Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 23 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Gravures chinoises du XIIIe siècle

Autor: Jaquillard, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146180

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GRAVURES CHINOISES DU XVIIIe SIÈCLE

PIERRE JAQUILLARD
NEUCHATEL

I

On le sait, l'estampe chinoise est beaucoup moins connue – et depuis moins longtemps – en Occident que celle du Japon. Le plus souvent anecdotique, la gravure japonaise représente la vie quotidienne, les acteurs de théâtre, les geishas, les maisons de thé, les courtisanes, un monde enfin de personnages qui sont assez proches de nous et que nous comprenons, tout en y découvrant ce qui excite la curiosité, c'est-à-dire ce qui est pittoresque, ce qui est *autre*, en un mot, l'exotisme.

Rien de tel, sauf quelques exceptions, avec la gravure dans l'Empire du Milieu, qui a comme une dimension de plus en profondeur. Ces exceptions, ce sont aussi des scènes de l'existence de tous les jours, certaines illustrations et les thèmes populaires[1], qui ont, certes, un intérêt réel, mais qui sont loin de représenter l'apogée de cette forme d'art en Chine. Celui-ci coïncide avec la parution à Nanking de trois ouvrages capitaux : *La Collection de Peintures du Studio des Dix Bambous*, dont les premières éditions sont de 1627, 1633 et 1643 ou 1644, le Papier à lettres du même éditeur Hou Tcheng-yen (1644) et le *Traité de peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* (1679 et 1701).

Il faut y ajouter, toujours de la même période (fin du XVIe–XVIIe siècle) la série des *Saintes Femmes*, dont M. Jean Fribourg a reproduit une feuille d'un dépouillement extraordinaire (*Arts de la Chine III*, pl. 129) et surtout la série, unique, des planches illustrant *Le Pavillon de l'Ouest*, qui appartiennent au Musée d'Art Est-Asiatique de Cologne et datent de

1. Jean Fribourg, *L'Estampe chinoise*, dans *Arts de la Chine III*, Office du Livre, Fribourg, 1964, pl. 132 à 137 et, à un tout autre niveau, pl. 140 et 141. – Il s'agit là du travail le plus étendu en français, très richement documenté et illustré. 89 pages d'un ouvrage grand format, 46 planches, dont 23 en couleurs et 39 en pleine page.

1640 (renseignement donné à l'auteur par M. Roger Gœpper, Conservateur du Musée). M. Fribourg en a également révélé un très bel exemplaire au grand public dans le même ouvrage (p. 282). Il s'agit de 20 feuilles d'une délicatesse extrême et qui prouvent que même pour l'illustration d'un roman, les artistes chinois ont atteint un niveau très élevé de transposition poétique, comme ceux qui ont reproduit, avec le raffinement le plus accompli, les peintures des *Dix Bambous* et du *Grain de Moutarde*. Tout au plus peut-on remarquer dans ces scènes une certaine préciosité de composition : effets d'ombre ou de miroir, reflets dans l'eau ou encore ces personnages, en tout comparables à ceux du papier à lettres des Dix Bambous, mais qui, ici, sont étrangement «inscrits» dans deux anneaux vert-pâle, probablement des jades de haute époque.

Quant à la *Collection des Dix Bambous* et au *Grain de Moutarde*, ils contiennent les images les plus simples, qui sont des fac-similés de petites peintures ou feuilles d'album. Quelquefois, c'est un paysage sur éventail, le plus souvent seulement une pierre, une plante, un rameau en fleurs. Presque rien ; pour ainsi dire pas de *vie*, aux yeux de qui ce mot implique l'agitation de la rue, le mouvement, une foule sous les cerisiers en fleurs, des lampions, aux yeux de qui l'allusion est lettre morte, le choix et l'élimination, stérilisants. Ce que le Chinois est loin de penser : de son art, au contraire, l'un des auteurs les plus pénétrants a pu célébrer avant tout la spontanéité et le caractère rapide, «résumé» et cursif[2].

Il est donc bien compréhensible que l'estampe chinoise soit silencieuse, discrète et peu répandue, puisqu'elle est sans rythme que le pouls même de la vie dans la sève d'une branche, dans le vent qui joue avec un bouquet de bambous, dans le coup d'aile d'un oiseau, dans l'éclat contenu d'un lotus entr'ouvert, ou même ne serait-ce que dans les stratifications, dans les perforations d'une pierre de jardin travaillée par l'eau.

2. N. Vandier-Nicolas, *Art et Sagesse en Chine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, *passim* ; cf. notamment les mots spontané et spontanéité à l'index (et pp. 18, 34, 35, 41, 63, 70 et 196). Voir, plus loin, note 34.

Or, ces estampes, encore assez peu appréciées du grand public hors d'Asie[3], le furent de tout temps beaucoup en Chine et au Japon, à tel point que deux des livres que nous venons de citer – le papier à lettres a connu un sort particulier[4] – ont été réédités sans cesse et cela jusqu'à nos jours. La conséquence en fut que le matériel s'altéra avec le temps et dut être peu à peu remplacé ; aussi, les éditions ultérieures présentent-elles les mêmes feuilles, mais entièrement retaillées, ce que les Allemands appellent «Neuschnitt» et les Anglais «recut».

Les Américains, plutôt, car c'est à un Conservateur des antiquités asiatiques du Musée de Boston, M. Robert Paine, qu'on doit la «généalogie» des plus anciennes de ces rééditions[5]. Cascade de publications qui, selon tous ceux qui se sont occupés de la question jusqu'à maintenant, correspondrait à une décadence. «Seules les éditions très anciennes ont conservé l'intention et la beauté originales», avait dit M. Robert Paine dans un autre article, paru dans le bulletin de son Musée, un an auparavant[6].

De même, dans l'un des premiers textes occidentaux qui fassent allusion à ces éditions successives, Osvald Sirén écrit: «L'œuvre de Hou Tcheng-yen a connu une grande popularité et on la réédita plusieurs fois, déjà du temps de l'artiste. Cependant, aucune de ces publications ne semble avoir été faite avec le même soin que la première. Les anciens blocs s'usèrent plus ou moins, et le travail doit avoir été confié à des hommes qui manquaient d'expérience, comme du sens qui est nécessaire, pour combiner les couleurs. Nous ne pouvons rendre compte de toutes ces rééditions, mais celle dont nous disposons est de qualité plutôt inférieure, bien qu'elle semble dater du vivant de Hou. Les couleurs en

3. C'est ce que notaient déjà Emil Orlik et Otto Fischer dans les textes introductifs du porte-feuilles Marées 1921, pp. 5 et 7. Malgré le temps écoulé, cette constatation demeure valable de nos jours.

4. Voir *Chinesisches Gedichtpapier*, par J. Tschichold, Bâle, Editions Holbein 1947 et *Geschichte des chinesischen Brief- und Gedichtpapiers*, revue Philobiblon, Hambourg, mars 1958.

5. Archives of the Chinese Art Society of America, 1951, pp. 39–54.

6. Décembre 1950, vol. XLVIII, No 274, pp. 71–79.

sont souvent *arbitraires* (c'est nous qui soulignons), sans parler de la pauvre qualité de l'impression.»

Plus loin, dans le même ouvrage, nous lisons ce qui suit: «Les blocs anciens furent utilisés durant plusieurs décennies. Lorsqu'ils étaient hors d'usage, ils ont été remplacés par de nouveaux, si bien que, dans les tirages subséquents, une planche peut avoir été imprimée au moyen de blocs en partie originaux et en partie refaits[7].»

M. Jan Tschichold, dans son livre sur Hou Tcheng-yen, reprit, mais en les précisant les arguments du savant suédois: «Lorsque les blocs devenaient inutilisables, on en taillait de nouveaux qui, il est vrai, laissaient loin derrière eux les qualités des premiers. Le travail de ces planches est maladroit, il ne reproduit plus la force «jetée» du pinceau, ils ne montrent que des traits pour ainsi dire trahis (unverstanden) et ligneux. Les planches refaites, du moins quand on peut les comparer avec des exemplaires anciens, font presque l'effet d'imitations dues à la main d'un amateur (Laie). Plus les planches sont récentes, plus leurs coloris sont mous et finalement modifiés sans raison.»

«Parmi les impressions ultérieures, poursuit M. Tschichold, il faut distinguer: tout d'abord celles qui ont été faites avec les bois d'origine, toujours plus usés et d'un coloris de moins en moins exact et ensuite les nouveaux tirages, d'abord aux contours précis et rigoureux, puis émoussés peu à peu, avec d'assez bonnes couleurs, puis de moins fidèles. Il y a même d'assez belles impressions faites avec de nouveaux blocs, et des couleurs assez exactes, de même qu'il y a des réimpressions faites au moyen des blocs originaux, mais dont les couleurs sont inexactes ou laides. Les deux catégories se recoupent dans le temps, se recouvrent. J'ai vu environ six réimpressions; celle de 1817 est relativement la meilleure[8].»

7. *History of the later Chinese Painting*, Londres, Medici Society, 1938, vol. II, pp. 59–60 et 60, note 1.

8. *Der Holzschneider und Bilddrucker Hu Cheng-yen*, Bâle, Editions Holbein, 1943, p. 11. Comme on le verra, cette édition est celle qui imite le mieux celles du XVIIe siècle.

Deux ans plus tard, dans son ouvrage sur l'estampe chinoise contemporaine, M. Tschichold soulignera de nouveau que «les *Dix Bambous* et le *Grain de Moutarde* ont été sans cesse réimprimés jusqu'à nos jours. En considérant les tirages qui se sont succédé, on constate clairement la décadence de la technique polychrome[9].»

Il y a environ une dizaine d'années, O. Sirén faisait la même remarque : Une nouvelle édition des Dix Bambous fut publiée en 1643 (la première étant de 1633) et passa elle-même par des publications successives, «qui montrent tous les degrés du déclin par lequel ont passé les qualités artistiques et techniques[10]».

