

@

KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN

Encyclopédie de la peinture chinoise

TRADUCTION ET COMMENTAIRES PAR
Raphaël PETRUCCI

Livres :

I. Introduction générale

II. Les Arbres

III. Les Pierres

Kiai tseu yuan houa tchouan
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

à partir de :

KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN [*Jieziyuan huazhuan*]

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un
Grain de Moutarde

Encyclopédie de la peinture chinoise

traduction et commentaires

par Raphaël PETRUCCI (1872-1917)

Henri Laurens, Paris, 1918.

Livres : I. Introduction générale — II. Les arbres — III. Les pierres, pp. 1-174, et le
vocabulaire des termes techniques, pp. 445-462.

Édition en mode texte par
Pierre Palpant
www.chineancienne.fr

T A B L E D E S M A T I È R E S

[Vocabulaire technique](#)
[Planches](#)

[Préface](#)

LIVRE I. Introduction générale

I. Exposé élémentaire de l'enseignement de la Peinture par le maître de la maison Ts'ing tsai — II. Les Six Principes — III. Les Six Nécessités ; les Six Supériorités — IV. Les Trois Défauts — V. Les Douze choses qu'il ne faut pas faire — VI. Les Trois qualités — VII. Division des Ecoles — VIII. Considérations sur les qualités — IX. Fondation des Ecoles — X. Le talent de transformation — XI. Liste des différents traits — XII. Explication des termes techniques — XIII. Usage du Pinceau — XIV. Usage de l'Encre — XV. Doubler les couches, dégrader les teintes — XVI. Position du ciel et de la terre — XVII. Destruction des Erreurs — XVIII. Eloigner la Vulgarité — XIX. Mettre la Couleur — XX. Le Che-ts'ing — XXI. Le Che-liu — XXII. Le Tchou-cha — XXIII. Le Yin-tchou — XXIV. Le Chan-hou-mouo — XXV. Le Hiong-houang — XXVI. Le Che-houang — XXVII. Le Jou-kin — XXVIII. Le Fou-fen — XXIX. Emploi du Yen-tche — XXX. Le Teng-houang — XXXI. Le Tien-houa — XXXII. Le Ts'ao-liu — XXXIII. Le Tchö-che — XXXIV. La couleur Tchö-houang — XXXV. La couleur Lao-hong — XXXVI. La couleur Ts'ang-liu — XXXVII. Mélanger l'encre — XXXVIII. La Soie blanche — XXXIX. Méthode pour employer l'alun — XL. Les Papiers — XLI. Pointer la Mousse — XLII. La Signature — XLIII. Préparation des godets — XLIV. Nettoyage du Blanc — XLV. Frotter l'Or — XLVI. Mettre l'alun sur l'Or — XLVII. Conclusion.

LIVRE II. Les Arbres

I. Méthode de peindre les arbres en commençant par quatre branches — II. Méthode de peindre deux arbres — III. Méthode de peindre deux ou trois arbres — IV. Méthode de peindre cinq arbres — V. Méthode de peindre Lou-kiao — VI. Méthode de peindre Hiai-tchao — VII. Méthode de peindre les arbres avec les racines apparentes — VIII. Méthode de peindre les arbres portant des bourgeons — IX. Méthode de pointer les feuilles — X. Méthode de pointer les feuilles — XI. Méthode de disposer les feuilles — XII. Diverses méthodes de peindre les arbres — XIII. Méthode de peindre les arbres de Houang Tseu-kieou — XIV. Méthode de peindre les arbres de Mei-houa-tao-jen — XV. Méthode générale de mêler les arbres — XVI. Méthode de Ni Yun-lin pour mêler les arbres — XVII. Les arbres des Mi — XVIII. Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin — XIX. Les arbres lointains de Pei-yuan — XX. Méthode de peindre les pins — XXI. Différentes méthodes de peindre les saules — XXII. Différentes méthodes de peindre certains arbres — XXIII. Méthode de pointiller les arbres représentés au moment de la floraison — XXIV. Méthode de peindre les jeunes bambous — XXV. Méthode de peindre les roseaux.

LIVRE III. Les Pierres

I. La Méthode pour ceux qui commencent à peindre les pierres est de les diviser en trois faces — II. Méthode pour commencer à peindre les pierres et méthode pour les disposer et les réunir — III. Méthode de peindre les pierres : Une grande entre les petites, une petite entre les grandes — IV. Méthodes diverses de peindre les pierres — V. Discussion détaillée de la manière de faire les traits de chaque école — VI. Méthode pour commencer à peindre les montagnes — VII. Méthode d'établir le tchang et de fixer les traits qui le renferment — VIII. Méthode du Maître et de l'Hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre — IX. Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage — X. Distinction des

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

montagnes par la méthode des trois éloignements — XI. Divers dessins des sommets d'après différentes écoles — XII. Sommets de Mi Fei — XIII. Sommets de Ni Tsan — XIV. Exemples de diverses espèces de traits — XV. Méthode pour peindre les plateaux — XVI. Exemple d'un sentier au bas d'un talus — XVII. Exemple pour peindre les champs dans les montagnes — XVIII. Méthode de Houang Tseu-kieou pour peindre les cascades — XIX. Méthode pour peindres les vagues des fleuves et de la mer — XX. Méthode pour peindre les courants dans l'eau calme des k'i et des kien — XXI. Les Nuages.

@

TABLE DES PLANCHES

@

LIVRE II. Les Arbres.

- I. [Méthode de peindre les arbres en commençant par quatre branches](#)
- II. Méthode de peindre deux arbres
- III. Méthode de peindre deux ou trois arbres
- IV. Méthode de faire un groupe de deux ou trois arbres
- V. [Méthode de peindre cinq arbres](#)
- VI. Méthode de peindre lou-kiao
- VII. Méthode de peindre hiai-tchao
- VIII. Méthode de peindre les arbres avec les racines apparentes
- IX. Les points de chou tsou
- X. [Arbres en points kiu-houa et hou-tsiao](#)

- XI. Méthode de peindre les arbres
- XII. Méthode d'intercaler des arbres
- XIII. Méthode de pointer les feuilles
- XIV. Méthode de pointer les feuilles
- XV. [Méthode de pointer les feuilles](#)
- XVI. Méthode de pointer les feuilles
- XVII. Méthode de disposer les feuilles
- XVIII. Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur
- XIX. Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur
- XX. [Méthode de peindre une plante grimpanche](#)

- XXI. Méthode de peindre les arbres de Fan K'ouan
- XXII. Méthode de peindre les arbres de Kouo Hi
- XXIII. Méthode de peindre les arbres de Wang Wei
- XXIV. Méthode de peindre les arbres de Ma Yuan
- XXV. [Méthode de peindre les arbres de Siao Tchao](#)
- XXVI. Méthode de peindre les arbres de Yen Tchong-mou
- XXVII. Méthode de peindre les arbres de K'ou Kieou-sseu et de Ts'ao Yun-si
- XXVIII. Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin et Li Tang
- XXIX. Méthode de peindre les arbres de Wou Tchong-kouei
- XXX. [Méthode de peindre les arbres de Houang Tseu-kieou](#)

- XXXI. Méthode de peindre les arbres de Houang Tseu-kieou
- XXXII. Méthode de peindre les arbres de Mei houa tao jen
- XXXIII. Méthode générale de mêler les arbres
- XXXIV. Méthode de Cheng Tseu-tchao pour peindre les arbres de différentes espèces
- XXXV. [Méthode de Lieou Song-nien pour peindre les arbres de différentes espèces](#)
- XXXVI. Méthode de Ni Yu pour mêler différentes espèces d'arbres
- XXXVII. Méthode de Kouo Hi pour peindre des arbres de plusieurs espèces
- XXXVIII. Méthode de King Hao pour peindre des arbres suspendus sur des bords escarpés de montagnes
- XXXIX. Méthode de King Hao et de Kouan Tong pour peindre des arbres de plusieurs espèces
- XL. [Méthode de Hia Kouei pour peindre des arbres de plusieurs espèces](#)

- XLI. Les arbres des Mi
- XLII. Autre méthode de peindre les arbres du jeune Mi
- XLIII. Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin
- XLIV. Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin
- XLV. [Les arbres lointains de Pei-yuan](#)
- XLVI. Les arbres lointains de Pei-yuan
- XLVII. Les petits arbres lointains en points oblongs
- XLVIII. Les petits arbres lointains en points ronds
- XLIX. Méthode de peindre les pins
- L. [Les pins de Li Ying-k'ieou](#)

- LI. Les pins de Wang Chou-ming
- LII. Les pins de Ma Yuan
- LIII. Les pins de Tchao Ta-nien
- LIV. Les pins de Wang Chou-ming
- LV. [Les pins de Wang Chou-ming](#)
- LVI. Les pins de Kouo Hien-hi
- LVII. Les pins dans la neige de Lieou Song-nien
- LVIII. Les cyprès de Kiu-jan et de Mei tao-jen
- LIX. Différentes méthodes de peindre les saules
- LX. [Les saules aux feuilles pointillées](#)

- LXI. Saule d'automne
- LXII. Les saules coupés ras
- LXIII. Les saules aux feuilles profilées
- LXIV. Les palmiers
- LXV. [L'elœococca aux feuilles profilées](#)
- LXVI. Le bananier
- LXVII. L'elœococca en sie-yi
- LXVIII. Les bananiers en sie-yi
- LXIX. Méthode de pointiller les pêchers
- LXX. [Méthode de pointiller les abricotiers et les pruniers](#)

- LXXI. Méthode de peindre les jeunes bambous
- LXXII. Méthode de peindre les jeunes bambous
- LXXIII. Méthode de peindre les roseaux

Kiai tseu yuan houa tchouan
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

LIVRE III. Les Pierres

- I. [Méthode de peindre les pierres](#)
- II. Méthode de peindre les pierres
- III. Méthode de peindre les pierres
- IV. Méthode de peindre des plateaux parmi les pierres
- V. [Méthode de peindre les pierres de Pei-yuan et de Kiu-jan](#)
- VI. Méthode de peindre les pierres de Ni Yun-lin
- VII. Méthode de peindre les pierres de Wou Tchong-kouei
- VIII. Méthode de peindre les pierres de Wang Chou-ming
- IX. Méthode de peindre les pierres de Houang Tseu-kieou
- X. [Méthode de peindre les pierres des deux Mi](#)

- XI. Méthode des traits de Wang Chou-ming
- XII. Méthode des traits de Houang Tseu-kieou
- XIII. Méthode des traits de Fan K'ouan et de Hia Kouei
- XIV. Méthode des traits de King Hao et de Kouan T'ong
- XV. [Méthode des traits de Ma Yuan](#)
- XVI. Méthode des traits de Lieou Song-nien
- XVII. Méthode des traits de Siu Hi
- XVIII. Méthode du trait kiai-so
- XIX. Méthode du ta-fou-p'i
- XX. [Les deux méthodes de dessiner les pierres louan-tch'ai et louan-ma](#)

- XXI. Méthode du siao-fou-p'i
- XXII. Méthode du fou-p'i mêlé au p'i-ma
- XXIII. Méthode du trait ho-ye
- XXIV. Méthode du trait tchô-tai
- XXV. [Méthode pour commencer à peindre les montagnes](#)
- XXVI. Méthode pour commencer à peindre les montagnes
- XXVII. Méthode d'établir le tchang
- XXVIII. Méthode du maître et de l'hôte
- XXIX. Méthode du maître et de l'hôte
- XXX. [Méthode de la montagne dominante](#)

- XXXI. Méthode de la montagne dominante
- XXXII. Suite de la montagne dominante
- XXXIII. Suite de la montagne dominante
- XXXIV. Exemple de kao-yuan
- XXXV. [Exemple de chen-yuan](#)
- XXXVI. Exemple de p'ing-yuan
- XXXVII. Méthode des sommets lointains et horizontalement disposés
- XXXVIII. Sommets de Tong-yuan
- XXXIX. Sommets de Kiu-jan
- XL. [Sommets de King Hao](#)

- XLI. Sommets de Kouan T'ong
- XLII. Sommets de Li Tch'eng
- XLIII. Sommets de Fan K'ouan
- XLIV. Sommets de Wang Wei
- XLV. [Sommets de Li Sseu-hiun](#)
- XLVI. Sommets de Li T'ang
- XLVII. Sommets de Lieou Song-nien
- XLVIII. Sommets de Kouo Hi
- XLIX. Sommets de Siao Tchao
- L. [Sommets de Kiang Kouan-tao](#)

- LI. Sommets de Li Kong-lin
- LII. Sommets de Li Tch'eng
- LIII. Sommets de Mi Fei
- LIV. Sommets de Mi Yeou-jen
- LV. [Montagnes hautes et lointaines de Ni Tsan](#)
- LVI. Montagnes basses et lointaines de Ni
- LVII. Méthode de Houang Kong-wang pour les pierres avec des talus
- LVIII. Méthode de Houang Kong-wang pour les montagnes entièrement faites de rochers
- LIX. Sommets de Wou Tchen
- LX. [Sommets de Wang Mong](#)

- LXI. Les traits de kiai-so
- LXII. Les traits de louan-ma
- LXIII. Traits de ho-ye
- LXIV. Traits de louan-tch'ai
- LXV. [Méthode pour peindre les plateaux](#)
- LXVI. Plateaux de Houang Tseu-kieou
- LXVII. Exemple d'un sentier au bas d'un talus
- LXVIII. Exemple d'un sentier au bas d'un talus
- LXIX. Exemple pour peindre les champs dans les montagnes
- LXX. [Méthode pour peindre les champs en plaine](#)

- LXXI. Méthode de peindre les ki
- LXXII. Méthode pour peindre les talus au bord de l'eau
- LXXIII. Méthode pour peindre des falaises dont le sommet est apparent
- LXXIV. Méthode pour peindre les falaises dont la base est apparente
- LXXV. [Méthode de Houang Tseu-kieou pour peindre les cascades](#)
- LXXVI. Méthode des pierres en désordre et des cascades étagées
- LXXVII. Exemple d'un rocher sur-plombant et cachant la cascade
- LXXVIII. Exemple d'un nuage planant sur la cascade

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

- LXXIX. Exemple de la façon de diviser les cascades
LXXX. [Exemple d'un rocher surplombant laissant tomber la cascade](#)
- LXXXI. Exemple pour peindre une cascade étagée en deux plans
LXXXII. Exemple pour peindre une cascade étagée en trois plans
LXXXIII. Exemple pour peindre une cascade mince
LXXXIV. Exemple pour peindre une cascade plate
LXXXV. [Exemple pour peindre une grande cascade](#)
LXXXVI. Exemple pour peindre un pont sous lequel tombe une cascade
LXXXVII. Méthode pour peindre les vagues des fleuves et de la mer
LXXXVIII. Exemple pour peindre les courants dans l'eau des k'i et des kien
LXXXIX. Exemple des nuages au trait fin
XC. [Exemple de nuages au trait fort](#)

@

Vocabulaire des termes techniques

@

Cha-houang. — Le *cha-houang* est une espèce de *t'eng-houang*. D'après le *Pen ts'ao cheming*, le nom de *cha-houang* s'applique à la couleur jaune retirée des fleurs tombées du *hai-t'eng*, sorte de calamée du Hou-pei et du Ho-nan. Les indications du *Pen-ts'ao-cheming* quant à l'origine de la couleur sont, du reste, sujettes à caution. — p. 58.

Chan-chouei. — Mot à mot : la montagne et les eaux. Terme technique qui désigne la peinture de paysage. — p. 20, 49, 51.

Chan-hou-mouo. — Corail porphyrisé dont les peintres de l'époque des T'ang se servaient comme couleur rouge en liant la poudre avec une colle. On en faisait aussi usage en médecine, la matière colorante du corail contenant du carbonate de fer. On l'employa longtemps pour en faire une encre rouge destinée aux cachets impériaux. Dans ce cas, on liait la poudre avec de l'huile. — p. 54.

Chan-ye ou *Chan-ye-tien*. — Point pareil à la feuille du *chan*. Le *chan* est un arbre qui ressemble au pin et qui croît au sud du Kiang. Le *chan ye-tien* est un point oblong qui s'applique au dessin des feuilles raides et retombantes des conifères. — p. 86.

Che-houang. — Peroxyde de mercure dont la couleur varie, suivant le degré de calcination, du jaune orange au rouge brique. Les Chinois en tirent un rouge qu'ils emploient dans la peinture de paysage pour peindre l'écorce du sapin et les feuillages rouges. — p. 55.

Che-liu. — Vert clair tiré de la malachite. — p. 52, 53, 63, 88, 89, 95, 109, 112, 133, 161, 164, 413, 414, 415, 418.

Che-ngan. — Terme technique relatif au maniement du pinceau. Il exprime l'écrasement total du pinceau laissant, sur le papier ou sur la soie, un trait large et fortement encré. Ce coup de pinceau est spécialement usité dans la peinture de bambous en monochrome où il est appliqué à l'exécution des feuilles. — p. 267.

Che-siun ou *Che-pi-siun*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une pierre abrupte dressée au dessus des autres et que l'on compare à un grand nez proéminent au milieu du visage. — p. 126.

Che-tai. — Le terme *che-tai* désigne indifféremment le *che-liu* ou le *che-ts'ing* ; c'est à dire ces teintes qui vont du vert de malachite au bleu de lapis-lazuli. — p. 63.

Che-ts'ing. — Couleur verte tirée de la malachite et dont les diverses nuances sont dues au degré d'hydratation du protoxyde de cuivre qui forme la base de la matière minérale. Ce terme peut s'appliquer aussi à des bleus tirés du lapis-lazuli. — p. 51, 52, 53, 63, 88, 89, 412, 413, 415, 420.

Chen. — Terme de philosophie esthétique qui s'applique à l'une des trois qualités. Il définit, en somme, le don d'inspiration. — p. 20, 21, 22, 393, 397.

Chen-liu. — Vert foncé. Couleur composée de sept dixièmes d'indigo et de trois dixièmes de jaune de rotin ou *t'eng-houang*. — p. 420.

Chen-yuan. — Terme technique qui s'applique, dans le système de perspective chinoise à la perspective de profondeur. — p. 141, 142.

Chou-tchou ou *Chou-tchou-tien*. — Terme technique appliqué au trait dessinant les feuilles de bambous peu denses. — p. 86.

Chou-tsou ou *Chou-tsou-tien*. — Terme technique appliqué au trait dessinant certaines espèces de feuilles dont le dessin rappelle la trace laissée sur le sable par la patte du rat. — p. 82, 85.

Chou-wei ou « queue du rat ». — Terme technique appliqué à un trait s'amincissant graduellement et spécialement usité dans la peinture des iris. — p. 237, 245.

Choua. — Terme technique appliqué à un lavis léger d'encre faible étendu sur l'ensemble de la peinture. — p. 33.

Chouang-keou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne la méthode du double contour. Elle consiste à cerner la forme d'un double trait établissant chacun de ses profils. Ceux-ci s'opposent l'un à l'autre et se font pendant. L'espace ainsi délimité est ensuite rempli de couleur. Le *chouang-keou* a été fort employé par les peintres de l'époque des Tang. — p. 91, 93, 109, 112, 114, 117, 233, 236, 241, 249, 259, 268, 311, 346.

Chouei-tsao ou *Chouei-tsao-tien*. — Terme technique appliqué à des traits spéciaux aux dessins de certains feuillages imitant le port de certaines plantes aquatiques. — p. 85.

Chouei-ts'ao ou *Chouei-ts'ao-tien*. — Terme technique appliqué au trait dessinant des ajoncs ou des plantes spéciales aux régions marécageuses. — p. 86.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Fan. — Terme technique qui désigne le dos ou l'envers des feuilles. Il correspond à l'une des trois positions fondamentales des feuilles dans la peinture des plantes. (Voir *tchö* et *yen*.) — p. 324, 325, 355, 375, 400, 401.

Fan. — Terme technique qui désigne, dans la peinture de paysage, une partie unie, plaine unie en peinte douce ou formant plateau, réservée dans l'intervalle des montagnes. — p. 34.

Fan-t'eou. — Terme technique qui s'applique à ces pierres en forme de cristal d'alun qui ont donné leur nom à une méthode spéciale de trait. Tong Yuan appliquait ce terme aux petits rochers éboulés des montagnes. — p. 40, 122, 145.

Fan-t'eou-ts'iun. — C'est la troisième espèce de la liste des différents traits usités dans la peinture de paysage. Ce trait a surtout été usité dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 32, 158.

Fei-po. — Le terme *fei-po* s'applique à un procédé consistant à représenter les feuilles ou les tiges des plantes par une réserve blanche ménagée sur le fond teint d'un léger lavis. Le contour est tracé au moyen d'encre pâle ou dans un ton léger dont la couleur est en rapport avec la tonalité générale de la peinture. Ce procédé est aussi employé pour les pierres, surtout lorsqu'elles figurent dans des peintures de fleurs. — p. 117, 243, 282, 287, 288, 346, 348.

Fei-yen. — Mot à mot, « l'hirondelle volant », terme technique appliqué à certaine position des feuilles de bambous enlevées en cinq coups de pinceau et dont la forme générale rappelle celle de l'hirondelle au vol. — p. 277.

Fei-yen. — Mot à mot, « l'oie sauvage volant », terme technique appliqué à une position particulière des feuilles du bambou. Elles sont enlevées en trois ou six coups de pinceau dont la forme générale rappelle celle de l'oie sauvage au vol. — p. 276.

Fen. — Le caractère *fen* a deux sens dans la technique picturale. — Quand il s'agit de la peinture de paysage, il signifie une façon particulière de peindre les cascades en réservant la couleur naturelle de la soie pour exprimer leur masse et en traçant leurs contours à l'encre sèche. — p. 33, 35. — 2° Quand il s'agit de la peinture des bambous il exprime une position particulière des feuilles dont l'allure générale rappelle la forme du caractère [*Fen*]. — p. 269, 273, 278.

Fen-fou ou *Fou-fen*. — Blanc de chaux ou blanc de plomb. Primitivement, les blancs employés par les peintres étaient du blanc de chaux obtenu par la calcination des coquilles d'huître. La céruse ou blanc de plomb fut employée plus tard. — p. 57, 353.

Fen-hong. — Couleur formée d'un mélange de rouge *lao-hong* et de *fou-fen* (blanc). Le *lao-hong* est lui-même un mélange de vermillon et d'ocre rouge. — p. 422.

Fong. — Terme technique de la peinture de paysage. Il peut signifier aussi bien des rochers à tête pointue que l'extrémité des hautes cimes de montagne. — p. 34.

Fong-yen. — Terme technique de la peinture d'iris. Il s'applique au tracé de deux feuilles dont l'une se renfle au dessus de l'autre pour la recouper à son extrémité supérieure. Le résultat est un tracé en forme d'œil allongé ; d'où le nom *fong-yen* (œil du phénix). — p. 237, 244, 245, 246.

Fou-fen. — Voir *fen-fou*. — p. 57, 353, 416.

Fou-lao. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique au dessin de deux arbres dont l'un, le plus vieux, s'étend au dessus de l'autre, le plus jeune et le plus petit, en se recourbant vers lui. — p. 78.

Fou-p'i-ts'iun. — Voir *ta-fou-p'i-ts'iun* et *siao-fou-p'i-ts'iun*. — p. 161.

Fou t'ou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une roche recouverte de terre et en partie apparente. — p. 121.

Fou-yong-k'ouai. — Sorte de rouge cinabre. Voyez *tchou-cha*. p. 53.

Heou. — Terme technique s'appliquant au caractère d'épaisseur, de fermeté et de puissance que prend l'encrage violent de la manière des Mi. Le noir lustré et brillant de l'encre de Chine semble prêter une valeur substantielle à la trace du pinceau. C'est ce qui, dans la technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine, représente cette sensation voluptueuse de l'œil que nous éprouvons dans notre art occidental quand nous voyons des formes triturées en pleine pâte. — p. 152.

Hi-yeou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique au dessin de deux arbres, le plus jeune se dressant au dessus du plus vieux et le dominant. Dans le *hi-yeou*, comme dans le *fou-lao*, les deux arbres s'entrecroisent. — p. 78.

Hia-ma-pei. — Sorte de *che-liu*. — p. 53.

Hiai-tchao. — Ce terme a deux sens : 1° Quand il s'agit des pinceaux à peindre, il désigne une sorte de pinceau très fin. Quelques poils de belette formant pointe, placés au milieu des

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

poils de mouton composant le corps du pinceau, lui donnent une extrémité à la fois flexible et résistante. — p. 36. — 2° Quand il s'agit de la peinture de paysage, il désigne une certaine façon de dessiner les branches des arbres dont les ramifications sont non point redressées, mais retombantes, comme celles du hêtre pleureur, par exemple. — p. 80, 81, 83.

Hien. — Terme technique qui désigne les paysages composés de pics escarpés, couronnant des abîmes, et dans lesquels la direction générale des montagnes imprimant son caractère à la composition est toute verticale. p. 146.

Hiong-houang. — Sorte de rouge souffré constitué par un sulfure de mercure ou d'arsenic. — p. 55, 415.

Hiuan. Terme technique qui désigne les dégradés obtenus en faisant fuser une teinte plus forte dans une teinte plus faible. — p. 23, 27, 32, 147.

Hiuan-jan. — Terme technique désignant une façon de peindre les fleurs. Elle consiste à brosser légèrement, le pinceau étant à peine imbibé d'une teinte pâle, la forme de la fleur. Celle-ci est alors exprimée à profil perdu, dans une teinte évanescence et presque insaisissable. — p. 319.

Hiuan-tchen. — Terme technique emprunté à la calligraphie. Il désigne une position particulière du pinceau dont la pointe est conservée très effilée et qui est tenu perpendiculairement au papier. — p. 80.

Hiue-mouo. — Terme technique de la peinture de paysage, il désigne les replis formant gorge, profondément creusés sur le flanc des montagnes et par lesquels s'écoule l'eau de ruissellement. — p. 144.

Ho-ye ou *Ho-ye-ts'iu.* — La onzième espèce de la liste des différents traits. Le *ho-ye* est surtout employé dans le style de l'école du Sud. — p. 30, 31, 32, 80, 133, 159.

Hong-tcheou. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une feuille dressée exécutée d'un seul coup de pinceau et rappelant la forme d'une barque vue de profil. — p. 276.

Hong-ye. — Couleur composée d'un mélange de rouge minéral *tchö-che* et de cinabre *tchou-cha*. — p. 88.

Hou-ts'iao ou *Hou-ts'iao-tien.* — Terme technique désignant une façon d'exprimer les feuillages par un pointillé. — p. 83, 85.

Hou-ying. — Pinceau fait de poils de mouton. Il prend son nom de la ville de Hou-tcheou, dans le Tchö-kiang. — p. 36.

Houa — Terme technique appliqué au dessin des contours des formes par le va-et-vient du pinceau. Ce coup de pinceau est employé pour le dessin des édifices et, aussi, dans la peinture des arbres, pour la représentation du sapin. — p. 33, 35.

Houa-jan-pi. — Pinceau analogue au *hiai-tchao*, mais plus grand. — p. 36.

Houa-niao. — Les « Oiseaux et les fleurs ». Désigne l'une des quatre catégories dans lesquelles sont classés les genres de la peinture en Chine. — p. 33, 49, 343, 397, 398, 407.

Houa-ts'ing. — Sorte de vert. — p. 88.

Houang-liu. — Couleur d'un vert jaunâtre formée d'un mélange de jaune et de vert. — p. 88.

