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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 24 (1970)

Heft: 1-2

Artikel: Orientalia helvetica : éventails chinois de la collection F. Vanotti

Autor: Jaquillard, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146223

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: 13.07.2025

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

ORIENTALIA HELVETICA

EVENTAILS CHINOIS DE LA COLLECTION F. VANNOTTI

PIERRE JAQUILLARD

NEUCHÂTEL

I

Les histoires accessibles de la peinture chinoise traitent peu des éventails : nous entendons par là, non pas les petits écrans arrondis et rigides (comme on en a beaucoup peint sous les Song), mais les objets pliants et articulés sur ce qu'on appelle les *flèches*, qui sont en général de bois. Il n'y en avait pas du tout à l'exposition chinoise de Berlin[1], en 1929, alors qu'à Venise, en 1954, le tiers de peintures (39 sur 120) étaient des éventails arqués provenant des collections de MM. Jean Pierre Dubosc (alors à Lugano) et Franco Vannotti, dans la même ville[2].

En Suisse, cette forme d'art a fait l'objet d'une grande partie de deux expositions : la première chez Maurice Bridel (Lausanne, 1961) et la deuxième, à la Fondation Baur, à Genève, en 1966[3]. Une troisième exposition a eu lieu dans cette même ligne à Neuchâtel, où elle a été organisée, à la Bibliothèque de la Ville, par la Société suisse des Etudes Asiatiques, aidée par les Autorités Communales, qui en ont assuré le financement[4].

1. Catalogue *Chinesische Kunst*, Berlin, Würfel, 458 pp. – Sirén, dans son *Chinese Painting* de 1956–1958 reproduit deux éventails arqués (vol. VI, pl. 267), sans parler de cette forme d'art que d'une façon très générale (vol. IV, p. 192). Notons qu'un des éventails reproduits par Sirén est précisément un paysage appartenant à la collection de M. Vannotti. Par ailleurs, on trouvera un bel éventail, représentant des fleurs et appartenant à Mme G. Hasler dans le chapitre *Peinture* de Speiser : *Arts de la Chine III*, Fribourg, Office du Livre, 1964, pl. 32.

2. Catalogue *Arte Chinese*, Venise, Alfieri, 1954, XXXIV et 162 pp. ; 34 planches.

3. *Wen Tcheng Ming et son école*, Lausanne, 1961 : 23 œuvres dont 14 éventails ; *Les Quatre Grands Peintres Ming*, Genève, 1966 : 25 œuvres, dont 20 éventails.

4. Pas de catalogue. Introduction et liste ronéographiées : 22 feuilles d'album, 32 éventails, une grande calligraphie de Wang To (1592–1652). L'exposition a eu lieu, dans le Grand Hall du Collège latin, du 11 mai au 16 juin 1968.

ZK 70-40,72
n.7pl.

Bien que la *quantité* ne fasse rien à l'affaire, notons qu'il s'agit là de la plus importante exposition de peinture chinoise, qui ait jamais été montée en Suisse romande. Pour la Suisse alémanique, rappelons qu'il y avait eu des peintures chinoises (mais pas d'éventails) dans la toute première exposition organisée dans ce domaine, avec l'aide la Société suisse d'Etudes Asiatiques (alors appelée Société des Amis de l'Extrême-Orient) à la Kunsthalle de Berne[5] en février et mars 1941, puis, en plus étendu, à l'Ecole des Arts et Métiers de Zurich, de mai à septembre de la même année[6]. Enfin on a pu voir de belles peintures Ming et Ts'ing à Zurich, au Helmhaus, en 1950[7]. Cette dernière manifestation comportait des éventails appartenant notamment à Mme Georg Hasler, à Winterthour. Mentionnons, pour terminer, la plus grande exposition de peinture qui ait eu lieu en Suisse : *Tausend Jahre Chinesische Malerei*, au Kunsthaus de Zurich, en 1960[8].

