

Notices

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **21 (1967)**

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

PEINTURES ET GRAVURES CHINOISES UNE EXPOSITION A LA CHAUX-DE-FONDS

Les peintres chinois ont toujours copié les anciens. Pour ne citer qu'une source récente, relevons qu'il en est souvent question dans l'ouvrage de Nicole Vandier-Nicolas, *Art et Sagesse en Chine*¹. Il s'agit là de Mi Fou (ou Mi Fei), qui s'évertuait aussi à saisir l'esprit, l'élan d'une calligraphie célèbre. Ce grand artiste n'avait nullement l'intention de tirer parti de ses imitations, car son *Histoire de la peinture* nous prouve qu'il s'attachait au contraire à dépister et à condamner les faux².

Ce scrupule vaut pour les lettrés distingués et cela n'empêche pas qu'on ait fait en Chine, comme partout ailleurs, des falsifications destinées à la vente³. Quoiqu'il en soit les vrais artistes – et c'est comme un refrain des histoires chinoises de la peinture – commençaient par s'inspirer des maîtres du passé, pour acquérir ensuite et peu à peu une manière propre. Soulignons en tous cas que, s'ils copiaient l'œuvre d'un grand maître, ce n'était nullement dans le sens que le mot et la chose ont dans la peinture occidentale, mais bien – pour reprendre une formule très heureuse que nous a donnée un jour Gustav Ecke – comme un pianiste qui s'attache à interpréter, toujours au plus près des intentions du compositeur, une sonate ou un concerto.

C'est ce qu'il faut avoir présent à l'esprit, lorsqu'on parle des reproductions de peintures exécutées de nos jours en Chine à la gravure sur bois, une forme d'art, on le sait, qui a eu son apogée avec la publication de la *Collection de peintures du Studio des Dix Bambous* (Nankin, 1644) et avec les exemples de compositions donnés par le *Traité du Grain de Moutarde* (Nankin, 1679, 1704)⁴.

Cet art est de nouveau en plein essor en Chine depuis plusieurs décennies et c'est un choix de gravures actuelles, qui a été exposé à La Chaux-de-Fonds, au Musée des Beaux-Arts, du 29 octobre au 20 novembre 1966. Il s'agissait de 60 à 70 xylogra-

1. Paris, Presses universitaires, 1963. Voir le mot *Copie* dans l'index, p. 262.

2. *Le Houa-Che de Mi Fou*, Presses universitaires, 1964, pp. 21, 29, 34, etc. Egalement publié par M^{me} Vandier-Nicolas.

3. Voir l'étude fort bien documentée *The Problem of forgeries in Chinese Painting*, par M. Wen Fong, *Artibus Asiae*, 1962, pp. 95-119, 26 figures hors-texte.

4. Le dernier ouvrage en langue française est l'importante contribution de M. Jean Fribourg, Paris, à *Arts de la Chine III*, Office du Livre, Fribourg, Suisse, 1964, pp. 272-361, 47 pl. et figures, dont 39 en pleine page et 24 en couleurs. On sait que la Suisse a le rare privilège d'abriter des collections complètes de ces gravures, et cela en éditions fort anciennes, chez Mme Georg Hasler, à Winterthour et M. Jan Tschichold, à Bâle.

phies, grandes et petites, exécutées par les ateliers Jung Pao Chai, à Pékin et To Yun Suan, à Changhai⁵.

La manifestation était organisée par les Amis des Arts de La Chaux-de-Fonds et le Musée, dont le Conservateur, M. Paul Seylaz, prêta la plus grande de ses salles, tout en assurant l'accrochage. L'initiative en revenait à la Société suisse des Etudes Asiatiques, ainsi qu'au groupement chaux-de-fonnier «Connaissance de la Chine», qui ont bénéficié de l'aide du Service Culturel de l'Ambassade de la République Populaire de Chine, à Berne.

Les œuvres exposées – réunies pour la première fois en si grand nombre dans notre pays, sauf erreur – ont permis au public de parcourir mille ans de peinture chinoise grâce aux fac-similés gravés sur bois. Le «tableau» le plus ancien était *Les lettrés dans un parc*, de Han Houan⁶ et le panorama de la peinture chinoise s'étendait à toutes les époques et atteignait le XIX^e siècle, avec des lavis et des aquarelles de Siu Kou (1823–1896) et de Yen Po-nien (1840–1896).

