

Pelliot

T'OUNG-PAO.

Tirage à part.

Bibliothèque Maison de l'Orient



150828

LA PEINTURE ET LA GRAVURE EUROPÉENNES EN CHINE AU TEMPS DE MATHIEU RICCI,

PAR

PAUL PELLIOT.



On s'est occupé à maintes reprises des peintres occidentaux qui travaillèrent pour les empereurs K'ANG-HI et K'IEN-LONG. Les noms d'ATTIRET, de CASTIGLIONE, ceux mêmes de SICHELHART, de Jean DAMASCÈNE, de PANZI, voire de BELLEVILLE et de GHERARDINI, sont aujourd'hui bien connus des orientalistes. Mais il n'en va pas de même pour les premiers temps où l'art occidental pénétra en Chine, aux alentours de l'an 1600, avec le fondateur même des missions de Chine, Mathieu RICCI¹).

1) Je rappelle que Ricci est arrivé à Macao en août 1582 (le 7 suivant le P. Tacchi-Venturi, *Opere storiche del P. Matteo Ricci*, I, LXIV; II, 416; mais à II, 371, le même auteur indique le 8 août, sans observation). J'insiste sur le millésime, parce qu'il y a parfois à ce sujet des malentendus. La nouvelle édition du *Cathay* de Yule (t. IV, p. 178) dit que Ricci «reached Goa in 1578, but speedily left it for Macao» (avec une erreur, qui est de faire aller en 1595 Ricci à Pékin, d'où il se serait retiré à Nankin, au lieu que cette année-là il alla à Nankin, d'où il se retira à Nan-tch'ang). M. CORDIER, aussi bien dans *L'imprimerie sino-européenne en Chine* (p. 39) que dans sa *Bibliotheca Sinica*² (col. 1090) et dans *L'arrivée des Portugais en Chine* (*T'oung Pao*, 1911, p. 540, où une faute d'impression fait mourir Ricci le 14 mai 1610 au lieu du 11 mai), fait arriver Ricci en Chine en 1583; c'est vrai en ce sens que Ricci ne passa de Macao au Kouang-tong qu'en 1583, mais pour d'autres missionnaires c'est la date de leur débarquement à Macao qui est comptée pour celle de leur arrivée en Chine; il n'y a pas de raison d'avoir deux systèmes. D'autre part, tous les textes chinois que je connais, y compris même la *Vie* chinoise de Ricci par le P. ALENI, font arriver Ricci en 1581; c'est entre autres le cas

Dans un article extrêmement curieux intitulé *Christian art in China* 1), paru en 1910, M. B. LAUFER a comblé en partie cette lacune de nos connaissances. Grâce à lui, nous avons aujourd'hui des reproductions de six peintures religieuses d'inspiration occidentale portant la signature du célèbre peintre TONG K'I-TCH'ANG, d'un album figurant des scènes de la vie européenne, et surtout de quatre gravures religieuses européennes prises au début de 1606 par 程大約 TCH'ENG TA-YO 2) comme sujets d'illustration pour des plaques d'encre de Chine 3).

dans le *Si fang ta wen* d'Aleni, dans la liste des missionnaires jointe au 聖教新證 *Cheng kiao sin tcheng* et même dans le *Ming che* (ch. 326, f° 8 r°; la traduction de BRETSCHNEIDER, *Mediaeval Researches*, II, 325, selon laquelle cette date serait celle de l'embarquement de Ricci et non de son débarquement, est inexacte). Pour incompréhensible que soit l'erreur d'Aleni, il n'y a pas à douter de la date d'août 1582, garantie par de nombreux documents contemporains.

1) 19 pages et XX planches; tirage à part des *Mitteil. des Seminars für Oriental. Sprachen*, 13^e année; cf. aussi, du même auteur, *A Chinese Madonna*, 8 pp. + 1 pl., réimprimé de *The Open Court* de janvier 1912.

2) WYLIE (*Notes on Chinese literature*, p. 117) et M. Laufer (*Christian Art*, p. 7) appellent 程君房 TCH'ENG KIUN-FANG l'auteur de ce recueil, intitulé 程氏墨苑 *Tch'eng che mo yuan*. Telle est en effet la forme du nom dans le *Sseu k'ou ts'ian chou* (ch. 116, f° 13), dont les *Notes* de Wylie ne sont guère que des extraits; j'ai d'ailleurs rencontré aussi Tch'eng Kiun-fang dans le chapitre bibliographique du 歙縣志 *Chö hien tche*. Mais l'auteur même signe 程大約 *Tch'eng Ta-yo*, et dans ses préliminaires, il dit lui-même qu'il s'appelle Tch'eng Ta-yo, *tseu* 幼博 *Yeou-po*, hao 篠野 *T'iao-ye*, et qu'il a pour « autre *tseu* » (別字) Kiun-fang; nous l'appellerons donc Tch'eng Ta-yo. Il était originaire de la sous-préfecture de 歙 *Chö* au Ngan-houei, et c'était là aussi le pays d'origine de 方于魯 *Fang Yu-lou*, auteur d'un recueil intitulé 方氏墨譜 *Fang che mo p'ou* tout à fait similaire à celui de Tch'eng Ta-yo. Un grand nombre de figures sont communes aux deux recueils, entre autres une plaque portant une courte inscription en des caractères étrangers qui semblent appartenir à une des écritures indigènes de l'Indochine septentrionale ou du Yunnan; dans une autre plaque représentant une offrande de tribut, où l'inscription chinoise est identique dans les deux recueils, Fang Yu-lou est seul à mettre sur le revers de la plaque une courte inscription *ju'en* que Bushell a déchiffrée. Les deux recueils ont un certain nombre de plaques portant des inscriptions bouddhiques en *brahmī*, et Fang Yu-lou reproduit même un feuillet de *poñhī* avec un texte en *brahmī* très altéré. Wylie, qui donne 1588 pour la date de publication du *Fang che mo p'ou*, a admis, sur la foi du *Sseu k'ou ts'ian chou*, que Fang Yu-lou l'aurait publié pour supplanter le *Tch'eng che mo yuan*. Mais les préfaces et post-

