

Notices

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **20 (1966)**

Heft 1-4

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NOTICES

ESTAMPES JAPONAISES

I

En Suisse, l'année 1965 s'est passée pour ainsi dire sous le signe de l'estampe extrême-orientale. Du 23 janvier au 7 mars eut lieu, à Neuchâtel, une exposition de gravures chinoises anciennes et contemporaines dont les Etudes Asiatiques ont rendu compte par ailleurs¹.

Mais c'est surtout l'estampe japonaise qui aura attiré l'attention du public. Dans le courant de l'été, la fondation Baur de Genève a exposé de très belles feuilles d'Utamaro dans la salle boisée du rez-de-chaussée : présentation limitée, mais de qualité et «silencieuse», comme tout ce qui émane de l'ensemble, magistralement mis en place par M. Bernoulli et administré avec autant de goût que de compétence par M. P. F. Schneeberger.

Du 23 juillet au 22 août, le Helmhaus, à Zürich, a abrité les collections réunies par M. Julius Müller, consul général du Japon et données par lui au Musée Rietberg. Ce sont 182 gravures, auxquelles s'ajoutaient quelques sculptures en bois et peintures; enfin, un extraordinaire ensemble en laque dorée: objets de toilettes et nécessaire du calligraphe².

Il s'agit comme on le voit d'une donation importante, qui ira grossir le fond du musée zurichois, qui abrite déjà, comme on le sait, la presque totalité des gravures ayant appartenu à feu Willy Boller.

Le choix établi par M. Julius Müller traverse toutes les époques de l'estampe, de Moronobu aux plus tardifs, comme Kuniyoshi et Kuniteru, morts en 1861 et 1865. Le catalogue, qui donne l'illustration de chaque gravure, comporte 10 planches en couleurs (dont un triptyque d'Utamaro, n° 89), parmi lesquelles se trouve un superbe Harunobu, n° 40.

Relevons la présence dans la collection de M. Müller d'un Hokusai (n° 107), qui fait irrésistiblement penser à Odilon Redon: un personnage au corps annelé comme celui d'un serpent, s'élevant au-dessus d'une seille et terminé par une tête humaine. C'est un des «cent récits de revenants». Pure coïncidence: cette œuvre est d'environ 1840 – la date même à laquelle naissait le peintre français.

1. Etudes Asiatiques, année 1965, p. 351 à 358.

2. Catalogue (épuisé): *Farbholzschnitte aus Japan. Schenkung Julius Müller an das Museum Rietberg*: 132 pages reproduisant et décrivant 189 pièces dont 182 gravures. Introduction et préface de M. E. Landolt, Président de la ville, Mlle E. Leuzinger, Conservatrice du Musée Rietberg. Textes et légendes scientifiques par M. Heinz Brasch.

Nous ne nous étendrons guère sur cette belle manifestation, étant donné que les collections du Musée Rietberg ont fait l'objet d'une analyse détaillée, ici même, sous la rubrique *Orientalia Helvetica* (1965, p. 348). Soulignons que la collection de M. Müller a permis de «meubler» les salles du Helmhaus – relativement grandes pour les dimensions réduites des œuvres – au moyen des sculptures et des paravents peints, également acquis par M. Müller pour la ville de Zurich.

Notamment, la vitrine contenant les objets de laque (n° 189) était d'un effet particulièrement heureux, non seulement par l'alternance, la diversion – dans la troisième dimension – que cela constituait avec les longues cimaises, mais aussi parce qu'on y voyait le nécessaire du scribe, du peintre, ce qui plaçait le spectateur à la naissance même des arts graphiques en Extrême-Orient.

Du 28 août au 31 octobre, le Cabinet des Estampes de Genève a montré au public une partie de son fond japonais, qui représente le tiers du total³. Le catalogue constitue, lit-on dans son introduction, la première partie du répertoire systématique des gravures japonaises appartenant au Musée d'Art et d'Histoire. On aura ainsi, avec le temps, une liste complète des pièces rassemblées au Cabinet des Estampes de Genève.

L'exposition avait pour elle l'atmosphère très concentrée, propre aux locaux de la Promenade du Pin. Il faut savoir gré au conservateur du Cabinet, M. Charles Goerg, d'avoir eu l'idée – pour changer – d'exposer les œuvres non pas chronologiquement, comme on peut le voir le plus souvent, mais par sujet.

