

@

Introduction à la PEINTURE de la CHINE et du JAPON

par
Laurence BINYON (1869-1943)

1908

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

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

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

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

à partir de :

Introduction à la peinture de la Chine et du Japon,

par Laurence BINYON (1869-1943), conservateur au British Museum, Londres.

traduit de l'anglais par Henri d'Ardenne de Tizac, conservateur du Musée Cernuschi, Paris.

Collection Images et Idées, Arts et métiers graphiques, Éditions Flammarion, Paris, 1968, 144 pages.

Première édition : Bulletin de l'amicale franco-chinoise, 1912.

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

Mise en page sur papier format Lettre (US letter), 8.5'x11''

Édition complétée le 31 juillet 2005 à Chicoutimi, Québec.

TABLE DES MATIÈRES

- I. [Les six canons de la peinture chinoise.](#)
- II. [Le rythme.](#)
- III. [Rapports de l'homme et de la nature.](#)
- IV. [Paysages et fleurs.](#)
- V. [Le dragon.](#)
- VI. [Sujets.](#)
- VII. [Technique.](#)
- VIII. [Éducation et méthode.](#)
- IX. [Principes de composition.](#)
- X. [Distance et perspective.](#)
- XI. [Couleur.](#)
- XII. [Figures et fleurs.](#)
- XIII. [Les transformations dans l'art.](#)
- XIV. [L'art et la vie.](#)

Note css : On peut retrouver sur Internet, sinon toutes les œuvres mentionnées, du moins la plupart des peintres chinois et japonais cités par Laurence Binyon.

Deux bonnes adresses pour cela, qui renvoient vers les collections virtuelles des musées :

<http://www.artcyclopedia.com/>

<http://christo.wwar.com/cgi-bin/arhistory/search-by-master.cgi?searchwords=>

I

Les six canons de la peinture chinoise.

Pour la plupart d'entre nous, l'art de la Chine et du Japon, quelle que soit la force de son attrait et de son pouvoir sur notre sensibilité, apparaît étrange, ou contient du moins une grande part d'étrangeté. En face d'une vieille peinture ou d'une antique statue d'Extrême-Orient, nous pouvons nous sentir charmés par la ligne et la couleur, par des formes expressives et un travail exquis ; mais, derrière toutes ces apparences, quelque chose demeure caché que nous avons toujours le désir passionné de comprendre.

Qu'y avait-il dans l'esprit des hommes qui créèrent ces chefs-d'œuvre ? Quels désirs, quelles aspirations cherchèrent-ils à satisfaire ? Quelles conceptions de l'homme et de la nature s'efforcèrent-ils d'exprimer ? Quelle idée se faisaient-ils de l'art lui-même et de son rôle dans la vie ? Avaient-ils formulé une théorie de l'art, et cette formule peut-elle se comparer aux théories qui ont prévalu en Europe ? Quel était leur point de vue critique ? Ou bien encore, en quoi consistait l'objet principal de leur art, quel sens possédait-il pour eux et comment se plaisaient-ils à le traiter ?

De telles questions se posent tout naturellement à notre esprit. Je vais tenter d'y répondre dans ce petit livre. Et comme notre but est d'amener le lecteur à pénétrer la pensée propre de l'Orient, je citerai, autant que possible, toutes les paroles et tous les écrits d'artistes et de critiques qui me paraîtront utiles à cet objet, et je m'efforcerai de dégager et de faire ressortir les idées principales qu'ils expriment ou qu'ils impliquent. Mais, de même qu'en cherchant à pénétrer le caractère essentiel de l'art européen, nous nous égarerions si nous ne gardions pas continuellement présentes à la mémoire les œuvres d'art elles-mêmes, de même ferons-nous de constantes allusions à la peinture et à la sculpture mêmes de la Chine et du Japon. Les intuitions les plus profondes d'une race résident dans son art ; aucun critique n'est capable de les exprimer entièrement, sous une forme adéquate, par le seul moyen du langage. Néanmoins, les pensées, les paroles, les théories d'hommes représentatifs sont utiles dans la mesure où elles prouvent que ce que l'on pourrait croire accidentel procède bien d'une intention consciente ; elles sont le témoignage d'un point de vue commun.

Harunobu¹ — le plus exquis de ces maîtres de la gravure en couleur qui nous ont retracé avec un charme si vif l'existence quotidienne du XVIII^e siècle au Japon — Harunobu a laissé une estampe dans laquelle, selon sa

¹ [css : [Harunobu](#)]

coutume, il s'est plu à illustrer la pensée d'un antique poème, placée dans le milieu ordinaire de son époque. Aux premières heures du jour, un garçon apporte à sa sœur une souris qu'il vient d'attraper et, tandis que la jeune fille examine l'animal, elle dit, dans les termes mêmes du vieux poème :

« Regarde, j'ai épousseté le contrevent en papier ; il est propre, sans un grain de poussière ; et qu'elle est parfaite, l'ombre du pin !

En effet, l'on aperçoit sur le contrevent l'ombre d'une branche de pin délicatement tracée par le soleil du matin.

Pour le moment, je ne m'attarderai pas à développer ce fait singulier qu'un dessinateur populaire, travaillant pour les artisans d'une capitale populeuse, ait choisi pour l'illustrer, dans cette gravure comme dans bien d'autres, la stance d'une poésie classique ; je n'insisterai pas non plus sur le soin et l'élégance incomparables avec lesquels sont représentés cet intérieur et les deux jeunes personnages. Je veux seulement faire ressortir l'idée cachée à la fois derrière le poème et derrière l'image. Le papier blanc que l'on époussete pour qu'il puisse recevoir dans toute sa pureté l'image du pin, toute frémissante de vie, symbolise la nécessité d'effacer de l'esprit tous les préjugés accumulés afin qu'il puisse recevoir l'empreinte de la beauté dans toute sa fraîcheur et dans toute sa force. Qui pourrait douter de l'effet salutaire d'une telle préparation ?

Car nous nous défendons contre les impressions, nous emprisonnons notre esprit dans un cercle d'habitudes, nous refusons net de voir par nos yeux, de nous fier à nos sens ; mais nous nous conformons toujours à un idéal extérieur quelconque, qui peut non seulement ne posséder aucune valeur propre, mais qui, en outre, ne correspond nullement à notre intuition et à nos expériences personnelles.

Dégager l'esprit de tout préjugé, de toute prévention, c'est là une condition essentielle pour comprendre la beauté dans son essence. Comme disait, avec regret, un vieil artiste chinois :

« Les gens regardent les tableaux avec leurs oreilles plus qu'avec leurs yeux.

Ce ne sont pas seulement nos observations conscientes, mais encore nos impressions dominantes et favorites qui impliquent une théorie, si imparfaitement formulée soit-elle. Il est donc important que cette théorie sous-entendue possède au moins quelque valeur et quelque utilité.

Il est probable, à mon avis, qu'une grande partie de ce qui nous apparaît comme peu satisfaisant dans les théories d'art en Europe provient de l'idée profondément enracinée que l'art est forcément, de façon ou d'autre, une imitation de la nature, conséquence de l'instinct d'imitation de l'humanité. Telle est du moins l'opinion d'Aristote, et Aristote met expressément à part l'architecture, parce que l'architecture n'est pas un art d'imitation.

On a prétendu qu'Aristote ne voulait pas dire que l'art imite les aspects, mais les opérations de la nature. L'artiste produit son œuvre comme l'arbre son fruit. Mais il existe, après tout, une profonde différence entre les œuvres de la nature et les œuvres d'art. Les fleurs des forêts inconnues et qu'aucun œil n'a jamais admirées, les coquillages de forme délicate et de nuance rare, ensevelis pour jamais dans les profondeurs de la mer — ces fleurs et ces coquillages remplissent leurs destinées sans avoir jamais charmé aucun être doué de sensibilité.

L'œuvre de l'art humain n'existe au contraire que pour les yeux et pour l'esprit de l'homme. La statue, le poème, le tableau, formes sans vie et sans foyer, ne sont que néant jusqu'à l'heure où ils s'animent dans la joie humaine. C'est dans l'humanité, et non en dehors d'elle, que nous devons chercher la signification de l'art.

La théorie d'après laquelle l'art serait supérieur à l'imitation et à la représentation des formes n'est plus en faveur dans l'esprit des idéologues ; mais aucune autre théorie n'a conquis l'unanimité des suffrages et ne dirige l'opinion commune ; et l'autorité d'Aristote semble avoir laissé des tendances plus ou moins conscientes dans l'esprit de la plupart d'entre nous.

En associant l'idée de beauté à l'idée d'ordre, la pensée grecque nous a suggéré un point de départ plus fécond. Car l'art est essentiellement une conquête de la matière par l'esprit, selon la formule de Bacon, l'art soumet les choses à l'esprit, en opposition à la science qui soumet l'esprit aux choses. Mais, avec cette idée de l'ordre seul pour nous guider, nous sommes tentés d'imposer nos conceptions à la nature au point de vue de l'extérieur, de perdre notre souplesse et de tomber dans le formalisme.

Qu'est-ce que les Chinois considéraient comme principes fondamentaux de l'art ?

Inutile, pour répondre, de recourir à des déductions, car ces principes ont été expressément formulés par un peintre qui fut aussi un critique, il y a quatorze cents ans. Les Six Canons établis au VI^e siècle par Sie Ho ont toujours été acceptés et reconnus depuis par la critique chinoise.

Voici les Six Canons ou règles de la peinture. Les termes du texte chinois original sont extrêmement concis et leur interprétation exacte a donné lieu à de nombreuses discussions ¹ ; mais sens principal en est assez clair.

¹ 1. On pourra comparer les traductions suivantes :

— GILES, *Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (p. 24). 1. Vitalité du rythme. 2. Structure anatomique. 3. Conformité avec la nature. 4. Convenance de la couleur. 5. Composition artistique. 6. Fini du travail.

— HIRTH, *Scraps from a Collector's Note-book* (p. 58). 1. Élément spirituel. mouvement de la vie. 2. Esquisse du squelette au moyen du pinceau. 3. Exactitude des contours ; 4. La couleur correspond à la nature de l'objet ; 5. Division correcte de l'espace. 6. Copie des modèles.

- I. Vitalité rythmique ou rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie.
- II. Art d'exprimer les os ou structure anatomique au moyen du pinceau.
- III. Le dessin des formes correspondant aux formes naturelles.
- IV. Distribution appropriée de la couleur.
- V. Composition et subordination, ou groupement d'après la hiérarchie des objets.
- VI. Transmission des modèles classiques.

Le premier des Canons est le seul important ; car les autres s'occupent plutôt des moyens destinés à atteindre le but défini par le premier.

La « Vitalité rythmique », telle est la traduction du professeur Giles. Mais bien qu'elle soit concise et commode, elle ne semble pas contenir entièrement le sens de la phrase originale. M. Okakura la rend ainsi : « Le mouvement vital de l'esprit par le rythme des choses ; on pourrait encore la traduire « La fusion du rythme de l'esprit avec le mouvement des choses vivantes. »

Tout au moins, le sens certain de cette phrase est-il que l'artiste doit pénétrer au-delà du simple aspect du monde afin de saisir le grand rythme cosmique de l'esprit qui met en mouvement le cours de la vie, et en être possédé lui-même. Nous dirions en Europe qu'il doit saisir l'universel dans le particulier ; mais la divergence dans l'expression est très caractéristique.

Or, ces principes de l'art ne sont pas une simple théorie abstraite ; ils énoncent ce que l'on découvre réellement dans les chefs-d'œuvre typiques de la Chine. C'est ainsi que nous trouvons dans l'art chinois une grande force synthétique qui le différencie de l'art de la Perse et de l'art de l'Inde, et l'élève au-dessus d'eux.

Les peintres chinois ne sont pas, comme les peintres persans, absorbés par le souci d'exprimer le plaisir sensuel qu'ils prennent aux merveilles et à la gloire du monde. Ils ne laissent pas non plus, comme les artistes hindous, apparaître indirectement la signification spirituelle d'une peinture, par le choix du sujet, mais directement par ce qu'expriment les lignes et les formes. Le grand effort de leur œuvre est de fondre les éléments spirituel et matériel.

— PETRUCCI, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient* (p. 89). 1. La consonance de l'esprit engendre le mouvement (de la vie). 2. La loi des os au moyen du pinceau. 3. La forme représentée dans la conformité avec les êtres. 4. Selon la similitude (des objets) distribuer la couleur. 5. Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique. 6. Propager les formes en les faisant passer dans le dessin.

— SEI-ICHI-TAKI, *Kokka*, (n° 224). 1. Ton spirituel et mouvement de la vie. 2. Le dessin des lignes par le moyen du pinceau. 3. La forme dans ses relations avec les objets. 4. Le choix de la couleur appropriée aux objets. 5. La composition et le groupement. 6. La copie des chefs-d'œuvre classiques.

Notons aussi que, dans leur conception de l'art, ils attachent à l'élément subjectif une beaucoup plus grande importance que nous.

« Le secret de l'art, dit un critique du XIIe siècle ¹, réside dans l'artiste lui-même.

Et il cite les paroles d'un écrivain plus ancien ; celui-ci était persuadé que, de même que le langage d'un homme témoigne indiscutablement de sa nature, de même, les traits de son pinceau dans l'écriture ou dans la peinture révèlent sa personnalité et dénoncent soit l'indépendance et la noblesse de son âme, soit son étroitesse et sa bassesse d'esprit. Dans l'opinion des Chinois sur l'art, la personnalité compte énormément ; et bien que, par la suite, cette opinion ait pu conduire à un manque de vigueur très caractéristique, alors que l'émotion était tout à elle seule et qu'un idéalisme trop subtil avait fini par perdre contact avec la réalité, nous voyons d'après les Six Canons qui nous occupent, qu'un sens exact des formes et un accord profond avec la réalité étaient alors indispensables, bien que subordonnés au but final du rythme et de la vie.

*

* *

¹ Kouo Jo-hiu, cité dans *Kokka*, n° 244.

II

LE RYTHME

Mais qu'est-ce que le rythme ? Personne ne semble le savoir avec précision, bien que, souvent, nous sachions reconnaître ce que nous sommes incapables de définir.

Le rythme, au sens technique, se limite au son, qu'il s'agisse de la musique ou du langage ; mais nous nous rapprochons plutôt de sa signification essentielle quand nous parlons des mouvements rythmiques du corps, dans les jeux ou dans la danse. Nous savons tous, par expérience, qu'afin de porter l'énergie du corps à son plus haut degré, nous devons chercher à découvrir une certaine harmonie dans les mouvements ; et cette harmonie une fois découverte et atteinte, on se trouve posséder une force bien supérieure, par ses effets, à la vigueur brutale et à l'effort musculaire. C'est à juste titre que nous nommons « rythme » cette harmonie dans les mouvements. Ce n'est pas une simple succession mécanique de mesures et d'intervalles. Or, en tout art, n'est-ce pas justement un principe de ce genre, découvert en nous-mêmes, qui forme l'essence de ce mouvement qui nous pousse à créer ? C'est un rythme spirituel qui passe dans la matière et agit sur elle.

J'ajouterai que l'art le plus typique et le plus ancien du monde semble être la danse ; non pas la danse de l'Europe moderne, mais la danse de la Grèce antique, de la Chine ou du Japon antiques.

L'une des plus anciennes légendes japonaises nous conte comment la déesse du soleil, irritée, se retira dans une grotte et s'y cacha, si bien que la terre se trouva plongée dans les ténèbres et que toute la création s'affligea. Les Immortels aussi étaient désolés et se désespéraient ; tout à coup une idée vint à l'un d'entre eux et, sur son invitation, la belle A me-no-uzume reçut mission d'aller danser et chanter dans l'ombre, devant l'ouverture close de la grotte ; et, comme elle dansait et chantait, l'âme courroucée de la déesse s'apaisa peu à peu ; elle oublia sa colère, se pencha hors de la grotte pour regarder, et la danseuse céleste lui apparut dans le rayonnement de son sourire. Enfin, elle sortit de sa retraite et la lumière du soleil fut rendue au monde.

La plus ancienne des danses religieuses du Japon commémore cette histoire et on la danse la nuit seulement ¹.

Je suppose que dans tous les pays, parmi les peuples primitifs, la danse eut un caractère religieux ; comme si dans l'abandon et la passion du mouvement,

¹ M. A. HINCKS, *The Japanese Dance*.

dans l'intense et glorieuse réalisation de la vie consciente pouvait se retrouver une étincelle de cette extase divine de la création d'où sortirent les « étoiles dansantes » et la « terre dédalienne ». Un texte hindou¹ dit de Siva, le Destructeur et le Préservateur, qu'il est le danseur qui, comme la chaleur latente dans le bois à brûler, répand sa force dans l'esprit et dans la matière et les fait danser à leur tour.

Dans la danse, ainsi comprise, se retrouve le germe de la musique, du drame et, dans un certain sens, de la sculpture et de la peinture aussi. Elle offre même avec l'architecture une analogie essentielle. Car les murs, la voûte, les piliers d'une grande cathédrale ne sont pas, dans l'esprit de l'architecte, une simple masse de pierre, mais autant d'énergies coordonnées, chacune d'elles exerçant sa force par rapport aux autres, comme font les membres tendus d'un corps que possède un singulier transport d'extase et de ravissement. Dans la danse, le corps devient une œuvre d'art, une idée plastique, infiniment expressive de l'émotion et de la pensée ; et, dans tous les arts, la matière employée se confond avec l'idée, dans les limites toutefois où l'artiste atteint son but.

La sculpture et la peinture ne sont pas, il est vrai, capables de mouvement proprement dit, mais elles suggèrent le mouvement. Chaque statue, chaque tableau est une série de rapports ordonnés, dirigés, comme le corps est dirigé au cours de la danse par la volonté d'exprimer une idée unique. Une étude, représentant une composition abstraite des plus rudimentaires, montrera que la ligne et la masse, loin de constituer des éléments distincts sont en réalité des énergies capables de réagir l'une sur l'autre ; et, si nous découvrons une manière de mettre ces énergies en relations rythmiques, la composition s'anime aussitôt et notre imagination peut y pénétrer ; nos esprits aussi sont amenés en rapports rythmiques avec cette composition qui s'est enrichie de possibilité de mouvements et de vie. Dans une mauvaise peinture, les éléments de forme, de masse, de couleur, sont dépouillés de leur énergie potentielle ; ils sont isolés parce qu'on ne les a point mis en relations organiques ; ils ne travaillent pas d'accord et, en conséquence, aucun d'eux n'atteint même la dixième partie de son effet. C'est exactement ce qui se passe pour les mouvements musculaires d'un mauvais joueur, au cours d'un sport quelconque, ou d'un mauvais danseur.

Le rythme est-il trouvé, nous nous apercevons que nous sommes en contact avec la vie, non seulement avec notre propre vie, mais avec la vie du monde entier. C'est comme si nous obéissions à la cadence qui fait mouvoir les astres.

Il existe un petit poème dû à Komachi², la plus célèbre poétesse du Japon, dont les vers expriment avec une amertume et une acuité particulières le sentiment de la glorieuse beauté et l'émotion pathétique qui s'en dégage. Car

¹ COOMARASWAMY, *Selected Examples of Indian Art*.

² [css : [Komachi](#)]

Komachi survécut aux jours de son éclat, aux jours où les amants se pressaient autour d'elle ; elle devint vieille, et, errante par le monde, elle allait en pèlerinage, sous la poussière et sous la pluie, aux sanctuaires qui jalonnent les routes.