Tout comme les expositions de Lausanne et de Genève, en 1961 et 1966, celle de Neuchâtel ne présentait que des œuvres de petit format. Et toutes ces œuvres appartenaient à M. Franco Vannotti, qui possède peut-être la plus grande collection d'éventails hors de Chine. Or, le 5 avril 1968, ce dernier fit aux Amis du Musée Rietberg, à Zurich, une conférence sur sa collection et c'est à cet exposé que nous voudrions prendre une pensée, bien propre à «La défense et illustration» de l'éventail :

«Alors que l'artiste qui peint sur un rouleau vertical ou horizontal a devant lui une surface qu'il peut arbitrairement interrompre ou couper,

5. Catalogue *Asiatische Kunst*, 114 pp. dont 40 d'illustrations. Plusieurs feuilles d'album ; pas d'éventails.

6. Guide du Musée des Arts et Métiers de Zurich, N° 150. 66 pp. dont 33 d'illustrations hors texte. Puis : un grand ouvrage commémoratif, *Asiatische Kunst*, tiré à 700 exemplaires. 16 pp. un tableau chronologique, un plan de l'exposition, 133 planches, dont 6 en couleurs.

7. Guide publié par la Société suisse d'Etudes Asiatiques : *Große chinesische Maler der Ming- und Tsing-Dynastien und chinesische Volkskunst*, 30 pp. de texte, 22 pp. d'illustrations hors texte. Voir la notice dans la présente revue, 1950, p. 108 à 110. Il y avait 15 éventails.

8. Catalogue rédigé par M. Roger Goepper, XXVIII et 280 pp. Nombreuses illustrations en noir. Pas d'éventails *exposés*.

l'éventail offre un espace limité, une forme préétablie, caractérisée en particulier par sa courbure, ce qui présente de grandes difficultés pour la composition». Une preuve de l'assertion de M. Vannotti, on la trouve dans l'ouvrage de Van Gulik sur la peinture chinoise[9]. La planche 139 représente un grand tableau en hauteur dont on pourrait tirer, en le découpant, trois paysages parfaitement équilibrés. En d'autres termes, cela signifie qu'un peintre adoptant un format quadrangulaire, peut interrompre son geste, couper à volonté le carré ou le rectangle au moment où il a tout dit, tandis que l'éventail est une forme non seulement *donnée*, mais où il est de plus assez difficile d'inscrire un paysage.

Avant d'en arriver aux éventails, relevons que l'exposition neuchâteloise comportait de fort belles feuilles d'album, dont cinq dues à Hung Yen (1609–1663); une très belle œuvre de la femme peintre Wen Shu (1595–1634), descendante du fameux Wen Tcheng Ming: un rocher d'une certaine «morbidesse», qui permettait une comparaison très intéressante avec l'une des feuilles de Hung Yen, dont on connaît le style carré, massif et «cubique» dans les représentations de montagnes[10]. Une très belle petite composition datée de 1646 montrait le peintre Hsiang Shêng-mo (1597–1658) à l'orée d'un bois, avec un poème disant la tristesse de l'artiste face au nouveau régime des Ming, instauré en 1644: il faut signaler ici qu'il s'agit d'une des très rares peintures d'une forêt, la plupart des paysages chinois ne présentant que des groupes de quelques arbres, dont chacun est fortement «individualisé». Mentionnons aussi les extraordinaires paysages de Mei Ch'ing (1623–1697), où les montagnes abruptes et étrangement dressées font penser aux dessins si romantiques de Victor Hugo.

9. *Chinese Pictorial Art as viewed by the connoisseur*, Rome, 1958, Istituto per il Medio ed Estremo Oriente. 538 pp. et 159 planches.

10. Voir le commentaire de M. Goepper au paysage de Hung Yen appartenant au Musée d'Honolulu, Exposition de Zurich, 1960, pl. 109: «rechteckig und blockig angelegte Felspartien» ... Du même auteur, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, Munich, 1962, p. 219, «rechteckige Felsformationen» ... Gustav Ecke parle de ces rochers dans son *Chinese Painting in Hawaii* en utilisant les mots de géométrie cristalline, p. 175, 261.

II

Que ces œuvres – éventails ou feuilles d'album – soient empreintes de grandeur, malgré leurs petites dimensions, c'est ce que M. J. P. Dubosc montre fort bien dans le catalogue de Genève, en 1966. D'un autre côté, à propos de la même exposition, M. Pierre Francis Schneeberger, Conservateur de la Fondation Baur a consacré, dans le Bulletin publié par son Musée[11], un article aux éventails, dans lesquels l'auteur voit, avec raison, de véritables microcosmes, une notion, dit-il, qui «est liée, dans les arts, à celle de miniaturisation».