Nous voudrions signaler deux très beaux *surimono* de grandes dimensions, l'un de Zeshin (19,8 × 55 cm, n° 131); l'autre d'Hokusai (39,5 × 52,5 cm, n° 32): il s'agit là d'une pièce exceptionnelle que le conservateur a eu l'heureuse idée de reproduire (face aux n°s 85–87 du catalogue).

II

Le Musée cantonal des Beaux-Arts à Lausanne, du 21 octobre au 19 décembre, a offert l'hospitalité de trois de ses salles à une collection privée, celle de M. Otto Riese, professeur à l'Université de Lausanne, directeur de l'Institut de droit comparé et membre de la Cour de Justice des communautés internationales, à Luxembourg.

Si M. Müller, dont il vient d'être question, a pour sa part séjourné plus de dix ans au Japon, M. Otto Riese, depuis 1928, y a fait de nombreux voyages et a pu prendre des contacts fructueux, notamment avec les marchands les plus en vue. Il donne des renseignements à ce sujet dans son intéressante introduction au catalogue⁴.

3. Catalogue, 40 pages (non numérotées), 131 pièces, 7 planches en noir dont une sur la couverture. Introduction; lexique de termes japonais.

4. *Estampes Ukiyo-e Holzschnitte. Collection Prof. Dr Otto Riese, Lausanne*. Épuisé. 160 pages. 143 estampes toutes reproduites, dont 4 en couleurs. Introduction de M. Riese en allemand

L'exposition lausannoise s'est imposée tant par la disposition des planches que par la haute qualité de celles-ci. On se rappellera que les Etudes Asiatiques avaient rendu compte (1963, p. 136 à 139) d'une exposition du Kunstgewerbemuseum de Zurich, également due à M. Heinz Brasch, dont nous avons parlé tout à l'heure en note, et qui se signalait par l'utilisation judicieuse de parois mobiles.

Or, le musée de Lausanne possède depuis plusieurs années un jeu important de pareils épis et ces derniers avaient permis de constituer dans les grandes salles une suite de huit petits locaux formés d'alvéoles polygonales, ou si l'on veut d'absides sur chaque paroi desquelles on n'avait mis que deux ou trois estampes. Cette manière de faire, très heureusement conçue, permettait non seulement de présenter les gravures en groupes chronologiques et homogènes, mais encore de « focaliser » l'intérêt sur un très petit nombre d'œuvres à la fois.

Il faut relever en effet que, s'il s'agit d'un art populaire (comparé à la peinture traditionnelle du *Zen*, par exemple), l'estampe a des raffinements, qui risquent de disparaître, de se dissoudre dans la quantité, quand on voit trop d'œuvres alignées. Si ces dernières, dans le cas qui nous occupe, n'ont pas le caractère serré et concentré des « résumés de nature » que sont les peintures cursives d'Extrême-Orient, elles se nuisent pourtant l'une à l'autre, si elles sont en grand nombre.

On avait ainsi à Lausanne – après l'entrée où étaient exposés des photographies et d'autres documents iconographiques – une première petite salle pour les gravures en noir des origines (*sumizuri-e*), les gravures relevées d'orangé (*tan-e*) et les premières gravures à trois couleurs (*bénizuri-e*), dont le procédé, on le sait, date d'environ 1745. Puis venait, dans le local suivant, la gravure polychrome, dont l'inventeur est l'éditeur d'Harunobu. Ensuite, le musée avait groupé, dans deux salles contiguës, les classiques, auxquels succédaient Toyokuni et Kuniyoshi, avant les deux dernières subdivisions, consacrées à Hokusai et à Hiroshigé.

Le professeur Riese a eu la chance de pouvoir acquérir notamment deux « grosses têtes » de Charaku, à fond micassé (n^{os} 83 et 84), le portrait d'acteur sur éventail de Shunsho (n^o 39), exemplaire unique, croyons-nous, celui-là même qui faisait partie de la collection Bullier (à Paris) et qui a été publié par Seidlitz, dans son *Histoire de l'estampe japonaise*, comme par Fenollosa, dans ses *Epochs of Chinese and Japanese arts*⁵.