La «pièce de résistance» était constituée par les *Dames Parées* ou *Dames à la Promenade*, de Tcheou Fang (VIII^e–IX^e siècle), un rouleau horizontal de près de deux mètres de longueur et reproduit avec un raffinement extrême. Son impression a nécessité 350 blocs et les ateliers de Pékin, jusqu'à ce jour, n'en ont fait que six copies. Il s'agit d'une œuvre répondant à l'un des titres que Sirén mentionne, non pas dans ses listes d'œuvres, mais dans son texte (*Chinese Painting*, vol. I, p. 146), *Ladies on a Spring Walk*, le printemps étant indiqué par un superbe magnolia, à l'extrême gauche de la composition.

Le Conservateur du Musée avait fait alterner, sur les parois, avec les hauts rouleaux verticaux, une quinzaine de paysages de l'époque Song en forme d'éventail ou de la dimension d'une feuille d'album. Cette disposition conférait à la cimaise un rythme, qui permettait de considérer chaque peinture pour elle-même, c'est-à-dire sans que l'une gêne l'autre, avec la possibilité, autrement dit, d'isoler chaque œuvre, du moins dans une certaine mesure.

On sait que bon nombre de peintres adoptaient tantôt une manière détaillée, précise et méticuleuse et tantôt le dynamisme cursif du *sié-yi* (*idea-writing*, dit Sirén), un jeté rapide du pinceau qui ne décrit pas, mais suggère l'idée. Cette double technique, était particulièrement visible dans deux œuvres juxtaposées de Tang Yin (1470–1523): une *Femme à l'éventail* et le *Mainate religieux sur une branche*⁷.

5. Catalogue, épuisé, avec Introduction du soussigné, bibliographie sommaire et liste des œuvres. Titre: *Dix Siècles de peinture chinoise à travers les chefs d'œuvre de la xylographie*.

6. Sirén parle de Han Houan, sans mentionner ce tableau, dans son *Histoire de la peinture chinoise*, Paris, Editions d'art et d'histoire, 1934, vol. I, pp. 77–78. Il le reproduit dans *Chinese Painting* (Londres, 1956–1958), III, pl. 102, il le commente, tome I, p. 141, en acceptant l'attribution établie par l'empereur Houei Tsong, en 1107: cf. *Chinese Painting*, Listes, II, p. 17.

7. Sirén, *Chinese Painting*, reproduit l'oiseau, vol. VI, pl. 223 B. La technique précise se

Dans le même esprit du *sié-yi*, on voyait l'admirable *Lettré à dos de mulet* de Siu Wei (1521-1593) que nous reproduisons ici⁸. Mentionnons aussi un fort beau paysage de Wou Tchan-t'ao (XVII^e siècle) remarquable par ce que nous appellerions son «tachisme» et, de la même époque le *Rocher, oiseau et bananier*, de Niou Tchehouei, composition d'une grande robustesse⁹.

La dynastie Ts'ing était représentée également par des *Bambous et rocher* de Tcheng Pan-k'iao (1693-1765), ainsi que par des *Bambous dans le vent* de Lin Fang-yin (1696-1754), deux œuvres qui, à elles seules, faisaient comprendre la «réhabilitation» de la peinture «tardive», entreprise avec succès par M. Jean Pierre Dubosc, non seulement lors de la grande exposition chinoise de Venise, en 1954, dont il était le Commissaire, mais encore dans des articles antérieurs ou lors d'expositions de moindre importance organisée par la suite¹⁰.

voit dans une peinture de personnage (id. pl. 231), analogue à celle qui était exposée à La Chaux-de-Fonds.