Il est remarquable qu'on puisse contempler longuement et profondément une petite peinture, comme un éventail, qui ne représente qu'une branche de fleurs ou d'arbre. L'exposition de Neuchâtel avait plusieurs œuvres de cet ordre: des bambous de Ch'ên Shun (1483–1544) et de Chu Lu (1553–1632) sur papier nacré, ou encore plusieurs autres sujets, rappelant parfois ceux qui sont donnés en modèles par le fameux *Traité de peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*[12].

Il est évident, pour reprendre ce que nous avons dit tout à l'heure, que l'artiste éprouve moins de peine à disposer des rameaux de cerisier ou de pin sur la surface d'un éventail, que d'y faire figurer tout un paysage. La liberté est presque totale, lorsqu'il s'agit de peindre une touffe d'iris, dont les fleurs et les longues feuilles lancéolées peuvent s'élancer à leur gré et selon le mouvement même qu'implique l'aire arquée de l'éventail, comme elles peuvent le faire dans les limites, différentes, mais guère plus ardues à observer, d'une feuille d'album carrée ou rectangulaire.

Une autre différence oppose la simple plante au paysage entier. Dans

11. Bulletin de la Fondation Baur, N° 6, Eté 1966, pp. 3 à 9. 4 planches. L'auteur remarque – et nous revenons ainsi à la *grandeur* de ces *petites* peintures – que «le Chinois peint une feuille d'album exactement comme une grande peinture; tout au plus adapte-t-il son sujet à la courbure de l'éventail, ou laisse-t-il aller parfois son pinceau un peu plus librement».

12. Les lecteurs qui possèdent les catalogues de Lausanne et de Genève, trouveront là de nombreuses feuilles d'album, de Wen Tcheng-ming notamment.

le premier cas, la plante est montrée «en gros plan», vue de très près, elle se détache sur le fond qui est en quelque sorte «abstrait», c'est-à-dire qu'il n'est pas soumis aux impératifs de l'espace: il n'y a pas d'arrière-plan, pas d'horizon, pas de cadre précis qui entoure et limite le sujet. Il en va naturellement tout autrement d'un vaste morceau de nature, d'un site, qui comporte des arbres «adultes», des montagnes ou des rochers, une chute ou un plan d'eau, bref, un premier, un deuxième et un troisième plan, susceptibles de suggérer les trois dimensions et surtout la profondeur. Cette dernière n'est qu'indiquée – et dans une mesure très réduite – dans les «bouquets», où il peut arriver que des rameaux placés à l'arrière soient peints en teintes plus légères, pour respecter le principe de la perspective aérienne, même sur une différence de quelques centimètres avec le premier plan[13].

En plus de ces peintures représentant des détails ou des *parties* de nature (mais qui sont empreints de la grandeur et du message du *tout*), l'Exposition de Neuchâtel a révélé au public de nombreux paysages entiers, habilement inscrits dans les courbes de l'éventail, et cela avec toutes les variantes dans la manière d'utiliser l'espace imparti. On le sait, les éventails sont conservés par le collectionneur, détachés de leur monture, faite de baguettes de bois (ou flèches), mais ils présentent des plis, selon lesquels l'objet se ramassait, se repliait sur lui-même après usage. Les lignes laissées par les plis sont comparables à des rayons se réunissant en un centre, qui correspond au lieu où les baguettes sont réunies, à l'endroit aussi où l'éventail est tenu par la main qui l'agite.

III

Un des paysages les plus curieux qui aient été exposés à Neuchâtel était dû à Chang Yen et daté de 1631 : une colline ou une montagne couverte

13. L'exposition de Neuchâtel comportait aussi deux compositions – intermédiaires entre les simples plantes et le paysage: un rocher en «gros plan» à droite, d'où s'élancent des plantes de toutes couleurs ou des orchidées: l'une, par Chou Tien-chiu, l'autre, par Chang Ch'ung. Le catalogue de Lausanne (1961) montre un bel éventail de ce genre, «rocher,

de pins et où le sol, ici la base de la colline, n'accuse aucune courbe, allant en droite ligne d'un angle à l'autre de l'éventail, en suivant strictement l'horizontale. Relevons aussi que les bords supérieur et inférieur de l'éventail sont concentriques, c'est-à-dire qu'ils sont tracés à partir du point de jonction des *flèches*.