Par la traduction latine des *Commentaires* de Ricci publiée au 1615 par TRIGAULT sous le titre de *De christiana expeditione apud*

faces du *Fang che mo p'ou* vont de 1583 à 1589; c'est tout à fait exceptionnellement qu'une d'entre elles, ajoutée sans doute après coup, est de 1596. Au contraire les préfaces et postfaces du *Tch'eng che mo yuan* vont de 1594 à 1605; les morceaux de Ricci, ajoutés après coup, sont du 9 janvier 1606. Il semble donc bien que le *Fang che mo p'ou* ait existé avant le *Tch'eng che mo yuan*. Le *Tch'eng che mo yuan* est depuis longtemps à la Bibliothèque Nationale (Courant, *Catalogue*, n^{os} 1134—1137). Le *Fang che mo p'ou* ne s'y trouve au contraire que depuis que j'y ai remis un bon exemplaire qui m'avait été cédé par M^{re} Jarlin (coll. Pelliot, II, 49); il est en 6 ch.; la collection littéraire de Fang Yu-lou est l'objet d'une notice au *Sseu k'ou ts'iuan chou*. Abel-Rémusat (*De l'étude des langues étrangères chez les Chinois*, p. 20) parle d'un recueil illustré d'antiquités « en 30 volumes grand-format » intitulé « *Fang-che me ping* »; malgré l'inexactitude de la description, du nombre de chapitres et du titre, il semblerait qu'il s'agit du *Fang che mo p'ou*. Le *Tch'eng che mo yuan* est en 12 ch. Les gravures et les textes reproduits par M. Laufer doivent se trouver au ch. 6 下, ff. 35 et suiv. Mais la table de ce ch. 6 下, intitulée « table du ch. 12 », s'arrête au f^o 29. Les ff. 30—31 sont une addition de 1604; les ff. 32—34 ont été ajoutés au printemps de 1605. Les ff. 35 et suivants, qui sont consacrés aux pièces de Ricci, sont une addition de janvier 1606. On voit que l'ouvrage a eu des états successifs, et il semble que les tables des chapitres aient été gravées dès 1603, et pour une division de l'ouvrage en 12 ch., au lieu de celle en 6 ch. doubles que comporte en fait notre exemplaire. Enfin, notre exemplaire ne comprend que deux des quatre gravures reproduites par M. Laufer et aucun des textes en transcription: le f^o 35 r^o représente Saint Pierre marchant sur les eaux, et le f^o 35 v^o l'embrasement de Sodome (A. Rémusat les a déjà signalées; cf. *Mélanges Asiat.*, I, 47). Au premier abord, on pourrait bien supposer que les autres feuillets, qui sont les derniers de l'ouvrage, manquent à l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale. Mais, comme l'a fait remarquer le P. BRUCKER (*Études publiées par les Pères de la Compagnie de Jésus*, t. 131 [1912], p. 223), les deux planches que donne encore le f^o 35 de notre exemplaire ne comportent pas les titres en romanisation qui se trouvent dans l'exemplaire utilisé par M. Laufer. Il semble donc qu'on ait à un moment donné supprimé de l'ouvrage deux des gravures et tous les feuillets de texte romanisés, en même temps qu'on faisait sauter les titres romanisés en haut des deux gravures restantes; toutefois, les signatures européennes ont été conservées au bas de ces deux gravures (dans ces signatures, il n'y a pas lieu de maintenir le *excutit* de M. Laufer; le texte a correctement *excutit*). Il est possible que ces suppressions, dont on ne voit pas toutefois pourquoi elles ne se sont pas étendues au f^o 35, aient été opérées lors de la proscription de 1616. En ce cas, et bien que l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale soit encore d'un tirage excellent, celui de M. Laufer devrait être encore meilleur, et tout à fait *teh'ou-yin* (« de premier tirage »). Je rappelle qu'un exemplaire moyen du *Tch'eng che mo yuan* vaut actuellement à Pékin de 80 à 100 \$, soit, au cours actuel, environ 1000 francs. Je crois trouver ailleurs trace d'exemplaires où, comme dans celui de la Bibliothèque Nationale, il ne subsistait plus que Saint Pierre marchant sur les eaux et l'embrasement de Sodome. Une lettre du Père Fr. BOURGEOIS, écrite de Pékin le 31 juillet 1778 et pu-

Sinas, on savait en gros que Ricci avait fait grand usage, pour sa propagande, de gravures et de peintures européennes ou de style

blée récemment par M. Cordier (*T'oung Pao*, 1917, p. 379), contient le passage suivant : « Sous le dernier empereur des Ming tchao, les missionnaires Jésuites eurent le courage de faire peindre l'embrasement de Sodome et de Gomorre, et de le présenter avec une explication à cet Empereur, qui étoit souverainement débauché. Leur intention étoit de le frapper. Il trouva la peinture belle dans son genre. Il la fit graver dans un recueil des Monuments de son temps, et voilà tout ce qu'il en fut. Il y fit aussi graver l'Image du Sauveur portant la croix à la main ». Le dernier empereur des Ming devrait être Tch'ong-tcheng (1628—1644); mais on n'a aucune trace d'un recueil publié sous son règne et où de tels documents pourraient figurer. Si on se rappelle que Tch'eng Ta-yo présenta son recueil à l'Empereur, que l'embrasement de Sodome y figure, et que d'autre part, dans la gravure de Saint Pierre marchant sur les eaux, le Christ est debout sur le rivage et porte sa croix, il apparaîtra bien probable que le P. Bourgeois a connu, directement ou par ouï-dire, un exemplaire du *Tch'eng che mo yuan* où, comme dans celui de la Bibliothèque Nationale, il ne subsistait plus que deux gravures, et d'où toute mention de Ricci avait disparu. En près de deux siècles, le souvenir des rapports de Ricci et de Tch'eng Ta-yo avait eu le temps de s'effacer, et une légende s'était créée pour rendre compte de la présence inattendue, dans ce recueil de monuments chinois, de deux gravures bibliques.