Tout récemment, enfin, M. Tschichold allait plus loin encore dans cette direction : «Des feuilles provenant des premiers tirages des *Dix Bambous* comme du *jardin du Grain de Moutarde* sont introuvables dans le commerce. C'est perdre son temps que de s'obstiner à en chercher. La plupart des réimpressions du *Studio des Dix Bambous* sont assez quelconques, voire mauvaises ; elles ne valent pas la peine d'être recherchées, ni le prix qu'on en demande[11].»

Ces spécialistes et historiens d'art se placent tout naturellement dans la perspective chinoise : La preuve, nous la trouvons dans la préface à la réédition de 1817 des *Dix Bambous*, telle qu'elle est reproduite par Emil Orlik dans le portefeuilles de la Société Marées : «Cette collection de peinture a été recueillie par nos ancêtres et répandue par toute la Chine. Il s'y trouve des fleurs, des herbes, des oiseaux, des bambous, des pierres, ainsi que des règles de calligraphie ... Ce n'est pas seulement la boussole de l'art de peindre, mais le véritable salut des artistes. Cependant, les gravures anciennes, avec le temps, ont perdu de leur netteté, l'esprit et l'atmosphère des originaux s'est évanouie. Cela est très regrettable, mais heureusement, une édition «princeps» existe dans ma famille et

9. *Chinesische Farbendrucke der Gegenwart*, Bâle, Editions Holbein, 1945, p. 9.

10. *Chinese Painting, Leading Masters and Principles*, Londres, Lund Humphries, 1956–1958, vol. V, p. 75, note 1.

11. *La technique de l'estampe polychrome, en Chine et au Japon*, Comptoirs des Papiers Bucherer Kurrus, Lausanne, 1962. Hors commerce. Trad. A. Grisel et P. Jaquillard.

elle ne laisse rien à désirer en fait de netteté. Je l'ai étudiée à fond et je l'ai fait graver à nouveau « (daté de Nankin, 1817 : les expressions « boussole » et « salut » sont des adaptations libres. Le terme « princeps » est mis ici pour « ancien », ou « original »).

II

Malgré les distinctions faites par M. Tschichold et les mérites qu'il reconnaît – en termes tout généraux – dans certains tirages « tardifs », nous étions demeurés sous cette impression et avec le souvenir d'une décadence irréversible, lorsqu'en organisant à Capri et à Neuchâtel une exposition d'estampes chinoises, dont nous avons rendu compte dans cette revue[12], l'occasion nous fut donnée de voir de près une vingtaine de reproductions de peintures des « Dix Bambous », tirées dans le courant du XVIIIe siècle et faisant partie de la collection de M. Jean-Pierre Dubosc, à Paris.

On connaît les travaux de ce connaisseur (qui a notamment organisé l'Exposition chinoise de Venise en 1954), pour redonner la place qui lui revient à la peinture des dynasties Ming et Ts'ing, également taxée de décadente[13]. C'est ainsi, par une coïncidence curieuse, que nous avons pu – grâce au prêt consenti par ce collectionneur – reviser ou développer les jugements émis sur les tirages « tardifs » des Dix Bambous qui, il est vrai, ont été considérés comme décadents dans un tout autre sens qu'on l'a dit des peintres réhabilités par M. Dubosc. Pour arriver à ce résultat il nous a fallu comparer plusieurs planches, que nous reproduisons ici.

Dans le Bulletin du Musée de Boston, en 1950, M. Robert Paine avait fait, pour la première fois, croyons-nous, une comparaison fort intéres-

12. *Etudes Asiatiques*, 1965, p. 350–358.

13. *A new approach to Chinese Painting*, Oriental Art, III, 2, 1950. *Connaissance et méconnaissance de la peinture chinoise*. Paris, revue « Critique », Mai 1952. *Wen Tcheng-ming et son Ecole*, Lausanne, Maurice Bridel, 1961. *Les clés pour accéder à la peinture céleste*, interview, « Connaissance des arts », octobre 1962. *Les Quatre grands peintres de la Dynastie Ming*, Genève, Collections Baur, 1966.

sante entre quatre tirages d'une planche appartenant au «chapitre» des Bambous[14]. Cependant, il faut noter que ces quatre «copies» appartenaient à des éditions anciennes (XVIIe siècle) du recueil de Nankin et qu'en outre il s'agissait d'une planche «au trait», dont les éléments sont relativement simples et dépourvus de couleur, si ce n'est, dans le bas, les petits taches vertes de l'herbe.

M. Paine a relevé plusieurs «variantes» entre le quatre exemplaires qu'il a étudiés et qui appartiennent aux Musées de Boston et Fogg, à la Collection Sickmann et à la Bibliothèque du Congrès[15].

Si l'on remarque que les points 2, 3 et 4 de notre note sont accidentels ou d'importance secondaire, tout en ne concernant d'ailleurs que le meilleur des quatre tirages choisis par M. Paine, celui du Musée de Boston; que les brisures mentionnées sous le premier chiffre sont à peine perceptibles et que l'une d'elles, par le trait plus longuement interrompu qu'elle introduit, peut paraître un effet de l'art, on conviendra que les défauts du plus «récent» des quatre exemples, celui qui appartient à la Bibliothèque du Congrès, à Washington, se réduisent à deux: L'absence des pousses dans le haut d'une hampe et la fermeture des feuilles, l'une et l'autre particularité n'empêchant d'ailleurs nullement cette planche d'être de très grande qualité (points 5 et 6).

Les comparaisons – très précises, on le voit – de M. Paine ne se rapportent donc pas aux tirages ultérieurs (XVIIIe et XIXe siècles). Il en est de même pour le travail – le plus récent et le plus complet – de M. Jean

14. Un autre exemplaire encore de cette feuille est reproduite par M. Jean Fribourg, *op. cit.* pl. 164 (British Museum, Livres et Manuscrits orientaux). D'après la troisième table de l'étude de M. Paine de 1951, il s'agit de la planche No 11 de la partie III.

15. 1) des brisures dans la hampe d'un bambou, les unes très courtes, une autre plus visible; 2) une erreur de repérage à la naissance d'une tigette; 3) l'adjonction de quelques points d'herbe à la base d'une tige; 4) l'encrage différent, dans un certain nombre de feuilles du bambou; 5) l'absence de deux petites pousses sur l'une des quatre planches (Bibliothèque du Congrès); 6) le fait que dans une des quatre planches, quelques feuilles de bambou ont leurs pointes fermées, par jonction des lignes du contour, alors que les exemplaires plus anciens avaient, en partie, des feuilles aux pointes ouvertes, les deux traits délimitant la surface ne se rejoignant pas à l'extrémité.

Fribourg qui, en 1964, a notamment reproduit quatre «copies» anciennes d'une *Pivoine arborescente*, figurant dans le première partie des «Dix Bambous». Les différences – très peu considérables, il faut le souligner – consistent en quelques petits traits noirs articulant deux feuilles, ainsi qu'en la coloration plus ou moins vive de la fleur[16].

Il nous a paru intéressant de confronter, cette fois, non plus seulement des exemplaires relativement proches de l'original, mais de prendre des termes plus éloignés, plus distants: Un des tirages du dernier tiers du XVIIe siècle, fait avec les bois d'origine (Collection Jan Tschichold, Bâle)* et des feuilles entièrement recomposées, datant probablement du milieu du XVIIIe siècle et appartenant donc à M. Dubosc: Nous reproduisons ici, pour la première fois, en raison de leur valeur propre, ces gravures du XVIIIe qui, jusqu'à maintenant, n'ont guère retenu l'attention. En effet, si la Société Marées a publié, voici plus de quarante ans, des planches refaites en 1817[17], il s'agit là du tirage tardif qui se rapproche le plus des anciens: quoi qu'il en soit, on était loin alors de s'occuper de l'*évolution* de cette forme d'art.

Nous avons été confirmé dans notre manière de voir en parcourant le seul autre exemplaire – sauf erreur – des *Dix Bambous* qui se trouve en Suisse et qui fait partie de l'importante collection de Mme Georg Hasler, à Winterthour[18].

M. Jan Tschichold qui a examiné ces volumes, leur fixe une date allant de 1660 à 1710. Or, tous les signes que nous analyserons – comme tardifs – dans les estampes de M. Dubosc (pour le trait et le coloris) ne se trouvent qu'en partie chez Mme Hasler.

16. Jean Fribourg, *op. cit.* pl. 144, 145, 167 et 168.

17. Tschichold, *Der Holzschneider* ..., pp. 11–12 et note 23. Rappelons que le portefeuilles Marées a paru à Munich en 1921, avec introduction et commentaires en allemand d'Emil Orlik et Otto Fischer (230 exemplaires); une édition française a été publiée à Berlin la même année sous le titre: *Estampes chinoises du XVIIe siècle* (70 exemplaires). Cette publication ne se trouve pas au catalogue général de la Bibliothèque nationale suisse, à Berne. En revanche, un exemplaire existe à la Bibliothèque de la Kunsthalle (Kunstverein) de Bâle.

18. Trente très belles feuilles en ont été exposées à la Kunsthalle de Berne, en 1941: voir le catalogue, *Asiatische Kunst*, Nos 542 à 571.

Ainsi, telle des planches de Winterthour présente des feuillages verts, tandis que d'autres, dans la même composition, sont bleus. Sans entrer dans plus de détails, on peut affirmer que cette édition – quoi qu'il en soit de la question de savoir si toutes les planches sont contemporaines les unes des autres – se situe dans le temps entre celle de Bâle et celle de Paris. Celle-ci constitue comme un «aboutissement», dans la schématisation du dessin et le choix des teintes, à mi-chemin duquel nous sommes dans l'exemplaire de Mme Hasler.

Ceci dit, il est évident que, pour le Chinois, qui cherche dans l'estampe la copie exacte d'un tableau, les gravures de Winterthour sont plus près de la peinture, plus près de la nature, aussi, que celles de M. Dubosc, qui prennent dans ce domaine une liberté sur laquelle nous reviendrons. Les planches de Mme Hasler, dans cette perspective-là qui ne sera justement pas la nôtre, sont donc meilleures. Telles d'entre elles se rapprochent même fort de celles de M. Tschichold : Il en est ainsi, par exemple, de la «nature-morte», dont nous parlerons en second lieu, notamment en ce qui concerne la pierre forée, qui occupe la partie droite du tableau.

