entre leurs mains qu'un art figé et tout de formules. Mitsunobu avait été le dernier Tosa ayant conservé intactes la vitalité et la force de l'époque de Kamakura. Quand, en 1500, Masanobu était le maître des arts à la cour des Shoguns, le vieux Mitsunobu exerçait à peu près la même fonction à la cour bien diminuée du Mikado. Ils se connaissaient et entretenaient des relations courtoises. Le vieux Kano voyait grandir son fils Motonobu, et le vieux Tosa avait une fille, artiste accomplie marchant sur les traces artistiques de son père. Quel plus beau rêve que d'unir Kano Motonobu à Tosa Mitsuhisa, et de mêler ainsi en une même famille les traditions de deux époques, on pourrait même dire de deux races de l'Asie! De ce jour les Kano purent se considérer comme ayant hérité du droit légitime de peindre des scènes japonaises dans un style demi-Tosa.

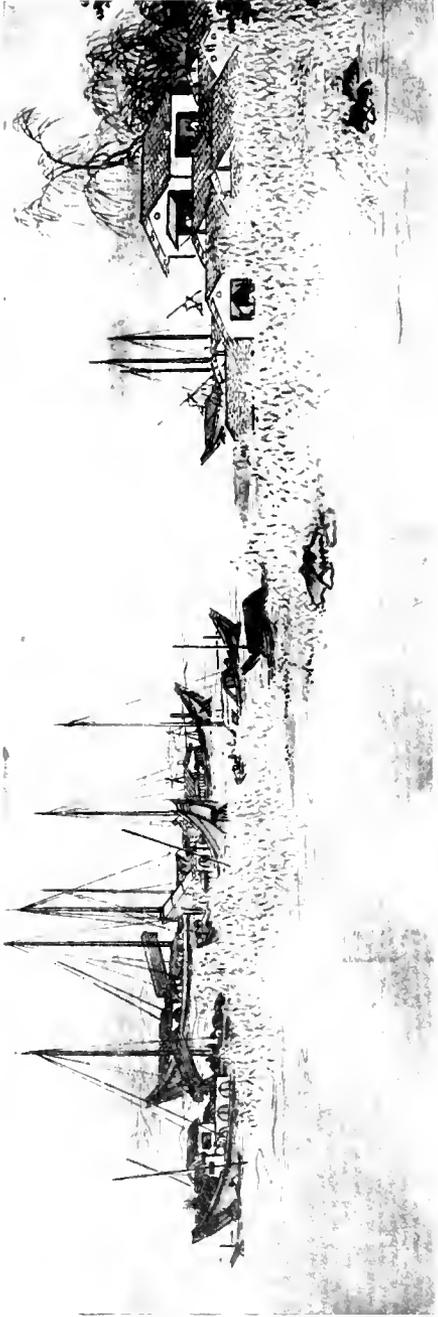
C'est dans les laques qu'on peut trouver des œuvres signées de Kano Mitsuhisa. Des œuvres qui supposent l'intime collaboration avec Motonobu il semble bien que se dégage l'indication d'un échange de dons entre eux; Motonobu y prit



PAYSAGE DE STYLE RUDE.
Par Sesshū (1420—1500).



ARBRES DANS LA BRUME.
Détail du Makimono Mori, par Sesshū (1420—1500).



DÉTAILS DU CÉLÈBRE MAKIMONO MOIRI.
Par Sesshu (1420—1500).

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

un style plus coloré et le goût des scènes de la vie japonaise dans les costumes nationaux, comme dans la suite de kakémonos conservés au Seiroji près de Kioto, racontant la translation d'une très ancienne statue de Bouddha de l'Inde et de la Chine au Japon : le fond de la composition est un très beau paysage de style Tosa, en vigoureux tons bleu, vert et or, qui rappellent peut-être encore mieux certains fonds de peintures d'autels de style Kose. — Motonobu, aidé de ses fils, fit aussi des sujets de bataille tirés de l'époque Heike.

Un des signes frappants d'une évolution de l'Art japonais au temps de Motonobu réside dans le goût renouvelé pour les laques, qui jamais n'était mort, mais qui tendit alors à une décoration plus achevée, surtout de paysages chinois et de fleurs, or sur or, ou or sur noir moucheté d'or. — Ce fut aussi vers 1510 que la première fabrication de porcelaine dans la manière des Ming apparut au Japon.

Tout cela prouve que dans l'Art de Motonobu, si le sentiment chinois d'Hangchow s'épanouit sous des formes achevées, un courant se manifeste d'esprit bien japonais, de sentiment bien national; et somme toute son âme est surtout japonaise.

Son jeune frère *Utanosuke*, qu'on appela aussi Yukinobu, suivit de très près ses traces, non sans avoir une certaine personnalité. Le paravent à six feuilles de M. Ch. Freer est une belle œuvre, avec ses groupes de Chinois dans un paysage à la Motonobu, mais de lignes plus

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

douces. Son harmonie de teintes un peu sourdes sur un vieux papier, donne ces tons couleur bois qu'ont parfois les paravents des premiers Kano. Une belle figure en noir du poète chinois chevauchant un buffle est au musée de Boston. Dans la représentation des fleurs et des oiseaux Utanosuke fit même des paravents supérieurs à ceux de son frère ; il y en a quatre au musée de Boston. Son dessin et ses couleurs de plantes dans ces grands paysages sont peut-être les plus beaux de l'art japonais chinoisant. Comme oiseau, rien n'est supérieur au grand aigle sur une branche de pin, jadis au marquis Hachisuka, et aujourd'hui au musée de Boston, qui est peut-être la plus belle interprétation d'oiseau du monde. Tanyu en avait fait une fameuse copie. Ce fut avec la célèbre Kwannon de Motonobu, les deux plus grands chefs-d'œuvre de la première exposition historique des peintures de l'École Kano organisée à Tokio en 1885. — Utanosuke fit des décorations murales de purs paysages dans divers temples au Shinjuan du Daitokuji, mais d'un ordre inférieur à Motonobu.

Quand Nobunaga vint à Kioto, il trouva Motonobu et Utanosuke en pleine production, entourés d'élèves. Mais Motonobu, orgueilleusement, ne sembla y faire aucune attention, et poursuivit ses travaux, comme s'il ignorait. Le rude soldat goûta cette marque d'indépendance, et quand il fit construire à Kioto, fortifié en murs de granit, le grand château du Nijo, il demanda aux Kano de lui en fournir le plan et la décoration murale. Il faisait ainsi de Kioto



PORTAIT DE CONFUCIUS.
Par Kano Masanobu (1153-1499). Copie de Kano Tanyu.
Musée de Boston (Etats-Unis).



PEINTURE.
Par Kano Motonubu (1470—1559).

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

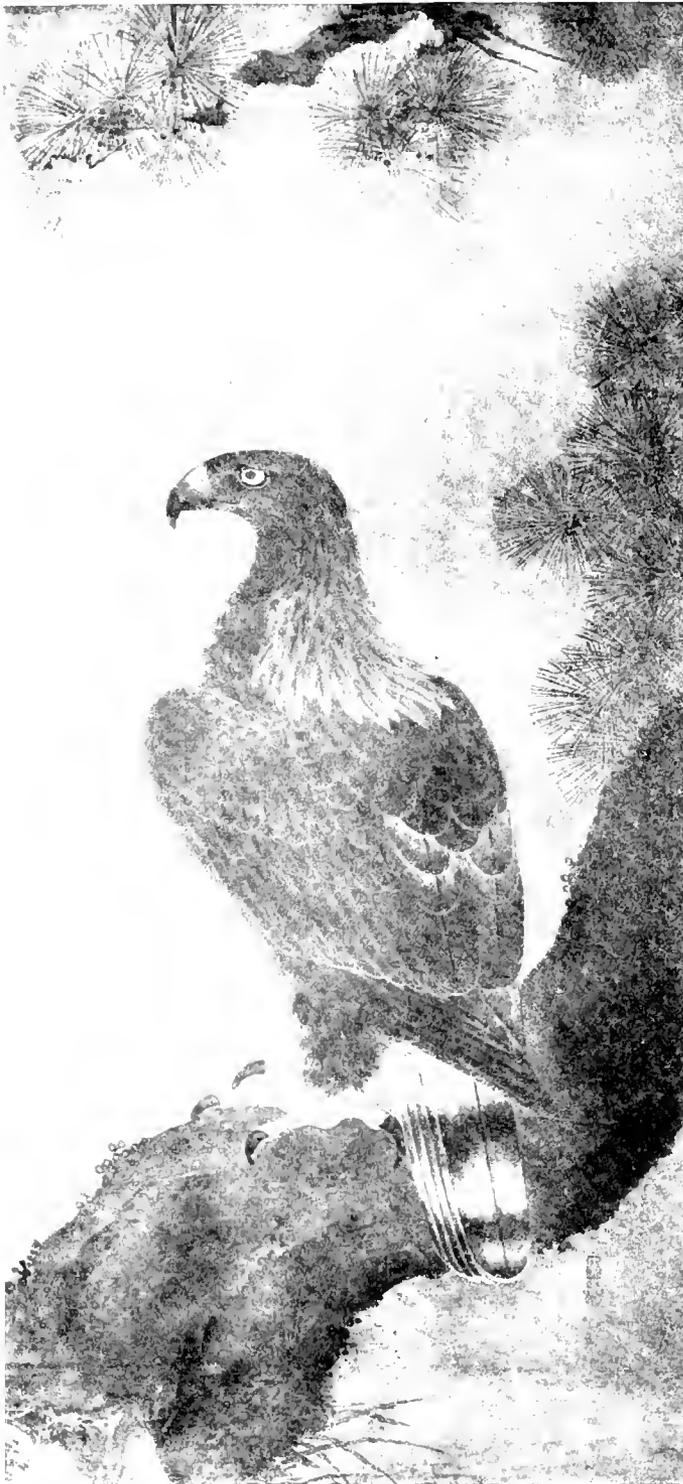
sa résidence de 1568 à 1582, date de sa mort. Motonobu était mort en 1559, à un âge avancé. Son second fils, *Kano Shoyei*, devint le chef de la grande Académie Kano que son père avait créée. C'est alors que Nobunaga l'employa. C'est ainsi que nous pouvons estimer l'époque de Nobunaga (1559-1582), comme la période de la troisième génération, celle de Kano Shoyei et de ses disciples. Si le groupe était en nombre, aucun homme de génie n'y pouvait prétendre jouer le rôle d'un Motonobu ou d'un Utanosuke. Le fils aîné de Motonobu, Soshin, était mort avant lui. Ses autres frères, *Yusetsu* et *Suyeyoti*, étaient inexistantes. Un fils adoptif, *Yosetsu*, et un neveu, *Giokuraku*, étaient un peu plus dignes de la lignée. *Genya*, *Doan*, *Sadanobu* et *Kimura Nagamitsu* dépassaient un peu le niveau de l'École. Ce dernier était peut-être le meilleur, et il ne doit pas être oublié comme père du célèbre *Sanraku*. Le musée de Boston possède d'excellentes œuvres de tous ces maîtres.

Mais le vrai chef fut Shoyei, sinon par le génie, du moins par dévolution des traditions. Ce fut un bon travailleur, sans variété, très traditionnel, prisonnier de formules connues.

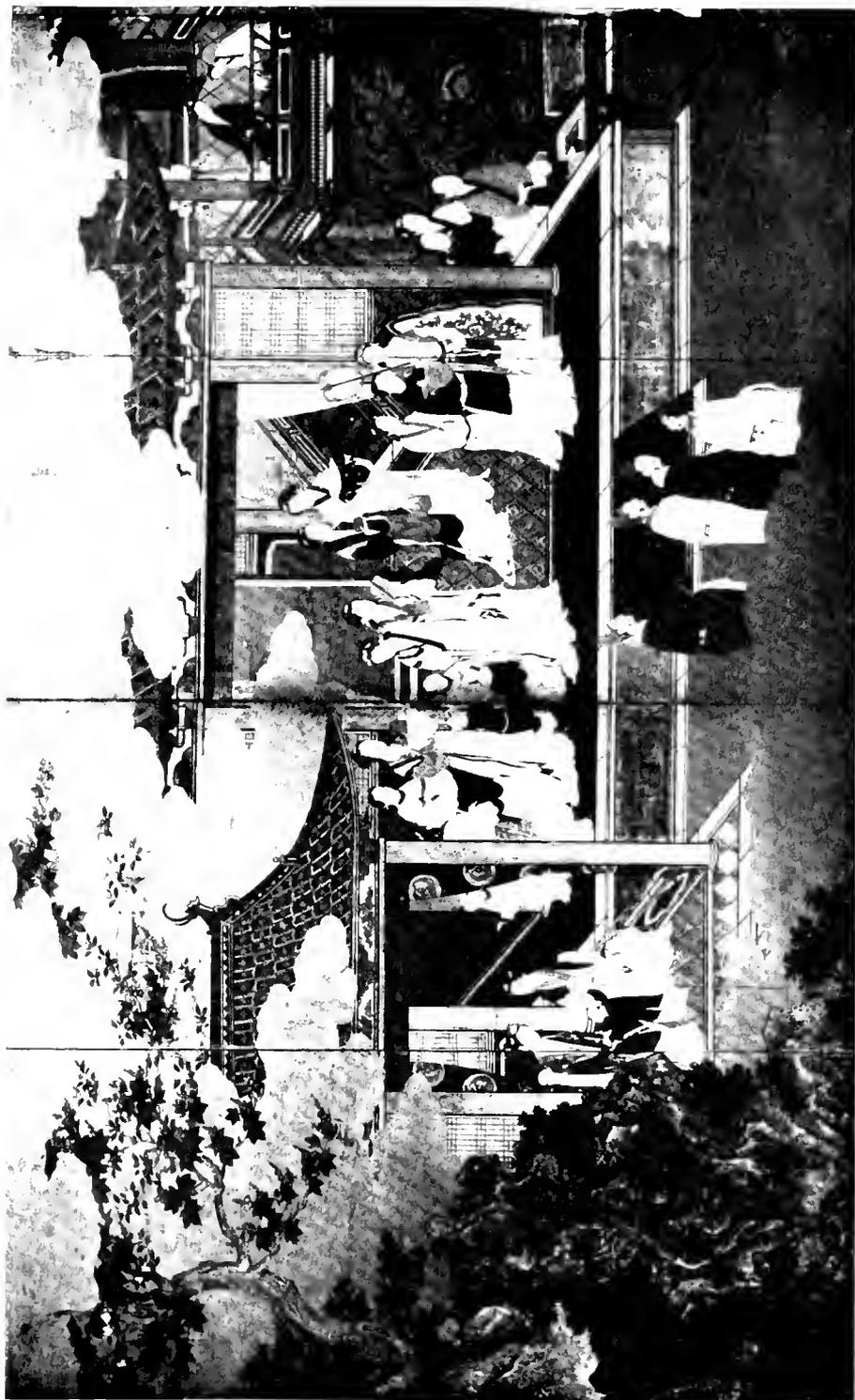
Dans toutes les œuvres de ce groupe on ne sent même plus l'influence des grands originaux chinois, ni même de Sesshu. Le long triomphe de Motonobu avait établi une sorte de tradition indiscutable, accablante, qui pesa sur toute l'École, et le pire fut que cette influence fut celle de ses dernières œuvres, de ses plus faibles.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Ainsi pouvait finir un puissant mouvement artistique qui avait commencé deux siècles plus tôt avec Noâmi et Soga-Shubun. Mais l'école Kano ne sombra pas avec les Ashikaga, et soutenue par les ressources foncières de son génie en sa quatrième génération, elle se releva et s'adapta à de nouvelles conditions que lui créaient les circonstances entre 1582 et 1600. On ne pensait plus beaucoup à l'idéalisme Zen, ni à la Chine, ni à la nature. Hideyoshi seul était en scène, tout devait s'incliner devant son omnipotence. Son rival même, Tokugawa Iyeyasu, la reconnaissait. La conquête de la Corée, le succès des armes japonaises, ramenaient en toutes choses le Japon au sentiment orgueilleux de sa supériorité. Et cependant pourquoi l'art ne revint-il pas alors davantage aux purs sujets japonais ? Une seule explication est possible : la vanité d'Hideyoshi et le génie de Kano Yeitoku. Hideyoshi ne s'encombra pas d'idéalisme : il était aussi éloigné du mysticisme bouddhique que du mysticisme chrétien. Il sentait bien aussi que ses généraux méprisaient au fond ses origines plébéiennes ; aussi amena-t-il l'Empereur à le nommer Kwambaku ou Régent, titre impérial que n'avaient jamais eu Daïmio ni Shogun, et qui était à jamais réservé à un descendant des Fujiwara. Il édifia le magnifique château d'Osaka, qui dépassa par ses proportions tous les autres. Il voulut que sa cour éclipsât en splendeur même la Cour impériale. Il construisit aussi le grand palais de Fushimi, sans rival au Japon pour le luxe de ses décorations en couleurs et or.



UN AIGLE.
Par Kano Utanosuke ou Yukinobu (1513-1575).
Musée de Boston (États-Unis).



L'ARAVENT REPRÉSENTANT LA COUR IMPÉRIALE DE CHINE
Par Kano Yettoku (1515-1592)
Musée de Boston (États-Unis).

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

Les costumes des personnages de la cour furent d'un luxe inouï, les robes des épaules aux talons retombant en plis décorés des plus merveilleux motifs. Les sculptures, d'une richesse et d'un fini d'exécution remarquables, ne se bornaient plus aux bas-reliefs, mais avaient des ajourages du plus fin travail.

Quelles étaient les sources d'un tel art, de quel idéal, de quelle maîtrise était-il sorti? Un homme, un seul homme semble avoir dominé toute cette époque, *Kano Yeitoku*, et son idée fut non pas de revenir à l'idéalisme Song, ni à l'esprit du Japon féodal, mais droit à la splendeur de la Cour impériale des premiers Tang de la Chine, de Taiso le vainqueur des Tartares, de Genso le maître du monde de l'Extrême-Orient. La décoration des grandes murailles des Palais ou Châteaux déploierait aux yeux de tous les pompes de la cour des Tang, avec la foule des seigneurs et des dames de la suite des empereurs, vêtus des plus splendides costumes, avec les perspectives des beaux jardins aux plantes rares, peuplés d'animaux, ornés de pavillons aux architectures de céramique. Le Taiko voulait ainsi impressionner ses sujets de l'éclat d'une magnificence que le Japon n'avait pas encore connue.

Et l'homme qui fut chargé d'exécuter ce programme, sorte de Le Brun d'un Louis XIV de l'Extrême-Orient, fut *Kano Yeitoku*, le second fils de Shoyei. Malgré sa jeunesse, il était devenu le chef des Kano depuis 1582. Il fut aidé dans cette tâche par ses deux frères, *Soshu* et *Kinhaku*, et un vaste atelier d'élèves, d'où se détachent en

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

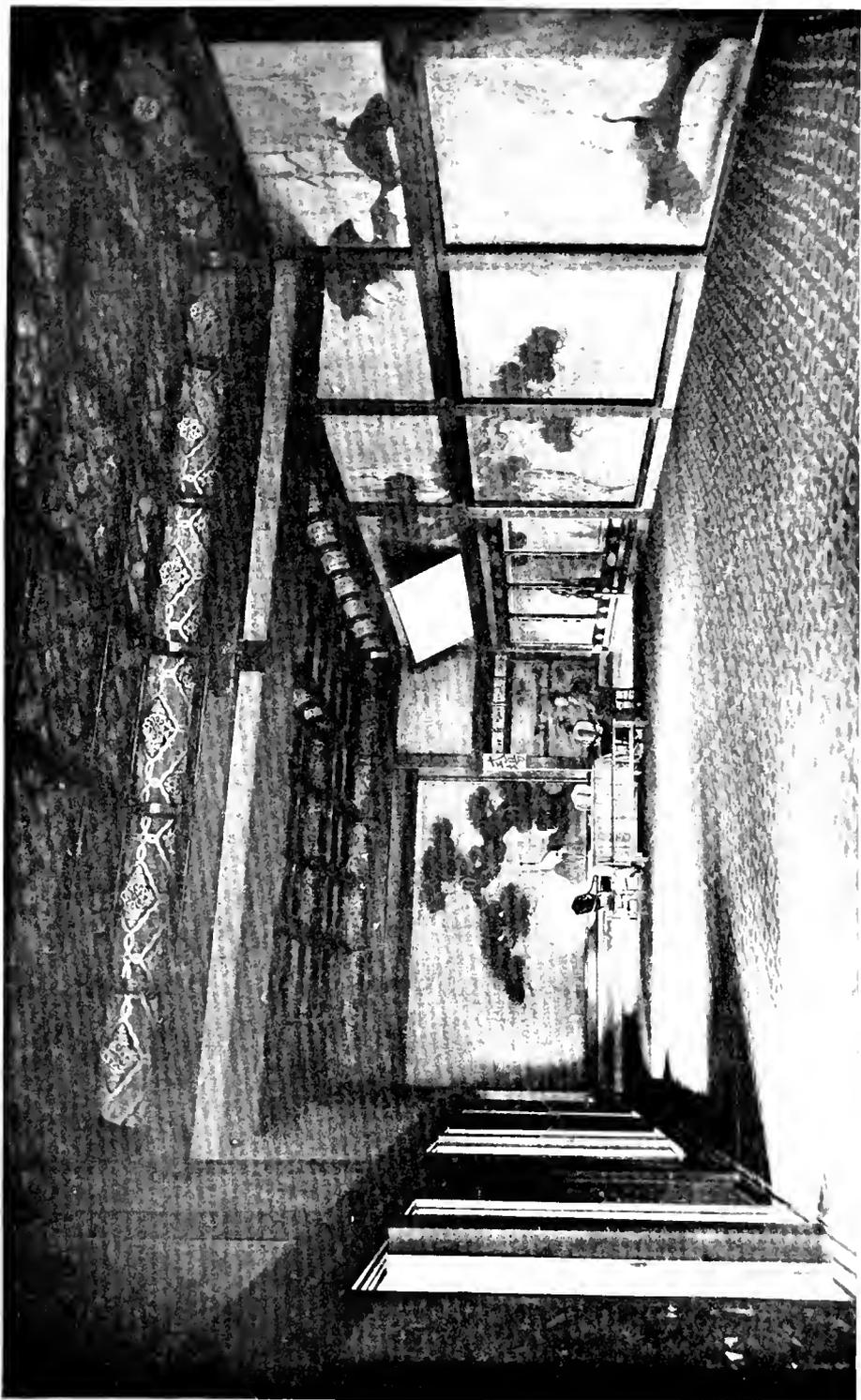
importance *Sanraku* et *Yuscho*, et plus tard les jeunes fils de Yeitoku, *Mitsunobu*, *Takanobu* et *Genshichiro*.

Tout enfant, Kano Yeitoku avait senti la personnelle influence de son grand-père Motonobu, et sous la conduite de son père avait produit des œuvres animées du vieil esprit et du fougueux coup de brosse des premiers Kano ; ce sont, par exemple, les splendides et si vigoureuses décorations de pins et de pruniers fleuris exécutées à l'encre sur les portes glissières du Daitokuji. — Une petite peinture en couleur d'un ramier sur un camélia au musée de Boston, digne d'Utanosuke, est de cet ordre, ainsi qu'un paysage à l'encre, très impressionniste, où éclate toute la tradition de Motonobu.

Yeitoku était alors mûr pour réaliser les volontés d'Hideyoshi après le triomphe de 1582, et pour concevoir ces grandes décorations de nobles figures chinoises, fastueuses sur les vastes fonds d'or, qui furent une vraie révolution dans le style des Kano et dans l'art japonais. Aussi haut qu'on puisse remonter pour les origines de ce style, il faut revenir aux groupes en couleurs des Tang et des Song, aux temps de Godoshi et de Roshibu. Les scènes de chasses chinoises dont les prototypes doivent être recherchés chez les Assyriens et les Han, dérivent de Rianchu, des Kins et des Mongols. La grande nouveauté était de reprendre ces motifs décorativement en couleurs, et de les amener à l'échelle des murailles. Déjà Motonobu avait tenté l'aventure dans ses calmes décorations colorées ; mais en usant rarement de la feuille



BRANCHE DE PRUNIER SOUS LA NEIGE.
Par Kano Yetoku (1545-1592).



DECORATION INTERIEURE DE CHATEAU DE NIJO
à Kyoto, XVII^e siècle.

L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

d'or que les derniers Tosa, tel Mitsunobu, avaient cependant déjà employée. Yeitoku en fit un des principaux éléments de son art, l'étendant sur ses fonds de composition, la rappelant dans les détails de ses costumes, en faisant une valeur utile à ses jaunes, à ses orangés, à ses rouges, bruns, verts, pourpres, massés franchement comme dans une vaste mosaïque. Ses architectures de bois exécutées dans des tons bruns et or étaient relevées par les pourpres, bleus, verts de ses toits aux tuiles vernissées. Des impressions plus directes des scènes de Palais des derniers Ming se retrouvaient sur les grands paravents de brillantes couleurs, et ces décors panoramiques rappelaient les meilleures œuvres de cette espèce en Chine. Il y eut aussi une forme coréenne de cette décoration, encore plus splendide, où la feuille d'or s'imposait avec le laque.

Dans l'exécution, une des originalités de Yeitoku fut l'emploi de couleurs foncées, obtenues par glaçure des tons transparents sur fond coloré comme dans la *tempera* ou la peinture à l'huile de l'Europe, ou par tons opaques colorés sur fond clair. Il pouvait ainsi demander à ses masses colorées un contraste et une puissance d'effet comparables à ce que ses ancêtres avaient obtenu avec les encres. Les verts s'approfondissaient en olives, ses bleus en lapis-lazuli, ses oranges et ses rouges en carmins de cochenille. Appliquant ces effets aux feuillages des arbres, il dépassa peut-être en force les réussites d'Utanosuké. Yeitoku a-t-il pu dans ces recherches tirer parti des trouvailles de peinture à l'huile de l'Europe ?

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

L'École de Yeitoku fut sans doute la plus brillante école d'art laïque de toute l'Asie. L'emploi de l'or, et son ignorance de l'ombré, la rapprochent de la peinture des primitifs italiens. Et quelle est sa place historique dans ce grand courant d'art dont elle fut un moment ? Ses sujets sont chinois, et par là elle reste d'accord avec l'art des Song et d'Ashikaga. Comme dessin elle est le développement de Shubun, de Sotan et de Motonobu. Dans l'ordre de la décoration murale elle suit les prédécesseurs de Sesshu. Elle prend de fortes racines dans le passé du sentiment chinois. D'un autre côté elle se sépare nettement de l'esprit Zen. Plus trace d'amour profond de la Nature, si ce n'est resenti décorativement ; la noble sobriété monochrome a fait place à l'éclat des couleurs. C'est une école de transition entre les Ashikaga et les Tokugawa. Les espérances d'un retour au sentiment japonais sont déjà en elle : nous verrons qu'elle a rendu possibles l'École de Korin comme l'École de l'Oukiyoye. Mais elle-même, en ses grands jours, ne montre effectivement rien de ces tendances. Déjà en contact avec l'Europe, elle reste étroitement asiatique. Contemporaine de la fin des Ming, époque confuse et de goûts très contestables, il semble bien qu'elle n'ait rien emprunté de ce mouvement.