Pour le *sié-yi*, qui est en Extrême-Orient, ce qui se rapproche le plus de ce qui se fait de nos jours en Occident, le lecteur pourra se reporter à ce mot dans l'index d'*Art et Sagesse en Chine*, p. 306, ainsi qu'aux mots *spontané* et *spontanéité*, p. 267, articles auxquels on peut ajouter les références aux pages suivantes: 18, 22, 34, 35, 41, 63 et 70. Du reste, tout l'ouvrage de N. Vandier-Nicolas est consacré à l'art non académique des lettrés. Voir le mot *sié-yi*, dans le *Traité du Grain de Moutarde*, traduction Petrucci, Paris, Laurens, 1918, p. 456 (à ajouter le commentaire de la p. 242). M. Roger Goepfer, *Vom Wesen Chinesischer Malerei* (Munich, Prestel, 1962) parle des deux manières des peintres chinois, pp. 60-63. Quant à Sirén, voir le mot *hsieh-i* dans *Chinese Painting*, II, 172, V, 254 et 266. M. James Cahill, (*Peinture chinoise*, Skira, Paris, 1960), traite le sujet pp. 89 et ss. M. Peter Swann en parle naturellement aussi dans sa *Peinture Chinoise* (Paris, Tisné, 1958 et Gallimard, 1966) dans le chapitre consacré aux artistes Song: Siu Tao-ning, «vers le début de sa carrière, s'attachait beaucoup à une précision méticuleuse, mais, devenu vieux, il ne se soucia plus que de simplicité...» On trouve des constatations de ce genre (celle-ci est d'un auteur du XI^e s.) dans tous les ouvrages consacrés à la peinture chinoise et dans de nombreux passages que ne mentionnent pas les index analytiques, lorsque l'expression *sié-yi* n'est pas citée. Voir encore *Chinese Painting in Hawaii*, passim et notamment p. 43.

Cette double manière des peintres chinois – narrative et descriptive, d'une part, rapide et résumée d'autre part – a aussi été dégagée par Werner Speiser, dans le chapitre *Peinture des Arts de la Chine III*, paru à l'Office du Livre, Fribourg en 1964, page 53, à propos de Chen Tcheou.

8. Sirén, *Chinese Painting*, VI, pl. 257 B; texte: vol. IV, p. 230.

9. Voici les transcriptions anglaises de ces deux noms: Wu Shan-t'ao, *Chinese Painting*, VII, p. 450; Niu Shih-hui, id. p. 388.

10. Voir *A new approach to chinese Painting*, *Oriental Art*, 1950, pp. 50-57; *Connaissance et méconnaissance de la peinture chinoise*, Revue «Critique», Paris, mai 1952. Expositions: *Weng Tcheng-ming et son Ecole*, Lausanne, Galerie Bridel, 1961. Catalogue, 64 pp. 23 œuvres reproduites avec sceaux et (ou) colophons. Introduction et Préface de M. Dubosc. En 1966: *Les Quatre grands peintres de la dynastie Ming*, Genève, Fondation Baur. Catalogue, 64 pp., 25 re-

Même si la délicate opération de l'encrage des blocs, lors de l'impression provoque quelques variations d'une épreuve à l'autre, même s'il peut y avoir de légères différences entre l'original et la gravure, il n'est pas douteux qu'une telle présentation constituait une excellente initiation, pour un public qui n'a pas eu la possibilité de visiter les grandes expositions de peinture chinoise, dont les dernières en date sont les *Tausend Jahre chinesischer Malerei* (Zurich, 1960), ou les trésors de Formose, qui n'ont été montrés qu'aux Etats-Unis, *Chinese Art Treasures*, dont les Etudes Asiatiques ont rendu compte en 1962 sous la signature de M. Dietrich Seckel, pp. 62 à 66.

Le lecteur se rappellera que l'exposition de Zurich comportait plusieurs «encres» de Tchou Ta (ou Pa-ta Chan-jen, 1625-1705), auquel tant les Chinois que les Occidentaux s'intéressent vivement depuis quelque temps et dont un Gustav Ecke surtout, dans son monumental *Chinese Painting in Hawaii* a relevé la fougue, l'originalité, ainsi que le caractère «éruptif et explosif»¹¹. L'exposition de La Chaux-de-Fonds comportait une grande composition de cet artiste, *Deux Aigles*, sortis des ateliers de Changhai¹², ainsi qu'un portefeuille de petits lavis fort audacieux d'écriture : nous en reproduisons un pour illustrer ces pages, car il y a là un aspect de la peinture chinoise, particulièrement proche de la sensibilité de l'Occident contemporain (c'est ce qu'a montré mieux que personne M. Gustav Ecke dans l'ouvrage mentionné plus haut, avec une érudition et une richesse inégalée de rapprochements entre l'esthétique occidentale d'aujourd'hui et celle de l'Extrême-Orient).

On peut en dire autant de certaines feuilles dues au célèbre Chen Tcheou (1427-1509), telle cette branche de grenadier¹³ indiquée en quelques traits rapides qui présentent – comme tous les lavis où les artistes n'ont pas adopté la technique du double contour – la caractéristique de l'encre «insuffisante», les taches noires ou grises de l'encre étant interrompues par des «manques», où apparaît le blanc du productions. Introduction de M. P. F. Schneeberger, Conservateur des Collections Baur, préface de M. Dubosc.