Un aspect de la collection qu'il faut relever est la présence de nombreux et précieux *surimono*, auxquels s'apparentent les feuilles de calendrier⁶. Ainsi, au travers

(traduite en français par le soussigné). Préface de M. René Berger, Directeur-conservateur du Musée cantonal des Beaux-Arts; le catalogue proprement dit: introduction, légendes, tableau chronologique, etc. sont dus à M^{me} Rose Hempel, Hambourg.

5. Seidlitz, Dresde, 2^e édition, planche 53 (ref. donnée par Madame Hempel). Fenollosa réédition Dover, 1963, Tome II, face à la page 193, avec l'indication « Bullier ».

6. N^{os} du catalogue: 28 à 32, 45, 57, 73, 93, 100, 110, 119 et 120.

de l'évolution de l'estampe, le visiteur pouvait presque à chaque époque admirer une de ces feuilles, tirées à un nombre restreint d'exemplaires et enrichies le plus souvent de poudre d'or ou de gaufrage. Si un Otto Fischer a pu dire que les gravures japonaises représentant non la vie courante (*ukiyo*), mais les thèmes traditionnels des plantes et des oiseaux, ne peuvent presque pas être regardées, quand on s'est plongé dans le monde mystérieux de l'estampe chinoise⁷, il faut souligner ici que le raffinement des *surimono* n'est pas sans s'apparenter à ce qu'il y a de plus rare dans la gravure chinoise qui, au XVII^e siècle surtout, a utilisé le gaufrage, seul ou pour relever la couleur⁸.

La collection Riese, où nous signalons en passant trois très beaux Harunobu (n^{os} 25 à 27), s'est enrichie au cours même de l'exposition, notamment d'un superbe *tan-e* de Torii Kiyonobu I, une feuille qui, à notre connaissance, n'a sa pareille qu'à l'Art Institute de Chicago (acteur dans le rôle d'une courtisane). Cette pièce a été exposée hors catalogue.

Soulignons enfin que grâce à l'initiative de M. René Berger, conservateur-directeur du musée, cette exposition a constitué, si nous ne faisons erreur, la première manifestation d'art extrême-oriental ayant lieu à Lausanne, du moins au niveau officiel et cantonal.

PIERRE JAQUILLARD

7. Portefeuille de la Société Marées, Munich, Piper, 1921, p. 16. Cette œuvre remarquable ne se trouve pas au catalogue général de la Bibliothèque nationale. M. Jan Tschichold nous a signalé sa présence à la Kunsthalle de Bâle et nous remercions cette dernière de nous l'avoir laissé consulter et de nous avoir procuré la photocopie du texte.

8. Notamment dans le papier à lettres du «Studio des Dix Bambous», dont les ateliers Jung Pao Chai, à Pékin, font une reproduction à l'estampe, avec une perfection qui fait de ce recueil un des plus beaux livres illustrés qui existe au monde.

PEINTURE CHINOISE À HAWAII

I

Introduction

Ces dix dernières années ont été particulièrement riches en ouvrages sur la peinture chinoise. Tout d'abord, le grand Osvald Sirén, en 1956-1958 publiait à Londres son *Chinese Painting*, en sept volumes, ouvrage le plus considérable, tant pour le texte que pour le nombre des illustrations¹.

1. *Chinese Painting, Leading Masters and principles*, Londres, Lund Humphries. 1500 pages à deux colonnes, 884 planches, listes, plusieurs index, bibliographie. On voit qu'un pareil monument mériterait à lui seul une véritable étude.

On le sait, *Chinese Painting* reprend, en plus vaste et plus détaillé, *L'Histoire de la Peinture*

En 1958 ce fut, à une tout autre échelle, la *Peinture chinoise* de Peter Swan, publiée en français par l'éditeur Tisné à Paris. Puis, de James Cahill (Skira, 1960), l'*Histoire de la peinture chinoise* plus étendue que la précédente.

En 1962 paraissait chez Prestel à Munich un ouvrage tout autre : *Vom Wesen chinesisches Malerei*, de Roger Goepper (243 pages, 112 planches). Le sujet est traité, non pas historiquement ni chronologiquement, mais par thèmes : individualisme, magie, technique, la représentation de l'homme, des animaux, des oiseaux, des plantes, enfin le paysage.

Ce n'est pas non plus une histoire de la peinture que fera Werner Speiser, dans le 3^e tome de la tétralogie *Arts de la Chine*, publiée par l'Office du livre, à Fribourg. Il a plutôt dégagé les constantes de la peinture chinoise, les différences avec l'Europe, avant de parcourir les plus importantes écoles.