3) Les gravures reproduites par M. Laufer, imitées de gravures sur cuivre et où on croirait encore reconnaître les hachures au burin des originaux, posent, au point de vue de l'histoire de la gravure en Chine, un problème technique curieux; il faudra le reprendre en étudiant aussi les reproductions chinoises des gravures de l'ouvrage illustré du P. Jérôme Nadal, qui ont un aspect assez différent (cf. CORDIER, *L'imprimerie sino-européenne*, n° 3; COURANT, *Catalogue*, nos 6750—6756). Il me paraît en tout cas que les planches du *Tch'eng che mo yuan* sont ici reproduites directement d'après les gravures, et non d'après les plaques d'encre de Chine que Tch'eng Ta-yo a sans doute illustrées en copiant ces gravures. Les textes chrétiens en caractères chinois et en romanisation joints aux gravures par Ricci le 9 janvier 1606 et qui sont également reproduits dans l'ouvrage de Tch'eng Ta-yo, offrent des anomalies inexplicables. Les formes 淫 et 姪 peuvent n'être considérées que comme de mauvaises graphies de 淫 *yin* et 姪 *yin*, et peut-être (quoique j'en doute) y a-t-il eu une lecture *siuan* de 撰 *tchouan*, mais on comprend mal comment Ricci a pu laisser passer une orthographe 耶蘓 (soit 耶蘇) *Ye-sou* au lieu du 耶穌 *Ye-sou* déjà consacré en 1606, et surtout comment il a pu transcrire *teou* le caractère 寶 *pao*, par confusion avec 寶 *teou*. Quant aux mots 遇寶像 三座 *yu pao-siang san-tso* que M. Laufer (p. 10) a rendus hypothétiquement par « of the Holy Trinity », ils me paraissent signifier « en envoyant ces trois images précieuses », c'est-à-dire les trois premières gravures reproduites par M. Laufer; pour cet emploi de *yu* là où on attendrait 遺 *yi*, cf. le 遇書 *yu chou* de la planche XV de M. Laufer. Quoi qu'il en soit, les textes reproduits par M. Laufer nous donnent pour la première fois des spécimens authentiques et suffisamment longs du système de romanisation, avec notation des

européen¹⁾. En 1629, le P. SAMBIASO a même publié un petit traité de *Réponses sur la peinture*²⁾. Le P. BUGLIO (1606—1682) fit connaître en Chine la perspective européenne; il « donna à l'Empereur trois tableaux, où les règles en étaient parfaitement gardées »³⁾; on sait que ces règles de perspective européenne furent appliquées en 1696 dans le *Keng tche t'ou* de TSHAO PING-TCHENG⁴⁾.

En réalité, les premiers missionnaires n'avaient pas été enthousiasmés par l'art chinois. On lit dans les *Commentaires* de Ricci⁵⁾: « Les Chinois, tout en étant très amis de la peinture, ne peuvent cependant atteindre à nos [artistes], et il leur manque beaucoup

accents, qui avait été élaboré par Ricci. On sait que Ricci avait arrêté son système de romanisation en 1598 avec l'aide du P. Cattaneo et du frère chinois Sébastien Fernandez, et qu'il l'imposa dès lors à toute la mission (cf. Tacchi-Venturi, I, 300). Ainsi ce système, qui a une apparence portugaise, fut fixé par un Italien, mais qui déjà avait perdu le contact avec son pays depuis longtemps, et devait bientôt déclarer lui-même qu'il s'exprimait plus facilement en portugais ou même en espagnol que dans sa langue maternelle. Un problème du même ordre se pose pour la transcription de l'annamite par le *quôc-ngũ* qui, malgré son apparence portugaise, semble dû surtout à des missionnaires qui n'étaient pas portugais (cf. Ch. Maybon, *Histoire moderne du pays d'Annam*, Paris, 1919, in-8°, p. 36—37). Le 祝 Tchou, hao 石林 Che-lin, qui mit en relations Ricci et Tch'eng Ta-yo, s'appelait de son vrai nom 祝世祿 Tchou Che-lou, tseu 無功 Wou-Kong; originaire de 德興 Tö-hing au Kiang-si, il avait passé le doctorat en 1589 et était devenu 吏科給事中 *li-k'o ki-che-tchong* à Nankin; c'est le « Cioscelin » des *Commentaires* (cf. Tacchi-Venturi, t. II, à l'index, s.v. Ciosellino).

1) Pour le rôle des peintures chrétiennes dans la propagande au XVII^e siècle, cf. les quelques renseignements groupés dans L. Gaillard, *Croix et Svastika*², p. 172 et suiv.

2) Cf. CORDIER, *L'imprimerie sino-européenne*, nos 253 et 254; COURANT, *Catalogue*, nos 3385—3388; LAUFER, *Christian Art*, p. 5. Il n'y a en réalité qu'une œuvre du P. Sambiaso sur la peinture; le n° 253 de M. Cordier se confond avec la moitié du n° 254.

3) Cf. du HALDE, *Description de la Chine*, éd. in-f° de 1735, t. III, p. 269. Du Halde appelle ici le P. BUGLIO « Braglio », de même qu'au t. II, p. 128, il l'appelle « Broglio ». Le P. GAILLARD, *Nankin, Aperçu historique*, p. 221, donne entre guillemets, avec une référence inexacte, une phrase qui ne se trouve pas en réalité dans du Halde.

4) Cf. O. FRANKE, *Kéng tchi t'u*, Hamburg, 1913, in-4°; P. PELLIOU, *A propos du Kéng tche t'ou*, dans *Mém. concern. l'Asie Orientale*, t. I, 1913, pp. 65—122; O. FRANKE, *Zur Geschichte des Kéng Tchi T'u*, dans *Ostasiat. Zeitschrift*, 1914, 169—208.