Houei-k'ien-ting-fen. — Sorte de blanc. Le meilleur est fabriqué à Hang-tcheou dans le Tchö-kiang. — p. 416.

Jan. — Le *jan* est un lavis très léger d'encre pâle ; il est étalé sur le fond du tableau sans laisser de traces apparentes du pinceau ; on l'emploie pour évoquer les brumes ou les parties lumineuses du paysage. Ce lavis est aussi usité quelquefois pour teinter les fonds dans la peinture de figure. — p. 33.

Jen. — Terme technique de la peinture de bambous. Désigne une position particulière des feuilles. — p. 261, 262, 269, 272.

Jen-wou. — Les « Hommes et les choses ». Désigne l'une des quatre catégories dans lesquelles sont classés les sujets de la peinture en Chine. — p. 33, 49, 50, 51, 54, 89, 114, 177, 178, 179, 191, 192, 193.

Jou-hong. — Rouge couleur chair formé d'un mélange d'ocre rouge *tchö-che* et de blanc rougeâtre *fen-hong*. — p. 422.

Jou-kin. — Pâte d'or préparée pour la peinture. — p. 56, 415.

Kan. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne l'arbre dépouillé et abstraction faite des rameaux terminaux des grosses branches. C'est l'arbre réduit au tronc et aux branches maîtresses. — p. 75.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

K'an — Terme technique de la peinture de paysage. Il correspond à une méthode primitive de peindre les pierres et qui était en usage avant le VIII^e siècle. Dans la méthode *k'an*, les traits sont dessinés brusquement et ils prennent l'apparence d'une série d'entailles pareilles à celles que produit une hache. — p. 24, 147.

Kao yuan. — Terme technique de la peinture de paysage exprimant la perspective de hauteur en opposition à la perspective de largeur (*p'ing-yuan*) et à la perspective de profondeur (*chen-yuan*).

Keou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il correspond à une méthode primitive en usage avant le VIII^e siècle. Les rochers et les pierres y sont dessinés par un enlèvement brusque du pinceau, ce qui laisse au trait l'apparence d'un crochet. — p. 24, 147.

Keou fen. — Terme technique de la peinture de paysage. La méthode *keou-fen* consiste à atténuer les traits d'encre du contour des nuages au moyen d'un trait superposé de couleur blanche. — p. 174.

Keou-lo. — Méthode du « simple contour » ou du « contour ». C'est, en somme la même chose que le *chouang-keou*, sauf que la forme végétale, au lieu d'être tracée au moyen de deux contours se faisant face et se poursuivant jusqu'à l'extrémité des branches, est simplement profilée au trait. — p. 109, 114, 268, 269, 285, 286, 287, 288, 319, 332, 333, 335, 336, 361.

Ki. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne une pierre escarpée située au milieu de l'eau et peut s'appliquer aussi bien à un élément secondaire du paysage qu'à son élément principal. — p. 34, 164.

K'i. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un ruisseau coulant au fond d'une gorge de montagne ou d'une vallée. — p. 34, 171, 172.

Ki-kouang-houang. — Jaune de la crête de coq. C'est un rouge tirant sur l'amarante et qui dérive d'un sulfure de mercure ou d'arsenic. Voir *hiang-houang*. — p. 55.

Kiai-houa. — Peinture à l'équerre et à la règle. Elle est spécialement usitée dans la représentation des édifices. — p. 215.

Kiai-so ou *Kiai-so-ts'iun*. — La douzième des différentes espèces de trait. — p. 30, 31.

Kiai-tseu ou *Kiai-tseu-tien*. — Terme technique désignant un trait appliqué à la représentation du feuillage. — p. 85.

Kie. — Le troisième des trois défauts ; il désigne l'impuissance et l'incapacité du peintre. — p. 18, 19.

Kien. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un cours d'eau coulant entre deux montagnes. Il s'applique à un aspect du paysage moins resserré que celui où l'on voit le *k'i*. p. 34, 171, 172.

K'ien-fen. — Céruse ou blanc de plomb. — p. 57.

Kieou-k'ou-p'i. — Nom d'un papier utilisé pour la peinture. C'est un papier fait avec du chanvre. Il fut employé dès le début du VIII^e siècle. On s'en est servi aussi pour les documents officiels et les décrets impériaux. — p. 67.

Kin pi ou *Kin-pi-chan-chouei*. — Technique du paysage analogue au *ts'ing-liu chan-chouei*. Les dégradés du bleu de lapis au vert de malachite y jouent un très grand rôle ; l'emploi de l'or y est encore plus accusé et des traits d'or se mêlent au corps même de la peinture. — p. 174.

Kin-yu-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à la représentation d'un bouquet de feuilles réalisée au moyen de trois coups de pinceaux. — p. 276.

King-mien-kouang. — Sorte de papier fort analogue aux papiers de Corée. Ceux-ci sont généralement fabriqués avec des cocons de vers à soie ou des écorces de pin. — p. 67.

King-ya. — Terme technique de la peinture de bambous ; il s'applique à la représentation d'un bouquet de feuilles réalisée au moyen de quatre coups de pinceaux. — p. 277.

Kiu-houa ou *Kiu-houa-tien*. — Terme technique désignant un trait appliqué à la représentation du feuillage. — p. 83, 85.

Kiuan. — Terme technique désignant un trait circulaire dessinant en noir le contour de la forme. Il est surtout appliqué à la représentation des feuillages, concurremment au tien qui, étant plein, constitue un point plutôt qu'un trait. — p. 84, 88, 89, 90, 286, 287, 288.

Kiuan. — Terme technique de la peinture de chrysanthème ; il désigne une feuille largement ouverte et s'enroulant autour de sa nervure centrale de telle sorte que, vue de dos, elle laisse voir le dessus des parties roulées. — p. 325, 375.

Ko — Terme technique de la peinture de bambous désignant trois feuilles disposées en bouquet au bout d'une branche et rappelant par cette disposition même la forme du caractère qui les désigne. — p. 261, 262, 269, 270, 273, 277.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

K'o. — Le deuxième des trois défauts ; il correspond à une peinture hésitante où le peintre, n'étant pas sûr de lui, donne à son pinceau une facture tremblée et anguleuse. — p. 18, 29.

Ko-tseu ou *Ko-tseu-tien.* — Terme technique désignant un trait appliqué à la représentation du feuillage des arbres. — p. 85.

Ko-tseu-k'ai-chouang-keou ou *Ko-tseu-k'ai-chouang-keou-tien.* — Terme technique désignant un tracé en *ko-tseu* auquel on a ajouté deux traits en crochets. Ce genre de trait est appliqué au dessin de certains feuillages dans la peinture des arbres. — p. 86.

Kong houa. — Terme technique désignant une méthode de peindre au moyen de traits fins et menus qui caractérise le style de l'école du Nord à ses débuts. — p. 148.

Kong-tcheu. — Voir *kong-houa.* — p. 149.

Kou. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une route passant au fond d'un ravin et, aussi, le ravin lui-même. — p. 34.

Kouei-pi ou *Kouei-pi-ts'ün.* — La quatrième des différentes sortes de traits ; le *kouei-pi* est surtout employé dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 32.

La-houang. — Sorte de *t'eng-houang.* D'après le *Pen ts'ao che ming* le terme de *la-houang* s'applique à la couleur jaune retiré des fleurs fraîches du *hai-t'eng.* Voir *cha-houang.* — p. 58.

Lai. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un bas-fond situé au pied des montagnes et dans lequel se trouve de l'eau stagnante. — p. 34.

Lan-yu-tchou-pi. — Pinceau à peindre les iris et les bambous ; c'est un pinceau à bout très allongé et fait de poils de moutons. — p. 36.

Lao-hong. — Couleur rouge formée d'un mélange de vermillon et d'ocre rouge. — p. 61, 62, 422.

Lao-liu. — Couleur verte formée d'un mélange de six parties d'indigo *tien-houa* et de quatre parties de jaune de rotin *t'eng-houang.* — p. 60.

Li. — Terme technique de la peinture de paysage emprunté à la calligraphie. Le *li* est un système d'écriture dérivé des caractères *tchouan* vers l'an 200 avant notre ère lorsque l'écriture chinoise fut modifiée par l'emploi des pinceaux de poils. C'est une écriture aux traits droits qui se rapproche beaucoup de l'écriture moderne. Le trait droit du style calligraphique *li* a été employé en peinture. On en a un exemple dans les sapins figurant sur le fragment de paysage de Wang Chou-ming reproduit à la planche LX du livre des pierres. — p. 158, 269.

Lien-ts'ing. — Couleur verte formée au moyen d'un mélange de carmin et d'indigo. — p. 422.

Lieou-t'iao. — Pinceau en poils de mouton et de forme très effilée. — p. 36.

Ling. — Terme technique de la peinture de paysage appliqué à la représentation des chaînes de montagnes. — p. 34.

Ling-mao. — Terme technique qui désigne la peinture des oiseaux. — p. 285.

Ling-mien. — C'est le nom d'une mâcre : la *trapa bicornis* ou la châtaigne d'eau. Dans la peinture de paysage, ce terme s'applique à des pierres arrondies dont la forme générale ressemble au fruit de cette plante. — p. 122.

Lo-kia. — Terme technique s'appliquant au dessin de la feuille ou de la masse lointaine des arbres par un point ovale et fortement encré qui caractérise la manière des Mi. — p. 102.

Lo-yen. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à la représentation d'un bouquet de feuilles penchées réalisée au moyen de quatre coups de pinceaux. — p. 277.

Lou-kiao. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de peindre les jeunes pousses des arbres qui se ramifient sur les branches maîtresses en pousses droites, à la manière des cornes de cerf. On en a un exemple dans le port des branches du poirier. — p. 80, 81, 83.

Louan — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique aux rochers à tête arrondie ou aux cimes coniques des montagnes. — p. 34, 138.

Louan-che. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique aux pierres roulées par les torrents et qui ont pris cette forme d'œuf spéciale aux galets. — p. 145.

Louan-ma ou *Louan-ma-ts'ün.* — La dixième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 32, 132, 159.

Louan-tch'ai ou *Louan-tch'ai-ts'ün.* — La deuxième des différentes espèces de traits. — p. 30, 132, 160.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Louan-t'euou. — Voir *Louan.* — p.137.

Louo-ts'ing. — Le *louo-ts'ing* peut signifier aussi bien une couleur verte tirée de la malachite qu'une couleur bleue tirée du lapis-lazuli. — p. 40, 41, 42, 44, 125.

Ma-ya wu ou *Ma-ya-ts'iun.* — La septième des différentes espèces de traits ; elle a été surtout employée dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 31, 32.

Mei-houa ou *Mei-houa-tien.* — Terme technique désignant un trait usité dans la représentation de certaines sortes de feuillages. — p. 51.

Mei-houa-pien. — Sorte de *che-ts'ing* ou de vert de malachite. — p. 51.

Mi-ki-kiuan. — Soie tissée par la famille Mi de Wei-t'ang, à l'époque des Yuan et qui était usitée pour la peinture. — p. 65.

Mi-tchou ou *Mi-tchou-tien.* — Terme technique désignant un trait usité dans la représentation de certains feuillages denses. — p. 86.

Miao. — La deuxième des trois qualités. Ce terme s'applique au savoir étendu et à l'inspiration du peintre. — p. 20, 21, 22, 393, 395, 396, 397.

Mou-kou-houa. — « Peinture sans os » ; l'une des quatre méthodes de peindre les fleurs. Ce procédé a été introduit dans la peinture des fleurs par un peintre du IX^e siècle : T'eng Tch'ang-yeou. Il a été généralisé au XI^e siècle par Siu Tch'ong-sseu, petit-fils de Siu Hi. Il consiste à attaquer la représentation des formes par la couleur même sans aucun tracé préliminaire au trait. C'est donc par le ton que la forme est évoquée. — p. 285, 346, 347, 348, 354.

Mouo-lo. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne les accidents proéminents des pentes montagneuses, les arêtes rocheuses qui se projettent en avant et qui dénoncent leur structure. Ce terme s'oppose au terme *hiue-mouo* qui désigne, au contraire, les parties rentrantes. — p. 143, 144.

Neng. — La troisième des trois qualités. Ce terme désigne l'habileté technique du peintre. — p. 20, 22.

Ngeou-ho. — Nom d'une couleur blanc verdâtre. — p. 422.

Ni-kin. — Autre nom du *jou-kin* ou or en pâte. — p. 415.

Ni-li pa-ting. — Locution technique qui désigne un trait de pointillé qui fut introduit sous les Song par le peintre Kiang Kouei-tao pour représenter les sapins sur les pentes des montagnes, au lointain. Il est employé aussi pour la représentation de la mousse sur les pierres. — p. 150.

Nieou-mao ou *Nieou-mao-ts'iun.* — La quinzième des différentes sortes de traits. — p. 30.

Nong-liu. — Sorte de vert pâteux et foncé. — p. 109, 421, 422.

Nouen-liu. — Couleur formée de trois parties d'indigo *tien-houa* et de sept parties de jaune *t'eng-houang*. C'est donc un vert assez clair. — p. 60, 421.

P'ai-pi. — Sorte de pinceau plat formé de plusieurs pinceaux attachés ensemble et maintenus en ligne par une baguette transversale. C'est en somme, un pinceau analogue à nos brosses à vernir les tableaux. On l'emploie pour l'encollage à l'amidon ou à l'alun de la soie ou du papier. — p. 66, 67, 424.

Pan. — Le premier des trois défauts. Il désigne des formes sans vie et plates comme des planches. — p. 18, 19.

Pao-ken-t'ouo. — Terme technique de la peinture d'iris. Il désigne un trait particulier du pinceau dessinant les feuilles d'iris naissant à la base de la plante, au sortir même du rhizome. Ce terme a la même signification que le *tsi-yu-t'euou.* — p. 235, 245.

Pei-ye ou *Pei-ye-tien.* — Terme technique désignant un trait, ou plutôt un point, employé dans la représentation des feuillages analogues au feuillage du cyprès. — p. 85.

Peng-t'iao. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une distribution des feuilles dans laquelle celles-ci s'écartent les unes des autres et se dispersent de tous côtés. — p. 266.

Pi-kouan-houang. — Sorte de jaune *t'eng-houang* de teinte pâle. Elle est considérée comme la meilleure espèce de *t'eng-houang* pour la peinture. — p. 59, 420.

P'i-cha. — Cinabre naturel ou sulfure de mercure dont les Chinois retirent leurs rouges *tchou-cha.* — p. 53.

P'i-ma ou *P'i-ma-ts'iun.* — La neuvième des différentes espèces de trait. Elle est surtout employée dans le style de l'école du Sud. — p. 30, 31, 32, 129, 133, 144, 158, 161.

Piao-tchou. — Voir *tchou-piao.* — p. 54, 415.

Pie. — Terme technique de calligraphie passé dans le vocabulaire des peintres. Il désigne un

trait plein comme le premier trait du caractère *jen*. Lorsque le pinceau du peintre le dessine en allant de gauche à droite, par conséquent en remontant, il est dit positif ; lorsqu'il est dessiné de droite à gauche, par conséquent en descendant, il est dit négatif. — p. 238, 243, 244.

P'ien-fong. — Terme technique usité dans la calligraphie comme en peinture. Il désigne une position particulière au pinceau couché obliquement sur le papier ou sur la soie. La pointe, légèrement écrasée, est dirigée vers la gauche de l'opérateur. Le trait est tracé de même, le pinceau marchant du haut en bas. L'une des arêtes du trait, à la gauche de l'opérateur, est nette, l'autre, vers sa droite est tremblée. Le *p'ien-fong* a sa contre-partie dans le *tcheng-fong*. — p. 36, 154.

P'ien-yu. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à un trait dessinant des feuilles penchées. — p. 277.

P'ing-t'euou ou *p'ing-t'euou-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de dessiner le feuillage des arbres par une série de traits horizontaux. — p. 86.

P'ing-yuan. — Terme technique de la peinture de paysage désignant la prédominance de la dimension de largeur dans la composition perspective du paysage. Avec le *kao-yuan* qui désigne la prédominance de la dimension de hauteur et le *chen-yuan* qui désigne la prédominance de la dimension de profondeur, il complète la désignation des trois dimensions de l'espace dans un système perspectif. — p. 141, 142, 143, 155, 157, 171.

Po-miao. — Terme technique qui désigne l'une des quatre méthodes de peindre les fleurs. Elle a été introduite dans la peinture par Tch'en Tch'ang, à l'époque des Song. La technique consiste à peindre d'une façon très légère en accusant le contour d'un trait coloré à peine plus marqué que le ton général de la fleur. Celui-ci reste extrêmement pâle. C'est plutôt le soupçon de la couleur que la couleur elle-même. — p. 346, 348.

P'o-mouo. — Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il s'applique à une façon audacieuse de lancer l'encre coulante en masses épaisses dans lesquelles le noir prend ce ton profond qui caractérise l'œuvre des maîtres. Ce procédé a été introduit dans l'art de peindre à l'époque des T'ang par Wang Hia. — p. 27, 100, 152, 153.

P'o-mouo. — Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. C'est l'opposé du précédent. Il correspond à l'emploi du dégradé. — p. 152.

P'o-pi ou *p'o-pi-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à la représentation des feuillages des arbres par une série de traits verticaux. — p. 86.

P'o-siang-yen. — Terme technique de la peinture d'iris ; il désigne le *fong-yen* traversé d'un troisième trait représentant une feuille recoupant les deux autres. — p. 237, 245.

Siao-fou-pi ou *Siao fou-pi-ts'iu*. — La sixième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 32, 133, 148.

Siao-houen ou *Siao-houen-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter le feuillage des arbres par une série de points ovales. — p. 85.

Sie-cheng. — Terme technique qui désigne une façon de peindre opposée au *sie-yi*. C'est une sorte de *mou-kou-houa* car, dans le *sie-cheng*, on modèle la forme complète par la couleur et sans employer le trait. C'est une peinture réaliste opposée à la peinture abstraite et philosophique du *sie-yi*. — p. 417.

Sie-yi. — Terme technique qui désigne une façon de peindre avec vigueur et, même, avec emportement. Le *sie-yi* consiste à dessiner rapidement, par de forts encrages, de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher à une définition précise et détaillée. Ce n'est pas l'image objective qu'on évoque, c'est l'idée qu'on exprime. C'est en somme, une façon cursive de peindre. — p. 114, 179, 191, 192, 193, 204, 351.

Sieou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne aussi bien les trous de la pierre que les cavernes des montagnes. — p. 34.

Sin-houang ou *Sin-houang-tien*. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne un trait usité pour la peinture du feuillage des jeunes bambous de l'espèce *houang*.

Siuan — Sorte de papier de type ancien employé également pour la peinture ou pour la calligraphie. — p. 67.

Siue-ngo. — Pinceau fait en poils de mouton et qui est employé aussi bien dans la calligraphie que dans la peinture. — p. 36.

Song. — Sorte de papier d'un type établi sous les Song, autrefois fabriqué par une fabrique nommée Tch'eng Sin t'ang et que l'on trouve aujourd'hui partout en Chine. — p. 67.

Song-ye ou *Song-ye-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un trait usité dans la représentation des feuillages et il s'applique essentiellement au dessin des feuilles en aiguille des conifères. — p. 85.

Ta-fou-p'i ou *Ta-fou-p'i-ts'iu*. — La cinquième des différentes espèces de traits. Elle est

particulièrement usitée dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 31, 32, 132, 148.

Ta-houen ou *Ta-houen-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant un moyen de représenter le feuillage par de gros points ovales dans le manière des Mi. — p. 85.

Ta-liu. — Sorte de vert épais et sombre. — p. 163.

T'ai-ts'üan. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à ces pierres éboulées, jonchant le sol et parmi lesquelles, en montagne, on voit sourdre l'eau. — p. 122.

T'an. — Le *Kiai tseu yuan houa tchouan* l'écrit aussi *tan*. C'est un terme qui désigne les demi-teintes. — p. 23, 24, 147.

Tan-cha. — Autre nom du *tchou-cha* ou rouge cinabre. — p. 63.

Tan-liu. — Sorte de vert clair de malachite. — p. 353, 422.

T'an-wo ou *T'an-wo-ts'ün*. — La seizième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31.

T'ang-lang. — Voir *t'ang-tou*. — p. 245.

T'ang-tou. — Terme technique de la peinture d'iris ; il désigne le renflement du trait, qui, dans la peinture des iris en noir, correspond à la partie pleine de la feuille. — p. 237, 245.

Tao. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne une montagne d'allure fabuleuse, surgissant de la mer. Il s'applique principalement aux représentations de l'île légendaire des bienheureux, qui se dresse au milieu des flots. — p. 34.

Tch'a-kou. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne la bifurcation des branches du sommet sur une tige principale toute droite. — p. 266.

Tchang. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à une montagne se dressant comme un écran sur l'horizon. — p. 135, 136, 137.

Tche-ma ou *Tche-ma-ts'ün*. — La quatorzième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 129.

Tch'en. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à ces bandes de vapeur ou à ces nappes de brume tracées à l'encre faible dans un dégradé savant et qui coupent le paysage de masses indistinctes. — p. 33, 396.

Tcheng. — Terme technique de la peinture de fleurs. Il désigne une position de la feuille vue de face. — p. 324, 325, 375.

Tcheng-fong. — Terme technique également usité dans la calligraphie et dans la peinture. Il correspond à une position du pinceau telle que, celui-ci étant tenu perpendiculairement au papier ou à la soie posés horizontalement, la pointe du pinceau est légèrement écrasée et dirigée vers le haut. Le trait est tracé du haut en bas, le pinceau étant tiré vers soi. — p. 36, 127.

Tcheng-mien. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à une façon spéciale de dessiner le *tchang* ou la haute montagne dressée en écran, par l'établissement du contrefort le plus rapproché du spectateur, sur lequel on étage graduellement les différents plans du *tchang*. — p. 136, 137.

Tchö. — Terme technique de la peinture des plantes. Il désigne la feuille pliée ou cassée, de telle sorte que l'on en voie à la fois la face et le dos. — p. 324, 325, 355.

Tchö-che. — Ocre-rouge d'origine minérale. — p. 42, 50, 61, 62, 63, 80, 88, 108, 112, 161, 164, 401, 420, 421, 422.

Tchö-che-tche. — Minium. — p. 70.

Tchö-houang. — Sorte de jaune rougeâtre ou de rouge cuivré formé par un mélange d'ocre rouge *tchö-che* et de jaune *t'eng-houang*. — p. 61, 88, 89.

Tchö-tai ou *Tchö-tai-ts'ün*. — La huitième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 134.

Tchou. — Les couleurs *tchou* sont le *tchou-cha*, le *yin-chou* et, d'une façon générale, toutes les couleurs dérivées du sulfure de mercure. — p. 62.

Tch'ou. — Nom d'un type de papier usité dans la calligraphie et dans la peinture. — p. 67.

Tchou-cha. — Ce terme désigne le cinabre ou sulfure de mercure et, d'une façon générale, tous les vermillons qui en sont dérivés. — p. 53, 54, 55, 62, 63, 80, 88, 89, 414, 415, 416, 422.

Tchou-piao. — Ce terme désigne la couche supérieure du *tchou-cha* broyé avec de la colle additionnée d'eau bouillante et décanté. Elle donne un rouge jaunâtre principalement employé pour peindre les vêtements des personnages dans les sujets de *jen-wou*. — p. 54, 161.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Tch'ouei-t'eng ou *Tch'ouei-t'eng-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne : 1° une manière de représenter le feuillage des arbres par des traits verticaux en forme de virgule. — p. 85. 2° Une autre manière de représenter le feuillage au moyen de traits du même genre, mais horizontaux. — p. 86.

Tch'ouei-t'eu ou *Tch'ouei-t'eu-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de peindre les feuillages par des traits horizontaux. — p. 85.

Tch'ouei-ye ou *tch'ouei-ye-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de peindre les feuillages par des traits verticaux analogues à ceux du *tch'ouei-t'eng-tien*, mais plus minces. — p. 86.

Tch'ouei-yun. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une manière de peindre des nuages gonflés et poussés par le vent. Elle constitue l'une des deux manières de peindre les nuages pratiquées à l'époque des T'ang. — p. 173.

Tchouen-ye ou *Tchouen-ye-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de représenter les feuillages par de forts points d'encre. — p. 85.

Tchouo. — Terme technique désignant une façon de peindre en pointillé en n'utilisant que la pointe du pinceau tenu obliquement. — p. 33, 68, 89, 157.

T'eng-houang. — Couleur jaune extraite du *calamus draco*. — p. 41, 50, 58, 59, 60, 61, 88, 89, 125, 161, 164, 416, 418, 420, 421, 422.

Ti. — Terme technique de la peinture des fleurs. Il désigne cette partie de la fleur que l'on appelle pédoncule dans notre terminologie botanique. Le *ti* rentre dans ce que les Chinois désignent sous le terme de *ting* et qui correspond au calice plus le pédoncule. — p. 291.

Tien. — Terme technique qui peut prendre trois significations : — 1° C'est une variété du *tchouo*. Dans le *tien*, on n'utilise que l'extrême pointe du pinceau. La méthode *tien* est générale pour les diverses façon de peindre le feuillage. — p. 33, 68, 75, 84, 88, 89, 90, 115, 157. — 2° Le caractère *tien* désigne aussi la troisième des quatre méthodes de peindre les fleurs. C'est un monochrome qui consiste en un pointillé à l'encre au moyen duquel on fait vibrer les teintes plates de l'encre de Chine pour indiquer le mouvement et les particularités de la lumière. — p. 348. — 3° Il désigne les sépales de la fleur. — p. 291, 296.

Tien-houa. — Bleu indigo tiré de l'*Indigofera tinctoria* ou du *Polygonum tinctorium*. — p. 59, 60, 63, 413, 419.

Tien-jan. — Terme technique de la peinture des plantes herbacées et des insectes. Il désigne une méthode qui consiste à évoquer la forme par une touche pleine dessinant le corps de l'insecte en même temps qu'elle étale la couleur. Cette méthode s'oppose au *k'eu-lo* ou méthode du « contour ». — p. 361.

Tien-t'ai. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne le procédé qui consiste à relever la surface nue des pierres ou le tronc des arbres en y représentant des touffes de mousse. Elles sont représentées, soit par un point de vert de malachite cerné d'un trait d'encre, soit par une simple touche verte. — p. 107.

Tien-ts'ing. — Variété de *tien-houa* ou d'indigo. — p. 413.

Ting. — Terme technique de la peinture de fleurs. Il désigne le calice, mais en y comprenant le pédoncule *ti*. — p. 291, 292, 295.

Ting. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à des sommets de montagne se terminant en plateaux. — p. 34.

Ting-hiang-t'eu. — Terme technique de la peinture de bambous. Il correspond au renflement de la tige d'où surgit la feuille. — p. 266.

Ting-t'eu. — Terme technique de la peinture d'iris. Il définit le départ du trait plein destiné à représenter les feuilles d'iris. Il s'applique surtout aux jeunes feuilles raides et pointues qui partent de la base de la plante. — p. 237, 248.

Tou-souo-kiuan. — Sorte de soie mince et de grain serré employée par les peintres à l'époque des Song. — p. 64.

T'ou-hao. — Sorte de pinceau à peindre fait de poils de lapin et de poils de mouton. — p. 36.

Touen. — Terme technique de la peinture de paysage. Le *touen* est usité dans la peinture des pierres. Il désigne un arrêt brusque du pinceau qui, en s'écrasant donne une tache marquant l'arête de la pierre. — p. 123.