Le texte de M. Speiser occupe un peu plus de la moitié de l'ouvrage : les autres parties sont : la calligraphie, par M. Roger Goepper (50 pages, 24 planches). Puis par le même auteur, l'estampage (30 pages, 12 planches), enfin la gravure, par Jean Fribourg (90 pages, 44 planches, dont un grand nombre en couleurs).

Peinture chinoise encore dans deux ouvrages fort différents des précédents, qui n'ont que quelques illustrations, mais qui, comme celui de Sirén, a l'avantage de donner – en les analysant – de nombreuses citations, de critiques et d'historiens d'art chinois. Il s'agit d'*Art et sagesse en Chine*, de Nicole Vandier-Nicolas et, du même auteur : *Le Houa-che de Mi Fei, le carnet d'un amateur à l'époque des Song du Nord*².

M^{me} Vandier-Nicolas s'attache à dégager, à propos de la vie, des œuvres et des écrits de Mi Fei, les relations de l'écriture (et de la peinture) avec les « raccourcis vitaux », ainsi que les rapports entre écriture et peinture cursive d'une part avec la mystique, rapports que M^{me} Vandier exprime ainsi : « L'art est une gnose (*tch'an*), une voie (*tao*) vers la connaissance de ce moi fondamental où se reflète le monde, vers la découverte de la source absolue, de ce point au centre de l'anneau où le sage, comme un magicien, laisse toutes choses s'accomplir. »

Si *Art et Sagesse* a été composé autour et à propos de Mi Fei, il dépasse infiniment le personnage de cet artiste, pour déboucher dans ce qu'il y a d'essentiel dans l'esthétique chinoise : l'équilibre entre l'art le plus spontané du monde peut-être et le contrôle, la discipline ; et les raisons qui apparentent l'art de la litote (la partie pour

chinoise, Des origines à l'époque Song, Paris, Ed. d'Art et d'Histoire, 1934, 2 vol. ; puis *History of the later Chinese Painting*, Londres, Medici Society, 1938, 2 vol.

2. Presses universitaires de France, Paris, 1963, 340 pp. 8 pl., 1 carte, index des thèmes, des termes chinois, sanscrits et des noms. Le sous-titre précise les intentions (pleinement réalisées) de l'auteur : *Mi Fou 1051-1107, peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des Lettrés*. Le *Houa che* a paru chez le même éditeur en 1964. 194 pp., 2 pl., index. En publiant le *Houa che*, M^{me} Vandier-Nicolas a réalisé un vœu exprimé par Osvald Sirén, *Chinese Painting*, vol. II, p. 33, note 1.

le tout) propre à la Chine – l'art de suggérer, d'indiquer – et l'expérience du mystique, qui lui aussi élimine tout ce qui n'est pas essentiel.

L'ouvrage de Nicole Vandier-Nicolas est à n'en pas douter le plus profond, le plus riche aussi en érudition et en sensibilité à la fois, notamment par le nombre considérable des auteurs traduits directement du chinois, qui font de ce livre un véritable traité – le seul peut-être en français – sur cette esthétique *tch'an (ou zen)*, qui préoccupe tant l'Occident contemporain.

Comme nous l'avons indiqué, *Art et Sagesse* se complète par la traduction du *Houa che*; Carnet de notes, «scrapbook» d'un connaisseur il y a 800 ans, qui prouve à quel degré de conscience de soi et des nuances, à quel degré de subtilité était parvenue la critique d'art en Chine, plus d'un demi-millénaire avant qu'elle n'apparaisse en Europe.

La traduction du *Houa Che* est inestimable non seulement par les notices précises et nombreuses sur la biographie des artistes mentionnés par Mi Fei, mais encore, tout comme *Art et Sagesse*, par les rapports étroits qu'on y établit entre la technique du «trait unique» (p. 26) et du «style rapide» (p. 70), tant en peinture qu'en calligraphie, et cela, soit dans les notes savantes du traducteur, soit dans le texte de Mi Fei lui-même, ou encore chez les auteurs cités par M^{me} Vandier pour illustrer ses démonstrations. Enfin, une quantité de traits pris sur le vif, concernant la vie et l'esthétique des lettrés, leur amour des belles pierres curieuses, la façon d'orner leur intérieur, leur amour du lavis («l'art du pinceau n'est jamais si grand que lorsqu'il renonce à la couleur, pour chercher au-delà des formes la vision enfantée par l'esprit», p. 83), ou encore la mention, assez surprenante, de deux *Tao-tö king* illustrés³.