Cependant, cette colline de Chang Yen constitue une exception, car nous verrons que la plupart des paysages sont «courbes», c'est-à-dire que leurs lignes de force suivent les arcs de cercles qui délimitent l'éventail – et cette courbure est plus ou moins marquée. Nous reproduisons ici (pl. I) un paysage de Lang Meng (vers 1680), dans lequel l'horizon, à l'arrière-plan, présente une courbure moyenne: en d'autres termes, elle n'est nullement concentrique aux bords supérieur et inférieur de l'éventail, ou encore cette ligne ne coupe perpendiculairement les plis des flèches que dans le milieu de la composition. De part et d'autre, l'horizon s'incline légèrement, c'est-à-dire en se rapprochant, dans les parties latérales, du bord *supérieur* de l'éventail. Plus précisément: la rive opposée à celle qui constitue le premier plan se trouve au milieu de la largeur, au centre, pour gagner les angles supérieurs de l'éventail, à l'extrémité gauche comme à droite. Or, si cette rive lointaine suivait la courbe de l'objet, elle demeurerait, d'un bout à l'autre de l'arc de cercle, a la même distance aussi bien du côté supérieur que de l'inférieur[14].

Cette courbure «complète», nous la voyons dans notre planche II, un paysage de Tsou Chih-lin (XVIIe siècle). Au milieu: un massif de montagnes, dont l'axe vertical suit les lignes des *flèches*. A droite, l'horizon, qui est très bas, suit la courbure du bord inférieur. A gauche, il est vrai, l'horizon s'élève, mais c'est manifestement la pente d'un sommet qui reste invisible. Dans les «fabriques», par contre, on note une cer-

arbre et bambous», de Wen Po-yen (p. 28–29). Quant au catalogue de Genève, il contient des plantes isolées: des fleurs de mauve par Wen Tcheng-ming (pl. 14), Orchidées et bambous du même (pl. 15), également reproduit dans le Bulletin de la Fondation Baur, enfin des Chrysanthèmes et bambous de Tang Yin (pl. 17).

14. Le paysage de Lang Mêng a été exposé à Londres, Burlington House, 1935–1936.

taine déviation, en ceci que les maisons, à gauche, ont des montants qui ne suivent pas les droites des plis. En revanche, les petits arbres, à droite, sont bien tracés, eux, d'après les «rayons» de l'éventail.

Dans le superbe paysage de Shao Mi (vers 1620–1660), la partie de gauche – rochers et arbres – suit les lignes des flèches ; ici, les «verticales» ont une inclinaison de 45 degrés (pl. III). Au milieu, un grand arbre prenant racine dans une terrasse rocheuse qui, elle, est d'une horizontalité absolue et cela sur toute son étendue, une horizontale que le peintre a poussée au loin, selon le même niveau, vers la droite, tandis qu'à l'arrière-plan, toujours à droite, les montagnes semblent bien s'incliner selon les rayons des flèches. Il y a un contraste puissant, une liberté totale d'interprétation entre le rocher plat du premier plan et les montagnes qui «tombent» pour ainsi dire, se renversent sur la droite pour suivre les plis de l'ancienne monture. Toutefois, comme ces montagnes sont très éloignées, leur effet de «verticalité inclinée» est plus doux, moins strict que s'il s'agissait d'objets se trouvant au premier plan, comme c'est le cas dans la partie gauche.

La liberté avec laquelle les artistes se meuvent entre les arcs de cercle délimitant l'éventail se voit encore dans un paysage sur papier nacré de Ch'ên Hung-shou (pl. IV), peintre qui est le plus tardif de ceux qui furent exposés à Neuchâtel (1768–1822). Comme le plus souvent, la partie gauche suit les plis de l'éventail, les verticales sont «rayonnantes» tout comme les marques des anciennes flèches, et cela jusqu'au milieu de la composition. Mais à droite, l'horizon est fortement «corrigé», c'est-à-dire qu'il ne coupe plus à angle droit les lignes laissées par les plis. Cette «correction» est accentuée par l'arbre qui est nettement penché vers la gauche. Au premier plan, à droite, le sol suit le bord inférieur, tandis que l'arrière-plan s'écarte vers le fond. Pourtant, à droite, la maison et les petits arbres ont des verticales qui suivent les plis.