« C'est parce que nous sommes en Paradis que toutes les choses de ce monde nous blessent ; quand nous sortons du Paradis, rien ne nous fait plus mal, car tout nous devient indifférent.

Ce cri du cœur d'une belle femme est plein de ce sentiment profond que notre vie, telle que nous la vivons, est faite de mouvements en dehors de la nature, de rythmes brisés et indistincts, et que nous portons pourtant dans nos cœurs la connaissance obscure de ce rythme parfait que pourrait incarner la vie.

L'art n'est point un accessoire de l'existence, ni une copie du réel : c'est un aperçu et une promesse de ce rythme parfait, de cette vie idéale. Quelle que puisse être l'essence du rythme, le rythme est quelque chose d'étroitement lié à la vie, peut-être même le secret de la vie et sa plus parfaite expression. Nous savons tous que si, prenant un vers d'un beau poème, nous tentons d'exprimer la même pensée en d'autres termes, ou si nous nous contentons de transposer les mots employés par le poète, la vie s'en échappe aussitôt. C'est seulement lorsque le poète découvre son rythme qu'il est capable d'exprimer ce qu'il veut dire ; ce n'est pas seulement une question de son, pas plus que la peinture n'est une question de ligne et de couleur. Négliger le rythme est une erreur fatale, son pouvoir est tel que non seulement les sons, les formes et les couleurs, mais le sens qui leur est attaché, se transforment, prennent une vie nouvelle, ou plutôt dégagent toute la vie qu'ils contiennent et qui, sous l'action d'un feu intérieur, semble s'être muée en lumière éclatante et en chaleur. Aucun peuple n'a jamais été soulevé par une grande idée sans que cette idée ait pris vie et conquis l'éternité en trouvant son expression dans la phrase rythmique. Rappelez-vous que dans sa *Défense de la poésie*, Shelley parle même du rythme dans les faits, de ce rythme grandiose que les Romains mirent dans leurs actions d'éclat et qui s'y trouvait bien mieux à sa place que dans leur art et dans leur poésie.

Dans tous les arts de la Chine et du Japon, nous voyons dominer le désir d'arriver à la vie du rythme. L'Extrême-Orient a ses légendes relatant certaines illusions des sens qui rappellent les nôtres (Philippe IV prenant pour un homme un portrait de Vélazquez, abeilles attirées par des fleurs peintes, oiseaux picorant les raisins d'une toile) ; mais là-bas nous entendrons plutôt conter l'histoire de chevaux si débordants de vie qu'ils s'élançèrent en galopant hors du tableau, de dragons quittant le mur sur lequel ils étaient peints pour s'envoler à travers le plafond, ou celle du petit Sesshu¹ qui, attaché à un poteau pour quelque légère désobéissance, dans le temple où il servait, esquissa avec ses pieds, dans la poussière, des souris si bien imitées

¹ [css : [Sesshu](#)]

qu'elles s'animent et, rongant les cordes qui liaient l'enfant, lui rendirent la liberté.

De Wou Tao-tseu, on raconte qu'un dieu semblait le posséder et manier le pinceau dans sa main ; d'un autre maître, que ses idées jaillissaient hors de lui comme issues d'une puissance invisible. On sentait que le véritable artiste, travaillant quand l'esprit se manifestait en lui, entrait directement en contact avec la force créatrice placée au centre du monde et que celle-ci, le prenant comme instrument, soufflait de la vie même dans les coups de son pinceau. Ainsi s'explique le sixième Canon, celui qui parle de répandre les chefs-d'œuvre classiques ; car on concevait qu'une fois créé, un chef-d'œuvre était capable par lui-même d'engendrer d'autres œuvres d'art animées du souffle de la vie.

Pour comprendre combien l'idéal artistique de la Chine et du Japon s'éloignait d'une sèche imitation de la nature, rappelez-vous le précepte de ce peintre qui disait :

« Étudiez à la fois le réel et le non-réel ; usez soit de l'un, soit de l'autre ; votre œuvre sera toujours artistique.

Car il n'est pas essentiel que le sujet soit une copie ou une interprétation de la nature ; mais il importe qu'il soit animé d'un rythme vivant qui lui soit propre.

Vous pouvez dire que les vagues du fameux paravent de Korin¹ ne ressemblent pas à de véritables vagues ; mais elles bougent, elles ont de la force et du volume. Nous pourrions en rêve voir des vagues pareilles, dépouillées de toutes les apparences accessoires, dans leur élan tout nu de bondissement et de recul.

*
* *

¹ Reproduit dans *Painting in the Far-East* du même auteur. [css : [Korin](#) et [vagues](#)]

III

RAPPORTS DE L'HOMME ET DE LA NATURE

Quand l'idée de l'art s'offre à notre esprit sous les espèces de l'imitation, nous sommes portés à envisager la beauté comme si elle résidait dans des objets particuliers, dans des couleurs particulières. C'est ainsi que pour beaucoup de gens, l'idée de beauté ne s'associe guère qu'au visage humain ; mais, même dans un visage, la beauté provient uniquement des rapports des traits entre eux et avec le caractère dominant de l'ensemble.

Si nous avons l'idée de rythme dans l'esprit, nous sommes amenés à penser avant tout aux rapports qui existent entre les choses : rapports du visage avec le corps tout entier, en tant qu'organisme animé dont rien ne peut être changé ou altéré sans entraîner quelques modifications d'ensemble ; rapports réciproques des formes et des couleurs. Un homme n'est pas un être isolé ; c'est par ses rapports avec les autres et avec le monde qui l'entoure qu'il se fait connaître et que sa nature se manifeste.

Entretenir des relations d'ordre élevé avec un autre être humain, c'est réaliser une face de la perfection. C'est pourquoi, dans notre art occidental, le sujet de la mère et de l'enfant est de ceux qu'aucun âge n'a épuisés et n'épuisera jamais ; car là, l'intimité du cœur s'exprime directement, dans sa plénitude absolue et dans sa félicité, sous son aspect physique. Nous ne nous soucions pas de savoir si le visage ou la forme du corps ont de la beauté, dans le sens que l'on donne ordinairement à ce terme ; nous savons que, dans les mouvements naturels de ce groupe éternellement humain, où chacune des formes correspond à l'autre dans tous ses mouvements, se trouve une source immortelle de beauté sans cesse renouvelée.

Si donc, dans les peintures chinoises ou japonaises, nous sommes souvent portés à nous détourner de ce qui nous apparaît comme des visages déplaisants et des formes désagréables, demandons-nous plutôt si le rapport des figures entre elles, et des groupes avec l'espace qui les entoure, est un rapport heureux ; si tel est le cas, occupons-nous moins de la beauté dans ses détails. Car, outre les rapports d'une âme avec une autre, d'un corps avec un autre, il y a encore leurs relations avec le monde qui nous entoure, avec la nature, avec le terrestre, avec le divin.

C'est dans les rapports de l'homme avec la nature que la peinture de la Chine et du Japon a cherché et trouvé son succès le plus caractéristique. Ce qui frappe d'abord, en présence de ces peintures, est sans doute le très grand nombre des sujets empruntés à la nature, et l'époque étonnamment reculée à laquelle apparaissent les thèmes de paysages. On pourrait, au premier

moment, attribuer uniquement cette particularité à la passion pour la nature, à l'adoration pour les fleurs qui, depuis tant de siècles, distinguent les races jaunes. Mais on trouve dans ces écoles de peinture un sentiment plus profond que celui d'un plaisir innocent.

Certes le simple et vif plaisir de la beauté virginale des fleurs fraîchement écloses, du vert humide des prairies le long de l'eau, de l'obscur feuillage des grands arbres, du bleu si reposant pour l'œil des lointaines montagnes, ce plaisir apparaît évidemment dans d'innombrables tableaux des écoles primitives en Europe ; mais là ces grâces de la nature ne sont qu'épisodiques.

C'est un esprit bien différent qui anime les paysages de l'Asie. Nous ne sentons pas dans ces peintures que l'artiste représente quelque chose d'extérieur à lui-même ; qu'il caresse les joies paisibles apportées par les beaux paysages de la terre, ni même qu'il étudie avec admiration, avec allégresse les œuvres miraculeuses de la nature. Mais les souffles de l'air sont devenus ses désirs mêmes, et les nuages ses pensées errantes ; les cimes des montagnes sont ses aspirations solitaires, et les torrents ses énergies déchaînées. Les fleurs, ouvrant à la lumière leur cœur le plus secret, et tremblant au souffle de la brise, semblent révéler le mystère de son cœur d'homme, le mystère de ces intuitions et de ces émotions qui ont trop de profondeur et de pudeur pour s'exprimer. Ce n'est point tel ou tel aspect de la nature, telle ou telle beauté particulière qu'il choisit ; il n'élit pas la pelouse gracieuse et la verdoyante clairière pour repousser les âpres rocs et les sombres grottes, avec les bêtes sauvages qui les hantent. Ce n'est point le milieu terrestre de l'homme, asservi à ses désirs, qui inspire l'artiste ; mais l'univers, dans toute sa plénitude et sa liberté, devient son foyer spirituel.

On aurait pu craindre que cette identification de la vie de l'homme avec la vie de la nature n'amenât des erreurs de compréhension : que des attributs humains ne fussent donnés à des êtres extérieurs à l'humanité. Mais non ; c'est dans l'art européen que se rencontrent ces anomalies. Et pour quelle raison ?

Pendant combien de siècles, chez nous, l'homme fut-il considéré comme le maître de la terre, le centre de l'univers, tandis que le reste de la nature n'existait qu'afin de pourvoir à ses besoins et de servir ses désirs !

L'on pourrait dire que l'homme s'est toujours considéré comme un monarque, abaissant uniquement ses regards sur le monde asservi pour en recevoir des services et des flatteries ; et c'est justement à cause de cette attitude de seigneur et maître qu'il n'a pas réussi à comprendre ce monde, son esclave ; bien plus, c'est pour cela qu'il n'a pas su se comprendre lui-même.

Dans un poème en prose, Tourgueniev décrit un rêve qui se passe dans le monde souterrain. Le rêveur se trouve tout à coup dans une vaste crypte où se tient assise une forme immense, méditant profondément. Il reconnaît en elle la Nature elle-même.

— Qu'est-ce qui occupe votre pensée ? s'écrie-t-il. Quel ardu problème ride votre front ? Vous méditez sans doute sur le grand avenir de l'homme, vous cherchez et préparez les phases qu'il franchira pour parvenir à la perfection suprême. Oh ! dévoilez-moi ses glorieuses destinées !

Mais l'être répon dit :

— Je ne sais de quoi vous parlez. J'ai découvert que sur un point l'équilibre entre les forces offensives et défensives a été perdu ; cet équilibre doit être retrouvé. Le problème qui m'ab sorbe est celui de donner une force plus grande aux muscles de la jambe d'une puce.

Telles sont la désillusion, l'humiliation que préparait la science du XVIII^e siècle à l'orgueilleux esprit de l'Europe. Mais le philosophe chinois ne devait craindre nulle déception de ce genre.

Il n'avait pas besoin de découvertes scientifiques pour l'éclairer ; car cette lumière était une part de sa philosophie, de sa religion. Il comprenait la continuité de l'univers ; il reconnaissait les liens de parenté qui unissent à sa propre vie la vie des animaux, et des oiseaux, et des arbres, et des plantes. Il s'approchait donc avec respect de toute existence, quelle qu'elle fût, lui reconnaissant la valeur qui lui était due.

Si bien que nous ne rencontrons pas dans un tel art les lions à l'aspect théâtral peints par Rubens et par d'autres maîtres ; nous n'y trouvons pas d'animaux faussement revêtus du reflet des sentiments humains. Le tigre et l'aigle n'y adoucissent en rien leurs sauvages instincts de proie. On les apprécie pour ce qu'ils sont ; on les comprend ; et comprendre des forces pareilles, c'est un peu comprendre la nature humaine.

L'homme est le maître de ce monde, mais seulement parce que sortant de lui-même pour pénétrer en de plus humbles êtres, il a su les comprendre, et parce que, retournant en lui-même, il a trouvé dans sa propre vie l'expression suprême de la vie universelle.

« Le poète devient ce qu'il chante. » Dans l'art que nous considérons en ce moment, l'on peut avec raison dire que le peintre de vient ce qu'il peint. Ce but se laisse apercevoir même dans les méthodes employées. Kano Motonobu ¹ peignit pour certain monastère dans les montagnes, toute une série de grues. Chaque jour il peignait une grue, et chaque soir il imitait avec son propre corps la pose et le mouvement de l'oiseau qu'il avait l'intention de représenter le lendemain.

Un sujet favori des peintres chinois pendant la période des Song, et des Japonais qui, quelques siècles plus tard, empruntèrent leurs inspirations à l'art de cette période, était le sage qui se retirait du monde pour contempler le lotus. On en a pu voir un exemplaire fameux à *Shepherd's Bush* en 1910 ; il

¹ [css [Kano Motonobu](#)]

était dû à Masanobu, père de Motonobu. Le lotus y est le sujet d'une ardente contemplation, non pas comme attribut sacré, mais comme possédant en lui-même une existence idéale, jaillissant de la boue et de la vase pour déployer dans la lumière le trésor de sa pureté native, au-dessus de l'eau dont il est issu.

*
* *

IV

PAYSAGES ET FLEURS

Dans leur littérature comme dans leur art, les Chinois et les Japonais font, de l'évocation ou de la suggestion, un principe esthétique.

Les Grecs, dans leurs tragédies, écartaient de la scène les péripéties terribles, moins peut-être pour éviter un pénible spectacle que par crainte de voir le spectateur perdre, au choc d'une sensation grossière, la signification spirituelle de la catastrophe ; sans doute estimaient-ils encore que le véritable sens de la tragédie se manifestait ainsi avec un effet plus écrasant. De même, l'art et la poésie de la Chine dénoncent une crainte instinctive de l'étalage, une grande confiance dans la puissance féconde de la suggestion, de cet élément subtil qui doit pénétrer dans l'esprit du spectateur ou du lecteur pour s'y compléter ensuite.

Nous trouvons des peintres pour affirmer en termes formels que le paysage est le domaine le plus élevé de l'art.

Une pareille opinion nous semble étrange, tellement elle s'éloigne de toutes nos traditions. Nous ne la comprendrons pas à moins de nous souvenir que, pour ces artistes, le plus grand effort de l'art serait de suggérer l'infini, l'infini qui appartient au libre esprit de l'homme. Nous sommes habitués à considérer le paysage comme extérieur à nous-mêmes ; aux yeux des peintres chinois, au contraire, ce monde de la nature exprimait les multiples caractères de l'homme plus sûrement que s'ils eussent représenté des personnages animés de ces mêmes caractères.

« C'est seulement dans les tableaux de paysage, dit un artiste chinois ¹ de l'époque Song, que l'on trouve la profondeur et la distance.

Et il continue en plaçant les tableaux de personnages, d'oiseaux, de fleurs et d'insectes sur un rang secondaire, comme appartenant plutôt au domaine de l'artisan.

« Pourquoi l'homme aime-t-il le paysage ? » demande Kouo Hi au XI^e siècle, dans un traité célèbre ². « Par sa nature même, répondit-il, l'homme aime se trouver dans un jardin avec des

¹ GILES, p. 108.

² Des citations en sont données par GILES, p. 101, et par S. TAKI, *Three essays on Oriental Painting*, p. 43 (Quaritch, 1910).

collines et des ruisseaux dont l'eau onduleuse, courant parmi les pierres, produit la plus délicieuse musique.

Et lui aussi donne les raisons qui lui font préférer les sujets de paysage.

« Le paysage, dit-il, est une grande chose ; on doit le contempler de loin si l'on veut saisir dans tous ses détails le dessin de la colline et du ruisseau ; tandis que les personnages ne sont que des choses peu importantes que l'on peut voir de près et comprendre d'un regard.

Ce sentiment perpétuel d'affinité entre l'homme et la nature avait été illustré sept siècles auparavant par une parole de Kou K'ai-tche. Parlant des moyens qu'un peintre de portraits devrait employer pour indiquer la nature intime et la situation de son modèle, il raconte que lui-même peignit certain personnage d'importance sur un fond de pics orgueilleux et de précipices escarpés, à cause des analogies qu'offrait ce paysage avec l'élévation de son esprit.

Mais le sentiment dont je parle se révèle plus intimement encore dans la façon de traiter les fleurs.

Un poème japonais bien connu chante une jeune fille qui, venant puiser l'eau du puits aux premières heures du matin, s'aperçut que le seau et la corde étaient retenus par des vrilles d'un liseron grim pant. Plutôt que de briser ces vrilles, elle ne tira point d'eau ce matin-là, mais en emprunta à une voisine.

Je me rappelle encore un petit poème ; il montre un pauvre pèlerin, le long d'une route, par un matin d'avril ; et le voilà qui cesse d'agiter sa sonnette craignant de voir tomber un seul pétale des arbres que le printemps a fleuris...

Ainsi s'éclaire l'esprit dans lequel sont exécutés les tableaux de fleurs. Quel sentimentalisme ! Et pourtant nous autres, avec nos idées sur les avantages de la concurrence, l'instinct conquérant qui nous pousse à fouler aux pieds tout ce qui ne nous sert pas, notre détermination de marcher en tête dans la lutte pour la vie, ne perdons-nous pas quelque chose, n'effaçons-nous pas, ne blessons-nous pas quelque chose au plus profond de nous-mêmes, lorsque nous passons en hâte, sans un regard pour ce qui nous semble inutile ?

Du moins existe-t-il un charme dans l'esprit de cet art, dont l'exquise courtoisie ne s'étend pas seulement aux autres humains, mais aux choses que la nature a faites sans défense. Cette courtoisie même est déjà une œuvre, une victoire. Il y a de la beauté dans ces rapports de l'homme avec le monde qui l'entoure.

Pénétrés de telles idées et avec cet amour inné de ce que l'on suggère sans l'exprimer, il n'est pas étonnant que peintres et poètes préfèrent exprimer leurs émotions non directement, mais par allusion, sous l'apparence de la fleur ou de l'oiseau.

Un poète, parlant des larmes que lui coûta son amour malheureux, dit simplement :

« Je désirais cueillir le plus charmant iris de tout le massif ; mais, hélas ! je n'ai fait que mouiller mes manches.

On pourrait citer une centaine de poèmes qui présentent tous une égale brièveté, pleine de réticences et d'allusions.

Tous ces poètes étaient pénétrés d'esprit naturaliste, au point d'exprimer le désir de faire réellement partie de la nature : ils voulaient être flexibles et gracieux comme le saule, hardis et tenaces comme le bambou qui s'élançait hors du sol durci de l'hiver, avoir l'humeur orgueilleuse de l'aigle et la longue patience des grands pins.

Et, dans tout cela, il n'y avait nul symbolisme frigide et figé, mais plutôt un fin réseau d'associations subtiles unissant le cœur humain à la vie de la terre, des eaux et de l'air.

Les fleurs en particulier apparaissaient, à ceux d'entre eux qui étaient imbus de conceptions taoïstes, comme participant à une existence idéale. Leur nature à la fois sensible et vigoureuse, leur destinée qui n'est que de s'épanouir dans la lumière, la douceur de leurs généreux parfums, leur beauté de victimes sacrifiées, tout en elles semblait un singulier appel. Et l'on goûtait surtout ces fleurs qui, semblables à celles du prunellier, naissent sur les branches dénudées par l'hiver, jusque parmi les neiges, et tombent avant de se flétrir plutôt que de s'attacher, déjà décomposées, à leur tige. Quant à la fleur du cerisier, elle est l'emblème classique d'une vie de héros.