D'autres pierres, en revanche, à Winterthour, annoncent nettement le «style» que nous trouverons chez M. Dubosc. En outre, certaines illustrations, comme le relève Sirén, semblent tirées au moyen de blocs en partie anciens et en partie refaits. Aussi l'étude de la collection de Mme Hasler – qui a bien voulu nous laisser feuilleter ses précieux volumes – nous a-t-elle également confirmé dans l'impossibilité qu'il y aurait à établir l'âge exact de chaque planche. Travail peut-être inutile, selon une communication faite oralement à l'auteur par M. Tschichold ; travail impossible surtout, puisque les blocs ayant servi à une même planche peuvent appartenir à des époques différentes.

Quoi qu'il en soit, l'examen de l'exemplaire de Winterthour a été très instructif, en ce sens qu'il nous a fourni un jalon intermédiaire dans l'évolution de ces gravures. Ici et là, ces volumes s'éclairent de tons vifs – parfois presque crus à nos yeux, en comparaison avec les teintes si

(savamment?) atténuées des planches ultérieures – ou ils s'animent des traits de pinceaux hardiment lancés et bien reproduits, alors que les planches de M. Dubosc sont toutes différentes, ainsi que nous le préciserons. Parfois aussi, on peut dire que les gravures de Winterthour paraissent hétérogènes, ou *mixtes*, précisément parce qu'elles comportent *encore* des éléments propres aux anciens fac-similés de peintures et, en même temps, les symptômes, *déjà* de tendance graphique, des feuilles «récentes», dont nous parlons ici et qui doivent donc être du milieu ou de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

III

Nous présenterons tout d'abord l'une des reproductions de peinture, exécutées dans la forme ronde et destinées traditionnellement aux éventails, partie de l'œuvre à laquelle M. Paine – qui en a dressé la «table des matières» complète – donne le numéro V (carnets 9 et 10). Il s'agit de la première planche : «Branches de magnolia et de cognassier (?).» D'une part, nous avons donc l'exemplaire de M. Tschichold[19] (notre planche I) et l'exemplaire provenant de la collection de M. Dubosc (planche II). La même feuille appartenant au Musée de Boston est reproduite (en noir) par M. Paine dans le *Bulletin*, p. 78 (* cf. post-scriptum).

La différence qui frappe au premier coup d'œil est celle des couleurs : deux verts francs dans le feuillage de l'exemplaire ancien, qui font place à deux bleus nettement *ardoise* dans la planche du XVIIIe ; ces deux derniers tons ont l'avantage – cela saute aux yeux d'emblée – de comporter une composante, qui se rapproche du bleuté répandu légèrement sur les pétales du magnolia. Quant aux fleurs de cognassier, elles sont d'une belle teinte rose d'une part (teinte qui se retrouve, et c'est dommage, dans le cachet), alors qu'elles sont vieil-or et brun clair dans l'éventail «récent».

19. Jan Tschichold la reproduit en couleurs dans *Der Holzschneider* ..., pl. 13.

Sans hésiter on peut dire dès maintenant, que ce dernier est une composition de couleurs esthétiquement plus réussie, plus tendre : Il n'a pas d'opposition forte entre le rose des fleurs (et du cachet) et les verts, ni avec le bleu des grands pétales ; surtout ce dernier ton, au XVIIIe siècle, est devenu comme un reflet – ce qui est parfait, s'agissant d'un simple fard destiné à accuser l'impression de blancheur – un reflet des feuilles du magnolia aussi bien que du cognassier[20].

Dans la planche du XVIIe siècle, les branches de droite sont en noir et gris, d'un beau dégradé traditionnel, c'est-à-dire reproduisant le lavis. Le dégradé du XVIIIe siècle est moins accentué, mais encore de très bonne qualité, et il rend encore les «manques» d'encre de la peinture reproduite. La tige médiane et verticale du cognassier est brun uni dans l'édition ancienne, tandis que dans l'édition ultérieure, elle est grise dans le bas et brun clair dans le haut : en d'autres termes, nous y reviendrons, si elle est plus sèche de contours, elle y a en quelque sorte remédié en remplaçant le procédé de la teinte unique (le lavis) par l'adjonction d'une couleur : en effet, à l'encre du bas de la tige succède, à proximité des feuilles et des fleurs une teinte délicate, qui a l'avantage d'annoncer celle des pétales. Quant à la branche inclinée vers la gauche, elle est d'un brun plus foncé chez M. Tschichold ; elle a les mêmes teintes que sa voisine chez M. Dubosc.

Si nous passons au trait – disons plutôt au *tracé*, puisque nous sommes dans un art où le trait souvent ne se distingue pas de la tache de couleur ou d'encre – nous constatons que la première partie de la longue branche de droite, avec ses petits «trous» clairs et ses irrégularités, a encore une écorce assez vivante au XVIIIe siècle[21]. On ne peut en dire autant du coude, plutôt anguleux, ainsi que de l'entre-nœuds suivant, qui est plus raide, légèrement aminci ; le pied ou le morceau de souche triangulaire

20. Nous sommes ici en présence, non pas du *magnolia grandiflora*, comme disent les botanistes, aux feuilles grandes, luisantes et persistantes et dont la fleur a six pétales, mais du *magnolia yulan*, dont les feuilles sont caduques, et la fleur a davantage de pétales.

21. Ces manques d'encre, Mme Vandier-Nicolas y fait souvent allusion, dans *Art et Sagesse en Chine* (P.U.F. Paris 1963). Voir les mots *encre* à l'index (p. 263) et *po–mo*, p. 304.

est, de même, plus arrondi dans la planche ancienne, traité de façon plus pleine. Quant aux branches du cognassier, dans l'estampe récente, elles ont les mêmes caractères que tout à l'heure : un peu plus minces, plus sèches, plus lisses de contours.

Même remarque pour le tout petit rameau du cognassier : D'un dessin rugueux au XVIIe siècle, mais rectiligne et plus sommaire au XVIIIe, constitué d'éléments pour ainsi dire géométriques : un triangle légèrement incurvé dans le bas, un triangle très aigu dans le haut à droite et un segment aux bords presque parallèles vers la gauche.

Les nervures des feuilles sont plus arquées au XVIIe siècle, plus souples, avec leur extrémité empâtée ; elles ont la courbe, l'inattendu de la vie. Dans la planche « refaite » les nervures sont encore arquées, mais légèrement plus tendues, leur empâtement est en général triangulaire : C'est aussi – nous le verrons pour d'autres détails par la suite – qu'il tient plus de la gravure que du pinceau de l'artiste qui a peint la feuille d'album au XVIIe siècle.

Le dessin des pétales du magnolia a été refait avec beaucoup d'art dans le tirage « tardif » ; courbes généreuses et généreux aussi le beau renforcement conservé à l'extrémité du trait, le contour demeurant heureusement *ouvert*. Si les deux pétales supérieurs droits ne sont que partiellement doublés de noir et si l'on peut voir là un défaut, un manque intervenu dans le bloc d'impression, l'effet obtenu – par hasard peut-être – n'est pas déplaisant, car il est de l'ordre de ce qui suggère seulement, et cela avec d'autant plus de raisons qu'on est au second plan et qu'on peut s'attendre à voir moins de détails. Il en est de même de la ligne inférieure bordant le pétale de gauche : elle est interrompue au XVIIIe siècle, alors qu'elle est continue sur la planche ancienne. Mais ne peut-on pas sentir cela moins comme une cassure, que comme un effet du principe fameux : « le pinceau absent, l'esprit présent »[22], un effet encore une fois, qui n'a

22. C'est là une constante de l'art extrême-oriental, qu'on trouve exprimée dans le *Traité de peinture du Grain de Moutarde*, traduction de Raphael Petrucchi, p. 245. Voir *Le Grain de Moutarde ou l'esthétique de la grâce*, Etudes Asiatiques, 1953, No 3/4, pp. 144–145.

probablement pas été voulu comme tel, mais qui n'est absolument pas sans beauté ?

Un «manque» encore : on ne voit plus sur l'éventail Dubosc, les nervures des petites feuilles qui sont au-dessous du cognassier, ni sur celles qui sont au-dessous des fleurs du magnolia. Ici encore nous défendons ce «défaut», puisqu'il s'agit de verdures minuscules, qui peuvent n'être marquées que par de légères taches claires. De plus, cette absence de nervures accuse à bon escient nous semble-t-il la différence qu'il y a avec les autres feuilles, elle assure un rythme, qu'on ne voit pas dans les gravures du XVIIe siècle.

Dans l'exemplaire de M. Tschichold, il est évident que les deux courts rameaux du cognassier ont quelque chose de noueux, qui a été remplacé dans l'exemplaire de Paris par des contours moins travaillés, «rognés». Raidissement analogue aussi, nous l'avons vu, dans l'entre-nœuds, qui précède la grande fleur de magnolia, marqué par un trait d'encre plus souple à Bâle, plus «vivant» peut-être. Quant à l'extrémité de la branche de magnolia, elle offre peu de variations d'une planche à l'autre, s'agissant de quelques brindilles, d'un feuillage très menu, à peine indiqué de quelques touches. L'exemplaire de Bâle a toutefois – mais c'est un détail qui ne concerne pas la qualité technique – entre le magnolia et le cognassier et entre les fleurs de celui-ci des taches noires accidentelles, heureusement absentes de l'autre planche.

On pourrait mentionner ici une autre différence encore : Les étamines du cognassier sont plus nombreuses à Bâle, alors que chez M. Dubosc, seules quelques anthères sont visibles, d'un jaune foncé qui se détache sur la partie la plus claire du dégradé des pétales ; aussi sont-elles d'un effet de stylisation très bienvenu, quelques taches brunes ou ocres, une particularité qui n'existe pas chez M. Tschichold, où les anthères sont plus nombreuses aussi, irrégulières de forme, brunes sur le rose de la fleur, deux teintes dont le rapport est peut-être plus *vrai*, mais certainement moins subtil.

Quant à l'ensemble, nous en revenons au début de notre comparaison.