Touo-tie. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une position des branches telle que les feuilles sont vues par le revers. La tige principale est donc à moitié cachée par elles. — p. 266.

Tsan-tien. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de

représenter la végétation dans les paysages de montagne par un amas de points *tien*.

Ts'ang-liu. — Sorte de vert sombre et trouble formé d'un mélange de vert *ts'ao-liu* et d'ocre rouge *tchö-che*. Cette couleur est surtout employée dans la peinture de paysage pour peindre le feuillage saisi par les premières gelées blanches et qui commence à se flétrir. — p. 62, 422.

Tsao-sseu ou *tsao-sseu-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un trait employé dans la représentation de certains feuillages. — p. 85.

Ts'ao-liu, appelé aussi *tan-liu*. — C'est un terme général qui, s'applique à deux nuances de vert, l'une sombre, le *lao-liu*, l'autre plus claire, le *nouen-liu*. — p. 60, 62, 88, 89, 108, 161, 163, 164, 413, 414.

Ts'ao-tchong. — « Les herbes et les insectes ». C'est la quatrième des catégories dans lesquelles les Chinois classent les genres de la peinture. — p. 49.

Tseu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter la masse des nuages ou les rides de l'eau par des traits sinueux. — p. 33.

Tseu. — Couleur intermédiaire entre le rouge et le bleu noir ou le noir. C'est, en somme, une sorte de pourpre ou de violet, usité, ainsi que le rouge *tchou-cha* pour la peinture des bambous en monochrome. — p. 260.

Tseu jan. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne une méthode de peindre le feuillage des saules par des traits fins en employant directement la couleur et sans avoir préalablement établi les contours à l'encre. Cette méthode a surtout été employée par les peintres de l'époque des Yuan. — p. 109.

Ts'eu-song ou *Ts'eu-song-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant un trait employé dans la peinture des feuillages. — p. 86.

Tsi-mouo. — Terme technique de la peinture en monochrome à l'encre de Chine. Il désigne l'accumulation épaisse des couches d'encre. — p. 152, 153.

Tsi-yu-t'euo. — Terme technique de la peinture d'iris, voir *pao-ken-t'ouo*. — p. 245.

Ts'iao-mouo. — Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il désigne l'emploi d'une encre très peu délayée ou « encre sèche », en opposition au *p'o-mouo* ou encre coulante. — p. 152, 153.

Tsien-t'euo. — Ce terme désigne la meilleure qualité de *tchou-cha* ou cinabre. — p. 53.

Tsien-t'euo ou *Tsien-t'euo-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de trait ou plutôt de point usité dans la représentation du feuillage des arbres. — p. 85.

Ts'ien-kiang. — Sorte de rouge foncé qui, étendu d'eau, donne un brun clair. — p. 50.

Ts'ing-fen. — Ce terme désigne le *che-ts'ing* pulvérisé. — p. 51, 52.

Ts'ing-liu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de peinture dans laquelle la perspective aérienne est exprimée par des dégradés qui vont du vert de malachite au bleu de lapis-lazuli. Cette méthode a été introduite dans la peinture par Wang Wei, au VIII^e siècle. On ajoute encore à cette peinture déjà très somptueuse par elle-même, l'emploi des traits d'or ou des fonds d'or. — p. 40, 50, 52, 95, 133, 173, 174.

Tsio-tchao. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne la bifurcation des feuilles du bambou, à l'extrémité d'une branche. Elles sont alors très rapprochées et face à face. On y voit la plupart du temps, les deux feuilles s'ouvrant de part et d'autre des feuilles encore enroulées dans le bourgeon terminal. Elles apparaissent donc au nombre de trois. — p. 266, 268, 272, 275.

Tsiu san tch'ouen-ye ou *Tsiu-san-tch'ouen-ye-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à une sorte de trait ou plutôt de point usité dans la représentation de certains feuillages. — p. 86.

Ts'iun. — Ce caractère désigne, d'une façon générale, le trait ; employé à un point de vue plus technique il désigne un trait tracé par le pinceau imbibé d'encre faible et tenu obliquement. — p. 30, 32, 101.

Tsö-pi. — C'est une autre désignation du *pien-fong*. — p. 127.

Tsö-tsong. — Terme technique usité également dans la calligraphie et dans la peinture et qui s'applique au maniement du pinceau. Celui-ci n'est pas tenu continuellement dans la même position, quoique, d'une façon générale, il soit plutôt oblique. Mais il est manié vivement, de manière à laisser des traces nettes et tranchantes, un peu renflées du côté où le pinceau a été écrasé sur le papier ou sur la soie. — p. 155.

Tsou. — Terme technique qui s'applique à des points ou à des traits courts réalisés par un pointillage du pinceau tenu droit, c'est à dire perpendiculairement au papier. — p. 33, 35.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Ts'ouan fong-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne le bouquet de jeunes branches feuillues formant la tête du bambou. Elles retombent élégamment sous leur propre poids ; c'est pourquoi la locution chinoise les compare au bouquet de plumes de la queue du phénix. — p. 262.

Ts'ouan-san ou *Ts'ouan-san-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à un façon de représenter certains feuillages par le groupement de trois traits. — p. 85.

Ts'ouan-san-tsiu-wo ou *Ts'ouan-san-tsiu-wou-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter les feuillages par des traits groupés par trois et par cinq.

Wen-jen-houa. — Terme technique qui désigne la peinture en monochrome à l'encre de Chine. Par suite des simplifications qu'elle recherche, elle prend souvent un caractère calligraphique. — p. 147.

Wo. — Terme technique désignant un lavis à l'encre faible renforcé par des couches successives. — p. 32.

Wou-kou-houa. — Terme technique de la peinture de fleurs. Ce sont des fleurs peintes selon la méthode *mou-kou-houa.* — p. 311.

Wou-mouo. — Terme technique qui désigne un défaut dans le maniement de l'encre de Chine. Il consiste à employer l'encre d'une façon monotone, sans lui donner la valeur du ton et de la nuance et toute cette flexibilité dans ses éclats divers qui permet au peintre chinois d'exprimer d'une façon intense le caractère de l'ombre et de la lumière en se limitant aux seules ressources du monochrome. — p. 35.

Wou-pi. — Terme technique qui désigne un défaut dans le maniement du pinceau. Il consiste à manier le pinceau d'une manière pénible et monotone, de telle sorte que les traits restent sans vie. — p. 35.

Wou-t'ong ou *Wou-t'ong-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter le feuillage des arbres par des touches pleines. — p. 85.

Ya-kin-tsien. — Sorte de papier du Yun-nan. — p. 67.

Yai. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne les parois escarpées des montagnes.

Yang-hao. — Pinceau à écrire, également usité dans la peinture. Il est fait de poils de moutons. — p. 36.

Yang-t'euo ou *Yang-t'euo-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de trait courbe usité dans la représentation de certains feuillages. — p. 86.

Yang-ye ou *Yang-ye-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de trait usité dans la représentation de certains feuillages. — p. 86.

Yen. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne les parois des abîmes de montagnes. — p. 14.

Yen. — Terme technique de la peinture des plantes. Il désigne une position de la feuille telle que celle-ci est à demi cachée. — p. 355, 375.

Yen-mei. — Noir de fumée. Il n'est employé que dans la peinture de *jen-wou* pour peindre les cheveux des hommes, les plumes ou les poils des oiseaux et des animaux. — p. 419.

Yen-tche. — Carmin. p. 57, 58, 88, 89, 311, 401, 413, 418, 420.

Yen-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il a la même signification que le terme *fei-yen.* — p. 276.

Yen-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne deux feuilles bifurquant et peintes en deux coups de pinceau. — p. 277.

Yen-yue. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une feuille un peu concave et tracée d'une seul coup de pinceau. — p. 276.

Yeou-liu. — Sorte de vert foncé et luisant formé par un mélange de nong-liu et d'encre de Chine. — p. 422.

Yeou-tseu. — Partie supérieure de la décantation du *che-ts'ing.* Elle donne une couleur verte dite *ts'ing-fen.* — p. 52.

Yi. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne des paysages où les mouvements du terrain sont faibles, horizontalement disposés, une région de plaines ou de plateaux faciles à parcourir. Le terme *yi* s'oppose au terme *hien.* — p. 146.

Yi — Terme usité également en calligraphie et en peinture. Il désigne une qualité de pur esprit, hors de toute règle, celle qui permet d'atteindre à la beauté la plus parfaite. — p. 21, 22, 25, 39.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Yin-tchou. — Vermillon qui semble être artificiel et qui est parfois employé à la place du *tchou-cha*. — p. 54, 62, 414, 415, 416. — Le terme *yin-tchou* désigne aussi un rouge blanchâtre formé d'un mélange de cinabre *tchou-cha* et de rouge de chair *jou-hong*. Ce dernier rouge est lui-même formé d'un mélange d'ocre rouge *tchō-che* et de blanc. — p. 422.

Ying-hong. — Rouge vermeil formé d'un mélange de cinabre et de carmin. — p. 422.

Yu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne, dans les paysages montagneux, un ravin se terminant en cul-de-sac. — p. 34.

Yu-tien ou *yu-tien-ts'iu*. — Terme technique de la peinture de paysage. La première des différentes espèces de traits. — p. 30.

Yu-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à deux feuilles dressées et bifurquant, exécutées en deux coups de pinceau. — p. 276.

Yuan. — Terme technique désignant la façon dont le pinceau laisse sa trace sur le papier ou sur la soie par un encrage lenticulaire. Le *yuan* est surtout employé dans la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il caractérise la manière des Mi. — p. 152, 153.

Yuan-kiuan. — Soie d'une trame égale, unie, épaisse et d'un grain serré. Elle était employée pour la peinture à l'époque des Song. — p. 64.

Yun-souo. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne ce procédé de composition qui consiste à couper le dessin d'une cascade par un voile de brume ou un nuage masquant à demi la cascade et interrompant la ligne trop rigide de la chute d'eau. — p. 168.

Yun-t'eu ou *Yun-t'eu-ts'iu*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne la treizième des différentes espèces de trait. — p. 30, 31, 32, 149.

@

RAPHAËL PETRUCCI est mort à Paris le 17 Février 1917. J'ai été chargé par sa veuve de mener à bonne fin ses travaux en cours ; le Kiai tseu yuan houa tchouan était entièrement imprimé ; des difficultés matérielles dont la guerre a été cause en ont seules retardé la publication jusqu'à maintenant. Ceux qui liront ces pages apprécieront toute l'étendue de la perte que nous avons faite lorsqu'a disparu, dans la plénitude de sa vigueur intellectuelle le chercheur enthousiaste dont l'érudition étendue, le goût sûr et les hautes vues philosophiques nous ont fait comprendre et aimer l'art de la peinture en Extrême-Orient.

ÉD. CHAVANNES.

PRÉFACE

@

Le *Kiai tseu yuan houa tchouan* ou "Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde" constitue une véritable Encyclopédie de la Peinture chinoise.

Ce traité fondamental rassemble les plus vieilles lois de l'esthétique extrême-orientale ; il recueille les instructions et les exemples des plus grands maîtres sans donner la préférence à une école particulière ni à une époque déterminée. L'abondance des renseignements qu'il apporte, philosophiques, historiques ou techniques en font un instrument de travail de premier ordre. Aussi depuis son apparition, a-t-il été souvent, en Chine même et au Japon, réédité ou contrefait. Les raisons qu'il y avait de le traduire et d'ajouter à sa traduction littérale les matériaux accumulés dans les commentaires ou dans les notes, se justifieront sans aucun doute par l'utilité qu'il peut prendre entre les mains de tous ceux, orientalistes ou amateurs d'art, qui s'intéressent à un titre quelconque à la civilisation de l'Extrême-Orient. Mais on y chercherait en vain des indications sur l'histoire de ce livre, sur la façon dont il a été composé, sur la personnalité de ses auteurs. Ils ont laissé parler les textes et le plus souvent c'est le nom d'un maître qui apparaît pour dévoiler les caractères de son inspiration ou de sa technique. Il a donc fallu suppléer à leur silence ; suppléer aussi au silence, plus inattendu, des bibliographies chinoises et recueillir, de sources diverses, les renseignements indispensables pour définir la valeur des textes que l'on va lire ou des planches que l'on va étudier.

Une préface de l'édition princeps nous donne des indications suffisantes pour nous permettre de reconstituer les origines du *Kiai tseu yuan houa tchouan* et de définir le rôle des divers personnages qui y ont collaboré.

Li Yu raconte comment, se trouvant à Nankin, dans ce jardin *Kiai tseu* qui appartenait à son gendre Chen Sin-yeou, qu'il désigne seulement sous son appellation de Yin-po, ils eurent une conversation sur la peinture. Li Yu remarquait que, des différentes catégories de la peinture chinoise, seule le paysage (*chan-chouei*) n'avait pas donné lieu à un traité spécial. Comme il s'en étonnait, Chen Sin-yeou lui montra un album qu'il avait trouvé dans les archives de la famille Li. C'était un ensemble de planches relatives au dessin du paysage. Elles étaient accompagnées d'un texte explicatif dans lequel Li Yu reconnut l'écriture de Li Tch'ang-heng qui avait été un peintre célèbre et qui appartenait à sa famille. Chen Sin-yeou lui expliqua alors qu'il l'avait fait revoir et compléter par Wang Ngan-tsie et il lui montra les planches de celui-ci. Ce sont ces planches, qui grossies d'une introduction compilée et rédigée par Li Yu ont formé l'édition princeps du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Elle comporte en effet l'Introduction générale, le livre des arbres, le livre des pierres, le livre des jen-wou et une suite de planches reproduisant des peintures données en exemple, en somme les cinq premiers livres que l'on trouvera ci-après, avec cette différence que j'ai extrêmement réduit cette

cinquième partie.

Nous voyons donc intervenir dès à présent les quatre personnages qui ont collaboré à la première édition du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Il convient de donner quelques détails sur leur personne et de définir leur rôle.

Le plus ancien est Li Tch'ang-heng. Tch'ang-heng est une appellation, son véritable nom est Li Lieou-fang ; il avait pour surnom T'an-yuan. Il était originaire de Kia-ting, mais il demeura à Tch'ang-chou, dans le Kiang-sou. Il naquit en 1575, obtint la licence en l'année *ping-wou* de Wan-li (1606), mais il abandonna bientôt la carrière officielle pour se consacrer exclusivement à la peinture, à la littérature et à la calligraphie. Il fut également renommé dans ces trois disciplines. Son œuvre littéraire a été réunie dans un recueil intitulé *T'an-yuan tsi*. Ses paysages étaient d'un style pur et élevé ; on dit que la qualité *yi* (spirituelle) s'en dégagait. Ses peintures en *sie-cheng* étaient égalées à celles de l'époque des Song et des Yuan. Il est mort en 1629.

Li Yu, appellation Li-wong, vivait à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. C'était un écrivain et un critique. Outre la part qu'il a prise à la rédaction et au classement du texte et des planches du *Kiai tseu yuan houa tchouan*, il a laissé un recueil de dix pièces de théâtre éditées par lui sous le titre *Li-wong che tchong k'iu*.

Chen Sin-yeou appellation Yin-po, son gendre, vivait à Nankin ; il était le propriétaire du jardin Kiai-tseu. C'était un érudit, un amateur d'art et de beaux livres, un collectionneur de peintures. Ami des trois frères Wang, mais surtout de Wang Ngan-tsie, il dirigea la gravure des planches et le tirage du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Il fit du Kiai tseu yuan où il résidait avec son beau-père Li Yu, un véritable centre de publications d'art. On y prépara en effet des ouvrages sur le luth, sur la calligraphie, sur le jeu d'échecs, sur les cachets.

Wang Ngan-tsie, de son vrai nom Wang Kai, eut pour premier nom Wang Kai-pen ; Ngan-tsie est une appellation ; il est aussi désigné par le surnom de Lou-tch'ai. Il était originaire de Sieou-chouei, sous-préfecture du district de Kia-hing fou dans le Tchö-kiang. Il habita Nankin où il se lia avec Chen Sin-yeou. Il a peint le paysage et les *jen-wou* et il est célèbre pour ses peintures en grand format de sapins et de rochers. C'était un archéologue et un érudit et il avait aussi une grande réputation de poète. Son frère aîné Wang Che, appellation Fou-ts'ao (ou [] ¹) excellait dans la peinture des oiseaux et des fleurs, dans la calligraphie et dans la poésie. Quant à son frère cadet Wang Ye, appellation Sseu-tche, il eut aussi un grand renom de peintre. Les trois Wang avaient une égale passion pour l'antiquité chinoise et leurs qualités d'érudits trouvèrent à s'employer largement, comme on va le voir, dans l'œuvre dont Chen Sin-yeou dirigea la réalisation.

Comme on l'a vu, le premier noyau du *Kiai tseu yuan houa tchouan* a été constitué par l'album de Li Lieou-fang, recueilli par Chen Sin-yeou. Cet album était constitué de quarante-trois planches qui portaient sur la manière de

¹ Le caractère [] doit se prononcer ici *fou* et non *mi*. Dans ses commentaires du Ts'ien Han-chou, Mong K'ang le donne comme l'équivalent de *fou*.

dessiner le tronc et les feuilles des arbres, les montagnes et les pierres, les ponts, les chemins, les parois de rocher, l'eau, les édifices, les bateaux. Les notes écrites aussi bien que les dessins étaient le résultat de l'étude des anciens maîtres et, souvent, la copie de quelque ancienne peinture ou de quelque ancien texte. Mais il était composé au hasard de la vie d'un peintre, dans un désordre dû à la façon même dont Li Lieou-fang avait glané ses notes d'artiste. Chen Sin-yeou remit cet album à son ami Wang Ngan-tsie en le priant de l'examiner, de le classer et de le compléter.

Wang Ngan-tsie copia ces planches, les classa par catégories et les compléta. Il mit trois ans à parachever son œuvre, cherchant aussi bien chez les maîtres du passé que chez les contemporains des exemples ou des modèles ; il arriva ainsi à un total de cent trente planches qui correspond à la numérotation de l'édition princeps si l'on représente par un seul chiffre le recto et le verso d'une feuille. Il choisit ensuite quarante peintures démonstratives des méthodes ou des techniques exposées et qui furent gravées en appendice. C'est cette dernière partie qui est devenue extrêmement élastique dans les rééditions successives du *Kiai tseu yuan houa tchouan* ¹.

On voit maintenant comment s'est constituée la première édition du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Une révision de l'œuvre compilée par Li Lieou-fang fut confiée à Wang Ngan-tsie par Chen Sin-yeou. Celui-ci la communiqua à Li Yu qui la compléta par une introduction générale. Il est fort possible que, dans l'introduction générale comme dans le texte des planches, ait subsisté une partie du texte de Li Lieou-fang. Cela est certain, en tout cas, pour le texte qui accompagne les planches.

Mais Chen Sin-yeou ne tarda pas à étendre le plan qu'il avait borné tout d'abord à la peinture du paysage. Dès 1682 il paraît avoir conçu le plan de la deuxième partie de l'ouvrage. Cette deuxième partie devait se subdiviser en deux sections : la première devait comprendre les iris, les bambous, le prunier et le chrysanthème ; la seconde, les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes. Il s'adressa à deux peintres célèbres de Wou-lin : Wang Yun-ngan et Tchou Cheng surnom Hi-ngan appellation Je-jou. Ce dernier était particulièrement renommé comme peintre d'iris et de bambous ; c'est à lui que sont dues les planches du livre des iris et celles du livre des bambous ; elles furent révisées par Wang Ngan-tsie. Wang Yun-ngan excellait au contraire dans la peinture de fleurs ; il dessina toutes les planches de fleurs des autres livres du *Kiai tseu yuan* ; son travail fut révisé par Wang Fou-ts'ao. Chen Sin-yeou avait d'autre part remis à Wang Ngan-tsie toutes les peintures de sa collection, dues à différents maîtres, et se rapportant aux sections des fleurs et des oiseaux, des plantes et des insectes. C'est sur les matériaux fournis par les recherches de Wang Yun-ngan et de Tchou Cheng et sur les peintures prêtées par Chen Sin-yeou que furent établies les planches de la seconde partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Le décalque des modèles, la

¹ L'édition de Changhai (1887) que j'ai suivie reproduit toutes les planches de l'édition princeps et développe cette dernière partie. J'ai donné toutes les planches démonstratives et considérablement réduit les planches de l'appendice servant d'exemples.

gravure des bois, le tirage en couleurs des planches furent effectués ou surveillés par Wang Sseu-tche. Commencé en 1682, le travail était achevé au printemps de 1701 et, à la fin de la même année, l'édition princeps de la deuxième partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan* pouvait voir le jour.

Comme pour la première partie, publiée en 1679, dans chacune des sections qui forment les livres de la présente édition française une introduction, exclusivement composée de texte, précédait les planches. Pour l'établissement de ce texte, qui n'est, du reste pour la plus grande partie, qu'une compilation de fragments empruntés à des ouvrages antérieurs et classés suivant un ordre logique, on voit intervenir de nouveau Li Yu qui, sous le nom de plume de "maître de la maison Ts'ing-tsai", donne une introduction historique dont les commentaires permettront d'apprécier l'importance. Chen Sin-yeou, son ami Wang Ngan-tsie, les deux autres frères Wang, Wang Yun-ngan et Tchou Cheng, ont certainement participé aux recherches qui ont permis de trouver dans les livres anciens les fragments retenus pour former les introductions des diverses sections du livre. Seuls les chapitres intitulés : "Secret pour peindre les iris, le bambou, le prunier etc." sont des rédactions entièrement nouvelles. Ce ne sont du reste que des rappels des chapitres qui précèdent et ils sont rédigés en phrases rythmées, avec une évidente affectation de préciosité littéraire. Nous savons que la rédaction des méthodes anciennes en phrases rythmées est due pour le Livre des Fleurs et des Oiseaux et pour le Livre des Plantes et des Insectes à Wang Fou-ts'ao seul.

La partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan* publiée en 1679, comme celle qui fut publiée en 1701, comportait des planches en couleurs. Ce sont de très belles gravures sur bois dont le tirage est d'une finesse extrême et dont les tons, surtout pour les sections qui concernent les bambous et les fleurs sont choisis avec un goût rare, d'une distinction parfaite. Quand les amateurs détournèrent un peu leurs yeux de l'estampe japonaise pour la reporter sur l'estampe chinoise, ils trouveront là des tirages qui valent les plus beaux tirages japonais de la fin du XVIII^e siècle.

L'intention de Chen Sin-yeou n'était pas de s'en tenir là. Dans une préface de cette même édition de 1701, il déclarait qu'il considérait l'ouvrage publié par ses soins comme divisé en quatre parties : la première comprenait le paysage ; la seconde les traités sur la peinture des iris, du bambou, du prunier, du chrysanthème ; la troisième les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes ; la quatrième enfin, la peinture de figure. Pour cette quatrième partie dont il annonçait la publication, il faisait appel aux amateurs d'art, aux écrivains et aux peintres, pour recevoir d'eux des indications utiles. Il leur demandait d'adresser leurs observations soit à la demeure familiale du Kiai-tseu yuan à Nankin, soit à la librairie Pao-ts'ing de Wou-lin.

Ce dernier projet, cependant, ne devait pas être mis à exécution par Chen Sin-yeou. C'est seulement en 1818, c'est-à-dire plus d'un siècle plus tard que la quatrième partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan* fut publiée par cette même librairie Pao-ts'ing ko. Le texte en était dû au peintre Ting Kao et était fondé sur des traditions de famille, l'arrière-grand-père, le grand-père et le père de Ting Kao ayant été peintres de figure. A ce texte était jointe une série

de planches avec texte explicatif, puis trois sections d'exemples consacrées : la première aux immortels taoïstes et aux saints bouddhistes, la seconde aux hommes célèbres, la troisième aux femmes célèbres par leur beauté ou leurs vertus. Un érudit du nom de Tch'ao Hiun ajouta en 1888 à l'œuvre de Ting Kao une introduction générale calquée sur celle que Li Yu compila pour le traité du paysage. Elle recueille d'anciens textes fort intéressants qui n'ont du reste pas tous trait à la peinture de figure et qui sont loin d'être ordonnés avec l'ordre et la méthode des textes recueillis ou résumés par Li Yu. Cette quatrième partie, tardivement réalisée, lorsque le grand ordonnateur du *Kiai tseu yuan houa tchouan* était mort ainsi que ses actifs collaborateurs, n'a d'autre lien que le titre avec l'œuvre dont l'exécution fut dirigée par Chen Sin-yeou. Je compte cependant en faire le centre d'une nouvelle publication dans laquelle je rassemblerai les éléments qui touchent à l'esthétique et à la technique de la peinture de figure en Chine. Le lecteur m'excusera de réserver pour plus tard les observations que j'aurais à faire et les renseignements détaillés que j'aurais à ajouter sur ce que j'appellerai, au point de vue de l'édition française : le *second Kiai tseu yuan houa tchouan*.

Les éditions du *Kiai tseu yuan houa tchouan* de Chen Sin-yeou furent nombreuses. En 1782, les bois de la première édition servirent à une réédition avec planches en couleurs. Ces planches, tirées sur des bois fatigués, avec assez peu de soin, ne rappellent que de loin les beaux tirages de l'édition princeps. Elle fut répétée en 1800. Vers le milieu du XIX^e siècle, on publia encore des rééditions du *Kiai tseu yuan houa tchouan* avec des planches en couleurs tirées sur des bois spécialement regravés. Wylie qui en parle dans ses *Notes on Chinese Literature* ¹ dit qu'elles constituent de curieux exemples de l'art d'imprimer en diverses couleurs. Ma traduction a été établie sur l'édition lithographique de Changhai publiée par la librairie Wen-sin en 1887 d'après le texte que possédait le Ts'ien-k'ing-t'ang de Changhai ; j'ai pu en collationner le texte et les planches avec l'édition princeps de 1679 pour ce qui concerne les cinq premiers livres et avec la réédition de 1782 pour le reste. Enfin, je dois signaler une réédition, ou plutôt une contrefaçon provinciale, rassemblant dans un certain désordre du reste, les deux *Kiai tseu yuan*, celui de Li Yu, de Chen Sin-yeou et des trois frères Wang et celui de Ting Kao. Elle porte le titre de "Tout nouveau *Kiai tseu yuan houa p'ou*". L'ouvrage a été publié dans le Sseu-tch'ouan en 1913 ².

On a maintenant un historique aussi complet que possible du *Kiai tseu yuan houa tchouan* et les indications les plus précises qu'il a été possible de rassembler sur les divers personnages qui y ont collaboré. Il est nécessaire maintenant, pour se faire une idée exacte de la valeur de ce traité chinois de la Peinture, de donner quelques indications sur les textes qui le composent.

On se tromperait singulièrement si l'on croyait n'y voir que le reflet de ce qui était la théorie de la peinture chinoise à la fin de l'époque des Ming ou au

¹ Changhai 1902, p. 155.