Loin de fuir le vide immense des solitudes, on le recherchait en son temps pour y laisser errer l'esprit en liberté. Plus d'un paysage semblait répondre à l'inspiration de ce poète japonais du XIII^e siècle ¹ :

Là-bas, au-delà des flots,
Tout est nu ;
Pas une feuille rousse,
Pas une fleur !
Seuls, au-dessus des toits de chaume,
Tombent le rapide crépuscule et le souffle désolé de l'automne.

*
* *

¹ Sadaie (1162 à 1241 après J.-C.). Cf. OKAKURA, *The Book of Tea*, p. 83 (New York, 1906), pour les rapports de ce poème avec la cérémonie du thé et en particulier avec le sentier conduisant à la salle de thé.

V

LE DRAGON

Ainsi, le sentiment de l'instabilité des choses, de la brièveté de la vie qui, dans le bouddhisme, s'allie à la tristesse humaine, devint l'élément positif d'une ardente inspiration.

L'âme s'identifia aux caprices du vent, aux mouvements du nuage et de la brume qui tantôt se fondent en pluie, tantôt s'aspirent de nouveau dans l'air ; et cette énergie souveraine de l'âme, fluide, pénétrante, sans cesse changeante, prit la forme symbolique du dragon.

L'origine de ce symbole nous est inconnue ; elle se perd dans l'obscurité des âges. Sinon dès l'extrême antiquité ¹, mais à une époque à coup sûr très reculée, le dragon s'associa à l'élément de l'eau, aux orages qui se dissolvent en pluie, aux nuages et à la foudre.

« L'eau, dit Lao-tseu, est la plus faible, la plus molle des choses, et pourtant elle triomphe des plus fortes et des plus résistantes.

Elle se glisse partout avec subtilité, sans bruit, sans effort ; en quoi elle est semblable à l'esprit, qui peut pénétrer tout ce qui existe au monde, puis vient reprendre sa force essentielle dans l'homme. Doué de ce pouvoir de fluidité, le dragon devient le symbole de l'infini.

Depuis les temps les plus reculés, le peintre a choisi les cascades comme sujet favori. Le plus ancien, sans doute, des paysages japonais qui nous soient parvenus est la *Cascade de Nachi* ², attribuée au grand maître du IX^e siècle, Kanaoka, et qui garde son rang, bien qu'on lui assigne maintenant une date un peu plus récente.

Mais en dehors de toute attribution, sans rien connaître même du pays ni de l'art dont relève cette œuvre, vous ne pouvez vous empêcher, je crois, d'éprouver un sentiment religieux en quelque sorte, devant la frêle et pure ligne de ces eaux qui tombent d'un rocher abrupt et boisé, au-dessus duquel le globe d'or du soleil s'élève dans le ciel.

Bien d'autres peintures nous montrent le poète ou le sage contemplant, dans un impressionnant oubli d'eux-mêmes, la beauté d'une de ces chutes d'eau, toujours pareilles (ainsi s'exprime l'un d'eux), « toujours pareilles,

¹ DE HARLEZ, *Le Livre des Esprits et des Immortels*, p. 156 ; *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, tome II, 1893.

² [css : [Nachi](#)]

tandis que nous, hommes et femmes, nous fanons et dépérissons », et cependant changeant sans cesse et faites d'éléments toujours nouveaux.

Li Long-mien, le grand maître des Song, avait coutume, nous dit-on, d'aller aux pentes des coteaux avec un flacon de vin, et de passer le jour, méditant les sujets de son pinceau au bord d'un cours d'eau. Plus d'une peinture montre l'heureux sage couché parmi les arbres d'une forêt, un livre à la main, tandis que le ruisseau passe en dansant.

Peut-être est-ce à d'aussi lointaines associations d'idées que nous devons faire remonter la tendresse pour les paysages de brume et de pluie, dont témoigne l'estampe japonaise au XIXe siècle. Combien rare, si l'on y songe, est la pluie dans nos tableaux d'Europe ! La pluie nous fatigue et nous incommode, mais pour Hiroshige ¹ elle est un thème d'infinie beauté.

Nous sommes peu familiarisés en Europe avec tout ce monde d'idées ; toutefois, la séduction et le délassément que nous trouvons à cet art montrent qu'il s'inspire d'idées qui dépassent à coup sûr la simple curiosité des amateurs d'antiquité, mais qui restent modernes, vivantes, et peuvent nous être utiles à l'heure actuelle.

Nous n'en découvrirons guère l'écho que dans des esprits isolés. A ce point de vue, la poésie de Wordsworth vient naturellement à la mémoire. Wordsworth, avec sa doctrine de la « sage passivité », semble l'écho de Lao-tseu et de sa théorie de l'inaction. Les Chinois du vieux temps auraient, bien mieux que ses compatriotes, compris le poète anglais ; et comme son image :

Viens ici, dans tes heures de force,
Viens, faible comme une vague qui se brise,

comme cette image les aurait touchés !

Je ne sais si l'on a remarqué combien Wordsworth aime trouver dans l'eau son thème et son inspiration. Il existe de lui un sonnet peu connu, commençant par ces mots : « Pur élément des eaux », sur les sources qui sont sous terre et jaillissent pour rafraîchir et réjouir la vie des fleurs comme celle des hommes. Il y a encore les sonnets adressés au Duddon ; et ces vers qui parlent d'une femme qui écoute la voix des ruisseaux :

La beauté, née de ces murmures,
Passera sur son visage.

Pourtant, si on le compare aux Chinois, Wordsworth, dans ses efforts pour découvrir « le lien qui unit la vie à la joie », semble toujours hanté par la tristesse humaine, et tente constamment de combler l'abîme qui existe dans la pensée européenne entre l'homme et la fleur, la fleur qui, selon son intime conviction, « jouit de l'air qu'elle « respire ».

¹ [css : [Hiroshige](#) et [pluie](#)]

Il possède bien, sans doute, un sentiment rare de la solidarité de l'univers ; mais, pour trouver l'équivalent des accents si libres et si gais de ce vagabond chinois qui appelait « l'empyrée, sa maison, la lune éclatante, sa compagne et les quatre mers, ses amies inséparables » , peut-être devrions-nous nous tourner vers *Le nuage*, ce poème de Shelley, avec sa note finale de triomphante allégresse :

Mais alors en silence je me mets à rire de mon propre cénotaphe,
Et hors de la brume, hors de la pluie,
Comme un enfant qui jaillit du sein maternel, comme un fantôme
qui sort de la tombe,
Je me lève et, de nouveau, je le détruis.

Un autre poète de cette époque, chez lequel nous aurions pu ne pas chercher de tels aveux, Keats, a laissé aussi des formules et des paradoxes qui ont avec la pensée taoïste de surprenantes affinités. On s'en rendra compte, non dans ses poèmes, mais dans ses merveilleuses lettres. « La seule façon de fortifier son intelligence est de ne l'appliquer à rien. » « Ouvrons nos pétales comme une fleur, soyons passifs et réceptifs. » « La nature poétique n'a point de personnalité : elle est tout et rien ; elle n'a point de caractère propre ; elle jouit de la lumière et de l'ombre. Un poète n'a pas d'identité : il est continuellement possédé par un autre corps, ou il le possède. » Comme des phrases de ce genre seraient venues naturellement à un poète taoïste !

Chez un poète de date plus récente, George Meredith, nous trouvons une « lecture de la Terre » qui aurait pu s'inspirer de la doctrine Zen de la contemplation, cette phase de la pensée bouddhiste qui empruntait tout de son idéal aux doctrines de Lao-tseu. Car, pour les sectateurs du Zen, la contemplation de la vie de la nature était, avant tout, un effort vers la réalisation de soi-même. Eux aussi, méprisant la science acquise par les livres, estimaient comme Wordsworth que « l'idée jaillie d'un bois au printemps peut vous en apprendre plus long sur *l'homme* que tous les sages du monde » . En sortant de lui-même pour pénétrer dans le monde extra-humain, dans la vie des arbres, des fleurs et des animaux, l'homme pourrait s'affranchir de son dévorant égoïsme, de cette hypertrophie du moi qui le diminue, concevoir sa véritable place dans l'univers et s'en trouver affermi et fortifié. Pour les sages Zen comme pour Meredith, la contemplation de la nature ne constituerait pas un plaisir de la sensibilité, mais une discipline reconstituante.

Si nous voulons maintenant saisir avec plus de relief les conceptions de la nature et de l'art du paysage que nous venons d'envisager, jetons, par contraste, un bref regard sur les conceptions correspondantes qui ont prévalu en Europe ; elles nous révéleront son attitude intellectuelle au cours de ses variations, de ses progrès et de son expansion, telle qu'elle se manifeste à travers les périodes successives de la peinture.

Dans l'art européen, le paysage apparaît tout d'abord comme un arrière-plan agréable aux yeux, et ce n'est que par des modifications lentes et graduelles qu'il parvient à s'affranchir.

Un peintre ou un groupe de peintres se sentent attirés par un aspect particulier de la nature, par tel agrément du décor qui les entoure ; d'autres seront sensibles à des beautés de sorte différente.

C'est ainsi que les peintres primitifs de l'Ombrie insistent sur le charme des espaces célestes et des horizons lumineusement bleus, qui rehaussent la sérénité des scènes et des personnages sacrés.

Aux premiers plans des tableaux de Fra Angelico et de Botticelli se révèle un sentiment ravi de la beauté qu'offrent les prairies de juin, où les fleurs délicates croissent parmi les herbes, chacune avec le charme de forme et de couleur qui lui est propre.

Les peintres vénitiens aiment à s'arrêter à mi-chemin de l'horizon sur des plateaux onduleux d'un vert profond parmi des fermes au toit de chaume et des taillis épais, sous l'escarpement des rocs ; et tout le paysage parle de retraites paisibles et fraîches, de brises délicieuses.

Dans le Nord, les maîtres primitifs montrent, à leur tour, un sens profond de la beauté qu'offrent les lointains par les matinées couleur de perle, le vert intense des prairies au bord de l'eau, le cours orgueilleux des grands fleuves semblables au Rhin, bondissant entre des rives escarpées.

Puis, avec Claude, voici un sens nouveau qu'éveille le côté romantique du paysage, le pouvoir qu'ont certains décors, spécialement au crépuscule, de jeter sur nous un charme, une fascination et de nous pénétrer d'un sentiment de surprise émerveillée pour les beautés que nos propres regards ne nous font qu'entrevoir.

Jusqu'ici cependant, le paysage est traité comme un accessoire de la vie humaine, un fond sur lequel se détachent les actions humaines. On choisit cet aspect-ci ou cet aspect-là, et la plupart du temps on ne choisit que les aspects agréables. Nous y trouvons un sens des beautés particulières de la nature, plutôt qu'un sens de la nature elle-même. Les relations de l'homme avec le reste de la création ne sont qu'imparfaitement comprises, comme si ce n'étaient que des relations accidentelles.

Mais il y a tout un art du paysage que nous n'avons pas encore évoqué — celui des enlumineurs de manuscrits — qui se manifeste dans les illustrations ornant les calendriers des « Livres d'Heures ». Nous trouvons dans ces peintures un sens beaucoup plus précis et vivant des rapports entre l'homme et la nature. Il y a une page illustrée pour chaque mois, et le peintre nous montre l'homme en relation avec la terre, suivant le cours changeant des saisons : les semailles et la récolte ; le laboureur, le moissonneur, le bûcheron, le chasseur, le pêcheur — chacun d'eux dans ce décor de champs ou des forêts qu'il connaît si bien et dont il pénètre la vie secrète.

Je voudrais faire comprendre que la tradition principale de l'art du paysagiste européen se fonde sur de telles données, et provient de cette façon de considérer la nature — la Nature, qui porte les fruits et le blé, nourricière et compagne de l'homme. Il y a bien un fonds inépuisable de poésie dans cet attachement de l'homme à la terre ; dans les associations d'idées immémoriales qu'évoquent pour nous les travaux des champs, notre esprit est bien rafraîchi par la saveur du monde primitif et par les premiers espoirs, les premières conquêtes de l'homme.

C'est donc la conception de la terre, foyer de la race humaine, et dont on doit tirer le plus possible, qui, consciemment ou non, domine l'art du paysage en Europe. Nous la sentons derrière ces œuvres capitales que sont les admirables paysages de Rubens ; même chez un maître aussi moderne que Constable, dans la *Charrette de foin*, le *Champ de blé*, le *Cheval qui saute*, se révèle cette manière de voir et de considérer la terre : bien plus, dans les grandes marines de Turner, ce sont les rapports étroits et d'une importance vitale unissant les hommes à la mer, la vie qu'elle leur donne ou qu'ils lui donnent, qui sont la raison dominante de ces œuvres. Elles insistent sur l'audace et l'intelligence de l'homme qui se hasarde à lutter contre la force des vagues insensibles.

L'art de Turner, sans doute, prit racine dans la topographie, bien que par la suite il lui arrivât bientôt d'étendre son domaine. De même, un grand nombre de paysages européens procèdent d'une première inspiration topographique et locale, le portrait d'un pays correspondant au portrait des personnages, qui constitue une si grande partie de notre peinture.

Le paysage chez les dessinateurs d'estampes en couleurs au Japon, Hokusai et Hiroshige par exemple, a le même fondement. Comme le paysage hollandais au XVII^e siècle, il reflète l'intérêt et l'orgueil d'une nation pour sa propre terre.

Au contraire, le paysage procédant de la longue tradition chinoise que nous venons d'analyser fait disparaître le point de vue local dans le point de vue cosmique, et reflète plutôt « un état d'âme ». Il diffère essentiellement de la grande peinture du paysage en Europe. Chacun d'eux complète l'autre avec noblesse.

*

* *

VI

SUJETS

Mais quels étaient donc le sujet, la matière de cet art, auquel s'appliquent les divers caractères que nous venons d'examiner ?

Nous avons déjà, en grande partie, répondu à cette question. Tout ce qu'il y a de plus typique dans l'art chinois à l'époque de sa maturité s'inspire des idées que nous venons de passer en revue : la nature y apparaît comme miroir de l'esprit humain ; mais il reste d'autres aspects de la question que l'on ne doit pas ignorer.

Dans l'art primitif de la Chine, comme dans celui de l'Égypte et de l'Assyrie, se rencontrent des incarnations singulièrement puissantes et impressionnantes de ce sentiment de terreur primitive et de mystère que dégage la nature. Les lions fabuleux qui ornent les tombes des empereurs de la dynastie T'ang ¹ rivalisent avec les taureaux ailés de Ninive et le Sphinx d'Égypte, dans l'image qu'ils offrent de ce sentiment. Et, dans des bronzes plus anciens et de dimensions plus restreintes, nous trouvons d'étonnantes représentations du côté sinistre des forces naturelles, de l'élément démoniaque.

Ces bronzes sont les spécimens les plus reculés de l'art chinois qui soient arrivés jusqu'à nous. La peinture, dans les siècles antérieurs à Jésus-Christ, semble s'être principalement préoccupée de reproduire les traits des sages, des héros, et de fixer les événements historiques. La peinture la plus ancienne que nous connaissions, le rouleau datant du IV^e siècle qui se trouve au British Museum, est d'un maître renommé pour ses portraits, Kou K'ai-tche. Pourtant ce tableau dont nous parlons n'évoque point de légende héroïque, mais des scènes de la vie de cour et des idylles domestiques.

A part cet exemple, presque toutes les peintures primitives de la Chine et du Japon qui nous sont parvenues retracent des sujets bouddhiques. Wou Tao-tseu, le grand maître du VIII^e siècle, peignit un tableau représentant le Purgatoire ² qui fit dresser de terreur les cheveux sur la tête de ceux qui le contemplaient et qui épouvanta à tel point les bouchers et les marchands de poisson qu'ils abandonnèrent leur sanglant commerce pour suivre des professions plus conformes à la doctrine de Bouddha.

Mais les tableaux de piété au sens européen du mot n'étaient pas communs. Les forces principales de l'art bouddhique se dépensèrent à créer

¹ [css : cf. Segalen, [la grande statuaire](#)]

² GILES, p. 43.

des figures sublimes, images de ces êtres illuminés qui, dans le clair rayon de leur vision purifiée, découvraient et comprenaient les tristesses, les luttes, les inutiles colères et les vaines inimitiés de l'imparfaite humanité.

C'est avant tout l'image de Kouan -yin, personnification de la Miséricorde et de la tendre Bonté, qui nous vient à l'esprit quand nous évoquons l'art bouddhique. Parfois elle se tient assise, perdue en une douce méditation, seule sur un rocher, au bord des vagues solitaires. Ou bien, dans la sculpture archaïque, nous rencontrons sa forme gracieuse taillée à même le roc, au flanc des montagnes désolées, — de ces montagnes où l'imagination primitive des races asiatiques avait donné corps à ses pressentiments terrifiés de cette force aveugle et indifférente qui lui semblait résider au cœur même de la nature.

La conception d'une pitié divine au sein des choses, remplaçant celle d'une puissance barbare et sans frein, nous indique le changement apporté par le bouddhisme.

Non pas qu'on considérât la nature à un point de vue uniquement sentimental. A côté des doux Bodhisattvas, nous trouvons, en effet, les formidables figures des puissances démoniaques, les seigneurs du Nord, du Sud, de l'Est et de l'Ouest, gardiens de l'univers matériel et serviteurs fidèles du Bouddha. On reconnaissait la puissance et la colère des éléments, bien qu'ils fussent maintenant asservis. Et c'est ainsi que le tigre a sa place auprès du dragon.

C'est dans les portraits, soit peints soit sculptés, que l'on trouve les plus beaux spécimens de l'art bouddhique. Notons pourtant que les portraits, au sens européen du mot, n'existent guère en Asie. La plupart de ces portraits furent exécutés après la mort du modèle ; ils offraient un caractère d'idéalisme très marqué ; de plus, seules les personnalités éminentes, les saints, les sages, les héros, semblent avoir paru dignes d'être peints pour la postérité. Et ces portraits bouddhiques cherchaient à représenter l'idéal incarné dans l'homme, plutôt que ses traits extérieurs. Ils sont d'ailleurs remarquables par l'expression intense et contenue du personnage ; et l'on y trouve, réalisée une fois de plus, l'intention de la « vitalité rythmique ».

En somme, c'est l'idéalisme taoïste qui a préparé les voies de la pensée bouddhique en Chine jusqu'à son développement caractéristique ; il conduit à cette conquête de l'univers par l'esprit qui trouve son expression principale dans l'art du paysage tel que nous venons de le définir. Ainsi, tandis que l'art bouddhique, hiératisé, devait bientôt devenir exclusivement formel et perdre peu à peu la ferveur de sa vie intérieure, l'inspiration religieuse alla animer et parfumer avec subtilité un art qui, par désignation, ne semble devoir s'occuper que des aspects de la terre et du ciel, des animaux sauvages et des fleurs des champs.

Peut-être ai-je trop longuement insisté sur l'art dérivant de cette inspiration ; mais c'est celle-ci, après tout, qui donne à l'art de la Chine et à celui des écoles classiques du Japon leur caractère particulier. Si nous ne

connaissions pas la signification intellectuelle de ces peintures, nous serions portés à en écarter une grande partie parce qu'elles représentent uniquement des études de paysage ; j'ai donc voulu indiquer combien, pour les peintres eux-mêmes, elles ont de valeur humaine.