5) Je traduis sur le texte italien original, d'après l'édition du P. Tacchi-Venturi, *Opere storiche del P. Matteo Ricci S.J.*, Macerata, 1911, gr. in-8, I, 16. La traduction latine de Trigault n'est pas littérale.

dans la statuaire et dans l'art du fondeur, quoi qu'ils fassent grand usage de tout cela, aussi bien dans divers arcs et dans les statues qu'ils font d'hommes et d'animaux en pierre et en bronze que pour leurs idoles et simulacres dans les temples, avec les cloches, les grands brûle-parfums qu'ils mettent en avant de leurs idoles, et autres œuvres d'art. Il me paraît que la cause qui les empêche d'être éminents dans ces arts-là est la rareté ou l'absence de communication avec d'autres nations qui auraient pu leur venir en aide; car comme habileté manuelle et dons naturels ils ne le cèdent à aucun peuple. Ils ne savent pas peindre à l'huile, ni mettre des ombres à ce qu'ils peignent¹⁾, et ainsi toutes leurs peintures sont mortes et sans aucune vie. Dans la statuaire, ils sont tout à fait malheureux, et je ne sache pas qu'ils aient d'autres règles de proportions et de symétrie que l'œil, qui, dans les objets de grande dimension, se trompe bien facilement, et ils font des figures immenses tant de pierre que de bronze.»

C'est peut-être ce sentiment de l'infériorité de l'art chinois qui fit songer Ricci à tirer parti d'œuvres d'art européennes pour le succès de son apostolat. Sans doute, il se servira avant tout de peintures religieuses, il offrira à l'Empereur en 1601 des tableaux de Notre Seigneur et de la Vierge²⁾ et les gravures de l'œuvre du P. NADAL sont mentionnées tant dans les *Commentaires* que dans

1) Dans une lettre du 18 octobre 1598, le P. Longobardi demande des « livres d'images », très appréciés des Chinois, « parce qu'ils ont ces ombres que les peintures chinoises ne marquent pas » (cf. Tacchi-Venturi, II, 475).

2) Le rapport présenté par Ricci à l'Empereur, et où il est question de ces cadeaux, est bien du 27 janvier 1601, comme le dit M. CORDIER (*L'imprimerie sino-européenne*, n° 238), encore que le P. Tacchi-Venturi (t. I, p. 358) déclare cette date trop tardive et sûrement inexacte. La date du 28 janvier 1601 donnée par M. Laufer (*Christian Art*, p. 7) semble être une inadvertance. Une liste chinoise des cadeaux offerts par Ricci, plus complète que celles connues jusqu'ici par les sources européennes ou chinoises, se trouve dans le n° 1322 du *Catalogue* de M. Courant et méritera d'être étudiée en détail.

les *Lettres*; mais on le voit aussi réclamer de bonnes gravures de la *Rome antique* dont le succès lui paraît assuré.

Sur les premières peintures chrétiennes qui entrèrent en Chine avec Ricci, nous trouvons dans les *Commentaires* les indications suivantes, se rapportant à la fin de 1586 ou au début de 1587: 1)

« Notre Père Général Claude ACQUAVIVA a écrit aux Pères de la mission et tout de suite il leur a envoyé de Rome une image du Sauveur faite par un excellent peintre Du Japon, le père vice-provincial Gaspard COELHO leur a envoyé une grande image du Sauveur faite par le P. Jean NICOLAO, très belle. Des Philippines, un prêtre pieux a envoyé une image de la Vierge avec l'Enfant dans ses bras et Saint Jean [Baptiste] l'adorant, [image] venue d'Espagne, d'un rare talent par la vivacité des couleurs et des figures, et le P. François Cabrale l'a attribuée à cette mission-ci »

Il y a ici une indication intéressante, celle d'un tableau peint par le P. Jean Nicolao. Des renseignements que le P. TACCHI-VENTURI a extraits des archives de la Compagnie, il résulte en effet que le P. Nicolao, né à Naples en 1560, était déjà en 1592 au Japon (à « Xiqui » 2), où il enseignait la peinture à de jeunes Japonais. En 1603, il était à Nagasaki, directeur d'une école de peinture fondée par les Jésuites. On l'y retrouve encore en 1613. Un catalogue antérieur à 1620 le fait alors vivre à Macao, où il est encore nommé en 1623. D'après une autre note du P. Tacchi-Venturi 3), le P. Nicolao portait à Nagasaki le titre de « préfet du séminaire

1) Ed. Tacchi-Venturi, I, 157—158.

2) C'est-à-dire à Shiki, une des îles du groupe d'Amakusa.

3) *Ibid.*, I, 648. Mais, dans cette dernière note, le P. Tacchi-Venturi doit se tromper en ne faisant durer que jusqu'à 1603 cette école de peinture établie par les Jésuites au Japon; les renseignements qu'il a donnés p. 158 sont formels pour prolonger son existence au moins jusqu'en 1613. Il me paraît vraisemblable que l'école ait duré jusqu'à la proscription de 1614, et que ce soit à cette date et pour ce motif que le P. Nicolao soit revenu à Macao.

des peintres». Léon Pagès, qui ne parle pas d'enseignement de la peinture à Shiki ou à Nagasaki, dit de son côté, à propos de la mission d'Arima, qu'en 1601 «quatorze Doyoucou, étudiant la peinture, s'étaient retirés à Arima pendant la guerre, et vivaient en forme de séminaire, enrichissant de leurs œuvres les sanctuaires du Japon. Ils étaient sous la direction de deux religieux, dont l'un était venu de Rome, et était déjà prêtre»¹). Bien que Pagès ne donne pas le nom de ce religieux, c'est bien probablement le P. Nicolao.