Les plus parfaits exemples de l'art de Yeitoku sont les décorations de la grande salle du Nishi Honganji de Kioto, temple favori de Hideyoshi, où il avait transporté des pavillons, des portes sculptées, et des plafonds dorés de son

LES TROIS SAGES PAR KANO MOTONOBU.
MUSÉE DE BOSTON.



L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

palais Monoyama de Fushimi. Son fameux sculpteur de bois avait été *Hidari Jingoro*, et la magnifique porte d'entrée du Nishi Honganji, avec ses belles figures de cavaliers, montre à quel point le dessin de Jingoro était tributaire de Yeitoku; — de même qu'il est évident que les beaux tissus de soie, et les laques magnifiques de ce moment empruntent leurs grandioses motifs décoratifs à Yeitoku. Le plafond porté sur piliers de la vaste salle du Honganji est divisé en caissons bordés de noir et or, et peints de fleurs en couleurs par Yeitoku, et il décora trois côtés des murs de panoramas en couleurs et or.

Mais c'est dans ses paravents qu'on peut le mieux juger de son génie. Le musée de Boston possède deux paravents à six feuilles provenant de Kanazawa, la capitale du riche daimio de Kaga, la famille Mayeda les ayant reçus en don d'Hideyoshi même. C'est la réception des ambassadeurs étrangers apportant de précieux tributs à la Cour de l'empereur Taiso de To. Il n'est rien de plus somptueux de Yeitoku. — Dans le même musée, un paravent à deux feuilles montre des personnages traversant en barque d'or un lac d'un bleu profond. Le dessin, les figures et les costumes sont dignes de Motonobu. — Un paravent à deux feuilles de M. Freer montre un empereur et des dames de la cour. Un magnifique paravent à six feuilles du même genre est au musée du Louvre.

Dans d'autres œuvres, Yeitoku abandonne les figures chinoises et ne cherche plus les élé-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ments de son décor que dans les splendides feuilles et fleurs exécutées en feuilles d'or et d'argent, dont l'épaisseur accuse parfois un certain relief. Une très belle peinture de ce genre sur deux panneaux d'ébène est au musée de Boston. Plus beau est le grand paravent à six feuilles de la collection Freer où les feuilles de vigne pendent d'une treille aux vigoureux tons verts, olives, et pourpres sur argent.

Le vrai successeur de Yeitoku fut *Sanraku*, fils de Kimura Nagamitsu que Yeitoku avait adopté. Son style à l'encre est aigu et fleuri, quoique moins violent que celui de son père adoptif, dont il est presque l'égal dans les décorations murales dorées et colorées. Si son dessin est moins nerveux, ses figures sont plus suaves et plus gracieuses, sa couleur plus belle. Le musée de Boston a de lui un superbe paravent de musiciens à la Cour impériale.

Yeitoku eut deux frères : *Soshu* et *Kiuhaku*. Du premier M. Freer possède deux beaux paravents qui comportent plus de vingt sujets de la Cour impériale de Chine interrompus par des nuages d'or. Deux autres du musée de Boston montrent de nombreuses dames sur une terrasse. *Kiuhaku* est certainement le plus grand des élèves de Yeitoku, et le plus personnel. Le *Daitokuji* et le *Mioshinji* ont gardé ses œuvres. Le paravent aux pivoines sur or montre un des plus typiques motifs ; comme les pampres de Yeitoku, ce fut un des motifs les plus imités de *Koyetsu*.

Yeitoku eut aussi des fils peintres : *Mitsunobu*, *Takanobu* et *Genshichiro*. Le premier devint chef

PARAVENT AUX IRIS PAR KORIN.
DEUXIÈME MOITIÉ DU XVII^E SIÈCLE.



L'ART IDÉALISTE DES KANO AU JAPON

de la famille après la mort de Yeitoku, survenue avant celle de son maître Iyeyasu, et qui marque la fin de l'art des Ashikaga, bien que par la date il appartint déjà aux Tokugawa.





CHAPITRE XIII
L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE
AU JAPON

LES DERNIERS KANO ET L'ÉCOLE DE KORIN

KANO TANYU. || RENAISSANCE DE L'ÉCOLE TOSA AVEC MITSUOKI. || L'ART
INDEPENDANT DE HONNAMI KOYETSU. || SOTATSU ET KORIN. || KENZAN.

LA dynastie des Shoguns Tokugawa (1600-1868) forme la dernière grande période de la civilisation et de l'Art Japonais, trait d'union entre un merveilleux passé (tantôt chinoisant, tantôt national) et le Japon nouveau de nos jours. On l'a beaucoup exaltée; en fait, je n'y vois qu'un vrai génie, *Koyetsu*. C'est une période d'essais en tous sens, un peu décousue, dispersée en ses efforts, d'un art qui a peu cherché à se concentrer. Ce qui semble la mieux caractériser c'est l'accession du peuple à un degré plus élevé de civilisation que cet art refléta, et où il put retrouver son image fidèle. On a dit que la valeur du Japon moderne avait résidé dans sa classe de Samuraïs. Ce sont ces deux grands courants aristocratique et plébéien qui ont donné toute sa valeur à l'art des Tokugawa.

Iyeyasu avait fortifié sa dynastie en divisant les terres entre ses plus loyaux serviteurs et en les obligeant à résider six mois de l'année à Yedo, sa capitale. Cette résidence forcée, les

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

deux cent cinquante années de paix que ne purent troubler ces guerriers soumis, les échanges entre la vie des châteaux et celle de la capitale où s'élevait sur ses collines le grand château métropolitain, — ce sont là vraiment les traits spéciaux de la civilisation des Tokugawa, qui put ainsi se développer comme son art, sur son propre fonds, en n'empruntant rien au dehors, dans un magnifique isolement.

Nous avons vu que l'École de Yeitoku avait continué l'art du maître; mais déjà, avec le shogun Iyemitsu, l'art semble retourner à la tranquillité de l'encre monochrome, et au goût du paysage, plutôt chinois (de 1620 à 1640). *Sansetsu*, le fils de Sanraku, avait commencé à peindre à l'encre des paravents à figures. *Mitsunobu*, devenu le chef des Kano, y montrait une rare maladresse; son fils *Sadanobu*, mort trop jeune, était plus adroit; et surtout son élève *Koi*, si prestigieux dans les lavis d'encre, relevés du nerveux accent de ses traits, vrai continuateur de Sesshu. Ce fut à Koi que *Takanobu*, le second fils de Yeitoku, confia ses enfants *Tanyu* et *Naonobu*, pour les éduquer.

Kano Tanyu, le grand artiste de la sixième génération des Kano, après 1630, avait dépassé son maître par la suprême habileté de la tache, moins lourde que chez Koi; il n'eut pas d'égal dans son art à rendre les nuages par une goutte d'eau sur la soie. Il fut vraiment l'homme de génie de cette troisième génération de l'École Kano, aussi fécond que Sesshu ou Motonobu, d'un impressionnisme délicat qui rappelle l'époque d'Ashikaga. Il a de



FERME ET PAYSANS.
Par Kano Kō (+ 1939).

Planche CIX.



PALAIS CHINOIS ET TERRASSES.
Par Kano Tanyu (1602-1674).

L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE

plus le mérite de revenir à la Chine. Curieux, il étudia tous ces trésors de peintures chinoises des vieilles collections du Japon, et le grand incendie de Kioto en ayant beaucoup détruit, il prit à cœur, avec son frère, d'exécuter des copies des vieux chefs-d'œuvre. Il établit le centre de l'École Kano, si anciennement fidèle à Kioto, à la cour même de Yedo, exerçant ainsi un puissant rayonnement sur les petites cours des daimios provinciaux, dociles aux ordres des Shoguns pour faire connaître les vieilles peintures de leurs collections et pour les laisser copier. C'est ainsi que s'est formée l'immense série de copies, dues surtout à Yasunobu, qui existe encore au Japon. Ce fut en même temps le nouveau lien par lequel le Japon se rattachait à la vieille Chine.

Naonobu, le frère de Tanyu, lui fut très inférieur ; ses décorations murales du Chionin de Kioto sont estimées. Ce fut en sa faveur que Tanyu renonça à la succession de son père Takanobu, résolu à fonder une nouvelle famille. Le fils de Naonobu, *Tsunenobu*, était un artiste d'un talent infini, si pénétré des formules et de l'exécution de son oncle Tanyu, qu'il est fréquemment difficile de les distinguer. Ce fut lui qui maintint sa tradition fermement jusqu'au xviii^e siècle.

Si Yasunobu (*Yeishin*) était devenu le chef nominal de l'École Kano, Tanyu, jusqu'à sa mort en 1675, en fut le chef réel. Il laissait après lui d'excellents disciples, *Towun*, *Mori Kage*, *Yoshinobu*, et un élève de Yasunobu, *Itcho*. Ce sont les plus célèbres justement, car le nombre des artistes de son école inscrits sur les registres de

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

1700 est de plus de deux cents, et son impérieuse influence s'exerça ainsi sur plusieurs générations d'artistes des Tokugawa.

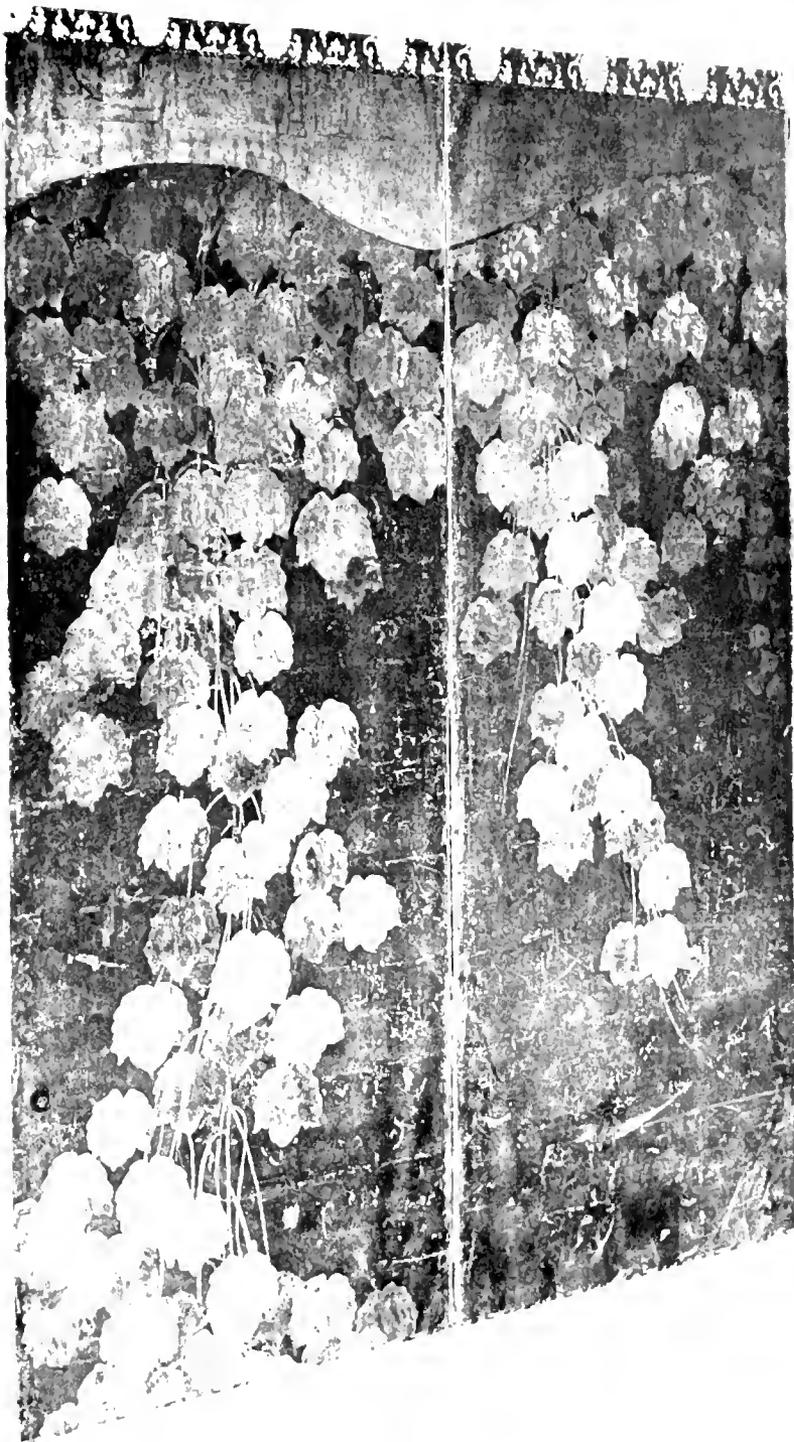
Tanyu, comme Motonobu, n'avait pas été l'artiste d'une seule manière. En dehors de son style à l'encre monochrome habituel, il décora somptueusement des murs de palais en couleurs et or, avec plus de légèreté que Yeitoku, et sa tradition se retrouve encore dans les tombeaux de Shoguns à Nikko et à Shiba. Il fut aussi un artiste de Tosa, mais restant bien lui-même dans ses makimono, épris de sujets essentiellement japonais, figures et paysages. L'influence de son dessin des kakémonos de paysages se retrouve dans les dessins des jardins, tel celui du comte Katsu à Kinogawa, près de Tokio, et dans l'ornementation des bois ajourés, des laques d'or (Yamamoto Shunsho), des petits objets de fer (Somin) et de bronze, des tissus de soie, des poteries (Ninsei) et des porcelaines (Kaga et Satsuma).

Dans ses rapports avec la nature il est bien plus près des artistes Song, que des artistes d'Ashikaga. Ses innombrables études de poissons, oiseaux, reptiles, insectes, fleurs, pour leur pure beauté et leur vérité, surpassent les fameuses réussites d'Hokusai. Et il triompha encore dans ses réductions magistrales des vieux chefs-d'œuvre chinois ou japonais, qui plus tard furent gravées et imprimées ; et tous les livres de son élève Morikuni n'en sont que le souvenir. On voit ainsi que son domaine s'étendit à tous les arts de son pays.

Le musée de Boston possède bien une



LE "JUGEMENT D'EMMA," SCÈNE DE L'ENFER.
Par Kanawoka. Copie par
Hirotaka Sumiyoshi.



PARAVENT A 2 FEUILLES : DECOR DE LURRI
Par Honnami Kovetsu († 1937).
Musée de Boston (États-Unis).

L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE

vingtaine de ses œuvres (le poète appuyé à un grand pin devant la cascade, — le Bouddha assis sur les nuages, — le paysage neigeux). La collection Freer au moins autant (la ramille de bambou avec le passereau, exécuté comme par Mokkei, — le paysage si caractéristique de la maison d'été avec le pin et la cascade, — le Fujiyama par temps de neige).

Ce fut durant la période Genroku à la fin du xvii^e siècle que, pour la première fois, s'accusa la scission entre l'aristocratie et le peuple. Au milieu du xviii^e siècle le fossé était creusé : les samurais étaient privés par la loi des plaisirs des théâtres populaires et des maisons de thé.

L'art de Tanyu avait subi des vicissitudes. Ses fils, ceux de Tsunenobu, ceux de Yasunobu, incapables de créer, s'enlisèrent dans d'insipides redites. Cette déchéance détermine en 1750 la fameuse diatribe de Motoori contre l'art contemporain. Ce qu'il appelait de ses vœux, c'était une inspiration nouvelle et fraîche. Le jeune Okio, fondateur de l'École Shijo, allait y répondre victorieusement.

L'art de Kano (quatrième période) allait jeter encore un dernier éclat mourant dans la deuxième moitié du xviii^e siècle avec *Kano Yeisen*, petit-fils de Chikanobu, sorte de renaissance au Japon dans l'amour de l'art chinois, qui coïncide comme date (1780) avec la souveraineté d'Okio à Kioto, et de Kiyonaga à Yedo. Yeisen fait retour pour l'inspiration à Motonobu, Yosen à Sesshu ; et le fils de Yosen, *Kano Isen*, ainsi que son

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

contemporain, *Kano Tanshi II* (1820-1830) faisant œuvre critique, réétudiant, reclassent et recopient les vieilles peintures originales chinoises existant encore au Japon, et dont un si grand nombre ne nous sont connus que par leurs copies ; et (ce qu'avaient réprouvé Motonobu et Tanyu) faisant de Kakei, de Bayen, de Mokkei, de vivantes réalités aux yeux des étudiants de 1840, comme les avait compris Sesshu.

Parallèlement à cette ultime branche de l'École Kano, il y eut sous les Tokugawa une renaissance de la peinture bouddhique en couleurs et or, rappelant la vieille Ecole Kose et l'art de Yeishin Sozu. Ses œuvres sont demeurées au Temple du troisième Shogun à Nikko, au Chionji Yodo de Kioto, et au Kofukuin de Nara.

Un mouvement bien plus important fut la résurrection de l'École de Tosa et de l'art national, au xvii^e siècle, avec un retour violent aux traditions et aux sujets japonais, ce qui amena en même temps la revision et l'étude des vieilles peintures de Kose, de Kasuga et de Tosa. Le principal représentant de ce mouvement fut *Tosa Mitsuoki*. — Un second mouvement partit vers 1650 d'un peintre, *Sumiyoshi Jokei*, travaillant encore plus dans le style des Tosa que Mitsuoki. Il s'acharnait à copier les makimonos de Keion, de Toba, de Mitsunaga et de Nobuzane, et ses disciples à la cour des Shoguns à Yedo, devinrent les peintres critiques des traditions de Tosa, comme les Kano à Kioto l'avaient été des traditions chinoises.

En dehors de ces grands mouvements d'art



PARAVENT AUX MAGNOLIAS.
Par Honnami Koyetsu (+ 1637). Ancienne Collection Ch. Gillot.



PARAVENT. DETAIL : TIGES DE MAÏS SÈCHÉES PAR LE VENT.
Par Homami Koyeusu (+ 1037). Collection Charles Freer, à Détroit (États-Unis).

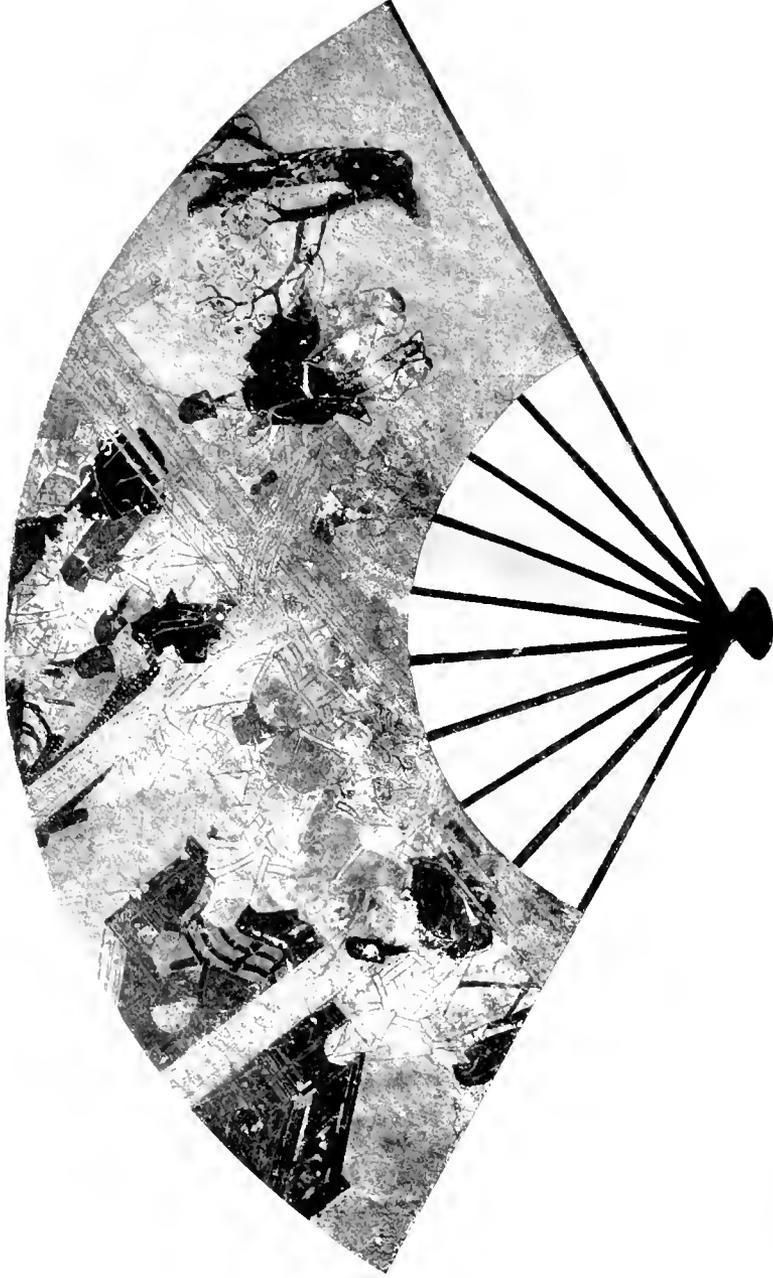
L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE

traditionnel sous les aristocratiques Tokugawa, un autre se produisit, très indépendant, qui les éclipsa tous de sa splendeur et de son originalité, c'est celui de l'École du maître de Korin, *Honnami Koyetsu*, artiste très longtemps ignoré, dont aucune œuvre ne se trouvait dans les temples, ni chez les daimios, qui avait été très estimé au Japon d'amateurs de la classe Kugé, mais ensuite oublié au XIX^e siècle, et que l'Occident, on peut bien le dire, a vraiment découvert pour le révéler de nouveau par son enthousiasme au Japon, comme un de ses génies les plus extraordinaires. Avec cette École de Koyetsu-Korin, nous assistons bien, après la débauche d'idéalisme d'Ashikaga, au retour naturel à des sujets nationaux, japonais, à l'amour des vieilles Ecoles Tosa et Fujiwara, et à la tendance à les réadapter à des conditions nouvelles. Ils cherchèrent à grandir l'art des makimonos, à l'échelle des décorations murales de Palais, en modifiant nécessairement beaucoup l'exécution. Ce furent les « impressionnistes » du Japon, habiles à indiquer, à suggérer plutôt les formes des choses par les taches colorées hardiment posées par masses. Suprêmes décorateurs par leur science à agencer de belles compositions où les arbres, les nuages, les figures, les buissons fleuris sont indiqués en touches splendides d'écarlate, de pourpre, d'orange, d'olive, de jaune et de centaines de tons dérivés. Et ces recherches étaient toujours les résultats de minutieuses observations et études des choses japonaises, particulièrement des végétaux et des fleurs, par lesquelles leur

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

impressionnisme repose sur le plus loyal respect des choses de la Nature.

De la vie de cet *Honnami Koyetsu*, nous ne connaissons rien par les documents ; ses œuvres permettent de supposer qu'il était un laqueur. Son art est sorti évidemment de celui de Kano Yeitoku à sa seconde époque, à en juger par ses qualités de décorateur, par son sens de la couleur riche et profonde, par ses nuages d'or et ses feuilles d'argent. Parmi ses nombreuses œuvres dans la collection Ch. Freer, le paravent aux lierres est parmi les plus beaux avec ses verts et ses olives, les feuilles d'argent de ses ampelopsis tombant sur un sol de feuilles d'argent. Rien de Tosa, mais l'harmonie des plus riches paravents de fleurs de Yeitoku ; aucune recherche du dessin par le serré du trait, mais au contraire la tache décorative librement apposée. — Il inventa aussi ces paravents à éventails exécutés également en or, argent et couleurs, réunissant avec une étonnante fantaisie une trentaine de ces éventails sur le même paravent, les uns de style de Kano, les autres de style Tosa, quelquefois aussi exécutés à l'encre comme par un Kano. Il s'inspire de Yeitoku dans ses feuilles d'érable en relief doré, dans ses nuages de rouge épais (les érables de Yeitoku au musée de Boston) ; et parfois aussi de Tosa dans un éventail de grands iris pourprés. Dans deux paravents de la collection Freer, il mêle le style Kano à une étude serrée de la nature et à la technique d'un maître laqueur, avec cette symphonie d'or de délicates graminées, de robustes chrysanthèmes



EVENTAIL.
Par Honnami Koyetsu (+ 1637).



DEUX OIES SAUVAGES AU VOL
Par Sotatsu. 2^e moitié du XVII^e siècle

Planche CXVI.

L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE

tous en relief d'or peint sur un fond de feuilles d'or assourdi. Au milieu de ses fleurs sont répandues de petites bandes, dites « Shiki-Shi » pour recevoir l'écriture de poésies japonaises : sur leurs fonds teintés, Koyetsu écrivait en caractères d'or ou d'argent des poésies de cette calligraphie splendide et inimitable dans laquelle il était passé maître.

Mais Koyetsu, non satisfait de ces prodiges d'exécution, de ces délicieuses fantaisies, voulut atteindre ce que le sentiment japonais a de plus profond, et en faire son propre style. Il remonta donc aux ancêtres, avant Mitsuoki, étudia les grands chefs-d'œuvre de figures et d'arbres des vieux Tosa, Mitsunaga, Keion, Nobuzane ; parfois il se contentait sans doute de copier dans ses petites figures quelques fragments d'un original ancien, mais plus souvent il crée une œuvre toute personnelle, dans le style des vieux maîtres, et qui ne leur est pas inférieure, et que Korin ne fera que reprendre.

Ces trois faces du génie de Koyetsu se retrouvent unifiées, amplifiées dans ses décorations murales, sans doute antérieures à 1640. Ce ne sont probablement que des fragments, ces deux grands paravents aux maïs de la collection Freer, où sur un fond d'argent terni la masse des épis et des feuilles s'incline en larges volutes sous le vent. Au milieu de ces épis d'un pâle olive, grimpent les fleurs bleues des volubilis, et à droite éclate comme une fanfare une plante écarlate dont les feuilles sont mouchetées de rouge et d'ambre, symphonie colorée supérieurement

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

orchestrée dont des mots ne sauraient donner la moindre idée. — Le plus grand chef-d'œuvre de ce genre de Koyetsu était le paravent à six feuilles en paysage de l'ancienne collection Charles Gillot avec sa rivière argentée coulant entre des rives de papier bruni et d'argent terni, où se dressait un roc olive et cuivré : deux masses d'arbres balançaient la composition, à droite un magnolia dans des bruns sourds, des olives et des jaunes, avec des graminées d'un ton crème plus léger que celui du flot, et à gauche un arbre à feuilles automnales de cadmium se mêlant aux feuillages écarlates d'un érable.