Indépendamment de la tradition chinoise, on vit aux XIIe et XIIIe siècles se développer au Japon, nation essentiellement guerrière, une école qui emprunta ses sujets principaux aux guerres civiles de l'époque et à leurs épisodes héroïques. C'était une école de peinture à personnages, qui célébrait l'action pour elle-même et restait très éloignée de l'idéalisme philosophique des grandes périodes de la Chine. Il est fort regrettable que si peu de tableaux appartenant à la belle floraison de cette école survivent encore. Tous ses chefs-d'œuvre, à l'exception — une exception notable — du rouleau de Keion qui se trouve au musée de Boston, sont demeurés au Japon et ne le quitteront probablement jamais. Mais l'on ne se ferait qu'une idée insuffisante de la peinture en Asie si l'on négligeait ces œuvres admirables, complément de la philosophie et de la poésie dont le point culminant se rencontre dans la peinture chinoise de l'époque Song.

L'idéal de l'action, de l'héroïsme, de la patience et de l'esprit d'aventure s'y trouve exprimé avec une puissance et une vivacité sans égales.

Les figures guerrières de Keion ont de l'énergie jusqu'au bout des ongles ; leurs muscles sont tendus, leurs regards en éveil ; nous les entendons appeler leurs camarades à grands cris. Léonard de Vinci, dans sa *Bataille de l'Étendard* (si nous pouvons juger d'après des copies cette œuvre si fameuse, qui a été perdue), Rubens dans son *Combat des Amazones* et dans ses scènes de chasse, Goya dans sa *Tauromachie*, ont, avec une force incomparable, rendu le mouvement du corps humain dans l'action violente. Mais aucun artiste européen n'a jamais égalé Keion dans la maîtrise avec laquelle il peint les foules, où chaque individu garde sa vie propre, bien qu'entraîné par l'élan commun, que ce soit l'emportement furieux de la victoire ou la terreur panique de la défaite. La fuite éperdue des taureaux qui entraînent les chars des courtisans est rendue avec une force d'expression et de mouvement si impétueuse que l'explosion furieuse des flammes tourbillonnantes s'échappant des palais incendiés peut, seule, lui être comparée. Ce sont des flammes qui vous rugissent aux oreilles ; il n'y a rien qui puisse les égaler dans toute la peinture occidentale.

Les chefs-d'œuvre de cette école s'inscrivaient sur de longs rouleaux ; une telle forme favorisait les suites de récits illustrés de scènes guerrières.

L'espace carré ou oblong qu'accordent au peintre les conventions européennes, enferme dans des bornes étroites la représentation des événements. Certains artistes des premiers siècles avaient adopté l'habitude primitive de représenter, simultanément sur la même toile, des scènes qui s'étaient succédé dans le temps ; mais avec un art plus mûr, cette formule fut naturellement abandonnée ; et le peintre fut conduit à choisir un incident

central dans lequel il enfermait tous les événements qui pouvaient y entrer. La composition devint donc fatalement surchargée et encombrée ; comment amener là les saisissants effets de contraste familiers aux Japonais, quand ils représentent, par exemple, un espace vide avec un seul personnage ou des vols de flèches jaillis d'ennemis en embuscade, succédant à une foule tumultueuse ou à un assaut ?

Telle est donc la différence sur laquelle je tiens à insister ; tandis que l'unité imposée en Europe par le genre de peinture habituel obligeait les peintres à échafauder leur composition autour d'un groupe central, les Japonais, échappant à cette nécessité, pouvaient faire évoluer des foules nombreuses de la même façon qu'un peintre de paysages disposerait sur sa toile les lignes fluides d'un torrent ; il n'existait pas de point convergent au centre et aucune figure ni aucun groupe ne prenait une importance prépondérante sur le reste de la composition. De là provient le sentiment réel que nous avons d'une foule animée, comme le sont les foules, d'un instinct et d'une vie propres, en dehors des individus qui la composent. Il ne s'agit plus là d'isoler artificiellement d'héroïques protagonistes.

Il n'est donc pas surprenant que les maîtres de cette école primitive, si vigoureuse, aient été les ancêtres de l'art populaire qui exista plus tard au Japon.

J'ai choisi les tableaux de bataille parce qu'ils me semblaient représentatifs de cette école, et parce qu'ils expriment l'idéal guerrier de la race ; mais les peintres ne se bornaient nullement à reproduire des combats. La vie somptueuse de la cour fournissait à quelques-uns d'entre eux une riche matière. Enfin, c'est dans les tableaux retraçant l'existence et les actions merveilleuses des saints que nous trouvons de nombreuses illustrations de la vie des paysans et des artisans, des tâcherons et des gens du peuple de ce pays.

L'école devait beaucoup à son premier grand maître, Toba Sojo ; et, dans les rouleaux qui viennent d'être reproduits en fac-similé par la Shimbi Shoin, on trouve, en même temps que des croquis d'animaux, caricaturant des êtres humains avec la plus délicieuse et la plus amusante fantaisie, des scènes de la vie quotidienne, — groupes de spectateurs assistant à un combat de coqs, athlètes luttant, etc., — dont l'esprit est absolument moderne et qui, par l'expression magique d'un dessin pourtant sommaire, ne trouvent de rivales que dans les esquisses de Rembrandt.

De tels sujets disparurent au cours de la longue période pendant laquelle l'influence de la Chine domina l'art japonais.

Au lieu de scènes empruntées à la vie de la cour ou des camps, à la représentation directe de l'idéal chevaleresque du guerrier, la peinture se consacra aux simples sujets de paysages, aux portraits des sages chinois dans leurs paisibles retraites, aux motifs d'oiseaux et de fleurs, de bambous et de pins.

Dans ce champ restreint, le tempérament ardent et martial de la race Yamato trouve, malgré tout, le moyen de s'exprimer tout entier. Car, sinon dans le sujet même, du moins dans le coup de pinceau, net, clair et vif comme un coup d'épée, on voit se généraliser le génie de cette âme énergique et qui ne compte que sur elle-même. On pourrait trouver aussi une sorte de symbolisme dans les images si frappantes d'aigles et de faucons qu'aiment tant à esquisser les peintres. Ces oiseaux royaux sont reproduits avec une intensité de caractère stupéfiante.

Un tableau célèbre de Niten, représentant un laneret sur une branche, passe même pour incarner l'âme d'un guerrier. Les peintures de Niten sont estimées, mais c'est en tant qu'homme d'épée qu'il acquit une immense célébrité. Il se plaignait même de ce que l'habileté de son pinceau ne pût jamais égaler la maîtrise de son talent d'escrimeur. Quand il s'avavançait, l'épée à la main, prêt au combat, il sentait, disait-il, que rien ne pouvait l'arrêter, et se croyait capable de triompher du ciel et de la terre. Mais quand il peignait, si sûr et si vigoureux que fût son coup de pinceau, il n'éprouvait pas, avec autant de force écrasante, le sentiment d'être invincible.

En résumé, au XVIII^e siècle et au début du XIX^e, la vie tout entière d'un peuple, c'est-à-dire celle des classes inférieures, des ouvriers, se trouva reproduite, reflétée comme dans un miroir, avec une beauté et une exactitude sans égales dans l'art des autres nations.

Toute cette étonnante quantité d'estampes en couleur, dont le nombre demeure absolument incalculable, correspond, par son but, malgré son caractère technique si différent, à toute une partie de l'art européen.

Comme la peinture hollandaise du XVII^e siècle, ces estampes reflétaient la vie quotidienne d'une nation ; elles exprimaient le plaisir que ce peuple prenait à vivre, ses habitudes et ses amusements. Elles ne se mêlaient pas d'exprimer un idéal élevé, des théories philosophiques, ni même de grands intérêts nationaux. Elles n'ont donc pas besoin d'interprétation spéciale.

Et pourtant il serait bon de mettre en lumière certains traits de cet art populaire.

La tendance naturelle d'un corps d'artisans que ne soutient pas la force traditionnelle d'un art créateur, serait de céder toujours davantage à une routine mécanique et de faire des tentatives peu intelligentes vers le réalisme. C'est uniquement aux époques où l'idée commune d'un style envahit toute la production d'un peuple, jusqu'à la forme et aux ornements des objets les plus vulgaires, que le travail de l'artisan se confond vraiment avec l'art qui exprime la pensée et l'émotion, — l'art des maîtres créateurs.

Les artisans de Yeddo auxquels, on doit les estampes en couleurs étaient, de par l'étroit système de castes d'un féodalisme rigide, tenus à l'écart des intérêts et des occupations de la société qui les dominait. Le monde auquel ils appartenaient et pour lequel ils travaillaient, restait strictement limité à lui-

même.. Les foules joyeuses de gens du peuple circulaient par les rues et les jardins de Yeddo, autour du colossal château aux multiples fossés où résidait le Shogun, et des palais des grands feudataires, mais ne prenaient aucune part à la vie cérémonieuse qui s'y déroulait. De son côté, la classe féodale se tenait aussi sévèrement à l'écart des plaisirs d'une populace méprisée. C'eût été, pour un noble samouraï désireux d'assister à une représentation dans un théâtre populaire, un déshonneur égal que, pour un artiste, de travailler à l'intention des éditeurs d'estampes populaires.

Nous pourrions croire qu'une telle quantité d'œuvres à bon marché, exécutées dans ces conditions, sans qu'aucun courant salubre d'idées et d'intentions communes charriât la vie à travers l'ensemble du corps social, fussent consacrées à des trivialités ou à des effets d'imitation pure. D'ailleurs, aux yeux des amateurs aristocratiques du Japon, les estampes en couleurs apparaissaient bien telles à cause des sujets qu'elles représentaient. Mais, bien qu'elles n'aillent pas toucher au plus profond des émotions et des souvenirs, bien qu'elles ne prétendent pas remuer l'esprit jusqu'au transport, elles prouvent du moins combien le sentiment de la beauté a pénétré jusqu'au cœur de la nation entière. On exigeait de la beauté pour les objets et les ustensiles les plus simples de la vie quotidienne. Et des siècles d'expérience avaient doté les praticiens de tous les arts et métiers d'un trésor vivant de goût et d'habileté traditionnels. Pourtant, malgré cela, il est étonnant de trouver une telle richesse d'esprit créateur manifestée dans les motifs de ces estampes, faites pour suivre la mode du temps.

S'il ne procédait pas de la tradition si élevée des différentes écoles de peinture classique, cet art populaire, de par son indépendance, s'est acquis des qualités qui compensent cette infériorité. Si les dessinateurs auxquels nous les devons avaient uniquement cherché à reproduire des tableaux, ils ne nous inspireraient qu'un intérêt médiocre. Mais ils s'élancèrent sur une voie nouvelle et cela pour leur propre compte ; ils ne surmontèrent que par degrés les difficultés de l'art de la gravure sur bois et de l'estampe en couleurs, envisageant toujours l'impression sur bois comme le but final de leurs efforts, et faisant de ses beautés spéciales et de ses limites restreintes les conditions mêmes de leurs compositions. Il ne vint pas à leur esprit, et pas davantage à l'esprit de leur public, de tenter d'exécuter une scène en entier à la manière des peintres européens, en rendant les effets d'atmosphère, de lumière et d'ombre. Quelques-uns d'entre eux, assez influencés par des modèles européens, adoptèrent la perspective européenne et parfois même la façon de poser des ombres, mais seulement lorsque leur humeur les y poussait. Hokusai a dit :

« Dans la peinture japonaise, la forme et la couleur sont rendues sans aucune tentative de relief, alors que les méthodes européennes recherchent le relief et l'illusion.

On accepta les conventions et les limites de cet art sans discussion, comme des choses toutes simples et toutes naturelles. Et ces conventions, si dans ces dessins linéaires on veut bien faire abstraction de la réalité, prêtent aux gravures sur bois, quel que soit leur sujet, comme un caractère idéal et les défendent de toute grossièreté.

La façon dont ils traitent les visages et les corps de leurs personnages montre avec quelle liberté ces artisans dessinateurs usent de leur matière. La femme japonaise resta, sans doute, à peu près la même par l'allure et par les traits pendant le siècle et demi où l'estampe en couleurs demeura florissante. Mais sous quelle infinie variété de formes apparaît-elle dans ces gravures sur bois ! Les petites femmes, mignonnes et fragiles, toutes pareilles à des enfants, de l'année 1770, deviennent en dix ans des créatures superbes, respirant la vigueur et la santé. Un peu plus tard elles sont extrêmement grandes et minces ; puis la mode change, et de nouveau les voici soudain redevenues toutes petites. De même, aussi, les beaux visages ronds de la période Kiyonaga¹ ne semblent avoir aucun rapport avec les traits durs et anguleux qu'offrent plus tard les types féminins de Toyokuni².

Des peintres sans nombre, en Occident, ont traité, de mainte et mainte sorte, les scènes de la vie quotidienne à leur époque. Mais il est un trait que tous ces peintres ont possédé en commun : ils sont des observateurs dont le talent s'est en grande partie teinté d'ironie, de malice, d'esprit critique, de gaieté, de colère, ou d'un sentiment d'émotion. Beaucoup d'entre eux ont réellement considéré de l'extérieur la scène qu'ils entendaient peindre. Personne, par exemple, n'a peint avec autant de plaisir que Rubens les joies grossières et bruyantes d'une fête campagnarde. Pourtant Rubens était un gentilhomme de haute allure, un véritable érudit, de goûts et de culture raffinés. Millet, qui, lui, était un paysan, a peint la vie des paysans ; mais, nourri de l'art de Michel-Ange, ses pensées étaient tristes et profondes.

Dans cet art populaire du Japon, au contraire, de même qu'on est frappé par l'innocente expression de ces visages impassibles et pareils à des fleurs qu'ont peints Harunobu et Kiyonaga, de même est-on frappé, dans toutes ces œuvres, par l'espèce d'innocence intellectuelle que révèle l'inspiration des artistes.

A très peu d'exceptions près, ils n'ont pas d'humour ; ils sont graves, mais leur gravité ne vient pas de la crainte profonde que pourraient leur inspirer les drames et les difficultés de la vie ; elle provient d'une simplicité complète, d'une foi entière dans leur propre plaisir, dans les mouvements naturels et des attitudes expressives du corps humain.

Mais qu'elle était riche en beautés, cette vie même dont ils s'inspiraient !

¹ [css : [Kiyonaga](#)]

² [css : [Toyokuni](#)]

Nous autres, qui en sommes réduits à découvrir dans le charme et le mystère de notre atmosphère une consolation à l'horreur de nos rues sordides et misérables, nous pouvons bien éprouver de douloureux sentiments de jalousie quand nous contemplons ces estampes. Souvenons-nous que le dessinateur japonais était empêché, par instinct et par tradition, d'user des ressources de la toile, de la lumière et de l'ombre ; et vous comprendrez alors combien il y avait de beauté intrinsèque dans les événements d'une vie quotidienne qui pouvait être ainsi reproduite dans tous ses détails avec une si étonnante perfection, sans aucun artifice ni travestissement d'air ni d'atmosphère, esquissée en traits nets et précis, comme dans la vive lumière du matin. Ce n'est pas seulement le charme de la grâce féminine, les vêtements adorables, avec leur ingéniosité infinie dans la variété des formes et des motifs, l'art exquis et le sentiment si clair de la proportion dans les meubles et dans tous les ustensiles d'usage vulgaire, l'ordre, la netteté, le goût raffiné de tous les détails, — on n'y rencontre pas seulement tous ces agréments d'ordre matériel, mais aussi la beauté d'une courtoisie traditionnelle dans les manières, de mille petites cérémonies qui formaient comme la fleur des relations et des habitudes de la vie les plus ordinaires ; un choix perpétuel, un sacrifice perpétuel...

C'est, en vérité, une œuvre merveilleuse que cet art, naguère méprisé, cet art de la populace des villes !

Et pourtant, après avoir goûté son aimable gaieté, la diversité et l'animation des spectacles qu'il nous offre, nous revenons, rafraîchis et avec un jugement renouvelé, à l'art plus profond et plus noble des vieux maîtres, à la liberté des horizons plus vastes où des sages contemplant le cours des torrents furieux ou le paisible clair de lune. Du monde des sens, nous voici de retour au monde des idées.

Même au temps de sa décadence, on découvre encore dans l'estampe en couleurs le but qu'elle poursuivait vers la vitalité rythmique. Pendant son âge d'or, elle atteignit souvent ce but... Mais, malgré tout, nous nous apercevons bien de l'importance qu'offre cet élément du rythme spirituel sur lequel insistait le vieux critique chinois dans son premier Canon. Le rythme physique se retrouve bien ici, mais il ne se confond point avec le rythme de l'esprit...

*

* *

VII

TECHNIQUE

On peut, en grande partie, attribuer la liberté dans l'expression des idées qui caractérise la peinture de l'Extrême-Orient, ainsi que la subtilité et la souplesse de son caractère, à ce fait que la plupart des maîtres classiques de la Chine, et ceux des maîtres japonais qui suivirent la tradition chinoise, étaient des poètes érudits, des philosophes ou des prêtres. C'étaient des hommes qui s'adonnaient à la pensée et à la méditation et qui avaient sur le monde et sur la vie des idées qu'ils désiraient exprimer.

Les conditions de leur technique, dont nous allons maintenant nous occuper, étaient telles que la rapidité d'exécution n'était pas seulement possible, mais en quelques cas indispensable ; et l'image de l'objet qu'avait longuement et avec ferveur contemplé l'esprit, se trouvait jetée sur la soie ou sur le papier avec la fougue, avec l'ardeur réservées d'ordinaire au poème lyrique.

En Europe prévalurent des points de vue tout à fait différents. La peinture y était considérée comme un métier exigeant de longues et laborieuses études. Elle s'est élevée peu à peu de l'atelier et de la boutique de l'artisan à l'expression indépendante de l'âme et de l'intelligence.

A mon sens, ce furent les conceptions de la vie, de l'homme et de la nature à peine modifiées, qui jouèrent le rôle principal dans la détermination de l'aspect et du caractère des œuvres d'art de l'Extrême -Orient, mais nous ne devons pourtant point passer sous silence les considérations techniques ni les méthodes traditionnelles de travail.

La première chose évidente à noter est que toute cette peinture est de l'aquarelle. Le peu de peinture à l'huile qui existe — par exemple, la décoration du sanctuaire de Tamamushi ¹ (VIIIe siècle) — peut être passé sous silence ; le procédé en fut bientôt abandonné sans qu'on le poussât jusqu'à son plein développement.

Les plus anciennes peintures sont des fresques qui se détachent sur un fond blanc préparé. La plupart ont péri. Il reste au Turkestan quelques grands ouvrages de ce genre, et au Japon, dans le temple d'Horyuji, la fameuse fresque du VIIe siècle. Mais, parmi les vastes peintures murales qu'exécutèrent les maîtres chinois, aucune ne semble avoir survécu. Dans ces peintures primitives comme dans les tableaux plus petits sur panneaux de bois,

¹ [css : [Tamamushi](#)]

également préparés sur fond blanc, c'est le contour qui donnait tout le caractère, c'est à lui que l'artiste consacrait ses soins. Faire exprimer par ce contour la forme incluse, le volume, le mouvement, telle était la grande préoccupation du peintre, comme elle avait été celle des premiers Grecs. Travailler dans ces limites étroites, en renonçant à tous les secours de l'illusion que donnent l'ombre et le modelé, c'était là, sans nul doute, un exercice qui pouvait rendre à l'artiste d'incomparables services ; le procédé se conserva pendant des siècles. C'est sur cette base de dessin linéaire que s'élève toute la peinture chinoise et japonaise.