Le tableau bâlois est plus naturaliste, plus botaniquement exact, si nous pouvons dire, l'estampe est encore tout près de la peinture (elle-même, encore une fois, moins suggestive qu'imitative) : Opposition des verts et du bleu du magnolia, alors que les trois teintes sont apparentées chez Dubosc. Plus doux et particulièrement heureux chez ce dernier, également, le rappel des tons, entre le haut de la tige verticale du cognassier, et dans les écailles du bouton supérieur du magnolia : Brun presque chocolat à Bâle, mais d'un gris brun très léger, très rare, à peine violacé, dans la feuille appartenant au collectionneur parisien. Celle-ci est centrée sur les soleil discrètement allumé de ses fleurs jaunes et vieil-or, tandis que les pétales de l'estampe bâloise sont certes d'un beau rose – avec des dégradés dont l'autre exemplaire présente d'ailleurs l'analogue – mais cette couleur, probablement plus fidèle au modèle naturel est d'un effet moins raffiné que celle des corolles et des «boutons d'or», dont, nous le répétons, dans l'exemplaire de M. Dubosc, la nuance n'est pas sans rapports avec le brun clair qui affleure sur les tiges du cognassier.

Si les branches sont d'un mouvement moins sinueux au XVIIIe siècle – pas partout, du reste et celle qui soutient le bouton de magnolia, à l'extrême droite, est presque aussi belle dans les deux compositions – cette simplification convient – en même temps qu'elle concourt – à l'impression plus graphique que picturale, qui se dégage de l'éventail «refait». Graphique encore, le ton bleuté des feuillages, dans l'exemplaire parisien, qui s'éloigne ainsi de la nature «copiée» et donne l'accent sur la nature «indiquée».

Notons encore que si les petites taches vertes, à la naissance des fleurs de magnolia ont, avec le temps, perdu leurs nervures, c'est là du moins un détail qui n'est pas en contradiction avec la réalité, puisque, au moment de la floraison, les feuilles sont encore enfermées dans leurs bourgeons. De même, si la première partie de la branche a gardé ses nodosités, ses coudes, ses esquarres, alors que la deuxième partie est plus raide, cela n'est pas non plus – hasard ou non – en désaccord avec la nature, les

derniers entre-nœuds étant souvent droits et cylindriques, sans aucun «accident».

Il est vrai que les illustrations anciennes des «Dix Bambous» ont une fraîcheur végétale qu'on ne retrouvera pas plus tard, lorsque les bois d'impression auront été retaillés et que les couleurs auront été prises à une tout autre gamme. En revanche, les bois refaits donnent du sujet une version plus «raccourcie»; en effet, à la transposition du premier graveur – presque inexistante, car il a imité de très près l'original peint – s'ajoute celle du deuxième, qui, lui, n'avait plus la peinture sous les yeux.

L'estampe du XVIIIe siècle est tout aussi variée de couleurs, mais les teintes sont moins réalistes que choisies; elles le sont comme arbitrairement, ainsi que le dit Sirén, et cette liberté chromatique contribue pour une bonne part à la beauté de ces tirages. Il est du reste digne de remarque que le même ton ardoise, utilisé par les *Dix Bambous* pour les feuilles, se retrouve en touches légères dans les frondaisons d'un arbre, dans un très beau *makemono* de Tch'en Chouen, reproduit par M. Gustav Ecke dans son magistral ouvrage sur la peinture chinoise à Honoloulou[23]. Dans ces conditions on pourrait se demander s'il s'agit bien d'une dégénérescence ou plutôt d'une refonte, par l'adoption délibérée d'une teinte inattendue, et que d'ailleurs on retrouve encore dans le tableau de Chao Mi, qui illustre l'article de M. J. P. Dubosc, dans «Connaissance des Arts».

IV

D'autres comparaisons pourraient être faites, pour montrer non pas la supériorité des planches regravées, mais la valeur réelle qu'elles peuvent avoir.

Ainsi, M. Tschichold (pl. III) reproduit dans l'*Estampe chinoise en couleurs*, une «nature morte», formée d'une pierre de rocaille et d'un plat

23. *Chinese Painting in Hawaii*, University of Hawaii Press of the Honolulu Academy of Arts, 1965, pl. XLV. Voir notre compte-rendu, Etudes Asiatiques 1966, p. 141 à 148.

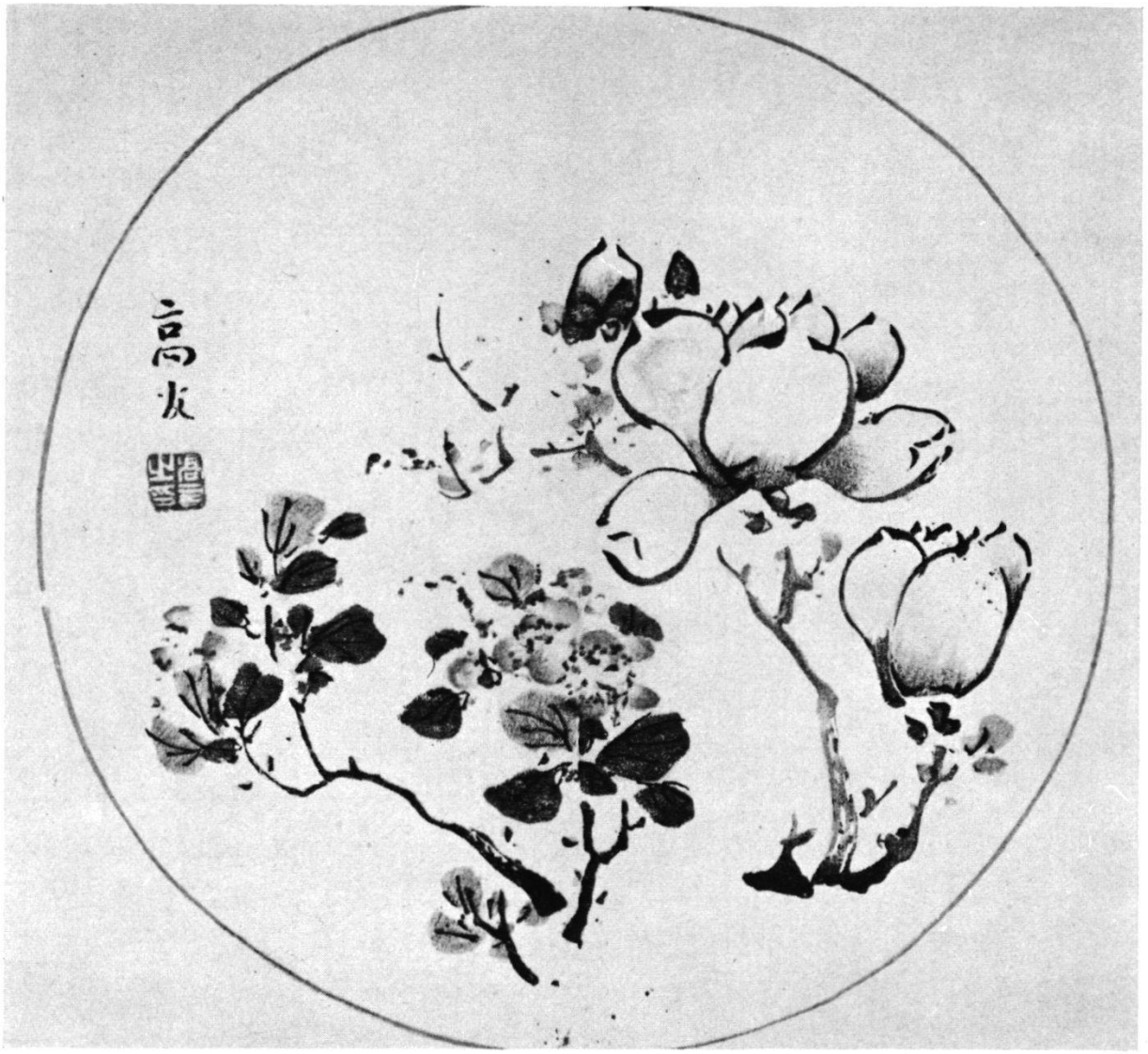
d'«oranges amères»[24]. Le lecteur trouvera ici, à la planche IV, une reproduction de la feuille qui appartient à M. Dubosc. Les différences sont analogues à celles de tout à l'heure, mais pas du même ordre, puisqu'il s'agit d'un tout autre sujet. Peu de couleurs : Sur le plat, un beau rose dégradé dans l'exemplaire bâlois, qui a fait place, plus tard, à un jaune extrêmement pâle, à peine perceptible. Les fruits sont d'un jaune assez intense chez M. Tschichold, rehaussé d'une teinte vert vif ; ils sont chez M. Dubosc, de la même couleur, mais moins soutenue, tandis que les attaches sont vert-bleu et d'un dégradé plus nuancé.

En ce qui concerne la pierre, ce que nous allons dire ne peut naturellement s'appliquer au noir proprement dit, mais bien aux différents gris qui, eux, accusent un «décalage» semblable à celui des autres couleurs ; les tons clairs, en particulier, ont plus d'importance dans la planche de M. Dubosc. Cependant, les oppositions sont plus fortes encore dans le «rendu» graphique du sujet.

Le plat : Alors que la gravure ancienne reproduit des traits de peinture, lancés à main levée, inégaux d'épaisseur et parfois interrompus par la spontanéité du *faire*, le même ustensile est traité chez M. Dubosc de façon égale et linéaire, c'est-à-dire par un filet très mince. C'est, au XVIIIe siècle, pour ainsi dire le squelette – mais sans rien de mort – l'axe des coups de pinceau de la peinture reproduite au XVIIe. L'ovale des oranges est aussi d'un trait plus ténu chez M. Dubosc. Quant à leur écorce, elle est de deux jaunes au XVIIe siècle (le plus clair étant un pointillé très irrégulier), tandis que chez M. Dubosc c'est un jaune très pâle faisant place à de petites taches blanches, tantôt rondes, tantôt presque carrées.

La forme de la pierre présente des différences plus marquées. Elle a davantage de perforations chez M. Tschichold, elle est plus accidentée,

24. Il s'agit d'un petit agrume du genre *Fortunella*, apparenté au *citrus japonica*. En réalité, les oranges amères, dites aussi bigarades, sont de forme sphérique. C'est elles qui sont confites, sous le nom de *chinois*. Ici, les hespéridies étant ovoïdes, nous sommes peut-être en présence de la *Fortunella margarita*.