IV

Jusqu'ici, il n'a été question que des règles observées dans la composition et l'on pourrait signaler bien d'autres «formules» appliquées par les peintres, s'il est permis d'utiliser un terme si sec pour un art aussi vivant et spontané. Il y aurait beaucoup à dire aussi de *l'écriture* étonnante de ces peintres, surtout dans le rendu des arbres, les arbres qui sont les véritables personnages de la peinture chinoise. Même dans le paysage de Shao Mi (pl. III), l'arbre du centre est beaucoup plus important que le «sage» qui médite à son pied; l'arbre est plus expressif, il a, pour tout dire, plus de caractère que la silhouette, presque conventionnelle, du «philosophe» assis.

Les arbres de Chen Hung-shu (pl. IV) sont particulièrement remarquables. A droite, il semble qu'il y ait des bambous, dont le feuillage rare est *indiqué* – non pas *décrit* – par quelques petits traits, semblables à des ailes d'oiseau. En contraste avec ces plantes graciles, nous voyons des cônifères, denses et construits au moyen de quelques taches horizontales et serrées, tandis que la partie de droite est dominée par deux très beaux arbres à feuilles, très subtilement différenciés.

Il en va de même sur l'éventail de Tsou Chih-lin (pl. II), où nous voyons cinq ou six essences, dont les feuillages, ici également, ne sont que *suggérés* par des taches de gris plus ou moins foncé, les troncs eux-mêmes ayant – avec le minimum de moyens – chacun une croissance, une direction bien distincte. Il est étonnant qu'à l'intérieur d'une surface si limitée, qu'à une si petite échelle, l'artiste ait pu représenter autant de sortes d'arbres, différents et caractérisés, c'est-à-dire sans nulle schématisation, mais en demeurant fidèle à la compréhension profonde qu'a le Chinois pour la nature et pour le règne végétal en particulier.

L'exposition neuchâteloise avait des éventails de bien d'autres genres encore: des calligraphies, des fleurs et des papillons, des personnages, de très beaux poissons de Li Shan (XVIIIe siècle), sans oublier, car il mériterait plus qu'une simple mention, un très beau paysage d'après Mi