Cependant aux premiers siècles de notre ère, on commença à employer d'abord la soie, puis le papier ; c'est ainsi que nous possédons des tableaux correspondant en quelque manière à nos tableaux de chevalet, c'est-à-dire des peintures qu'on peut transporter.

Mais, à d'autres égards, nous pouvons noter une différence frappante. Le tableau encadré est rare en Chine et au Japon. Presque toutes les peintures rentrent dans le genre *kakémono* — tableau que l'on peut suspendre au mur — ou dans le genre *makémono* — long rouleau semblable aux manuscrits chinois. Il existe bien aussi des paravents à deux, quatre ou six feuilles, et des peintures sur panneaux mobiles, mais la majorité des peintures se présentent sous les deux formes précédemment mentionnées.

Comme nous l'avons vu, les idées et les traditions littéraires jouent un grand rôle dans cet art. Kakémonos et makémonos ont toujours été considérés plutôt comme nous considérons les livres que comme parties de l'ameublement d'une pièce. On les déroulait afin d'en jouir une heure ou une journée, pour les rouler de nouveau ensuite et les mettre de côté. « Une peinture est un poème sans voix, un poème est une peinture parlée », tel est le proverbe chinois.

C'est pour s'harmoniser à ces coutumes et à ces conceptions, que l'œuvre du peintre doit présenter un aspect moins massif que nos peintures d'Europe. Cette légèreté relative provient de la matière et du procédé employés.

Si les peintres chinois s'abstinrent résolument de chercher le relief au moyen des ombres portées, c'est sans doute, en partie, qu'ils craignirent de se laisser entraîner par l'attrait d'une ressemblance purement imitative ; c'est encore parce qu'ils respectaient vraiment les propriétés de la peinture à l'eau. Lorsque, de nos jours, la peinture à l'eau essaie en Orient de rivaliser avec la vigueur et l'ampleur de la peinture à l'huile, elle ne réussit d'ordinaire qu'à sacrifier les qualités qui lui appartiennent en propre.

D'autre part, si la Chine et le Japon n'ont jamais cherché à accentuer le relief des objets reproduits, on y étudiait assidûment les rapports des tons entre eux, les gammes d'ombre et de lumière, ce que les Japonais appellent *notan*. Tel fut particulièrement le cas en Chine sous les Song (Xe-XIIIe siècles), et au Japon dans la période Ashikaga (XIVe-XVIe siècles). Alors, en effet, on sut distinguer la peinture et l'écriture, que les autres époques

unissaient étroitement. Comme la plume n'est jamais employée pour écrire, et que tracer des caractères chinois avec perfection exige une maîtrise du pinceau égale à celle du peintre le plus habile, ne nous étonnons pas si la calligraphie s'est souvent trouvée placée, en tant qu'art, sur le même rang que la peinture et même parfois au-dessus. Les Chinois estiment, d'ailleurs, que la personnalité intime de celui qui écrit se manifeste dans son écriture. « L'esprit, avaient-ils coutume de dire, vit dans la pointe du pinceau ». Ce qui aide aussi à comprendre pourquoi la plupart des artistes chinois étaient en même temps des lettrés.

*

* *

VIII

ÉDUCATION ET MÉTHODE

Avec les matériaux et le choix de sujets dont je viens de parler, quelle était l'éducation de l'artiste ?

La mémoire jouait un bien plus grand rôle que chez nous dans l'élaboration d'une peinture.

Sans doute faisait-on des croquis préliminaires ; mais il ne pouvait y avoir aucune retouche dans l'exécution définitive du tableau. Une fois la ligne jetée sur la soie, elle y restait pour toujours.

Quelquefois on se passait même d'esquisse ; un peintre Song, Tcheou Chouen, disait par exemple :

« La peinture et l'écriture ne sont qu'un seul et même art ; or, qui a jamais vu un bon calligraphe commencer par faire une esquisse ?

Wou Tao-tseu, le plus grand de tous les maîtres chinois, fut envoyé, dit-on, par l'empereur pour peindre une rivière. De retour au palais, à la grande surprise de tous, il n'avait point de croquis à montrer. « Je les ai tous dans mon cœur », fit-il.

Les croquis et les études préliminaires comptaient donc beaucoup moins dans l'éducation de l'artiste que chez nous, Européens. D'autre part, les matériaux et les méthodes dont on usait exigeaient une promptitude d'exécution qui rendait essentiel de posséder une mémoire extrêmement exercée. La mémoire rejette naturellement tout ce qui ne l'a pas intéressée et frappée ; ces artistes n'étaient donc pas tentés, comme ceux qui travaillent d'après nature, de transcrire des détails superflus tout simplement parce qu'ils trouvent ces détails sous leurs yeux. Mais on insistait d'autant plus sur la nécessité d'une observation attentive, précise et patiente.

« Ceux qui étudient la peinture de fleurs, dit Kouo Hi ¹ (dans l'essai sur le paysage dont j'ai déjà cité des passages), doivent prendre une tige unique, la placer dans un trou profond et l'examiner d'en haut, car ils l'aperçoivent ainsi dans son ensemble. Ceux qui étudient la peinture de bambous doivent prendre une tige de bambou et, par une nuit de clair de lune, projeter son ombre sur une pièce de soie tendue contre un mur ; la véritable forme du bambou se trouve ainsi découverte. Il en va de même pour la

¹ [css : Guo Xi]

peinture de paysages. L'artiste doit se mettre en communion avec les collines et avec les ruisseaux qu'il veut représenter.

Tchao Tch'ang, un autre maître du XI^e siècle dont on a dit qu'il ne rendait pas seulement la ressemblance exacte mais qu'il vous offrait du même coup l'âme même de la fleur, avait coutume d'errer, chaque matin, par les allées de son jardin encore couvert de rosée ; il choisissait la fleur qu'il voulait peindre, la tournant délicatement entre ses doigts et cherchant à pénétrer sa vie.

Plusieurs anecdotes nous montrent l'art du peintre corrigé par l'expérience de gens mieux informés.

Un peintre chinois, par exemple, avait représenté un combat de taureaux dont il était extrêmement fier. Mais un jour, un bouvier éclata de rire devant cette peinture.

— Ça, des taureaux qui se battent ! s'écria-t-il. Les taureaux ne se fient qu'à leurs cornes et gardent leur queue entre leurs jambes ; tandis que ceux-ci s'en vont avec la queue en l'air ¹ ! »

Okyo, le fameux maître japonais du XVIII^e siècle, peignit un sanglier qu'il avait par hasard trouvé endormi dans la forêt ; et lui aussi était fier de son tableau. Mais un habitant de la forêt abattit son orgueil en lui disant que l'animal ressemblait bien plus à un sanglier malade qu'à un sanglier endormi : la force latente de ses membres n'était pas visible dans le dessin. Le jour suivant, le peintre reçut un message lui apprenant que le sanglier n'avait pas bougé de sa première position et qu'on l'avait trouvé mort ². D'ailleurs, on pourrait citer en Europe de nombreuses histoires du même genre.

Mais ce qui, somme toute, nous frappe le plus, c'est une très grande différence de méthode. En Chine et au Japon, tout était systématisé à un degré extraordinaire. Il y avait une façon de faire chaque chose, ou plutôt il y en avait seize ou trente-six, ou tout autre nombre consacré, et chacune de ces façons était distincte, définie et possédait un nom particulier. Il y avait des écoles pour la disposition et l'arrangement des fleurs, chacune avec ses principes, ses secrets et ses méthodes ; des écoles de jardinage ; des écoles pour faire le thé ; et la minutie, la précision dont on usait pour définir la manière parfaite de réaliser n'importe quoi sont tout simplement incroyables.

Pour le peintre de paysages, il y a seize manières de dessiner les replis et les courbes des montagnes, correspondant à des types différents de formation géologique ³ ; chaque procédé a son nom. Quelques-uns de ces replis sont pareils à des fibres de chanvre, d'autres aux veines d'un lotus, d'autres encore à l'empreinte des gouttes de pluie, ou à des broussailles éparpillées, ou à des

¹ GILES, p. 66.

² ANDERSON, *Catalogue of Japanese Paintings in the British Museum*, p. 413.

³ SEI-ICHI TAKI, *Three Essays*, p. 47.

cristaux d'alun. Les uns semblent taillés par une grosse hache, les autres par une petite.

Mais à mesure que s'accroissaient les diverses écoles (et, par école, j'entends le style mûri ou les moyens d'expression inventés par des grands maîtres particuliers), les façons de représenter la nature s'individualisèrent de plus en plus.

Comme exemple remarquable de ce que nous avançons, prenons, dans l'art japonais, les styles opposés des écoles de Tosa et de Kano.

Voici l'école de Tosa, avec ses personnages se détachant vigoureusement sur un fond de paysage, avec son paysage lui-même que rayent des bandes de brouillards ou de nuages d'or stylisés. Rien ne diffère plus de la méthode chinoise, suivie par l'école de Kano, qui imprégnait l'esprit du spectateur de la profondeur et de l'atmosphère du paysage et dont les figures bai gnaient dans cette atmosphère.

En Occident, de simples divergences de style donnèrent lieu à d'amères et orageuses controverses. Regardez le mépris mutuel que se témoignent les préraphaélites et les impressionnistes. En Orient, on réglait ces questions avec plus de bon sens.

On reconnaissait qu'un certain style allait avec un certain genre de sujets, tandis qu'un autre style convenait mieux à un autre genre. Le style de Tosa, par exemple, apparaissait plus approprié aux scènes de la vie de cour, aux combats, aux aventures et aux récits de tous genres, tandis que les styles de la Chine et de Kano restaient consacrés aux paysages, aux portraits des sages et, en général, à tous les sujets chinois.

Il arrivait que le même peintre employât deux styles tout à fait différents, et même davantage. Au lieu de décrire une méthode qui était à l'opposé de celle qu'il avait étudiée, il l'adoptait quand les circonstances le demandaient, et il en démontrait les vertus.

Plus récemment, des peintres apprirent successivement tous les styles avant de choisir celui qui semblait le mieux adapté à leur tempérament, allant même, dans certains cas, jusqu'à combiner, en un mélange nouveau, les divers éléments de toutes les méthodes.

Dans chaque style ou école, il existait une façon spéciale de traiter les figures, les rocs, les arbres, les nuages, etc. On apprenait par cœur des diverses façons, comme nous apprenons les différents genres d'écriture. L'élève s'exerçait pendant de longs jours à donner des coups de pinceau jusqu'au moment où il parvenait à une parfaite maîtrise.

Il est vraiment surprenant qu'avec un ensemble de lois et de règles si laborieuses et en apprenant tant de choses par cœur, le peintre ait pourtant su garder une fraîcheur aussi spontanée.

Cette éducation avait à la fois ses avantages et ses inconvénients. L'expérience accumulée des siècles ne s'y est pas perdue, comme chez nous, où les traditions du métier de peintre sont maintenant dédaignées. L'étudiant d'Occident, placé en face de tous les phénomènes si complexes de la nature, doit agir comme s'il faisait tout seul ses débuts dans le monde, ramassant à peine quelques miettes laissées par ses prédécesseurs ; il se peut qu'au cours du travail nécessaire pour dompter la matière, il se décourage et se lasse. L'étudiant d'Extrême-Orient, au contraire, arrive du moins armé à la bataille. Naturellement — et c'est là qu'apparaît le défaut de cette éducation — pour ceux qui manquent d'inspiration ou de sincérité, l'héritage devient uniquement un système de sténographie ou une série de tours de passe-passe. A une époque de décadence, le plus grand homme de lettres du Japon moderne, Motoöri¹, fit aux peintres de son pays le reproche de se mettre en route avec l'unique intention d'étaler la vigueur de leur coup de pinceau et l'habileté de leur main. Il condamne l'observation stricte des conventions artistiques courantes dans les diverses écoles, et regrette qu'on dédaigne de considérer la véritable forme des choses elles-mêmes.

La valeur des critiques de Motoöri, auxquelles je reviendrai plus tard, est quelque peu diminuée par son ignorance avouée de l'art ; mais elle s'applique assez bien à l'ennuyeuse et banale répétition des vieux thèmes qui marqua la décadence de la tradition classique.

Les Chinois attachaient une grande importance à la préparation de l'esprit : le peintre devait, avant de se mettre au travail, recueillir ses idées dans une pièce tranquille. La fenêtre devait être lumineuse, la table sans un grain de poussière et l'esprit plein de sérénité.

On nous raconte qu'un maître, Kou Tsiun-tche, avait coutume de peindre dans un grenier, et il tirait l'échelle après lui, afin de ne pas être dérangé par sa famille².

*
* *

¹ B. II. CHAMBERLAIN, *Transactions of the Asiatic Society of Japan*. Vol. 12, p. 221.

² *The principles Ch'i-yün and Chuan-shên in chinese painting* (Kokka, n° 244).

IX

PRINCIPES DE COMPOSITION

Presque tous les tableaux anciens qui ont survécu en Extrême-Orient empruntent leur sujet à la religion bouddhique ; nous savons pourtant que des sujets profanes et des portraits les précédèrent en Chine.

Kou K'ai-tche, le fameux maître du quatrième siècle, auteur du merveilleux rouleau qui se trouve au British Museum, était particulièrement renommé pour ses portraits, et l'on rapporte à ce sujet quelques-unes de ses paroles. Il attachait une grande importance à la peinture des yeux, qui sont le trait le plus expressif, le trait dominant du visage.

Il semble avoir préféré dessiner des têtes aux traits vigoureux, peindre des hommes de caractère et d'expérience.

« Faire le portrait d'une jolie fille, dit-il, c'est comme ciseler un portrait dans de l'argent ; on peut arriver à rendre à la perfection les vêtements de la jeune femme, mais il faut se contenter d'un trait par-ci, d'un coup de pinceau par-là, pour rendre sa beauté, telle qu'elle est.

« En quoi est-il nécessaire, demande un maître Song, Sou Tong-p'o, que dans un portrait le corps tout entier soit ressemblant ? Ne suffit-il pas de rendre les parties du corps où se manifeste la pensée ¹ ?

Le même peintre, qui était grand homme d'État, poète et philosophe, commente la déplorable coutume qui, d'après lui, sévissait sur ses contemporains, et qui consistait à arranger le chapeau et les vêtements de la personne dont on allait faire le portrait, à la faire asseoir et regarder un objet. Il en résulte que le modèle prend un visage et une expression qui ne sont pas les siens.

« La meilleure façon, dit-il, pour saisir l'expression naturelle d'un personnage est d'observer secrètement sa conduite avec d'autres personnes.

Il semblerait, d'après ces remarques, que les méthodes photographiques que nous connaissons si bien ne fussent point inconnues en Chine il y a mille ans. Pourtant, comme je l'ai déjà fait observer, le portrait qui est, en Europe, le genre de peinture le plus fréquent, est extrêmement rare en Extrême-Orient. Même un artisan dessinateur comme Toyokuni, refusa de terminer le portrait

¹ GILES, p. 106.

d'un (richard) parce qu'il ne pouvait rien trouver d'intéressant dans l'âme du modèle ¹. Les portraits de ce genre, qui sont venus jusqu'à nous, sont presque tous des portraits de grands hommes, soit idéalisés, soit faits en souvenir d'eux, et en particulier des portraits de prêtres et de guerriers.

De même que les thèmes de l'art chrétien ont formulé des types de composition qui ont influencé l'ensemble de la peinture en Europe, de même, les sujets de la religion bouddhique ont eu leur rôle, bien moins considérable, il est vrai, dans la formation du caractère de la peinture en Extrême-Orient.

L'art chrétien, avec ses conceptions dramatiques, a fourni des matériaux sans nombre à l'étude des figures en action et en mouvement dans leurs rapports les unes avec les autres. L'art bouddhique, au contraire, exprime un idéal de contemplation. Il est vrai que les bas-reliefs primitifs du Gandhara et ceux de Borobudur, à Java, traitent des événements de la vie de Çakyamouni, content son adolescence solitaire, son premier contact avec la maladie et avec la mort, sa séparation d'avec sa famille, son séjour dans les montagnes ; mais dans la peinture bouddhique, telle que nous la connaissons en Chine et au Japon, ces sujets sont très rares. Dans les tableaux que le docteur Stein a rapportés du Turkestan, les aventures de la vie du Bouddha sont assez souvent représentées, mais elles ne forment pas le sujet principal des grandes compositions ; elles ne sont traitées qu'en de petits compartiments, en marge des portraits retraçant les visages sévères ou bienveillants des Bodhisattvas, et ne jouent qu'un rôle tout à fait secondaire, analogue à celui des *predelle* des autels italiens.

Or, un art qui se consacre à l'expression du repos intellectuel, ou qui représente des visions d'extase, se prête inévitablement à la répétition plutôt qu'au développement.

Les peintres qui suivirent purent tenter d'apporter des raffinements à ces thèmes, mais leurs compositions n'eussent décelé de progrès qu'à condition de refondre la conception tout entière.

Chez les peintres de la Renaissance italienne, alors même que le sujet proposé se trouvait être soit une vision béatifique des saints et des prophètes, soit l'Assomption de la Vierge Marie, on découvre un effort constant pour relier les figures les unes aux autres par l'action et par le geste. Mais, si cette

¹ Le marchand envoya un domestique demander à l'artiste pourquoi il interrompait son travail. Le domestique, en voyant le croquis préliminaire, ne put s'empêcher de souhaiter, bien que, dit-il, il sût combien ce souhait était inutile, que Toyokuni fit son propre portrait ; et il expliqua que, son pays étant très éloigné, il ne pouvait aller voir ses parents pendant ses congés, de sorte qu'un portrait de lui leur serait très précieux. A cette pensée, il fondit en larmes ; Toyokuni, touché, le fit aussitôt poser et le renvoya avec un portrait. Le maître de ce garçon vint demander une explication ; l'artiste répondit aussitôt que le jeune homme lui ayant montré sa nature intime, était devenu pour lui un sujet intéressant ; tandis que la nature intime du marchand lui restait cachée. Cette histoire est rapportée dans le Dictionnaire japonais de biographie nationale, *Dai Nihon Jimmei Jisho*.

maîtrise dans la composition ainsi obtenue était une véritable conquête de l'art laïque, il en résultait en revanche une fâcheuse diminution ou même une disparition totale du sentiment religieux qui était censé avoir inspiré la peinture. Si nous nous rappelons le *Dôme* du Corrège, dans la cathédrale de Parme, ou le *Paradis* du Tintoret, nous rencontrons bien un sentiment d'extase et de transport religieux, mais nous sommes conscients d'une certaine inquiétude et d'une interruption dans le rythme ; nous ne sommes pas emportés d'un élan irrésistible dans le monde éthéré que nous contemplons : nous restons au-dehors, étonnés par l'agitation des êtres qui le peuplent et peut-être plus écrasés par la divine habileté du peintre que par le sujet lui-même.