Quand on aura mentionné les expositions chinoises organisées en Occident pendant ces dix dernières années, on pourra mesurer l'effort considérable qui a été accompli, pour faire mieux connaître cet art, qui peu à peu entre plus avant dans la sphère d'intérêt du grand public⁴.

Pour déborder un peu sur la décennie prise en considération, rappelons l'*Arte Cinese*, organisée à Venise en 1954 pour célébrer le 7^e centenaire de la naissance de Marco Polo⁵. En 1959, les *Tausend Jahre Chinesischer Malerei* à Munich, puis en 1960 à Zurich, la Haye et Paris (Musée Cernuschi). Enfin en 1963 aux Etats-Unis, la présentation des trésors emportés à Formose par Chiang Kai Chek⁶.

3. Signalons qu'il existe un très beau *Tao-tö king*, publié de nos jours avec 17 burins de Ferdinand Springer, éditions Vrin, Paris, 1952, Traduction du texte par Evrard de Rouvre.

4. Signalons ici les quatre petits volumes de Jean Keim, éditions Hazan, Paris, 1961; format 10,5 sur 15 cm. En tout 48 pages de texte et 60 pl., 15 fig.

5. Catalogue: *Arte Cinese*, Venise, Ed. Alfieri, 1954. 160 pp., 34 pl. Etabli par M. J.P. Dubosc.

6. Compte-rendu, *Etudes Asiatiques*, 1962, p. 62 à 66, par M. Dietrich Seckel.

II

Il suffit de parcourir les index des travaux mentionnés plus haut pour se rendre compte que leurs auteurs font de temps en temps quelques rapprochements avec l'art occidental.

Nicole Vandier-Nicolas, qui se place au centre de la méditation taoïste, est à juste titre extrêmement prudente. Après avoir cité (p. 180, note 2) le *Système de l'idéalisme transcendantal de Schelling*, elle ajoute : « Si ces définitions, détachées du contexte peuvent aider à comprendre les notions que nous étudions, il reste qu'aucune des thèses proposées par l'idéalisme occidental ne peut rendre compte de l'expérience mystique du *Dhyana*. »

En revanche, si un auteur considère moins les phénomènes intérieurs conditionnant les œuvres que celles-ci, les comparaisons sont possibles. Elles ont même pu constituer non seulement le point de départ, mais le fond d'un ouvrage considérable, dû à M. Gustav Ecke, sorti de presse dans le courant de l'année 1965 et qui, nous le verrons, ne manque pas non plus d'éviter toute confusion⁷.

Par ailleurs, nous sommes là en présence probablement de l'œuvre la plus importante du point de vue iconographique, non par le nombre des illustrations, mais par leur qualité de fac-similés ; elles ont été faites par la maison Euros, à Paris, l'éditeur même qui avait exécuté les reproductions de l'exposition itinérante de l'Unesco : *Deux mille ans de peinture chinoise*, inauguré au Musée Cernuschi le 1^{er} avril 1955⁸. En effet, un grand nombre d'œuvres se trouvant à Honolulu, les « tableaux » horizontaux en particulier, ont presque tous été reproduits dans les dimensions des originaux. On a ainsi de ces rouleaux, ou *heng p'i*, qui ont jusqu'à quatre et six mètres de longueur⁹.

L'ouvrage de M. Ecke se signale donc aussi par la volonté de celui-ci de faire comprendre la peinture chinoise à partir de l'esthétique de l'Occident contemporain : « The present publication, covering the Honolulu collection, lit-on dans la préface, p. XIII, attempts to coordinate a group of typical chinese brush creations with the western taste of today. » Et l'auteur complète ainsi sa pensée (p. 45) : « If an understanding of today's aesthetic reorientation remains the condition of an

7. *Chinese Painting in Hawaii, mid-20th century observations on the Chinese art of the brush*, University of Hawaii Press, 1964, XVIII et 406 pp., 20 fig. dans le texte, 100 fig. en pleine page, 40 pl. hors texte pleine page et, dans deux étuis, des dépliants, une soixantaine de feuilles reproduisant 22 œuvres ; bibliographie et catalogue systématique des œuvres reproduites.