En 1585—1586, le P. Nicolao était-il déjà au Japon? C'est possible, mais non certain, puisque son enseignement n'y est attesté qu'en 1592. Il importe toutefois d'insister sur l'existence de ce «séminaire des peintres», car nous allons retrouver sa trace à plusieurs reprises dans la mission de Ricci.

Une première mention du «séminaire» apparaît dans un document où elle a été d'abord méconnue. La quatrième des gravures reproduites par M. Laufer d'après le *Tch'eng che mo yuan* est celle d'une Madone, et a été identifiée à une gravure de Jérôme WIERX reproduisant la «Nuestra Señora de l'Antiqua» de Séville. Au-dessous de cette gravure se trouve une légende assez longue, copiée textuellement de la gravure de Wierx, sauf une dernière indication placée dans l'angle inférieur droit. M. Laufer a lu ce dernier bout de ligne «in 8 cm^o Japv 1597», et le professeur C. Justi lui a suggéré pour «Japv» une interprétation «anno a partu virginis». Le P. Brucker a fait remarquer que le texte portait en réalité «in Sem^o Japo 1597»²). Et l'interprétation s'impose; il faut comprendre «au séminaire du

1) Léon Pagès, *Histoire de la religion chrétienne au Japon depuis 1598 jusqu'à 1651*, Paris, 1869, in-8, t. I, p. 45.

2) Cf. Brucker, *loc. laud.*, p. 223. Les articles où le P. Brucker a parlé de la Chine sont toujours intéressants, mais ce sont souvent des comptes-rendus, pour lesquels le nom du P. Brucker n'est pas indiqué dans les tables des *Etudes*; aussi est-il difficile de les retrouver, et restent-ils peu connus. En fait, j'avais fait la même rectification, et mon article était rédigé quand un heureux hasard m'a fait retrouver le compte-rendu du P. Brucker.

Japon (ou des Japonais), 1597». Ce séminaire doit être soit le séminaire de «Xiqui», où Nicolao enseignait la peinture en 1592, soit le «séminaire des peintres» de Nagasaki, qui n'est attesté qu'à partir de 1603, mais pouvait fort bien exister dès 1597¹⁾. La constatation est assez troublante. J'ai dit plus haut qu'on croyait encore distinguer, sur la planche du *Tch'eng che mo yuan*, la trace des hachures d'une gravure originale au burin. Faut-il admettre que ces hachures aient subsisté à travers une première copie manuscrite fidèle exécutée au Japon, et furent ensuite copiées non moins fidèlement dans la planche du *Tch'eng che mo yuan*? Ou le P. Nicolao avait-il regravé ou fait regraver au burin en 1597 la planche originale de Wierx? Cette dernière hypothèse me paraît de beaucoup la plus vraisemblable. On lit en effet, dans le passage de Léon Pagès déjà cité au sujet du séminaire d'Arima: «On gravait aussi de belles images, comparables à celles d'Europe, et on les répandait dans tout l'empire». C'est une de ces gravures, exécutée au Japon en 1597, qui a dû être donnée par Ricci à Tch'eng Ta-yo.

Le P. Nicolao et son école ne jouèrent d'ailleurs pas seulement un rôle dans la mission de Ricci par les œuvres qu'ils envoyèrent; la mission leur dut aussi un peintre.

Toutefois ce ne fut pas là le premier peintre que Ricci ait eu autour de lui. Quand, en mai-juin 1600, Ricci, alors en route de Nankin pour Pékin, se trouvait à Tsi-ning (Chan-tong), il eut l'occasion de montrer au gouverneur 劉 Lieou (H. 心同 Sin-t'ong) le tableau représentant la Vierge avec l'Enfant et Saint Jean-Baptiste qu'il destinait à l'Empereur. La femme du vice-roi, entendant parler

1) Le P. Brucker suppose qu'il peut s'agir du séminaire de Macao où les Japonais vinrent étudier quand le gouvernement japonais s'opposa à la propagande chrétienne. Mais on a vu que le P. Nicolao était encore au Japon en 1613. La suite de cet article montrera que le frère Niva, son élève, ne fut ramené du Japon qu'en 1601—1602. Enfin, en 1606, Ricci envoya Niva de Pékin à Macao pour y décorer la nouvelle église des Jésuites, ce qu'il n'eût sans doute pas fait si Nicolao et ses élèves s'y fussent déjà trouvés.

du tableau, désira envoyer un peintre pour en prendre une copie. Mais les pères « craignant que [ce peintre] ne le pût faire assez bien, et surtout ne pouvant nullement s'arrêter là, donnèrent [au gouverneur] une copie, assez belle, qu'avait faite dans notre maison un jeune homme de notre maison »¹⁾. On ne sait qui était ce « jeune homme », capable de peindre, et qui se trouvait à Nankin dans la maison des pères.

Mais, bientôt, le P. Ricci eut à Pékin un vrai peintre dans la personne du frère Jacques NIVA, un élève du P. Nicolao que le Visiteur Alexandre VALIGNANI²⁾ avait ramené avec lui du Japon à Macao à la fin de 1601 ou au commencement de 1602. En 1601, le P. Ricci, retenu à Pékin, avait été suppléé dans les missions du Sud par le P. Emmanuel Diaz (senior), nommé recteur de ces missions. En 1602, le P. Diaz monta à Pékin conférer avec Ricci. « Là le Père vint avec le frère Jacques Niva, peintre, qui fils d'un Chinois, mais né au Japon, avait été élevé dans notre séminaire et connaissait très bien cet art [de la peinture], et le père visiteur l'avait mandé pour aider dans cette entreprise [de l'apostolat de la Chine], sans qu'il fût encore reçu dans la Compagnie; et sans avoir aucune difficulté ni empêchement en route, ils arrivèrent par eau à Pékin en juillet de l'année 1602 »³⁾.