² Dans le *Mei chou ts'ong chou*, 7^e tsi, pen 1, publié à Changhai par la librairie Chen tcheou kouo kouang tsi, on a reproduit l'introduction du traité du paysage. Le texte présente de légères variantes sur le texte de l'édition préfacée par Li Yu. Le texte y est entièrement attribué à Wang Ngan-tsie sous le titre *Hio houa ts'ien chouo*.

début de l'époque des Ts'ing. Ce traité a été composé par des érudits et des artistes dont la passion dominante était l'admiration de l'antiquité. On trouvera, par exemple dans l'introduction générale, des textes qui remontent au VI^e siècle, comme les six principes de Sie Ho, au XI^e comme ceux qui constituent les chapitres III et IV, au XIII^e comme celui qui constitue le chapitre VI. Le livre des Iris est essentiellement fondé sur les enseignements du bonze Kio-yin, qui appartient à l'époque des Song (X-XIII^e siècle) ; le livre des bambous sur les principes de Li Si-tchai qui appartient à l'époque des Yuan (XIII-XIV^e siècle). Le livre des Pruniers suit l'œuvre du prélat bouddhique Tchong-jen, qui vécut au XI^e siècle et y incorpore les méthodes de T'ang Pou-tche et de T'ang Chou-ya, tous deux de l'époque des Song. Enfin, la partie consacrée aux Fleurs et aux Oiseaux, aux Plantes et aux Insectes expose les méthodes de T'eng-Tch'ang-yeou qui vivait au IX^e siècle, de Siu Hi qui vivait au X^e, de Yin Tchong-yong, de l'époque des T'ang et de Tch'en Tch'ang, de la Dynastie des Song. Les auteurs du *Kiai tseu yuan houa tchouan* ne sont intervenus que pour classer, résumer, commenter ; ils n'ont point édifié une œuvre où ils auraient affirmé leur propre personnalité, ils ont, au contraire élevé à la gloire de l'esthétique chinoise de la peinture un édifice où toutes les époques et où les plus grands maîtres de l'histoire sont venus apporter leurs matériaux. Dès lors ils ont créé ce livre dont l'étude permet de pénétrer dans l'intimité la plus secrète de l'art extrême-oriental, qu'il se manifeste en Chine ou au Japon.

On n'arrive pas à la fin d'une semblable entreprise sans demeurer le débiteur des amis connus ou inconnus dont l'assistance a été précieuse au cours d'un travail qui comportait sa bonne part de difficultés et d'incertitudes. A tous j'exprime ici l'expression de ma vive gratitude. Je tiens cependant à remercier spécialement M. EDOUARD CHAVANNES, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France et M. PAUL PELLINOT, Professeur au Collège de France, dont les indications m'ont été plus d'une fois extrêmement utiles. Enfin, les circonstances dans lesquelles l'impression interrompue en août 1914, a été reprise en 1915 et s'est poursuivie malgré tous les obstacles me fait un devoir de mettre en évidence la part prise à cette œuvre en premier lieu par l'éditeur, M. H. LAURENS, en second lieu par l'imprimeur, M. PELTENBURG, directeur de la maison E. J. BRILL à Leyde. Sans les mesures prises par chacun d'eux, avec la plus grande confiance et le plus complet désintéressement, l'édition française du *Kiai tseu yuan houa tchouan* eût risqué de succomber, victime innocente et modeste de la tragédie qui dure encore à l'heure où j'écris ces lignes.

Paris, Décembre 1916.

@

L I V R E I

I N T R O D U C T I O N

G É N É R A L E

I

Exposé élémentaire de l'Enseignement de la Peinture par [le maître de] la maison ts'ing tsai ¹.

@

p.3 Lou-tch'ai-che dit : Pour ce qui est d'étudier la peinture, les uns préfèrent la complexité, les autres, la simplicité. La complexité est mauvaise, la simplicité est aussi mauvaise. Les uns préfèrent la facilité, les autres préfèrent la difficulté. La difficulté est mauvaise, la facilité est aussi mauvaise. Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres considèrent comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Il faut d'abord [observer] une règle sévère ; ensuite, pénétrer avec intelligence toutes les transformations. Le but de la possession de la méthode revient à [être comme si l'on n'avait] pas de méthode. C'est comme la façon de laisser tomber les couleurs de Kou Tch'ang-k'ang. Les fleurs naissent du mouvement de sa main. Le Cheng-houang de Han Kan, est d'une excellence unique ². Il pria avant de peindre et le génie venait. Par conséquent, avoir de la méthode, c'est possible ; ne pas avoir de méthode, c'est aussi possible. Il faut d'abord enterrer le pinceau et former le tombeau ³ ; il faut froter ^{p.3} l'[encrier de] fer jusqu'à ce qu'il devienne de la boue ⁴. Pendant dix jours, dessiner l'eau ; pendant cinq jours, dessiner les pierres. Les paysages de Kia-ling que Li Sseu-hiun a peints, il a mis plusieurs mois à les terminer. Wou Tao-yuan, en un soir, les avait achevés ⁵. On peut

¹ Cette partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan* doit être considérée comme une introduction générale à la peinture de paysage. Elle commande, il est vrai, les trois livres suivants consacrés aux arbres, aux pierres, aux *jen-wou*, mais elle commande aussi, à d'autres égards, l'ouvrage tout entier. C'est ici que l'on trouve, en effet, l'exposition des principes essentiels de l'esthétique chinoise, les indications relatives à l'histoire des écoles, enfin, les préceptes relatifs à la préparation des couleurs, de la soie, du papier. Elle domine donc la série des livres consacrés aussi bien à la peinture de paysage proprement dite que ceux qui sont consacrés à la peinture des iris, du prunier, du chrysanthème, des fleurs et des oiseaux. Il convenait par conséquent de l'isoler de l'ensemble et d'accuser un classement qui, s'il est très apparent par le contexte, n'est pas toujours typographiquement réalisé dans les nombreuses éditions chinoises de ce traité fondamental.

² L'expression *Cheng-houang* a trois sens différents. En premier lieu, elle désigne un quadriges de quatre chevaux roux : en second lieu, elle s'applique à un cheval merveilleux qui apparut comme l'essence de la terre et qui, pour cette raison, était jaune ; enfin, elle désigne parfois un animal fantastique qui n'a plus rien du cheval. Han Kan étant célèbre comme peintre de chevaux, ce troisième sens doit être écarté. Mais, comme on ignore si le tableau auquel il est fait allusion représentait quatre chevaux roux ou un seul cheval merveilleux, on peut hésiter entre les deux premiers sens. La phrase doit donc se traduire 1° — ou bien : Les quatre chevaux roux [peints par] Han Kan sont d'une excellence unique ; — 2° ou bien : Le cheval jaune merveilleux peint par Han Kan est d'une excellence unique. Le contexte semble indiquer qu'il faut choisir cette dernière interprétation.

³ C'est-à-dire : Il faut user beaucoup de pinceaux, à tel point que, rejetés et accumulés, ils forment un amas pareil au tertre d'un tombeau.

⁴ C'est-à-dire : le bâton d'encre, frotté contre le fer du godet doit user celui-ci à tel point que le métal se réduise en boue. En d'autres termes : il faut beaucoup travailler.

⁵ Ceci fait allusion à une anecdote plus ou moins légendaire qui met en présence Li Sseu-hiun et Wou Tao-yuan (ou Wou Tao-tseu). L'empereur Hiuan Tsong durant la période t'ien-pao (742-756 A. D.) confia à Wou Tao-tseu l'exécution d'une fresque destinée à son palais de Ta-t'ong et qui devait représenter des sites de la rivière Kia-ling, dans le Sseu-tch'ouan. Wou Tao-tseu alla visiter les paysages, revint sans le moindre croquis et exécuta en un jour un de ces paysages déroulés en longue bande où les peintres chinois évoquent les aspects divers d'une grande étendue de terre, donnant ainsi l'image de 300 lis du cours de la rivière Kia-ling. Li Sseu-hiun reçut une commande identique et mit plusieurs mois à l'exécuter. Lorsqu'il vit l'œuvre des deux peintres achevée, l'empereur déclara que l'une et l'autre étaient des chefs-d'œuvre. Cette anecdote, devenue classique, oppose le travail consciencieux et lent à la maîtrise fouguese d'un inspiré. Elle est rappelée ici comme un commentaire au texte, pour montrer que, par des voies diverses, on peut arriver aux mêmes sommets. Elle caractérise en outre ce que nous savons de

Kiai tseu yuan houa tchouan
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

donc dire que c'est difficile, on peut dire aussi que c'est facile. Mais il faut porter dans son cœur les cinq pics ¹ ; devant les yeux, ne pas avoir un bœuf entier ² ; étudier dix mille volumes, marcher dix mille lis _{p.5} de route ³. Il faut surpasser la règle de Tong et de Kiu ⁴ ; entrer tout droit dans la salle de réception et dans la chambre de Kou et de Tcheng ⁵ ; [être] comme Ni Yun-lin imitant Yeou-tch'eng ⁶ ; la montagne planait ⁷, le jet d'eau se dressait, il peignait l'eau limpide et la forêt profonde ; [être] comme Kouo Chou-sien,

la manière de ces deux peintres, détaillée, patiente, vigoureuse et non sans âpreté chez Li Sseu-hiun, le fondateur de l'école du Nord ; aisée, grandiose, éclatante et facile chez Wou Tao-tseu.

¹ Cette phrase serait incompréhensible si l'on ne se rendait compte du rôle mythique des cinq pics et des idées complexes qui sont évoquées dans ces quelques mots. » Les montagnes sont, en Chine, des divinités. Elles sont considérées comme des puissances naturistes qui agissent d'une manière consciente et qui peuvent, par conséquent, être rendues favorables par des sacrifices et touchées par des prières : mais ces divinités sont d'importances diverses : les unes sont de petits génies locaux dont l'autorité ne s'exerce que sur un territoire peu étendu ; les autres sont de majestueux souverains qui tiennent sous leur dépendance des régions immenses. Les plus célèbres sont au nombre de cinq ; ce sont : le Song kao ou Pic du Centre, le T'ai chan ou Pic de l'Est, le Heng chan ou Pic du Sud, le Houa chan ou Pic de l'Ouest, le Heng chan ou Pic du Nord (cf. Chavannes. — [Le T'ai chan](#), Paris, Leroux, 1910, p. 3-4). Ce groupe de cinq montagnes est arrivé, en somme, à représenter les esprits des sommets qui président au centre du monde et aux quatre points cardinaux ; ils sont entrés dans ces catégories numériques qui jouent un si grand rôle dans la cosmogonie chinoise. Ces cinq pics sont non seulement des divinités propres, mais aussi des agents dont l'influence s'exerce dans le monde des hommes. Les anciennes inscriptions parlent d'émanations venues des cinq pics et qui, prenant une forme concrète, donnent naissance aux hommes supérieurs.

Ici, l'essence des cinq pics est conçue comme se réfléchissant dans le cœur des hommes exceptionnels. Quand notre auteur dit qu'il faut porter les cinq pics dans son cœur, il veut dire que, pour atteindre à cette perfection dont il parle, qui dégage le peintre de toute servitude technique et lui donne le pouvoir d'exprimer librement sa pensée, il faut porter en soi un reflet de cette pure essence qui caractérise les êtres d'exception.

² Cette phrase aussi resterait incompréhensible si l'on ne se rapportait au texte auquel elle fait allusion. C'est le texte de Tchouang-tseu relatif à l'histoire du cuisinier du prince Houei.

« Le cuisinier du prince Houei, dit Tchouang-tseu, était en train de découper un boeuf. Chaque coup de sa main, chaque mouvement de ses épaules ou de ses pieds, chaque contraction de ses genoux, chaque *whsh* de la chair coupée, chaque *chhk* du couperet était en parfaite harmonie, d'un rythme pareil à la danse du « Bois de Mûriers », simultané comme les cordes du King chou. — Bien ! s'écria le Prince, votre habileté est vraiment grande. — Sire, répliqua le cuisinier, je me suis toujours voué au Tao ; cela vaut mieux que l'habileté. Lorsque je commençai, pour la première fois, à découper des boeufs, je voyais simplement devant moi un boeuf tout entier. Après trois ans de pratique, je ne voyais rien de plus que les morceaux. Mais maintenant, je travaille avec mon esprit, non avec mes yeux. Lorsque mes sens m'ordonnent de m'arrêter, mais que mon esprit me pousse en avant, je m'appuie sur d'éternels principes. Je suis les cavités et les ouvertures telles qu'elles sont, d'après la constitution naturelle de l'animal. Je n'essaye pas de couper à travers les jointures ; encore moins à travers les gros os. — Un bon cuisinier change son couperet une fois par an, parce qu'il coupe ; un cuisinier ordinaire, une fois par mois, parce qu'il hache. Mais j'ai eu ce couperet pendant quatre-vingt-dix-neuf ans et j'ai découpé plusieurs milliers de boeufs. Son tranchant est aussi frais que s'il venait de la pierre à aiguiser. Car, aux jointures, il y a toujours des interstices et le tranchant d'un couperet étant sans épaisseur, il reste seulement à introduire ce qui est sans épaisseur dans ces interstices. De cette façon les interstices seront élargis et la lame trouvera une large place. C'est ainsi que j'ai conservé mon couperet pendant quatre-vingt-dix-neuf ans aussi tranchant que s'il venait de la pierre à aiguiser. — Cependant, lorsque j'arrive à une partie délicate où la lame rencontre quelque difficulté, je suis tout attention. Je fixe mes yeux sur elle, j'applique doucement ma lame, jusqu'à ce que, avec un *hwah*, le morceau cède et tombe comme de la terre s'écroulant sur le sol. Alors, je relève mon couperet et le tiens en l'air ; je regarde autour de moi et m'arrête, jusqu'à ce que, avec un air de triomphe, j'essuie mon couperet et je le mette soigneusement de côté. — Bravo ! s'écria le Prince, d'après les paroles de ce cuisinier, j'ai appris à diriger ma vie ».

— (cf. le Tseu chou eul che tchong. [Tchouang tseu 3^e chapitre](#), pen 2, pag. 9 v^o et : Giles. — Chwang-tzeu, Londres, Quaritch 1889, pp. 33-35).

C'est aussi d'après ces mêmes principes que les peintres chinois dirigeaient l'apprentissage de leur art. Comme le cuisinier du prince Houei, ils cherchaient à joindre cet état de perfection où, les moyens techniques étant conquis, ils étaient devenus si familiers avec l'œuvre poursuivie que chaque effort se développait instinctivement. La phrase : *mou wou ts'uian yeou* du *Kiai tseu yuan* évoque le : « Lorsque je commençai pour la première fois, à découper des boeufs, je voyais simplement devant moi un bœuf entier » du cuisinier du prince Houei. S'il faut porter dans son cœur un reflet de l'essence des cinq pics, il faut aussi aller au delà de la réalité, approfondir la structure des choses, se mouvoir aisément dans le mystère que cachent les apparences, deviner l'immanence du Tao qui anime les êtres et se dissimule modestement sous leurs formes concrètes. Alors, si l'on a pénétré ainsi jusqu'aux principes géants qui dominent le monde, on plane au dessus des techniques et plus rien ne peut arrêter la libre expression de la maîtrise. Les moyens d'exécution étant assujettis, le peintre s'abstrait du point de vue individuel ; il entre dans une relation subjective avec l'ensemble des choses ; il est une sorte de réflexion passive de l'universel. (cf. ma [Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient](#) — Paris, Laurens, 1910 — chap. XI et XII où j'ai traité de cette question et les pp. 116 et 117 où j'ai cité et commenté le passage de Tchouang-tseu).

³ C'est-à-dire : le peintre doit lire et étudier beaucoup de livres, parcourir de nombreux paysages. Il doit donc trouver dans l'étude des critiques d'art ou dans l'histoire des peintres, aussi bien que dans l'observation directe et la contemplation des formes naturelles, les éléments de sa culture.

⁴ *Tong* pour Tong Yuan, et *Kiu* pour Kiu-jan.

⁵ C'est-à-dire entrer dans l'intimité de Kou et de Tcheng, pénétrer dans leurs ressources les plus secrètes. — Il s'agit ici de Kou K'ai-tche et de Tcheng Sseu-siao.

⁶ C'est-à-dire : Wang Wei.

⁷ Mot à mot : « la montagne volait ». Allusion à la perspective cavalière usitée par les maîtres chinois. Les sommets surgissent dans la hauteur du tableau, planant au dessus des brumes qui coupent harmonieusement ce que la composition pourrait avoir de trop chargé. On comprend, alors, l'idée de notre auteur qui compare un pic de montagne, dressant ses cimes orgueilleuses au dessus des nuages, au vol de quelque grand oiseau.

pareil à celui qui lâche la ficelle du cerf-volant : d'un coup de pinceau, il représentait l'espace de plusieurs *tchang* ¹. Il faisait des tours et des maisons à étages, des poils de bœuf et des fils de soie ². Donc, la complexité est possible ; la simplicité est aussi possible. Mais, si l'on veut [arriver à] ne pas avoir de méthode, certainement, il faut d'abord posséder de la méthode ; si l'on veut la facilité, il faut [l'acquérir] d'abord [dans] la difficulté. Si l'on veut la simplicité et la sobriété du pinceau, certainement il faut commencer par la complexité et l'éclat. Les Six Nécessités, les Six Supériorités, les Douze Choses qu'il ne faut pas faire, est-il possible de les négliger !

Commentaire. — Cette introduction de Lou-tch'ai-che aux règles principales de l'esthétique chinoise pose une question générale et l'on doit convenir qu'elle est traitée ici avec une rare compréhension et un sens réel de la beauté. Dès le début, l'auteur chinois établit le caractère subordonné de la technique et la valeur supérieure de l'inspiration. Mais, dès le début aussi, il montre que l'inspiration n'est rien ^{p.6} chez celui qui, n'ayant pas suffisamment maîtrisé la technique de son art, s'est par là même privé des moyens de s'exprimer : « Il faut d'abord une règle sévère, ensuite pénétrer avec intelligence toutes les transformations ». Léonard, lui aussi, dans son *Traité de la Peinture*, insiste sur la nécessité d'étudier le monde des formes en sériant les problèmes qui s'y posent et en pénétrant tout d'abord les moyens par lesquels le peintre doit s'exprimer. « Nous connaissons clairement que la vue est une des choses les plus rapides qui soient, dit-il, et en un moment, elle perçoit une infinité de formes ; cependant, elle ne comprend qu'une chose à la fois. Par exemple : toi, lecteur, si tu regardes en un coup d'œil ce papier couvert d'écriture, tu jugeras aussitôt qu'il est rempli de lettres : mais tu ne sauras pas à ce moment quelles sont ces lettres ni ce qu'elles veulent dire : par conséquent tu devras lire mot par mot, ligne par ligne, si tu veux avoir connaissance de ces lettres. De même, si tu veux parvenir au faite d'un édifice, il te faudra monter degré par degré, autrement, il te sera impossible d'arriver au sommet. Et je dis que c'est ainsi que la nature te conduit pour cet art. Si tu veux avoir la connaissance des formes des choses, tu commenceras par leurs particularités ; et ne va pas à la seconde avant que tu n'aies bien fixé, dans l'esprit et dans la pratique, la première. Et si tu fais autrement, tu perdras du temps ou, en vérité, tu allongeras beaucoup l'étude. Et rappelle-toi que tu dois apprendre d'abord l'exactitude et ensuite l'habileté » ³. Celui de nos peintres qui connut le mieux la technique de l'art occidental et dont l'esprit sut concevoir les plus hautes œuvres qu'il ait réalisées, se rencontre ici avec l'esthétique chinoise. Sans doute, la technique n'est qu'un moyen, mais c'est un moyen indispensable, c'est l'élément du langage spécial que constitue la peinture. A la méconnaître ou à la négliger, on s'expose à se perdre dans des difficultés inextricables, dans une voie sans issue. C'est pourquoi, « il faut d'abord une règle sévère ». Mais, une fois cette méthode acquise, il faut la dominer assez pour l'oublier. Et c'est en cela que consiste la vraie maîtrise. Ne pas avoir de méthode est mauvais, rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. C'est rester dans

¹ C'est-à-dire : Kouo Chou-sien peignait avec autant de liberté, ou, plutôt, de rapidité que celui qui lâche la ficelle du cerf-volant. Un seul coup de son pinceau suffisait à représenter les choses existant sur un espace de plusieurs *tchang*. Le *tchang* est une mesure qui vaut 10 *tch'e* ou pieds chinois (c'est-à-dire dix fois 0,32 m, soit 3,2 mètres).

² C'est-à-dire : il représentait avec une égale aisance des choses énormes et des choses minuscules.

³ Qual regola si deve dare ai putti pittori. *Trattato della Pittura*. Ed. Amoretti. Milan 1804, pp. 2 et 3.

la froideur académique d'une tradition qu'aucun souffle inspirateur ne vivifie. « L'esprit du peintre doit continuellement se transformer en autant de raisonnements que de figures d'objets notables qui lui apparaissent » dit Léonard. (*La mente del pittore si deve del continuo trasmutare in tanti discorsi quanta sono le figure degl'obbietti notabili che dinnanzi gl'appariscono*)¹. Il faut « pénétrer avec intelligence toutes les transformations » dit Lou-tch'ai-che. A ce prix seulement le peintre peut conquérir cette connaissance profonde des choses qui lui en livre la structure essentielle et qui lui permet de les évoquer avec un aspect révélateur de sa propre vision. Il réfléchit alors, sur les formes par lesquelles il s'exprime, quelque chose de son rêve ; il dégage ce qu'il voit et ce qu'il comprend, non avec les yeux du corps, mais avec les sens subtils de l'âme et il révèle aux hommes un lambeau de ce phénomène mystérieux et formidable qu'est la beauté. A ce moment, il n'est plus prisonnier des techniques, il a oublié les méthodes apprises ; elles sont si bien devenues chez lui une seconde nature qu'elles se modifient avec les formes qu'il évoque et les impulsions de son esprit. Mais cette simplicité grandiose, qui, à travers un labeur écrasant, conduit à la candeur de l'enfant, n'est possible qu'après un long effort. Il faut avoir traversé les difficultés techniques, il faut p.7 avoir découvert, derrière les apparences multiformes, les principes essentiels, il faut, enfin, avoir réduit les complexités sous lesquelles le monde se présente à la simplicité réelle et profonde qui les gouverne. Qui peut gravir de pareils sommets si ce n'est un homme supérieur ? Ce que le génie de Léonard de Vinci a pu formuler dans l'histoire de la peinture européenne est aussi le principe qui a dirigé les maîtres de l'esthétique chinoise. Et ceci nous montre, dès les premières pages, que, malgré la différence des formules et des techniques, l'art de l'Extrême-Orient s'est construit sur une pensée aussi vigoureuse, sur une vision du monde aussi puissante que celle qui régit les chefs-d'œuvre de l'Art Occidental.

II

Les six Principes

@

Sie Ho de la dynastie des Ts'i méridionaux dit :

La Révolution de l'Esprit engendre le mouvement [de la Vie].

Il dit : La loi des os au moyen du pinceau.

Il dit : Conformément aux choses [ou aux êtres], dessiner les formes.

Il dit : Selon la similitude des objets, appliquer la couleur.

Il dit : Distribuer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.

Il dit : Propager les formes en les faisant passer dans le dessin.

A partir de la Loi des Os, les cinq [derniers] Principes, on peut les étudier. Mais la « Révolution de l'Esprit » réside dans un savoir que l'on apporte en naissant.

[Commentaire](#). § I. — La traduction que je donne ici est légèrement différente de celle

¹ *Trattato della Pittura*. Ed. Amoretti, p. 4.

Kiai tseu yuan houa tchouan
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

que j'ai donnée dans [la Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient](#) (p. 89 et note 1). Elle reste sensiblement différente aussi de celles de Giles et de Hirth. Comme on va le voir, la raison en est dans une légère divergence entre le texte chinois sur lequel Giles et Hirth ont établi leur traduction et le texte du *Kiai tseu yuan*.

Voici le texte que cite Hirth ¹.

1° K'i yun cheng tong.	氣韻生動
2° Kou fa yong pi.	骨法用筆
3° Ying wou siang king.	應物象形
4° Souei lei fou ts'ai.	隨類賦彩
5° King ying wei tche.	經營位置
6° Tch'ouan mou yi sie.	傳模移寫

p.8 Hirth n'indique pas d'une façon expresse à quelle source il a emprunté ce texte. Mais il semble résulter de son livre qu'il provient du *Li tai ming houa ki* où Tchang Yen-yuan en a donné un commentaire. Voici la traduction de Hirth :

« Spiritual Element, Life's Motion.
Skeleton drawing with the Brush.
Correctness of Outlines.
The Coloring to correspond to Nature of Object.
The Correct Division of Space.
Copying Models ».

Giles avait, antérieurement, traduit ainsi le même texte : « 1) Rhythmic vitality — 2) anatomical structure — 3) Conformity with nature — 4) suitability of colouring — 5) artistic composition and 6) finish » ².

Enfin, tout en citant la traduction de mes deux devanciers, j'ai donné moi-même la suivante :

« La consonnance de l'Esprit engendre le mouvement [de la Vie].
La loi des os au moyen du pinceau.
La forme représentée dans la conformité avec les êtres.
Selon la similitude [des objets], distribuer la couleur.
Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.
Propager les formes en les faisant passer dans le dessin » ³.

Voici maintenant le texte du *Kiai tseu yuan* :

1° K'i yun cheng tong.	氣運生動
2° Kou fa yong pi.	骨法用筆
3° Ying wou sie hing.	應物寫形
4° Souei lei fou ts'ai.	隨類傳彩
5° King ying wei tche.	經營位置
6° Tch'ouan mou yi sie.	傳模移寫

On voit que, rapproché du texte cité par Hirth, il comporte de légères variantes. Nous allons comparer les formules une à une et en retirer les meilleurs éléments possibles pour pénétrer leur signification réelle.

Pour le premier principe, la rédaction du *Kiai tseu yuan* substitue le caractère [a] au caractère [b]. Or, tandis que celui-ci signifie : consonance, accord, harmonie,

¹ Scraphs from a Collector's Note Book. Leyde, Brill, 1905, p. 58.

² Giles. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial art*. Shanghai. Kelly and Walsh, 1905, p. 28.

³ [Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient](#), Paris, Laurens, 1910, p. 89 et note 2.

Kiai tseu yuan houa tchouan
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

[a] qui exprime le mouvement dans un sens de mouvement circulaire et périodique, qui s'applique au cours des astres, au cours du calendrier, évoque l'idée de révolution planétaire ou sidérale et prend un sens de mouvement cosmique. La Révolution de l'Esprit doit donc être comprise ici comme l'expression même du mouvement du Tao, comme le mouvement périodique et constant de l'Esprit qui constitue l'essence du monde. Si donc, l'on accepte la rédaction du *Kiai tseu yuan*, les termes *Révolution* de l'Esprit, doivent prendre la place de [][] la *Consonance* de l'Esprit.

p.9 Pour le second principe, la rédaction est la même.

Pour le troisième, le caractère [], dessiner, prend la place du caractère [], représenter. La divergence est peu profonde ; cependant, je crois être plus près du texte chinois en traduisant : conformément aux choses (ou aux êtres) dessiner les formes.

Pour le quatrième, la rédaction du *Kiai tseu yuan* substitue le caractère [a] au caractère [b]. Celui-ci signifie *distribuer, répartir* tandis que [a] évoque l'idée d'appliquer la couleur ¹. L'idée exprimée ici est donc qu'il faut transporter la couleur sur la peinture selon la similitude des objets. C'est, par conséquent, une transposition consistant à reporter sur la soie peinte la couleur réelle des choses.

Pour le cinquième, la rédaction est la même.

Pour le sixième, il s'agit d'une simple différence d'écriture : [] au lieu de []. C'est sur ce point que ma traduction diffère le plus de celle de mes devanciers et j'aurai à la justifier.