8. Catalogue publié par l'Unesco, 1955, 28 pp. Introduction de M. Vadim Elisseeff, conservateur en chef du musée.

9. Ces reproductions ont été exposées à la Bibliothèque de la Ville de Neuchâtel, sur l'initiative de la Société suisse d'Etudes Asiatiques, du 29 janvier au 6 mars 1966.

approach to contemporary western art, it is just as imperative for even a preliminary understanding of whatever may be esoteric or surreal in Chinese brush creations.»

La première partie de *Chinese Painting in Hawaiï* décrit tous les phénomènes qui ont amené l'âme de l'Occident à quitter le déterminisme, à s'ouvrir, ou du moins à être plus disponible, à l'égard de la philosophie de l'Extrême-Orient. Et ici il convient de relever la culture étendue de l'auteur, qui cite un grand nombre d'écrivains européens, soit pour donner une idée de l'orientation actuelle de la sensibilité occidentale, soit pour comparer celle-ci, sous certains angles, avec l'art de l'Orient¹⁰.

Pourtant, si M. Ecke rapproche des œuvres actuelles d'Europe ou d'Amérique et certains sujets de la peinture ou de la calligraphie, il insiste à chaque fois sur la différence essentielle : le peintre le plus spontané de Chine a toujours un modèle précis et donné à imiter (idéogramme ou roseaux), tandis que les graphismes abstraits n'ont au mieux qu'une signification après coup, et «à bienplaire», comme Ernest Ansermet l'a dit à propos de la musique atonale¹¹.

Dans un chapitre suivant, *Avenues of approach*, M. Ecke montre les premières apparitions de la magie du pinceau, notamment à l'ère néolithique. Nous avouons, pour notre part, être plus sensible aux ressemblances entre les manifestations du néolithique – où qu'il soit – qu'à ce qui pourrait y annoncer l'art de la civilisation ayant pris conscience d'elle-même, c'est-à-dire de ses différences. Nous voyons surtout des différences aussi entre le masque de *tao tieh* en pierre du Louvre (fig. 22) et un jade de 1700 (fig. 26), qui n'a, selon nous, plus guère de parenté avec le monstre véritablement terrifiant et apotropaïque de la haute antiquité chinoise.

Ce qui en revanche est absolument convaincant, c'est la vitalité du pinceau annoncée par la ligne élancée des animaux Han (*Han between line and life*) et les premiers éléments du «point et contre-point» (p. 172) du paysage chinois, également à l'époque Han, dans l'important chapitre *Contre-point and transformation*, rythme dont un très bon exemple est le long rouleau, copié d'après Wang Wei, *l'Eclaircie après la neige*¹². Il s'agit d'une réplique Song (Sirén) ou Ming (G. Ecke) d'un «tableau» qui se trouvait précédemment dans une collection privée de Tien Tsin.

M. Ecke montre comment le paysage dans l'art des *Wen-jen* (peintres lettrés) devint toujours plus abstrait et les collections réunies à Honolulu ont heureusement à leur disposition de très belles feuilles d'album de Pa Ta Chan-jen ou Tchou Ta,

10. Qu'on nous permette de relever que c'est aussi ce que le soussigné avait fait, à propos des pierres dures anciennes dans *Une découverte de l'Occident contemporain, le jade chinois de haute époque*, Etudes Asiatiques, 1962, p. 1 à 61. Voir aussi *Jades abstraits de la Chine ancienne*, Paris, Revue d'Esthétique, juillet-décembre 1958, p. 55 à 61.

11. Journal de Genève, Supplément littéraire 14-15 décembre 1963, «Réponse à mes contradicteurs».

12. *Op. cit.* pl. XLI. Sirén, *Histoire de la peinture chinoise*, tome I, p. 69-70, pl. 53-55. *Chinese Painting*, tome I, p. 131. Listes, vol. II, p. 21, reproductions, vol. III, pl. 94-96.

qui témoignent d'une manière extrêmement «abrégée» dans le feuillage des arbres en particulier (pl. VII à XIV).

Abstraction d'une part et vigueur : telles sont les caractéristiques soulignées dans les étonnants «arbres de vie» ou thuyas (*juniperus chinensis*) de Wen cheng-ming¹³. A ce propos, l'auteur publie une photographie prise en Chine (fig. 52), qui montre que le peintre n'a nullement exagéré l'angulosité ou la nodosité des branches.