Comme type de la peinture bouddhique à sa plus belle époque, signalons le célèbre tableau du Sozu Eshin, au XI^e siècle¹. On y voit Amida Bouddha, s'élevant au-dessus des montagnes, avec des serviteurs angéliques flottant de chaque côté de lui, tandis que des adorateurs restés sur terre le regardent d'en bas et que les quatre gardiens du monde matériel se tiennent dans le fond. Comme nous nous trouvons transportés sans effort vers les régions sublimes ! Il semble que cette splendeur venue de l'inconnu et qui illumina tout le tableau provienne d'une commotion de l'esprit. Nous devenons une partie du tableau, il devient une partie de nous-mêmes.

La centralisation et la symétrie sont les principes dominants de cette œuvre. L'attention du spectateur se concentre sur l'étincelante et gigantesque figure d'Amida, et les personnages placés d'un côté ont comme pendant des personnages placés de l'autre. Nous examinerons plus tard comment les idées taoïstes devaient affecter ces principes ; mais, pour le moment, je désire appuyer sur le caractère général de tout cet art.

Les plus belles peintures bouddhiques possèdent à un degré extraordinaire la faculté d'attirer le spectateur hors de lui-même et de ses préoccupations, pour le transporter dans l'atmosphère idéale qui leur est propre. Au contraire, dans un grand nombre de peintures européennes, religieuses tout au moins de nom, les personnages sacrés sont remplis du désir d'impressionner le spectateur ; ils appellent du geste, ils montrent du doigt, ils ouvrent les bras, sourient, persuadent ; mais je crains bien que trop souvent ils ne parviennent qu'à nous exciter à la résistance ou à nous réduire à l'indifférence.

Chacun de nous, sans doute, a remarqué combien, dans la vie ordinaire, le spectacle d'une personne absorbée par son travail ou par la contemplation, oublieuse d'elle-même et inconsciente de ce qui l'entoure, exerce un charme puissant. Peut-être éprouvons-nous le sentiment que quelque chose la possède qui dépasse l'individu, ou peut-être encore y discernons-nous le signe de cette grande coordination de la vie dans laquelle chacun de nous joue son rôle.

¹ Reproduit dans *Kokka*, n° 156.

Il en est de même pour l'art. L'occupation a beau être triviale, si la femme ou l'homme s'y consacrent tout entiers, la figure en acquerra une dignité naturelle et nécessaire, comme il y en a dans les mouvements des animaux.

Outamaro ¹ prend une figure empruntée à la vie la plus ordinaire, — par exemple, une femme qui, chez un drapier, examine une pièce de gaze, tandis qu'un enfant, absorbé lui aussi dans le monde de ses jeux et de ses fantaisies, se prélassa sur ses genoux. En lui-même le sujet n'existe pas ; mais, justement à cause de la foi de l'artiste dans la vie et dans la beauté des mouvements naturels dirigés vers la fin qu'ils se proposent, il y a dans cette estampe quelque chose de grave qui la relie au grand art.

Je crois que nous pouvons soumettre tous les peintres de figures à cette épreuve — qui dévoilera souvent le secret d'un art défectueux : les personnages s'occupent-ils véritablement de ce qu'ils font ? et leurs mouvements sont-ils bien concentrés sur le travail auquel ils sont en train de se livrer ? Une des conséquences fâcheuses de l'enseignement académique en Europe, avec ses innombrables dessins d'après des modèles qui posent, c'est qu'on rencontre trop souvent dans les tableaux des figures qui ne font rien de particulier, qui ne sont là que pour remplir un espace vide, et qui prennent une attitude dictée, non par la nécessité intime de l'équilibre ou du mouvement, mais par l'exigence de la composition, ou qui apparaissent dans la toile pour attirer la sympathie du spectateur.

Pour en revenir au tableau du Sozu Eshin, ce chef-d'œuvre et les autres chefs-d'œuvre de l'art bouddhique sont donc franchement symétriques dans leur disposition. Si nous dirigeons maintenant notre attention vers un autre tableau, une peinture chinoise de Ma Yuan ², nous y découvrirons une conception différente dans la composition. Au lieu d'une concentration totale et d'une harmonie dans le rythme qui nous pousse à arrêter entièrement notre attention sur les figures elles-mêmes, nous trouvons une façon de répartir les figures dans l'espace, qui nous surprend et nous stimule. Un prêtre rencontre son disciple. Ces deux personnages sont seuls, face à face. Un grand ciel vide s'étend au-dessus et autour d'eux. Les longues racines d'un arbre s'écartent en grimpant, et une branche venue d'un tronc invisible étend vers le haut son ombrage. Le principe de symétrie n'est pas seulement absent de cette peinture, mais l'asymétrie, l'imparfait, l'incomplet sont devenus le principe même de la composition. Le tableau n'est pas rempli ; il attend que notre imagination y pénètre, y sente l'air qui vient des grandes hauteurs du ciel et descend sur le flanc dénudé de la colline, y entende le balancement des branches du pin géant, écoute les paroles, observe les visages et les gestes du disciple et de son maître.

Nous sommes ici dans le plein courant des idées taoïstes. Le principe de symétrie dérive, je pense, de la contemplation de la forme humaine. C'est la

¹ [css : [Outamaro](#)]

² Reproduite dans *Kokka*, no 123. [css : [Ma Yuan](#)]

symétrie du corps qui fournit l'archétype du dessin primitif dans la plupart des arts religieux. A une figure centrale, aux membres d'une proportion parfaite, s'adjoindront de chaque côté deux figures, comme nous en voyons sur les autels primitifs, en Italie ; et d'autres figures s'y ajouteront encore en nombres égaux ou du moins apparemment égaux. Ce système entraîne fatalement la répétition et, avec le progrès de l'art, cette répétition devient fastidieuse pour l'artiste. En Europe, on a usé de nombreux stratagèmes pour la déguiser.

Mais si nous nous détournons du corps humain, comme le faisaient les artistes taoïstes, nous nous apercevons que dans les arbres, par exemple, quand même la disposition des branches serait asymétrique, l'équilibre pourtant se maintiendrait. C'est un tel principe d'équilibre asymétrique que recherchaient dans leurs œuvres les artistes taoïstes. Donc l'espace, l'espace entièrement vide devient un facteur positif ; ce n'est plus dans la peinture une partie qu'on a négligé de remplir, mais un élément qui exerce un pouvoir d'attraction sur l'œil en faisant équilibre aux masses et aux formes. Pour exercer ce pouvoir, il importe toutefois qu'on use largement de l'espace, et qu'on lui accorde de l'importance, comme une fin en lui-même.

Nous trouvons, même chez ces artistes, une tendance à composer des tableaux dans lesquels l'espace vide occupe le centre, tandis qu'un rameau unique ou une branche de fleurs venue de l'extérieur et entrant tout à coup dans le dessin, nous suggère l'idée de tout ce qui pousse en dehors de la toile. C'est par des indications de ce genre que l'imagination, excitée et poussée d'elle-même à l'action, sentait son énergie bien plus fortifiée que par le spectacle de formes parfaites et achevées.

*

* *

X

DISTANCE ET PERSPECTIVE

Il faut distinguer entre le principe de suggestion dans le sujet et le principe d'isolement décoratif, je veux dire le principe d'après lequel les peintres de miniatures persanes et quelques-uns des primitifs italiens traitaient les détails de la nature. Les artistes persans, de même que Botticelli dans son *Printemps*, aiment exprimer le plaisir des corolles qui s'ouvrent et des arbres en fleurs. Pour y arriver, ils réduisent la confusion et la profusion qu'offre la nature à quelques plantes et à quelques fleurs choisies et isolées sous leurs regards ; ils les peignent séparément et avec minutie, si bien qu'une touffe de pâquerettes ou d'anémones arrive à symboliser la gloire et la richesse de la campagne au printemps.

Ce procédé a certainement comme résultat de communiquer une joie vive et intense aux fleurs mêmes, en tant qu'objets de vision, mais il mène à la petitesse dans la forme et affaiblit la puissance synthétique de la nature. Il est essentiellement artificiel et ignore les relations naturelles de la vie.

La tradition principale de l'art chinois offre, au contraire, un instinct puissant de largeur et de simplicité. Les artistes les plus appréciés étaient ceux qui pouvaient, en un petit espace et avec quelques coups de pinceau, donner l'impression la plus complète de la profondeur et de la distance.

Dès le VI^e siècle ¹, nous entendons parler d'un maître qui pouvait, dit-on, sur un éventail, évoquer pour le spectateur dix mille kilomètres de pays. Et c'est là l'expression d'une admiration très vive, qui fut, dans la suite, souvent répétée.

Tous les effets de ce genre dépendent de l'art d'évocation. Le paysage chinois est certainement au premier rang parmi les paysages du monde entier, parce qu'il suggère des horizons sans bornes, qu'on y voit des montagnes au-delà d'autres montagnes se perdant dans le ciel à l'horizon lointain.

On a dit d'un artiste Song, Houang Ts'i, qu'un de ses tableaux intitulé *Brume et vent, avant la pluie* « était plein de profondeur et obligeait le spectateur à évoquer, dans le vague de la composition, des images qui, tour à tour et sans cesse, apparaissaient pour s'évanouir ensuite ».

Song Ti ² disait, au XI^e siècle, à un peintre, qui avait une bonne technique, mais dont les œuvres manquaient d'un effet naturel :

¹ GILES, p. 31.

² GILES, p. 100.

« Choisissez un vieux mur en ruine et voilez-le d'un morceau de soie blanche. Puis, matin et soir, contemplez cette soie jusqu'au moment où la ruine vous apparaîtra enfin à travers la soie, avec ses bosses, ses creux, ses zigzags et ses fentes dont le détail s'est amassé dans votre mémoire et fixé dans votre œil. Peu à peu, ces parties en relief, ces plis, ces trous, prendront la forme de montagnes, de ruisseaux et de forêts ; vous pourrez imaginer les voyageurs qui cheminent dans ce paysage, tandis que les oiseaux volent à travers les airs.

Léonard de Vinci — ne l'oublions pas — donnait des avis à peu près identiques. Il conseillait au peintre d'exciter son imagination en considérant attentivement les taches et les souillures apportées par le temps sur la surface d'un vieux mur, ou bien les veines d'un morceau de marbre, en laissant à sa fantaisie le soin d'y découvrir ou d'y suggérer des idées de peintures.

D'ailleurs, on ne cherchait pas uniquement des suggestions visuelles ; le spectateur n'était pas seulement poussé à se pénétrer du tableau placé devant ses yeux et à y voir plus que ce qui y était véritablement représenté ; mais, par le jeu subtil des associations d'idées, il lui était loisible d'évoquer, en outre, des sons et des parfums. Par exemple, dans la série classique des *Huit Scènes de paysages*, le peintre de la *Cloche du soir sonnant d'un temple lointain* évoquait les accents mélodieux et tendres de cette cloche passant au-dessus de la plaine pour parvenir jusqu'à l'oreille du voyageur ; quant à la *Descente des oies sauvages*, elle apportait le souvenir du cri familier des oies, volant en plein ciel, à travers la brume.

Quand l'empereur-peintre de la dynastie des Song, Houei-tsong, fonda son académie, et que les places de cette académie furent mises au concours, ceux qui les conquirent furent les peintres qui usèrent avec le plus de bonheur de ce principe de suggestion. Ainsi, l'un des sujets que l'on avait proposés devait illustrer ce vers d'un poème :

Le sabot de son coursier revient tout imprégné du parfum des fleurs foulées.

L'artiste qui l'emporta fut celui qui peignit un cavalier, suivi d'un essaim de papillons, voletant autour des sabots de son cheval.

Peut-être touchons-nous ici au point faible des Chinois, avec leur passion des jeux littéraires, leur subtilité excessive qui arrive parfois à obscurcir leurs qualités de peintres ; je suis pourtant loin de penser, avec quelques théoriciens puristes de notre époque, qu'il soit interdit à un peintre d'utiliser le pouvoir que possèdent les associations d'idées.

Les makémonos, longs rouleaux représentant une suite continue de scènes ou de paysages, remplissaient admirablement le but de l'art taoïste. Tout en les déroulant, il nous semble faire un voyage facile et sans effort à travers de merveilleux pays. Des sentiers nous invitent à quitter les rivages verdoyants

pour monter vers des plateaux plus éloignés, où des pins s'élancent de l'escarpement des rocs vers des pics dressés, pareils à des tours, dans le lointain du ciel. Aucune autre forme de paysage n'est aussi diverse, aussi mouvementée ; celle-ci rappelle la musique par la richesse et la mobilité de ses modes.

Avec le kakémono, tableau que l'on pend au mur, et qui est enfermé, comme les nôtres, dans les limites d'un cadre rectangulaire, les conditions étaient différentes.

Ces peintres, avec leur passion pour la distance et la profondeur, leur ardent désir d'infini qui seul répond à l'indépendance de l'âme humaine, « qui regarde avant et après », refusaient l'étroit horizon visible au niveau de notre œil. La ligne plate de l'horizon s'associait pour eux à la raideur de la mort ; ils avaient des révoltes devant sa courbe rigide ; ils aimaient, au contraire, un horizon dont les lignes opulentes s'enfuyaient au loin vers l'au-delà ou bien, suivant leur expression, « avec les ondulations du dragon ». Le spectateur se trouvait donc enlevé dans les airs, comme s'il regardait du haut d'une tour ; son œil ne s'embrouillait pas dans les détails du premier plan, mais à travers l'étendue des plaines, il allait jusqu'aux montagnes lointaines dont s'étagaient les cimes vaporeuses ou jusqu'à l'eau qui se fondait à l'horizon avec les brumes du ciel ¹.

Au point de vue historique, sans nul doute, le système de la perspective ainsi comprise n'était que le développement naturel du système primitif des plans superposés ; de même, dans les peintures égyptiennes, nous voyons les figures plus lointaines rendues à plus petite échelle et placées au-dessus des têtes des figures de premier plan. Mais l'influence principale qui détermina ce système fut la pensée taoïste, résolue à créer un art en harmonie avec ses aspirations.

Dès le VIII^e siècle, nous trouvons des traités sur le paysage qui consacrent une attention particulière à la perspective aérienne. Wang Wei établit la gamme des proportions pour les montagnes, les arbres, les chevaux et les figures humaines.

« Les hommes placés sur un plan éloigné, déclare-t-il, n'ont pas d'yeux, les arbres dans le lointain, point de branches, les collines, point de rochers : elles sont indistinctes comme les sourcils ; et les eaux lointaines n'ont pas de vagues, mais elles se dressent et touchent aux nuages.

Ces préceptes nous apparaissent très évidents et d'une grande banalité ; mais nous savons combien cet instinct puéril de rendre, non pas ce que nous voyons

¹ « Si l'on regardait les montagnes peintes de la même manière que les montagnes réelles, c'est-à-dire de la base au sommet, il ne serait possible de voir qu'une seule chaîne à la fois, et non la succession des chaînes ; leurs ravins et leurs vallées échapperaient aussi », a dit Chen Koua (XI^e siècle). — GILES, p. 106.

réellement, mais ce que nous savons exister là-bas persiste dans la peinture ; aussi, pour l'époque, ces principes sont-ils remarquables.

Trois siècles plus tard, Kouo Hi, que j'ai déjà cité et qui attache une grande importance à la valeur d'une expérience pleine et variée, d'une observation vaste et étendue, analyse avec plus de précision les éléments du paysage. Il discute les tableaux de montagnes, par exemple, par rapport à leur hauteur, leur profondeur et à ce qu'il appelle « la distance de l'horizon ». Il parle aussi d'une grande montagne qui domine de façon grandiose les collines plus modestes, et d'un pin élevé qui offre aux autres arbres un merveilleux exemple. Cette relation qui existe entre les points dominants et les points subordonnés, les Chinois l'exprimèrent par la métaphore de *l'hôte* et de ses *invités*.

On considérait les montagnes et l'eau comme les éléments si indispensables d'un tableau, que le nom même de paysage en chinois est « montagne-eau-tableau ». On attachait une grande importance à la vérité structurale. Mi Fei ¹, le célèbre critique, déclare que les collines s'élevant hors de l'eau ne doivent jamais sembler reposer sur la surface de cette eau, mais donner l'impression qu'elles plongent dans ses profondeurs. S'il existe des ruisseaux dans le tableau, il importe que nous puissions, par l'imagination, remonter jusqu'aux sources d'où ils ont jailli ; ils ne doivent pas être amenés n'importe comment, d'une source qui n'apparaît pas.

De même, chaque élément du paysage doit avoir le caractère qui lui est propre : les oiseaux et les bêtes doivent paraître vivants et offrir avec la réalité d'autres ressemblances que celle de la plume et du poil ; il faut que les fleurs et les fruits se balancent dans la brise et étincellent sous la rosée ; quant aux personnages, lorsque nous les regardons, ils doivent nous donner l'impression de la parole.

Toutes ces préoccupations, éveillées par le souci essentiel de rythme et de vitalité dans la composition, montrent le caractère viril qui se cache sous l'idéalisme élevé de la peinture Song. Le but de l'art de cette période se trouve admirablement résumé par un poète chinois ².

L'art dépasse la forme des choses,
Bien que son rôle soit de conserver la forme des choses :
La poésie nous donne des pensées qui dépassent le domaine de l'art,
Quoiqu'on l'apprécie parce qu'elle permet aux caractères de l'art de se manifester.

*
* *

¹ GILES, p. 134.

² GILES, p. 146.

XI

COULEUR

Afin de répondre à son but, à son idéal, cet art devait marquer une préférence pour les tableaux monochromes. Mais le mot monochrome est un terme dénué de force et de vie pour exprimer la gamme merveilleuse de tons et de subtilité dont est capable cette préparation de suie noire, connue sous le nom d'encre de Chine.

« L'encre, dit un critique chinois ¹, appliquée sur la soie de façon monotone, sans pensée ni sans intention, s'appelle l'encre morte ; celle qui apparaît distinctement en clair-obscur se nomme l'encre vivante. Le coloris, au sens véritablement pictural du mot, ne signifie pas la simple application de pigments divers. On peut admirablement rendre l'aspect naturel d'un objet par le simple moyen de l'encre de Chine, si l'on sait distribuer les nuances et les ombres nécessaires.

Dans les dessins à l'encre de Chine, le pinceau est le capitaine, l'encre, le lieutenant ; dans les peintures en couleurs, au contraire, ce sont les couleurs qui sont les maîtresses, le pinceau qui est le serviteur. En d'autres termes, l'encre complète l'œuvre du pinceau, tandis que les couleurs en sont un supplément. Et le critique continue à démontrer que la maîtrise dans le dessin à l'encre de Chine est plus rare que dans la peinture en couleurs.

Sans doute, le goût de la calligraphie était bien une des causes de la prédilection des Chinois pour la peinture à l'encre. Mais, en outre, l'impossibilité d'obtenir ainsi une imitation purement superficielle des formes et des couleurs, la discrétion et la prudente retenue de ce procédé, le rendaient particulièrement conforme au génie chinois.

Nous l'avons vu, bien que le système de l'ombre portée soit rigoureusement laissé de côté, la relation des tons sombres aux tons clairs faisait l'objet de l'attention la plus profonde de la part du peintre. Le terme *notan* correspond, en fait, à notre terme « clair-obscur », au sens propre du mot. Ce n'est pas la lumière et l'ombre, copiées par le peintre telles qu'elles existent dans la nature, mais les rapports entre les tons clairs et les tons sombres. Il existe du « clair-obscur » dans les peintures en couleurs de la Chine et du Japon, aussi bien que dans les monochromes, bien que nos yeux n'y aperçoivent pas d'ombres.

¹ Cité par SEI-ICHI-TAKI : *Three Essays*, p. 65.