Koyetsu fut un peintre de génie : en lui le maître laqueur ne fut pas inégal dans sa prestigieuse technique, dans sa conception des formes et des couleurs. Il eut une prédilection pour les petites boîtes, « Suzuri bako », ou les écritoirs. Quelle grandeur dans certaines de ses réminiscences de l'époque Fujiwara ! Certaines interprétations de la fleur y sont grandioses comme dans ses paravents.

Si on le connaît moins comme décorateur de poteries, il fut là encore un merveilleux interprète de la nature dans cette extraordinaire boîte de céramique de la collection Freer, dont le couvercle porte un paysage digne d'un artiste d'Hangchow. Que n'aurait pas été Koyetsu ! (et peut-être le fut-il), un architecte, un décorateur d'intérieur, un dessinateur de ciselures de fer et de bronze.

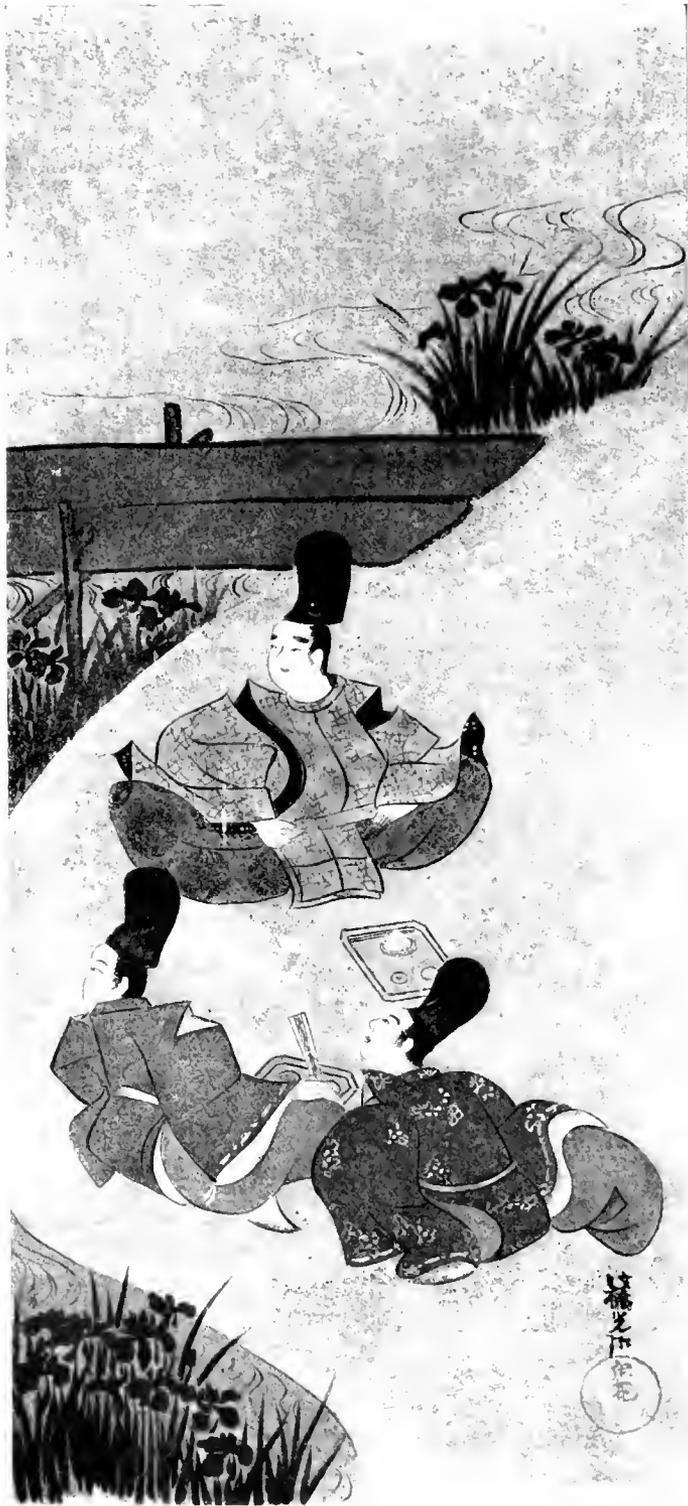
Un autre grand génie de cette École fut *Tawarayama Sotatsu*. Il se rattache au style des Kano, à



PARAVENT A DÉCOR DE CHRYSANTHÈMES.
Par Ogata Korin. 2e moitié du XVII^e siècle.



ETUDE D'ÉILLETS SAUVAGES (détail).
Par Sotatsu. 2e moitié du XVII^e siècle.



PERSONNAGES DANS UN PARTERRE D'IRIS.
Par Ogata Korin. 2e moitié du XVII^e siècle.

L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE

la période de Yeitoku, et subit manifestement l'influence de Koyetsu. Comme lui il a rendu en couleurs d'un puissant impressionnisme ce que la Nature lui suggérait, avec les souvenirs de l'Art des Tosa. Ce n'est qu'un peintre, il ne semble pas qu'il ait touché aux laques, ni à la poterie. Il a peint aussi des paravents et des décors de murailles, mais plus que Koyetsu des kakémonos. Il a moins que lui l'imagination créatrice, étant plus asservi à la nature, et plus soumis à en restituer réellement les aspects sans les déformer décorativement. Son œuvre existante est aussi bien plus considérable. La collection Freer a de lui la grande paire de paravents aux vagues, assez inspirés de Sansetsu, et d'une largeur d'exécution digne de Koyetsu (Korin s'est bien inspiré de cette œuvre fameuse). — Le musée de Boston possède un superbe kakémono de deux oies sauvages en plein vol ; et la paire de paravents de fleurs à empâtements épais sur fond d'or des collections de Yanagisawa Keija, le daimio artiste de Karnisawa, prouve une observation aiguë, et une surprenante richesse de coloris.

Dans un magnifique paravent de la collection Freer, des dames de la cour des Fujiwara en anciens costumes se promènent dans un grand parc, figures d'un sentiment poétique à la Nobuzane. — Dans sa dernière manière était la paire de paravents de l'ancienne collection Bing.

On a généralement considéré *Korin* comme le successeur de Koyetsu, surtout dans les œuvres de laque. Comme peintre, il lui est inférieur en

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

prestige d'exécution ; il a un style Tosa plus figé, mais dans l'interprétation des fleurs et des graminées il apporte le même naturalisme que Sotatsu. Mme Gardner, à Boston, possède de beaux paravents de lui, de même que M. Freer à Détroit. Le Japon en a conservé un grand nombre au Nishi Hongangi, chez le comte Inouyé (le décor de sa bibliothèque). Le musée de Boston a une de ses œuvres les plus célèbres, le grand paravent de six feuilles avec les vagues d'une mer démontée battant les rochers, d'un impressionnisme violent. Pour bien juger la richesse et la complexité de ses conceptions décoratives il faut étudier les transcriptions gravées qu'a données de ses œuvres Hoitsu à la fin du XVIII^e siècle.

Il n'est guère de collection qui ne s'enorgueillisse de laques de Korin, incrustées de nacre et d'étain, comme les vieilles pièces de Kamakura, mais dans un sentiment décoratif bien plus réaliste. — Il pratiqua aussi la poterie, mais dans cet art ce fut son jeune frère *Kenzan* qui l'emporta comme décorateur ; il se montre supérieur dans l'exécution des petites pièces décorées d'un motif de nature choisi avec une exquise fantaisie. Ce *Kenzan* fut aussi un grand peintre, comme le prouve le splendide *kakémono* aux pavots du musée de Boston, et la branche couverte de neige de la collection Freer. Mais il n'est jamais puissant constructeur comme *Koyetsu* ou même comme *Korin*.

Ces quatre génies eurent d'innombrables élèves. Un autre frère de *Korin*, *Kuchu-sai* fut aussi peintre, potier et laqueur. Un prêtre, *Hoitsu*, chercha à faire



PARAVENT À DÉCOR DE VAGUES.
Par Ogata Kōrin, 2e moitié du XVII^e siècle.
Musée de Boston (Etats-Unis).





PARAVENT A DÉCOR DE FLEURS (Détail).
Par Ogata Korin — 2e moitié du XVII^e siècle.



TROIS POTERIES DÉCORÉES.
Par Kenzan (1663—1743).

L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE

revivre à la fin du xviii^e siècle l'art de Korin.

Et si nous jetons un regard en arrière sur ces écoles aristocratiques du Japon, nous voyons dominer l'École de Kano et celle de Korin : toutes deux de grandiose décoration, même quand elles passaient de la chambre de thé au décor des objets d'usage pour les daimios et les samuraïs ; la première ayant fourni plus spécialement des modèles aux brodeurs et aux ciseleurs de métal, la seconde aux potiers et aux laqueurs. Toutes deux sont sorties de l'École Kano de Yeitoku sous Hideyoshi, les Kano ayant modifié son style à l'encre, Korin ayant transposé son style en couleur. Les grands maîtres contemporains en sont Tanyu et Koyetsu, à leur apogée vers 1660. Korin dut à Koyetsu à peu près autant que Tsunenobu à Tanyu, tous deux à leur apogée vers 1700. Et Kenzan fut tributaire de Korin, à peu près comme Chikanobu de Tsunenobu vers 1730.





CHAPITRE XIV

L'ART MODERNE CHINOIS

LES DYNASTIES TSING ET MANCHOU

LES INDUSTRIES DÉCORATIVES. || LA PORCELAINES. || L'ESPRIT CONFUCIANISTE PARALYSE L'ART CHINOIS. || LA PEINTURE « BUNJINGA ». || L'ART SOUS LES EMPEREURS KANGHI ET KIENL'UNG.

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

J'ai dû ici délibérément, il est vrai, faire la part principale au grand Art; et je dois par conséquent expliquer les raisons qui me déterminent à parler de l'Art de la dynastie des Tsing. C'est que quelques-unes de ses in-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

dustries décoratives ont une réelle valeur, telles les *Porcelaines*, et que surtout il y eut sous les Tsing permanence de causalités, de forces en continuelle action, comme nous l'avons déjà signalé au cours de l'histoire de la Chine.

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

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

Mais au cours des derniers siècles en Chine, et aussi également pendant certaines périodes assez vides de l'Art moderne au Japon, on peut dire que pour la première fois le dessin se sépare de ses vrais motifs inspirateurs, dépendant bien plus de l'adresse de la main, que des grands rapports de ses lignes constructives. Ce n'est pas vrai de l'École de Korin, comme nous avons pu le voir antérieurement, mais cela est parfaitement certain de l'architecture des Tokugawa, spécialement dans les temples, et c'est encore plus générale-

LE PARADIS TERRESTRE.
EPOQUE DES BING.
BRITISH MUSEUM.







L'ART MODERNE CHINOIS

ment vrai de la masse du « bric-à-brac » moderne chinois. Et c'est cela cependant que les amateurs étrangers ont le plus activement recherché, et c'est ainsi que le dessin chinois type est pour eux celui qui est du plus bas niveau.

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

Le professeur Hirth a quelque peu protesté contre cette opinion de la décadence de l'Art de la peinture moderne en Chine, qu'avait affirmée le professeur Giles. Il n'est pas douteux qu'il y ait eu une quantité de peintres modernes des Tsing avec des traditions d'Écoles toutes faites, et des bibliographies complètes, absolument comme nous avons beaucoup plus de renseignements aujourd'hui sur la vie de quelque dramaturge populaire moderne, que sur Shakespeare. Mais si nous adoptons quelque critérium général de portée esthétique, la largeur de vision, le caractère bien compris des choses, la puissance des couleurs, nous nous apercevrons que la peinture moderne chinoise est tombée à un point de faiblesse débile, et de symbolisme inopérant, à peu près au même point où est tombé l'Art chrétien d'Europe dans les plus

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

misérables mosaïques de l'empire byzantin. L'Art commence par une enfance pleine de promesses, et retombe dans une enfance sans espoir.

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

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

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

C'était là autant de raisons pour que Pékin offrît un champ excellent à exploiter aux confucianistes conservateurs. Mis sur la défensive par

L'ART MODERNE CHINOIS

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

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

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

C'était ce monstre hideux, caché derrière le formalisme de ses contemporains confucianistes, qu'Oansekî en 1090 devinait, et combattait, comme s'il avait prévu le coup mortel qu'il pourrait porter un jour à l'âme chinoise. La dynastie des Song fut tout entière une protestation passionnée contre cette tyrannie qui

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

voulait s'implanter — et c'est contre la dynastie des Song que tous les historiens sortis des rangs ennemis victorieux ont dressé leurs violents réquisitoires. — Et aujourd'hui nous avons le spectacle d'une Chine se vantant du poison qui l'a tuée.

Voyons quels rapports cela put avoir avec l'Art. Les mandarins haïssaient tout signe de vie caché dans les réussites des premiers Ming. L'Art d'Hangchow était pour eux un drapeau honni. Ce dut être pour eux de bonne politique de le décrier et de vilipender les Kakei et les Mokkei.

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

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



ECOLE DE MATAHEI.

Planche CXXI.

L'ART MODERNE CHINOIS

qui faisait vivre en masses brillantes mais sans formes voulues les nuages et les brouillards.

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

Il y eut alors un certain nombre d'écrivains et d'artistes vers la fin de la dynastie des Ming, pour essayer de formuler cette théorie — et pour montrer qu'il n'y avait réellement qu'un véritable Art chinois, celui de l'École Yuen. A leur tête, comme excitateur était un écrivain du nom de Tung Ch'i Ch'ang (Tokishô) dont les idées ont vicié le criticisme chinois depuis lors. Il ne se contentait pas de reporter l'origine de ce style aussi loin que Beigensho des Song; il entreprit, contre toute évidence, de le reculer jusqu'aux Tang, et d'en infliger la paternité au pauvre Omakitsu (Wangwei), parce qu'en réalité Omakitsu avait

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

été le premier des grands peintres-poètes du paysage. Il lui fallut alors donner un nom à cette École chinoise universelle, et ce fut le nom de « Méridionale », peut-être parce que la source réelle du paysage poétique et de l'Art avait été dans le Sud. La tradition en remontait jusqu'à Toemmei, au v^e siècle.

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

Stupéfiante fut l'erreur historique engendrée par toute cette théorie chinoise moderne de l'Art. Elle essaya d'attirer à l'appellation « Méridionale » tout le prestige de Liang et d'Hangchow, qui furent les centres mêmes des bouddhistes

L'ART MODERNE CHINOIS

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

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

En définitive, l'exact terme « *Bunjinga* », peintures d'hommes de lettres, la caractérise suffisam-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

Comment concilier cela avec l'esprit des vieux maîtres ! Ils étaient connus par des copies de copies : il était simplement nécessaire de les recopier une ou deux fois de plus, en style « Bunjinga », pour prouver que les vieux maîtres étaient eux-mêmes des peintres « bunjin ». Je ne vais pas jusqu'à prétendre que dans tous les cas, ou du moins dans la plupart des cas, ces tendances fussent à base de mauvaise foi. Ils prétendaient ouvertement trouver un avantage, dans cette voie de la copie, et ne pas chercher à suivre les lignes exactes et la touche même des originaux, mais à les traduire dans leur propre style créateur, de la même façon qu'un poète en use avec un génie étranger dont il traduirait un chef-d'œuvre. En d'autres termes, ils voyaient dans des originaux anciens uniquement les traits qui leur paraissaient plus ou moins s'adapter à leur propre manière de voir, qui était « Bunjinga », manière informe et vide. C'est ce qui explique que dans tant de recopies, tout ce qu'il y avait de fort et de beau dans le dessin des



PEINTURE.
École de Matahei. Fin du XVII^e siècle

L'ART MODERNE CHINOIS

originaux s'est évanoui, et qu'il n'en est plus resté que l'extravagante exagération de leurs traits les plus cotonneux. Il ne faut pas chercher d'autre raison à ce fait que le grand nombre des copies Tsing des vieux maîtres, certifiées par les attestations être des copies de copies, ne présentent plus que la facture enfantine des modernes, un jeu de pinceau sans trace d'imagination, et qui n'a plus aucun rapport avec ce qu'ont cherché les fameux maîtres des précédentes dynasties, excepté quelques maîtres des Yuen. C'est bien comme si les artisans d'icônes grecs du mont Athos, ne se contentant pas d'affirmer simplement leur tradition de hiératisme, voulaient nous faire croire que leurs poupées à traits d'or sont les copies authentiques des chefs-d'œuvre d'Apelle et de Parrhasius.

Le mal que fit l'impudent « Bunjinga », qui bientôt se cristallisa de façon très orthodoxe dans l'imagination de tous les étudiants chinois, se traduisit par une dégénérescence de l'art si rapide que vers la fin des Ming on aurait trouvé difficilement une honnête œuvre d'art, en dehors d'une sorte de peinture affaiblie de jolies fleurs. Les figures étaient devenues des poupées, aux épaules rondes, désossées, avec des faces idiotes, d'où toutes proportions et sentiment des lignes avaient disparu. Pour un fervent de « Bunjinga » de la fin des Ming ou des Tsing, toutes les hautes qualités qui avaient constitué l'Art chinois étaient ignorées ou travesties. Et quelle pitié doit éprouver un artiste européen à comparer ce qui est vanté comme les

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

chefs-d'œuvre des Tsing avec les plus médiocres originaux des Song — car quoique les prédécesseurs Yuen fussent seulement des grands hommes dans les lignes circonscrites de leur dessin, et doivent être reconnus comme tels par les artistes de toutes les nations, leurs successeurs Tsing ayant irrémédiablement perdu le sens visuel des proportions ne pouvaient même pas se douter devant les chefs-d'œuvre des Yuen de ce qui les faisait grands.

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

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

Mais ce ne fut pas seulement l'histoire de l'Art et la production artistique qui furent ruinées par cinquante années de ce triomphe confucianiste. La critique d'art fit une telle chute que les commentaires de ceux qui écrivent après 1550 n'ont pas plus de rapport avec les façons de comprendre des grands critiques anciens,

L'ART MODERNE CHINOIS

que les écrits des anarchistes modernes n'en auraient avec Aristote. Et même dans les grandes compilations des Tsing d'après toute la littérature chinoise sur l'Art, les opinions des critiques récents sont citées parallèlement à celles des anciens, dans une parfaite inconscience de l'abîme intellectuel et imaginatif qui les sépare. De sorte que le savant européen se tromperait étrangement en présentant la critique « Bunjinga » moderne en équivalence sur les questions d'art avec la critique ancienne.

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

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

Ce furent ces deux longs règnes de deux

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

empereurs Tartares pleins de sagesse, qui constituèrent le centre, et aussi la grandeur de la dynastie Tsing. Tout ce qui de la civilisation manchoue avait un principe vital, sort de ces deux règnes. La Chine moderne a été façonnée par leurs méthodes.

Il semblait, avec l'arrivée de Kanghi, qu'une nouvelle ère glorieuse s'ouvrait pour la Chine. Non seulement les Manchous étaient une race toute neuve, vigoureuse, d'une intelligence qui n'avait pas été encore cultivée; mais de plus les Jésuites d'Europe, qui déjà s'étaient montrés sous les derniers Ming, voyaient leur influence croître sous ce premier long règne manchou. Grand était l'espoir des chrétiens, qui se rappelaient les gracieusetés que leur avaient prodiguées les Mongols trois cents ans plus tôt. Un nouveau courant de relations s'établissait avec l'Europe dans les deux sens : Macao était un port portugais ; Canton et Whampoa étaient largement ouverts aux Européens. Kanghi accorda aux missionnaires jésuites l'autorisation de construire leur cathédrale près du palais de Pékin et les prit comme précepteurs de ses enfants.

Quel surprenant contraste avec le Japon, qui s'était barricadé à l'approche des chrétiens et luttait de tout son pouvoir contre les nouveautés ! Combien il paraissait évident que le Japon, dans son « splendide et persistant isolement », courait à l'épuisement et à la décrépitude, tandis que la Chine, entrant dans les voies de la culture mondiale, aurait vite fait de dépasser sa rivale

L'ART MODERNE CHINOIS

insulaire. Et l'on peut constater les résultats. Le Japon vit son conservatisme nourrir sa force mentale et morale : la Chine fit river par la liberté les propres chaînes de son formalisme.

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

Mais quand l'autorité papale déclara qu'un Chinois, pour devenir chrétien, devait virtuellement renoncer à ses institutions, à son respect des ancêtres, au Confucianisme, — toute la Chine, même celle qui était la plus favorable aux chrétiens, se souleva révoltée. Kanghi, solennellement, avertit l'Europe de la faute énorme qu'elle allait commettre. L'Europe la commit. La Chine, qui en 1700 allait devenir presque européenne, édictait en 1720, sous l'empereur Yung Ching, de cruels

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

édits contre les chrétiens, étrangers et chinois.

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

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

L'ART MODERNE CHINOIS

de temps pour les intrigues politiques. Kanghi avait su très bien se diriger au milieu de tous les écueils.

Mais quand l'Europe eut fait son lamentable geste de la bulle papale de 1702, quand Kanghi, si regretté de ses amis jésuites, fut mort, quand Yung Ching avait vu la nécessité de dresser l'armée du conservatisme chinois pour l'opposer à l'influence chrétienne insidieuse, les confucianistes se virent tout d'un coup dans une position d'influence très grande. Ils avaient tout le jeu en mains : ils n'avaient qu'à renforcer les plus étroites de leurs formules pour inspirer les patriotes. Tout le règne de Kienlung, pénétrant érudit comme il était, et d'un esprit bien plus élevé que la moyenne des mandarins, ne fut que de suivre leur propagande.

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

Depuis l'abdication de Kienlung en 1796, l'histoire de la Chine ne comporte plus aucun développement interne, mais n'est plus qu'une succession d'efforts à lutter contre l'invasion européenne. Ce n'était plus le problème qu'avaient posé les Jésuites : mais dorénavant s'imposait celui des missions protestantes et celui bien plus dangereux du commerce européen. A quoi bon énumérer les traités avec l'Angleterre, la prohibition de l'opium en 1838, la rentrée forcée de

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

l'opium en 1860, Hongkong, les empiétements de la France, de l'Allemagne, et finalement de la Russie? La Chine pouvait craindre son démembrement pour la fin du XIX^e siècle, mais c'est alors que le Japon entra en scène. Et on peut se demander si la Chine n'est pas aujourd'hui aussi inquiète des progrès du Japon et de ses réformes, qu'elle ne le fut de tout ce que l'Europe voulait lui révéler.

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

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

1^o Retour aux anciens styles déjà remis en honneur par les premiers Ming. En peinture, on ne crée plus de fortes figures originales, le paysage est accaparé par les confucianistes, on se contente de la joliesse de la fleur et de l'oiseau en couleurs. Si on peint encore une figure de Cour, c'est une poupée sans vie telle qu'on en voit sur les paravents de laque.

2^o Un artiste domine, *Reibun* ; de la valeur des grands réalistes des Yuen, Shunkio et Chosugo. Mais dans son domaine, qui est la fleur, avec un réel sentiment des lignes et des proportions, laissa-t-il autre chose qu'une série d'œuvres pour illustrer un traité de botanique?

FEMME DANS UN PAYSAGE (ÉCRAN).
ÉPOQUE DES MING.



L'ART MODERNE CHINOIS

3° L'influence des Jésuites, et par eux de la peinture à l'huile des Occidentaux, qui détermina peut-être une certaine richesse de couleurs profondes.

4° La persistance des styles tartares dans l'Art bouddhiste du Nord, en Mongolie et Manchourie, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans les formes bouddhiques modernes de la Corée. C'est aussi ces formes d'art qui sont devenues celles des couvents lamaïques du Thibet, après la conquête des Tsing, et ont contribué à former cet art minutieux, analogue à celui des moines byzantins du mont Athos.

5° Le mouvement « Bunjinga » des confucianistes, avec ses paysages à l'encre dérivés de l'Art des Ming, son ignorance du dessin, sa notation froide et monotone; aucun sentiment de l'éloignement, des distances, de la perspective; des flots d'encre grossièrement maniés; sans doute une grande dextérité, mais tellement de formules aveuglément appliquées, une telle monotonie, un telle absence de sentiment et de personnalité, qu'on en est vite excédé.

6° La seule tendance vraiment intéressante du règne de Kanghi, l'adaptation d'un dessin éclectique au décor des industries d'art. L'architecture fut la première à en profiter; elle offre une grandeur et une splendeur réelles avec ses terrasses de marbres, ses arcades, ses superstructures en faïence émaillée (le grand arc triomphal de Confucius à Pékin, les gracieux ponts arqués de marbre des jardins impériaux, les plafonds splendides du Temple du Ciel).

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

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

L'art principal de la Chine moderne, c'est la *Porcelaine*, et mieux que les pièces monochromes, si splendides de ton, les pièces à décor sont intéressantes par tous les sujets qu'elles présentent, qui n'ont plus de haute valeur picturale, mais sont si riches encore de signification. Sur les panses de ces vases se retrouvent ces représentations réalistes des oiseaux, des fleurs et des fruits, avec leurs brillantes couleurs. Sur d'autres apparaissent ces petites figures — poupées bleues ou roses, sous des architectures, dans des jardins — qu'on retrouve dans les albums de l'époque, et qui sont comme une transcription de l'imagerie sur papier de riz. On pourrait évidemment

L'ART MODERNE CHINOIS

retrouver l'origine des décors de la porcelaine dans tous les arts de la peinture et de la sculpture chinoises anciens, mais cela ne porterait aucune atteinte à l'intelligence avec laquelle ces vieux motifs ont été appliqués à l'art exquis de la porcelaine.

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

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





CHAPITRE XV

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

L'ÉCOLE SHIJO

SON ESPRIT AVAIT DÉJÀ SA SOURCE DANS L'ART DE MAÎTRES CHINOIS DES TSING INSTALLÉS A NAGASAKI. || INFLUENCE DU STYLE « BUNJINGA » AU JAPON. || OKIO. || SES ÉLÈVES GOSHUN ET KEIBUN. || SOSEN ET GANKU. || INFLUENCE DE L'ÉCOLE SHIJO SUR LES DÉCORATEURS A KIOTO, SURTOUT DANS LE DÉCOR DES TISSUS.