Le P. Tacchi-Venturi ajoute en note qu'il ne peut donner aucun renseignement sur ce frère Jacques Niva, dont le nom ne figure pas parmi ceux des pères et frères mentionnés comme se trouvant en Chine dans un catalogue du 25 janvier 1604. Mais il n'y a à ce silence rien d'étonnant. Le passage des *Commentaires* que je viens de citer spécifie qu'en 1602, Jacques Niva n'avait pas encore été reçu dans la Compagnie; le silence du catalogue du 25 janvier 1604

1) Tacchi-Venturi, I, 350.

2) Je garde cette forme, qui est celle qu'emploie le P. Tacchi-Venturi; mais le P. Brucker adopte Valignano, non sans de bonnes raisons lui aussi.

3) Tacchi-Venturi, I, 439.

vient seulement de ce qu'il en était encore de même à cette date-là. Deux passages d'une lettre écrite le 15 août 1606 par le P. Ricci au Général des Jésuites, Claude Acquaviva, montrent que le frère Niva, « mezzo giappone » (ce qui paraît supposer que, si son père était chinois, sa mère était japonaise), ne fut reçu comme frère dans la Compagnie qu'après la mort du P. Valignani, survenue le 20 janvier 1606 ¹⁾.

Sur les travaux du frère Niva, on peut grouper quelques renseignements.

Dans une lettre de février 1605 au P. Louis MASELLI, Ricci dit : ²⁾ « L'an passé, à Noël, pour la fête, nous avons placé sur l'autel, au lieu de l'image du Sauveur qui y est toujours, une image nouvelle de la Vierge de saint Luc, avec l'Enfant dans les bras, très bien peinte par un jeune homme qui est dans notre maison et qui a été au Japon l'élève de notre P. Jean Nicolò (= Nicolao), et merveilleux fut le contentement que tous eurent de cette [image]... »

Dans sa lettre du 15 août 1606 au P. Acquaviva, Ricci mentionne que le frère Niva est à ce moment à Macao, où il l'a envoyé pour exécuter quelques peintures dans l'église nouvelle.

Mais il devait y avoir de plus amples renseignements dans une lettre perdue de Ricci, car le P. du JARRIC, dans un passage qui semble avoir échappé au P. Tacchi-Venturi, célèbre assez longuement les mérites du frère Niva. Voici le texte ³⁾ : « En la ville de Pacquin ez annee 1605. estoiet le P. Matthieu Ricci, le P. Jacques PANTOJA, & vn frère Japonois de la mesme Cōpagnie, appelé Jacques, excellent peintre . . . & le frère avec sa peinture rauissoit en admiration tout ce grand monde de la Chine, ainsi que parle le P. Ricci en vne de ses lettres, de façon que tous aduoouient qu'il n'y auoit

1) Tacchi-Venturi, II, 300, 304.

2) Tacchi-Venturi, II, 254.

3) *Troisième partie de l'Histoire des choses plus memorables*, Bordeaux, 1614, in-4°, p. 1018—1019.

point en la Chine aucune peinture, qui peut estre parangonnée à celles, qui venoient de sa main, quoy qu'auparavant ils estimassent, qu'il n'y en auoit au monde de telles que les leurs. Toutes-fois il trauualloit si secrettement, qu'il n'y auoit que deux Chrestiens Chinois, & iceux fort fidelles, qui le sceussent: parce que si cela fut venu à la notice du Roy, il n'eut peu estre employé à autre chose qu'aux ourrages d'iceluy, ou des plus grands Mandarins de la Cour: en danger d'en offencer plusieurs, ne pouuant satis-faire à tous."

En 1610, le frère Niva fut envoyé à Nan-tch'ang dans le Kiang-si pour y peindre les images du Sauueur et de la Vierge dans les deux chapelles qu'y avait la Mission¹⁾. C'est sans doute ce qui l'empêcha de se trouver à Pékin le 11 mai 1610, lors de la mort de Ricci. Ricci n'avait jamais voulu se laisser peindre²⁾. Mais les chrétiens indigènes se lamentaient de la mort de celui qu'ils appelaient le Saint, et, ajoute Trigault, « par leurs prières importunes ils obligèrent un des frères, qui entendait un peu à la peinture, de peindre le portrait du héros, pour leur commune consolation. » Une lettre de Ursis donne le nom de ce frère qui « entendait

1) Cf. la lettre annuelle de 1610, du P. Trigault, visée dans Tacchi-Venturi, I, 648.

2) Nous connaissons ce détail par la *Vie de Siu Kouang-k'i* qu'écrivit le P. COUPLET en 1678 (cf. CORDIER, *L'imprimerie sino-européenne*, n° 234, où cette œuvre est classée par inadvertance au milieu des écrits de Ricci). Siu Kouang-k'i refusa toujours de laisser faire son portrait, voulant imiter par là le P. Ricci. Aussi quand Siu Kouang-k'i fut sur le point de mourir, un de ses petits-fils usa-t-il de subterfuge, en faisant pénétrer comme un prétendu médecin un peintre qui examina longuement le mourant et reproduisit ensuite ses traits de mémoire. A propos de la mort de Siu Kouang-k'i, je ferai remarquer que le *Biogr. Dict.* de Giles (n° 779) la place en 1634, date qui a été répétée par M. Courant à diverses reprises dans son *Catalogue* et par M. VACCA dans son appendice au t. II du P. Tacchi-Venturi. J'ai indiqué 1633 dans *B. E. F. E.-O.*, III, 723, et je crois que c'est la date qui est donnée actuellement par les Jésuites de Changhai. Mais la *Vie de Siu Kouang-k'i* par le P. Couplet dit très formellement que Siu Kouang-k'i mourut, selon le calendrier occidental, en l'an de Notre-Seigneur 1632, et, selon le calendrier chinois, le 7 de la 10^e lune de la 5^e année Tch'ong-tcheng, marquée des signes *jen-chen*; ces données correspondent indubitablement au 18 novembre 1632. La famille de Siu Kouang-k'i existe encore; il devrait être possible d'arriver sur ce point à une solution certaine.

un peu à la peinture»: c'est Emmanuel Pereira ¹⁾. Nul doute qu'on se fût adressé à Niva s'il se fût alors trouvé à Pékin.