Cette «réhabilitation» de la peinture chinoise tardive a été pour ainsi dire amorcée dès 1912 par Chavannes et Petrucci : «C'est une opinion bien établie que l'époque des Ts'ing est sans valeur pour la peinture chinoise. Cependant, ce jugement hâtif et injuste a besoin d'être réformé.» Cela se trouve dans *La Peinture chinoise au Musée Cernuschi en 1912*, *Ars Asiatica* I, Bruxelles et Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1914, page 53.

11. *Chinese Painting in Hawaii*, University of Hawaii Press, 1964, pp. 225 et 227. Voir notre compte-rendu dans les Etudes Asiatiques de 1966, pp. 141 à 148.

12. Ce rouleau porte le N° 82-68 A dans le catalogue de Guozi Shudian ; on trouve chez Sirén, *Chinese Painting*, VII, p. 323, *Two large Eagles*, signé en 1702, coll. C. C. Wang, New York. Un aigle de Tchou Ta est reproduit dans l'un des ouvrages les plus accessibles, qui ait été consacré à la peinture chinoise et qui a été réédité pour la troisième fois en 1960 : *The Chinese Eye*, par Chiang Yee, Londres, Methuen, 1935, planche XXI.

13. En tous points semblables aux feuilles d'album reproduites par Sirén, *Chinese Painting*, vol. VI, pl. 193.

papier ou de la soie, preuve que le trait est bien vivant et spontané, dans ses irrégularités que le graveur reproduit toujours très fidèlement.

Une autre subtilité de la gravure chinoise pouvait se constater à ceci : à savoir que les traits ou les taches qui se traversent ou superposent sont imprimés dans l'ordre même où le peintre l'a fait. Ainsi dans les *Bambous et rocher* de Tcheng Pan-k'iao, la perspective aérienne est obtenue par la pâleur relative de la pierre, par-dessus laquelle ont été imprimés après coup et en plus noir, les bambous, c'est-à-dire dans la succession même de l'artiste lors de son travail.

C'est dire que le Musée de La Chaux-de-Fonds n'a pas accueilli une ordinaire exposition de « reproductions », au sens où nous l'entendons en Occident. Ce sont en réalité de véritables équivalents de peintures, obtenus à l'estampe, un genre qui fut apprécié pour lui-même en Chine et dès le XVII^e siècle au moins, ainsi que le prouvent les textes importants révélés par Jan Tschichold : « lorsque Hou Tcheng-yen, l'éditeur des Dix Bambous, avait exécuté une peinture, il en faisait aussitôt une gravure, dont les épreuves étaient distribuées à ses amis »¹⁴.

Ainsi, malgré le nombre relativement restreint des œuvres, le public a pu se familiariser avec toutes les formes de l'art pictural de Chine. Le rouleau horizontal était représenté principalement par Tcheou Fang, ainsi que par les *Divertissements nocturnes du ministre Han Chi-tsai*, par Kou Hong-tchong, des T'ang méridionaux¹⁵, par des *Chevaux à l'abreuvoir* de Tchao Mong-fou (1254-1322)¹⁶ et par de très beaux bambous au lavis, hors catalogue, de Chia Tchang (1388-1470)¹⁷. On pouvait voir des peintures anciennes à personnages (Han Houan et Tcheou Fang), ainsi que celle qui rend la vie des plantes, des arbres, des montagnes, des fleurs et des oiseaux ; la peinture en couleurs et celle qui n'est exécutée qu'au lavis ; enfin, la peinture des dernières dynasties, où calligraphie et sujet se complètent et équilibrent : ainsi chez Tcheng Pan-k'iao et Lin Fang Yin déjà nommés, ou encore dans les *Corneilles* de Lin Liang¹⁸.

14. Jan Tschichold, *Chinesisches Gedichtpapier*, Bâle, Editions Holbein, 1947, p. 13. Ce qui, en Europe, serait le plus proche ou le moins éloigné de l'estampe chinoise, en tant que reproduction de peinture, ce sont les superbes aquatintes que Jacques Villon a exécutées dès 1922 à la demande de Bernheim-Jeune d'après Matisse, Braque, Picasso et d'autres. Ces belles planches ont été exposées en dernier lieu, à Lausanne, à la Galerie l'Entr'Acte, du 11 juin au 22 juillet 1966.