DE toutes les périodes d'Art du Japon, celle des Tokugawa fut la plus troublée, partagée en efforts locaux, sans grand idéal national, sans grande concentration de style. La première scission se produisit entre les aristocrates et le peuple : les artisans des cités, comme les paysans des campagnes, n'étaient plus des sauvages, mais des êtres d'une certaine culture encore assez neuve. Nous n'avons pas beaucoup de données exactes sur la vie intellectuelle du peuple sous les Fujiwara, les Hojo, les Ashikaga. Elle devait être assez pauvre. L'Art était la distraction des seigneurs de la Cour impériale, ou de la Cour des Shoguns ou des Daimios. Mais le peuple japonais ne fut jamais une masse inerte et ignorante comme le peuple russe. Aux anciens jours de Nara, l'ordre social était relativement démocratique, et il n'est pas rare, dans certains drames de Nô, de voir des serviteurs participer de la culture de leurs maîtres.

Nul doute que dans ces deux cultures diffé-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

rentes de la noblesse et de la populace, chacun souffrît de la division. Il manqua à l'Art des Kano de se servir de la pensée vigoureuse de ses voisins, et l'Art populaire, abandonné par ceux qui auraient dû le diriger dans les voies du goût raffiné, tendit souvent vers la trivialité.

Les Écoles de Kano et de Korin furent les nouvelles écoles de dessin qui surgirent parmi la populace ouvrière de Kioto, et parmi les artisans et marchands de Yedo. Plus faibles encore furent d'autres Écoles locales, à Nagasaki, à Nagoya, à Fukui. Dans les deux capitales seules pouvait se développer un art vraiment nouveau, explicable, d'une claire technique, de caractère esthétique, éduquant de grandes classes d'élèves, et se développant non seulement sur les murailles peintes, mais aussi en tous les motifs de décor des industries. Un tel idéal fut atteint aussi bien par l'École Shijo, que par l'École de l'Ukiyo-yé. Voyons ce que fut l'École Shijo à Kioto.

On ne saurait prétendre que la rupture entre les deux représentations de l'art sous les Tokugawa ait été un événement brusque. Elle se produisit par étapes, et l'on peut même dire qu'elle commença à se produire avant la période Genroku de 1688. Alors les deux mouvements d'art Kano et Koyetsu avaient atteint leur plein développement, et entraient même en décadence à la fin de Genroku. Yedo était devenue une grande cité, qui avait attiré de nombreux artisans et de vieilles écoles d'artistes de Kioto, qui jamais ne fut plus oublié. De plus, après les Ming, venait de régner en Chine le célèbre empereur manchou Kanghi,



1897 Yama

PARAVANT: PAYSAGE D'HIVER
Par Maru-Yama Okio (1731—?)



天明甲辰初冬寫
鹿峯

OIE SAUVAGE ET LUNE.
Par Maru-Yama Okio (1733—?).

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

et les nouvelles formes d'activité littéraire et artistique des Tsing, malgré les barrières, pénétraient malgré tout au Japon, de même que Nagasaki n'était pas un port fermé aux navires des Hollandais. Le peuple était partagé entre un Bouddhisme mystique, un idéalisme de la nature et les traditions des Fujiwara, mais déjà conscient avant tout qu'il était un grand peuple, avec un grand passé. Le théâtre, en dehors des drames de Nô, devenait populaire, avec des sujets légendaires nationaux. Un vif désir se manifestait d'investigations dans les sciences naturelles, qui amenait à regarder la nature de très près, d'une observation minutieuse et attentive.

A ce moment, des bandes de marchands et d'étudiants chinois gagnaient Nagasaki, fuyant la domination manchoue ou par un besoin d'émigration. Ils apportaient avec eux cette nouvelle conception de la vie et de l'art ultra-confucianiste, mûrie déjà sous les derniers Ming, que le Japon n'avait pas encore connue. Le Japon devint l'asile de ces puritains chinois. Ils apportaient leurs porcelaines, leurs sièges de bois de teck, leurs bâtons d'encre dorés, leurs poids de marbre, de cristal et de jade, leur livres, leurs précieuses peintures « Bunjinga ». Ils eurent beaucoup de succès, et chacun voulut les imiter.

Le Japon fut alors heureusement préservé des périls du Confucianisme; et puis ce n'était pas uniquement l'Art « Bunjinga » que ces immigrants apportaient avec eux, mais aussi toutes ces jolies formules du dernier art des Ming, la peinture des animaux, fleurs et oiseaux, et aussi la porcelaine

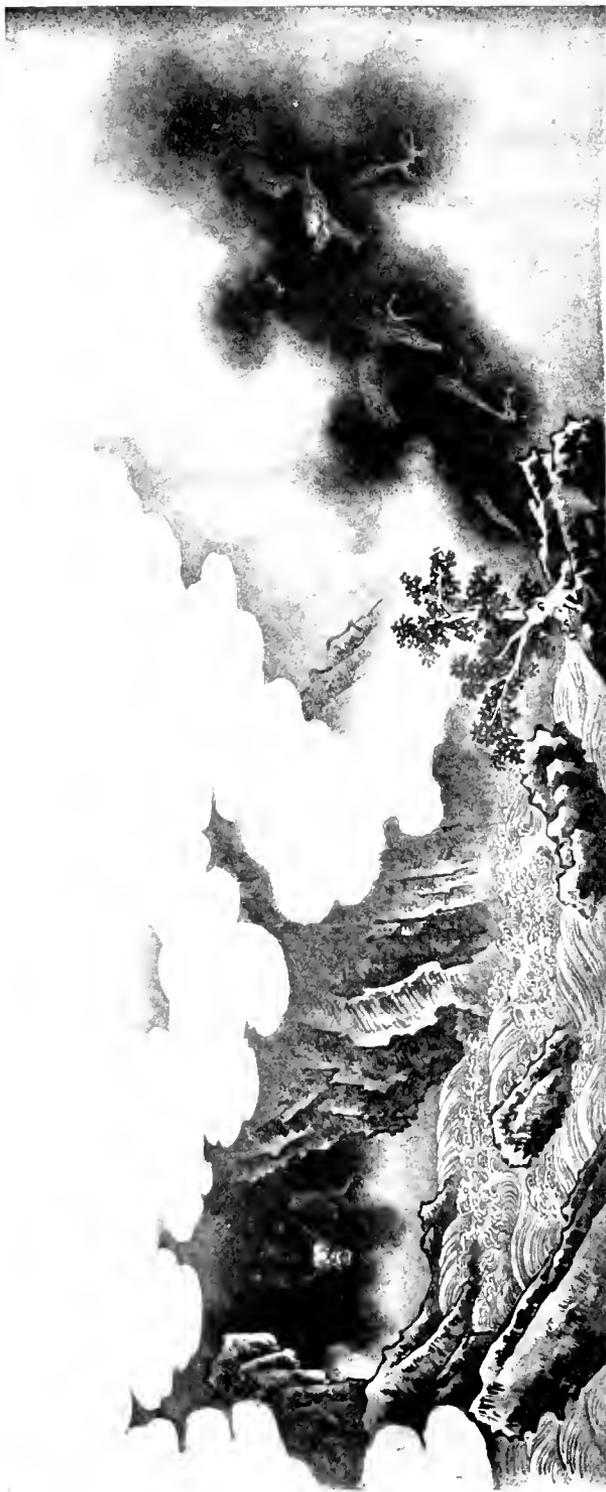
L'ART EN CHINE ET AU JAPON

décorée, qui aussitôt fut imitée dans la province de Nagasaki, à Hizen.

Deux Écoles d'Art chinois contemporain venaient en même temps installer des filiales à Nagasaki. Parmi les maîtres de la peinture de fleurs et oiseaux, un des plus fameux était *Chinnampin*, encore un peu teinté de « Bunjinga », mais d'un charme d'observation exquise, sans grande force cependant, peignant dans de belles couleurs. Son beau dessin de lapins au pied d'un prunier noueux est une pure relique d'Art Ming digne de Rioki. Cette école fit fortune à Kioto comme à Yedo. Ses artistes japonais furent *Yuhi*, *Sorin*, *Soshiseki* et *Shuki*.

Une autre école dirigée par un maître chinois, *Hosaigan*, semble être venue s'installer à Kioto, même. Son style est plutôt de blanc et noir ; mais elle diffère peu de la première.

Mais après l'accession au trône chinois de Kienlung en 1726 et la défaite des Jésuites, l'influence du style « Bunjinga » ne rencontra plus de résistance au Japon, et entre 1730 et 1760, il fut tout-puissant dans les deux pays. Aucune estime ne s'attachait plus aux formes des arts anciens, et c'était une telle passion pour cet art littéraire d'amateur que jusqu'à nos jours, dans beaucoup de maisons du Japon, c'est toujours le kakémono « Bunjinga » qui a les honneurs du tokonoma et fait dans les ventes publiques des prix exorbitants quand il porte la signature de Taigado ou de Shabuson. On peut supposer ce qui serait advenu des chefs-d'œuvre de l'Art ancien un siècle plus tôt au



PARAVENT DECORÉ D'UN DRAGON DANS LA TEMPÊTE.
Par Maru-Yama Okio (1733—?).



SINGES.
Par Mori Sosen (1747-1821).

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

Japon, si ces enrégés confucianistes y avaient été les maîtres ; ils les y auraient détruits, comme ils les anéantirent en Chine. Ce furent les Samuraïs, ses justes défenseurs, et aussi le génie de Tanyu et des maîtres de Kano qui les sauvèrent. Leur influence, à Yedo même, y contrebalança si bien celle de la Chine que les deux styles bien fréquemment se mêlent comme chez les artistes de l'École de *Tani Buncho* vers 1800. — A Kioto, cité d'artisans cultivés plus que de Samuraïs, ces influences chinoises complexes se développèrent ; *Buson* vers 1750, en de nombreuses tentatives d'art, y fonda sa grande École « *Bunjinga* » ; *Kwanyei* y faisait revivre des sortes de figures taoïstes comme celles des Ming ; *Shohaku*, un admirateur de Shiubun et de Jasoku, y perpétuait d'extravagantes représentations d'anciens groupes et d'anciens paysages de la Chine. Il était bien nécessaire qu'un homme de génie vînt mettre un peu d'ordre dans ce chaos et imposer la personnalité de sa manière.

Cet homme fut *Maruyama Okio*. Il était sorti des rangs des artisans éduqués qui tissaient la soie ou fondaient les bronzes à Kioto. Son style montre bien toutes les influences qu'il avait subies, mais que sa force lui avait permis de dominer. D'abord il avait été un disciple d'une branche de l'École Kano de Kioto : son maître *Yutei* était d'une famille dont les origines artistiques pouvaient remonter jusqu'à Tanyu, dans la peinture délicate de fleurs et oiseaux, mi-Kano, mi-Tosa, imprégnée d'une pointe de réalisme chinois. Mais en littérature et en écriture, le

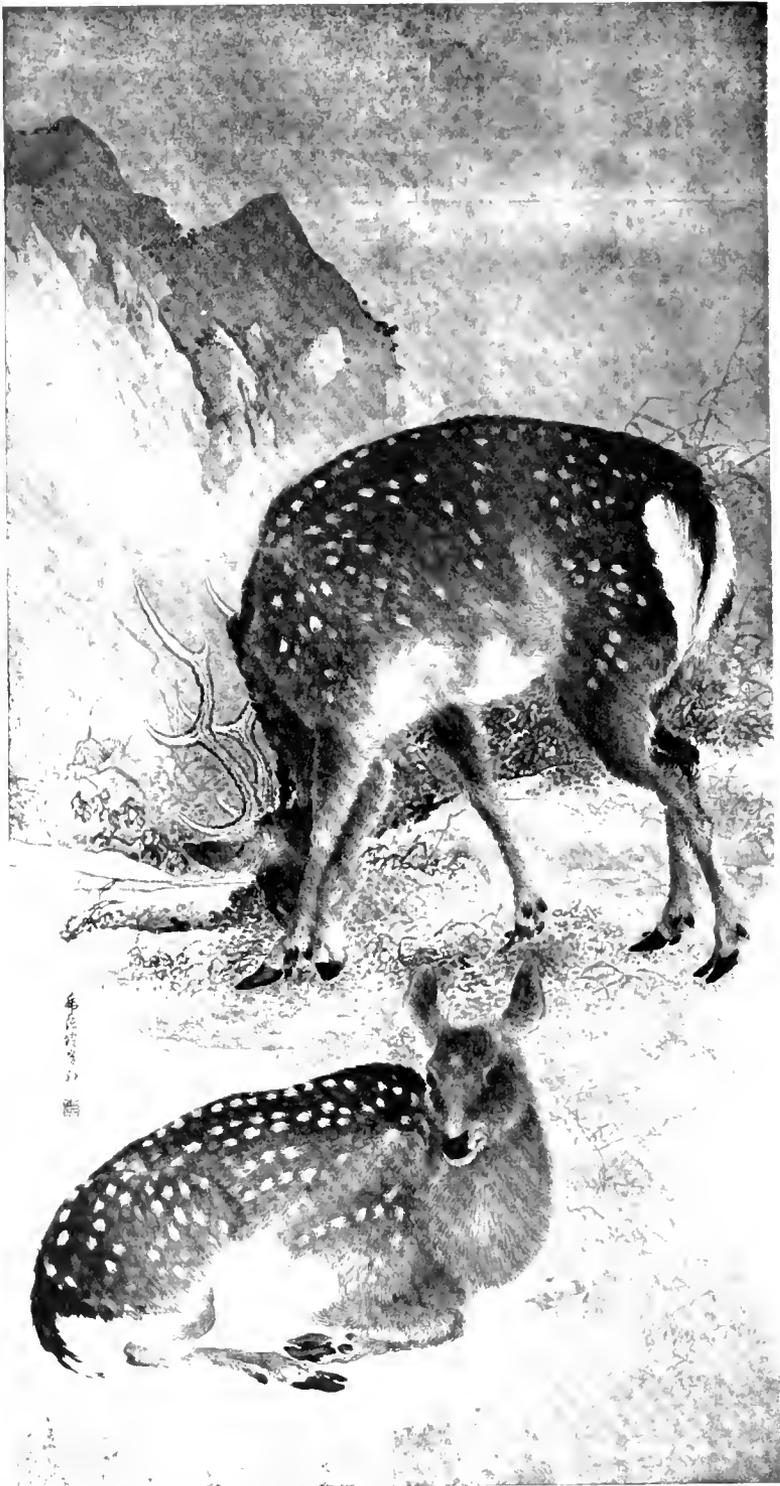
L'ART EN CHINE ET AU JAPON

maître d'Okio avait été un maître de « Bunjinga » : *Watanabe Shiko*, qui eut beaucoup d'autorité sur lui et le mena sur les traces de Buson. Mais Okio avait une nature énergique, réagissante, et, non content de remonter pour son art aux sources de l'Art chinois, il fit retour en arrière jusqu'au pur réalisme de Shunkio dans la doctrine Zen, au réalisme des Yuen, en même temps que le réalisme plus étroit de son maître Yutei l'incitait à ouvrir les yeux sur les magnificences de la nature et sur les merveilleux paysages qui font à Kioto la plus belle ceinture pittoresque ; et dans cette nature son observation attentive se porta sur les poules, les singes, les poissons, qu'il chercha à surprendre dans toutes les attitudes de leurs mouvements.

Le génie d'Okio a été bien méconnu de certains Occidentaux. Le docteur Anderson lui a reproché de ne pas avoir haussé son idéal réaliste et le style de son dessin aux caractères de l'Art européen. Quelle étrange idée ! A ce faire son art eût été déraciné. S'il a été le chef d'une École, ce n'est pas qu'il ait trouvé un nouveau genre de sujets à exploiter, ni que son réalisme se soit plié à une représentation photographique des choses, mais parce que son génie lui procurait de nouvelles formes de dessin adéquates aux suggestions que lui apportait la nature, qu'il inventait de nouvelles façons de noter les plumes des bêtes, les feuillages des plantes, et d'exprimer toutes ces beautés par l'adresse de son pinceau. Ce sont toutes nouveautés que son coup de brosse, la qualité de son encre et de sa



SINGES.
Par Mori Sosen (1747—1821).



DAIMS.
Par Ganku (1745-1834).

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

couleur, le choix de son papier, sa façon de manier le pinceau et la goutte d'eau.

Son domaine, c'est les scènes de la nature qui environnait Kioto, et les animaux qui la peuplaient; il y introduisit parfois des groupes chinois, mais il avait peu de génie symbolique ou de composition. Ses recherches passionnées étaient de mouvements, de notations de dessin. Le paysage, pour lui, c'était surtout l'espace et des états d'atmosphère. Son imagination puissante lui faisait trouver cet extraordinaire dragon chevauchant le nuage en fuite, où il atteint les grandioses effets des Song. Ses paysages sont grands, faibles de couleur: il est le maître des tons gris. Quand il traite les animaux et les oiseaux, il ne laisse rien au hasard; tout est médité, voulu; chaque coup de brosse, chaque trait, chaque touche doivent concourir à l'effet organique total. Dans les figures il est plus faible, parce qu'alors il se souvient trop des anciens. Quand il peint les paysans, les jeunes filles des villes, les courtisanes, c'est déjà une des formes de l'Ukiyo-yé de Kioto. Son art d'ailleurs y fleurissait déjà sous le patronage du peuple, appuyé par les tisseurs de soie, les bronziers, les potiers, les gros marchands. Riches d'argent, et ayant du goût, leurs maisons s'ornaient de belles choses. Jadis patrons des Kanos et des Tosas, ils avaient versé dans le goût « Bunjinga », mais surtout parce que c'était la mode; car aucune industrie d'art n'y pouvait rencontrer de motifs d'inspiration pour ses décors. Avec Okio, il en allait tout autrement. Ses paysages

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

s'adaptèrent si bien aux fukusas brodés, ses études de fleurs aux robes des femmes, à ces tissus de coton imprimés au pochoir qui étaient les vêtements du bas peuple. Ses poissons et ses singes étaient le décor plastique naturel des bronzes. Et tout ce qu'imaginait Okio était si familier aux yeux des citadins de Kioto, c'étaient les détails même du paysage, de leurs vallées et de leurs montagnes, Arashiyama, Takano, Chionin, le lac Biwa, le Yodogawa à Bidoïn, Fushimi, — les vieux jardins des Ashikaga, — la neige sur les grands pins, les oiseaux posés sur les branches sauvages, les daims et les singes de Kozanji.

Les œuvres d'Okio ont pénétré dans toutes les collections du monde. Ce qu'il y a peut-être de plus exceptionnellement nouveau dans son art, c'est les animaux, singes, chiens, chats, renards, daims, vraiment matière pour lui à de nouveaux effets de peinture ; nul n'a peint comme lui les tout petits chiens. Il a rendu d'extraordinaire manière la souplesse lente de mouvements des poissons (le paravent à la grande carpe du prince Daté de Sendai).

Parmi les oiseaux, sa prédilection va aux poules et aux canards sauvages, dont il a su rendre de splendide façon les plumages. Pour les canards, les oies sauvages en plein vol, c'est un miracle de rendu de mouvements comme pour les poissons. Ils ne sont pas barbouillés comme les oiseaux des Kanos, ni par petites touches comme ceux de Sesshu, mais plutôt comme les animaux de Toba Sojo, libres d'exécution, définitifs comme



TROIS CANARDS.
Par Manju.

Planche CXXIX.



LE FUJI VU D'ENOSHIMA.
Par Ho-yen. (École d'Okio). Fin du XVIII^e siècle.
Musée de Boston (Etats-Unis).



UNE FERME.
Par Ho-yen (École d'Okio). Fin du XVIII^e siècle.
Musée de Boston (Etats-Unis).

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

aposition de la touche dans la goutte d'eau (paravent à quatre feuilles des deux oies volant de la collection Freer).

Dans ses paysages, le style le plus ancien d'Okio rappelle en quelque sorte Kano et même Tanyu (comme dans le Fujiyama avec le nuage du musée de Boston). Dans les aspects de neige, sans égaler en grandeur Sesshu et Motonobu, il se montre très grand artiste, avec une façon très neuve et très réaliste d'en rendre le dessin et l'étendue. La collection Dwight F. Davis de Saint-Louis (États-Unis) possède un splendide paysage de cascade se précipitant d'un lac de montagne à travers des rives de granit jusqu'à une exquise vallée. Son plus beau paysage, d'un grand pin et de rivages, décore le mur d'une salle de la maison M. Kawasaki à Kobé, et M. Nishimura, de Kioto, possède des paravents de rocs et de cascades. Les plus surprenantes réalisations d'Okio, c'est quand son choix combine des motifs de paysage, de nuage d'orage, et de formes de dragon en violent mouvement. Il approche alors de Mokkei et de Chisho.

Quand il peint des figures, il y apporte plus de délicatesse. Ses dames chinoises, très colorées, sont exquises. Il a encore plus d'adresse et de force de dessin dans ses makimonos de scènes de la vie réelle, comme dans ses *Sept Malheurs humains* conservés à Miidera d'Otsu. Il y montre les foules victimes des tremblements de terre, tempêtes, guerres, meurtres, avec un réalisme parfois aussi violent que celui d'un Goya. D'une terrible émotion est une petite

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

figure en fuite se prosternant devant un éclair qui illumine le ciel dans la tempête au milieu des arbres ployés. Si on le compare avec Nobuzane et ses scènes de torture infernale, la supériorité de ce dernier éclate dans la splendeur de la composition et de la couleur.

Okio était un génie trop original, pour former des disciples capables d'appliquer ses techniques. Mais dans la longue suite de noms d'artistes qui ont illustré cette École Shijo durant trois ou quatre générations, se trouve un groupe d'esprits distingués qui, loin d'avoir la puissance du maître, ont apporté une fraîcheur de sentiment et des ressources d'exécution tout à fait remarquables.

L'un des principaux est *Goshun*, avec ses deux frères *Keibun* et *Toyohiko*. Goshun, au début, avait été un maître de « Bunjinga » de réel talent, un émule de Buson et de Taigado. Mais plus tard Okio l'attira. L'atelier s'établit à la pointe de *Shijo*, au pont de la quatrième avenue à Kioto, d'où l'École issue d'Okio prit son nom. Des critiques modernes ne l'ont pas entendu ainsi, prétendant que cette école s'était fondée en se séparant d'Okio, et que les vrais descendants d'Okio devaient porter le nom d'École Maruyama. A les suivre, on reconnaîtrait ainsi vingt Écoles dissidentes. Il est plus simple et vrai de dire qu'entre 1760 et 1800, tous les artistes de Kioto relèvent d'Okio, et qu'ainsi ce mouvement d'art total peut porter justement le nom d'École Shijo.

Si la composition dans les œuvres de Goshun-



BRANCHE DE PRUNIER ET ROSSIGNOLS.
Par Ho-yen (Ecole d'Okio). Fin du XVIII^e siècle
Musée de Boston (Etats-Unis).



RENARD DORMANT.
Par Tetsuzan ou Tessan (Ecole d'Okio) + 1841.

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

Keibun est bien de l'esprit d'Okio, l'exécution est plus douce et les couleurs plus fondues, d'un aspect plus fluide, avec plus de variété de tons dans les coups de pinceau. Les paysages, et spécialement les tiges de bambous de Goshun, sont d'une particulière beauté ! Keibun réussit surtout les fleurs et oiseaux. De Toyohiko le musée de Boston a un très beau paravent à deux feuilles d'un daim sous un pin.

Les disciples directs d'Okio forment un groupe d'artistes très originaux. *Tokei* est un ultra-impressionniste. *Genki* a poussé aux extrêmes limites de la subtilité les tons gris d'Okio, dont le propre fils, *Ozui*, a fait d'Arashiyama le plus splendide des paysages (musée de Boston). *Kosetsou* marque infiniment d'humour dans l'expression de ses petits chiens. *Taichu* rend le paysage comme il le voit, avec la sûreté d'un objectif photographique. *Chokken* a fait d'étonnants animaux et oiseaux, surtout dans la neige. Mais l'un des plus habiles est *Tetsuzan*, qui touche à tous les sujets avec un égal bonheur, et fit un jour un rare chef-d'œuvre avec son renard endormi du musée de Boston. *Toko* est le grand peintre des poissons. *Nangaku* fit surtout des figures, particulièrement charmantes, de beautés des maisons de thé.

Deux artistes d'un infini talent ont suivi Okio, sans être étroitement liés à lui, et ont chacun fondé une École, comme animaliers de premier rang. Le plus célèbre est *Sosen*, le peintre des singes, qui fut le maître de la folle exécution, tantôt minutieuse jusqu'à rendre le pelage de la

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

bête poil par poil, tantôt large jusqu'à en donner la plus totale impression d'un seul coup de pinceau magistralement posé. De ces deux styles le musée de Boston possède de merveilleux spécimens. Mais il n'a pas peint exclusivement les singes : il fit toutes sortes d'animaux, chats, rats, chiens, renards, daims, et d'admirables oiseaux (le paon en couleurs de la collection Freer). Il a fait aussi des paysages, mais très peu de figures. L'autre artiste est *Ganku*, qui à l'origine peignit dans le pur style chinois Nanping de Nagasaki, avant de subir l'influence d'Okio ; mais jamais il ne suivit le style minutieux et fin d'Okio, préférant le style large et vigoureux. Il fut également remarquable dans les animaux, les paysages et les figures, ces dernières cependant étant un peu monotones et dans le goût chinois moderne. Son paon peint en couleurs sur soie de la collection Nishimura de Kioto est fameux au Japon. Personne n'a peint comme lui les tigres : il est là l'égal de Barye. Mais son plus grand chef-d'œuvre est la peinture sur soie de deux daims sacrés au musée de Boston, dont aucun peintre animalier n'a jamais atteint la grandeur, la majesté naturelle, servies ici par la plus délicate poésie avec laquelle est traité le paysage, et la plus prodigieuse exécution.

La troisième génération de Shijo (1840-1850) a compris des artistes de grand mérite, les disciples de Goshun, *Keibun*, *Gito*, *Toyohiko* ; — ceux de Keibun, *Seiki*, *Giohuko* et *Hoyen* ; — le fils de Tetsuzan, *Mori Kwansai* ; — le fils adoptif de Ganku, *Renzan*, et les fils de celui-ci, *Gantei* et *Ganrio*.



ARBRES.
Par Kano Soshu.

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

Parmi ces peintres de Kioto vers 1840, un groupe de paysagistes se détache : *Yokayama Kwazan*, un pupille de Ganku, — *Ippo*, l'élève de Tetsuzan, qui a mérité le nom de « Sesshu de Shijo », — *Bunrin*, élève de Toyohiko, le maître des états de l'atmosphère, de la neige et du brouillard, — et *Nishiyama Hoyen*, merveilleux paysagiste.

De la quatrième génération de Shijo, peu d'artistes ont acquis une très grande renommée. Leur don d'imitation a frappé leur art de stérilité. Beaucoup vivaient encore à la fin du XIX^e siècle.