Par contre, lorsqu'en 1611 l'Empereur eut donné aux Pères, pour le tombeau de Ricci, le temple bouddhique confisqué à l'eunuque 楊 YANG, et qu'il s'agit de substituer aux images et statues du bouddhisme une décoration chrétienne appropriée, c'est le frère Jacques Niva, de retour à Pékin, qui s'acquitta de ce pieux devoir. « L'autel . . . fut abau, & les peintures de parois couuertes de chaux. En apres on appresta vn lieu sur l'autel neuf, pour y poser l'image du Sauueur. L'vn de nos frères l'auoit pendant ce temps tres-proprement peinte en ceste mesme metairie. On y void Jesus-Christ nostre Sauueur & Redēpteur assis en vn throsne magnifique, les Anges en haut, les Apostres en bas semblent de chaque costé l'escouter, comme s'il les enseignoit. » ²⁾

On a vu que, dans une lettre perdue dont s'inspire le P. du Jarric, Ricci parlait avec enthousiasme de la peinture de Niva, et de l'effet qu'elle produisait sur les Chinois de la Cour. De même, dans ses *Lettres*, il note qu'un très grand nombre de visiteurs viennent à la mission « per curiosità di vedere l'artificio della nostra pintura o stampa de libri et imagini o horiuoli artificiosi » ³⁾. Une autre fois, Ricci dit que les Chinois « restent stupéfaits des livres d'images qui les font penser à des sculptures (*scolpite*), et ils ne peuvent croire que ce soient des peintures » ⁴⁾.

Evidemment, on pourrait se demander si les premiers missionnaires ne se sont pas mépris dans une certaine mesure, et s'ils

1) Cf. TRIGAULT, *De christiana expeditione*, Augsbourg, 1615, p. 614; Tacchi-Venturi, I, 617.

2) Je reproduis la traduction faite par de RIQUEBOURG-TRIGAULT, neveu du P. Nicolas Trigault (*Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*, Lyon, 1616, 1091—1092); cf. aussi Tacchi-Venturi, I, 645.

3) Lettre du 22 août 1608 au P. Claude Acquaviva (dans Tacchi-Venturi, II, 367).

4) Lettre du 10 mai 1605 à Jean-Baptiste Ricci (dans Tacchi-Venturi, II, 272).

n'ont pas accepté comme des preuves d'admiration profonde les compliments que la politesse chinoise prodigue volontiers. On sait en effet que, malgré la qualité de peintres officiels qu'eurent au XVIII^e siècle plusieurs peintres européens, les amateurs chinois, dans l'ensemble, n'appréciaient pas autrement cette perspective et ces ombres dont Ricci notait tout de suite l'absence dans la peinture de l'Extrême-Orient. Mais dans l'histoire de cette première mission de Chine, tout est extraordinaire. L'énorme ascendant que Ricci sut prendre à la Cour est indéniable. Sa situation d'étranger entretenu pendant 10 ans, lui et ses compagnons, aux frais de l'Empereur, est sans précédent. Et il n'y a pas non plus d'exemple, avant le sien, d'un tombeau donné par l'Empereur à un « barbare » mort à la capitale et qui n'était pas l'envoyé officiel d'un prince tributaire. Cette Chine de la fin des Ming a été séduite par la science des premiers missionnaires et par la dignité de leur vie. Et il semble bien que, déposant pour un temps leur orgueil et leur exclusivisme, beaucoup de très bons esprits aient alors admis que ces étrangers leur étaient supérieurs un peu en tous domaines. L'insertion des gravures chrétiennes dans le *Tch'eng che mo yuan* en est un exemple. J'en ajouterai un autre. Au milieu du XVII^e siècle, 姜紹書 KIANG CHAO-CHOU écrivit une *Histoire de la poésie sans paroles* (c'est-à-dire de la peinture), portant sur les peintres de la dynastie des Ming (1368—1644)¹⁾. Un court article y est consacré à la « peinture d'Occident » (西域畫 *si-yu houa*); il y est dit:²⁾

1) Le titre de l'ouvrage est 無聲詩史 *Wou cheng che che*, en 7 ch.; cf. à son sujet *Sseu K'ou ts'uan chou*, ch. 114, f^o 21—22. Kiang Chao-chou a aussi laissé un recueil de mélanges, intitulé 韻石齋筆談 *Yun che tchai pi tan*. C'est à tort que Wylie (*Notes on Chinese literature*¹, 136) fait vivre Kiang Chao-chou au début du XVIII^e siècle; lui-même se qualifie de sujet des « ex-Ming »; il écrivait donc peu après que les Ming furent tombés en 1644, et en fait la préface du *Yun che tchai pi t'an* est de 1649.

2) Je cite d'après la réédition photolithographique de 1910, ch. 7, f^o 23.

« Li Ma-teou (Ricci) apporta avec lui une image du Maître du Ciel, [selon les] pays d'Occident; c'est une femme portant dans les bras un enfant. Les sourcils et les yeux, les plis des vêtements sont comme une image qui serait gardée par un miroir clair et qui librement va se mettre en mouvement. [Les figures] sont d'une majesté et d'une élégance dont les peintres chinois ne sauraient approcher. » ¹⁾

Les propos de Ricci ont ainsi, on le voit, une contrepartie dans les textes chinois. La peinture européenne a vraiment eu son heure de vogue en Chine au début du XVII^e siècle, et dans l'histoire des relations artistiques entre l'Europe et l'Extrême-Orient il faut désormais faire une place au P. Jean Nicolao, Napolitain, et à son élève, métis d'un Chinois et d'une Japonaise, le frère Jacques Niva.

NOTES ADDITIONNELLES.