15. Sirén, *Chinese Painting*, I, p. 167 et II (Listes), p. 29 : Ku Hung-chung. En 1966, seule existait en gravure la scène reproduite par Sirén, III, pl. 121, dans le bas.

16. Sirén, *Chinese Painting*, VI, pl. 17.

17. On a conservé de nombreuses peintures de bambous par cet artiste. Voir Sirén, *Chinese Painting*, vol. VII, pp. 186-187 : Hsia Ch'ang.

18. Ce tableau porte le N° 82-73 A, dans le Catalogue de Guozi Shudian ; Sirén ne le mentionne pas dans sa liste, *Chinese Painting*, VII, 210.

Il convient de noter enfin que les ateliers chinois reproduisent les inscriptions, seulement lorsque celles-ci sont de la main même du peintre, ou encore, lorsqu'elles ont une grande importance esthétique ou historique, comme celle de l'empereur Houei Tsong sur le tableau de Han Houan. Généralement, on ne reproduit pas les colophons ultérieurs: ainsi ces derniers ont été laissés de côté dans la très belle reproduction de l'unique tableau connu de Li Heng, dont l'original porte un colophon du XVI^e et une inscription du XVII^e siècle, que Sirén mentionne dans son *Chinese Painting* (volume VII, p. 121)¹⁹.

PIERRE JAQUILLARD

19. Mentionnons que la manifestation de La Chaux-de-Fonds fut inaugurée le 29 octobre par M. Albert Borel, Président du Comité des Amis des Arts, ainsi que par M. Constantin Regamey, président de la Société suisse des Etudes Asiatiques, en présence d'un très nombreux public, d'une délégation de l'Ambassade de la République Populaire de Chine, à Berne, de M. Jean Haldimann, Préfet des Montagnes et de M. Adrien Favre-Bulle, Conseiller Communal.

Un choix des œuvres dont il est question ici a été exposé du 15 au 18 février 1967 dans la Grande salle du Collège des Coteaux, à Peseux (Neuchâtel), à l'occasion d'une conférence donnée le 16 du même mois par l'auteur des présentes lignes sur le thème *Peinture et Gravure chinoises*, dans le cadre des manifestations organisées, à Peseux, par l'Amicale des Arts de la Côte.

C'est ici le lieu de rappeler enfin que le public de La Chaux-de-Fonds avait pu se familiariser avec la peinture chinoise récente, grâce à une exposition, qui eut lieu également au Musée des Beaux Arts du 7 mars au 8 avril 1959. Catalogue: *Cent ans de peinture chinoise, 1850 à 1950*, 18 pp. et 36 planches hors-texte.

ZUM AUFSATZ «SOZIOLOGISCHES ZUR ALTINDISCHEN
NAMENKUNDE»*

Horschs Aufsatz erinnert in forschungsgeschichtlicher Beziehung an eine merkwürdig ähnliche Situation auf dem Gebiet der etruskischen Onomastik: Das Auftreten von Metronymika auf (Grab-)Inschriften verleitete auch hier zu allerhand mutterrechtlichen Phantasien, bis dann die sorgfältige Analyse der Tatsachen durch Friedrich Slotty, *Zur Frage des Mutterrechtes bei den Etruskern*, Arch. Orientalní 18 (1950) 262–285, Klarheit brachte. Auch bei den Etruskern ist die Setzung eines Metronymikons erst in einer jüngeren Periode etwas häufiger anzutreffen; Slotty erklärt das in überzeugender Weise aus dem Bestreben, in einer Zeit steigender Überfremdung die Reinheit der Abkunft nicht nur von der väterlichen Seite (wo sie sich von selbst versteht), sondern auch von der mütterlichen zu betonen. Und eine (hier gesperrte) Formulierung Slottys (S. 277 f.) erlaubt auch im indischen Bereich noch eine gewisse Präzisierung: «Die Mutter ... ist also *nicht in ihrer Individualität erfaßt, sondern nur insofern sie ein Glied einer Gens ... ist*, als eine ‚geborene X.‘» Man würde also auch ein indisches *Vātsīputra* besser übersetzen mit «Sohn einer Vātsī», da ja mit *Vātsī*, wie Horsch auf S. 242 hervorhebt, nur eine «Brahmanin aus dem Geschlechte Vatsas» gemeint ist; als Individuum ist sie nicht faßbar.

M. SCHELLER

* Asiatische Studien 18/19, 1965, S. 227–246.