On ne saurait oublier les services que l'École Shijo a rendus aux industries d'art du Japon, surtout aux tisseurs ; la plupart des beaux dessins qui nous charment sur les brocatelles sorties des boutiques de Mitsui, étaient les modèles fournis par les peintres de Shijo. Ce sont Bunrin et Chikudo qui dessinaient les motifs des broderies et des velours coupés des grandes maisons de Kioto, qui de là passaient souvent aux délicieuses cotonnades imprimées dont se vêtait la populace. C'est un des splendides aspects de l'Art japonais du XIX^e siècle que son application à l'art industriel populaire de son temps.





CHAPITRE XVI

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

L'UKIYO-YÉ

SON INFLUENCE SUR L'ART MODERNE EUROPÉEN. || ELLE FUT LE REFLET DE LA VIE JAPONAISE ET DE L'ESPRIT POPULAIRE. || MATAHEI. || MORONOBU. || LES LIVRES ET LES ESTAMPES. || LES TORII. || HARUNOBU. || KORIUSAI. || KIYONAGA. || UTAMARO. || HOKUSAI. || HIROSHIGHÉ.

IL nous reste à étudier l'ultime branche de l'Art de l'Extrême-Orient, dont la tige japonaise a fleuri miraculeusement. Cette grande École japonaise d'Art *populaire* qui s'est étendue sur trois siècles, s'attachant aux aspects de la vie, est sans doute la plus importante de toutes, au double point de vue historique et esthétique. C'est celle que l'Europe et l'Amérique ont le mieux connue, surtout par les estampes et les livres illustrés. Déjà en 1850, après l'ouverture du Japon, des exemples en étaient transmis en Amérique, à Londres et à Paris. Des écrivains comme Jarves, des artistes comme Lafarge, François Millet et Whistler, leur demandaient des révélations dont leur art devait emprunter quelques reflets. Et l'Art européen des cinquante dernières années en porte la marque profonde. L'École française impressionniste ne peut renier les influences qu'elle a subies de l'Ukiyo-yé, mais peut-être est-ce surtout Whistler qui en fut le plus subtil interprète.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

De tout ce qu'on a dit de l'Ukiyo-yé, il n'y a pas que d'exactes vérités. Déclarer qu'elle a été la seule forme pure de l'Art japonais, indemne de l'influence chinoise, c'est ignorer que tout l'Art Tosa de la troisième période, et tout l'Art aristocratique de l'École Korin, sont purement japonais de sujets et de styles. Prétendre que cet Art de Yedo est la seule forme d'art d'Extrême-Orient qui se soit développée sous l'influence du peuple et pour le satisfaire, c'est méconnaître l'École Shijo de Kioto et d'Osaka. On a souvent écrit aussi que l'Ukiyo-yé fut dans le principe une École d'estampeurs et d'illustrateurs de livres; cela n'est vrai que si l'on dit que, originairement École de peinture, comme fut l'École Shijo, beaucoup de livres illustrés reflètent l'Art de Shijo de même que l'Art Kano des élèves de Tanyu.

En dépit de ces erreurs d'opinion, il est vrai que l'École Ukiyo-yé est avant tout, dans les temps modernes, celle qui prit la vie japonaise pour motif de ses inspirations, qu'elle fut l'art s'adressant au peuple des cités populeuses du Japon, et que l'art des estampes en couleurs est sorti des ateliers d'artistes de Yedo; mais il ne faudrait pas oublier que cet art des estampes n'eût-il pas existé, l'École de peinture d'Ukiyo-yé n'en eût pas moins été profondément originale et considérable.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles à Yedo, capitale des Shoguns, l'antagonisme avait été vif entre l'Art des hommes de sabre (Kano) et l'Art du peuple (Ukiyo-yé); et ce dernier, à sa naissance au XVII^e siècle, ne se caractérise point par cette opposition, car,

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

sorti de l'École Kano, il était alors pratiqué à Kioto.

Pour bien comprendre l'origine de ce mouvement, il est bon de revenir en arrière. Nous avons vu qu'un certain courant vers le style et les sujets japonais s'était déjà déclaré sous les derniers Ashikaga, mêlant la vieille École de Tosa, née aux XII^e et XIII^e siècles, à la renaissance des Tokugawa au XVII^e siècle. Il y eut alors une sorte d'union entre les deux Écoles Kano et Tosa. Kano Tanyu lui-même toucha très heureusement aux sujets japonais, dans la manière Tosa. Mais cette phase des Kano ne constitue pas un moment de l'Ukiyo-yé, car la plupart des sujets Kano sont encore des scènes de la Cour des Fujiwara, de la tragédie militaire d'Heike, ou des récits de la fondation du temple d'Engi, alors que l'Ukiyo-yé a fait plus spécialement son étude de la vie japonaise contemporaine, et surtout *populaire*.

Le besoin de mettre quelque chose d'expressif dans les sujets chinois avait augmenté avec Yeitoku, dans sa seconde phase de style Kano, décorant les murs des palais d'Hideyoshi de splendides décorations, or et couleurs. Les Kano ne pouvaient-ils alors mêler à ces seigneurs et à ces dames de Cour un peu de gaieté avec ces lutteurs et ces danseuses qui créaient des divertissements si goûtés de Kioto ? Peut-être pourrait-on en trouver déjà des exemples du pinceau de Yeitoku, la richesse de ses costumes de personnages chinois l'acheminant facilement à la non moins grande somptuosité des robes de danseuses ; et ce que nous connaissons des costumes populaires

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

du style d'Hideyoshi nous sera révélé par ces rares peintures. Si nous imaginons ensuite Kano Sanraku, vers 1600, disposant ses personnages de la Cour des Tang, dans ses décorations murales et ses paravents, mêlés aux gracieuses figures des danseuses contemporaines, dans le même style des Kano, dans la même richesse de couleurs, et le même éclat des ors, nous discernons les réels débuts de l'Ukiyo-yé, bien contemporains de la grande époque de Yeitoku et de Koyetsu. Entre 1600 et 1620 il arrive souvent que les figures japonaises Ukiyo-yé des Kano apparaissent plus petites sur les paravents, comme elles le sont aussi sur leurs paravents d'esprit tout à fait chinois ; on les rencontre ainsi sur leurs kakémonos ou leurs éventails. A partir de 1620 il n'y a plus de séparation d'inspiration ou de nom entre les deux mouvements divergents, la peinture des danseuses de Sanraku et les peintures de fleurs de Koyetsu, avec les couleurs de Yeitoku, sous cette seule différence que Sanraku était plus frappé par le réalisme du monde qui l'entourait, et que Koyetsu, était plutôt de nature à le transcrire sous une sorte d'impressionnisme qui lui était suggéré par les vieux Tosa.

A la suite de Sanraku, ses fils et les pupilles de Yeitoku, surtout Mitsuoki, adoptèrent ce nouveau style de Kioto et nous ont laissé de magnifiques paravents à fonds d'or qui ne diffèrent de ceux de Yeitoku que par les sujets (collection Charles Freer : quatre portes glissières avec de gracieuses figures de femmes et d'enfants). Au musée de Boston, un très beau kaké-



ESTAMPES CHINOISES.
Musée du Louvre.
1^{re} Moitié du XVII^e siècle.



ILLUSTRATION DE LIVRE
 Par Higashigawa Moronobu (1638-1714 ou 1917-1691 d'après Taima).



EXEMPLES DE OISUYÉ.

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

mono sur soie, d'une dame japonaise assise sur un fauteuil chinois à haut dossier, signé Sanraku. De Kano Mitsunobu le paravent de six feuilles d'un intérieur japonais décoré dans le style de Yeitoku, avec de grandes jeunes filles et des enfants sur un fond de nuages d'or, dont les curieuses attitudes sont très naturelles et observées.

A ce moment, le nom d'Ukiyo-yé et la pensée d'une école indépendante ne s'étaient pas présentés. On ne peut vraiment en situer le départ qu'avec un artiste nouveau, *Iwasa Matahei*, qui avait constitué son style sur le style Kano de l'École de Yeitoku, et sur les figures japonaises de Sanraku, pour traiter les sujets de la vie courante dans une manière qui lui serait tout à fait personnelle. On a beaucoup écrit sur cet artiste mystérieux, dont les œuvres ont été confondues avec celles de nombreux de ses contemporains. Comment établir son opinion entre les critiques et amateurs européens qui considèrent comme d'authentiques Matahei toutes les peintures de femmes japonaises de riche couleur et d'or qui furent exécutées entre 1620 et 1680, et la thèse des récents critiques japonais qui prétendent n'avoir même pas la moindre preuve que Matahei ait jamais existé ?

Il nous faut considérer deux grands mouvements dans cette École Ukiyo-yé du xvii^e siècle : l'un dérivé de Sanraku, l'autre de Mitsunobu, une demi-douzaine de vrais artistes ayant peut-être travaillé dans chacun de ces styles. Et du groupe se détache une individualité marquante, ayant développé la grâce de Sanraku dans un réalisme

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

agréable. Peu importe son nom ; pour le désigner, nommons-le *Matahei*.

Le chef-d'œuvre de cet artiste est le grand paravent de six feuilles, dit « Hikone Biobu » du nom du daimo du château Hikone au lac Biwa qui le possédait. On l'a vu à Paris à l'Exposition de 1900. Il représente de gracieuses figures d'hommes, de jeunes filles et d'enfants en riches coloris sur fond d'or, assis sur les nattes dans les attitudes japonaises. Un musicien aveugle donne une leçon de shamisen à deux jeunes filles, tandis qu'une partie des jeunes gens jouent au Go. Le fond est fourni par un splendide paravent Kano reproduit certainement d'après Motonobu. Un autre groupe de jeunes filles de haute taille, comme les types de Sanraku, se promène, tandis qu'un jeune Samurāi s'appuie sur son long sabre. — M. Freer possède un autre paravent à six feuilles basses sur fond d'or, qui lui aussi porte représenté un paravent à paysage de Motonobu, ce qui montre bien l'admiration de Matahei pour les Kano. — Ces œuvres datent de 1630 à 1640, à s'en rapporter au style des figures, aux costumes, aux coiffures. — Dans sa dernière période, Matahei montra un plus profond réalisme, négligeant les fonds d'or, avec des figures de jeunes filles et d'enfants d'une touche plus aiguë, dans des harmonies plus argentées comme les aimaient Koyetsu et Sanraku.

La prétention de Matahei à avoir fondé l'Ukiyoyé est légitime, et confirmée par la légion d'élèves, la plupart impossibles à identifier, qu'il



FRAGMENT DE FUKUJINI
Par Hisigawa Moromoto (1668-1714) en 1697. 1004 d'après Leprieux



Frisch del.

COURTISANE AVEC SA SERVANTE.
Estampe en couleurs à la main, par
Okumura Masinobu (1685-1764).

Planche CXXXVII.

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

a laissée. Ce sont leurs œuvres qui font la transition entre 1650 et 1680, époque à laquelle apparut Moronobu. Matahei eut un fils. M. Freer a sans doute de lui un charmant petit kakémono d'un baladin montrant un singe à des jeunes filles.

Iwasa a été aussi confondu avec un autre artiste de nom semblable, *Matahei* ou *Matabei* qui travailla plus tard à Echizen. Son dessin est plus faible, ses visages plus allongés et plus négligés dans un style Tosa, les joues et les mentons sont bouffis. Les couleurs rappellent Yeitoku dans sa dernière manière. A partir de 1670 les couleurs à la Yeitoku se sont réduites à un vert un peu dur, un orange et de l'or. Cette nouvelle École dite « Otsu-yé » cherchait à populariser, à mettre à portée de toutes les bourses, des recueils à nombreuses éditions. Un trait rapide à l'encre sur le papier, et les vides mouillés de quelques touches de vert, d'orange et de jaune. Vendues en grand nombre, ces feuilles représentaient un art précurseur de l'estampe. Comme ce Matahei vécut un moment à Otsu du lac Biwa, d'où ces feuilles de papier provenaient, on a dit qu'il en avait été l'auteur. La plupart de ces « otsu-yé » datent de 1700 ; il en est qui peuvent, par leur style, remonter à 1660 ou 1670. Les marchands actuels, en attachant le nom de Matahei à ces feuilles, n'ont pas peu contribué à brouiller la question.

Bien que les livres illustrés japonais aient apparu dès 1608, ils n'avaient à l'origine aucun

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

rapport avec l'Ukiyo-yé. Le premier livre imprimé sur des bois était une édition de l'*Ise Monogatari*, nécessairement avec figures japonaises de style Tosa, dans des paysages de pur style Kano de Yeitoku. La gravure avait été une forme d'illustration du livre depuis longtemps usitée en Chine, et c'est à la manière Ming que les bois japonais étaient taillés. Les dessins y apparaissaient comme faits par Kano Mitsunobu. Beaucoup d'autres livres semblables suivirent. Ce ne fut guère avant 1650 que l'illustration devint franchement Ukiyo-yé, dans le style de l'École de Matahei, avec des figures gracieuses et allongées; mais elle est relativement rare encore jusqu'en 1670.

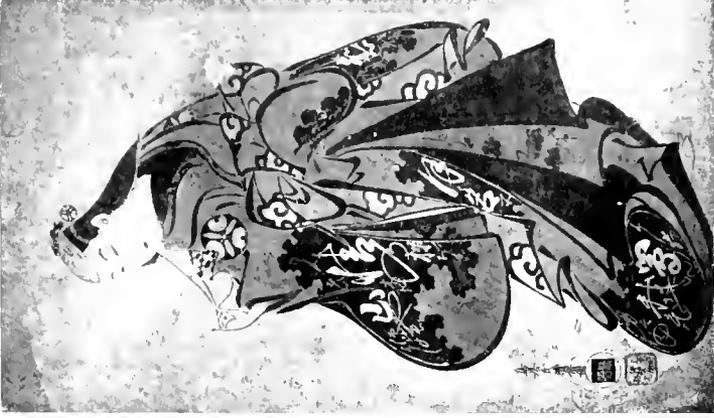
L'Ukiyo-yé eut une phase difficile et hésitante après 1645. Il fallait qu'un maître eût l'énergie de traiter ses sujets de la vie réelle dans la nouvelle façon triomphante de Tanyu ou de Tsunenobu. Cet artiste fut *Hishikawa Moronobu*, un dessinateur de motifs de robes de Kioto, adroit à manier les lumineuses et brillantes couleurs, avec le beau dessin nerveux des nouveaux artistes Kano. Il commença vers 1670 à développer l'Ukiyo-yé dans trois voies parallèles, la peinture, l'illustration des livres, et cette nouvelle forme d'art, l'estampe sur papier. Au début, il avait adopté la composition panoramique des Tosa, avec de gaies scènes de festin, de fêtes des rues, de promenades de jeunes filles, de foules. Ensuite, il élargit les figures des précédents livres d'Ukiyo-yé, et d'un trait vigoureux, à la Tanyu, il les arrangea en groupes



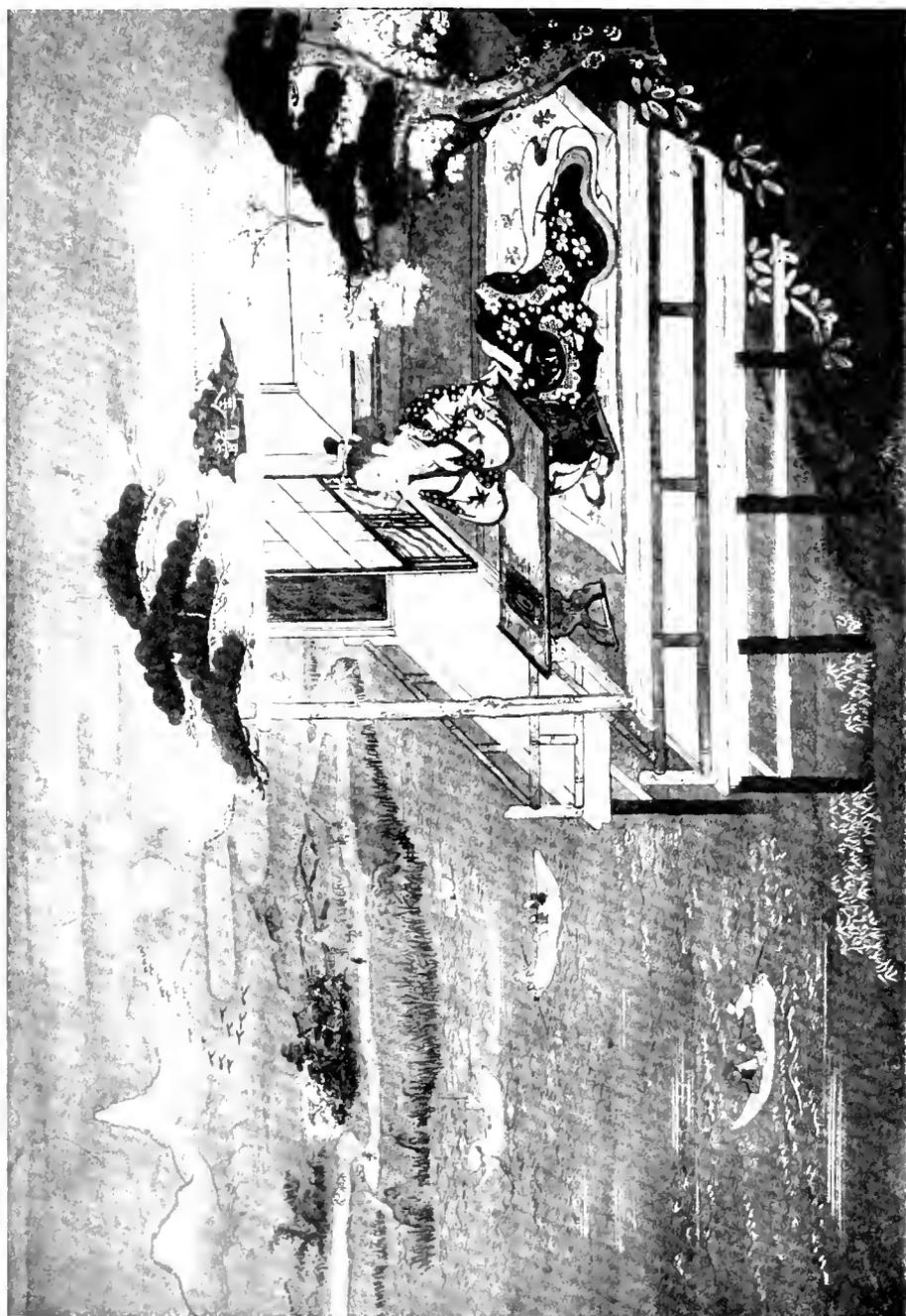
ESTAMPE COLORÉE A LA MAIN, DITE
"JAN-YE." Par Torii Kiyomasa
(1679—1793).



ESTAMPE EN BLANC ET NOIR,
Par Fath Kiyomoto (1664—1720).



ESTAMPE COLORÉE A LA MAIN.
Par Torii Kiyomastu (1679—1793).
Planche CXXVIII



PLATELLE.
Par Suzu-ki Harumobu (1718--1779).
Collection Charles Freer, à Détroit (Etats-Unis).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

plus compliqués, comme dans les peintures de ses makimonos. Plus tard encore, et cela eut une importance capitale pour l'avenir, il apparut très influencé par les recueils d'Otsu-yé. Et enfin dans les livres imprimés sur bois, tout à fait soustraits aux influences chinoises, il chercha dans des éditions considérables à reproduire le trait gravé en noir. Il prit pour cela de larges feuilles où les sujets se développaient latéralement, panoramiquement, ou bien de grandes feuilles rectangulaires où il représentait des figures, surtout de femmes. Quelques touches de vert et d'orange apposées à la main, qui par places donnaient des accents au dessin, semblent encore un rappel du procédé de l'Otsu-yé. Mais dans sa dernière période, vers 1680, Moronobu répudie ce procédé et n'imprime plus qu'en blanc et noir (Sumi-yé).

Les œuvres de Moronobu sont d'une époque dite « Genroku » (1688-1703), qui réellement doit comprendre aussi « Tenwa et Teikio » depuis 1681. C'est de ce moment que date la grande expansion de Yedo, et que le peuple et les Samuraïs y prirent vraiment conscience d'eux-mêmes. Intéressés aux plaisirs des maisons de thé et des joyeux quartiers des danseuses, débridés dans le plaisir, ne pensant qu'à la fantaisie des costumes et à la joie de la danse, il leur fallait une nouvelle forme d'expression de ce mouvement et de ces jeux qui satisfît leur goût ; ce fut le théâtre populaire. Ce sont ces scènes que Moronobu et ses élèves peignirent et imprimèrent à Kioto d'abord, à Yedo

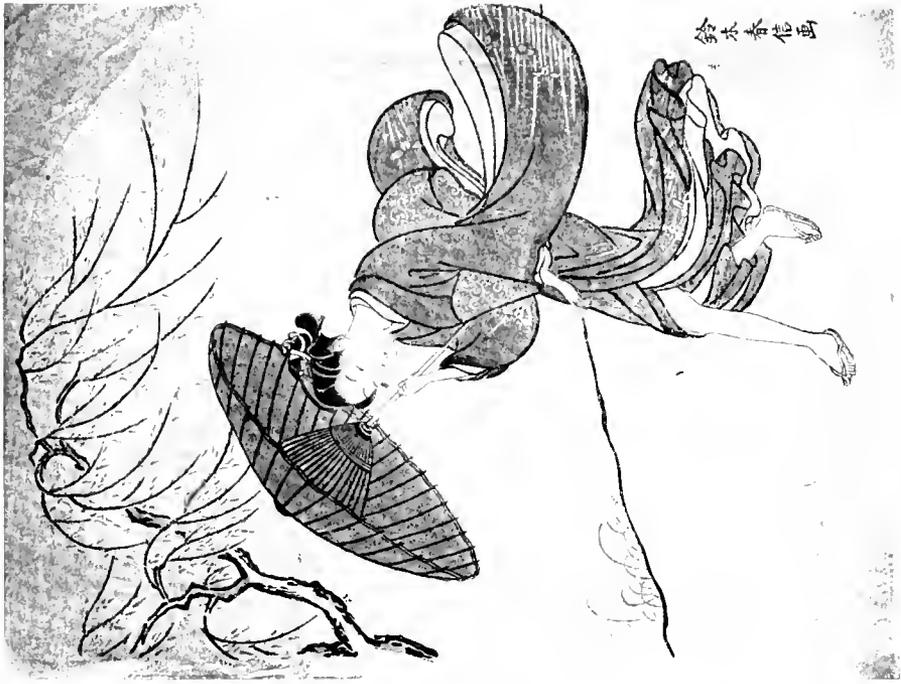
L'ART EN CHINE ET AU JAPON

ensuite. Le flirt entre Samuraïs et filles du peuple se révèle dans un livre de 1680. Une simple figure de jeune fille apparaît dans une grande estampe de 1688.

L'art de Moronobu est d'un ordre très élevé, et fut infiniment estimé de la classe des Samuraïs. Ses figures n'ont pas la souplesse de celles de Matahei ; elles sont plus raides et plus pou-pées. La vigueur de son illustration en blanc et noir n'a pas été outrepassée.

Mais l'extravagance de la période Genroku ne pouvait avoir qu'un temps. Iyeyasu avait décidé d'établir une règle morale pour la classe des Samuraïs. Des mesures restrictives tendirent à partager ces deux classes sociales. Le peuple ne dut pas continuer à mêler les Samuraïs à ses dissipations ; ces derniers durent se priver des théâtres populaires, se contenter des drames de Nô, rester dans leurs « yashikis », se vouer uniquement aux exercices militaires et à l'étude de Confucius. C'est un peu pour cela que vers 1700 l'Art de l'Ukiyo-yé prit une troisième et décisive forme, rompant toutes relations avec l'Art de Kano et revêtant de nouveaux aspects, avec une expression très originale dans le caractère du dessin et la coloration. Bien que l'Ukiyo-yé n'ait pas abandonné Kioto, il fut surtout l'art distinctif du peuple de Yedo, et l'estampe y prit dorénavant une place prépondérante.

Et cependant, même à Yedo, les règles ne pouvaient pas tout d'un coup être établies de façon rigide. Entre 1700 et 1725, on y trouve bien deux Écoles d'Ukiyo-yé rivales, celle de



鈴木春徳画

Planche CNL



ESTAMPES EN COULEURS.
Par Suzuki Haruboku (1715-1770).



KARËMONO-YË.
Par Koriusai.
Planche CXLI.

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

Miyagawa Choshun, confinée dans la peinture, et, malgré des différences, influencée par *Tsunenobu* qui lui-même, en s'en cachant, peignit en *Ukiyo-yé*. — M. Freer possède un splendide paravent de foules avec de riches couleurs, sans doute de *Kano Chikanobu*. Les cheveux sont maintenant aplatis sur le sommet de la tête et ramenés en une étroite natte séparée sur le cou. — On ne connaît qu'un des nombreux élèves de *Choshun* qui ait été estampeur, c'est *Kwaiget-sudo*. Son trait est puissant, qu'il ait peint ou gravé; il fait songer aux dessins des anciens bouddhistes, et sa couleur rappelle *Koyetsu* et *Korin*. — Un pupille de *Choshun*, *Shunsui*, qui vers 1740 prit le nom de *Katsugawa*, dirigea la grande École de peinture de l'*Ukiyo-yé*, la limitant à la représentation des jeunes filles dans la vie d'intérieur, jusqu'en 1760.

L'autre École de Yedo, celle des *Torii*, se voua franchement à représenter par les estampes la vie de la populace dans toute sa jovialité, et en particulier les scènes et les acteurs des théâtres populaires. Ce mouvement même, dérivé des *Kano*, a deux formes, étroitement liées : l'École d'*Okumura Masanobu*, attachée principalement à rendre les scènes de « romans », et l'École du peuple, celle des *Torii* — spécialement vouée aux scènes violentes du théâtre. Mais si les deux Écoles ne négligèrent ni la peinture, ni le livre illustré, elles pratiquèrent surtout la simple estampe de papier, dans la forme consacrée par *Moronobu*, qui se répandait par masses très loin dans les provinces, surtout du Nord, et

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

qui portait dans les campagnes, chez les fermiers, un écho de la gaiété de la capitale.

Masanobu, comme *Choshun*, était sorti de l'École de *Moronobu*, pendant *Genroku*. *Torii Kyonobu*, le fondateur de son École, et *Kiyomasu*, son ami et peut-être son frère plus jeune, eurent d'autres origines, assez obscures. Cet atelier de *Kondo Kiyonobu*, sous *Genroku*, semble dériver traditionnellement de l'*Ukiyo-yé* débutant, de *Kano Mitsunobu*, sans être passé à travers les modifications de *Matahei* et de *Moronobu*. C'est ce qui expliquerait son coloris un peu lourd, très beau, mais odieux aux Samuraïs de *Yedo*, et l'apparition de ces tons d'olive pâle et d'orange apposés à la main sur ces estampes dites *tan-yé* (colorées orange), souvenir de l'influence de *Kano Yeitoku*.