Je tiens à donner enfin, avant d'en finir avec la question du texte et de la traduction et pour fournir ici un élément nouveau de comparaison, la traduction qu'un critique japonais, M. Taki, a donnée des Six Principes :

« 1) Spiritual Tone and Life-movement. 2) Manner of brush-work in drawing lines. 3) Form in its relation to the objects. 4) Choice of colour appropriate to the objects. 5) Composition and grouping. 6) The copying of classic masterpieces » ².

§ II. Les Six Principes de Sie Ho ont été formulés par lui dans un petit livre, le *Kou houa p'in lou*, qui, écrit au V^e siècle, a subsisté, tout entier, jusqu'à nos jours. Cet auteur fut, dans l'état actuel de nos connaissances, le premier qui tenta de classer l'œuvre des peintres d'une manière objective, c'est-à-dire en les jugeant non d'un point de vue personnel, mais en se rapportant à des règles fixes dont les Six Principes qu'il a formulés sont l'expression. Ceux-ci interviennent donc comme la codification d'une esthétique possible seulement après de longs siècles de culture. Le raffinement qu'ils évoquent est, du reste, confirmé d'autre part par les peintures de Kou K'ai-tche (IV^e siècle) qui nous sont accessibles ³. Telle était, du reste, la netteté avec laquelle ils évoquaient les éléments essentiels de l'esthétique chinoise, qu'ils sont restés jusqu'à nos jours la base du jugement critique de la Chine ; nous les retrouvons, en effet, dans le *Kiai tseu yuan*, en tête de la série des règles formulées par

¹ La locution [a][][] signifie proprement *appliquer la couleur* ; [a][] *appliquer le fard*. C'est donc bien dans ce sens qu'il faut prendre le caractère [a].

² The Kokka, n° 244, 1910, Tokyo p. 67.

³ Nous pouvons avoir une idée nette de l'œuvre de Kou K'ai-tche, ou tout au moins, des formules d'art sur lesquelles elle repose, par le [rouleau du British Museum](#) et par celui que possédait l'ancien vice-roi de Nankin, Touan-fang, et qui se trouvait à Pékin, dans sa collection. Un archéologue japonais, M. Taki, l'a étudié récemment. Il conclut à une copie plus tardive (époque des Song) d'un original de Kou K'ai-tche. Pour ce qui concerne la peinture du British Museum, voir : Binyon. A Chinese Painting of the fourth century. Burlington Magazine. Janvier 1904, Londres — Chavannes : Note sur la Peinture de Kou K'ai-tche. T'oung Pao, 1909, pp. 76-86. — et : Admonitions of the Instructress in the Palace. A Painting by Ku K'ai-chich reproduced in coloured woodcut. Text by L. Binyon. British Museum. Londres, 1912.

des artistes postérieurs ; comme nous le verrons plus loin, elles n'en sont guère que des commentaires ou des dérivés.

Cependant, les Six Principes de Sie Ho ne laissent pas de présenter quelque obscurité. Les Chinois eux-mêmes les ont largement discutés et commentés. Je voudrais montrer ici qu'il est arrivé à Sie Ho ce qui est arrivé d'autre part à Confucius. Codifiée et commentée par Tchou Hi sous les Song, l'œuvre p.10 confucéenne a pris, dans l'esprit des lettrés, depuis cette époque, un sens et un caractère qu'elle n'avait certainement pas à l'origine. Les Six Principes ont subi le même avatar. Nous les trouvons, dans le *Kiai tseu yuan*, tels qu'ils furent compris depuis l'époque des Song, comme des règles techniques s'appliquant à l'éducation du peintre et il me semble que les traductions de Giles, de Hirth, comme celle de Sei-ichi Taki reflètent cette conception moderne. Mais il me semble aussi qu'ils contiennent davantage : pour les comprendre dans leur sens profond, nous devons les considérer à leur origine, au sein de l'époque à laquelle ils furent formulés. En les mettant en rapport avec l'ensemble des idées qui ont inspiré peintres ou critiques et constitué l'esthétique chinoise dans une évolution dont la formule de Sie Ho n'est que l'aboutissement, nous pourrions en retirer, je crois, plus, pour la compréhension de l'âme chinoise et de son art, que par la simple acceptation de leur sens moderne.

§ III. Nous devons tout d'abord faire une remarque essentielle. Les Six Principes de Sie Ho furent formulés, comme son petit livre en fait foi, pour établir un classement dans l'œuvre des peintres qui avaient vécu avant lui ou qui étaient ses contemporains. Ces principes doivent donc refléter les idées générales de l'esthétique chinoise à son époque et, quelle qu'ait été la part du coefficient personnel dans leur établissement, il est certain que Sie Ho n'eut pu arriver à déterminer une formule si généralement acceptée après lui si l'on n'y avait retrouvé les éléments essentiels dégagés par une longue culture. Or, il en est des écrits des hommes comme des choses naturelles ; ils se transforment et évoluent. Non point dans leurs termes, puisqu'ils sont fixés une fois pour toutes, mais dans leur contenu qui, lorsqu'ils ne sont point assez superficiels pour être périssables, est constitué par des idées complexes sur lesquelles peuvent s'exercer les esprits de plusieurs générations. Ainsi les diverses époques qui se succèdent donnent leur interprétation propre d'un texte et le transmettent à celles qui les suivent avec leur compréhension faite des idées régnantes au moment où elles s'y sont attachées. C'est à l'époque des Song que l'on semble avoir interprété les Six Principes de Sie Ho dans leur sens purement technique ; cette interprétation était restée traditionnelle jusqu'au XVII^e siècle, au moment où Lou-tch'ai-che écrivait le *Kiai tseu yuan* ; elle s'est maintenue jusqu'à nos jours.

Cependant, si nous examinons de près les éléments fournis par les générations postérieures, nous verrons qu'ils portent en eux-mêmes la démonstration d'une interprétation différente de celle des origines et que des idées plus libres ont forjetée dans un sens plus positif. Si nous retenons les Six Principes dans leur sens moderne, nous comprendrons difficilement comment la technique qu'ils dévoilent aurait pu servir à mesurer l'œuvre de tel ou tel peintre, alors que l'art pictural appelle leur application totale. Je laisse de côté le premier principe dont la valeur spiritualiste est tellement affirmée qu'il n'a pu entrer dans l'interprétation moderne. Mais le second ne s'applique, dans son sens purement technique, qu'à la structure anatomique ; le troisième, à l'observation de la nature et à la correction du dessin ; le quatrième au coloris ; le cinquième à la composition ; le sixième à la copie des modèles classiques, selon les uns, au fini de l'œuvre

d'art, selon les autres. Je ne vois pas bien comment, en se fondant sur ce seul caractère technique, on pourrait justifier le classement de Sie Ho qui met, dans sa première classe, correspondant p.11 au premier de ses principes, Lou T'an-wei, Ts'ao Pou-hing et Wei Hie. Dans la seconde, Kou Tsiun-tche, dans la troisième un peintre tel que Kou K'ai-tche. L'art pictural, en effet, exige aussi bien l'observation de la structure anatomique que la correction du dessin, ou que la composition, ou que le coloris et si l'on peut dire de tel maître qu'il domine tel autre par le dessin ou par le coloris, on ne peut cependant concevoir des œuvres qui se distribueraient hiérarchiquement dans ces diverses classes, ni pourquoi la structure anatomique, prédominant dans une œuvre, ferait passer celle-ci avant une autre où la composition serait particulièrement remarquable.

Ces difficultés s'évanouissent si nous prenons les Six Principes dans leur sens abstrait. Les auteurs modernes eux-mêmes nous indiquent cette voie. Lou-tch'ai-che nous dit, dans la note qu'il a ajoutée à leur énumération, que l'on peut étudier et apprendre les matières énoncées par les cinq derniers, mais que, pour le premier, il dépend « d'un savoir que l'on apporte en naissant », c'est-à-dire d'un don inné. Et si l'on compare le chapitre des Trois Qualités ¹ à celui des Six Principes, on se trouvera confirmé encore dans cette opinion qu'une valeur métaphysique et abstraite doit justifier leur formule.

Rien n'est plus certain si nous considérons le caractère général de l'esthétique chinoise et l'époque à laquelle Sie Ho a fixé ses principes. Toute esthétique a deux faces ; d'un côté, elle reflète les nécessités techniques de l'art auquel elle s'attache, de l'autre, elle est imprégnée des idées philosophiques au milieu desquelles elle a pris naissance. Or, c'est précisément par ce dernier caractère que nous pourrions déterminer le sens réel des formules que nous étudions.

Si nous recourons aux civilisations primitives comme celles de l'Égypte, de la Chaldée ou de l'Assyrie, nous voyons que le caractère magique des représentations plastiques a prédominé d'une façon écrasante sur leur caractère purement esthétique. C'était pour assurer au mort les domaines, les moissons, la nourriture, les esclaves, les animaux représentés sur les fresques des tombeaux que les Égyptiens ont développé dans leurs chambres funéraires ces fresques ou ces bas-reliefs qui ne nous intéressent plus aujourd'hui que par leur caractère d'art. C'était pour assurer la survie du double dans l'autre monde qu'ils sculptaient ces statues admirables cachées ensuite dans le sépulcre. Leur caractère esthétique n'était pas un caractère d'exposition. Nous voyons aujourd'hui les choses sous cet angle et ce caractère y était bien réellement enfermé. Mais, dominé par des conceptions primitives, il se trouvait écrasé par le sens magique et l'utilité mystérieuse qu'il comportait. Des idées du même ordre conduisaient les Assyriens à développer, à l'entrée de leurs palais, ces figures de taureaux ailés, à tête humaine, de génies ou de dieux. L'idée primitive qu'un sens de création s'attache à l'exécution d'une image et que le dessin prête une vie mystérieuse au simulacre de l'objet, s'est trouvée à la base de la conception esthétique des grandes civilisations de l'Orient classique. Nous en avons perdu le fil, brisé par l'effort ingénu du clair esprit de la Grèce ; il a disparu de notre tradition, mais il s'est maintenu en Extrême-Orient jusqu'à des époques relativement tardives et il était particulièrement vivant dans la Chine de l'époque de Sie Ho. Héritière des idées des Han, elle était pleine de rêveries singulières ; magiciens et sorciers p.12 régnaient en maître ; il n'était question que d'apparitions, de transformation constante des vieux rituels du sacrifice, d'instauration de

¹ Voir chap. V.

divinités nouvelles ; les empereurs envoyaient des missions nombreuses à la recherche des îles fortunées qu'habitent les bienheureux ; ils attendaient d'une révélation de l'au-delà la possession de l'élixir de longue vie. Et ce n'était pas le Bouddhisme envahissant qui, avec ses idées mystiques sur la valeur des images sacrées, ses miracles et ses légendes, pouvait changer une semblable direction de l'esprit.

C'est sous la domination d'idées semblables, intervenues en Chine avec la dynastie Ts'in et continuées par les deux dynasties Han, que les premières formules de l'esthétique chinoise se sont constituées. La vitalité des idées magiques de la valeur de l'image nous est démontrée par l'histoire légendaire des vieux peintres, aussi bien en Chine qu'au Japon. On parle encore, au VIII^e siècle, d'un cheval de Han Kan s'échappant du papier ou d'un dragon de Wou Tao-tseu s'envolant de la soie, dans le tumulte et dans la nuée, dès que le maître eut, après que la peinture était achevée, peint les yeux. On raconte encore la même chose des peintures de Kocé Kanaoka au IX^e siècle, au Japon. Nombreux sont les textes analogues pour les maîtres antérieurs. C'est comme un cliché qui se répète à satiété ; il suffit à nous montrer que la valeur magique de la représentation figurée était encore vivante dans la tradition bien après que Sie Ho eut « salué le monde ».

Née au milieu de ces idées superstitieuses où se reflétaient encore des conceptions venues des origines mêmes de la civilisation, l'esthétique chinoise s'est cependant constituée au contact d'idées philosophiques plus nobles et plus pures. On peut dire que le Laoïsme lui a, pour ainsi dire seul, fourni les éléments de son inspiration ¹. C'est à la lueur de sa théorie du monde que nous devons examiner les Six Principes de Sie Ho, et nous verrons alors comment, au contact d'une pensée supérieure, les superstitions grossières se sont transformées en un système qui n'est pas sans beauté.

§ IV. — 1. Le premier principe évoque le principe même du Tao. C'est le Tao qui s'identifie à l'Esprit et dont la révolution périodique et géante enfante le mouvement perpétuel de la Vie. On ne saurait mieux faire que de donner comme commentaire à cette formule ces lignes où M. Chavannes en définit la notion essentielle : « Un principe unique règne au dessus du monde et se réalise dans le monde, lui étant à la fois transcendant et immanent ; il est en même temps ce qui n'a ni forme, ni son, ni couleur, ce qui existe avant toute chose, ce qui est innommable, et d'autre part, il est ce qui apparaît dans les êtres éphémères pour les disposer suivant un type et imprimer sur eux comme un reflet de la raison suprême. Nous apercevons ici et là dans la nature les éclairs lumineux par lesquels il se trahit au sage et nous concevons une vague idée de sa réalité majestueuse. Mais, parvenu à ces hauteurs, l'esprit adore et se tait, sentant bien que les mots des langues humaines sont incapables d'exprimer cette entité qui renferme l'univers et plus que l'univers en elle. Pour la symboliser du moins en quelque mesure, nous lui appliquerons un terme qui désignera, sinon son essence insondable, du moins la manière dont elle se manifeste ; nous l'appellerons la Voie, le *Tao*. La Voie, ce ^{p.13} mot implique d'abord l'idée d'une puissance en marche, d'une action ; le principe dernier n'est pas un terme immuable dont la morte perfection satisferait tout au plus les besoins de la raison pure ; il est la vie de l'incessant devenir, à la fois relatif, puisqu'il change, et absolu puisqu'il est éternel. La Voie, ce mot implique encore l'idée d'une direction sûre, d'un processus dont toutes les étapes se succèdent suivant un ordre ; le devenir universel n'est pas une vaine agitation ; il est la

¹ Voyez, pour cette démonstration, ma [Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient](#).

réalisation d'une loi d'harmonie ¹.

Nous voyons donc ce qu'évoquent les termes : la « Révolution de l'Esprit », ou la « Consonance de l'Esprit », suivant qu'on adoptera l'une ou l'autre rédaction. C'est l'esprit qui constitue l'essence même de l'univers. Son écoulement perpétuel n'est qu'une manifestation tangible de ce rythme qui emplit l'immensité. La révolution de l'esprit engendre le perpétuel écoulement des choses ; elles sont la conséquence de son action, le reflet de sa nature ; elles disparaîtraient dans le néant si son mouvement majestueux devait s'arrêter. Le peintre doit donc percevoir avant tout, à travers le mouvement des formes, le rythme de l'esprit, le principe cosmique qu'elles expriment : au delà des apparences, il doit saisir le sens de l'universel.

Nous comprenons maintenant pourquoi cette révélation ne se fait qu'à des âmes clairsemées dans la foule humaine. Elle réside dans un pouvoir que l'on apporte en naissant, dit Lou-tch'ai-che ; c'est à dire qu'elle ne se laisse atteindre que par le génie. Seuls, ceux qui sont parvenus aux plus hautes cimes du savoir comme de la divination de l'artiste, auront pu exprimer un jour, dans quelque chef-d'œuvre immortel, le battement de ce cœur géant du monde à travers les apparences des formes naturelles.

2. Lorsqu'il a saisi la valeur du principe grandiose que dévoilent les formes à celui qui sait les lire, le peintre doit pénétrer dans les replis où le Tao se cache, au fond même des êtres et des choses. La loi des os au moyen du pinceau, c'est l'expression adéquate de la structure interne. Le peintre évoque ainsi le sens de la chose tangible ; il a à définir la structure essentielle qui donne à cette chose la personnalité transitoire où le principe éternel vient se réfléchir. Il ne s'agit plus ici de la simple étude de la structure anatomique des êtres, mais de quelque chose de plus grand où l'on sent vivre encore un reflet de la vieille conception magique du dessin. Le pinceau, en évoquant la loi de structure interne, s'il l'applique d'une manière adéquate, prête une vie mystérieuse à la forme dont il a dégagé l'essence. Le résultat, au point de vue de la peinture, est non une représentation exacte et savante, mais une figuration qui, en mentant délibérément à la réalité vulgaire et prochaine, donne la réalité profonde et révèle son sens général.

3. Après avoir découvert la signification des apparences dans le lien qui rattache le rythme de l'esprit au mouvement de la vie ; après avoir conquis la possibilité de l'expression en touchant à l'essentiel de la structure interne, le peintre peut aboutir à représenter la forme conformément aux choses ou aux êtres qui peuplent le monde. Cette formule correspond à une très ancienne conception de la philosophie chinoise. La conformité parfaite d'un être avec sa nature ou avec le principe d'ordre universel qui est en lui, constitue, lorsqu'il s'applique à l'homme, l'idée chinoise de la Sainteté. Par cette conformité, l'homme, le Saint, devient l'égal ^{p.14} du Ciel et de la Terre. C'est aussi par cette conformité que la forme peinte prend plus que la valeur d'une simple représentation. Elle devient une création véritable et, au moyen de l'œuvre d'art, se réalise dans le principe même du Tao. Car chaque être ou chaque chose représentée, étant en conformité avec sa propre nature, l'œuvre d'art devient l'image d'un monde parfait où les principes essentiels s'équilibrent dans une harmonieuse proportion. On voit donc se transposer ici, dans un sens philosophique et supérieur, cette vieille conception de la valeur magique du dessin qui accompagne le développement de la peinture chinoise et la constitution de son esthétique.

¹ Cf. Chavannes. [Mémoires Historiques de Sse-ma Ts'ien Vol. I. Introduction](#), p. XIX. Paris, Leroux, 1895.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

De semblables idées devaient conduire le peintre, non pas à chercher à imiter des apparences immédiates ; mais à dégager la synthèse des formes et à évoquer d'un trait de pinceau schématique et sûr ce qui fait le caractère profond d'une forme naturelle par quoi s'expriment ses lois. Ainsi s'explique le génie de synthèse qui caractérise l'art de l'Extrême-Orient tout entier.

4. C'est comme une conséquence de cette recherche de la conformité des êtres ou des choses avec leur propre essence qu'intervient la formule du quatrième principe. Il n'est qu'une extension du précédent. D'autre part, il ne comporte pas seulement l'idée de répéter la couleur réelle des objets en l'appliquant sur la forme peinte. Il faut y voir aussi une permanence de l'idée de la valeur magique des représentations plastiques : on *prend* la couleur réelle en la reproduisant. La couleur de la peinture est aussi vivante que celle des choses ; elle se distribue suivant la similitude essentielle de ces êtres ou de ces choses ; elle revêt de sa vie propre une structure où se sont dégagés déjà les principes éternels et l'action du Tao. Elle achève l'opération profonde du peintre en le menant de plus en plus près des ressemblances superficielles auxquelles l'œil est accoutumé.

5. Lorsque ces conceptions sur l'individualité des formes sont bien établies, la composition de l'ensemble intervient. Mais on se tromperait étrangement si, sur la foi de la traduction de ce principe dans nos langues occidentales, imprégnées évidemment de notre culture et de notre façon de voir les choses de la plastique, on s'arrêtait à la simple idée d'une science de la composition du seul point de vue de notre esthétique. L'idée chinoise est tout autre. Elle est liée au principe même de sa calligraphie qui prête une vie particulière et un sens déterminé au trait du pinceau ; il identifie ce trait avec les sentiments ou les idées qu'il traduit ; dans la peinture, ce principe établit un lien entre le trait qui exprime et le sens général du tableau dans lequel il se meut. Les lignes qui couvrent la surface peinte doivent, elles aussi, observer les lois immanentes du Tao. Comme on le verra plus loin, dans le tableau, la partie supérieure est le Ciel, la partie inférieure, la Terre. L'esthétique chinoise n'admet point une composition de lignes ou de formes jetées à tort et à travers, sans tenir compte de tout ce mystère qui s'incarne dans l'œuvre peinte. Une subordination philosophique s'établit d'une ligne à l'autre dans la composition du tout : une place et une seule convient à une expression donnée de l'esprit. Et ces positions du trait ou des formes qu'il exprime, s'établissent suivant des relations qui subordonnent les uns aux autres les éléments de l'ensemble. Ainsi se détermine une hiérarchie qui n'est autre chose que l'expression directe du principe harmonieux de l'univers.

6. C'est, comme on l'a vu, pour le sixième principe que la traduction que je donne s'éloigne le plus des précédentes. Cette divergence porte sur le caractère p.15 模 ou 摸. Suivant qu'on le prend dans le sens général de *forme*, *figure*, ou dans le sens plus particulier de *modèle*, on adoptera le sens que j'ai donné ou celui de mes devanciers. M. Taki se rallie au sens de modèles puisqu'il traduit : « The copying of classic masterpieces ». Pour toutes les raisons que j'ai exposées plus haut, et quoique, au point de vue purement grammatical, ma position soit peut-être moins forte, je n'hésite pas à prendre le caractère dans son sens le plus général et à voir, ici encore, une permanence de la vieille idée de la valeur magique du dessin. Si tout ce qui précède est justifié, on ne comprend pas ce que viendrait faire ici la copie des classiques. Au contraire, on comprend fort bien que, ayant réalisé le Tao dans l'œuvre entière, l'artiste ait fait une véritable œuvre de création. Il « *propage* » à sa manière les formes du monde et il travaille au mouvement général de l'univers vers la perfection en ajoutant, aux choses réalisées, des images plus parfaites qui

en dégagent le principe et en libèrent l'essence mystérieuse. Le dessin ou la peinture dépassent ainsi la valeur proprement dite d'une œuvre plastique. Ils prennent quelque chose d'auguste et de sacré. Ils livrent aux hommes l'image du monde tel qu'il doit être pensé, dans un sens de perfection. Son idéal se réalise dans les manifestations de la peinture, retentissant d'un maître à l'autre, comme l'écho d'une voix géante dont la noblesse et la gravité résonnent à travers le monde.

V. — Nous pouvons maintenant nous rendre compte de la hiérarchie réelle que représentent les Six Principes de Sie Ho. Ils ne constituent point un rang de prééminence technique, mais une conception philosophique dont les formes particulières peuvent caractériser l'œuvre de tel ou tel peintre. Si nous les prenons à rebours, nous voyons que le sixième principe s'applique au fait même que le peintre exécute une œuvre donnée : il dénonce le caractère réel de son effort qui « *propage* » les formes d'un monde idéal et parfait. Le cinquième établit la composition générale du tableau dans lequel le peintre s'exprime et lui signale la nécessité d'observer ses grandes divisions systématiques ; le quatrième nous mène plus loin que ces conditions générales et préliminaires et porte sur la transposition de la couleur, dans un sens magique de création, comme le troisième porte sur la transposition des formes. Le deuxième nous fait pénétrer dans le principe secret de ces formes dont on n'avait jusqu'ici que les apparences extérieures et le premier enfin, au delà de cette structure interne et particulière, nous fait saisir l'immanence du Principe Eternel. Nous allons ainsi du dehors au dedans, des apparences multiformes à l'essence unique ; comme, si nous suivons l'ordre de Sie Ho, nous allons de l'origine au résultat dans lequel elle se réfléchit par l'œuvre du peintre. On comprend alors pourquoi Sie Ho classe les maîtres qui l'ont précédé d'une façon si singulière, suivant qu'ils se sont plus ou moins rapprochés de la vision du Principe Eternel. Ts'ao Pou-hing qui sut saisir l'esprit du Dragon et, de cette incarnation du Tao, donner des images parfaites, appartient à la première classe ; Kou Tsiun-tche qui, au rythme et à la force des anciens maîtres, ajoutait une délicatesse et un respect du détail inconnus avant lui, appartient à la seconde ; il nous donne l'exemple de ceux qui pénétrèrent jusqu'à la connaissance de la structure interne des choses. Enfin Kou K'ai-tche qui sut prêter la vie aux formes humaines et dégager d'un trait subtil leurs mouvements harmonieux, appartient à la troisième. Ce n'est pas le point de vue technique qui domine ici, mais le point de vue philosophique.

p.16 Cependant, ces principes comportent un élément positif qui s'explique, puisqu'ils s'appliquent à la peinture. Ils ne sont que l'expression de la façon dont un esprit, imprégné des idées complexes que nous avons retracées, comprenait la technique de la peinture. Et si cette technique, à travers ces idées mêmes, et peut-être à cause d'elles, s'était perfectionnée durant de longs siècles de manière à explorer les formes dans le sens de leur synthèse, il a bien fallu qu'elle se conforme aux lois plastiques car, quelles que soient les écoles ou les races, elles demeurent les mêmes. Cela explique pourquoi les peintres des époques postérieures, à mesure que se perdaient les idées mystiques à travers lesquelles ces principes avaient été formulés, ont fini par ne plus y voir autre chose que leur valeur technique et immédiate. Telle était, cependant, la puissance du caractère originel que le premier principe devait échapper à cette interprétation positive et que, jusqu'à nos jours, il devait rester comme une chose puissante et mystérieuse, liée à « un savoir que l'on apporte en naissant » ; la marque même du génie.

III

Les six Nécessités ; les six Supériorités

@

Lieou Tao-chouen [de la dynastie] des Song dit :

« La Révolution de l'Esprit » doit être jointe à la force : première nécessité ¹.
Les lignes et les plans doivent être fermes : deuxième nécessité.
Les changements et les différences doivent être conformes à la raison : troisième nécessité.
Les couleurs doivent avoir de l'harmonie : quatrième nécessité.
[Le pinceau doit] aller et venir avec aisance : cinquième nécessité.
En imitant et en étudiant, abandonner tout ce qu'il y a de mauvais : sixième nécessité.

Chercher dans la rudesse le mouvement du pinceau : première supériorité.
Rechercher le talent dans l'inhabileté : deuxième supériorité.
Chercher la force dans la finesse et la délicatesse : troisième supériorité.
Chercher la Raison dans le dérèglement et la singularité : quatrième supériorité. p.17
Sans encre, chercher le ton : cinquième supériorité.
Dans une peinture plate, chercher l'espace : sixième supériorité.

Commentaire. — Il est facile de voir que le caractère technique des Six Nécessités s'oppose au caractère philosophique des Six Supériorités. Il est inutile d'insister sur la signification des premières qui apparaîtra comme très évidente à tous ceux qui ont quelque connaissance des arts plastiques ; il n'en est pas de même des secondes car elles se présentent sous un aspect paradoxal et propre à l'esprit chinois.

Pour les comprendre, il faut s'imprégner de philosophie laoïste. On y découvre tout aussitôt l'antithèse voulue qui oppose le but et les moyens. Le mouvement harmonieux du pinceau cherché dans la rudesse ; le talent dans l'inhabileté ; la force dans la finesse ; la raison dans le dérèglement ; autant de choses qui font songer aux formules de Lao-tseu et de Tchouang-tseu sur l'extrême Plein et l'extrême Vide, et sur la façon dont la possession de l'un donne la possession de l'autre. Cette tendance à dégager l'œuvre d'art de toute matérialité, à donner à la raison l'aspect déroutant de la folie, à cacher sous l'apparence de la rudesse, de la maladresse et de l'ignorance, la plus parfaite maîtrise, c'est l'essence même de la philosophie laoïste. Elle donne au principe esthétique sa valeur parfaite en l'incarnant dans des peintures où la science est oubliée, où rien du travail ne se fait sentir et où le Tao immanent se dégage sans effort de l'œuvre d'art.

