

nais à l'édition même de Wang Kang. De cette fidélité, le texte même de Leou Cheou semble ici garant. On sait que planches et poésies développent un même thème. Or, la poésie de Leou Cheou qui accompagne la planche L se termine par ces deux vers : 晚來得少休。女伴語隔牆 « Le soir venu, on a un peu de répit ; la femme converse avec ses amies séparées d'elle par le mur ». Il serait tout à fait anormal que rien dans le dessin ne répondît à ces indications ; c'est cependant le cas dans l'édition japonaise de 1676. Mais l'accord de Tch'eng K'i et de Tsiao Ping-tcheng montre que la tradition japonaise est ici infidèle. Leou Cheou n'a pas manqué au principe même de son œuvre. Pour reprendre la comparaison familière que Yao Che évoquait à un autre propos, la poésie et le dessin sont bien, sur cette planche comme ailleurs, dans le même rapport que « la doublure et l'étoffe ». En résumé, s'il n'est pas certain que Tch'eng K'i nous ait toujours transmis les dessins de Leou Cheou avec une fidélité parfaite, il représente une tradition indépendante d'une valeur indéniable. L'édition japonaise de 1676 ne donne parfois de ces mêmes dessins qu'une interprétation très évoluée. Mais nos trois sources se sont ignorées l'une l'autre et ne se rejoignent qu'à l'édition de Wang Kang, vers 1230. Nous ne pouvons pas aller de façon certaine au delà de cette édition de Wang Kang. Mais pour affirmer, soit au point de vue artistique, soit au point de vue de la technique de l'agriculture<sup>1</sup> et du tissage, qu'un détail du *Keng tche l'ou* remonte au moins à l'édition de Wang Kang, il faut et il suffit, la part faite de coïncidences fortuites, que ce détail apparaisse à la fois sur deux des trois éditions fondamentales.

\*  
\* \*

Mais l'histoire du *Keng che l'ou* n'est pas close quand nous avons parlé de ses diverses éditions. Un thème poétique ou artistique bien choisi, et qui

1. Je citerai un exemple à ce sujet. M. Laufer (*T'oung Pao*, II, XIII, 104) a fait remarquer que, sur une des planches de l'édition de 1676, on voit figurer un arbre nain. Il ajoute : « Ce n'est pas là, comme on le croit généralement, une invention japonaise, mais chinoise. Pour autant que je sache, l'âge de cette pratique curieuse n'a jamais été établi ; il est intéressant de noter que, à en juger du moins par ce dessin, cette pratique remonte jusqu'au temps des Song. » Or, la planche que vise M. Laufer doit être la planche LXXV de M. Franke, celle que nous reproduisons ici sous le n° XLV, c'est-à-dire l'une des deux où l'édition japonaise s'écarte fort de la tradition commune à Tch'eng K'i et à Tsiao Ping-

tcheng. Sur les albums de Tch'eng K'i et de Tsiao Ping-tcheng, il n'y a pas trace d'arbre nain ; la remarque de M. Laufer tombe du même coup. Mais, quelle que soit l'origine de la culture des arbres nains, il est certain qu'elle s'est surtout développée au Japon. Quand donc nous voyons figurer un arbre nain sur une planche de l'édition japonaise alors que les éditions chinoises accessibles n'en montrent nulle part, je me demande si ce n'est pas l'éditeur japonais qui l'a introduit ; Kanô Einô appartenait à un clan célèbre de peintres établi à Kyôto ; peut-être n'a-t-il pas fait suffisamment abstraction de ses propres goûts artistiques en rééditant l'œuvre ancienne de Leou Cheou.