Ces trois artistes (*Okumura* et les deux *Torii*), déjà connus vers 1700, continuèrent leur œuvre jusqu'après 1750, jetant ainsi des fondements solides à l'École *Ukiyo-yé*, dont les développements allaient être si considérables. — La seconde étape de leur œuvre est entre 1715 et 1720 ; ils étendent alors le procédé de coloration à la main des estampes, de l'orange dominant aux rouges, aux bleus, aux pourpres, aux bruns et aux jaunes, et font intervenir les noirs et la poudre d'or appliqués assez épais comme un laque, d'où le nom *Urushi-yé*. — Dimension plus petite de l'estampe, composée en triptyque de trois feuilles isolées, qu'on pouvait ainsi séparer. — Spécialisation dans la représentation des acteurs, mouve-



ESTAMPES EN COULEURS "KAKE-MONO-YË."
Par Suzu-ki Harunobu (1718—1770).



PRENTICE.
Par Nishi-gawa Sukeobu (1674—1754).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

ment auquel se mêla Masanobu lui-même en son temps. Cela dura jusque vers 1740, époque durant laquelle le groupe grossit de nombreuses recrues, l'une des principales ayant été un des élèves de Masanobu, *Nishimura Shigenaga*. M. Freer possède un magnifique kakémono de Masanobu, scène dans un jardin, dont Shighenaga a gravé en Urushi-yé une belle estampe.

La troisième étape commence donc avec l'activité de ces quatre artistes vers 1740, qui dura une quinzaine d'années, se caractérisant surtout par le grand progrès des estampes en couleurs. Jusqu'alors le trait en noir avait seul été gravé, sur une unique planche ; l'apposition des couleurs à la main était coûteuse. Une grande économie pouvait être réalisée en les obtenant de même valeur colorée, par autant de planches taillées ; d'un autre côté on modifierait l'effet esthétique en limitant le nombre des couleurs. Au début on n'en choisit que deux, le rose et le vert pâle. Cela faisait donc quatre tons avec le blanc de la réserve et le noir du trait de dessin (1).

L'apposition de couleurs à la main ne disparut cependant pas d'un seul coup après 1742 ; elle continua à paraître sur les estampes soignées et coûteuses, qui deviennent d'un grand format, qu'on n'avait pas vu tel depuis 1715. Les deux

(1) Ces dates importantes ne se trouvent nulle part. Tous les historiens européens ont suivi Anderson, en datant de 1696 la première apparition des estampes en couleurs, jusqu'au catalogue que fit paraître Fenellosa en 1806, résultat d'études de seize années basées sur l'observation et la comparaison des œuvres, et la notation des modes et des coiffures.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

manières ont ainsi cheminé, les petites estampes de triptyques, en rose et vert pâle, à représentation plutôt d'acteurs, — et les grandes feuilles colorées à la main, vraies peintures de scènes des rues et des campagnes, et portraits de belles femmes. Mais ces dernières disparaissent vers 1750.

Ce fameux groupe des quatre artistes voyait venir *Torii Kiyomitsu*, fils ou petit-fils de *Kiyomasu*, *Ishikawa Toyonobu*, élève de *Masanobu*, et *Suzuki Harunobu*, élève de *Shighenaga*. Ces sept maîtres travaillèrent ainsi dans les deux données, produisant des chefs-d'œuvre, jusqu'à la mort de *Masanobu* vers 1752. Il était le plus pur de tous dans son dessin. Son triptyque admirable en deux couleurs est daté de 1750 (collection L.-L. Morse d'Evanston). *Kiyonobu* cessa de produire vers 1754, et *Kiyomasu* vers 1756.

Une courte période de transition est celle de l'introduction d'une troisième planche en couleur vers 1758. Les six années suivantes virent toutes les sortes de changements que produisirent les combinaisons résultantes. Le jaune accompagna d'abord le rouge et le vert. Puis, le bleu se substituant au vert, les couleurs primaires rendirent alors possibles des tons secondaires par superposition. Les quatre maîtres estampeurs qui avaient continué, s'adjoignirent *Toyoharu*, élève de *Toyonobu*, et *Shigemasa*, élève de *Shighenaga*. Mais *Kiyomasu* et *Harunobu* s'étaient posés en rivaux, le premier gravant en tons délicats et purs, le dernier en tons de superposition. Le format long et étroit « kakemono-yé » apparaît.

KATSUGAWA SHUNSHO (1720-1792). ÉCRAN.
ESTAMPE EN COULEURS.
COLLECTION DE M. BULLIER, PARIS.





L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

C'est vraiment alors en 1765 que l'estampe atteint son plus haut point de perfection technique avec le vieil Harunobu et ses estampes polychromes nécessitant autant de planches qu'elles requéraient de tons. C'est une période qui va de 1765 à 1806, avec des sous-divisions qui peuvent aller de 1765 à 1780, de 1780 à 1788, et de 1788 à 1806.

Harunobu, dont l'œuvre de peinture remonte à 1735, a donc réalisé son évolution trente ans plus tard. Il se servit d'autant de planches qu'il lui fallait de tons, et qu'il cherchait très doux. Il couvrait tout son papier, sauf les visages en réserve, choisissant des tons différents pour le ciel, le sol et les constructions. Il laissait à d'autres les sujets d'acteurs et de courtisanes, préférant les scènes domestiques et les incidents de la jeunesse. Deux influences le commandaient : le succès de ces sujets dans les livres illustrés en noir qu'il avait publiés depuis 1750, et le désir de suivre, dans les estampes, la voie que Shunsui s'était tracée depuis 1725 dans ses peintures. Il se dit lui-même « artiste du Yamato », affirmant ainsi qu'il entendait faire ce que les vieux artistes de Tosa avaient si bien réussi en 1200, en traitant comme eux les scènes les plus naïves de la vie nationale, sans cependant emprunter rien de leur technique. Et il eut le génie de découvrir que l'estampe de pleines couleurs était la forme la plus appropriée à ses desseins.

Il fut en pleine renommée comme estampeur entre 1765 et 1772. Il avait adopté le format carré, plus commode pour de belles compositions

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

picturales. Il fut un merveilleux artiste dans le format du « kakemono-yé ». Son coloris a un charme de suavité incomparable. Il était sans cesse en quête de nouveaux papiers, de nouvelles couleurs. Tantôt il appuyait si légèrement sa planche, qu'une simple buée transparente de ton restait sur le papier; tantôt le ton était solide, opaque; tantôt il estampait son papier d'un bloc sans couleur. Ses couleurs sont les plus douces de 1765 à 1766, les plus riches de 1767 à 1769, et tendent à de vigoureux effets de blanc et noir alternant avec les couleurs, de 1770 à 1772. Ses figures, qui sont courtes en 1765, grandissent et s'allongent vers 1770. Les bandeaux de cheveux disposés de chaque côté sur les oreilles comme une sorte de coquille creuse commencent en 1768, pour devenir plus bouffants et lourds sur le sommet de la tête en 1772. La prédominance du vert comme ton date de 1770.

Les essais d'Harunobu furent continués par son meilleur élève *Haruhiro*, plus connu sous le nom de *Koriusai*. D'une inspiration inférieure à celle de son maître, il a surtout une technique parfaite dans des œuvres qui ne sont souvent que des « gravures de modes ». Dans ses groupes de portraits de belles du Yoshiwara, il adopta un format carré plus grand que n'avait fait Harunobu, et dans la forme du « kakemono-yé » il fit preuve d'une singulière adresse de composition plus compliquée à trois ou quatre figures. C'est là où il triomphe. Dans ses couleurs il a un orange très vigoureux, et vers 1775 il cherchait à remplacer le vert d'Harunobu par un bleu très doux.

以山王様西出春堂
二



ESTAMPE EN COULEUR.
Par Katsukawa Shunsho (1726—1792).

Planche CXLIV.



SUR LE BALCON.
Estampe en couleurs. Par Katsukawa Shunmann.
Fin du XVIII^e siècle.

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

Ses figures, grandes et minces en 1772-1773, deviennent courtes et corpulentes vers 1776, puis des femmes grandes et fortes vers 1778 ; les vêtements portent toujours d'admirables décors ; les chevelures deviennent toujours de plus en plus lourdes sur le sommet des têtes, et donnent à celles de Koriusai une dignité toute spéciale. Il a laissé aussi de nombreuses peintures.

Trois Écoles parallèles à celles d'Harunobu entre 1765 et 1780, tout en adoptant ses méthodes pour les couleurs, en firent d'individuelles applications. Celle de *Toyoharu* compose de charmants groupes de jeunes filles au jeu. Il fit beaucoup de peintures. — Celle de *Shigemasa*, au dessin plus puissant, au coup de pinceau plus rude, tend vers des nuances finement grises. Il sait très bien rendre les mouvements, les belles danses des acteurs de Nô. — La troisième, celle de *Shunsho*, élève de Shunsui, qu'il abandonna comme peintre de femmes, pour suivre les Torii dans leurs portraits d'acteurs. Il en fit énormément en triptyques de feuilles séparées de 1765 à 1780, abandonnant la manière un peu raide des Torii, et adoptant les nouvelles couleurs d'Harunobu. Les décors des robes d'un ton exquis suivent les modes telles qu'elles existaient en 1778. Les figures qui suivent celles de Koriusai sont très grandes en 1780. On peut suivre, grâce à elles, toute l'évolution du théâtre japonais. — Shunsho peignit aussi, et il a laissé les plus délicieux livres illustrés, dont le principal est le *Seiro Bijin Awase*, en collaboration avec Shigemasa, et daté de 1776.

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

Mais un bien plus grand maître que Koriusai ou Shunsho entre en scène en 1780, héritier des plus savantes techniques, mais prodigieux génie naturel. C'est *Torii Kiyonaga*, fils adoptif de Kiyomitsu. Déjà, enfant, il montrait son talent dans le maniement des trois couleurs. Jeune homme, il essaya la technique polychrome d'Harunobu, puis en 1774 il adoptait la nouvelle École de Shunsho et venait rivaliser avec Koriusai dans les estampes de scènes de la vie japonaise. Cette rivalité explique les progrès des deux maîtres en 1775 et 1780. Sur les traces de Shigemasa, Kiyonaga apporte au dessin de ses figures plus de souplesse de pinceau, plus d'invention dans ses motifs de décor et dans ses couleurs. Il aime surtout à montrer ses groupes en plein air, en donnant dans ses fonds une importance au ciel et au sol. Harunobu avait déjà cette intuition ; mais avec lui la vigueur de ses figures ne les détachait pas suffisamment sur l'atmosphère, sauf s'il faisait intervenir le noir. Kiyonaga, pour arriver à ce relief, répand une grande lumière, et en légères touches note les détails qui donnent au paysage sa solidité. Il enlevait ainsi aux visages, qu'il ne prenait pas souci de teinter, la fausseté de leur ton blanc excessif. Ainsi, en liberté de mouvements et en impression d'atmosphère, Kiyonaga est très au-dessus de Koriusai. C'est seulement à partir de 1780 que, sans rival, il arrive aux plus hauts sommets de son art. Il est le maître incontesté de la période Temmei : les disciples de Toyoharu, de Shigemasa, de Shunsho, viennent en foule vers lui. Ses figures magni-



PEINTURE.

Par Kitao Shigemasa (1739—1819 ?) — Collection Charles Freer, à Détroit (Etats-U



Planche CXLVI.

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

fiques, les plus nobles et les plus dignes, sont d'environ 1786 : elles se composent dans la large feuille carrée qu'avait adoptée Koriusai, en six figures au moins. Les couleurs de Kiyonaga sont gaies, ses costumes très colorés, les fonds de collines souvent indiqués en jaune pur. Dans le « kakemono-yé » il égale Harunobu et Koriusai. Il fit aussi d'admirables peintures.

Il se montre habile à saisir et à rendre les mouvements dans sa période « Koriusai », comme dans l'estampe des enfants jouant avec une femme — ou dans sa peinture de trois femmes se promenant dans le vent sur les bords de la Sumida (collection Georges Vanderbilt). Ceci date d'environ 1782 et montre l'apparition des bandeaux de cheveux. Le nœud de cheveux massé au sommet de la tête est devenu un petit ballon, et la queue de castor, si évidente de 1740 à 1760, a fait place à un petit toupet rudimentaire. — La noblesse des lignes dans les estampes de 1784-1786 apparaît dans les trois grandes filles sur un banc de maison de thé, et dans les quatre femmes avec un enfant. De 1786 est l'estampe des trois figures dans la neige, l'homme dans une magnifique robe de velours noir entre deux femmes vêtues d'une étoffe d'un doux orangé. Il n'y a pas mieux comme noblesse de lignes et puissance de tons dans l'Ukiyo-yé. Incomparable et de la même année est l'estampe des trois jeunes filles à la fenêtre regardant la mer sous la nuit de lune ; l'intérieur est éclairé de leurs chaudes par le lampion japonais ; et la nuit est d'un gris lumineux sous la lune à

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

demi voilée de légers nuages ; des bateaux dans la baie ont des torches qui rougeoient. Pareille étude de trois sources de lumière, sans l'expédient d'aucune ombre, n'avait jamais été tentée. Le balancement des lignes, leur eurhythmie souveraine fait de Kiyonaga l'égal des plus grands génies du monde, des grands maîtres de la Grèce, et du divin Botticelli.

Après 1786, le style de Kiyonaga fléchit par le raccourcissement de ses figures et l'exagération de ses lignes incurvées. Les cheveux font masse plus ronde aux sommets des têtes. Les types de tous les artistes d'alors ont moins de beauté. Le kakémono de la collection Freer où Kiyonaga a représenté une jeune fille arrangeant sa chevelure, les bras levés, est admirable encore. Après 1790 il semble avoir renoncé au travail, bien qu'il ait vécu jusqu'en 1815, jugeant les modes décadentes et dédaignant les extravagances picturales qu'il voyait se produire autour de lui.

Les artistes de cette époque relèvent tous de Kiyonaga : plus près de lui était *Shuncho* primitivement élève de *Shunsho*. Une impression d'essai sur la planche du trait, avant que les planches de couleurs n'aient été taillées, montre la beauté de sa ligne et sa méthode de travail. Ses estampes, parfois indiscernables de celles de Kiyonaga sans la signature, se datent de 1782 à 1792. Il a fait quelques livres, mais pas de peintures. — *Kitao Shigemasa*, lui-même, à ce moment subit l'influence de Kiyonaga, comme l'indique la superbe peinture de plusieurs person-



FIGURE
Far Kiyomasa (1712-1815). Collection G. W. Vandeblift, a New York.



ESTAMPES EN COULEURS.
Par Kiyonaga (1742—1815).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

nages marchant sur la route d'Oji (collection Freer). Le dessin, qui en est charmant, est relevé des plus exquises couleurs dans les tons de Kiyonaga, avec des bleus délicats.

Shunman, le meilleur élève de Shigemasa, travaillant dans la manière de Kiyonaga, devient une sorte de Whistler, comme le montrent ces deux femmes charmantes contemplant la rivière d'un balcon. Les touches colorées, bien que taillées dans le bois, y ont la fermeté et la décision d'une gravure au burin. — Shuncho et Toyoharu, qui firent des estampes après 1782, sont dans leurs peintures assez influencés par les proportions de Kiyonaga.

A cette époque du XVIII^e siècle avancé, les causes qui pouvaient donner à la société des Tokugawa son caractère particulier, étaient en plein essor. Le peuple (les Samuraïs mis à part) avait ses écoles, ses historiens, sa littérature. Conscient de l'usurpation du shogunat, il avait déjà un vif enthousiasme national et un instinct secret de liberté. Motoori avait déjà construit sa théorie de l'origine divine du Mikado à travers Shinto. L'art Kano des nobles n'était plus que l'étude éclectique des anciens idéals de la Chine. Dans le peuple on désirait bien aussi étudier le passé de la Chine aussi bien que celui du Japon, et de grands romans populaires apparaissaient bientôt, basés sur la tradition des deux pays. Une nouvelle poésie populaire naissait. On était déjà sous l'influence hollandaise, qui dans l'Ukiyo-yé avait affecté un artiste comme Toyoharu. La science était suivie, surtout en méde-

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

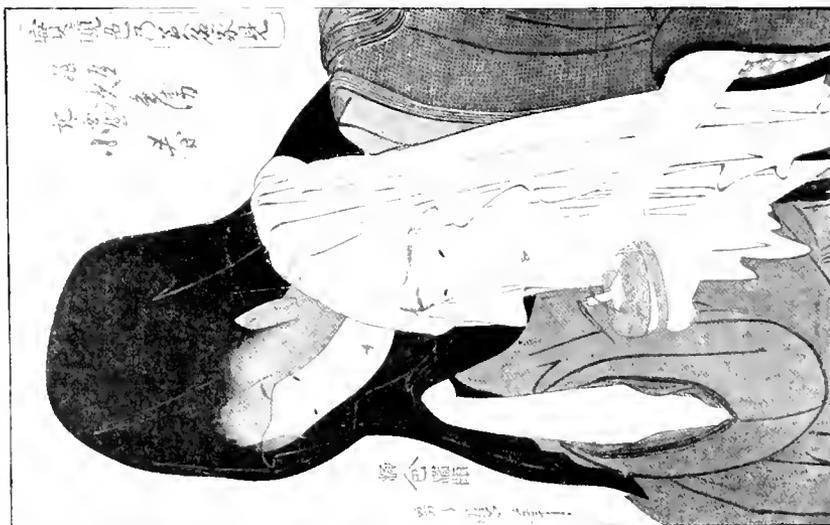
cine, et déterminait des collections de dessins précis de fleurs, d'oiseaux, d'animaux. La curiosité du peuple n'avait plus de limites. L'histoire de son pays l'intéressait tant, que chacun souhaitait voyager à travers les campagnes pour visiter les sites fameux pour leur beauté ou pour leur association à de grands faits. Voyager devint une passion.

En art, des trois mouvements bien enracinés : « Bunjinga » dans le Sud, Shijo surtout à Osaka et à Kioto, Ukiyo-yé à Yedo et en lutte avec « Bunjinga » dans le Nord, ce fut cette dernière École devant laquelle s'ouvraient les plus vastes horizons, puisque le peuple presque tout entier était prêt à la comprendre et à l'adopter. Le point culminant en avait été atteint par Kiyonaga. Son sentiment de la beauté était sans doute trop élevé, trop abstrait, trop distant des goûts du peuple, délibérément en opposition avec l'autorité, et bouillonnant de désirs nouveaux en même temps que de défiance. Il semble bien que vers 1800, le goût perçait déjà d'un vague nivellement égalitaire, et d'un abaissement aussi bien moral qu'artistique. Le peuple se livrait alors aux extravagances d'une réelle vulgarité. Le shogunat dut préciser ses restrictions.

La décadence de l'Ukiyo-yé ne se manifesta pas d'un coup. Les trois maîtres de l'estampe qui dominent leur époque de 1790 à 1806, *Yeishi*, *Utamaro*, *Toyokuni*, avaient été influencés par le noble art de Kiyonaga. Toyokuni, en vérité, était le principal élève de Toyoharu, lui-même élève de Toyonobu vers 1760. Utamaro avait été instruit



ESTAMPES EN COULEURS.
Par Kiyonaga (1742—1815).



RENTRÉE NOCTURNE.—SCÈNE MAHERSTILLE.
Estampes en couleurs.
Par Utamaro (1753—1800).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

par Sekyen, dont l'art avait été un composé de « Bunjinga » et de Kano. Yeishi avait été un élève, assez imbu de Kano, de cet *Yeisen* qui avait fondé une École éclectique. Mais vers 1786 tous avaient été séduits par la grâce de Kiyonaga, aussi bien sous le rapport du dessin que de la composition et de la couleur; et longtemps après sa retraite le pouvoir de son influence avait continué à les subjuguier et à les maintenir à un très haut degré de noblesse. Vers 1796, Utamaro commence à produire quelques livres d'études naturelles en gravure de couleurs admirables. Il mit aussi à la mode cette quantité de papiers de vœux de nouvel an et de congratulation, qu'on a appelés « suri-mono ». Dans ses grandes feuilles il adopte en même temps un allongement graduel de ses figures, le goût du mouvement vif, parfois violent, et les attitudes excentriques. Ces manières suivaient la mode qui augmenta de volume les coiffures sur les têtes des femmes, ce qui nécessitait, pour l'esthétique des proportions, l'allongement des visages et des corps, et aussi une balance différente des attitudes. Ces excentricités d'Utamaro plurent au goût déjà moins sain de son époque, et c'est peut-être par là qu'il fut l'objet d'un tel engouement en France. Aucun grand principe de structure n'est plus appliqué. Utamaro et Yeishi gravent des portraits en grandes têtes, et de hardies scènes de la vie domestique. Toyokuni donna une suite à l'École de gravure d'acteurs, avec des œuvres bien plus grossières et disgracieuses que celles de Shunsho. Le paysage est

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

traité de façon théâtrale; Toyokuni y introduit des arbres dont le dessin s'inspire de l'Art des Hollandais : une fausse perspective n'y montre qu'une demi-intelligence de l'Art étranger. Toute trace du beau dessin, de la noblesse, des justes proportions de Kiyonaga a disparu. Ce ne sont plus qu'yeux trop largement fendus, longs nez, violentes postures, compositions anguleuses et aigres couleurs. Et cependant, entre 1802 et 1803, certaines figures de Toyokuni ont encore une réelle grandeur, avant que cet art ne sombre définitivement. Les étapes de ces changements sont notées par nos illustrations.

Cette décadence détermina dans l'Ukiyo-yé un cinquième et dernier grand mouvement qui commença en 1807. Les élèves d'Utamaro poussèrent aux dernières limites les extravagances du maître. Toyokuni et Yeishi eux-mêmes n'étaient pas des tempéraments à réagir. L'artiste qui a peut-être avec le plus de hideur exprimé l'idéal des proportions et du dessin de son École entre 1807 et 1820 est Yeizan. Figures aussi courtes que trapues, têtes aussi longues que larges, les yeux sont comme tailladés dans les faces et deviennent, vers 1812, fixes avec des prunelles exorbitées. Les figures de jeunes filles sont comme les reines de cœur des jeux de cartes. Les fonds de paysage et les costumes seuls font de belles taches de couleur, quand les estampes sont mises au mur. Plus décadent encore que son maître Yeizan est Yeizen, qui fit des estampes de paysages à la manière d'Hiroshighé entre 1825 et 1840; Kunisada et Kunyoshi suivent leur

UTAMARO (1753-1806).
PROMENADE DE JEUNES FILLES. ESTAMPES EN
COULEURS.
BRITISH MUSEUM.



青樓秋舞妓の画

松葉屋
粧マツノ
い

哥
麻呂
葉





L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

maître Toyokuni. On a peine à admettre que la grimace et la dislocation des estampes de 1815 aient pu sortir de l'art parfait, pur et noble de Kiyonaga, de vingt-cinq ans seulement antérieur. Et c'est cet unique art déjà décomposé que connurent l'Europe et l'Amérique, au début des exportations.

Mais entre cet artiste considérable et les derniers représentants si peu recommandables de son art en 1830, apparaît un homme qui, dans sa longue existence si féconde, a rendu l'infinie variété d'impressions que la Nature lui avait fournies ; et c'est cet *Hokusai* que les Européens ont considéré comme le plus grand génie du Japon. Son œuvre est tout entière dans des milliers de peintures, d'estampes et de livres illustrés, où il n'apparaît jamais le même, tellement est grande sa mutabilité. Il vécut tout à fait ignoré du monde des Samurais ; ses œuvres s'adressèrent uniquement aux plus humbles de son temps. Ce fut un prodigieux vulgarisateur, et en si étroite sympathie avec les aspects multiples que lui offraient les basses couches du peuple, qu'il en dégagait un véritable style et en fit de la beauté et de l'art.

La si longue carrière d'*Hokusai* est passionnante à suivre, parce qu'il n'est pour ainsi dire pas d'année où l'on ne puisse surprendre en son art une modification de style. Elle est comme un pont jeté sur l'abîme qui sépare *Torii Kiyomitsu* de *Kunisada*. Il n'a rien ignoré des œuvres d'*Harunobu*, de *Koriusai*, de *Sunsho*, de *Kiyonaga*, d'*Utamaro* et de *Toyokuni*, mais il

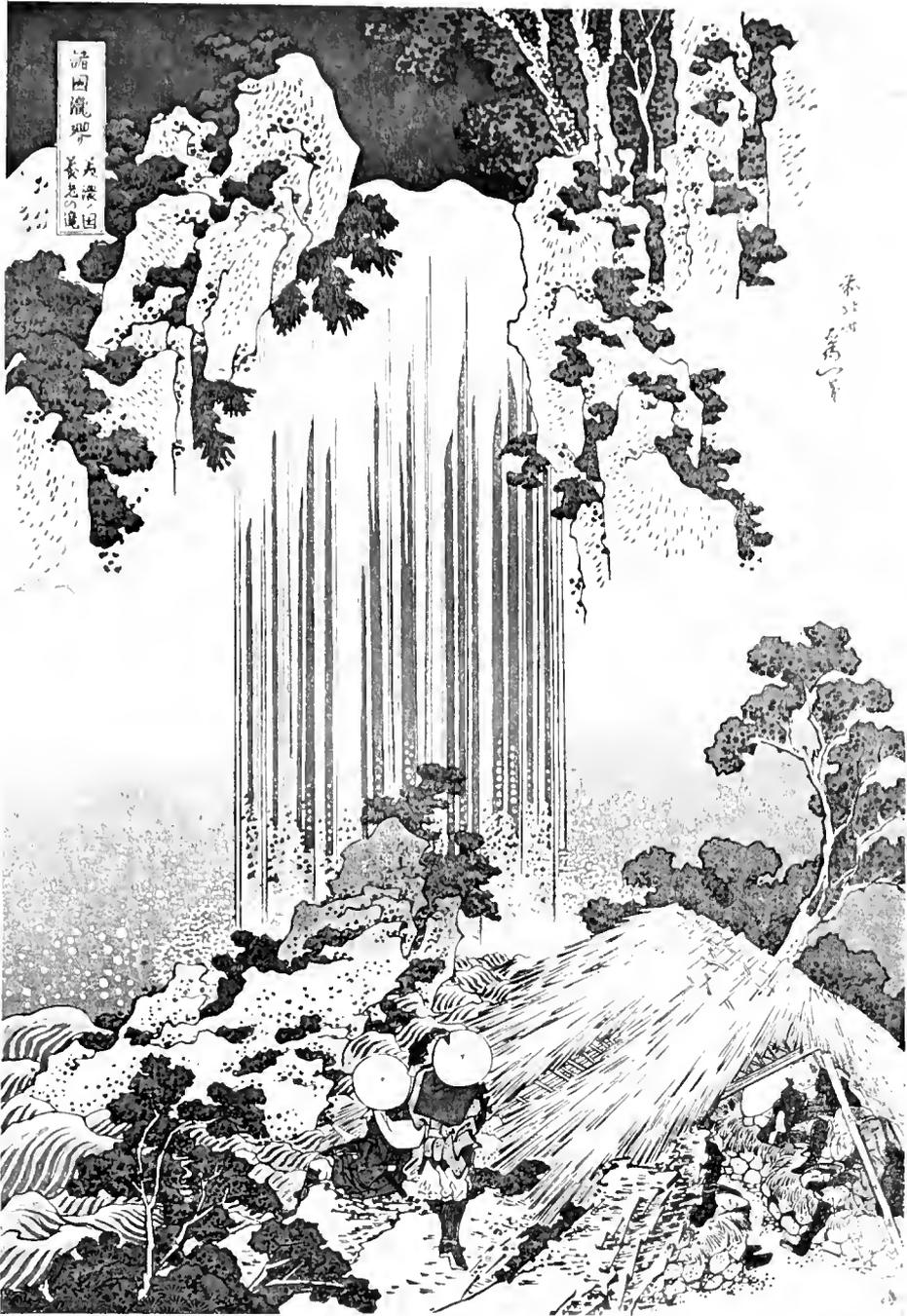
L'ART EN CHINE ET AU JAPON

demeure toujours lui-même. Sans signature ni date, on peut toujours identifier les estampes d'Hokusai, et presque les situer année par année. Et cependant, tout en reconnaissant son génie, nous ne pouvons l'admettre au rang des Masanobu, des Harunobu, des Kiyonaga.