¹ Ici, les termes « la Révolution de l'Esprit » doivent être pris dans le sens d'une citation totale du premier principe de Sie Ho.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

La cinquième et la sixième des supériorités, tout en obéissant à ce sens général nécessitent, cependant, quelques remarques d'un autre ordre : chercher le ton sans le moyen trop matériel de l'encre lourde nous montre ici une préoccupation de perspective aérienne dont nous trouverons d'autres exemples, plus précis ; dans la peinture plate, chercher l'espace, dénonce d'autre part une préoccupation de perspective aérienne et linéaire dont le *Kiai tseu yuan* nous donnera aussi d'autres exemples. Il n'en reste pas moins que l'antithèse du principe laoïste s'affirme également ici.

Si, maintenant, nous revenons à nouveau à la comparaison des Six Nécessités et des Six Supériorités, nous verrons qu'elles correspondent à ce que, dans le premier chapitre, Lou-tch'ai-che appelle la complexité et la simplicité, la méthode et l'absence de méthode. Complexité et Méthode, c'est la technique attentive des Six Nécessités ; Simplicité et absence de Méthode, c'est la liberté pleine de maîtrise, l'esprit qui, s'étant assimilé les règles, a su s'en affranchir, l'inspiration aisée et puissante des Six Supériorités.

En somme, nous retrouvons ici la conception développée au chapitre premier. L'œuvre d'art apparaît comme gouvernée par un métier déterminé. Dans l'art de peindre, la condition de la représentation des formes comporte une technique dont la connaissance est indispensable ; elle est exprimée ici par les Six Nécessités. On va la trouver reprise plus bas, définie à nouveau dans les chapitres des Trois Défauts et des « Douze choses qu'il ne faut pas faire.. Au contraire, les Six Supériorités correspondent à cette aisance d'un maître abandonné entièrement à son inspiration. Il possède la technique, mais il n'y est plus enfermé ; aussi l'audace avec laquelle il traite les formes, la singularité avec laquelle il évoque leur principe essentiel constituent-ils la personnalité d'un artiste et la marque de son génie.

p.18 Le *Kiai tseu yuan* insistera encore plus loin sur cette conception de la maîtrise. On retrouvera ces idées au chapitre VI qui traite des « Trois qualités. » On voit donc qu'il s'agit ici de l'un des principes directeurs de l'esthétique chinoise. Il est vrai qu'il met en cause la psychologie créatrice de l'artiste plus que les éléments objectifs de l'art. Mais cela même montre sous quel angle les Chinois ont vu le phénomène de la Beauté. Ils ont toujours mis par dessus tout l'élément mystérieux par lequel elle se réalise à travers la manifestation d'un homme exceptionnel. Cela leur a permis d'échapper à cette froideur académique que notre esthétique, trop souvent traitée comme une science, a maintes fois provoquée.

@

IV

Les trois défauts

@

Kouo Jo-hiu [de la dynastie] des Song dit :

Les trois défauts sont tous liés à l'emploi du pinceau. Le premier s'appelle *pan*. *Pan*, c'est le poignet faible et le pinceau stupide ; c'est manquer entièrement d'équilibre, donner une forme plate aux objets, ne pas pouvoir faire la forme en relief.

Le deuxième défaut s'appelle *k'o*. *K'o*, c'est quand on manœuvre le pinceau et qu'on doute intérieurement ; le cœur et la main ne sont pas d'accord ; quand on peint, on fait naître des angles.

Le troisième défaut s'appelle *kie*. *Kie*, c'est lorsqu'on veut avancer et qu'on n'avance pas. C'est, quand il faut développer, ne pas développer. Il semble qu'il y ait quelque chose qui empêche [le pinceau] et qu'il ne puisse pas couler librement.

Commentaire. — La liste des trois défauts nous met pour la première fois en présence des termes techniques, de ce que l'on pourrait appeler l'argot du peintre ; cela constitue certainement l'une des grandes difficultés du présent travail. C'est tout un vocabulaire qu'il faut établir et dont il s'agit de reconstituer exactement le sens. Voyons ce qu'il faut entendre par chacun des trois défauts.

[] *pan*. Mot à mot *planche*. Le défaut *pan*, c'est donc ce défaut qui correspond à l'inertie, à la veulerie du peintre. Les formes sont sans vie et plates comme des *planches*. La peinture elle-même n'est qu'une sorte de planche barbouillée de traits mous et imprécis.

[] *k'o*. Mot à mot : *entailler, couper, trancher*. Ce caractère a aussi le sens ^{p.19} *d'inciser* et de *graver*. Le défaut *k'o* correspond donc à une peinture hésitante où l'artiste, n'étant pas sûr de lui, donne à son pinceau une facture tremblée qui accumule les traits anguleux.

[] *kie*. Mot à mot : *nouer*. Il faut prendre ici ce mot avec le sens qu'il a dans la locution : « nouer les aiguillettes » : Le défaut *kie*, c'est être *noué* au point de vue du travail d'art. Une incapacité invincible arrête le peintre et l'empêche de s'élever au dessus d'une recherche lourde et laborieuse.

Tel est le sens qu'il faut attacher aux trois défauts *pan*, *k'o* et *kie*. Nous devons remarquer, en outre, que les trois défauts portent tous sur une lacune de la psychologie de l'artiste. L'inertie, le doute, la ligature de la volonté et du désir, autant de choses qui appartiennent à ce que nous appellerions *le manque de tempérament*. Ce sont des défauts à peu près irrémédiables. Le peintre qui ne s'en libère pas à brève échéance, qu'il soit chinois ou européen, n'a qu'une décision à prendre : faire n'importe quoi, mais pas de la peinture.

V

Les douze choses qu'il ne faut pas faire

@

Jao Tseu-jan [de la dynastie] des Yuan dit :

- La première chose qu'il ne faut pas faire est de grouper tout ensemble ;
- La deuxième, de mettre sur le même plan l'éloigné et le rapproché ;
- La troisième, de faire la montagne sans veine d'aspiration ;
- La quatrième, l'eau sans source ;
- La cinquième, la vue sans parties accidentées ;
- La sixième, les chemins sans entrée et sans sortie ;
- La septième, les pierres avec une seule face ;
- La huitième, les arbres avec moins de quatre branches ;
- La neuvième, l'homme et les choses bossus ;
- La dixième, de placer les hautes maisons en désordre ;
- La onzième, de ne pas disposer les nuances convenablement ;
- La douzième, de disposer les couleurs sans méthode.

Commentaire. — La première des choses qu'il ne faut pas faire est bien évidemment un principe de composition, la seconde, un principe de perspective qui s'expliquent d'eux-mêmes et sur lesquels il n'est nullement nécessaire d'insister. Il n'en est pas de même de la troisième. Elle dérive de l'ancienne idée chinoise de ^{p.20} la montagne, de sa vie intérieure, de la façon dont elle doit être évoquée. C'est la conception cosmique et mythique de la montagne environnée de vapeurs, prise comme une personnification du principe humide. Systématisée sur ce vieux fonds d'idées, la montagne, dans la peinture de l'Extrême-Orient, devient une chose vivante. Elle a sa vie cachée, ses veines à travers lesquelles l'eau circule, par lesquelles elle est aspirée par la pierre et métamorphosée en ces brumes vaporeuses dont elle s'entoure. Faire la montagne « sans veine d'aspiration », c'est faire de la montagne une chose morte. On voit alors comment la quatrième chose qu'il ne faut pas faire se rattache à la troisième.

La cinquième a trait au paysage tel que l'ont conçu les Chinois et, à leur suite, les écoles japonaises influencées par eux. Le paysage est, à proprement parler, le *chan-chouei*, « la montagne et les eaux », l'évocation du monde dans la dualité du *yin* et du *yang*, du principe femelle et du principe mâle. Il a je ne sais quel caractère sacré ; il évoque des régions montagneuses et dramatiques où la vapeur enserme les sommets vertigineux de ses courbes subtiles. Un paysage qui ne comporte point de parties accidentées, n'est pas une œuvre de grand art au point de vue classique et traditionnel. C'est ce point de vue que Jao Tseu-jan exprime ici.

La sixième chose qu'il ne faut pas faire a trait à la logique de la composition. La septième, à la perspective des pierres qui, à moins qu'elles ne soient cubiques et vues perpendiculairement au tableau, doivent présenter trois faces au spectateur. La huitième,

comme la troisième, évoque les vieilles idées d'un système cosmique, relatives, cette fois, à l'arbre et dont nous aurons à donner l'exposé métaphysique lorsqu'il s'agira du prunier. La neuvième et la dixième ont trait à la composition : la onzième au clair obscur ; la douzième à la perspective aérienne. Nous aurons dans la suite à en donner une démonstration plus complète.

VI

Les trois Qualités

@

Hia Wen-yen dit :

« La Révolution de l'Esprit engendre le mouvement [de la Vie] », est [un Principe] issu du Ciel. Les hommes ne peuvent pas imiter attentivement cet avantage : on appelle cela la qualité *chen* (divine, céleste).

Si l'œuvre du pinceau et de l'encre s'élève très haut ; si elle transpose la couleur d'une manière convenable ; si l'agrément de l'idée est en abondance, on appelle cela la qualité *miao* (merveilleuse).

Obtenir la similitude des formes sans perdre les règles, on appelle cela la qualité *neng*, (pouvoir, habileté). »

p.21 Lou-tch'ai-che ¹ dit : « C'est répéter des paroles déjà dites. Tchou King-tchen [de la dynastie] des T'ang, au dessus des trois qualités, a encore mis la qualité *yi* (extraordinaire). Wang Hieou-fou mettait en premier lieu la qualité *yi* et ensuite, les qualités *chen* et *miao*. Ces idées sont venues de Tchang Yen-yuan. [Tchang] Yen-yuan dit : Si [la peinture] laisse d'abord échapper ce qui est naturel, alors, elle sera divine (*chen*). Si elle laisse échapper ce qui est divin, alors elle sera merveilleuse (*miao*). Si elle laisse échapper ce qui est merveilleux, alors, elle sera soignée et fine. — Ce discours est évidemment singulier. Quand la peinture a atteint le degré du divin, alors, l'art est parvenu à son but ². Y a-t-il quelque chose qui ne soit pas naturel ? La qualité *yi* doit naturellement être placée au delà des trois qualités. Comment peut-on discuter de sa supériorité ou de son infériorité relativement à la qualité *miao* ou à la qualité *neng* ? Si l'on se perd dans le *soigné* et le *fin*, alors, on devient tel qu'on ne vous critique plus, qu'on ne rit même plus de vous ; on flatte le monde avec l'apparence aimable de la peinture ; on réalise l'hypocrisie de l'art de peindre. La bassesse, je ne la considère pas !

¹ Il s'agit ici d'une note que l'auteur du *Kiai tseu yuan* a ajoutée à la citation qu'il fait de Hia Wen-yen.

² Mot à mot : l'affaire est terminée.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Commentaire. — On se heurte ici aux particularités d'un vocabulaire technique dont il est nécessaire d'analyser le sens si l'on veut pénétrer les éléments de l'esthétique chinoise. Bien que l'auteur du *Kiai tseu yuan* cite la formule de Hia Wen-yen pour l'énumération des trois qualités, nous apprenons, par la note même qui suit cette citation, que, loin de provenir de la préface du *T'ou houei pao kien* écrite en 1365, la liste des trois qualités était déjà fixée du temps des T'ang et qu'à cette époque déjà, Tchou King-tchen avait encore placé au dessus d'elles, une quatrième qualité, la qualité *yi*. Ceci rapproche singulièrement les *Trois Qualités* des *Six Principes* et, si leur texte ne nous l'avait indiqué déjà, nous y trouverions la démonstration qu'elles appartiennent à ce même complexe d'idées qui trouvait une formule définitive dans les Principes de Sie Ho. Nous armant de l'observation de Tchang Yen-yuan et de la note de Lou-tch'ai-che, nous allons essayer de définir ce que nous devons comprendre par les qualités *yi*, *chen*, *miao* et *neng*.

La qualité *yi* désigne ce qui est opposé à l'ordinaire et au banal ; elle doit être prise dans le sens de : ce qui arrive à la beauté parfaite. *Yi* se dit d'une calligraphie qui atteint au sommet de la beauté, c'est à dire où l'on trouve ^{p.22} l'expression directe de l'âme de l'écrivain et la compréhension profonde des choses exprimées. La qualité *yi* est donc celle qui est au delà de toute règle et, même, de toute définition ; c'est une qualité de pur esprit ; la manifestation du sage qui porte le Tao en lui. Elle est hors de la nature ordinaire et elle est l'essence même de la nature. Elle semble, en somme, n'être qu'une expression du premier des Six Principes et Tchou King-tchen, développant les idées de Tchang Yen-yuan, semble avoir tout simplement dédoublé la première des trois qualités, et placé au dessus de l'inspiration du divin, l'inspiration conquise par le sage, dans la sainteté de sa propre nature et dans sa conformité avec le Tao. Cela nous explique la surprise de Lou-tch'ai-che trouvant ce discours singulier parce que : « quand la peinture a atteint le degré du divin, l'art est parvenu à son but ». Il n'a pas compris les raisons du dédoublement de la première qualité et, pour lui, la qualité *yi* et la qualité *chen* continuent à n'en former qu'une.

[] *chen*. — Après ce que nous avons dit de la qualité *yi*, la qualité *chen* est facile à concevoir. On peut la confondre avec la première ; mais, si on l'en sépare, il faut la retenir comme un second degré de la supériorité. C'est une inspiration du ciel qui se reflète dans l'âme du peintre : c'est une influence venue d'en haut et qui crée une qualité innée. Le don de compréhension de l'univers, ainsi reçu du ciel, ne doit pas, cependant, se confondre avec l'identification parfaite que la qualité *yi* exprime.

[] *miao*. — La qualité *miao* nous fait prendre pied sur un terrain plus solide. C'est l'inspiration du peintre et le savoir étendu, tels qu'on les trouve chez des maîtres, mais non point pareils à ceux de ces hommes exceptionnels qui se répètent à deux ou trois exemplaires dans l'histoire de l'humanité. Il est facile de voir que la qualité *miao* s'applique au contenu intellectuel de la peinture, à « l'agrément de l'idée », à la noblesse et à la gravité de l'œuvre de l'encre et du pinceau. Au contraire, la qualité *neng* va nous faire rentrer exclusivement dans la perfection technique.

[] *neng*. — Si l'on traduit le terme *neng* par *pouvoir* ou *habileté*, on aura bien donné un équivalent au sens du caractère chinois, mais on sera loin d'avoir défini la valeur complexe de la troisième qualité. La qualité *neng*, ce n'est pas autre chose que la connaissance de tout ce qui peut être appris, sans plus. C'est une technique parfaite, le meilleur des résultats auquel puisse atteindre un artiste sans inspiration ; c'est à dire le *soigné*, le *fini*, le brillant. On aboutit ainsi à cet art médiocre qui plaît à la foule ; on flatte le monde, on ne le secoue point avec des visions nouvelles : « on réalise l'hypocrisie de l'art de peindre ». C'est

l'écueil sur lequel s'est brisée la peinture chinoise dans les temps modernes. Les œuvres d'un coloris éclatant et fade, d'une habileté superficielle, à travers lesquelles le plus grand nombre des Européens — et même des Chinois — connaissent la peinture chinoise, sont pleines de la qualité *neng*. Mais on n'y trouvera nulle trace des deux premières.

VII

Division des Écoles

@

Les Bouddhistes ont deux branches : celle du Nord et celle du Sud. A l'époque des T'ang a commencé la division ¹. La Peinture a aussi deux branches : celle du Nord et celle du Sud. Cette division a aussi commencé à l'époque des T'ang ². La personne des peintres n'appartient pas réellement au Sud ou au Nord. Dans l'École du Nord, il y eut Li Sseu-hiun, le père et le fils ³ ; ils ont propagé l'art à Tchao Kan, [de la Dynastie] des Song, à Tchao Po-kiu et à [Tchao] Po-siao, jusqu'à Ma Yuan et Hia Yen-tche. Dans l'école du Sud, Wang Mo-k'i commença à employer les dégradés et les demi-teintes ⁴. Il changea complètement les ^{p.24} méthodes *Keou* et *K'an* ¹ de

¹ Cette phrase doit être rapprochée de celle qui clôt ce chapitre : « c'est aussi comme, après Lieou Tsou, Ma Kiu et Yun Men ». Lou-tch'ai-che compare l'histoire de la peinture, divisée, sous les T'ang, en deux branches, à l'histoire du Bouddhisme et de la secte du Dhyâna. Lorsque, dans la deuxième moitié du VIII^e siècle, mourut Lieou Tsou, avec lui disparaissait le sixième patriarche de la série inaugurée en Chine par Bodhidharma. Le bol à aumône du Buddha, que tous les patriarches avaient reçu en signe d'investiture, fut enterré avec le dernier d'entre eux. La secte primitive se rompit en deux branches. L'auteur chinois les évoque ici par le nom des deux disciples de Lieou Tsou qui se distinguèrent à la tête de l'une et de l'autre.

² La division de la peinture chinoise en École du Nord et École du Sud apparaît sous les T'ang. Il est difficile de dire si elle ne datait pas d'une période antérieure, et si les livres qui attribuent leur fondation à Li Sseu-hiun et à Wang Mo-k'i (Wang Wei) ne font pas autre chose qu'incarner en ces deux peintres célèbres un mouvement qui leur était antérieur et dans lequel ils n'ont peut-être pas agi aussi exclusivement que semblent le faire croire les anciens critiques. Ces termes d'École du Nord et d'École du Sud, ne doivent, du reste, pas être pris à la lettre. Ils ne font que caractériser des styles : violent, puissant, visant à la sublimité et à la grandeur avec une certaine rudesse dans l'école du Nord ; enveloppé et plein de charme, mélancolique et rêveur, dans l'école du Sud. Mais ces deux termes ne définissent, en réalité, rien de ce nous appelons une École dans notre art occidental. Ils ne correspondent même point à une distribution géographique plus ou moins exacte, car les peintres du Sud ont aussi bien travaillé dans le style du Nord que les peintres du Nord dans le style du Sud. En outre, le même peintre a pu employer simultanément le style du Nord et celui du Sud, suivant que telle œuvre lui paraissait comporter la rudesse violente de l'une ou la douceur, la légèreté, l'impressionnisme mélancolique de l'autre. De telle sorte que si nous ne voulons pas nous laisser abuser par des mots, nous ne devons voir sous ces termes que deux styles différents.

Il sera facile de définir ces deux styles à la fin du travail entrepris, lorsque la traduction et le commentaire du *Kiai tseu yuan* seront achevés. Cependant, il est nécessaire d'en avoir dès à présent une idée générale. Essayons donc de les caractériser non plus par leurs tendances, mais par des éléments techniques.

On trouvera au chapitre X la liste des différents traits par lesquels les peintres chinois représentent la structure rocheuse des montagnes et le caractère des pierres dans leurs paysages. Les uns comme le deuxième, le sixième, le treizième, comportent un caractère rude et puissant, d'autres, comme le premier, le troisième, le neuvième, le dixième, s'enroulent au contraire en un lacs harmonieux, avec des souplesses gracieuses dans le mouvement du pinceau, et se prêtent à exprimer des formes plus estompées, plus enveloppées, que le premier groupe de traits. L'école — ou, pour parler plus exactement — le style du Nord emploiera les premiers ; le style du Sud, les seconds. Le même caractère se gravera sur l'interprétation des formes d'arbres, d'herbes, de plantes et de fleurs, des formes humaines ou animales. De plus, le style du Nord affectionne ces couleurs violentes, très affirmées, posées à peu près pures sur le tableau et qui ajoutent une rudesse somptueuse à un dessin violent, tandis que le style du Sud, se complaît à ne point recourir à des tons trop affirmés ; il reste dans des demi-teintes, dans une évocation subtile de la couleur et son sens de réserve et de sobriété le conduira à donner les chefs-d'œuvre de la peinture monochrome où l'encre de Chine est seule employée.

³ Li Sseu-hiun et son fils, Li Tchao-tao sont considérés comme les fondateurs de l'École du Nord ou, plutôt, comme les créateurs du style du Nord. Li Sseu-hiun vivait au VII^e et au début du VIII^e siècle. Wang Wei ou Wang Mo-k'i vivait au VIII^e siècle. On le considère comme le créateur de la peinture monochrome à l'encre de Chine.

⁴ *hiuan* signifie, dans la technique picturale, l'effet obtenu en imbibant tout d'abord d'encre faible ou de couleur délavée, le papier ou la soie, et en revenant ensuite à plusieurs reprises avec une solution de plus en plus forte de manière à établir des dégradés en faisant fuser la teinte forte dans les teintes plus faibles.

t'an — *calme et repos de l'âme* — évoque, dans la technique, l'idée de teintes pâles et calmes, légèrement indiquées. C'est pourquoi je traduis par : *demi-teinte*.

Ces deux termes caractérisent certains éléments techniques propres au style du Sud et montrent dans quel sens s'opéra la transformation de l'art de peindre sous l'influence de Wang Wei.

peindre les pierres. Il propagea [ces nouvelles méthodes] à Tchang Tsao, King Hao, Kouan T'ong, Kouo Tchong-chou, Tong Yuan, Kiu-jan, le père et le fils Mi ², jusqu'aux quatre grands peintres [de la Dynastie] des Yuan. C'est aussi comme, après Lieou Tsou, Ma Kiu et Yun Men.

VIII

Considérations sur les Qualités.

@

Depuis l'antiquité, par la littérature, l'homme se fait connaître dans le monde. Donc, il n'est pas nécessaire de propager son nom par la peinture. Cependant, chaque génération ne manque pas d'hommes qui connaissent à fond l'art de peindre. Ici, on ne peut les citer tous. Mais, non pas pour leurs peintures, pour leurs personnes, à cause de leurs personnes, on veut voir leurs peintures ³.

p.25 Les hommes d'aujourd'hui sont rendus très diligents et regardent avec admiration l'idée de parvenir au même but. Sous les Han, il y a Tchang Heng, Ts'ai Yong. Sous les Wei, il y a Yang Sieou. Au temps des Trois royaumes, il y a Tchou-ko Leang — (Leang peignit les barbares du Sud afin de transformer le peuple). — Sous les Tsin, il y a Hi K'ang, Wang Hi-tche, Wang Yi — (son écriture et sa peinture étaient très renommés ; on lui a donné le titre honorifique de chao-che ⁴) —, Wang Hien-tche, Wen Kiao.

¹ Les termes *keou*, (crochet, crochu) et *k'an* (trancher comme avec une hache) sont difficilement traduisibles. *Keou* correspond au dessin du rocher par enlèvement brusque du pinceau de manière à laisser au trait l'apparence d'un crochet. *K'an* correspond au trait dessiné brusquement, le coup de pinceau donnant au trait l'apparence d'une série d'entaillures pareilles à celles que produit une hache.

Le trait *k'an* correspond au cinquième et au sixième des traits de la liste donnée au chapitre X. Le trait *keou* n'y trouve pas son équivalent. Nous voyons ici de quelle nature était la rudesse du trait que Wang Wei assouplit.

² Il s'agit ici de Mi Fei et de son fils Mi Yeou-jen.

³ Ce passage et, du reste, toute cette dissertation où se trouvent mêlés des calligraphes, des écrivains et des peintres, demeurerait incompréhensible si l'on ne tenait compte des idées qui ont été exposées plus haut relativement à la valeur philosophique et morale de la peinture. Il n'entre guère dans la mentalité chinoise qu'on admire un homme pour ses seules peintures, ni même qu'un homme consacre entièrement sa vie à l'art de peindre. La nature de l'écriture, le caractère qui lie la calligraphie à la peinture, enfin, l'inspiration de la peinture font que le peintre ne provient point du milieu de l'artisan, comme ce fut si souvent le cas en Europe, mais de la classe instruite et lettrée. Écrivains, poètes, hommes d'État, militaires, prêtres bouddhistes ou taoïstes, philosophes, ont fourni à la peinture chinoise ses plus grands noms. L'art du peintre n'est qu'un élément ajouté à l'étendue de la culture. Et comme, de même que la calligraphie, l'art du peintre exprime une compréhension de l'univers propre à celui qui réalise l'œuvre et dénonce les secrets profonds de sa personnalité, on n'admire et l'on ne s'intéresse aux peintures qu'à travers la personnalité de leur auteur. Celui-ci pourra être ignoré dans une œuvre anonyme, sa vraie nature n'en sera pas moins dénoncée par l'œuvre même. Ne réfléchit-elle pas la structure de l'esprit, la valeur réelle de son auteur ? Seul, l'homme exceptionnel réalisera des œuvres supérieures ; l'homme vil ne peut donner que des peintures viles. Yen Song, ministre du dernier empereur Song, ayant trahi celui-ci pour passer au service des Mongols Yuan, quoique grand calligraphe, vit ses œuvres détruites. L'œuvre d'art étant l'image de l'essence intérieure, la vilénie de son auteur se reflète en elle. La nature de l'univers se réfléchissant dans le particulier, l'homme vil ne peut projeter qu'une image dangereuse et néfaste de l'univers. La peinture a donc une valeur d'édification. L'auteur du *Kiai tseu yuan* nous en donne une preuve de plus quand il nous dit que « *Leang peignit les barbares du Sud afin de transformer le peuple* ».

C'est une permanence de la vieille idée relative à la valeur magique de l'image, transformée ici par l'effet d'une haute culture et interprétée dans un sens philosophique. Et c'est pour cela que, à la vue d'une peinture : « les hommes sont rendus diligents et regardent avec admiration l'idée de parvenir au même but ». La peinture des grands hommes, précisément parce qu'elle provient d'hommes vertueux, améliore ceux qui la contemplent et les incite à parvenir aux mêmes sommets : son sens d'édification conduit à la sainteté.

⁴ « *Second Précepteur* » de l'héritier présomptif de l'Empereur.

Sous les Song, il y a Yuan Kong — (il a fait la peinture intitulée les Montagnes célèbres du Kiang Houai ^{1.}) — Au temps des Ts'i méridionaux, il y a Sie Houei-lien ; dans le royaume de Leang, il y a T'ao Hong-king. — (Il a donné sa peinture, intitulée « deux bœufs paissant » à Wou, de la dynastie des Leang, pour le remercier de son invitation ^{2.}) Sous les T'ang, il y a Lou Hong. — (Il a fait une peinture d'une chaumière). — Sous les Song, il y a Sseu-ma Kouang, Tchou Hi, Sou Che.

IX

Fondation des Écoles

@

Depuis les T'ang et les Song, King, Kouan, Tong et Kiu ³, sous différentes dynasties, ont été également renommés. Ils ont fondé quatre grandes écoles. Ensuite, on arrive jusqu'à Li T'ang, Lieou Song-nien, Ma Yuan, Hia Kouei, ce sont les quatre chefs d'école du Sud. Tchao Mong-fou, Wou Tchen, Houang Kong-wang, Wang Mong sont les quatre chefs d'école [de la dynastie] des Yuan. Kao Yen-king, Ni Yuan-tchen, Fang Fang-hou quoiqu'ils possèdent la qualité *yi* ⁴, sont aussi hautement ^{p.26} des chefs d'école. Ceux que l'on appelle les grands chefs d'école, ils ne doivent pas nécessairement diviser les portes et les fenêtres, car les fenêtres sont déjà là ⁵. De même que Li T'ang imitait la manière de l'antiquité, [Li] Sseu-hiun et [Houang] Kong-wang imitaient la manière de leurs contemporains. Tong Yuan et [Kao] Yen-king ont entièrement effacé la manière des Song. [Ni] Yuan-tchen fut le plus grand parmi les peintres de la dynastie des Yuan. Depuis mille automnes, l'étendard de chacun d'eux est difficile à abattre ⁶. Je ne sais pas qui serait aujourd'hui le digne fils de ces chefs d'école.