I

Planche I. Branche de magnolia et cognassier, collection de M. Tschichold, XVIIe siècle.

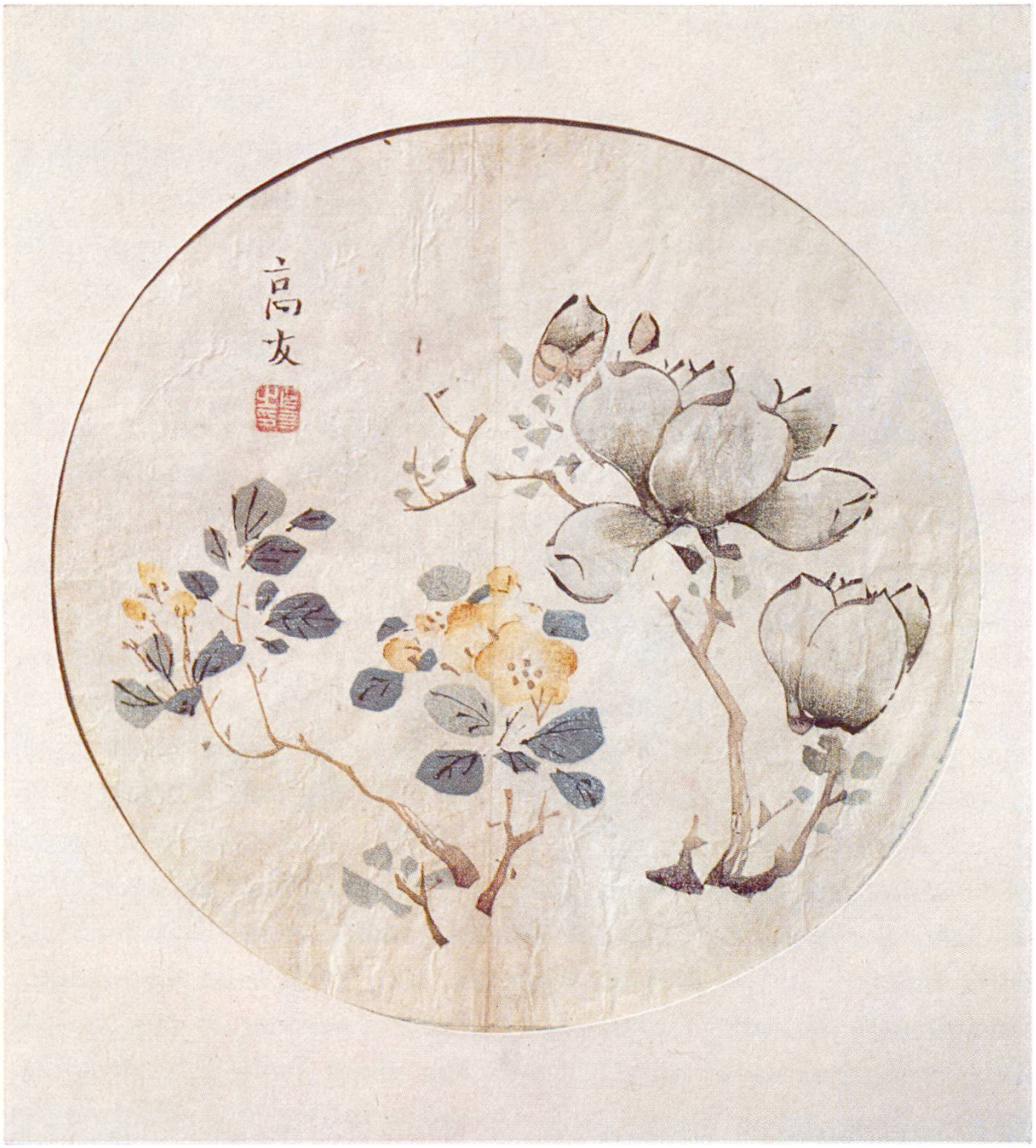
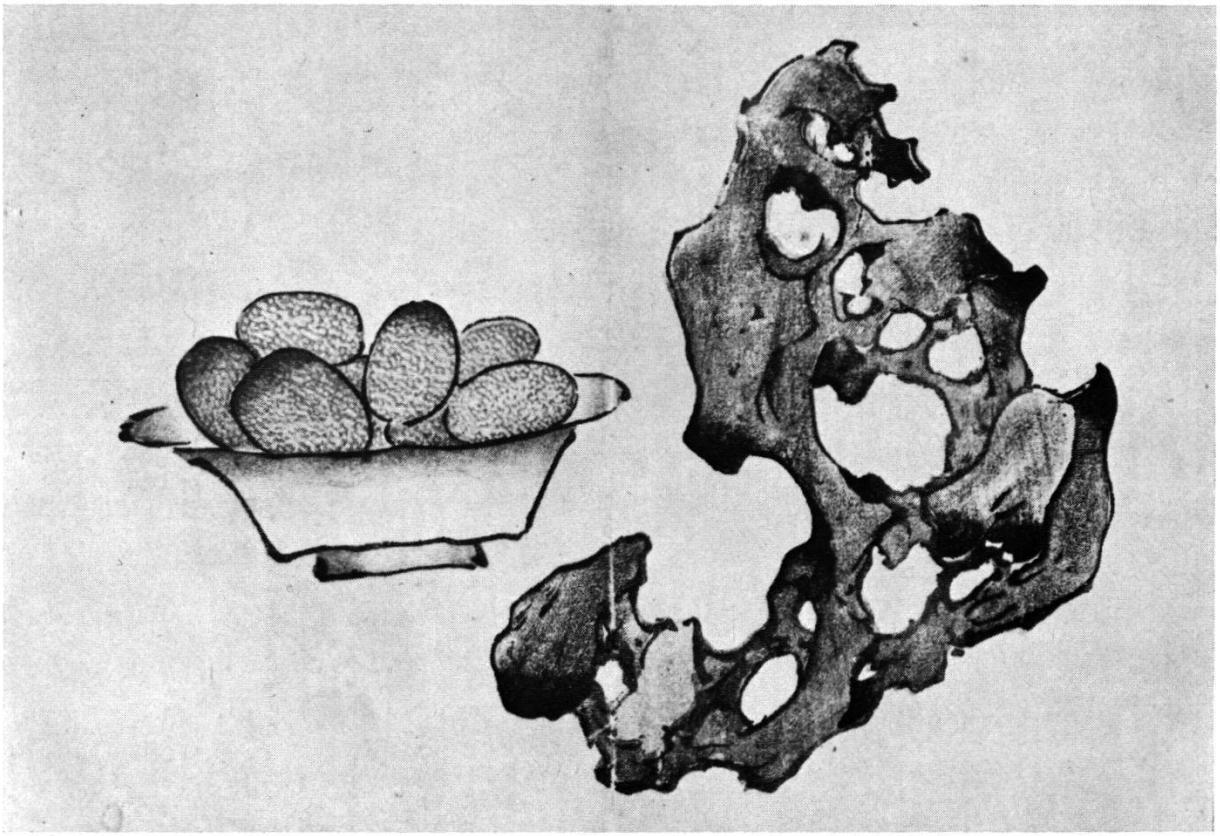
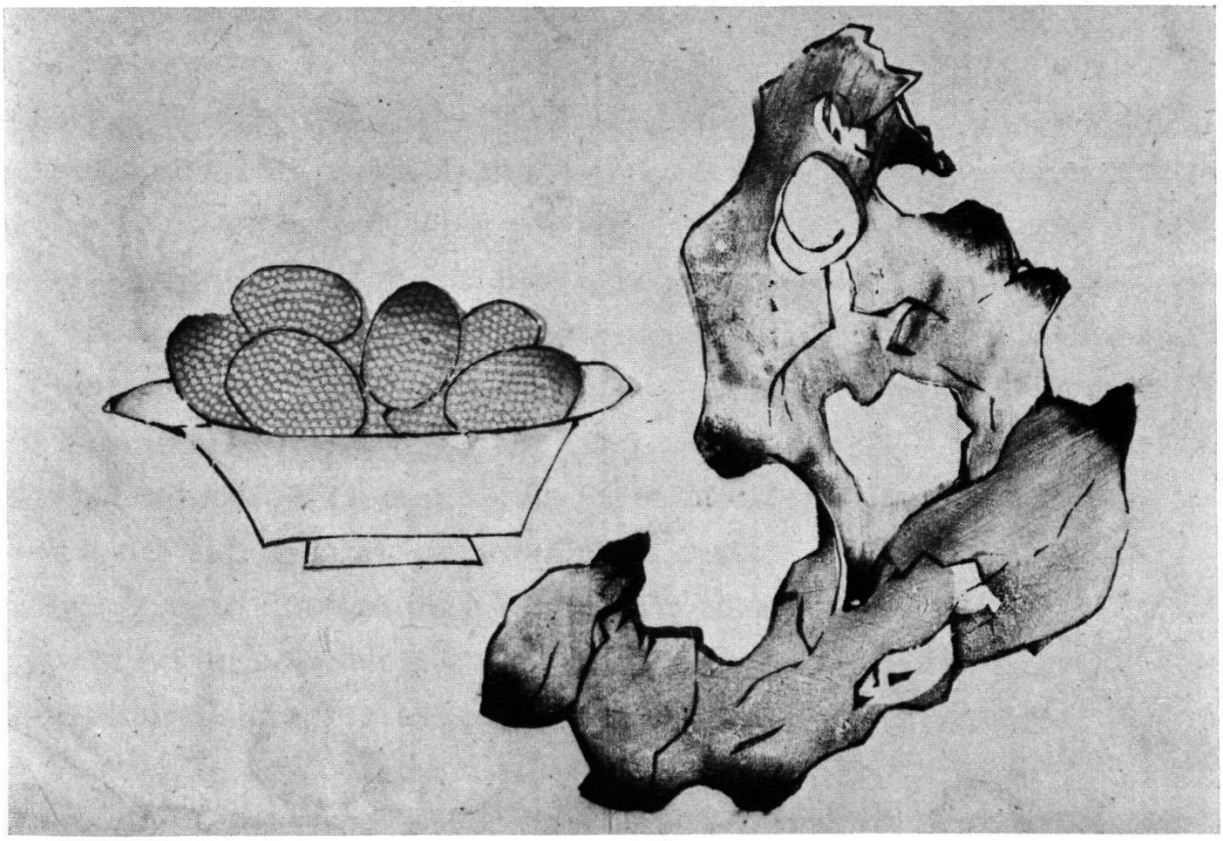


Planche II. Branche de magnolia et cognassier, collection Dubosc, XVIIIe siècle.