Ce n'est pas au Japon qu'il a le plus passionné les amateurs. Pour ne parler que de l'Amérique, les plus riches collections de ses peintures sont chez M. Freer, à Détroit; de ses livres illustrés, chez M. Morse d'Evanston; de ses premières estampes, chez M. Lathrop, à New-York, — et toute son œuvre est remarquablement représentée en son ensemble, dans les collections de Bigelow au musée de Boston.

Ses premières œuvres sont les contes illustrés, et quelques estampes en couleurs de figures d'acteurs dans le style de son maître Shunsho, d'à peu près 1775; il avait alors quinze ans. Il fit beaucoup de portraits d'acteurs jusqu'en 1780. C'est alors qu'il commença à essayer les « kakemono-yé » et les estampes carrées dans le style de Kiyonaga. Son nom, dans toutes ces œuvres, est *Shunro*; parfois il se nomme *Takitaro* dans ses livres. De 1790 à 1796 il est sous l'influence temporaire d'Utamaro, bien que ses peintures conservent toujours les fortes qualités de Shunsho. A partir de 1796, le style d'Hokusai, comme son nom de pinceau, change si fréquemment, qu'il est difficile à suivre. Il est évident qu'on pourrait marquer avec lui la même popularisation, le même allongement que dans le style d'Utamaro et de Toyokuni; cepen-

HOKUSAI (1760-1849).
LA CASCADE DE YORO. ESTAMPE EN COULEURS.
BRITISH MUSEUM.



清國瀧廻
長谷の滝

茶
左角



PEINTURE.
Par Hokusai (1760-1849).
Collection Charles Freer, à Détroit
(Etats-Unis).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

dant, chez Hokusai, on pourrait remarquer quelque chose de plus, l'influence hollandaise, des gravures hollandaises, des couleurs de la peinture à l'huile. Il n'échappe pas non plus à l'influence de deux hommes obscurs, *Torin* et *Hishikawa Sori*, qui cependant avaient un style relâché, lourd et grossier. Vers 1798 il semble pour un temps avoir songé à s'inspirer de la technique de Sotatsu. Il se nomme lui-même *Sori*, *Hiakurinsai Sori*, *Tawaraya Sori*, *Hishigawa* ou *Hishikawa Sori*, *Kako*, *Hokusai Sori*, et cela jusqu'en 1800. Le nom d'Hokusai, comme nom de pinceau, apparaît vers 1797, mais jusqu'en 1800 seulement occasionnellement, et toujours accompagné de *Sori*. De 1800 à 1802 on constate dans ses signatures qu'il avait abandonné le nom de *Sori* pour celui d'Hokusai.

De 1796 à 1802, son œuvre se compose d'une quantité de livres à planches en couleurs avec des figures, des milliers de grandes estampes sur papier, d'une exquise délicatesse de ton (celles qu'aurait dû aimer le plus Whistler) et d'une grâce infinie de formes et de mouvements.

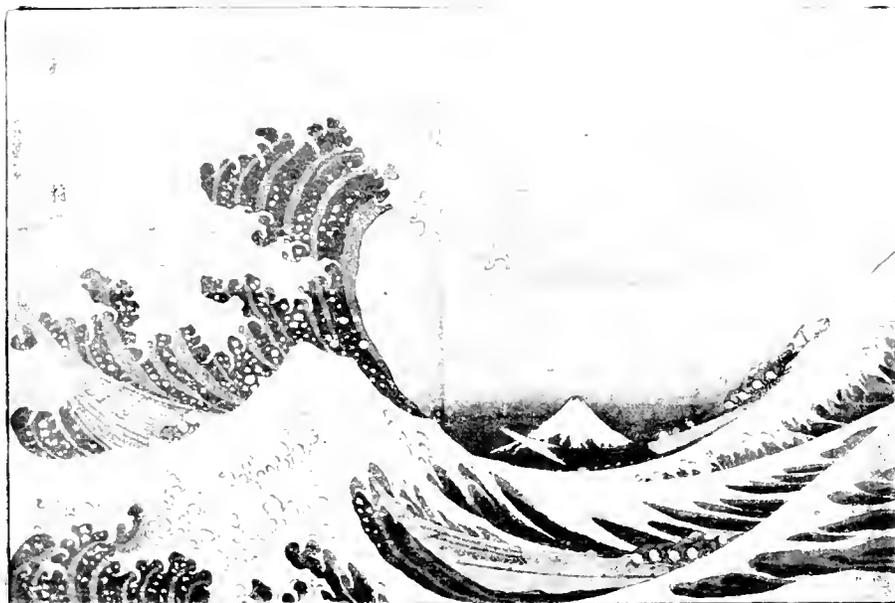
De 1802 à 1810 environ, c'est son nom d'Hokusai qui reparait le plus, parfois ceux de *Gwakiojin*, de *Katsushika*, de *Toyo*. De 1798 à 1802, il se nomma parfois *Kako*. Son style devient alors plus rude, de lignes plus fermes, de couleurs plus profondes dans ses peintures. Dès 1804 il se servait beaucoup d'un rouge opaque et d'un blanc, mêlés à des gris. Comme livres illustrés, il a collaboré aux nombreux romans

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

de Bakin et d'autres. En 1810 il prend le nom de *Taito* et le garde jusqu'en 1820 : c'est la période de sa prodigieuse illustration-encyclopédie de la *Mangwa*. Il abandonne la gravure d'estampes, en laquelle il avait été si fécond vers 1802; ses peintures sont rares. Son dessin dégénère souvent en d'après ébauches caricaturales, en lignes saccadées; sa couleur est dure, sans délicatesse.

Après 1820 il change encore de nom, se nomme *Tameichi*, pendant peut-être vingt ans. De 1820 à 1826, il produit encore de nombreux recueils, avec des recherches de gris, essayant des planches à deux tons, orange et bleu, ou rouge et vert. Il aime à graver des légumes, des fruits, des fleurs, des paysages; dans ses essais de couleurs il étend sa palette, fait intervenir un jaune dans les clairs et un profond vert bleu dans les sombres (1826-1830). De 1828 à 1830, il semble s'être décidé à abandonner un peu le livre illustré, pour produire de belles œuvres de peinture, traitées avec l'art le plus achevé et le plus soigneux. C'est le beau moment de sa période de transition, où ses lignes se calment, s'ordonnent, où il atteint par son drapé et le rythme de ses lignes à la noblesse de Kiyonaga.

De 1830 à 1840, peintures et gravures ont des tons de couleurs profonds, des jaunes épais, des gris bleus. Son maniérisme est complet. Il traite alors plutôt les paysages (sa suite du Fuji) et exécute de grands paravents peints. Les belles courbes de son dessin de 1830 se rompent. Les dix dernières années de sa vie (1840-1850) son



LA VAGUE.

Esampe en couleurs, de la suite des trente-six vues du Fuji.



LE FUJI.

De la suite des trente-six vues du Fuji. Par Hokusai (1790—1849).

Planche CLH.



LES RENARDS FANTÔMES
Estampe en couleurs par Hiroshige (1797--1858).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

style s'assombrit, s'alourdit; son coup de pinceau se brise en lignes plus rudes et plus appuyées. Mais peut-être a-t-il gagné en largeur et en puissance.

Dans ses peintures, après sa quatre-vingtième année, il rappelait toujours son âge; il avait adopté le nom de « homme Gwakiojin » et son sceau le renferme ainsi que le Fuji représenté. Les trois dernières années de sa vie, son sceau ne porte plus que le caractère du nombre 100. Ses estampes et ses livres sont alors devenus très rares.

A toutes les périodes de sa vie, il eut de nombreux élèves: le plus connu est Hokkei.

Reste un très grand artiste de cette École qui a occupé une place éminente, *Hiroshighé*, qui fut, avant 1810, élève de Toyohiro, le frère de Toyaharu. Il fit de nombreuses gravures de figures avant 1820. Mais après cette date, son goût d'illustrateur de livres, surtout de guides pour voyageurs, le poussa à graver de grandes feuilles de paysages en couleurs, qui étaient publiées en suites de vues du Tokaïdo, de Yedo, du Kiso-kaido, etc., entre 1820 et 1840. Ses premières grandes séries du Tokaïdo parurent probablement vers 1825. En dehors de ces paysages, il fit d'innombrables estampes en couleurs de fleurs, poissons et oiseaux. Ses figures de 1830 ont la dignité de celles d'Hokusai. Mais c'est comme paysagiste qu'il occupe la première place dans l'Ukiyo-yé. C'est par Hokusai et Hiroshighé comme paysagistes que la décade de 1830 à 1840 a brillé du plus resplendissant éclat. Mais le particulier

L'ART EN CHINE ET AU JAPON

amour d'Hiroshighé pour le paysage lui a fait réaliser de plus grandes merveilles d'art. Sans recherche particulière de lignes ou de notation, c'est par simples et harmonieuses taches colorées qu'il a rendu les aspects de sa terre natale, un bleu franc pour le ciel, un bleu plus foncé pour la mer, des verts clairs pour les arbres et les herbes, des tons de bois pour les constructions, de petits tons vifs pour les costumes. Ses impressions de nature furent si justes, si exactement rendues, qu'après soixante ans écoulés on reconnaît encore, malgré les changements, les lieux qu'il voulut rendre. Mais il ne s'attacha pas obstinément aux tons unis ; ayant appris à les rompre, il donnait ainsi des modulations à ses tons de ciel. Il n'eut dans ses effets de nuit qu'un rival, Whistler, auquel d'ailleurs il suggéra tant d'impressions. Dans les effets d'atmosphère, levers de lune, neiges, brouillards et pluies, il fut le plus varié qui ait jamais existé dans aucun art. Ce fut le pur IMPRESSIONNISTE, bien avant Claude Monet.

Des critiques européens ont prétendu que l'œuvre que nous connaissons d'Hiroshighé appartient à trois artistes différents, et que les estampes dans le sens vertical sont du second Hiroshighé. C'est une absurdité. Car s'il est vrai que les feuilles de paysages en largeur semblent dominer dans sa période la plus ancienne (1825-1830), il n'y a pas à cet égard d'absolu. On pourrait dénombrer de multiples estampes de 1825 à 1850 dans lesquelles il est manifeste que le même artiste a évolué comme style : semblable

HIROSHIGHÉ (1797-1855).
LA PLUIE. ESTAMPE EN COULEURS. CENT VUES DE YEDO.
BRITISH MUSEUM.

完

大正
何年
父主
公不
はる
る
系

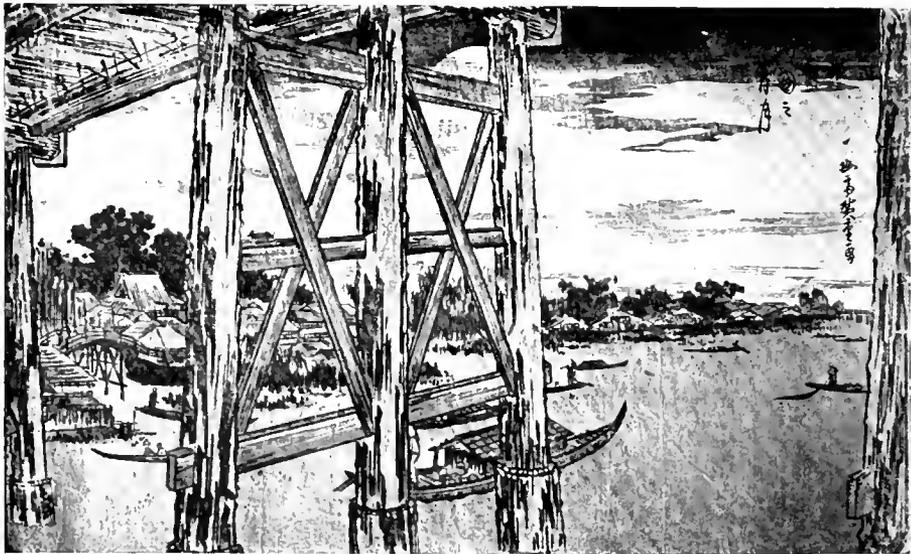


行集家

社
毛
子
田



LA NUIT SUR LA RIVIÈRE KAMO, à Kyoto.
Estampe en couleurs par Hiroshighe, 1797—1818.



SOUS LE PONT DE LA SUMIDA.
Estampe en couleurs, par Hiroshigé (1797-1858).

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

constatation pourrait d'ailleurs être faite dans ses peintures. En général, son dessin se relâche après 1835, mais sa puissance de couleurs ne fait que croître jusqu'en 1845. Ses peintures de 1850, et postérieures, sont faibles.

Il y eut sans doute un second Hiroshighé dont l'œuvre ne comprend qu'un petit nombre de choses, et postérieures à 1860, alors que l'estampe en couleurs était tombée au dernier degré d'avilissement. Elle ne faisait que suivre l'état général des Arts au Japon.





TABLE DES PLANCHES EN COULEURS

<i>PLANCHE 1.</i>	
UNE FEUILLE DE PARAVENT D'HIKONÉ PAR MATAHEI....	FRONTISPICE
<i>PLANCHE 2.</i>	
FRESQUE DU TEMPLE D'HORIUI, A NARA.....	56
<i>PLANCHE 3.</i>	
FRESQUE DU TEMPLE D'HORIUI, A NARA.....	64
<i>PLANCHE 4.</i>	
PORTRAIT DU PRINCE SHOTOKU-TAISHI, par Kanawoka, ix ^e siècle. (<i>Au Temple Nennaji de Kioto.</i>).....	120
<i>PLANCHE 5.</i>	
FRAGMENT D'UN MAKIMONO. Suite des Miracles de Kasuga par Takanané. (<i>Maison Impériale du Japon.</i>).....	130
<i>PLANCHE 6.</i>	
PORTRAIT D'UN PRÊTRE. École Rosa, xiii ^e siècle. (<i>Musée du Louvre. Don de Mme Gillot en souvenir de son mari.</i>)....	136
<i>PLANCHE 7.</i>	
RAKKANS PAR LIN TING-KUEI. (<i>Au Daitokuji de Kioto.</i>).....	176
<i>PLANCHE 8.</i>	
LES TROIS SAGES PAR KANO MOTONOBU. (<i>Musée de Boston.</i>)...	228
<i>PLANCHE 9.</i>	
PARAVENT AUX IRIS PAR KORIN. Deuxième moitié du xvii ^e siècle.	230
<i>PLANCHES 10-11.</i>	
LE PARADIS TERRESTRE. Époque des Bing. (<i>British Mu- seum.</i>).....	248-249
<i>PLANCHE 12.</i>	
FEMME DANS UN PAYSAGE (Écran). Époque des Ming.....	264

TABLE DES PLANCHES EN COULEURS

PLANCHE 13.

KATSUGAWA SHUNSHO (1726-1792). Écran. Estampe en couleurs
(*Collection de M. Bullier, Paris.*) 296

PLANCHE 14.

UTAMARO (1753-1806). Promenade de jeunes filles. Estampes
en couleurs. (*British Museum.*)..... 306

PLANCHE 15.

HOKUSAI (1760-1849). La Cascade de Yoro. Estampe en cou-
leurs, les Huit Cascades. (*British Museum.*)..... 308

PLANCHE 16.

HIROSHIGÉ (1797-1858). La Pluie. Estampe en couleurs. Cent
vues de Yedo. (*British Museum.*)..... 312



TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 1.

TÊTES DE TERRE CUITE. Art du Gandhara, début de l'ère chrétienne. (*Musée de Lahore, Indes.*)..... 4

PLANCHE 2.

TÊTE DE TERRE CUITE, provenant de Khotan, Turkestan chinois. (*Mission du D^r Aurel Stein.*)..... 8

PLANCHE 3.

SCULPTURES SUR PIERRE DE CHAMBRETTES FUNÉRAIRES. Art chinois. Dynastie des Han, 1^{er}-11^e siècle après l'ère chrétienne. (*Reproductions extraites du livre de M. Charannes.*).... 14

PLANCHE 4.

SCULPTURES GRÉCO-BOUDDHIQUES DE PIERRE. Art chinois. Époque des Tang, VIII^e siècle. (*Crypte du Temple Gangoji de Nara, Japon.*) 24

PLANCHE 5.

SAKYA MUNI. Statue de bois peut-être chinoise. Époque des Tang, VIII^e siècle. (*Temple Seirioji, près de Kioto, Japon.*) 32

PLANCHE 6.

LES CINQ KOKUZO. Statues de bois dites chinoises ou coréennes, apportées au Japon en 847 par Yennsozu, prêtre d'Omi. (*Au Temple Toji de Kioto, Japon.*)..... 40

PLANCHE 7.

AIGUIÈRE D'ARGENT DÉCORÉE D'UN CHEVAL AILÉ. Art sassanide. (*Horiuji, Japon.*) — LE SHO-SOÏN: Vue extérieure. Renfermant les collections du trésor impérial, closes par l'empereur Kwammou en 794. (*Nara, Japon.*)..... 42

PLANCHE 8.

LA KWANNON TENANT UN VASE (face et profil). Bois. Hindoue ou coréenne. Milieu du VI^e siècle. (*Grand autel du Kondo*

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>d'Horiuji, Japon.</i>) — KWANNON ASSISE. Bronze. Art japonais. Époque de Suiko, vii ^e siècle. (<i>Temple d'Horiuji, Japon.</i>).....	44
PLANCHE 9.	
NYOIRIN KWANNON. Bois. Attribuée à Shotoku-Taishi. Époque de Suiko, commencement du vii ^e siècle. (<i>Temple des nonnes Shuguji, à Nara.</i>).....	46
PLANCHE 10.	
LA TRINITÉ BOUDDHIQUE. Bronze doré. Shaka entre Yakuo et Yakujo. Inscription : par Tori Busshi, à la mort de Shōtoku, en 622. (<i>Autel du Kondo d'Horiuji, Japon.</i>).....	48
PLANCHE 11.	
AUTEL DE BRONZE DORÉ. La Triade Amida entre Kwannon et Seishi. Art japonais de la période Tenchi. Deuxième moitié du vii ^e siècle. (<i>Horiuji, Japon.</i>).....	50
PLANCHE 12.	
DÉTAIL DE FOND D'AUTEL EN BRONZE DORÉ. Art japonais de la période Tenchi. Deuxième moitié de vii ^e siècle. (<i>Horiuji, Japon.</i>).....	52
PLANCHE 13.	
LE TAMBOUR DE BRONZE. (<i>Au temple Shinto de Kasuga, à Nara.</i>).....	70
PLANCHE 14.	
FIGURES DE BRONZE SUR UN BATON DE PRÊTRE.....	72
PLANCHE 15.	
LA TRINITÉ BOUDDHIQUE. Statues de bronze noir attribuées à l'époque de l'impératrice Jito vers 696, mais peut-être de 718 (construction du Temple). (<i>Temple Yakushiji de Nara, Japon.</i>).....	73
PLANCHE 16.	
UN DES BODHISATTWAS DE LA TRINITÉ BOUDDHIQUE. Bronze. Vers 696. Mais peut-être seulement de 718. (<i>Temple Yakushiji de Nara.</i>).....	74
PLANCHE 17.	
STATUE DE BRONZE. Influence gréco-bouddhique. (<i>Temple d'Horiuji, Japon.</i>).....	75
PLANCHE 18.	
FIGURE ASSISE LAQUÉE. Art japonais. Époque de Tempyo, viii ^e siècle. (<i>Ecole des Beaux-Arts de Tokio.</i>).....	76

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 19.

SAKYA PRÊCHANT SA LOI. Bronze. Art japonais de l'Époque Tempyo. Première moitié du VIII^e siècle. (*Temple Kanimangi de Kioto, Japon.*)..... 77

PLANCHE 20.

BODHISATTWA DIT AUSSI BONTEN. Terre séchée et laquée attribuée à Riôben. Époque de Tempyo, VIII^e siècle. (*Temple Sangetsudo de Nara.*)..... 78

PLANCHE 21.

SANGETSUDO VOCIFÉRANT. Argile laquée. Art japonais. Époque de Tempyo, première moitié du VIII^e siècle. (*Temple Todaiji de Nara, Japon.*)..... 79

PLANCHE 22.

PLAQUE DE LA GRANDE LANTERNE DE BRONZE, A L'ENTRÉE DU TEMPLE DAIBUTSU. Art japonais. VIII^e siècle. Époque Tempyo..... 80

PLANCHE 23.

STATUE DE FUDO. En bois. Attribuée à Kobodaishi, après son retour de Chine. Début du IX^e siècle. (*Temple Toji, à Kioto.*)..... 81

PLANCHE 24.

BOUDDHA ASSIS. Statue d'argile laquée. Époque de Jôcho. Fujiwara, XI^e siècle. (*A Udsumasa, près de Kioto.*)..... 82

PLANCHE 25.

STATUE DE PRÊTRE. En bois laqué. Art japonais. Fin du XIII^e siècle. Époque de Kamakura. (*Temple Kofukuji, à Nara.*) — UN NIÔ. Par Wunkei. Début du XIII^e siècle. Époque de Kamakura. — STATUE DE PRÊTRE. En bois laqué. Par Wunkei. Début du XIII^e siècle. Époque de Kamakura. (*Temple Rokuhara Mitsuji, à Kioto.*) — STATUE EN BOIS DE TOKIORI HOJO, VICE-SHOGUN DE KAMAKURA. Sculptée un peu après sa mort, 1263. (*Temple Kenchôji, à Kamakura.*) 83

PLANCHE 26.

LE PORTEUR DE LANTERNE. Attribué à Koben. XIII^e siècle. Époque de Kamakura. (*Temple Kasuga, à Nara.*)..... 84

PLANCHE 27.

TROIS DÉMONS. En bois. XIII^e siècle. Époque de Kamakura. (*Temple Kofukuji, à Nara.*)..... 86

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 28.

STATUE D'ASANGBA : En bois. XII^e-XIII^e siècle. Époque de Kamakura. (*Temple Kofukugi, à Nara.*)..... 86

PLANCHE 29.

MASQUE « LONG NEZ ». Ancien culte Shinto. Art japonais. — MASQUE DE DANSE DE GIGAKOU. Art japonais après le XVIII^e siècle. (*Musée du Louvre.*) — MASQUES DE DRAMES DE NÔ. Art japonais, XVI^e-XVII^e siècle. (*Musée du Louvre.*).... 87

PLANCHE 30.

ASHIKAGA YOSHIMASA : Statue de bois. XV^e siècle. (*Temple Ginkakuji, près de Kioto.*)..... 88

PLANCHE 31.

CHATEAU DE KUMAMOTO..... 89

PLANCHE 32.

TEMPLE DE BIODOIN, A KIOTO..... 90

PLANCHE 33.

JARDIN DU TEMPLE TOFUKUJI, A KIOTO..... 91

PLANCHE 34.

KWANNON ASSISE, par Yen Li-pen (en japonais En-riu-hon). VII^e siècle. (*Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.*)..... 94

PLANCHE 35.

MONJU, par Wu Tao-Yüan ou Wu Tao-tzu (en japonais Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (*Temple Tofukuji, à Kioto.*)..... 96

PLANCHE 36.

SAKYA-MUNI, par Wu Tao-Yüan ou Wu Tao-tzu (en japonais Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (*Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.*)..... 98

PLANCHE 37.

KWANNON DEBOUT, par Wu Tao-Yüan ou Wu Tao-tzu (en japonais Godoshi). VIII^e siècle. Époque des Tang. (*Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.*)..... 102

PLANCHE 38.

FRAGMENT DE PAYSAGE, par Wu Tao-Yüan ou Wu Tao-tzu

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

(en japonais Godoshi). VIII ^e siècle. Époque des Tang. (<i>Temple Daitokuji, à Kioto</i>).....	104
PLANCHE 39.	
LA CHUTE D'EAU, par Wang Wei (en japonais O-i ou Omakitsu). 699-? Époque des Tang. (<i>Temple Chishakuin, à Kioto</i>).....	106
PLANCHE 40.	
PEINTURE BOUDDHIQUE CHINOISE PRIMITIVE. (<i>Collection Charles Freer, à Détroit, Etats-Unis.</i>).....	112
PLANCHE 41.	
UN RAKAN OU ARHAT, par le prêtre Kuan Hsiu (en japonais Zengetsu Daishi). X ^e siècle. (<i>Temple Kodaiji</i>).....	148
PLANCHE 42.	
KWANNON, par Mu Ch'i (en japonais Mokkei). XI ^e siècle. Époque des Song. (<i>Temple Daitokuji, à Kioto</i>).....	150
PLANCHE 43.	
UN RAKAN OU ARHAT AVEC UN SERPENT, par Mu Ch'i (en japonais Mokkei). XI ^e siècle. Époque des Song.....	152
PLANCHE 44.	
PAYSAGE AVEC UN BUFFLE, par Fan K'uan (en japonais Hankwan). Début du XI ^e siècle. Époque des Song.....	154
PLANCHE 45.	
UN DES RAKANS OU ARHATS, par Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song. (<i>Collection Charles Freer, à Détroit, Etats-Unis.</i>).....	156
PLANCHE 46.	
TÊTE DE FEMME. Dessin de Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). † 1106? Époque des Song.....	158
PLANCHE 47.	
HOTËI DORMANT, par Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song. — LE CÉLÈBRE YUIMA. Copie, par Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). † 1106. Époque des Song.....	160
PLANCHE 48.	
LA VILLA « RIOMIN-ZAN », habitation du peintre Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). Par lui-même. † 1106. Époque des Song.....	161

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 49.