Commentaire. — Ce chapitre nous donne un raccourci de la façon dont les ouvrages chinois consacrés à l'histoire des peintres, évoquent l'évolution de la peinture. Une énumération de noms marque les étapes. Pour donner un commentaire approprié à ce paragraphe, il faudrait esquisser ici une véritable histoire de la peinture depuis les T'ang jusqu'aux Yuan. Une semblable étude dépasserait de beaucoup l'étendue permise : elle

¹ Le Houai est une rivière qui traverse les provinces de Ho-nan, de Ngan-houei et de Kiang-sou.

² Il s'agit ici de l'empereur Wou-ti.

³ King pour King Hao ; Kouan pour Kouan T'ong ; Tong pour Tong Yuan ; Kiu pour Kiu-jan.

⁴ Pour comprendre cette phrase, il faut tenir compte de ce que la qualité *yi* n'est pas considérée comme classique : » la qualité *yi* doit naturellement être placée au delà des trois qualités » dit Lou-tch'ai-tche. Cf. chap. VI.

⁵ Cette phrase est à prendre au figuré. Ces maîtres n'ont pas besoin de proclamer qu'ils fondent une école ou de prendre soin d'en fonder une d'une manière déterminée et comme un effet de leur volonté : cette école est déjà là, fondée par leur manière de peindre dans laquelle se révèle leur âme exceptionnelle. Ils n'ont pas eu besoin de se donner pour but de fonder une école ; elle a été créée par leur propre supériorité.

⁶ C'est-à-dire : depuis très longtemps, leur renommé est inattaquable.

constituerait un ouvrage à part. Force m'est de faire comme les auteurs chinois eux-mêmes et de laisser au lecteur le soin de recourir aux notes rassemblées dans l'index des noms propres pour se faire une idée des renseignements historiques qui nous sont livrés ici.

X

Le talent de transformation

@

L'art de peindre les choses depuis Kou ¹, Lou, Tchan et Tcheng jusqu'à Seng-yeou ² et [Wou] Tao-yuan a été transformé une fois. L'art de peindre les paysages du père et du fils Li ³ a changé une fois. King, Kouan, Tong et Kiu ⁴ ont encore une fois apporté un changement. Li Tch'eng et Fan K'ouan ont encore une fois apporté un changement. Lieou, Li, Ma et Hia ⁵ ont encore une fois apporté un ^{p.27} changement. Ta Tch'eu et Houang Hao ont encore une fois fait un changement.

Lou-tch'ai-tche dit : Tchao Tseu-ngang est de la dynastie des Yuan, mais il conservait encore les règles des Song. Chen K'i était de la dynastie des Ming, mais il peignait tout à fait comme les [peintres des] Yuan. Comme s'il avait prévu que viendraient le père et le fils Mi, Wang Hia [de la dynastie] des T'ang, a le premier découvert le secret de lancer l'encre coulante (*p'ou-mouo* ⁶). Wang Mo-k'i, comme s'il avait prévu d'avance qu'il y aurait Wang Mong, découvrit de bonne heure le secret de peindre en dégradé ⁷. Ou bien on invente antérieurement, ou bien on imite postérieurement. Ou bien les hommes antérieurs craignent que ceux qui les suivent ne soient pas capables de changer et ils ont fait le changement eux-mêmes ; ou bien les hommes postérieurs craignent que ceux qui viennent après eux ne puissent pas conserver la façon de peindre des maîtres antérieurs et ils ont fermement conservé eux-mêmes. Cependant, si celui qui transforme a l'audace, celui qui ne transforme pas a l'intelligence.

Commentaire. — Je suis obligé de rappeler ici ce que j'ai dit au commentaire du chapitre précédent. Cependant, nous n'avons plus affaire seulement à l'énumération des grands chefs d'école des différentes dynasties, depuis les T'ang jusqu'aux Ming ; nous avons ici

¹ Kou pour Kou K'ai-tche ; Lou pour Lou T'an-wei ; Tchan pour Tchan Tseu-k'ien ; Tcheng pour Tcheng Fa-che. C'est-à-dire : du IV^e siècle (Kou) au VI^e (Tcheng) et au VIII^e (Wou Tao-yuan).

² Seng-yeou pour Tchang Seng-yeou.

³ Li Sseu-hiun, le père et le fils, dont il est question au chap. VII : *Division des Écoles*.

⁴ King Hao, Kouan T'ong, Tong Yuan, Kiu-jan. Cf. chap. IX : *Fondation des Écoles* et note 2.

⁵ Lieou pour Lieou Song-nien ; Li pour Li Sseu-hiun ; Ma pour Ma Yuan ; Hia pour Hia Kouei.

⁶ Le *p'ouo mouo* (lancer l'encre, gaspiller l'encre) correspond à ce maniement audacieux de l'encre coulante où la forme est exprimée avec un élément de soudaineté qui caractérise la peinture monochrome à l'encre de Chine, instaurée, comme on sait, par Wang Wei.

⁷ Voir p. 23, note 4.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

l'indication des époques auxquelles des transformations importantes se sont produites dans l'art de peindre. Nous pouvons donc fixer d'une façon plus apparente, pour des lecteurs occidentaux, l'indication de ces époques.

La période qui va de Kou K'ai-tche à Wou Tao-yuan (ou Wou Tao-tseu) couvre le V^e, le VI^e, le VII^e et le VIII^e siècle. Nous apprenons donc que, entre le IV^e et le VIII^e siècle, l'art de peindre les hommes et les choses a subi une première transformation, tandis que l'art du paysage était transformé au VIII^e siècle par les deux Li. Du VIII^e au XI^e et au XII^e siècle, nous comptons une transformation avec King Hao, Kouan Tong, Tong Yuan et Kiu-jan, et une autre qui va de Li Tch'eng (X^e) à Fan K'ouan (XI^e). A la fin des Song, au XIII^e siècle, d'autres écoles apparaissent avec Ma Yuan et Hia Kouei. Enfin du XIV^e au XVII^e une autre formule surgit encore. On voit donc que, tandis que l'art de la figure subissait une transformation unique qui, à la tradition représentée par Kou K'ai-tche, oppose celle de Wou Tao-tseu, l'art du paysage parcourait une carrière de recherches plus ardentes et d'expressions plus variées, donnant ainsi des caractères ^{p.28} différents à l'art des T'ang, des Song, des Yuan et des Ming. Quant à cette transformation unique et profonde de l'art de la figure, nous savons, depuis les découvertes réalisées dans le Turkestan chinois, en quoi elle consiste. Au IV^e siècle, Kou K'ai-tche nous montre la tradition purement chinoise, telle qu'on la restitue à travers les bas-reliefs des Han. Entre le IV^e et le VIII^e, l'invasion du Bouddhisme s'est produite, et elle a apporté ce style des figures de bodhisattvas et d'ascètes constitué sous des influences hellénistiques et indiennes et que nous trouvons exprimé sur les grandes fresques rapportées à Berlin par les missions allemandes de Grünwedel ou de von Le Coq, sur les peintures de la mission Stein, à Londres, ou de la mission Pelliot, à Paris. C'est précisément de cet art du Turkestan que se rapprochent étroitement les derniers vestiges que nous puissions saisir de l'œuvre de Wou Tao-tseu ou des peintures exécutées sous son influence. A un art purement chinois, elles ajoutent des éléments par lesquels l'influence des écoles bouddhiques du Turkestan s'est profondément fait sentir.

La note de Lou-tch'ai-che, d'autre part, prête à quelques remarques intéressantes. Le critique chinois y dégage la permanence du style caractérisant une dynastie à l'époque qui lui est directement postérieure : c'est qu'en effet, l'évolution d'une école ne se laisse point découper en tranches par les dates qui fixent des événements historiques. L'époque des Yuan a son style à elle, mais on y voit se perpétuer le style régnant à l'époque des Song. D'autre part pour certaines peintures du XV^e ou même du début du XVI^e siècle, et de l'époque des Ming, il est parfois bien difficile de les différencier de celles des Yuan dont le style s'est prolongé plus puissamment chez les Ming que le style des Song chez les Yuan.

Enfin Lou-tch'ai-che nous signale des précurseurs pour deux des grandes périodes de la peinture chinoise. Wang Hia, sous les T'ang, nous présage, par sa manière audacieuse de lancer l'encre, Mi Fei sous les Song. Wang Wei (ou Wang Mo-k'i) au VIII^e siècle annonce, par ses dégradés, Wang Mong qui mourut en l'an 1385. Ces remarques ont leur importance au point de vue de l'origine et de la constitution des styles. Ce sont des éléments à retenir pour une histoire qui reste encore à écrire.

XI

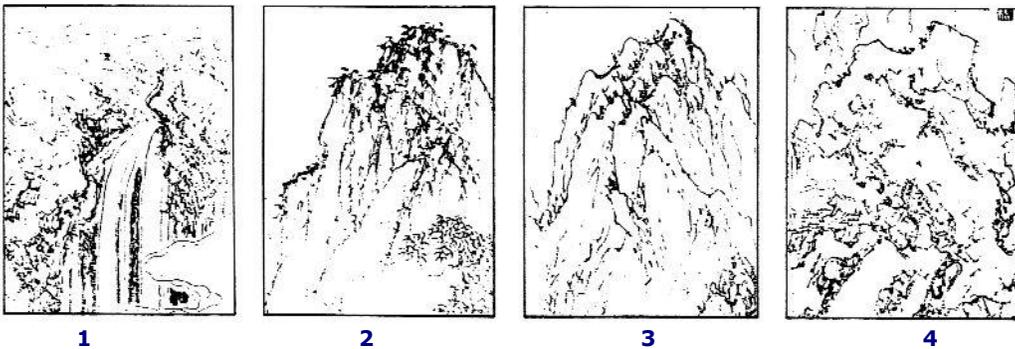
Liste des différents traits

@

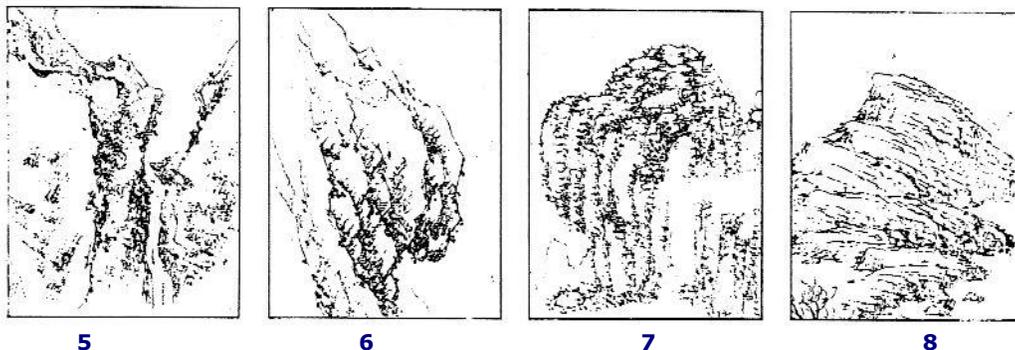
Celui qui apprend, certainement, il calme son cœur ; il emploie son intelligence dans toute son étendue. Il doit d'abord travailler le trait d'une école. Il doit arriver à ce que ce qu'il étudie soit parfait ; le cœur et la main doivent être d'accord. Ensuite, il peut recueillir des choses diverses et prendre ce qu'il rencontre dans le chemin. Il établit lui-même le four et le moule ; il fait fondre et jette en moule les différentes écoles ¹. Lui-même devient _{p.30} un chef d'école. Dans la suite, il est bon d'oublier et de mélanger ; mais, au début, il est bon de ne pas mélanger.

On compte en général :

1. *Yu-tien-ts'iu*. Les traits plissés comme [l'empreinte] des gouttes de pluie.
2. *Louan-tch'ai-ts'iu*. Les traits plissés comme des broussailles en désordre.



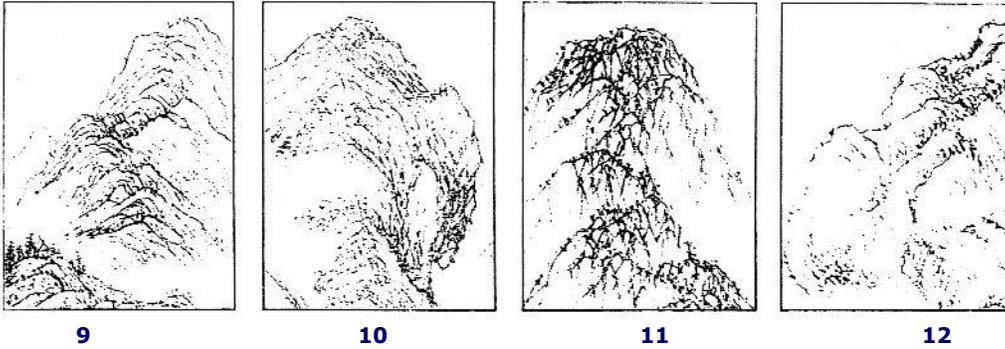
3. *Fan-t'eu-ts'iu*. Les traits plissés comme le cristal d'alun.
4. *Kouei-p'i-ts'iu*. Les traits plissés comme la peau du démon.
5. *Ta-fou-p'i-ts'iu*. Les traits plissés comme si coupés par une grande hache.
6. *Siao-fou-p'i-ts'iu*. Les traits plissés comme si coupés par une petite hache.



7. *Ma-ya-ts'iu*. Les traits plissés comme la dent du cheval.
8. *Tchö-tai-ts'iu*. Les traits plissés comme une ceinture plissée.
9. *P'i-ma-ts'iu*. Les traits plissés comme les fibres de chanvre.
10. *Louan-ma-ts'iu*. Les traits plissés comme les fibres de chanvre emmêlés.

¹ C'est-à-dire que le peintre s'assimile les différentes écoles et façonne suivant ses tendances personnelles les éléments essentiels qu'il en a retirés ; alors, il devient, lui aussi, un chef d'école.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



9

10

11

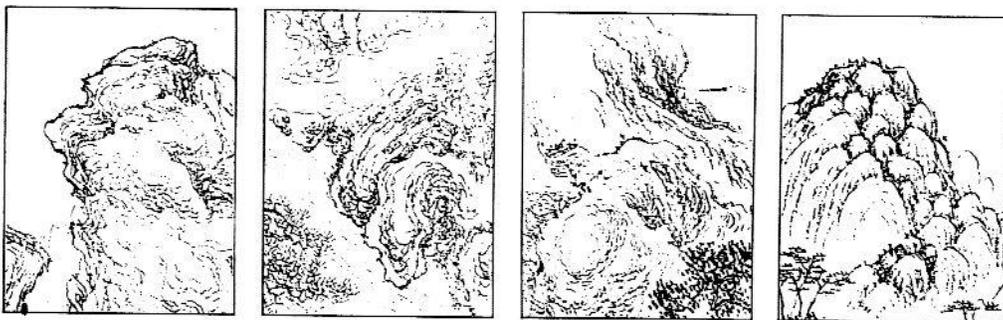
12

11. *Ho-ye-ts'iu*n. Les traits plissés comme [les veines de] la feuille du lotus.

12. *Kiai-so-ts'iu*n. Les traits plissés comme un fil qu'on débrouille.

13. *Yun-t'eu*-ts'iu)n. Les traits plissés comme la tête des nuages.

14. *Tche-ma*-ts'iu)n. Les traits plissés comme les formes du sésame.



13

14

15

16

15. *Nieou-mao*-ts'iu)n. Les traits plissés comme le poil du bœuf.

16. *T'an-wo*-ts'iu)n. Les traits plissés comme l'eau tourbillonnante.

p.31 Il y a encore le *p'i-ma* mélangé avec d'autres traits ou le *ho-ye* mélangé avec le *fou-pi*. Quant à tel trait imité par tel ou tel peintre, ou l'imitation de tel peintre par tel autre peintre, j'ai noté cela dans la partie supérieure des [pages consacrées aux] peintures de paysage.

Commentaire. — On prend un nouveau contact ici avec ces termes techniques dont nous devons pénétrer exactement la signification si nous voulons comprendre l'esthétique chinoise. Je les ai traduits afin de donner une idée du sens de comparaison que les peintres chinois ont employé en les définissant. Si l'on met la définition des différentes espèces de traits en rapport avec les figures qui en donnent un exemple, on ne peut pas ne pas être surpris de la netteté que la comparaison faite donne à la définition de la manière dont le coup de pinceau doit être attaqué. Mais ces définitions sont secondaires, elles correspondent seulement à la nécessité de classer des techniques différentes et de leur donner un nom. L'intérêt gît surtout dans la façon dont ces techniques épousent les formes naturelles.

Elles sont nées d'une observation précise et telle qu'elle suppose, pour se fixer ainsi dans la méthode du dessin, la connaissance tout au moins des aspects extérieurs de la nature géologique des terrains. Plus tard, lorsque l'art entra dans ses périodes de décadence, les peintres, ayant perdu le savoir précis que celles-ci renfermaient, s'attachèrent à la lettre des définitions techniques. Dès lors, la série des traits ne devint plus qu'une sorte de poncif traditionnel, répété avec une virtuosité toute artificielle, sans contact avec l'étude de la nature qui en avait déterminé les anciennes formes. On voit alors, dans les peintures des Ming, au XVII^e siècle, des montagnes de fantaisie, constituées par des roches érodées par l'eau, traitées par le trait *yun-t'eu*, grandissant, en des proportions

gigantesques, des conditions qui ne peuvent être qu'accessoires dans un paysage. L'ensemble peut avoir beaucoup de charme et, même, une certaine allure d'impossibilité qui prête à la rêverie : mais ce n'est plus cette puissance positive dans l'évocation du mystère que l'on trouvait dans les anciennes peintures. Au temps de la décadence, on n'a plus vu dans ces types si précis du dessin que des conventions et des symboles sans signification. Au contraire, les maîtres des belles époques avaient conscience du savoir réel ainsi codifié ; c'est dans leurs œuvres que l'on peut en voir l'application, pleine de grandeur et de liberté.

Aucune de ces catégories de traits, en effet, ne peut être considérée comme le résultat d'une fantaisie. Chacune correspond à des aspects caractéristiques de la structure des montagnes. Tantôt, ce sont des stratifications horizontales où l'ossature rocheuse de la montagne émerge en couches parallèles du sol herbeux (*tchö-tai*) tantôt, comme dans le *siao-fou-p'i*, le *ma-ya* et le *ta-fou-p'i*, la roche soulevée dresse verticalement ses strates dont les parties profondes sont envahies de végétation, tandis que leurs parties extérieures voient leurs angles arrondis par l'usure du vent et de la pluie. Ailleurs, dans le *p'i-ma*, le *louan-ma*, le *ho-ye*, le *kiai-so*, le *yun-t'eu*, le *tche-ma*, le *t'an-wo*, ce sont les divers aspects des roches érodées par l'eau, parfois apparaissant toutes nues dans l'usure capricieuse que leur ont ^{p.32} infligée les courants, parfois surgissant avec leurs crêtes bosselant un sol épais, recouvertes d'un limon qui leur prête des formes puissantes et majestueuses. Le drame gravé par la tourmente gigantesque de la terre se trouve analysé ici avec une pénétration possible seulement après une étude attentive des choses. Vues dans leur essence réelle, sans idées préconçues, avec le seul amour d'un univers qui, par elles, dévoilait son unité, elles ont livré cette histoire éloquente du rocher soulevé par les plissements de l'écorce terrestre, parfois anguleux comme un cristal d'alun, avec ses arêtes vives et sa substance intacte, parfois raviné par les eaux, usé par le vent, vêtu d'une terre arrachée à ses propres flancs, rongé par la chute écumeuse des torrents et par la magnifique splendeur d'un manteau de verdure.

La nature de ces traits comportait d'autre part un caractère qui permettait à un maître de les transformer et de les appliquer à d'autres aspects du monde. Le *Kiai tseu yuan* donne, au cours de ses douze *pen*, des exemples des différentes natures de traits qui s'appliquent à l'arbre, à la fleur, à la représentation des objets. Dès lors on comprend que certains d'entre eux caractérisent plutôt le style du Nord, tandis que les autres sont surtout affectionnés par l'École du Sud. Cela est vrai surtout des diverses espèces de traits usités dans la représentation des montagnes. Le *ma-ya*, le *fan-t'eu*, le *k'ouei-p'i*, le *ta-fou-p'i* ou le *siao-fou-p'i*, sont prédominants dans le style du Nord : le *ho-ye*, le *p'i-ma*, le *louan-ma*, le *yun-t'eu*, sont plutôt propres au style du Sud. Plus encore que les traits particuliers à la représentation des arbres, des plantes, des êtres, ils établissent la différence des deux écoles. Leur connaissance est nécessaire si l'on veut approfondir l'analyse de la peinture chinoise. La nature calligraphique du dessin, en Chine comme au Japon, donne aux particularités du trait une importance qu'elles n'ont point dans l'art occidental. On ne pourra, en Europe, sentir la beauté profonde des œuvres et différencier leur caractère, que le jour où l'on se sera familiarisé avec cet aspect spécial de l'art de l'Extrême-Orient ¹.

¹ Le *Kiai tseu yuan* ne donnant pas un tableau d'ensemble des différentes sortes de traits, je juge utile de reproduire ici celui qu'un des plus éminents critiques du Japon moderne, M. Sei-ichi Taki, a donné dans un de ses mémoires des Kokka, consacré à l'étude de la peinture chinoise de paysage. (voir figures 1 à 16). Cela m'a amené à modifier l'ordre des diverses espèces de traits tel qu'il est établi dans le *Kiai tseu yuan* afin de le faire concorder avec la planche reproduite ici. Cet ordre n'a, du reste, aucune importance.

XII

Explication des termes [techniques]

@

Avec de l'encre faible, étaler des couches et les ajouter l'une au dessus de l'autre, on appelle cela *wo*.

Imbiber le pinceau avec de l'encre faible et peindre en le couchant obliquement, on appelle cela *ts'iu*.

Faire et refaire maintes fois [le même dessin] avec de l'encre très faible et la faire tomber goutte à goutte, on appelle cela *hiuan*.

p.33 Au moyen d'encre très faible, humecter entièrement [la peinture] on appelle cela *choua*.

Tenir le pinceau droit et pointer, on appelle cela *tsou*.

Pointer avec la pointe du pinceau tenue obliquement, on appelle cela *tchouo*.

Dans le *tchouo*, pointer avec le bout du pinceau, on appelle cela *tien*. — Le *tien*, employé pour les hommes et les choses ¹, est aussi employé pour la mousse et pour les arbres.

Faire des contours avec le va-et-vient du pinceau, on appelle cela *houa*. — Le *houa*, employé pour les maisons à étages et les tours, est aussi employé dans la peinture des sapins.

Sur la couleur naturelle de la soie ², étaler légèrement de l'encre très pâle, et représenter la brume et la lumière sans aucune trace [apparente] de pinceau, on appelle cela *jan*.

Si on laisse voir les traces du pinceau et de l'encre lorsqu'on fait l'échancrure des nuages ou les rides de l'eau, on appelle cela *tseu*.

Peindre les cascades en réservant simplement la couleur naturelle de la soie ³, et, avec de l'encre sèche, tracer leurs côtés, on appelle cela *fen*.

Dans le creux des montagnes ou dans l'intervalle des arbres, employer très peu d'encre, faible comme le brouillard, former ainsi la vapeur et que le dessus et le dessous rentrent l'un dans l'autre, on appelle *tch'en*.

¹ La peinture de *jen wou* constitue une classe spéciale dans la peinture chinoise ; elle comprend l'homme, les êtres vivants et les accessoires inanimés. Elle comporte un sens plus étendu que notre peinture de figure. Elle s'oppose au *houa niao*, peinture des oiseaux et des fleurs.

² C'est-à-dire *sur le fond du tableau*, qui, comme on le sait, est de soie ou de papier. Nous dirions, dans notre argot de peintre : sur la toile, qui, comme on le sait aussi, peut être du bois ou du carton.

³ C'est-à-dire : *le fond du tableau*. Comme on l'a vu à la note précédente, il faut prendre ici le mot *soie* dans le sens général d'un *subjectile*, d'une matière sur laquelle — quelle qu'elle soit, papier, soie, mur, — on pose les

Le *Chouo wen* dit : La peinture est faite de limites : elle ressemble aux sentiers qui limitent les champs ¹. Le *Che ming* ² p.34 dit : — La peinture, on la suspend ³ par le moyen de diverses couleurs, on représente les images des choses. Les rochers pointus, on les appelle *fong* (cimes) ; plats, on les appelle *ting* (plateau) ; ronds, on les appelle *louan* (cime conique) ; quand les montagnes se suivent, on les appelle *ling* (chaîne de montagne) ; quand il y a des trous, on les appelle *sieou* (cavernes de montagne) ; quand les bords sont escarpés, on les appelle *yai* (bord escarpé) ; la partie placée entre les bords escarpés ou au dessous des bords escarpés, on l'appelle *yen* (escarpé, difficile) ; une route passant à travers la montagne, on l'appelle *kou* (ravin) ; si elle ne passe pas [à travers la montagne] on l'appelle *yu* (vallée, gorge) ; si, au milieu de la gorge, il y a de l'eau, on l'appelle *k'i* (cours d'eau dans la montagne) ; quand l'eau coule entre deux montagnes, on l'appelle *kien* (cours d'eau entre deux montagnes) ; quand, au bas de la montagne, il y a de l'eau profonde, on l'appelle *lai* (bas-fond) ; dans l'intervalle des montagnes, une pente unie comme une plaine, on l'appelle *fan* (versant, talus) ; au milieu de l'eau, une pierre escarpée, on l'appelle *ki* (rocher battu par les flots, obstacle) ; une montagne extraordinaire surgissant de la mer, on l'appelle *tao* (île). Tels sont les termes [techniques] les plus fréquents de la peinture de paysage.

Commentaire. — Je donne, pour le second paragraphe de ce chapitre, la traduction des termes techniques énumérés. On a vu que ces termes s'appliquent à définir les conditions de la composition dans les peintures de paysage. Certains d'entre eux peuvent être pris dans deux acceptions différentes. Ils s'appliquent aussi bien à des rochers faisant partie d'une montagne qu'à la montagne elle-même considérée dans son ensemble. On peut donc aussi bien désigner par *fong* ou par *Ling* ou par *bilan* un élément accessoire du paysage que son élément principal.

La traduction des termes techniques énumérés dans le premier paragraphe est, au contraire, impossible. En somme, nous avons là un vocabulaire technique très clairement expliqué par le contexte et nous aurions mauvaise grâce à en demander davantage. Le rapport entre la signification spéciale que prennent ces différents termes dans le langage du peintre et le sens qu'ils comportent dans la langue p.35 écrite, est tout aussi lointain que le rapport par lequel les mots de notre argot d'atelier sont liés à leur sens général. J'imagine difficilement comment un Chinois pourrait traduire sans paraphrases des termes tels que :

couleurs.