III



IV

Planche III. Pierre de rocaille et oranges amères, collection Tschichold, XVIIe siècle.
Planche IV. Pierre de rocaille et oranges amères, collection Dubosc, XVIIIe siècle.

Planche V. Branche de fruits dans un vase, collection Dubosc, XVIIIe siècle.

plus râpeuse, plus foncée. Son profil est aussi plus accusé, plus découpé. Les couleurs vont du noir à des gris assez foncés. En revanche chez M. Dubosc, le noir des dégradés, dans les pointes, va jusqu'au gris très clair, voire au blanc. Le linéament de la pierre, en gros, est le même, mais moins tourmenté et plus doux dans la collection Dubosc. C'est un dur minéral chez Tschichold, et l'on dirait une molasse chez Dubosc, à supposer que la molasse puisse être ainsi « travaillée » par l'eau. Le rocher « bâlois » est, lui, plus travaillé, en effet, tandis que celui de Paris est sans grain, tout n'y est pour ainsi dire, marqué qu'en sourdine. Dans le contour, la gravure ancienne a reproduit le gras du coup de pinceau, ses repos, ses élans : Cela est sensible notamment dans le profil de la partie supérieure, tournée vers la droite, un peu pareille à une tête d'hippocampe.

Dans la pierre, tout comme dans le plat, le trait au XVIIIe siècle est plus étroit, d'une angulosité toute graphique ; graphique aussi et non plus pictural, son épaississement, par exemple, dans le haut de la partie inférieure, dirigée vers la gauche.

Simplification des formes en général, diminution des accidents, des perforations en particulier, dont certaines, dans le nouveau bloc, se devinent seulement, par comparaison avec le motif ancien. La surface de la pierre regravée est articulée par des lignes douces, à peine incurvées, elles étaient plus appliquées, plus lourdes, dans la planche ancienne, qui n'a été reproduite plus tard qu'à peu près. Le rocher y a des pointes, là où auparavant le contour était plus conforme à la matière minérale, là où le pinceau du peintre – et le ciseau fidèle du graveur ancien – avait suivi, à la fois spontané et observateur, la nature : Rapide, avec des accents, des appuis là où l'érosion a été arrêtée ou détournée. Au contraire, la reproduction du XVIIIe siècle obtient moins du bois : Il n'en obtient qu'un bois, alors que la gravure du XVIIe faisait oublier qu'on avait affaire à une impression, pour suivre de près la peinture.

Chez M. Dubosc, les détails du rocher sont estompés, moins bosselés, moins ombrés, le tout est moins creusé et plus clair ; les contours sont

plus linéaires ; pourtant si, tout comme dans le plat, le trait a quitté la vie du pinceau, c'est pour acquérir celle qui est propre à la gravure : Plus «abstraite», plus tendue, moins directe, mais aussi intense, qui sait, quoique ou parce que moins explicite que dans la feuille d'album reproduite dans les éditions du XVIIe.

Ici, la planche de M. Dubosc est donc moins riche peut-être, le travail moins nuancé, dans la pierre surtout. Ce qui ne l'empêche pas, comme le reconnaît M. Tschichold pour bon nombre de tirages tardifs, d'être charmante, «reizvoll»[25]. Mais, encore une fois, le savant bâlois ne précise pas. Ce qu'il dit par ailleurs des «couleurs modifiées sans raisons» donne à penser qu'il n'approuve guère, comme nous le faisions tout à l'heure, les tons ardoise des feuillages, par exemple : Ceux-ci pourraient bien faire partie des «couleurs peu exactes» dont il parle aussi. Le charme des gravures «refaites» (notamment celle dont il est question ici) a quelque chose de plus *fondu* que dans la gravure originale, parce que le sujet s'éloigne, *s'abstrait* de la nature, cette nature qui était directement présente dans l'exemplaire ancien, tandis que le graveur «récent» en tire des formes, des lignes générales, des *lignes* en effet, c'est-à-dire qui se donnent pour telles et gravées dans le bois.

Cela certes, est une infériorité, aux yeux du Chinois, pour lequel le graveur doit reproduire avec exactitude une feuille d'album, peinte sur papier ou sur soie. Mais en est-ce une pour le collectionneur occidental ? Il y trouve, lui, une véritable œuvre imprimée et ceci dans une technique proprement graphique, à laquelle peut-être il sera plus sensible qu'à une imitation détaillée de peinture ; celle-ci certes exige une habileté extraordinaire, mais elle fait de la gravure chinoise un art dépendant, en quelque sorte *appliqué*, alors que les planches du XVIIIe répondent davantage à l'idée que nous nous faisons, nous, de l'estampe, d'un art libre.

25. Jan Tschichold, *Chinesische Farbendrucke der Gegenwart*, Bâle, éd. Holbein, 1945, p. 8. L'auteur pense à l'édition de 1817, qui reproduit fidèlement l'ancienne. Cf. ici, note 8.

V

Avant de terminer, présentons une autre planche encore des «Dix Bambous» dans sa version «tardive»: La *Branche d'abricotier dans un vase*, qui est une des plus belles compositions du recueil, l'un des plus beaux «tableaux». L'exemplaire reproduit par M. Fribourg[26] a une belle harmonie de tons, grâce à la teinte mastic des feuilles, une convention ancienne, semble-t-il, analogue peut-être à celle qui, plus tard, fit adopter les bleus ardoise. Les rameaux sont en dégradés d'encre et M. Fribourg précise: «Les traits noirs et gris ont un élan bien marqué» et en même temps les coudes sont arrondis, les entre-nœuds différenciés dans leur épaisseur, obtenus par les accents du pinceau, très exactement repris par le graveur. Les feuilles ont les belles nervures arquées des éditions anciennes et, bien que rendues sur bois, elles reproduisent, de même, le mouvement du pinceau, avec l'écrasement du trait aux extrémités, telle une ponctuation, une virgule un peu épaisse et bien décochée. Des six fruits, qui sont tous d'un jaune très chaud, trois sont relevés du rouge de la maturité dans le haut. Le vase et son socle de bois sont traités en touches grasses et généreuses, avec, dans le col surtout, un semblant d'hésitation, de reprise, qui est un bel effet de spontanéité de la peinture *jetée*. *

L'exemplaire de M. Dubosc est tout différent (planche V). Le feuillage est de nouveau bleuté, en plus foncé dans le cinq feuilles de droite et en plus clair, mais de la même gamme, dans les autres: Une «nuance claire» un peu crayeuse, comme celle que peuvent avoir les œufs de cygne. Quant aux fruits, ils sont d'un jaune pâle, légèrement bruni dans le haut: On pourrait comparer cette couleur délicate avec celle de la baie du *gincko biloba*. Les rameaux, qui n'ont pas de dégradé à leur départ du vase, sont d'un brun uniforme, apparenté à celui des fruits

26. Jean Fribourg, *op. cit.* pl. 147, d'après une feuille appartenant au British Museum, Département des Mss et livres orientaux. Paine, livre VII, No 6, où il est question de mandarines *(tangerines)*.

près de l'attache. La branche dirigée vers la gauche est cependant plus foncée dans sa partie verticale qu'à l'extrémité : Ce n'est donc pas un dégradé, mais, pour en tenir lieu, l'utilisation de deux couleurs rapprochées.

A vrai dire, toute la manière est différente entre les deux feuilles. Au jet du pinceau, que ne trahit nullement la gravure ancienne, a succédé un traitement plutôt saccadé, à angles vifs ; les branches ont de nouveau des bords lisses, certaines brindilles ont la forme triangulaire de l'épine ; le bois paraît sec, il faut l'avouer, bien que cette impression soit compensée, si l'on peut dire, par l'eau qu'on devine dans le vase, ainsi que par la présence des feuilles et des fruits. Celles-ci ont des nervures moins courbes, leur empâtement terminal est triangulaire, toutes caractéristiques qu'on a déjà notées plus haut dans le feuillage du cognassier.

Quelques verdures ont disparu, dans la planche du XVIIIe siècle, en particulier, au-dessus du deuxième fruit à partir de la droite : Deux petits traits noirs sont un reste de nervures, qui n'articulent plus aucun limbe. En outre, la moins grande des feuilles de gauche a des nervures dirigées vers le bas d'une part et vers la gauche, parce qu'elle groupe en une seule tache, ce qui était primitivement deux petites feuilles, rondes et séparées.

Le socle du vase a été fort bien refait, il est à peine ombré d'un brun très léger, de la même gamme que celui des branches. Si au British Museum, la céramique est d'un vert apparenté au mastic du feuillage, il en est de même sur notre planche V, sa teinte bleu-vert n'étant pas sans rapport avec l'ardoise des feuilles. Le tracé du vase est bien refait, sauf peut-être le renflement du milieu qui, dans la gravure tardive, est d'un contour peut-être un peu maigre. Encore s'agit-il là davantage d'une différence, que seule la comparaison révèle, plutôt que d'un défaut ; ce détail frapperait certainement moins, si l'on n'avait sous les yeux que la planche récente.

L'estampe de M. Dubosc est d'une grande séduction, qui procède d'un

changement du mode, touchant aussi bien le trait que la couleur; son effet général est plus retenu, plus silencieux que dans le modèle ancien, où les fruits rougeoyants sont mûrs et véritablement comestibles; au XVIIIe, ils seront comme fardés de clair, ils auront quelque chose d'irréel, tels de petits lampions à peine colorés de jaune, mais sans trop de vivacité. On admirera comment ces abricots ou petites oranges – représentés deux à deux, et qui se distinguaient dans la feuille du XVIIe siècle par l'opposition du jaune et du rouge – sont habilement séparés ici, soit par la teinte un peu plus foncée, répandue sur l'un des drupes du groupe de gauche, soit par un mince espace laissé en blanc dans le groupe du milieu, soit enfin par une ligne plus foncée dans le groupe de droite.