M. Ecke termine le chapitre par une analyse d'un des plus beaux tableaux d'Honolulu, le *Gibbon endormi*, attribué à Liang K'ai, comparé ici à une copie Ming, qui, soulignons-le, n'est pas la peinture du Daitokuji que Sirén mentionne comme signée et authentique¹⁴. (*Chinese Painting*, vol. II, listes p. 79).

Le chapitre *Modes of Brushwork* s'ouvre sur ce mot concernant Rembrandt : Son but, aurait dit Henry Moore, n'était pas la perfection du coup de pinceau ; un mot, où «parfait» est utilisé dans le sens de l'école, de l'académie. Et M. Ecke de mentionner ici le recueil de recettes qu'il voit dans le *Traité de peinture du Grain de Moutarde* (p. 223-224). Pour notre part, la quantité de conseils pratiques et techniques qu'on trouve dans cet ouvrage n'empêche nullement celui-ci d'être avant tout une sorte d'évangile, équilibrant l'énumération des recettes avec les aphorismes sur ce qui ne s'apprend pas¹⁵.

Mais nous donnons raison au grand connaisseur qu'est M. Ecke, quand il nous laisse entendre qu'en Chine moins qu'ailleurs peut-être la perfection technique a étouffé l'art : et l'intérêt montré récemment, en partie grâce aux efforts d'un Jean-Pierre Dubosc, pour les peintres non conventionnels des deux dernières dynasties, prouve assez ce que l'Occident contemporain peut apprécier chez ces artistes tout personnels.

De son côté, M. Ecke révèle dans son ouvrage un superbe rouleau horizontal de Siu Wei représentant douze sujets végétaux séparés par des calligraphies¹⁶ et où celles-ci montrent bien que les «raccourcis vitaux» (comme le dit M^{me} Vandier-Nicolas dans *Art de Sagesse*), appartiennent aussi bien à la peinture qu'à l'écriture. Quant à un des motifs peints par Siu Wei – une touffe d'herbe poussant sur une motte en forme de colimaçon – nous ne pouvons que suivre M. Ecke, qui voit là une manifestation quasi schizophrénique de ce peintre étrange et novateur.

13. *Op. cit.* pl. LV. Sirén, *Chinese Painting*, IV p. 183 et III pl. 210. Listes, vol. VII p. 258. Exposition de Zurich, catalogue, n° 55.

14. Rappelons que le peintre Georges Mathieu parle de ce Gibbon d'Honolulu dans *Au-delà du tachisme*, Paris, Julliard 1963, p. 131.

15. Voir notre article *Le Grain de Moutarde ou l'esthétique de la grâce*, *Etudes Asiatiques*, 1953, p. 135 à 152.

16. *Op. cit.* pl. LVI, en huit sections. Reproduction grandeur de l'original. Sirén donne une vie de Siu Wei dans *Later Chinese Painting*, Londres 1938, vol. I, pp. 155 et ss. Listes p. 216. Voir aussi *Chinese Painting* vol. IV, p. 226 et ss. Listes vol. VII, p. 194-195 (sauf erreur, il ne s'y trouve pas le rouleau d'Honolulu).

On l'a dit, M. Ecke s'attache à mener l'amateur occidental à la peinture chinoise au moyen, non pas des constantes de notre esthétique, mais plutôt de ses plus récents aspects ; à propos d'un des tableaux les plus anciens d'Honolulu, les *Cent oies sauvages* de Ma Fen¹⁷, il reproduit deux détails de roseaux : « Un pareil sujet, dit-il, a toutes les qualités d'une abstraction occidentale, mais représente la croissance d'un roseau tremblant » (p. 226). Plus loin, M. Ecke souligne avec raison qu'une calligraphie, quel que soit le degré de transposition cursive, a toujours pour elle de se rapporter à une écriture lisible (p. 228). On ne saurait trop souligner l'importance de ces différences, qu'un Etiemble avait, de son côté, également établies dans son ouvrage sur *L'Écriture*, en même temps que M. Ecke composait son ouvrage (la préface est datée d'avril 1962)¹⁸.

Prudent encore, M. Ecke l'est avec raison, lorsque reprenant toute la littérature qui voit de l'impressionisme dans la peinture chinoise, surtout de tendance *tch'an*, il rappelle qu'on a comparé avec Monet la manière d'un Tchen Chun, mais en ayant soin de remarquer que « la ressemblance ne va pas très loin » (p. 230).