P. 1. — Aux peintres « européens » qui ont travaillé en Chine au XVIII^e siècle, il faut joindre Michel ARAÏLZA, Arménien, qui arriva en Chine en 1720; c'était un laïc envoyé par la Propagande; son nom chinois fut Lai (cf. *Rev. d'Extr.-Or.*, II [1887], p. 66).

P. 9. — En rédigeant mon article, je n'avais pas à ma disposition la brochure de sir Ernest Satow, *The Jesuit Mission Press in Japan, 1591—1610*, s. l., 1880, in-4^o. Le plus ancien livre imprimé par les Jésuites au Japon et qu'ait connu Satow a été gravé en 1591 à Katsusa, comté de Takaku (province de Hizen); mais Satow note que, d'après les « lettres annuelles » pour 1591 et 1592, le collége dut être transporté peu après à Amakusa. Les gravures des planches de ces ouvrages furent exécutées par des élèves des Jésuites. Satow

1) 利瑪竇携來西域天主像乃女人抱一嬰兒。眉目衣紋如明鏡涵影蹁蹁欲動。其端嚴娟秀中國畫工無由措手。

ne parle pas du P. Nicolao, mais il cite la *Lettera Annuale del Giappone dal Marzo del 1593 sino al Marzo del 94*, Milan, 1597, où il est dit (pp. 59—60): «Certaines de leurs maisons ne font pas moins de progrès dans la peinture ou dans la gravure des plaques de cuivre pour les impressions (*in intagliar lame di rame per stampe*), car huit des leurs travaillent à diverses peintures à la gouache, et d'autres à l'huile, et cinq à graver des plaques... Ceux qui gravent sur cuivre ne font pas moins dans leur service, car ils ont déjà gravé très au naturel les images venant de Rome, dont on a tiré beaucoup au grand plaisir et à la satisfaction des chrétiens». Comme on le voit, l'existence d'une section de gravure au burin dans le «séminaire des peintres» est pleinement confirmée par ce texte, et il n'y a plus à douter que c'est une de ces copies japonaises au burin qui a été reproduite par Tch'eng Ta-yo.

P. 11. — L'église des Jésuites à Macao avait brûlé en 1600; elle fut reconstruite en 1601—1602 avec le concours de chrétiens japonais, et c'est cette église nouvelle, bien connue sous le nom de San Paolo, qui a brûlé à son tour en 1835, mais dont l'imposante façade se dresse encore dans la ville de Macao (cf. Montalto de Jesus, *Historic Macao*, p. 49, mais je ne vois pas que le *Ming che* parle de l'église, comme le dit Montalto de Jesus). Telle est sûrement la vérité, mais il y a en apparence une difficulté chronologique. D'après Montalto de Jesus, la «pierre de fondation» de St Paul porte: *Virgini Magnae Matri Civitas Macaensis Lubens. Posuit An. 1602*. Or une lettre annuelle du P. Carvalho, datée de Macao le 25 janvier 1602, parle de l'incendie de l'église en 1600 et de sa reconstruction en 1601. Qu'il s'agisse bien de la même église, c'est ce que confirme par surcroît l'accord entre la dédicace à la Vierge de la pierre de fondation et l'indication expresse du P. Carvalho que l'église est dédiée à la Mère de Dieu. La solution me paraît être que l'inscription n'est pas celle d'une véritable «pierre de fondation»,

mais marque l'achèvement des travaux. Quoi qu'il en soit, le passage de la lettre du P. Carvalho est important pour le sujet du présent article, et je le reproduis ci-après (*Lettre de la Chine de l'an 1601. écrite par le P. Valentin Caruaglio Recteur du College de Macao au T. R. P. Claudio Aquaviva General de la Compagnie de Iesus*, Paris, Claude Chappelet, 1605, in-12, 53 ff. [B. N., O²o 104 (2)], f^o 5): «Au lieu des deux tableaux qui ont esté bruslez, l'on en a fait deux autres, l'un de l'Assomption de la tres sainte Mere de Dieu, à laquelle l'Eglise est dediee, l'autre des onze mille Vierges martyres. C'a esté un peintre Japonais que nous nommons Dogico que le P. Valignan enuoye à ceux de la Chine, qui le luy ont demandé pour faire quelques tableaux qu'ils veulent donner aux Chinois nouveaux conuertis en eschange des idoles qu'ils leur ostent. Sans doute qu'il a bonne main, & est habile garçon en son mestier, ses peintures paroissent si belles & accomplies, que les Chinois y prendront plaisir.» De ce texte, il paraît bien résulter que le P. Valignani n'était pas encore à Macao, puisqu'il «envoie» du Japon le peintre demandé par les Jésuites de Chine; l'arrivée du P. Valignani serait donc du début de 1602. Maintenant qui est ce «Dogico»? On est tout de suite assez tenté de l'identifier au futur frère Jacques Niva, qui aurait ainsi travaillé à l'église de Macao une première fois en 1601 et une seconde en 1606. «Dogico» serait un surnom japonais, peut-être un mot signifiant «novice» ou «élève» et identique au «doyoucou» employé par Pagès. Mais alors il faudrait admettre une légère inexactitude dans les textes qui veulent que Jacques Niva ait été «amené» du Japon par Valignani; Valignani l'aurait envoyé à Macao dès 1601, mais l'aurait ensuite pris avec lui pour aller à Pékin au milieu de 1602. Je n'ai pas actuellement le moyen d'arriver à une conclusion ferme sur ce point.

P. 14. — Comme exemple des critiques adressées aux méthodes de la peinture européenne par les critiques d'art chinois du XVIII^e siècle, cf. le texte de Tchang Keng (1685—1760) traduit dans Giles, *An Introd. to the study of Chinese pictorial art*², p. 199. Toutefois M. Giles se trompe sûrement en parlant d'un portrait du pape; 教主 *kiao-tchou*, le « maître » de la religion chrétienne, désigne bien ici Dieu lui-même, et c'est ce même tableau qui est ensuite décrit par « une femme portant un petit enfant » (cf. *supra*, p. 15).