Si le bois des branches paraît sec – confronté avec celui qu'avait obtenu le graveur ancien – cela est dû à une «réduction» graphique de l'estampe, qui a remplacé, ici de nouveau, la reproduction «originelle» des traits peints. A ce propos, il faut noter que, si les feuilles d'album choisies ou exécutées par Hou Tcheng-yen, l'éditeur des «Dix Bambous», appartiennent à l'art des lettrés, celui-ci, sans être académique, ne procède pas non plus de l'esthétique des solitaires originaux comme Siu Wei. En d'autres termes, si cet art se réclame de l'école de ces amateurs éclairés, dont le plus connu est Wen Tcheng-ming, c'est moins de celui qui use du style cursif et parfois un peu fou que de celui qui est plus traditionnel[27].

Or, par la force des choses, ce n'est pas des peintures – très précises

27. Le lecteur qui possède ou peut consulter le vaste ouvrage d'Osvald Sirén verra un exemple de la première manière dans la Collection Abe (pl. 200 du volume VI): Le superbe rocher avec bambous et chrysanthèmes du Musée d'Osaka, mais aussi, dans un tout autre style, des arbres qui sont «décoratifs» comme sur une porcelaine, dans la *Visite d'adieu*, reproduit dans le même ouvrage, pl. 205.

Pour citer des noms moins anciens, les feuilles polychromes des «Dix Bambous» – nous ne parlons pas des grisailles qui, dès les premières éditions reproduisent des peintures à la seule encre, accusent un caractère allégé et «moderne» – font penser par exemple à Ts'ien Siuan (pl. 36 et 37) appartenant à la Freer Gallery et à l'Art Institute de Detroit, aux bambous de Wou Tchen (pl. 52), ou encore à l'oiseau sur une branche de châtaignier de Pien Wen-tsin (pl. 122).

et nous dirions quelque peu «léchées» – que se rapprochent les «abricots» regravés de M. Dubosc. Les branches surtout, par leur «sécheresse» un peu cassée, leurs coudes anguleux, leurs brindilles linéaires ou pointues, suggèrent un art plus rapide, une peinture moins détaillée, comme celle de certains Tang Yin, des feuilles d'album dues à Tch'en Chouen. Voyez aussi le traitement des branches dans les *Quatre amis* de Siu Wei appartenant à M. Franco Vannotti, à Lugano[28].

De même que les tons ardoise des planches regravées font penser aux couleurs de certains peintres Ming, le graphisme approximatif des *Abricots* de M. Dubosc évoquerait plutót l'art des peintres indépendants. En tous cas, face à la réalité naturaliste de bien des feuilles anciennes, on doit constater que les tirages ultérieurs, s'éloignent de l'œuvre peinte, s'en libèrent, nous en rendent en quelque sorte les sujets plus proches en les faisant ressembler un peu à ce qu'il y a d'original et de neuf dans la peinture des dernières dynasties. En un mot, les planches refaites évoquent davantage les *Quatre amis* de Siu Wei qu'une feuille d'album, comme celles qui furent exécutées en grand nombre à partir des Song, avec plus d'application que de spontanéité.

Est-ce à dire que les graveurs du XVIIIe se soient réellement inspirés de l'art rapide et comme «négligent» des peintres novateurs que nous avons cités ? C'est peu probable : Le graveur, du moins, obtient, par accident peut-être, ou par hasard, des effets assez semblables – ou analogues – de liberté prise avec les formes. En cela, la nature, telle que ces gravures tardives la traduisent, est assez loin de la peinture scrupuleuse des détails, qui fut l'idéal de certains peintres, à partir du goût imposé à l'art de cour par Houei Tsong.

Pour répondre par avance à une objection possible des «partisans exclusifs» des estampes *princeps*, nous noterons ceci : Il est vrai que le rendu des branches de l'abricotier a quelque chose de sec, de rompu, mais il faut faire à ce sujet cette remarque générale. Du moment qu'on est sensible à une œuvre, au *tout*, comme nous aimons certaines des estampes

28. Tang Yin, Sirén, *op. cit.* pl. 223 et 224; Tch'en Chouen, pl. 248 et Siu-Wei, pl. 255.

retaillées au XVIIIe siècle, alors, on accepte, comme fondu dans l'ensemble, un détail qui pourra paraître condamnable à celui qui ne voit pas les beautés de ladite œuvre. Ainsi la délicatesse de la feuille représentant l'*Abricotier* compense largement, à nos yeux, ce qui pourra sembler impardonnable à d'autres amateurs. Et de plus, même si nous n'appliquerons pas à la manière dont ces branchages ont été regravés et imprimés la belle expression de «raccourcis vitaux» que Mme Vandier Nicolas a trouvée pour qualifier la peinture cursive[29], nous verrons que même cette particularité de notre gravure n'est pas indéfendable.

Ici, une autre réflexion générale s'impose. Si les «Dix Bambous» avaient reproduit des peintures, comme on en trouvait déjà lors de leur parution et dont le «modernisme» annonce un Pa Ta Chan Yen (milieu et fin du XVIIe siècle), ces gravures – qui eussent été déjà osées ou excentriques – n'auraient peut-être pas supporté l'*abrègement* qui intervient dans les planches refaites. Autrement dit, de pareilles planches n'auraient guère été susceptibles de la «transposition» supplémentaire, qui rend si séduisants certains exemplaires tardifs du fameux recueil, grâce à la «sténographie» du trait, à l'atténuation des couleurs, si sensible et bienvenue en particulier dans l'*Abricotier*, à l'abandon en quelque sorte «abstrait» (pour abuser du terme), des verts végétaux de l'original, et l'infléchissement vers le bleu ardoise, un ton, nous l'avons vu, qui est également caractéristique des feuillages chez tels peintres Ming. Teintes «arbitraires», ou inexactes, disent MM. Sirén et Tschichold, qui émettent là une critique, alors que nous y verrions au contraire un élément positif. Ces modifications ne sont peut-être que l'effet d'une «décadence», mais leur rencontre avec certaines peintures ne laisse pas d'être troublante, bien qu'elle ne soit pas décisive dans le jugement qu'on peut porter sur les gravures refaites : C'est seulement après avoir reconnu la valeur intrinsèque de ces tirages «nouveaux», que leurs analogies avec des œuvres picturales nous ont frappé.

29. *Art et Sagesse en Chine*, p. 3.

VI

Au vu des comparaisons faites ici – et que nous pourrions multiplier – nous ne pensons pas quant à nous, qu'il faille «toujours préférer les tirages anciens»[30]. Dans certains cas, le *Magnolia*, l'*Abricotier*, par exemple, nous donnons la préférence aux estampes refaites; elles sont moins «bonnes» peut-être, en tant que fac-similés de peintures, mais elles accusent, encore une fois, un caractère de libre interprétation, bien fait pour nous plaire. De même nous préférons à l'art soigné et naturaliste de la tradition, les œuvres, parfois presque extravagantes, mais toujours inattendues de peintres isolés et précurseurs.

Même si l'examen des différents tirages nous fait parfois conclure en faveur des anciens – comme en partie pour la *Nature morte au rocher*, qui n'est pourtant pas sans beauté dans la collection Dubosc – une pareille comparaison, si les termes en sont chronologiquement assez éloignés, permet d'entrer dans le détail, comme d'apprécier les mérites des graveurs et l'évolution de leur art. M. Jan Tschichold – auquel on doit tant, mais qui n'a pas tiré toutes les conséquences de ce fait parce que ce n'était alors pas son sujet – l'avait déjà remarqué: Les artistes du XVIIIe siècle n'avaient plus les peintures sous les yeux, comme ceux qui avaient exécuté les premiers tirages. Ils imitaient sur bois, des bois! Nous avons donc devant nous des gravures de gravures: C'est ce qui ressort de notre analyse et c'est ce qui rend les planches refaites peut-être plus attrayantes, aux yeux du moins de l'Occidental amateur d'estampes.

Cette «abstraction» – graphique aussi bien que chromatique – a donc pour résultat que, s'il s'agit des mêmes sujets, leur manière est assez différente pour que nous ne soyons plus en présence de la même œuvre. Seuls des rapprochements serrés et précis permettent d'évaluer la distance qui sépare les premiers tirages des éditions ultérieures. Et ici, qu'il nous soit permis de penser à Degas, si raffiné qu'il eût certainement aimé

30. Jan Tschichold, *Chinesische Farbendrucke der Gegenwart*, p. 8.

l'estampe chinoise, s'il l'avait connue. N'a-t-on pas pu dire de lui : «Jamais une nature humaine plus délicate n'a respiré sous notre ciel ?» Or, dans ses lettres, il parle des comparaisons qu'il faisait entre des épreuves de lithographies et il raconte un jour à Alexis Rouart : «Mercredi matin, je laissais tout pour regarder bien au jour avec la loupe et longtemps les magnifiques Gavarny que vous m'avez donnés. Je fais un carton à part pour les pièces de cet ordre et je mets à côté de chacune *une épreuve ordinaire, qui me double la jouissance de l'extraordinaire*»[31].

Bien que Degas parle de la fraîcheur des lithographies avant la lettre et qu'il s'agisse dans notre petite étude d'une tout autre forme d'art, d'une tout autre sorte de comparaisons et de différences, l'estampe chinoise réserve au cours des âges des surprises, des joies du même ordre. En général – Sirén l'a remarqué dans la note de *Chinese Painting* citée plus haut – le temps a créé des tableaux plus élémentaires, alors que les originaux étaient primitivement reproduits avec fidélité et en détail. Mais là encore, même si c'est un effet de l'imprécision dans la retaille des blocs, ne peut-on pas rappeler – en présence des feuilles «refaites» – un mot de Degas : «L'art ne s'élargit pas, il se résume».