UN RAKAN OU ARHAT EN EXTASE SUR LES EAUX. Ecole de Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). † 1106. Epoque des Song..... 162

PLANCHE 50.

GRUPE DE RAKANS OU ARHATS REGARDANT DES CIGOGNES. Ecole de Li Kung-lin, dit Li Lung-Mien (en japonais Riryomin). † 1106. Epoque des Song..... 163

PLANCHE 51.

PAYSAGE, par l'empereur Hui-Tsung (en japonais Kisô-Kôtei). † 1135. (*Temple Daitokuji, à Kioto.*)..... 164

PLANCHE 52.

UNE DAME DE L'ÉPOQUE DES SONG S'APPUYANT CONTRE UN PIN, par Chao-Tsien-Li (en japonais Chosenri). XII^e siècle. (*Collection Charles Freer, à Détroit, Etats-Unis.*)..... 165

PLANCHE 53.

UN TARTARE CHASSANT UN DAIM, par Li Ngan-Chung (en japonais Ri-an-Chin). XII^e siècle. Epoque des Song..... 166

PLANCHE 54.

VILLA EN HIVER SOUS LES BAMBOUS, par Ma Yüan (en japonais Bayen). Début du XIII^e siècle..... 167

PLANCHE 55.

VILLA SOUS LES PINS, par Ma Yüan (en japonais Bayen). Début du XIII^e siècle..... 168

PLANCHE 56.

LE POÈTE RINNASEI, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle..... 169

PLANCHE 57.

PAYSAGE, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle. — CASCADE, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle. Copie par Kano Tanyu. — PAYSAGE, par Hsia-Kuei (en japonais Kakei). Début du XIII^e siècle.. 170

PLANCHE 58.

L'ERMITE KANZAN, par Yen Hui (en japonais Ganki). XIV^e siècle. (*Collection Kawasaki, à Osaka.*)..... 171

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>PLANCHE 59.</i>	
LE SENNIN TAKKAI, par Yen Hui (en japonais Ganki). xiv ^e siècle.....	172
<i>PLANCHE 60.</i>	
UN ERMITE DE LA MONTAGNE, par Liang Chi (en japonais Riôkai). xiv ^e siècle.....	173
<i>PLANCHE 61.</i>	
COPIE D'APRÈS UN PEINTRE DE LIANG CHI (en japonais Riôkai). xiv ^e siècle.....	174
<i>PLANCHE 62.</i>	
GOKUANSHI peignit le roc, les orchidées et le bambou dans un disque. — NEN KAWO peignit la baignade des buffles. Milieu du xiv ^e siècle.....	175
<i>PLANCHE 63.</i>	
UN SENNIN VOYAGEANT SUR UN DAIM, par Momimukan? Copie.	178
<i>PLANCHE 64.</i>	
FEMMES CHINOISES ÉCRIVANT, par Torin. Dynastie des Ming. (Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.).....	179
<i>PLANCHE 65.</i>	
CAMÉLIAS, par Shun-Kû (en japonais Shunkio). Dynastie des Ming.....	180
<i>PLANCHE 66.</i>	
CIGOGNE AU VOL, par Renshiren. (<i>Temple Sokokuji</i>)......	181
<i>PLANCHE 67.</i>	
DANSE DE FEMMES, peinture au trait, par K'iu Ying (en japonais Kiuyei). Dynastie des Ming.....	182
<i>PLANCHE 68.</i>	
UN SOUPER, par Sujo, frère de Sugo.....	183
<i>PLANCHE 69.</i>	
UN PALAIS, par Kameiyen (Hsia-Ming-Yüan).....	184
<i>PLANCHE 70.</i>	
LA MUSIQUE SANS INSTRUMENTS, par Gessan. xiv ^e siècle.....	185

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 71.

FLEURS, FEUILLAGES ET OISEAUX, par Gioku-wô. xix^e siècle.
(Musée de Boston, Etats-Unis.)..... 186

PLANCHE 72.

BOSQUET DE BAMBOUS SOUS LA TEMPÊTE, par Danshidzui..... 187

PLANCHE 73.

LE CÉLÈBRE TABERNACLE CORÉEN TAMAMUSHI. vi^e siècle. (*Horiuji, Japon.*)..... 188

PLANCHE 74.

LE TABERNACLE TAMAMUSHI : Détail. vi^e siècle. (*Horiuji, Japon.*)
— LE TABERNACLE TAMAMUSHI : Peintures de la porte.
vi^e siècle. (*Horiuji, Japon.*)..... 189

PLANCHE 75.

LE PRINCE SHOTOKU-TAISHI († 621) ET SES DEUX ENFANTS. Peinture par le prince coréen Asa..... 190

PLANCHE 76.

PEINTURES ET INCRUSTATIONS DE NACRE AU DOS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE APPELÉS « BIVA ». viii^e siècle. (*Trésor du Sho-Soïn, à Nara.*)..... 191

PLANCHE 77.

FEUILLES DE PARAVENT DE STYLE HINDOU. viii^e siècle. (*Trésor du Sho-Soïn, à Nara.*) — PEINTURES SUR PEAU DE STYLE HINDOU. viii^e siècle. (*Trésor du Sho-Soïn, à Nara.*)..... 192

PLANCHE 78.

FRESQUES DU TEMPLE D'HORIUIJI, A NARA, reconstruit de 708 à 715 : Détail..... 193

PLANCHE 79.

ANGES MUSICIENS AVEC LE BIWA ET LE KOTO, par Kobo-Daishi (774-834)..... 196

PLANCHE 80.

PORTRAIT DE PRÊTRE, par Kobo-Daishi (774-834)..... 197

PLANCHE 81.

TRINITÉ BOUDDHIQUE : AMIDA, KWANNON ET SEISHI, par Yeishin Sozu († 1017)..... 198

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>PLANCHE 82.</i>	
AMIDA, par Yeshin Sozu († 1017).....	199
<i>PLANCHE 83.</i>	
CASCADE, par Kanawoka. ix ^e siècle.....	200
<i>PLANCHE 84.</i>	
COMBAT DE TAUREAUX. Fragment de Makimono à l'encre de Chine, par Toba Sojo († 1140?). (<i>Temple Kausanji, Yamato.</i>).....	201
<i>PLANCHE 85.</i>	
BATAILLE DE COQS, par Kasuga Mitsunaga (Tosa). Deuxième moitié du xiii ^e siècle.....	202
<i>PLANCHE 86.</i>	
UNE OPÉRATION CHIRURGICALE. Détail du Makimono « Nenchiu Giogi », par Kasuga Mitsunaga (Fugiwara Tosa). Deuxième moitié du xiii ^e siècle. (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>).....	203
<i>PLANCHE 87.</i>	
BOUDDHA DESCENDANT DU CIEL A TRAVERS LES NUAGES. D'après le Mandara Taima. Peut-être par Keion. xiii ^e siècle.....	204
<i>PLANCHE 88.</i>	
FRAGMENT DU MAKIMONO DE LA GUERRE HOGEN-HEIJI. Keion. xiii ^e siècle. (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>).....	205
<i>PLANCHE 89.</i>	
FRAGMENT DU MAKIMONO DE LA GUERRE HOGEN-HEIJI. Keion. xiii ^e siècle. (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>).....	206
<i>PLANCHE 90.</i>	
PORTRAIT DE YORITOMO, par Takanobu (Fujiwara) († 1205)...	207
<i>PLANCHE 91.</i>	
DÉTAIL DU MAKIMONO « KITANO TENJIN ENGI », par Nobuzane (1177-1265).....	208
<i>PLANCHE 92.</i>	
DÉTAIL DU MAKIMONO « TENJIN ENGI », par Nobuzane (1177-1265).....	209
<i>PLANCHE 93.</i>	
FRAGMENT DE MAKIMONO, par Nobuzane (1177-1265).....	210

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>PLANCHE 94.</i>	
FRAGMENT DU MAKIMONO DE « L'ENFER », par Nobuzane (1177-1265).....	211
<i>PLANCHE 95.</i>	
RAKANS OU ARHATS, par Cho-Densu (Meicho ou Mincho). 1351-1427. (<i>Temple Tofukuji, à Kioto.</i>).....	214
<i>PLANCHE 96.</i>	
DEUX FEUILLES DE PARAVENT, par Jasoku (Soga). Deuxième moitié du xv ^e siècle.....	215
<i>PLANCHE 97.</i>	
JURO-JIN OU L'ESPRIT DE LA LONGÉVITÉ, par Sesshu (1420-1506). (<i>Collection du marquis Hachisuka, Japon.</i>).....	216
<i>PLANCHE 98.</i>	
PAYSAGE, par Sesshu (1420-1506).....	217
<i>PLANCHE 99.</i>	
FEUILLE DE PARAVENT : Cigogne et Prunier, par Sesshu (1420-1506).....	218
<i>PLANCHE 100.</i>	
PARAVENT : Paysage, par Shiubun. Première moitié du xv ^e siècle. (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>) — PARAVENT : Paysage, par Sesshu (1420-1506). (<i>Anciennement, Collection Waggener, à Washington. Actuellement, Collection Charles Freer, à Détroit, Etats-Unis.</i>).....	219
<i>PLANCHE 101.</i>	
PAYSAGE DE STYLE RUDE, par Sesshu (1420-1506). — ARBRES DANS LA BRUME. Détail du Makimono Mori, par Sesshu (1420-1506).....	220
<i>PLANCHE 102.</i>	
DÉTAIL DU CÉLÈBRE MAKIMONO MORI, par Sesshu (1420-1506)..	221
<i>PLANCHE 103.</i>	
PORTRAIT DE CONFUCIUS, par Kano Masanobu (1453-1490). Copie de Kano Tanyu. (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>)...	222
<i>PLANCHE 104.</i>	
PEINTURE, par Kano Motonobu (1476-1559).....	223

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>PLANCHE 105.</i>	
UN AIGLE, par Kano Utanosuke ou Yukinobu (1513-1575). (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>).....	224
<i>PLANCHE 106.</i>	
PARAVENT REPRÉSENTANT LA COUR IMPÉRIALE DE CHINE, par Kano Yeitoku (1545-1592). (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>)	225
<i>PLANCHE 107.</i>	
BRANCHE DE PRUNIER SOUS LA NEIGE, par Kano Yeitoku (1545- 1592).....	226
<i>PLANCHE 108.</i>	
DÉCORATION INTÉRIEURE DU CHATEAU DE NIJO, à Kioto. xvii ^e siècle.....	227
<i>PLANCHE 109.</i>	
FERME ET PAYSANS, par Kano Koi († 1636).....	234
<i>PLANCHE 110.</i>	
PALAIS CHINOIS ET TERRASSES. par Kano Tanyu (1602-1674.)...	235
<i>PLANCHE 111.</i>	
LE « JUGEMENT D'EMMA », SCÈNE DE L'ENFER, par Kanawoka. Copie par Hirotaka Sumiyoshi.....	236
<i>PLANCHE 112.</i>	
PARAVENT A DEUX FEUILLES : Décor de lierre, par Honnami Koyetsu († 1637). (<i>Musée de Boston, Etats-Unis.</i>).....	237
<i>PLANCHE 113.</i>	
PARAVENT AUX MAGNOLIAS, par Honnami Koyetsu († 1637). (<i>Ancienne Collection Ch. Gillot.</i>).....	238
<i>PLANCHE 114.</i>	
PARAVENT. Détail : Tiges de maïs secouées par le vent, par Honnami Koyetsu († 1637). (<i>Collection Charles Freer, à Détroit, Etats-Unis.</i>).....	239
<i>PLANCHE 115.</i>	
ÉVENTAIL, par Honnami Koyetsu († 1637).....	240
<i>PLANCHE 116.</i>	
DEUX OIES SAUVAGES AU VOL, par Sotatsu. Deuxième moitié du xvii ^e siècle.....	241

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 117.

- PARAVENT A DÉCOR DE CHRYSANTHÈMES, par Ogata Korin.
Deuxième moitié du xvii^e siècle. — ETUDE D'ŒILLETS
SAUVAGES : Détail, par Sotatsu. Deuxième moitié du
xvii^e siècle..... 242

PLANCHE 118.

- PERSONNAGES DANS UN PARTERRE D'IRIS, par Ogata Korin.
Deuxième moitié du xvii^e siècle..... 243

PLANCHE 119.

- PARAVENT A DÉCOR DE VAGUES, par Ogata Korin. Deuxième
moitié du xvii^e siècle. (*Musée de Boston, Etats-Unis.*).... 244

PLANCHE 120.

- PARAVENT A DÉCOR DE FLEURS, par Ogata Korin. Deuxième
moitié du xvii^e siècle. — TROIS POTERIES DÉCORÉES, par
Kenzan (1663-1743.)..... 245

PLANCHE 121.

- ECOLE DE MATAHEI..... 252

PLANCHE 122.

- PEINTURE. Ecole de Mataheï. Fin du xvii^e siècle..... 256

PLANCHE 123.

- PARAVENT : Paysages d'hiver, par Maru-Yama Okio (1733-?). 270

PLANCHE 124.

- OIE SAUVAGE ET LUNE, par Maru-Yama (1733-?)..... 271

PLANCHE 125.

- PARAVENT DÉCORÉ D'UN DRAGON DANS LA TEMPÊTE, par Maru-
Yama Okio (1733-?)..... 272

PLANCHE 126.

- SINGES, par Mori-Sosen (1747-1821.)..... 273

PLANCHE 127.

- SINGES, par Mori-Sosen (1747-1821.)..... 274

PLANCHE 128.

- DAIMS, par Ganku (1745-1834.)..... 275

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>PLANCHE 129.</i>	
TROIS CANARDS, par Manju.....	276
<i>PLANCHE 130.</i>	
LE FUJI VU D'ENOSHIMA, par Ho-yen (Ecole d'Okio). Fin du XVIII ^e siècle. (<i>Musée de Boston, États-Unis.</i>) — UNE FERME, par Ho-yen (Ecole d'Okio). Fin du XVIII ^e siècle. (<i>Musée de Boston, États-Unis.</i>).....	277
<i>PLANCHE 131.</i>	
BRANCHE DE PRUNIER ET ROSSIGNOLS, par Ho-yen (Ecole d'Okio). Fin du XVIII ^e siècle. (<i>Musée de Boston, États-Unis.</i>).....	278
<i>PLANCHE 132.</i>	
RENARD DORMANT, par Tetsuzan ou Tessan (Ecole d'Okio) († 1841).....	279
<i>PLANCHE 133.</i>	
ARBRES, par Kano Soshu.....	280
<i>PLANCHE 134.</i>	
ESTAMPES CHINOISES. Musée du Louvre. Première moitié du XVIII ^e siècle.....	280
<i>PLANCHE 135.</i>	
ILLUSTRATION DE LIVRE, par Hishigawa Moronobu (1638-1714 ou 1617-1694, d'après Tajima). — Exemples de Otsu-yé..	287
<i>PLANCHE 136.</i>	
FRAGMENT DE PARAVENT, par Hishigawa Moronobu (1638-1714 ou 1617-1694, d'après Tajima).....	288
<i>PLANCHE 137.</i>	
COURTISANE AVEC SA SUIVANTE. Estampe en couleurs à la main, par Okumura Masanobu (1685-1764).....	289
<i>PLANCHE 138.</i>	
ESTAMPE COLORÉE A LA MAIN, DITE « TAN-YE », par Torii Kiyomasu (1679-1763). — ESTAMPE EN BLANC ET NOIR, par Torii Kiyonobu (1664-1729). — ESTAMPE COLORÉE A LA MAIN, par Torii Kiyomasu (1679-1763).....	290
<i>PLANCHE 139.</i>	
PEINTURE, par Suzu-ki Haronobu (1718-1770). (<i>Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.</i>).....	291

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

<i>PLANCHE 140.</i>	
ESTAMPES EN COULEURS, par Suzu-ki Haronobu (1718-1770)...	292
<i>PLANCHE 141.</i>	
KAKEMONO-YÉ, par Koriusai.....	293
<i>PLANCHE 142.</i>	
ESTAMPES EN COULEURS « KAKEMONO-YÉ », par Suzu-ki Haronobu (1718-1770).....	294
<i>PLANCHE 143.</i>	
PEINTURE, par Nishigawa Sukenobu (1674-1754).....	295
<i>PLANCHE 144.</i>	
ESTAMPE EN COULEURS, par Katsukawa Shunsho (1726-1792)..	298
<i>PLANCHE 145.</i>	
SUR LE BALCON. Estampe en couleurs, par Katsukawa Shunsho. Fin du XVIII ^e siècle.....	299
<i>PLANCHE 146.</i>	
PEINTURE, par Kitao Shighemasa (1739-1819?). (<i>Collection Charles Freer, à Détroit, États-Unis.</i>).....	300-301
<i>PLANCHE 147.</i>	
PEINTURE, par Kiyonaga (1742-1815). (<i>Collection G.-W. Vanderbilt, à New-York.</i>).....	302
<i>PLANCHE 148.</i>	
ESTAMPES EN COULEURS, par Kiyonaga (1742-1815).....	303
<i>PLANCHE 149.</i>	
ESTAMPES EN COULEURS, par Kiyonaga (1742-1815).....	304
<i>PLANCHE 150.</i>	
RENTRÉE NOCTURNE. — SCÈNE MATERNELLE. Estampes en couleurs, par Utamaro (1753-1806).....	305
<i>PLANCHE 151.</i>	
PEINTURE, par Hokusai (1760-1849). (<i>Collection Freer, à Détroit, États-Unis.</i>).....	309
<i>PLANCHE 152.</i>	
LA VAGUE. — LE FUJI. Estampes en couleurs, de la suite des 36 vues du Fuji, par Hokusai (1760-1849).....	310

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 153.

LES RENARDS FANTÔMES. Estampe en couleurs, par Hiroshighé
(1797-1858). 311

PLANCHE 154.

LA NUIT SUR LA RIVIÈRE KAMO, A KIOTO. — SOUS LE PONT DE LA
SUMIDA. Estampes en couleurs, par Hiroshighé (1797-1858). 313





TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par M. Gaston MIGEON.....	VII
INTRODUCTION de M. Ernest FENELLOSA.....	XIII

CHAPITRE I

L'ART CHINOIS PRIMITIF

3 000 ANS — 250 ANS AVANT L'ÈRE CHRÉTIENNE : L'Art du Pacifique. — Les origines de l'Art chinois. — Les influences qu'il a subies du Pacifique, de la Perse et de la Grèce. — Les premiers âges historiques de la Chine. — Les empereurs patriarches. — Dynasties Han, Shang, Chou. — Les caractères de leurs arts. — Les bronzes archaïques. — Les poteries.....	1
---	---

CHAPITRE II

L'ART CHINOIS DE LA DYNASTIE DES HAN

INFLUENCE DE LA MÉSOPOTAMIE (202 AVANT L'ÈRE CHRÉTIENNE — 221 APRÈS J.-C.) : Rapports commerciaux entre la Chine et les peuples du bassin de la Méditerranée. — Influences artistiques de la Perse et de la Mésopotamie sur les poteries des Han, et par réaction sur les bronzes. — Les pierres sculptées.....	13
---	----

CHAPITRE III

L'ART CHINOIS BOUDDHIQUE DE LA DYNASTIE DES TANG

INFLUENCE INDIENNE (III ^e SIÈCLE — VI ^e SIÈCLE APRÈS L'ÈRE CHRÉTIENNE) : Introduction du Bouddhisme en Chine. — Les conséquences qui en résultèrent quant à l'art plastique. — Nécessité de l'étude de l'art plastique dans l'Inde, avant d'interroger celui de la Chine et du Japon. — Conséquences artistiques de la division de l'Empire chinois en 420. — L'écriture, l'encre et le pinceau. — La peinture naît. — Les premières Ecoles du Sud. — Les peintres Ku-K'ai-chih et Wu-tao-tzu. — L'empereur Wu-ti. — Les Ecoles du Nord dont le sens plastique demeure pénétré de l'esprit hindou hellénique. — Splendeur de l'époque des Tang.....	23
---	----

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE IV

L'ART BOUDDHIQUE PRIMITIF DE LA CORÉE ET DU JAPON SOUS L'INFLUENCE CHINOISE

VI^e-VII^e SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE : Position géographique de la Corée, expliquant son rôle entre la Chine et le Japon. — La beauté de ses arts du IV^e au VII^e siècle et ce que le Japon lui dut. — Comment la Corée put subir l'influence des arts iraniens. — Ce qu'elle doit en même temps à la Chine du Nord et du Sud. — Les monuments de l'Art coréen supposés être conservés au Japon. — Les sculptures bouddhiques à Horiuji. — La première haute civilisation japonaise sous Suiko et Shotoku à Horiuji et à Nara, et les grandes créations de la sculpture bouddhique. — Epoque de Jomei Tennô et de Tenchi..... 37

CHAPITRE V

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE EN CHINE

VII^e ET VIII^e SIÈCLE : L'Art gréco-bouddhique du Gandhara. — Les rapports de l'hellénisme avec l'Inde par la Bactriane. — Les monuments de sculpture du Gandhara. — L'expansion de l'Art gréco-bouddhique de l'Inde à Ceylan et à Java. — Son action au Turkestan chinois, à Khotan. — Sa pénétration en Chine sous les Tang, à Sin-gan-fu..... 55

CHAPITRE VI

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE AU JAPON

LA SCULPTURE A NARA : Les monuments de sculpture d'Art coréen au Japon. — Le plus ancien Art gréco-bouddhique japonais. — Le temple d'Horiuji. — Les fresques. — Epoque de Wado et Yoro au Japon. — Les grandes fontes de bronze au Japon au VIII^e siècle. — La Trinité du Kondo de Yakushiji par Giogi. — La statuaire d'argile. — Le règne de Shomu. — La période de Tempei à Nara et la sculpture de bois. — Les trésors du Sho-soïn de Nara... 69

CHAPITRE VII

LA PEINTURE MYSTIQUE BOUDDHIQUE EN CHINE ET AU JAPON

LOYANG ET KIOTO (VIII^e SIÈCLE — XI^e SIÈCLE) : L'Art sous la dynastie des Tang en Chine. — Les peintres Wang Wei et Wu-Tao-Tzu. — Leurs œuvres sous l'empereur Genso. — Les Mandaras. — La sculpture de ces époques. 93

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VIII

L'ART MYSTIQUE BOUDDHIQUE AU JAPON

Sous les Fujiwara : L'Art des sectes Tendai et Shingon. — L'Art sous l'empereur Kwammu. — Dengio Daishi, Kobo Daishi et Chisho Daishi. — L'ère Engi. — Les Fujiwara. — Le peintre Kose no Kanawoka. — Ses élèves Kanetada et Hiratoka. — Écoles Kasuga et Takuma..... 111

CHAPITRE IX

L'ART FÉODAL AU JAPON

ÉPOQUE DE KAMAKURA ET ÉCOLE TOSA : Les familles rivales des Taira et des Minamoto. — Le prêtre artiste Toba Sojo. — Les peintres Takanobu, Nobuzane, Mitsunaga et Keion. — L'époque des Hojos à Kamakura. — L'École de Tosa. — Les sculpteurs Wunkei et Tankei. — Les Écoles Kose et de Takuma..... 129

CHAPITRE X

L'ART IDÉALISTE EN CHINE

I. LES SONG DU NORD A KAHONGIU : La doctrine bouddhique de Zen. — Son influence sur l'Art chinois des Song. — Son sentiment de la nature et l'art du paysage. — Les peintres Chu Hui, Chao Ch'ang, Li Ch'en et Kuo Hsi. — L'essai théorique sur la peinture de Kuo Hsi. — Le peintre Li Lung Mien et l'empereur artiste Hlin Tsung Kiso-Kotei..... 147

II. LES SONG DU SUD A HANGCHOW SUR LE YANGTSÉ : L'amour de la nature et l'art du paysage pénétré de la doctrine Zen. — Les peintres Ma Yuan, Hsia Kuei, et Mu Chi. — L'invasion et la conquête mongole. — La dynastie mongole des Yuen. — L'école réaliste des Yuen.. 176

CHAPITRE XI

L'ART IDÉALISTE DES ASHIKAGA AU JAPON

Les rapports du Japon avec l'empire chinois des Ming. — L'influence de la doctrine Zen sur la pensée japonaise. — L'école de Takuma et Chodensu. — Noami, Geiami, Soami, Shubun, Jasoku et Shiubun. — Sesshu. — Sesson et Sotan. — Les quatre grands temples Zen de Kioto.... 195

CHAPITRE XII

L'ART IDÉALISTE DE L'ÉCOLE PRIMITIVE DES KANO AU JAPON

Les shoguns Tokugawa. — Masanobu et Motonobu. —

TABLE DES MATIÈRES

Kano Shoyei sous Nobunaga. — Le grand décorateur
Kano Yeitoku sous Hideyoshi. — Sanraku..... 213

CHAPITRE XIII

L'ART ARISTOCRATIQUE MODERNE AU JAPON

LES DERNIERS KANO ET L'ÉCOLE DE KORIN : Kano Tanyu.
— Renaissance de l'École Tosa avec Mitsuoki. — L'art
indépendant de Honnami Koyetsu. — Sotatsu et Korin. —
Kenzan 233

CHAPITRE XIV

L'ART MODERNE CHINOIS

LES DYNASTIES TSING ET MANCHOU : Les industries décora-
tives. — La porcelaine. — L'esprit confucianiste para-
lyse l'Art chinois. — La peinture « Bunjinga ». — L'Art
sous les empereurs Kanghi et Kienlung..... 247

CHAPITRE XV

L'ART MODERNE POPULAIRE A KIOTO

L'ÉCOLE SHIJO : Son esprit avait déjà sa source dans l'Art
de maîtres chinois des Tsing installés à Nagasaki. —
Influence du style « Bunjinga » au Japon. — Okio. — Ses
élèves Goshun et Keibun. — Sosen et Ganku. — Influence
de l'École Shijo sur les décorateurs à Kioto, surtout dans le
décor des tissus..... 269

CHAPITRE XVI

L'ART MODERNE POPULAIRE A YEDO

L'UKIYO-YÉ : Son influence sur l'Art moderne européen.
— Elle fut le reflet de la vie japonaise et de l'esprit popu-
laire. — Matahei. — Moronobu. — Les livres et les
estampes. — Les Torii. — Harunobu. — Koriusai. —
Kyonaga. — Utamaro. — Hokusai. — Hiroshighé..... 283

TABLE DES PLANCHES EN COULEURS..... 315

TABLE DES PLANCHES EN NOIR..... 317





UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA



3 0112 084203857