Et dans aucun art la couleur n'est employée avec plus de subtilité, de sûreté et de bonheur. Nous y rencontrons souvent des harmonies rares et étranges, particulièrement dans les tons clairs, qui sont différentes de tout ce que nous connaissons dans l'art occidental.

Ces peintres, sans doute, abordaient beaucoup les problèmes de la couleur dans le même esprit que Reynolds. Reynolds, dans ses carnets de notes italiens et flamands, observait quelles couleurs étaient employées dans les tableaux qu'il examinait et critiquait leur usage non pas au point de vue de leur conformité avec les couleurs de la nature, mais comme faisant partie d'une gamme de tons clairs et obscurs. Au XIX^e siècle, la science nous a tous affectés, bien plus profondément même que nous n'en avons conscience ; et les peintres se sont occupés de la couleur comme d'une question scientifique, s'efforçant d'imiter tous les effets de la lumière naturelle. Léonard de Vinci nota comme un fait les ombres bleues d'un coucher de soleil ardent, mais conseilla d'éviter, dans un tableau, les effets d'un soleil trop violent qui sont pénibles pour l'œil. A notre époque, nous avons vu les faits scientifiques élevés à la hauteur d'un dogme artistique.

En discutant la philosophie de la nature incluse dans l'art chinois, nous noterons que les Chinois étaient arrivés depuis longtemps à cette même conception de l'univers et de la place occupée par l'homme, que la science occidentale nous a seulement révélée dans ces derniers temps.

Les découvertes des sciences physiques vinrent affecter comme un véritable choc la plupart des esprits européens, parce qu'il n'existait pas d'harmonie entre l'imagination religieuse, la pensée philosophique et les recherches scientifiques ; chacune de ces tendances, en effet, s'était développée sur des routes distinctes. En Chine, le bénéfice intellectuel de ce que nous appelons l'esprit scientifique — et qui est l'amour désintéressé de la vérité et la conquête d'un point de vue dépassant les idées purement humaines sur l'univers, — ce bénéfice intellectuel fut obtenu par d'autres moyens, et sans cette opération pénible qui consiste à perdre des illusions que naguère l'on a chéries.

Mais l'absence de toutes ces notions scientifiques dont nous sommes si fiers apparaît d'une façon plus frappante, plus évidente et de diverses manières.

Les résultats de la science ne se sont pas, en Chine, appliqués à l'art de la façon rigoureuse à laquelle nous nous sommes habitués. Les peintres et les sculpteurs se contentaient du trésor accumulé par des siècles d'expérience ; et les problèmes du dessin se voyaient peu à peu résolus par des principes appartenant au domaine de l'art lui-même. En Europe, d'autre part, les problèmes de perspective, d'anatomie et de distribution de la lumière furent étudiés séparément en tant que sciences, puis appliqués à l'art. Le résultat en fut une confusion désolante.

Nous trouvons en Chine, à la place de notions scientifiques, les traces constantes de croyances magiques et mystiques (visibles, par exemple, dans la prédilection pour certains nombres) et d'un symbolisme très varié.

Le peintre était lui-même considéré comme une sorte de magicien. Nous nous en apercevons par les histoires fréquentes, — j'en ai déjà cité deux ou trois — sur son pouvoir d'animer ses créations du souffle même de la vie. Et dans certaines sectes du bouddhisme, la vision peinte par l'artiste, répandant sa lumière sur les ténèbres de la nuit, était considérée comme l'incarnation même de la divinité.

Ces tendances persistantes se manifestent par la façon de considérer les couleurs en Chine et au Japon.

Dans la tradition populaire chinoise, il existe cinq couleurs. Ce sont le bleu, le jaune, le rouge, le blanc et le noir. Chacune d'elles est liée à certaines associations. C'est ainsi que le bleu s'associe à l'Est, le rouge au Sud, le blanc à l'Ouest, le noir au Nord et le jaune à la Terre. Les raisons que l'on donne pour expliquer ces associations ne semblent guère plausibles à nos habitudes d'esprit. Le bleu semble ne s'être pas, à l'origine, distingué du vert, — du moins se servait-on du même mot pour tous deux, — et il s'associait au vert, à cause de l'arrivée du printemps et de sa verdure. Il est plus facile de comprendre que le noir s'associât au Nord glacial et qu'on opposât au Nord tout noir le rouge du Midi brûlant ; mais attribuer le blanc à l'Ouest parce que l'automne vient de ce côté avec ses vents que précèdent les gelées blanches, c'est là une explication un peu tirée par les cheveux. Quand nous continuons à chercher en outre le sens des couleurs dans des régions plus vastes ; quand nous trouvons que le bleu s'associe au bois, le rouge au feu, le blanc au métal, le noir à l'eau ; quand on nous dit de plus que les cinq couleurs ont chacune des correspondances symboliques avec les émotions (le blanc avec le deuil, par exemple, et le noir avec les soucis), et non seulement avec des émotions mais avec des notes de musique, avec les sons et avec les saveurs, je crains fort que le respectable sens commun de l'Occident ne finisse par s'impatier et par s'indigner ¹.

Pourtant, si fantaisiste et illusoire que puisse nous apparaître l'application détaillée d'un tel symbolisme, il serait vain de nier que certains genres et certains tons de couleurs aient un véritable rapport avec certaines émotions de l'esprit.

Nos peintres sont portés à accepter les couleurs de la nature telle qu'ils les trouvent, plutôt que d'employer des couleurs exprimant la disposition d'esprit qui vient de s'éveiller en eux. Mais ils sont également portés à peindre des scènes qui n'évoquent aucune émotion, quelle qu'elle soit.

Qui pourra dire jusqu'à quel point les maîtres chinois et japonais furent affectés par le symbolisme de couleurs dont nous venons de parler ? D'après

¹ Voir *Kokka*, n° 214 et 221.

la secte bouddhique Shingon, la hiérarchie des couleurs correspond aux différents degrés de l'extase contemplative, allant du noir, par le bleu, le jaune et le rouge, jusqu'au blanc, source pure et radieuse, en laquelle se perdent et se fondent toutes les couleurs ; et dans les tableaux inspirés par la doctrine Shingon, peut-être est-il heureux de voir observer cet ordre dans les couleurs et cette distinction entre elles. Mais dans l'art laïque, plus libre par essence, certaines couleurs furent sans doute choisies ou écartées en vertu d'associations d'idées ou de traditions difficilement accessibles à l'esprit d'un peintre occidental ; nous pouvons affirmer toutefois que l'instinct esthétique et le sentiment de l'harmonie furent toujours les principes directeurs de l'art.

Il faut noter ici que les Chinois ont une aversion profonde pour les tons mélangés et pour tout ce qui touche à une couleur trouble ou bourbeuse.

Le rouge et le vert sont les couleurs favorites des Japonais. Dans les peintures de l'école de Kano, ces deux couleurs sont parfois les seules employées, le reste du tableau étant en gris d'argent ou en noir. Et c'est là un des secrets de l'admirable coloris propre aux artistes d'Extrême-Orient. Ils emploient très parcimonieusement les teintes positives, en leur donnant comme contraste de grands espaces de teinte neutre, par exemple le ton fauve ou couleur d'ambre, de la soie si chère aux Chinois, ou la pâleur douce et lustrée du papier que préféraient les peintres Ashikaga du Japon ; l'on voyait toujours aussi dans leurs œuvres le gris et le noir de l'encre au moyen de laquelle ils traçaient les contours. Ainsi employée, la couleur arrive à l'œil avec un plaisir accru et purifié.

On peut également attribuer en partie la beauté de cette couleur à la pureté des pigments et au soin extraordinaire que l'on consacrait à leur confection. Les chimistes ne pouvaient offrir au peintre un grand nombre de couleurs, mais celui-ci savait préparer celles qu'il possédait et il était sûr de ses effets.

Quelques remarques d'Hokusai, citées dans l'ouvrage de Goncourt, peuvent servir d'exemple.

« Ce qu'on appelle *le ton souriant* est la couleur dont on se sert pour le visage des femmes et qui lui donne la teinte et l'éclat de la vie ; on s'en sert aussi pour colorier les fleurs. Pour obtenir ce ton, prenez un certain rouge minéral¹, faites-le fondre dans l'eau bouillante et ne touchez pas à la solution pendant un certain temps.

« Pour peindre des fleurs, on mélange d'ordinaire de l'alun à cette solution, mais ce mélange donne à la couleur une teinte brune. Je me sers moi-même d'alun mais d'une façon différente, que l'expérience m'a fait découvrir. Je bats le mélange pendant longtemps dans une tasse, puis je l'agite au-dessus d'un feu très doux jusqu'au moment où l'humidité en est complètement séchée. Je garde au sec la matière ainsi obtenue et prête à être employée,

¹ Rose foncé. Il s'agit en réalité d'un extrait de *l'herbe de Saint-James*.

et, quand je m'en sers, je la mélange de blanc. Pour obtenir ce blanc, réchauffé par un léger soupçon de rouge, j'étends tout d'abord le blanc sur le papier ou sur la soie ; puis, mêlant le rouge dans beaucoup d'eau et le laissant tomber au fond, je passe une couche de cette eau à peine colorée sur le fond blanc et j'obtiens ainsi l'effet désiré.

Hokusai distingue aussi entre la variété des noirs que l'on obtient au moyen de l'encre de Chine :

« Il y a le noir ancien et le noir frais, le noir brillant et le noir terne, le noir au soleil et le noir à l'ombre, Pour le noir ancien, usez d'un mélange de rouge ; pour le noir frais, d'un mélange de bleu ; pour le noir terne, d'un mélange de blanc ; pour le noir brillant, ajoutez de la gomme arabique. Le noir au soleil doit avoir des reflets gris.

*

* *

XII

FIGURES ET FLEURS

Revenons un instant à la peinture de personnages. J'ai déjà dit quelques mots de l'école nationale japonaise, qui eut sa période de gloire aux XIII^e et XIV^e siècles et dont les sujets favoris étaient empruntés à la guerre.

Les peintres de cette école, sauf pour les sujets et portraits bouddhiques, se bornèrent à peindre des *makémonos*, peintures sur rouleaux ; et ils produisirent une forme de peinture narrative qui n'a d'équivalent nulle part. Ils atteignirent dans ce genre à une maîtrise du sentiment dramatique appliqué à la peinture des personnages, qui diffère de tout ce que les Chinois ont donné.

Le mouvement, l'action, une réserve extrême dans le nombre des coups de pinceau servant à rendre un personnage ou un objet, c'est à quoi visaient ces maîtres dont Keion fut peut-être le plus célèbre.

Ils déployaient également une maîtrise toute particulière dans la façon de rendre les groupes et les masses d'individus au cours d'une action violente.

Bien plus tard, au XVII^e siècle, quelques artistes s'efforcèrent de fondre la méthode synthétique des Chinois avec les principes de la composition purement japonaise, telle qu'on la trouve dans l'école de Tosa.

Il existe un tableau fameux des *Trente-six poètes* par Korin. Il est conçu selon la formule chinoise du paysage ; les groupes y sont reliés comme peuvent l'être les éléments constitutifs d'un paysage. Ces artistes ne construisent pas autour d'un centre : l'unité s'obtient par un équilibre subtil entre les rapports des diverses parties.

Voici un groupe, animé de personnages, transformé en morceau décoratif. Et pourtant c'est aussi un véritable tableau ; tout y représente quelque chose de vivant. Nos idées sur la décoration sont, je le crains, beaucoup trop dominées par la conception d'un dessin qui serait une sorte de mosaïque et dont chaque élément se répéterait, le tout composant une forme sans vie propre, quelque chose d'inerte et de limité ; c'est une succession mécanique de motifs visant au rythme, mais sans atteindre à la vitalité rythmique (je parle, naturellement, de la moyenne des sujets décoratifs). Nous devrions, au contraire, considérer ces éléments comme des énergies vivantes, agissant et réagissant les uns sur les autres. Quand les éléments en sont des formes humaines, comme dans le tableau de Korin, cette conception est pour nous appréciable. Mais l'art d'Extrême-Orient, avec son suprême respect des êtres et des forces extérieures à l'humanité, nous démontre encore que les fleurs et les personnages peuvent être employés tour à tour comme éléments alternatifs

de la composition ; le résultat en est décoratif, mais également représentatif ; nul besoin d'établir une distinction entre les termes.

Le but, dans la peinture des fleurs comme dans leur arrangement, a toujours été de faire ressortir le développement de la plante. Les branches et les feuilles étaient disposées, non comme des combinaisons de couleurs considérées par masses, mais comme des dessins envisagés du point de vue de la ligne.

Chaque tige, chaque fleur, chaque feuille apparaissait d'une façon distincte et l'artiste déployait un art merveilleux pour éviter la confusion tout en conservant le naturel. Les lignes nerveuses et jaillissantes des tiges, en contraste avec les courbes nuageuses des floraisons, fournissaient des motifs de composition aussi variés que ceux qu'offre le corps humain. Les fleurs en arrivaient donc à revêtir, non seulement un sens, mais, comme motif de composition, une importance égale à celle que présente pour nous la peinture de personnages.

*

* *

XIII

LES TRANSFORMATIONS DANS L'ART

On demande parfois : « Y eut-il, dans l'art oriental, ces conflits et ces mouvements qui jouèrent un rôle si important, ou du moins si bruyant, dans la peinture européenne ? »

Une de ces idées universellement acceptées et d'ordinaire toujours erronées, c'est que la Chine fut et reste un pays de traditions immuables paralysées par un dévouement servile au passé. Or, on disait de Kouo Hi, auteur de l'essai sur le paysage que nous avons déjà cité, que, grâce à son éducation taoïste, il était toujours disposé à mettre les vieilles méthodes au rancart pour adopter les nouvelles.

Un autre critique fameux, Sou Tong-p'o, écrit :

« Copier les chefs-d'œuvre de l'antiquité, c'est se borner à se rouler dans la poussière, parmi les épluchures.

Pourtant, il est vrai que, dans l'art chinois et japonais, la tradition s'est montrée plus puissante, plus continue et même plus tyrannique que chez nous. On n'y a jamais confondu la nouveauté et l'originalité ; et jamais, nous l'avons vu, on n'y a mis en doute le but suprême de l'art. La fin que constitue la vitalité rythmique, le dévouement à l'idée ne furent jamais perdus de vue. D'ailleurs, même en Europe, me semble-t-il, le réalisme n'a jamais eu d'autre sens que d'amonceler des aliments nouveaux sur la flamme languissante de l'idée, de fournir des matériaux neufs à l'heure où les thèmes connus s'usaient et vieillissaient. Envisagé en tant que but positif et fin en soi, le réalisme a toujours fini par apparaître comme un débouché provisoire ou une absurdité.

Dans l'art d'Extrême-Orient, comme dans celui de l'Europe, il y a du flux et du reflux ; toutefois la tendance dominante de cet art l'entraîna, non pas dans l'imitation banale, mais dans une calligraphie et une décoration trop faciles, insignifiantes et d'une structure dénuée d'expression.

Certains maîtres ont manifesté leur sympathie pour la tendance que nous qualifions de naturaliste ; mais nous ne trouvons pas dans leurs œuvres cette sincérité de représentation que nous pourrions en attendre d'après leurs paroles.

Nous ne rencontrons même pas de réalisme chez les dessinateurs d'estampes, — du moins ce que nous entendons par ce terme. Ils restèrent toujours fidèles aux conventions essentielles de l'art asiatique.

Sharaku ¹ pourtant fut bien obligé de cesser la publication de ses portraits d'acteurs parce qu'ils étaient trop vivants et offensaient le goût public. Et Kunisada ², ayant eu l'occasion de peindre un vol avec effraction, recourut à un moyen qui rappelle les méthodes de certains acteurs modernes : se grimant en voleur, il fit irruption dans sa propre maison à minuit et réussit à saisir sur le visage de sa femme l'expression même de terreur qu'il avait en vain cherchée.

Il y a encore l'anecdote d'un certain peintre de Kyoto, nommé Buson ³, qui, afin de contempler le clair de lune, avait fait un trou dans son toit en le brûlant et, perdu dans une extase d'admiration, ne s'aperçut pas qu'il avait mis le feu à tout un quartier de la ville ; cette anecdote contient tout le caractère de la race.

J'ai déjà cité plus haut le commentaire qu'un homme de lettres fameux, Motoöri, fit, il y a un siècle, de la peinture japonaise. Considérées du point de vue critique, ses remarques ont peu de valeur ; mais elles présentent un intérêt relatif comme témoignages de la conception traditionnelle que les peintres avaient de leur art ; elles montrent du même coup la révolte de l'homme ordinaire, avec son bon sens arrogant, révolte que justifie grandement la décadence subie par ces traditions.

« Le but à poursuivre lorsqu'on exécute un portrait, c'est d'atteindre à une ressemblance aussi parfaite que possible, — la ressemblance du visage (ce qui est, naturellement, le trait essentiel), celle du corps et de l'allure, celle même des vêtements. Il faut donc prêter une grande attention aux moindres détails du portrait. Or, à l'heure actuelle, les peintres qui veulent rendre le visage humain se mettent au travail sans autre intention que celle de montrer la vigueur de leur coup de pinceau et de produire un tableau élégant. Le résultat en est un manque total de ressemblance ; car la ressemblance du portrait avec le modèle est la chose du monde à laquelle ils attachent le moins d'importance.

« On esquisse les portraits avec tant de précipitation et d'insouciance que non seulement ils n'offrent aucune ressemblance avec le modèle, mais qu'on arrive à présenter des hommes pleins de science et de noblesse avec une expression qui ne conviendrait qu'à des paysans de l'espèce la plus grossière.

« Le même désir constant de ne faire parade que d'une virtuosité purement technique conduit nos artistes à changer de beaux visages en des visages vulgaires... »

¹ [css : [Sharaku](#)]

² [css : [Kunisada](#)]

³ [css : [Buson](#)]

Motoöri se plaint ensuite de l'aspect barbare et démoniaque que l'on donne aux héros et aux guerriers de l'antiquité dans les tableaux de batailles. Sans doute fait-il allusion non pas aux grands tableaux de bataille de Keion et de son école, car il avoue son ignorance de l'art ancien, mais aux tableaux et aux estampes d'Hokusai, de Kuniyoshi ¹ et d'autres artistes de l'école populaire. Ce qui l'intéresse et l'attriste, c'est que les Chinois puissent croire que le Japon est véritablement peuplé de démons grotesques :

« Car, dit-il, les Japonais, par la lecture constante des livres chinois, connaissent fort bien les questions chinoises ; mais les Chinois, au contraire, ne lisant jamais notre littérature, sont complètement ignorants de ce qui nous concerne.

En réalité, nous nous apercevons bien vite que sa critique a ses racines dans une idée patriotique.

Comme « l'homme ordinaire » dans le monde entier, Motoöri voit dans le portrait la forme typique de la peinture et insiste sur la ressemblance, qui en est le facteur le plus important ; pourtant il vante les conventions de l'école purement japonaise de Tosa et déclare qu'elles ne doivent nullement être dédaignées ni négligées. Parmi elles, il choisit le procédé qui consiste à enlever le toit des maisons de façon à permettre à l'œil de pénétrer dans ces dernières. D'autre part, la méthode de taches et de bavochures en honneur dans l'école chinoise de date plus récente provoque sa colère et sa désapprobation. De sorte que Motoöri n'exprime pas le point de vue du véritable réalisme ; et s'il avait connu les chefs-d'œuvre des grandes époques de la peinture, en Chine comme dans son propre pays, il n'y aurait trouvé, sans aucun doute, aucune cause de mécontentement.