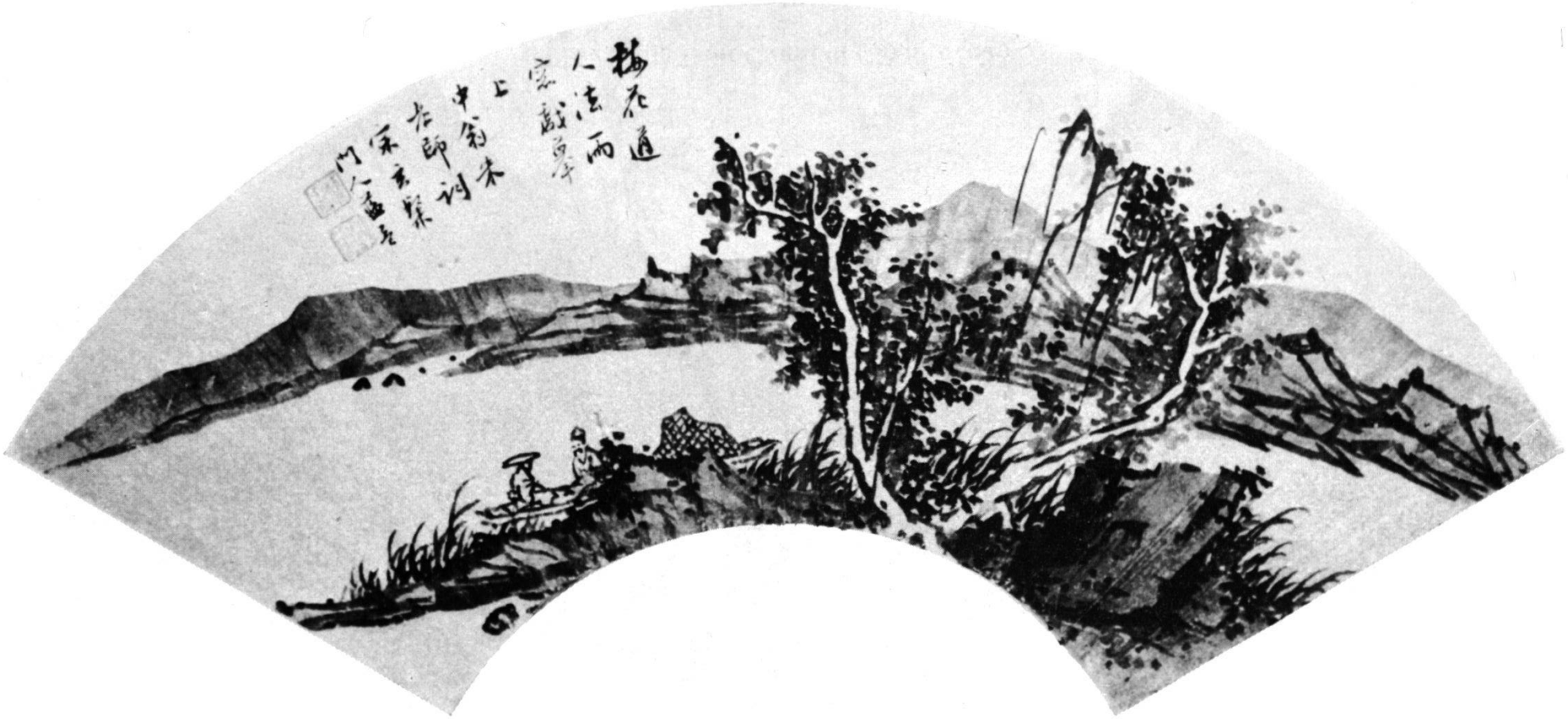

Planche I. Lan Mêng (actif vers 1680)