Eh bien, plutôt que de se placer dans une perspective de décadence et de déclin, c'est aussi des résumés de peintures qu'on peut voir dans les gravures récentes, tandis que les estampes anciennes en étaient des répliques exactes, tout comme les Ateliers Jung Pao Chai en éxécutent de nos jours à Pékin, à s'y méprendre, d'après Tsi Pai Che, par exemple. De peintures, encore une fois, qui étaient parfois assez proches de la nature et dans lesquelles on ne trouve guère ce qu'on a appelé peut-être abusivement *l'impressionisme* d'un Mou K'i, *l'expressionisme* d'un Siu Wei, ou des autres artistes si personnels que nous avons mentionnés.

En bref, les gravures refaites ont une beauté qui est bien à elles et qui tient à leurs teintes estompées, qu'on dirait «passées», mais aussi très

31. *Lettres de Degas*, Paris, Grasset, 1945, p. 204. Le jugement sur Degas est dans une lettre de Georges Moore à Daniel Halévy, p. 262. Le mot de Degas sur l'art, p. 22.

habilement apparentées, un peu comme dans la nature, on le voit dans le prunier d'ornement, où le rose des fleurs se réflète dans le roux très foncé du feuillage. D'un autre côté, si les planches nouvelles sont plus simples, c'est peut-être l'effet de l'approximation dans la reproduction des bois anciens, mais cette particularité concerne le trait plus que la couleur, dont on vient de dire les qualités. Cependant, même là, il est permis de voir un avantage : Le caractère rudimentaire du tracé convient parfaitement aux tons plutôt éteints des fleurs, des feuillages ou des oiseaux et, s'il s'agit d'une reproduction de lavis, le trait ainsi *réduit* concourt encore un coup à donner l'impression de peintures *rapides* et cursives, qui parlent moins qu'elles n'insinuent, qu'elles ne disent qu'à demi-mot.

Cela étant, sommes-nous en présence devant les planches nouvelles, d'interprétations personnelles des thèmes traditionnels, comme nous l'avons entendu dire aux visiteurs d'une exposition de ces estampes du XVIIIe siècle ? Peut-être pas, encore que la récurrence des mêmes tons ardoise dans l'art pictural des Ming puisse le faire penser. En tout cas, l'effet des impressions « récentes » est des plus exquis, des plus délicats, elles donnent de la nature une image neuve, par rapport aux exemplaires « originaux » et, même si l'ensemble n'avait pas été recherché comme tel, il ne laisserait pas de conserver toute sa valeur.

Pourtant, il semble difficile de ne voir que décadence dans des harmonies, qui sont d'un goût aussi sûr, aussi sensible et à la fois dépourvu de toute faiblesse, ce qui est un des secrets majeurs de l'art extrême-oriental, face à l'Europe, où le raffinement évite difficilement fadeur ou mièvrerie. Mais – nous le répétons – même si tout cela était le fait du hasard, d'un travail moins minutieux (quant à l'imitation de la gravure initiale, à l'imitation du thème pris à la nature), rien ne peut empêcher l'amateur de rechercher de pareilles gravures, s'il nous est permis de prendre ici le contre-pied de ce qu'affirme le grand connaisseur qu'est M. Tschichold ...

Au demeurant, nous admirons aujourd'hui assez de peintures dont les

couleurs ne sont plus du tout celles de l'époque où elles furent exécutées, d'œuvres qui doivent une partie de leur beauté à l'action du temps – sans compter combien de peintures, abstraites ou non, où la couleur est sans rapport avec le sujet qui leur a servi de point de départ – pour trouver aussi notre compte dans certaines impressions tardives des *Dix Bambous* où, dans un tout autre sens, le temps, encore, se fait sentir, celui qui s'est écoulé entre le premier tiers du XVIIe siècle et l'époque où furent exécutées les éditions suivantes.

Certes, on a eu raison, dès qu'on s'est intéressé de près à l'art chinois, de dénoncer ceux qui ne voyaient dans le lavis que des esquisses[32]. Pourtant, ce qu'on doit en effet nier de la peinture, peut être affirmé de la gravure, de la gravure refaite, s'entend, en ajoutant, bien sûr, que l'essentiel n'est pas l'apparence, l'impression d'un moment, mais la vie profonde[33].

Ainsi même – ou surtout – les gravures «tardives» méritent, avec le correctif nécessaire, le qualificatif d'esquissées, elles qui par leur caractère de brièveté ébauchée et de tons rompus reculent d'un degré de plus, par rapport à leurs modèles, vers l'abréviation des formes, c'est-à-dire qu'elles s'éloignent de l'imitation ou de la copie de la nature, grâce à leur manière qu'on peut bien qualifier avant tout de succincte. Il n'est pas interdit ni impossible de penser un peu aux simplifications qu'ont subies nos gravures, quand on lit ce que les critiques chinois ont écrit sur le *sie-yi*, expression qui se traduit en anglais par *idea-writing* (un peu comme on dit aujourd'hui de certaines peintures informelles *action-painting*), une manière de peindre qui consiste à exprimer l'idée[34]. On songe à nos gravures encore et à leurs teintes atténuées, lorsque paraphrasant la définition du *sie-yi*, un historien d'art du XVIIe siècle écrivait, se faisant l'écho d'une critique d'art très évoluée, parce que vieille de

32. Ernst Grosse, *Die Ostasiatische Tuschemalerei*, Berlin, Cassirer 1922, p. 6.

33. Otto Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, première éd. Kurt Wolff, Munich, 1923, pp. 94–95; deuxième éd. Paul Neff, Berlin et Vienne, 1943, pp. 118–119.

34. Voir ce mot *hsieh-i* aux index de *Chinese Painting* (1956–1958), ainsi que dans *Art et Sagesse en Chine*, *sie-yi*, p. 302.

plus de mille ans : « Indiquer la signification suffit ; foin de la ressemblance des couleurs ! [35] »

Pour conclure, enfin, nous nous croyons fondés à affirmer que les gravures, telles qu'elles ont été refaites au XVIIIe siècle – et que certains connaisseurs écartent d'un geste, avec le mot hâtif de « recut » –, présentent des qualités de couleur et de trait, qui non seulement sont propres, mais encore sont les caractéristiques par excellence de la xylographie, tout en rappelant des peintures qui leur sont contemporaines. Plus ou mieux que leurs devancières, souvent, elles laissent deviner les choses au lieu de les décrire, conformément aux lois générales de l'esthétique et au génie le plus profond de l'art extrême-oriental. C'est là leur intérêt capital et l'on admettra – nous espérons avoir quelque peu contribué à le montrer – qu'un bon nombre d'entre ces estampes sont l'expression d'un langage qui semble véritablement renouvelé et qu'à ce titre, elles méritent mieux que d'être considérées comme de simples produits de remplacement, dont la beauté serait toujours en proportion inverse du temps qui les sépare des éditions anciennes.

* P. S. Depuis que nous avons écrit cet article, M. Tschichold a quitté Bâle et réside au Tessin. Il annonce la parution, pour 1970, d'un nouvel ouvrage, où il reproduira 24 des plus anciens tirages des *Dix Bambous*. On voit que cet auteur éminent remonte le plus possible vers les exemplaires « princeps », alors que de notre côté – et par un mouvement inverse – nous tentons d'attirer l'attention sur certains des exemplaires tardifs de ces fameuses gravures.

La rédaction du présent texte remonte à 1965–1966 : c'est dire que l'auteur a pu prendre, depuis, quelques distances à l'égard de telles de ses assertions ou voudrait du moins nuancer l'une ou l'autre de celles-ci. Il désire surtout faire remarquer que les teintes des gravures *refaites* sont extrêmement difficiles à reproduire, notamment le bleu ardoise des feuillages, le fard qui recouvre les pétales du magnolia, la couleur du

35. Sirén, *Later Chinese Painting*, I, p. 9.

vase de l'*Abricotier*, ou encore, dans cette dernière planche, certaines nuances du vase. Il espère pourtant que ses descriptions aideront à imaginer le raffinement chromatique de ces compositions, alors que la qualité est parfois moindre dans le *trait*.

Quant à ce dernier aspect, il faut rappeler le mépris que les lettrés Song avaient pour la gravure. Une écriture à alignement régulier rappelait à Mi Fou les «planches à imprimer» (il s'agit ici de *caractères* gravés). Le même Mi Fou comparait certaines œuvres de Wang Wei à des peintures «gravées». De son côté, Sou Che (Sou Tong-p'o) disait de telles œuvres qu'il jugeait sévèrement: leur style est si maladroit, qu'il dépasse à peine celui des gravures sur bois (*Art et Sagesse en Chine*, pp. 112, 131 et 208. Voir d'autres comparaisons, pp. 230 et 240).

Ces deux grands connaisseures semblent surtout vouloir opposer la spontanéité du pinceau à une certaine raideur. Il est vrai qu'ils précèdent d'un demi-millénaire l'apogée de la gravure chinoise. Mais ils suivent de plus de deux siècles la plus ancienne gravure sur bois qu'on connaisse de Chine et qui est datée de 868 (Fribourg, *op. cit.*, pl. 128), pour laquelle nous sommes loin de professer le moindre dédain. C'est un peu pour cela – *mutatis mutandis* – qu'on peut aimer les tirages tardifs des *Dix Bambous*, même s'ils suivent et non précèdent l'apogée de cette forme d'art.

Au sujet du *Grain de Moutarde*, par exemple, aussi bien M. Tschichold (*Senfkorngarten*, p. 11) que M. Jean Fribourg (p. 332) reconnaissent les qualités d'une édition tardive (de 1782). Un autre auteur – dont nous ignorons les travaux – relève même que certains connaisseurs préfèrent cette édition: Franz Winzinger, *Der Chinesische Farbholzschnitt*, «Kunst in Fernen Welten», No 8, Woldemar Klein Verlag Baden-Baden, p. 41. Sans aller jusqu'à placer les planches refaites des *Dix Bambous* au-dessus des anciennes, nous avons voulu signaler les qualités de plusieurs de ces feuilles, qui sont à notre avis trop méconnues. P. J.

Les photographies sont de J.-P. Baillod, Neuchâtel.