Il n'y en eut pas moins au XVIII^e siècle et au début du XIX^e une forte réaction dans le sens du réalisme, causée, comme il est assez naturel, par l'affaiblissement et la décadence des écoles académiques ; celles-ci cherchaient, sans conviction intime, à imiter par le côté extérieur ce qui avait fait la gloire des siècles passés ; elles reproduisaient et vulgarisaient par leurs copies la rapidité suggestive de ces croquis à l'encre qui, naguère, exprimaient avec tant de sincérité la ferveur d'une imagination pleine de liberté.

Mais peu d'artistes furent aussi entiers dans leur révolte que Shiba Kokan, l'élève d'Harunobu, qui fit des estampes de son maître une si habile contrefaçon et apprit des Hollandais, à Nagasaki, les méthodes de l'art européen. Il montre, dans ses *Confessions*, tout l'enthousiasme d'un néophyte. Nous voyons dans ses critiques, comme dans celles de Motoöri, quel dégoût il éprouve pour les recherches si vaines et si frivoles de la pure technique ; il témoigne aussi de l'impatience pour les « paysages sans nom », pour les esquisses faites suivant des formules rebattues, par des Japonais qui, n'ayant jamais été en Chine, dédaignaient pourtant de choisir comme sujets les

¹ [css : [Kuniyoshi](#)]

collines et les ruisseaux de leur patrie ; et cette impatience est du moins la preuve qu'il avait le bon goût de soupirer après la sève et la saveur d'un art national plus personnel.

Mais nous découvrons aussi dans sa critique le plaisir enfantin qu'il prend à une illusoire imitation de la nature, qui porte en elle-même sa condamnation.

« Le style que l'on doit mettre dans les copies de la nature, dit-il, trouve son expression dans les tableaux hollandais. A l'inverse de ce que nous voyons, dans les peintures de notre pays, on ne fait pas de vains embarras à propos des coups de pinceau, de la façon de les donner, de leur raison d'être ou de leur vigueur. Dans l'art occidental les objets sont copiés directement d'après nature ; de là vient qu'en face d'un paysage on a l'impression d'être placé au milieu de la nature. Il existe un procédé merveilleux, appelé photographie, qui donne une copie exacte de l'objet, quel qu'il soit, en face duquel il se trouve placé. On n'esquisse aucune scène qui n'ait été réellement vue et l'on ne reproduit pas un paysage anonyme comme il arrive si souvent dans les productions chinoises. Les cinq couleurs ne sont pas délayées dans de la colle ou de l'eau, mais dans une matière spéciale faite d'huile et de graisse. Impossible d'improviser un tableau de ce genre pour apporter une distraction nouvelle à un banquet offert à la noblesse. Dans ce cas, l'art, comme la littérature, n'est plus un divertissement, mais un instrument d'utilité publique.

Il va même plus loin dans sa révolte contre les traditions de son pays :

« Une peinture qui n'est point une copie fidèle de la nature, n'offre point de beauté et n'est pas digne de son nom. Voici ce que je veux dire : quel que soit le sujet, paysage, oiseau, taureau, arbre, pierre ou insecte, on doit le traiter d'une façon si vivante qu'il déborde de mouvement et d'animation. Or ce résultat dépasse les possibilités de tous les arts, sauf celui d'Occident. Si on les juge d'après ce point de vue, les peintures chinoises et japonaises paraissent très puériles, et méritent à peine le nom d'art. Lorsqu'ils rencontrent un chef-d'œuvre d'Occident, les gens qui ont pris l'habitude de ces barbouillages, le négligent et le considèrent comme une simple curiosité ¹.

Shiba Kokan avait des opinions exceptionnelles, et il ne comptait pas comme artiste. Mais Okyo ² était l'un des artistes les plus fameux et les plus modernes du Japon ; son impeccable sûreté de main ne trouve guère de rivale. Et au nom d'Okyo s'associe un mouvement en faveur du naturalisme, qui eut une grande influence sur la peinture du XIXe siècle.

¹ *Kokka*, n° 219.

² [css : [Okyo](#)]

Okyo, lui aussi, nous a laissé des Mémoires sur le but et les principes de l'art. Il est facile de comprendre que ses propos s'inspirent d'un sentiment de révolte contre les procédés décadents courants à son époque, alors que la grande tradition chinoise était en train de s'éteindre. Il aurait pu s'écrier avec Gustave Courbet : « Détruisons ce vil idéalisme ! » Et il poussa le cri du « Retour à la nature » que tant d'autres ont poussé en Europe. Mais donnons-lui la parole :

« Le but de l'art consiste à esquisser la forme et à exprimer l'esprit d'un objet, animé ou inanimé, suivant les cas. L'utilité de l'art est de créer des copies des choses et, si l'artiste possède une connaissance approfondie des propriétés de cet objet qu'il peint, il peut certainement se faire un nom.

« De même qu'un écrivain d'une érudition profonde et d'une mémoire heureuse a toujours à sa disposition un fonds inépuisable de mots, de même, un peintre qui a accumulé des trésors d'expérience en dessinant d'après nature, peut -il rendre un objet quelconque sans effort appréciable. L'artiste qui se borne à copier d'après des modèles exécutés par son maître, ne vaut guère mieux qu'un littérateur qui ne sait s'élever jus qu'à la personnalité et ne fait que transcrire les compositions d'autrui.

« Un critique ancien affirme que, si le but de la littérature ne tend qu'à décrire un objet ou à conter un événement, la peinture peut représenter la véritable forme des choses. Sans la représentation exacte des objets, il ne peut exister d'art pictural. La noblesse des sentiments et autres choses de ce genre vient seulement lorsqu'on a tracé avec succès la forme extérieure d'un objet.

« Celui qui débute dans les arts doit diriger son effort plutôt vers le second de ces résultats que vers le premier. Il doit apprendre à peindre d'après ses propres idées et non pas à copier en esclave les modèles des maîtres d'autrefois. Plagier est un crime que doivent éviter non seulement les hommes de lettres, mais encore les peintres.

Par malheur, Okyo, en dépit de son infallible coup d'œil et de son incomparable habileté de main, avait un tempérament trop froid pour infuser un courant de vie puissante dans l'antique tradition. Peintre des plus estimables, il parvenait toujours aisément « à esquisser avec succès la forme extérieure d'un objet » ; mais rendre une émotion profonde, voilà qui reste au-dessus de ses forces ; à son dessin manque la noble simplicité des vieux maîtres chinois. Comme ses principes nous semblent dénués de flamme lorsque nous retournons aux leurs ! Il ne peut même pas les égaler dans leur fidélité à la nature, dans leur sincérité vis-à-vis de la vie. Il est resté en dehors de quelque chose, il y a quelque chose qu'il n'a pas pénétré. Il a regardé les

choses du point de vue extérieur, il les a étudiées avec la plus exacte observation, mais il ne s'est pas identifié avec leur vie intérieure.

Si, par exemple, nous regardons la vieille peinture chinoise qui se trouve au British Museum et qui représente deux oies ¹, nous y retrouvons toute la sincérité et toute la vérité que réclame Okyo ; mais il y a plus. Bien que le sentiment n'y soit pas forcé, ni la vigueur exagérée, nous reconnaissons que nous sommes en présence non seulement de ce qu'a vu et rendu le peintre, mais aussi du peintre lui-même, et nous savons que sa nature était richement douée de pensée et de sentiment, bien que nous ne connaissions ni son nom ni son histoire. Un tableau de ce genre possède cette essence mystérieuse que nous appelons le *style* et rejoint ainsi les classiques.

Les Grecs sont avant tout et surtout les classiques du monde occidental ; mais à quelles vaines prétentions, à quelle joliesse banale et vide, à quelle grâce privée d'animation la *tradition classique* en Europe n'a-t-elle pas prêté son nom et son prestige ! Où découvrir le génie qui inspira l'art grec dans ces marbres lisses et ces froides peintures ? Il faut le chercher sous des formes nouvelles, sous ce qui semble d'étranges déguisements. Car ce qui fit l'art grec dans sa maturité parfaite, ce charme vivant, ce mystère dans la simplicité qui laisse croire aux ignorants qu'il ne possède pas de secret, tout cela jaillissait des profondeurs où ne sut jamais atteindre une main seulement habile : d'une façon noble de sentir, de penser, de voir, d'une conscience radieuse des puissances humaines tenues en équilibre, en respect et en harmonie avec la nature qui les environne. L'art grec résidait dans la vie.

De même aussi, dans les plus belles œuvres du génie Song on trouve quelque chose qui dépasse l'analyse ou l'imitation, quelque chose qui appartenait à la vie de cette époque, à son humanité, à sa compréhension poétique de la nature considérée comme un tout. Ces œuvres ont reçu l'empreinte « classique » et ont joué pour les artistes d'Extrême-Orient le rôle que les marbres grecs ont joué pour nous.

Qu'importe si la tradition classique de la Chine s'incarne en grande partie en de légères peintures à l'encre représentant des brouillards et des montagnes, des oiseaux et des fleurs, plus semblables aux croquis de Rembrandt que n'importe quelle œuvre européenne ? C'est un vain formalisme de la pensée, celui qui s'obstine à associer uniquement les sujets classiques aux nus. Et la plus grande partie des œuvres produites par les classiques de l'Europe ont aussi peu de fonds commun avec l'ardente floraison d'Athènes, que les froides habiletés des derniers représentants de l'école de Kano en ont avec la fraîcheur et la tranquille puissance des maîtres Song.

Nous l'avons vu, les méthodes et les sujets favoris de ces maîtres procédaient de leur nature intérieure, résultaient naturellement de leur façon

¹ [css : [Okyo](#)]

de penser, de leur conception de l'univers, de même que les sujets préférés de l'art grec naissaient spontanément de l'âme grecque. Ici comme là, l'art n'est que l'expression de l'harmonie vitale, un bel équilibre entre toutes les forces de l'esprit humain, équilibre qui ne fut qu'une ou deux fois réalisé au cours de l'histoire du monde. Le génie de ces âges ne craint pas les sujets familiers, ni l'extrême simplicité dans le style de l'art aussi bien que dans les rapports de la vie quotidienne, car il sait que ce qui importe, ce qui donne de la distinction à ses œuvres comme à ses manières d'être, réside tout entier en lui-même.

Nous avons coutume de poser le classique comme antithèse du romantique. Mais quel est le grand art qui manque d'élément romantique ? Ce sont les classiques grecs qui ont découvert le romantisme du corps ; c'est la trouvaille de marbres antiques ensevelis sous le sol italien qui alluma de nouveau ce sentiment romantique chez Michel-Ange et Signorelli. La merveille et la beauté du corps, le roman de la jeunesse, furent pour l'art et la littérature d'Occident un perpétuel sujet d'inspiration. Comme ce sentiment abonde dans quelques portraits de jeunes gens, dans ceux du Titien ou du Giorgione, par exemple, ou dans le Cavalier polonais de Rembrandt ! La jeunesse avec ses désirs inapaisés et illimités, ses émotions enivrantes, sa conscience éveillée et intense de toutes les possibilités de la vie ; la jeunesse pour laquelle la terre semble tout fraîchement créée, pour qui les héros de l'histoire accomplissent de nouveau leurs actions d'éclat, et les poètes reviennent chanter leurs stances ! Comme on trouve tout cela dans l'art d'Extrême-Orient !

Une estampe d'Hokusai montre, avec toute l'énergique vigueur de ce maître, le jeune homme qui, abandonnant son foyer, part à cheval pour la conquête du monde et les aventures ; du bout d'une baguette de saule, il fustige gaiement son cheval blanc et passe devant un pêcheur qui tient patiemment et prosaïquement sa ligne, assis au bord d'un lac bleu. Cette estampe illustre un vieux poème populaire de la Chine :

« Pourquoi s'attarder dans le désir de laisser reposer ses os près des os de son père ? Où qu'on aille, n'y a-t-il pas une colline verte ? »

Et l'on trouve dans les estampes d'Harunobu une intense sympathie pour la jeunesse, ses timidités, son ardeur frémissante, les tristesses et les ivresses des jeunes amours. L'art chinois, au contraire, n'exprime pas surtout le roman de la jeunesse, mais plutôt le roman de l'âge mûr.

Nous le savons tous, le sentiment de respect pour la vieillesse est, en Chine, porté jusqu'aux extrémités de la passion ; le Chinois est capable, sur ce point, d'extravagances telles qu'en Occident on a seul inspiré l'amour le plus romanesque. Mais tandis qu'avec les disciples de Confucius, cette piété va parfois jusqu'à la caricature d'elle-même ; Lao-tseu, ou plutôt la tendance d'imagination qu'il représente, donna une tournure nouvelle à ce sentiment profondément national ; le génie taoïste incarna son idéal dans les *Rishi* sauvages, habitants des montagnes qui

Ont goûté la rosée de miel
Et bu le lait du Paradis.

Le monde n'a point laissé sa marque sur ces êtres, il ne leur a point inspiré d'amertume, car ils sont passés à côté du monde ; ils ne possèdent pas la superbe endurance ni la défiance des esprits qui ont perdu leurs illusions, et conservent encore d'une façon pathétique le désir de conquête, alors même que la vie ne leur offre plus rien qui soit digne d'être conquis ; mais, dans le séjour de leurs montagnes escarpées, leurs esprits se sont retirés vers les mystérieuses retraites de la nature, et baignés au sein de sources vivifiantes, ils ont trouvé le secret des immortels.

Ces conceptions se résument dans le merveilleux tableau du *Jurojin*, par Sesshu ¹. C'est l'image d'un homme vieux, infini ment vieux, et qui est devenu aussi sage qu'un magicien ; mais son esprit est jeune comme les frêles floraisons pendues en grappes autour de sa tête ; son sourire indéchiffrable brille au travers des fleurs et un faon sauvage se frotte contre son genou.

Car une partie du secret de cette jeunesse surnaturelle vient de ce que ce vieillard s'est initié à une vie qui n'est pas celle de l'homme ; et l'apparition des fleurs avec leur beauté sensitive devient la source d'un sentiment romantique que seule, en Europe, évoqua la beauté de la femme. Le tableau Ming qui se trouve au British Museum et représente le *Paradis terrestre* avec ses personnages bienheureux, ses eaux jaillissantes, ses fleurs tombant du ciel, exhale ce sentiment romantique. Et maintes autres peintures sont imbuées de ce caractère d'aventure spirituelle ; altéré de la beauté de l'au-delà, enivré par les horizons illimités, et ne reculant pas devant le péril de la mer, c'est le véritable sentiment romantique, parce qu'on l'a cherché et trouvé dans la vie et la liberté, de l'esprit.

*
* *

¹ Reproduit dans *Kokka* et aussi dans *Painting in the Far East*.

XIV

L'ART ET LA VIE

Enfin, posons-nous cette dernière question : quels étaient les rapports de l'art avec la vie, de l'artiste avec son public ?

Je ne sais si la doctrine de l'art pour l'art fut jamais explicitement formulée en Extrême-Orient ; mais, si elle le fut, j'entends d'ici les Chinois dire avec leur bon sens inné :

« Oui, une admirable doctrine pour l'artiste, mais pour le public, absurde. Le peintre, dont le premier but est l'enseignement moral et l'éducation, n'obtient presque jamais l'effet qu'il désire. C'est l'artiste absorbé dans son œuvre et dans la recherche de sa perfection qui nous attire, justement parce qu'il n'essaie pas de nous impressionner, justement parce qu'il paraît n'avoir pas conscience des spectateurs et que, par l'unique pouvoir de la beauté, il élève nos cœurs et élargit notre expérience. Mais, pour le public, l'art n'est pas une fin en lui-même : c'est une expérience spirituelle destinée à enrichir sa vie.

Comme en Europe, les artistes d'Orient ont toujours été jaloux de leur liberté, et ils ont insisté sur leur besoin d'indépendance avec un orgueil peut-être plus grand, parce que, pour un grand nombre d'entre eux, l'art n'était pas une profession, mais une passion.

Nous trouvons consigné maintes et maintes fois dans les annales des maîtres chinois le fait qu'ils refusaient de vendre leurs œuvres. C'est à ces artistes que des admirateurs apportaient des pièces de soie où ils désiraient voir peindre des tableaux, dans l'espoir que, lorsque viendrait le caprice de l'inspiration, peut-être auraient-ils la bonne fortune de conserver l'œuvre ainsi créée. Un de ces artistes, nous dit-on, las des importunités de ses admirateurs, se servit de la soie pour en faire des bas.

La magnifique légende sur la fin de Wou-Tao-tseu symbolise la façon dont on considérait un tableau. Wou-Tao-tseu avait peint un vaste paysage sur le mur d'un palais, et l'empereur, venant le contempler, était perdu dans son admiration. Alors Wou-Tao-tseu frappa des mains. Un abîme s'ouvrit dans le tableau. Le peintre pénétra dans sa peinture et jamais plus on ne le vit sur terre.

Espérons que les dix-huit peintres ¹ qui, au VIII^e siècle, chargés par un général de peindre les murs d'un temple et qui, après avoir exécuté une série magnifique de fresques, furent mis à mort du premier au dernier, afin qu'aucune autre série de peintures ne pût venir rivaliser avec la première, espérons que ces dix-huit artistes furent consolés par l'idée que leurs esprits restaient incarnés dans leurs œuvres. C'est fort possible, à mon avis.

Nous autres, qui sommes portés à mettre les tableaux au même rang que les meubles, nous considérons que c'est décerner à une peinture la louange suprême que de dire qu'on aurait plaisir de vivre auprès d'elle. Pour un Japonais, le meilleur éloge qu'il puisse décerner à une peinture, c'est qu'on aimerait mourir en face d'elle.

Je me suis efforcé de rendre, dans cette trop brève esquisse, aussi fidèlement qu'il m'a été possible, la nature intime et l'idéal de l'art d'Extrême-Orient. Mais je sens combien ma science est incomplète et je suis sûr qu'aucune interprétation ne peut vraiment donner ce que seul accorde l'art lui-même : son souffle vivant et essentiel. Je ne puis que répéter en écho les paroles du poète oriental :

Oh ! puissé-je avec cette branche de prunier en fleur
Offrir le chant qui, ce matin, la faisait frémir !

*
* *

¹ GILES, p. 106.

[I](#) — [II](#) — [III](#) — [IV](#) — [V](#) — [VI](#) — [VII](#)
[VIII](#) — [IX](#) — [X](#) — [XI](#) — [XII](#) — [XIII](#) — [XIV](#)

[Table](#)

Nom du document : lb_peint.doc
Dossier : C:\CSS\ChineWord051204
Modèle : C:\WINDOWS\Application
Data\Microsoft\Modèles\Normal.dot
Titre : Introduction à la peinture de la Chine et du Japon
Sujet : série Chine
Auteur : Laurence Binyon
Mots clés : art chinois, peinture chinoise, civilisation chinoise,
chinese art, chinese painting, chinese civilisation
Commentaires : http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/
Date de création : 22/04/05 22:57
N° de révision : 36
Dernier enregist. le : 24/07/05 10:48
Dernier enregistrement par : Pierre Palpant
Temps total d' édition 839 Minutes
Dernière impression sur : 24/07/05 10:48
Tel qu' à la dernière impression
Nombre de pages : 66
Nombre de mots : 21 982 (approx.)
Nombre de caractères : 125 298 (approx.)