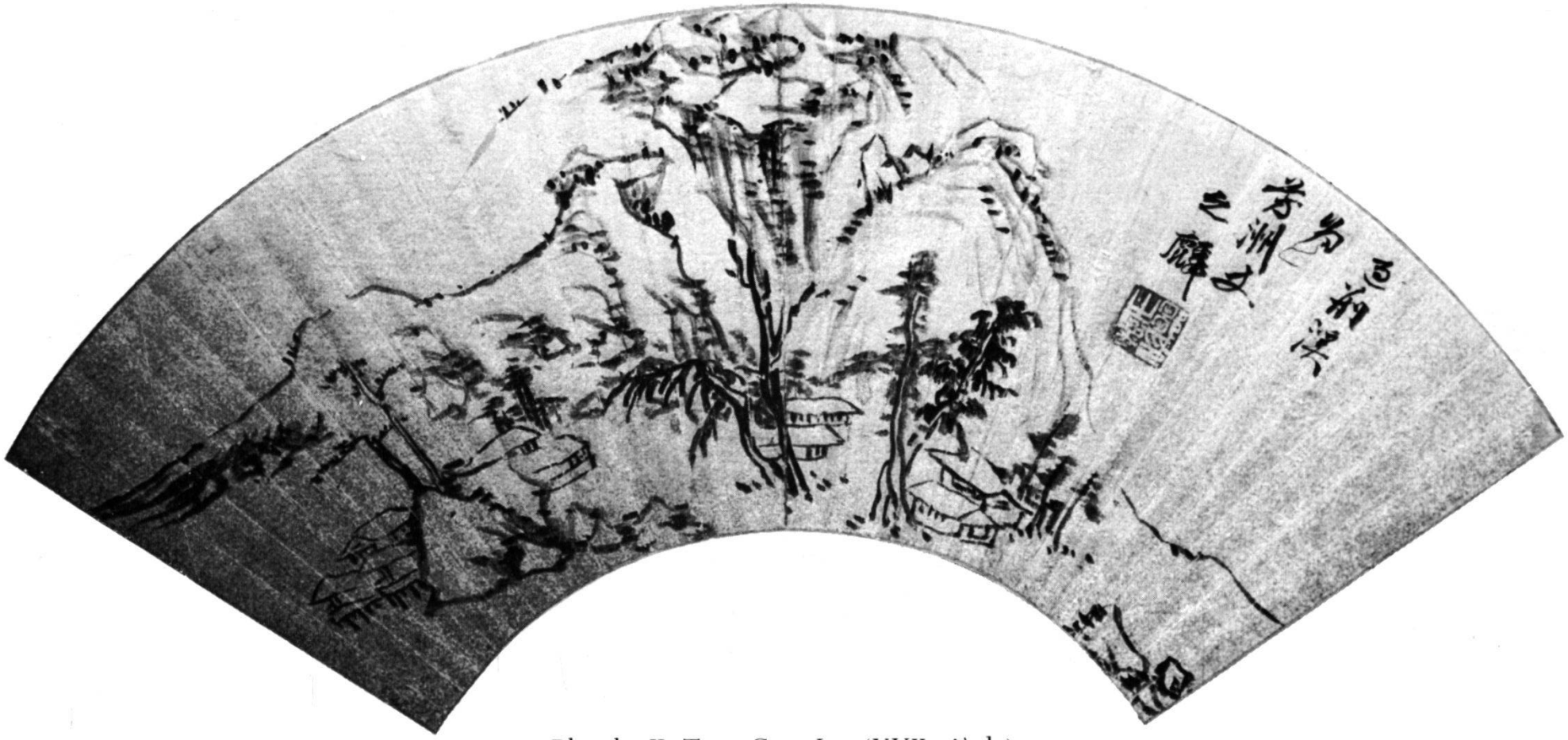

Planche II. Tsou Chih Lin (XVIIe siècle)

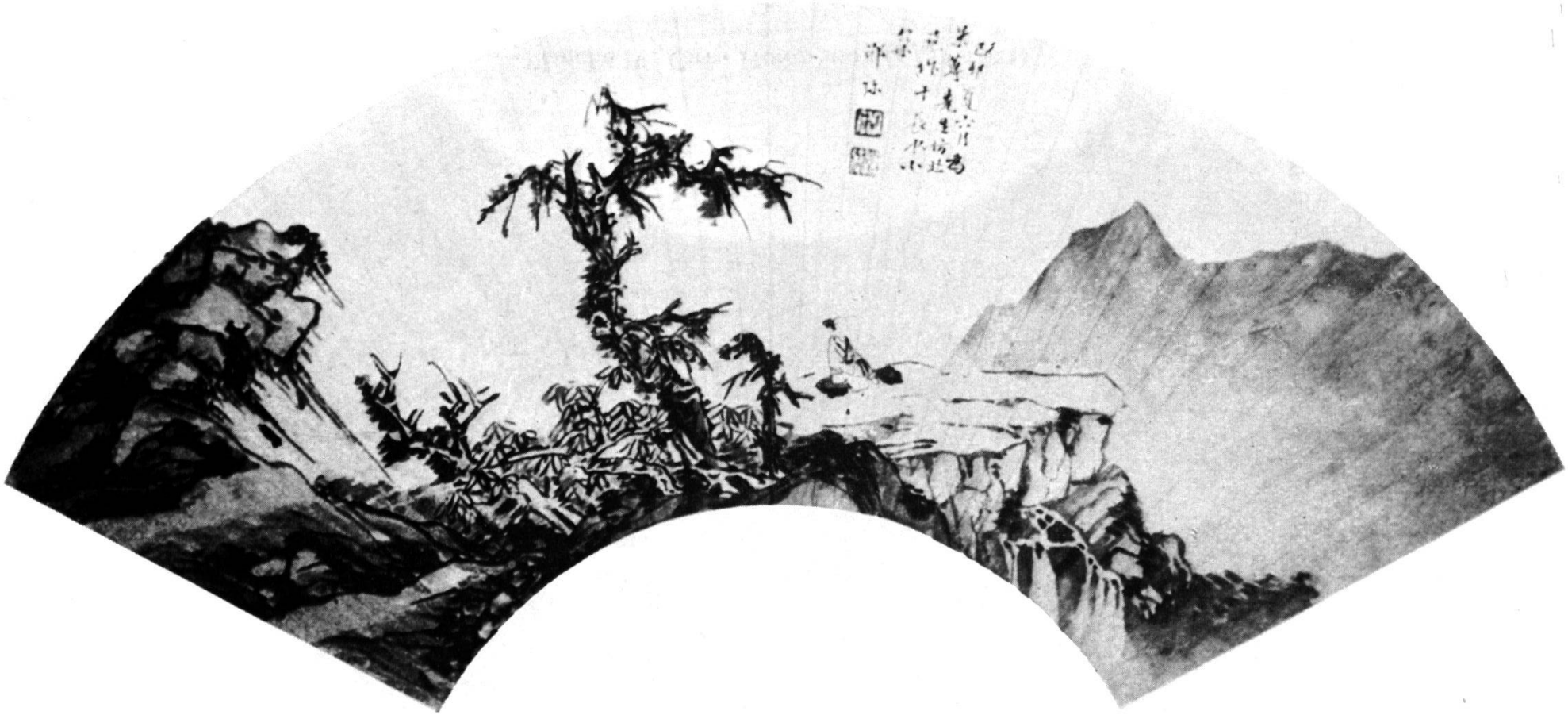

Planche III. Chao Mi (1604–1643)