Notre ouvrage se poursuit par un chapitre consacré aux débuts de l'art bouddhique, une partie que nous aurions peut-être placée, quant à nous, après celle qui concerne les Han. Comme dans l'étude des Han, on a ici dans certaines sculptures (fig. 86) des traits dont l'envol n'est en effet pas sans annoncer la liberté, la spontanéité du pinceau.

Plus loin, il est très intéressant de pouvoir considérer le bas-relief d'Honolulu représentant un arhat au moment de l'illumination soudaine (pl. 88 ; datant de 629), car c'est là une illustration éloquentes du subitisme¹⁹ correspondant à la peinture dite « méridionale » ; cependant les différences nous paraissent l'emporter sur les ressemblances entre cette sculpture et le portrait de Fou cheng attribué à Wang Wei²⁰. La stèle est étonnante de dynamisme, il est vrai, mais la peinture d'après Wang Wei est d'une telle intériorisation, d'une telle spiritualité profonde qu'on ne saurait, à nos yeux du moins, comparer – sans les opposer – un tel rayonnement avec l'expression de surprise presque extérieure de l'Arhat de 629.

Dans un dernier chapitre, *Appearance and apparition*, M. Ecke montre que les Chinois, bien avant Léonard, ont découvert dans les craquelures d'une vieille paroi, ou ailleurs, des figures formées par le hasard, un peu comme celles qu'un Odilon Redon trouvait dans les nuages²¹. Les Chinois, on le sait, ont taillé des plaques de

17. Sirén, *Histoire de la peinture chinoise*, vol. II, p. 48, pl. 17-18. *Chinese Painting*, vol. II, p. 67, pl. III, 220. *Listes* vol. II, p. 71.

18. Paris, Delpire, 1961, p. 95-96. De notre côté, nous critiquions les rapprochements hâtifs de Mathieu entre calligraphie chinoise et graphismes occidentaux dans les « *Études Asiatiques* », 1962, p. 46-47.

19. N. Vandier-Nicolas parle souvent de subitisme dans *Art et Sagesse*, voir l'index des thèmes, à ce mot, p. 268.

20. Sirén, *Chinese Painting* vol. I, p. 126, vol. II, listes p. 21 (collection Abe) et vol. III, pl. 90.

21. *A soi-même*, Editions Corti, Paris, 1961, p. 14.

marbre ou de bois de telle sorte qu'un paysage y apparaisse (*op. cit.* fig. 92) ou quelque visage étrange (fig. 93, 94, 96). Roger Caillois a souligné aussi cet aspect de la curiosité chinoise dans *Méduse et Cie*, où il reproduit également une plaque de pierre²². M. Ecke voit là un surréalisme avant la lettre, de même qu'il souligne le caractère macabre et unique dans l'art chinois des personnages de Tchou Tch'en (pl. LX), qu'il rapproche de Kokoschka et des illustrations d'Alfred Kubin pour le *Double* de Dostoïewski : figures de *misérables*²³ auxquelles fait équilibre le gentilhomme ermite de T'ang Yin (fig. 100).

L'ouvrage s'achève par un catalogue raisonné des œuvres décrites et une bibliographie²⁴ (p. 289 à 322), auxquelles font suite les 40 premières planches (p. 323 à 406), chacune d'elle étant commentée et mise en rapport avec le texte.

On voit par là l'importance de premier ordre de l'œuvre menée à chef par le savant conservateur d'Honolulu. Non seulement il a élevé un monument, qui rend compte des trésors possédés par l'Académie des beaux-arts, à Hawaïi, mais encore il a réuni une véritable *somme*, grâce à un vaste savoir qui touche l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature, une somme de tous les phénomènes spirituels de l'Occident contemporain, qui pourront amener celui-ci à se rapprocher de ce qu'il y a de plus profond et encore d'assez lointain dans l'art chinois du pinceau.

PIERRE JAQUILLARD

22. Paris, NRF 1960, pl. II.

23. L'œuvre a été exposée sous ce titre à Zurich, *Tausend Jahre chinesischer Malerei*, n° 48.

24. On y trouve notamment l'article d'Etienne Balazs : *Entre révolte nihiliste et évasion mystique*, *Etudes Asiatiques* II, 1948, p. 27 à 55.