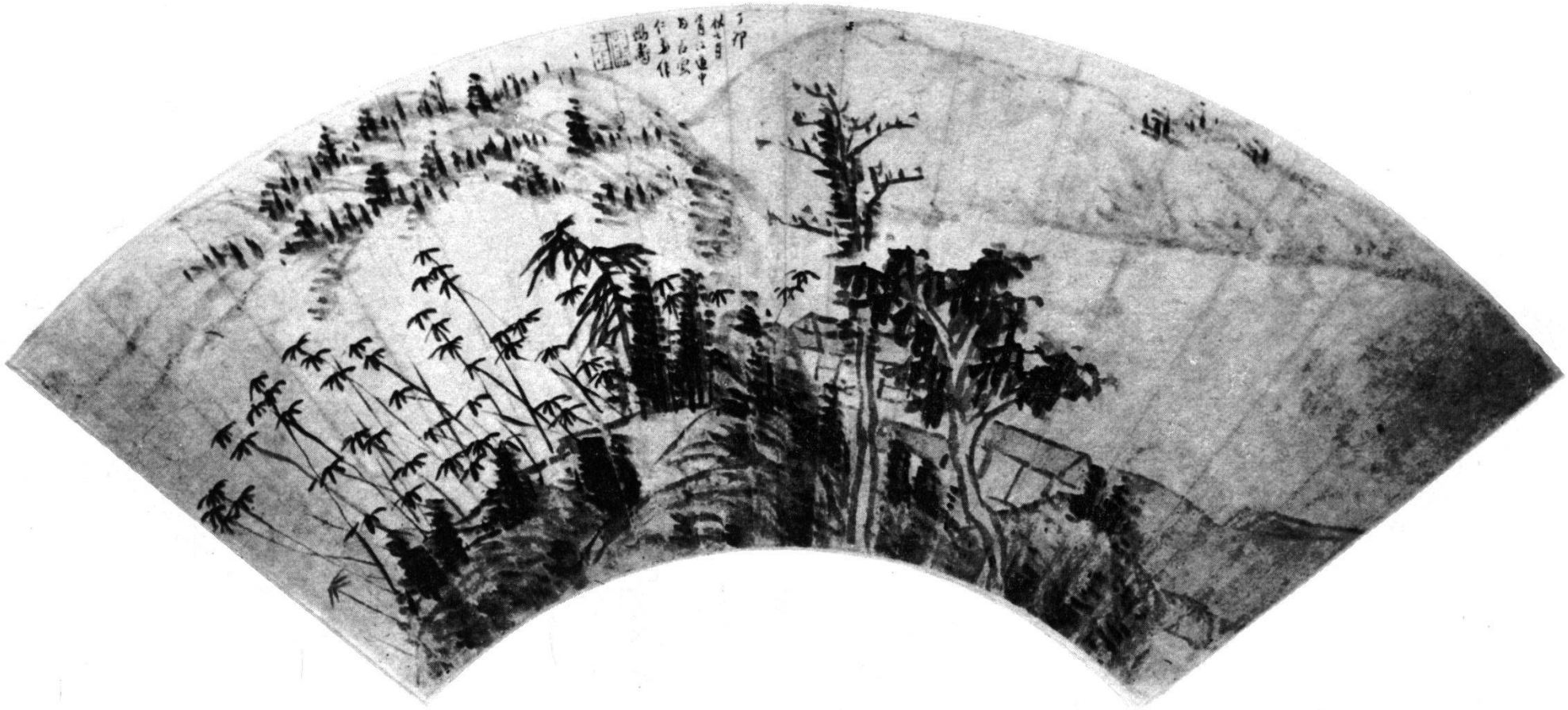

Planche IV. Chên Hung-Shou (1788-1822)

Fei, par Ch'ên Shun. C'est dire qu'il y avait là un choix qui permettait de se faire une idée d'un grand nombre de styles et de manières – mais nous avons voulu centrer nos remarques sur des œuvres qu'il nous était possible de reproduire.

P.S. Le système dit de Wade (adapté à la langue anglaise) est appliqué ici, notamment pour faciliter les renvois au grand ouvrage d'Osvald Sirén, *Chinese Painting*, Londres, Lund Humphries, 1956–1958.