¹ N'écrivant pas exclusivement pour des sinologues, je me permets d'expliquer cette phrase qui ne peut que leur être très familière. — Le *Chouo wen* est ce fameux dictionnaire qui, sous sa première forme, fut publié vers l'an 100 de l'ère chrétienne et qui donne l'étymologie des caractères. Il explique l'étymologie du caractère [] dans son sens de *tracer des lignes, dessiner et peindre* par le composé *pi*, signe dérivant de la main écrivant avec un stylet et qui a pris le sens de pinceau, avec *t'ien*, champ, image d'une pièce de terre traversée par des sillons. D'où, dans le caractère *houa*, peindre, l'idée de tracer, avec un pinceau (dans sa forme moderne), des lignes qui donnent le contour des formes comme les sentiers limitent les champs et en fixent la configuration.

² Titre d'un dictionnaire qui fut publié au II^e siècle de notre ère. C'est une sorte de vocabulaire comportant des termes d'usage commun, expliqués, à l'usage des illettrés, au moyen de jeux de mots.

³ Allusion à cette façon de monter les peintures, propre à la Chine, au Japon et au Tibet et qui est bien connue sous son nom japonais de *kakemono*.

« avoir de la patte », « coup de brosse », « avoir de la ligne », « du caractère », etc. et je constate qu'on n'a jamais pu traduire directement, d'une façon satisfaisante, les termes *prestezza*, *sveltezza*, *virtù* qui étaient si familiers aux artistes italiens de la Renaissance. Quand j'aurai dit que *kouan* signifie tourner, se mouvoir en rond ; *tsou*, saisir avec la main, empoigner ; *houa*, dessiner ; *fen*, diviser, je n'aurai rien ajouté d'utile aux explications du *Kiai tseu yuan*. Il faut donc les prendre telles qu'elles sont, sans essayer de mener à bien une traduction impossible ; il faut, surtout, retenir la valeur de ces termes car, dans les ouvrages chinois consacrés à la peinture, ils prennent un sens spécial que l'on ne trouvera ni dans les dictionnaires européens, ni, parfois, dans le dictionnaire de K'ang-hi. L'établissement de ce vocabulaire technique sera sans aucun doute d'un grand secours à ceux qui voudront prendre contact avec les textes originaux des auteurs chinois.

XIII

Usage du pinceau

@

Les anciens disent : « avoir du pinceau », « avoir de l'encre »¹. Le pinceau et l'encre, [][], ces deux caractères, beaucoup d'hommes ne les comprennent pas. Si l'on possède seulement le contour, sans la méthode des traits, on appelle cela « sans pinceau »². Si l'on a la méthode des traits sans les nuances³, on ne peut indiquer ni ce qui est exposé à la lumière, ni ce qui lui est opposé, ni l'ombre du nuage, ni le brillant, ni l'obscur ; on appelle cela « sans encre »⁴. Wang Sseu-chan dit : « Celui qui emploie le pinceau ne doit pas être dirigé par le pinceau »⁵. C'est pourquoi on dit que la pierre a trois ^{p.36} visages⁶. Cette phrase, c'est le pinceau, c'est aussi l'encre⁷. D'une façon générale, pour peindre, il y a des gens qui emploient les pinceaux à peindre qu'on appelle le grand et le petit *hiai-tchao*, le *houa-*

¹ La locution « avoir du pinceau, avoir de l'encre » est encore une de ces expressions spéciales au langage du peintre. On dit d'un peintre qu'il a « du pinceau », quand il possède parfaitement le métier du pinceau ; « de l'encre », quand il a la maîtrise du maniement de l'encre de Chine et des nuances variées qu'on en peut obtenir. Nous disons parfois d'un peintre, dans le langage familier de l'atelier, qu'il a du dessin, qu'il a de la couleur. C'est dans un sens analogue que nous devons prendre la locution chinoise.

² Le *wou pi* — sans pinceau, consiste à établir péniblement et sèchement les contours sans posséder la flexibilité et la maîtrise du pinceau qui permettent des traits variés et dont la variété correspond à la souplesse dans l'expression des formes, en s'adaptant à telle ou telle particularité.

³ Mot à mot : sans le clair et le foncé. Ce passage montre que, quoi qu'on en ait dit, la peinture chinoise ou japonaise connaît fort bien les conditions de l'éclairage des formes. Parce qu'elle a traduit le clair et l'obscur à sa manière, ce n'est pas une raison pour lui dénier toute compréhension à cet égard.

⁴ Le *wou mouo*, sans encre, consiste à ne point savoir varier la valeur du ton dans le maniement de l'encre, à ne pas pouvoir donner la nuance, ni la couleur qu'elle évoque, par conséquent à ne pas savoir indiquer l'opposition de la lumière et de l'ombre. On comprendra mieux maintenant l'idée contenue dans l'expression « avoir du pinceau, avoir de l'encre ».

⁵ C'est-à-dire : celui qui emploie le pinceau ne doit pas être esclave de ce que nous appellerions, dans notre jargon d'atelier, le *coup de brosse*, mais échapper à cette habileté superficielle et tirer de sa technique des effets conscients.

⁶ La pierre a trois visages, c'est-à-dire trois faces. On a ici une allusion directe à un principe élémentaire de perspective. Une forme d'un volume à peu près cubique ou rectangulaire apparaît en perspective de manière à présenter trois de ses faces ; sauf dans un cas particulier : lorsqu'elle est placée de telle sorte que l'une de ses faces soit parallèle à la surface du tableau et que le point de vue tombe sur la ligne verticale qui partage cette surface en deux, la ligne d'horizon passant à travers elle. — Ce n'est pas la seule observation que nous aurons à faire relativement aux connaissances perspectives des peintres chinois ou japonais.

⁷ Allusion à la phrase de Wang Sseu-chan : celui qui domine ses outils et sa technique, celui-là peut tirer du pinceau et de l'encre les effets les plus inattendus.

jen-pi, le *lan-yu-tchou-pi*. Il y a des gens qui emploient les pinceaux à écrire dont les noms sont : *t'ou-hao* ; *hou-ying* ; *yang-hao* ; *siue-ngo* ; *lieou-t'iao*. Il y a des gens qui sont accoutumés à appuyer la pointe ; il y a des gens qui emploient spécialement des pinceaux sans pointe ; cela dépend de l'habitude : chacun a son penchant et tout le monde ne peut s'en tenir à une seule manière ¹.

Lou-tch'ai-che dit : [Ni] Yun-lin a imité Kouan T'ong ; il n'employait pas le *tcheng-fong* ², mais il faisait encore plus élégant et plus éclatant ³. La façon de peindre de Kouan T'ong était le véritable *tcheng-fong*. La façon d'écrire de Li Po-che (Li Kong-lin) était parfaite. Chan-kou ⁴ disait que l'essence de sa peinture était transmise à son écriture. Par conséquent l'écriture aussi transperce dans la peinture. Ts'ien Chou-pao, venant chez Wen T'ai-che, le voyait ^{p.37} tous les jours tenant le pinceau et écrivant ; sa façon de peindre s'en trouvait encore perfectionnée. Hia Tch'ang était l'ami de Tch'en Sseu-tch'ou et de Wang Mong-touan. Chaque fois qu'ils écrivaient, ils regardaient des modèles d'écriture *ts'ao* ⁵ ; quant à lui, il perfectionnait sa méthode de peindre des bambous. Avoir des relations avec des lettrés, en vérité, cela donne beaucoup de matière à la force du pinceau.

Ngeou-yang Wen-tchong kong ¹ employait des pinceaux pointus et de l'encre sèche. Il faisait des caractères bombés et larges, d'une couleur divine et d'une grande élégance. Quand on les regardait, c'était comme si on voyait ses yeux brillants et ses mouvements vifs. Siu Wen-tch'ang, après avoir bu, prenait un vieux pinceau à écrire. Il peignit une femme s'appuyant sur un

¹ Le pinceau joue un grand rôle dans l'écriture chinoise qui est calligraphique et dans le dessin qui est dérivé de la calligraphie et qui en a gardé de nombreux caractères. Il faut noter d'abord qu'il y a deux sortes de pinceaux : les pinceaux à peindre et les pinceaux à écrire. Comme on l'a vu dans le texte, ces derniers sont aussi employés par les peintres.

Voici les renseignements que j'ai pu recueillir sur les différentes espèces de pinceaux énumérés ici.

Le *hiai-tchao* est un pinceau très fin dans lequel quelques poils de belette destinés à former la pointe sont placés au milieu des poils de mouton servant à former le corps du pinceau. Le pinceau est ainsi muni d'une pointe effilée, en même temps plus flexible et plus résistante que la masse.

Le *houa-jen-pi* (pinceau à peindre les fleurs) est un pinceau identique au précédent, mais plus grand.

Le *lan-yu-tchou-pi* (pinceau à peindre les iris et les bambous) est un pinceau à bout très allongé et entièrement fait de poils de mouton.

Le *t'ou-hao* est un pinceau fait de poils de lapin et de poils de mouton.

Le *hou-ying* est un pinceau fait en poils de mouton. Il prend son nom de la ville de Hou-tcheou, dans le Tchö-kiang, où l'on fabrique les pinceaux les plus renommés.

Le *yang-hao* est un pinceau long fait en poils de mouton.

Le *siue-ngo* est un pinceau fait en poils de mouton ; il est plus court et plus fourni que le précédent.

Le *lieou-t'iao* est un pinceau en poils de mouton de forme très effilée.

² Le *tcheng-fong* est une position du pinceau telle que celui-ci étant tenu perpendiculairement au papier posé horizontalement, la pointe du pinceau soit légèrement écrasée et dirigée dans le sens opposé à la personne qui le manie. Le trait est donc tracé du haut en bas, le pinceau étant tiré vers soi.

Le *tcheng-fong* a sa contrepartie dans le *p'ien-fong*. Dans le *p'ien-fong*, le pinceau est couché obliquement. La pointe, légèrement écrasée est dirigée vers la gauche de l'opérateur. Le trait est tracé de même, le pinceau marchant du haut en bas. Dans le *tcheng-fong*, le trait a deux arêtes nettes : dans le *p'ien-fong* l'une des arêtes, à la gauche de l'opérateur est nette, l'autre, à sa droite, est tremblée. Le trait devient aussi plus large.

³ Nous apprenons donc ici que Ni Yun-lin, tout en imitant Kouan T'ong, ne lui emprunta pas, cependant, son trait de pinceau. Le *tcheng-fong* donne au trait un caractère hardi et vigoureux propre au style de l'École du Nord.

⁴ Chan-kou tao-jen est le surnom de Houang T'ing-kien.

⁵ L'écriture *ts'ao* est un style cursif que l'on fait remonter aux temps de la première dynastie Han, au I^{er} siècle avant l'ère chrétienne. Le pinceau décrit des courbes capricieuses, supprimant parfois des traits ou les agglomérant ensemble, rompant la proportion relative des caractères pour la beauté du coup d'œil. Les Chinois ont comparé ces arabesques aux mouvements des herbes en appelant ce type d'écriture *ts'ao-tseu*. C'est le style calligraphique qui laisse la plus grande liberté à l'écrivain ; c'est aussi celui qui se rapproche le plus du dessin et c'est pourquoi, tandis que les deux calligraphes écrivent, Hia Tch'ang perfectionne sa méthode de peindre.

elœococca, alors, avec le pinceau, il ombrage les deux joues. Les charmes [de cette femme] étaient exceptionnels. On sentait que, au contraire, dans la réalité, le fard est sans couleur. Il n'y avait à cela d'autre raison que celle-ci : sa façon de peindre était parfaite. Quand on emploie le pinceau jusqu'à ce degré [de perfection], on peut dire que la main sème des perles, que l'âme voyage hors d'elle-même. La Calligraphie et la Peinture, pour ces deux choses il n'y a pas de chemins de traverse afin d'arriver au but. Les auteurs du temps des dynasties méridionales ² appelaient le style écrit *pi* (*pinceau*). La biographie de Chen Yo dit : « Sie Yuan-Kouei excellait à faire des poésies ; Jen Yen-cheng était passé maître [dans la manière de donner] le coup de pinceau ». Yu Kien-wou dit : « Quand le vers est déjà comme cela, le coup de pinceau lui ressemble » ³. Tou Mou-tche dit : « Les vers de Tou (Tou Fou), la prose de Han (Han Yu), quand on est triste et qu'on les étudie, c'est comme si on prie Ma _{p.38} Kou ⁴ de gratter l'endroit qui démange. Ce même pinceau, on l'emploie pour faire des caractères, pour faire des vers, pour faire de la prose. Il faut gratter les hommes de l'antiquité exactement à l'endroit qui les démange, alors, c'est se gratter à l'endroit où l'on est démangé soi-même. Si avec ce pinceau, on fait des vers, on fait de la prose, en ne faisant pas autre chose que de l'écriture et de la peinture, on devient un homme sans aucune espèce de douleur ou de désir dans l'univers entier. Il faut aussitôt se couper le bras. Quel usage en ferait-on ?

Commentaire. — Tout ce passage roule sur l'identité de la peinture et de la calligraphie. On doit bien comprendre que, l'écriture étant un véritable dessin voisine de très près, dans ses recherches artistiques, avec le dessin appliqué à la peinture. Des écoles entières, en Chine comme au Japon, se sont constituées sur cette identité du trait calligraphique et du trait appliqué à la représentation des formes. Les peintres qui les ont illustrées nous ont donné des œuvres qui, à première vue, présentent, à nos yeux d'occidentaux, un caractère très abstrait, mais elles présentent aussi une puissance dans la touche et une vigueur dans l'évocation des formes que nous ne pouvons qu'admirer. La technique du trait est la même dans la peinture et dans la calligraphie, et c'est ce qu'il faut bien noter si l'on veut comprendre dans ce passage tout ce qui a trait aux peintres, perfectionnant leur méthode de dessin au contact de grands calligraphes.

¹ Wen-tchong est le nom posthume de Ngeou-yang Sieou.

² Ceux qui ont composé les poésies et les chansons de l'époque des petites dynasties du Sud, Ts'ï et Leang, au V^e et au VI^e siècles, donnent au style écrit le nom du pinceau qui est également à la base de la peinture et de la calligraphie.

³ C'est-à-dire : Quand le vers est fait avec excellence, le pinceau qui a tracé les caractères les a lui-même calligraphiés avec maîtrise. On a ici l'expression d'une des idées dominantes de la calligraphie chinoise : l'esprit et la forme s'entremêlent : la beauté spirituelle se réfléchit sur l'écriture ou sur le trait. Le caractère, dans sa beauté calligraphique, est donc un reflet de la beauté de l'idée qu'il exprime.

⁴ Quand on a de la tristesse et qu'on étudie les grands poètes ou les grands écrivains de l'antiquité, on y retrouve l'expression de ses propres sentiments. C'est comme si la fée Ma Kou *grattait à l'endroit qui démange*, c'est-à-dire exauçait un désir véhément. Les dernières phrases de ce paragraphe poursuivent le développement de l'idée ainsi amorcée : Le pinceau, on l'emploie à des buts très divers ; il faut étudier les anciens et pénétrer leurs secrets, « les gratter à l'endroit qui les démange », pour arriver soi-même à la maîtrise. Si, avec ce même pinceau, on ne fait dans la poésie, la prose, la peinture, que des caractères ou du dessin d'un trait égal, d'une façon indifférente et sans vie, on est un être nul dans le monde ; il vaut mieux tout abandonner que poursuivre une œuvre inutile.

D'autre part, la vieille idée magique de l'image prenant une vie mystérieuse, empruntée à l'objet qu'elle représente et sur laquelle j'ai eu, à diverses reprises, l'occasion d'insister pour ce qui concerne la peinture, a aussi joué son rôle dans la calligraphie. Le caractère n'est pas un signe objectif et sans vie, c'est une expression dans laquelle se réfléchit la beauté de l'idée représentée ainsi que les qualités d'âme de celui qui l'a réalisée. C'est ainsi qu'on pouvait, sur la seule vue des caractères de Ngeou-yang Wen-tchong kong, dans leurs traits bombés et larges, à travers les nuances de l'encre, évoquer ses yeux brillants, ses joues bombées et ses mouvements vifs. C'est pourquoi aussi lorsqu'un grand poète écrit un poème, les caractères eux-mêmes se parent de l'immatérielle beauté du vers.

La peinture en monochrome, à l'encre de Chine, est dérivée en grande partie de la calligraphie. Elle a pris un caractère austère et puissant en se refusant la couleur et en cherchant à synthétiser dans un trait l'essence même des formes. Cependant elle a su trouver dans la nuance et dans le clair-obscur tous les éléments nécessaires pour évoquer la couleur. Tel est le cas de la femme peinte par Siu Wen-tch'ang dont les joues paraissaient si pleines de vie qu'elles faisaient pâlir ^{p.39} l'éclat du fard sur un visage réel. Il y a là une phrase que l'on pourrait comparer à telle phrase de Vasari parlant de la Joconde. Il faut la prendre avec les mêmes réserves et dans le même sens. Autant que le peintre et critique italien, le critique chinois évoque une réalité de l'art de son temps.

XIV

Usage de l'encre

@

Li Hien économisait l'encre comme si c'était de l'or. Wang Hia jetait l'encre coulante quand il peignait. Que ceux qui étudient se rappellent toujours ces quatre caractères : [] [] [] [] : (économiser l'encre, employer beaucoup d'encre) ; s'ils se rappellent les Six Principes et les Trois Qualités, ils auront pensé déjà à plus de la moitié.

Lou-tch'ai-che dit : En général, la vieille encre n'est bonne que pour peindre sur du vieux papier et pour imiter les vieilles peintures ; car son luisant a tout à fait disparu, son éclat est tout à fait perdu, de même Lin Pou et Wei Ye considérés comme des modèles, doivent être mis ensemble. Si l'on emploie de la vieille encre sur la soie neuve, le papier doré ou l'éventail doré, ce n'est pas aussi bon que la nouvelle encre dont l'éclat brille comme une flèche. Ce n'est pas parce que la vieille encre n'est pas bonne, mais parce que, en réalité, le papier neuf et la soie neuve ne l'acceptent que difficilement ¹. [Faire ainsi], c'est comme mettre les vêtements de l'antiquité que portent les solitaires des montagnes pour s'asseoir dans le salon d'un

¹ Le papier neuf et la soie neuve sont facilement imbibés par l'encre fraîche, tandis que la vieille encre ne les pénètre que plus difficilement. Il en est de même, à plus forte raison, pour le papier doré sur lequel la vieille encre glisse sans se fixer.

homme nouvellement promu en dignité ou nouvellement riche : tout le monde se cachera la bouche pour rire aux éclats. Les saveurs, comment peuvent-elles se mêler ¹ ? C'est pourquoi, moi, je dis : la vieille encre, qu'on la mette de côté pour peindre sur du vieux papier ; la nouvelle encre, qu'on l'emploie pour peindre sur de la soie neuve ou sur du papier doré. De plus, pour pouvoir, à sa guise, peindre avec aisance, il ne faut pas trop épargner [l'encre] ².

XV

Doubler les couches ; dégrader les teintes

@

p.40 La méthode de peindre les pierres consiste à commencer par employer de l'encre faible. On peut ainsi corriger et remédier [aux fautes]. Peu à peu, on emploie l'encre épaisse : c'est la meilleure méthode. Tong Yuan, au pied des montagnes, représentait beaucoup de petites pierres ³. Il peignit ainsi « la position des montagnes de Kien-k'ang (Nankin) ». Il commençait par les contours et les plissements ; ensuite, il employait l'encre faible pour peindre les parties profondes et concaves. La façon de poser les couleurs se rapproche de cela ; il faut mettre la couleur foncée sur les pierres. Tong Yuan appelait les petits rochers des montagnes *fan-t'éou*. Dans les montagnes où s'élève la vapeur des nuages, la méthode des traits doit être mince et faible [de ton] ; au dessous, se trouvent des terrains sablonneux, on y emploie l'encre faible et on y trace des sinuosités. On emploie l'encre faible pour teinter.

Quand la montagne d'été va pleuvoir ⁴, il faut un pinceau fortement

¹ Allusion aux cinq saveurs qui constituent chacune une catégorie spéciale du goût : l'acide, le salé, le doux, l'amer, l'âcre.

² Les bâtons d'encre qui sont considérés comme vieux datent de deux ou trois ans, au moins : quelquefois de plusieurs dizaines d'années. Le papier est déjà considéré comme vieux lorsqu'il a quelques années d'exposition à la lumière. Il en est de même de la soie. On a, en Chine, des papiers vieux d'un siècle et plus, que l'on utilise pour imiter les anciennes peintures : mais, en général, on vieillit artificiellement le papier et la soie en les soumettant à l'action de la fumée. On obtient ainsi un aspect très ancien et, sur ce papier ou cette soie artificiellement vieillis, au Japon comme en Chine, on exécute ces nombreux faux qui, sous les attributions les plus impressionnantes, prennent le chemin de l'Europe ou de l'Amérique, quand ils n'ont pas été absorbés par des collections chinoises ou japonaises.

Cependant, il est souvent possible d'identifier un faux. Je laisse de côté la valeur esthétique de l'œuvre sur laquelle un amateur entraîné et compréhensif, ayant étudié des pièces anciennes, ne se trompera pas. Pour les faux exécutés avec de la vieille encre sur du papier artificiellement vieilli, il est assez facile de voir que l'encre n'a pas pénétré profondément le papier. Elle ne l'imprègne pas comme dans les anciennes peintures et dans les forts encrages, elle ne prend pas ce luisant discret qui la fait ressembler à un laquage sur papier. En outre, sur un faux examiné à la loupe, l'encre laisse voir des bavures et, dans la tache même, certaines parties grenues du papier n'ont pas été noircies. Lorsque le faux a été exécuté sur soie, la loupe révèle assez facilement le patinage artificiel de l'étoffe car les fibres sont superficiellement jaunies et non point intimement attaquées comme dans les soies anciennes. En outre, par des grattages et des usures artificielles, les faussaires reproduisent l'usure ou les déchirures de la vieille soie. Examinée à la loupe, l'étoffe révèle sans difficultés le traitement auquel elle a été soumise.

³ C'est-à-dire que Tong Yuan représentait les éboulis qui se trouvent au pied des montagnes rocheuses.

⁴ Je garde la structure de la phrase chinoise qui évoque la théorie exposée plus haut : cf. Commentaire du chap. V.

imbibé d'eau pour faire l'ombre. Pour ce qui est des pierres de la montagne, on emploie le *louo-ts'ing*¹ sur les *fan-t'euou*. Comme cela, on en fait davantage sentir la beauté².

p.41 Si l'on mêle la couleur *louo-ts'ing* ou la couleur *t'êng-houang*³ à l'encre et si l'on peint ainsi les couleurs des pierres, ces couleurs sont fraîches et jolies.

Quand on peint l'hiver, on emploie le fond [blanc du tableau] pour faire la neige ; on emploie très peu de blanc pour peindre le sommet des montagnes. Avec du blanc épais, on pointille les mousses. Pour peindre les arbres, on n'emploie pas la couleur plus forte [que d'habitude]. Si [on fait] les troncs maigres et les branches faibles, alors, c'est une forêt d'hiver. Si on emploie l'encre légère pour repasser sur les arbres, alors, on fait une forêt de printemps. En général, dans la façon d'employer l'encre et de mettre la couleur, il y a la teinte foncée et la teinte claire. Parce que la montagne porte nécessairement l'ombre des nuages, l'endroit où se trouve l'ombre est nécessairement sombre ; là où il n'y a pas d'ombre et [où brille] la clarté du soleil, c'est nécessairement clair. Où il fait clair, la teinte est faible ; où il fait sombre, la teinte est foncée. Dans la peinture ainsi noblement terminée, la clarté du soleil et l'ombre du nuage flottent et se meuvent⁴.

Généralement, les paysagistes peignent le paysage de neige d'une façon banale. Moi, j'ai déjà vu des peintures de Li Ying-k'ieou. Les pics, les montagnes, les forêts, les maisons, tout y était fait au moyen de l'encre faible. Il n'employait que du blanc⁵ pour peindre l'eau, le ciel et les espaces vides ; c'était surprenant !

D'une façon générale, pour édifier des montagnes lointaines, il faut d'abord faire un croquis de leur forme au moyen d'un [bâtonnet] de parfum⁶. Ensuite, avec le [*louo*]-*ts'ing* et l'encre, point par point, on les fait apparaître. Les montagnes du premier plan sont d'une teinte faible ; celles du second plan un p.42 peu plus foncées, celles du dernier plan, encore plus

¹ Le *louo-ts'ing* est une espèce de vert clair tiré de la malachite et analogue au *ts'ing-liu*. Cette couleur est souvent associée à l'emploi de l'or en poudre ou en feuilles. Le *louo-ts'ing* a donné son nom à cette peinture somptueuse. (Voir plus bas, chapitres XX et XXI consacrés à la préparation et à l'usage des couleurs).

² L'emploi du *louo-ts'ing* sur les *fan-t'euou* rappelle la manière de Wang Wei dont une peinture de Tchao Mong-fou, au British Museum, donne un excellent exemple. Les *fan-t'euou* sont les séries de sommets partiels en lesquels se décompose la montagne : Wang Wei en peignait le sommet dans un bleu de lapis-lazuli qui, se dégradant insensiblement, passait au vert. Cette couleur verte s'accusait de plus en plus et, dans les parties basses, prenait une belle teinte d'un vert malachite : le *louo-ts'ing*. Il faut noter que les dégradés de Wang Wei se prêtaient admirablement à l'expression de la perspective aérienne, les épaisseurs de l'air colorant en bleu les sommets des montagnes tandis que les plateaux, plus bas et plus rapprochés, prennent dans les alpages ces belles teintes d'un vert clair et frais bien connues de tous ceux qui ont vu la montagne d'été.

³ Le *t'êng-houang* est une couleur jaune obtenue en réduisant le jus de rotin. C'est donc un jaune végétal. Voir plus bas, le chapitre XXX, consacré à cette couleur.

⁴ On trouve ici encore une observation qui montre la préoccupation des effets d'ombre et de lumière et qui évoque les principes essentiels de la perspective aérienne. On va les trouver confirmés plus loin.

⁵ C'est-à-dire : le fond du tableau.

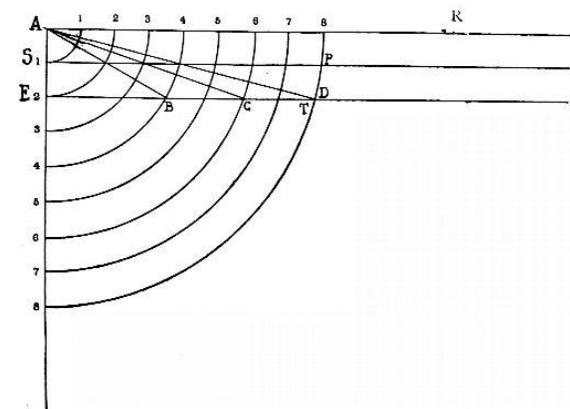
⁶ Le bâtonnet de parfum n'est autre chose qu'un bâtonnet de bois odorant carbonisé. Il sert de fusain pour tracer une esquisse que l'on peut facilement effacer et permet ainsi les repentirs et les recherches d'une première composition.

foncées. Car celles qui sont les plus éloignées reçoivent une vapeur nuageuse plus épaisse ; la couleur en est donc plus foncée.

Pour peindre les ponts et les maisons ¹, il faut employer l'encre faible et repasser une ou deux fois. Que l'on emploie la couleur ou l'encre, si l'on ne repasse pas [sur la forme peinte], on a une teinte peu profonde et trop pâle.

Il y a des peintures de Wang Chou-ming qui n'ont pas du tout été mises en couleurs. Avec la couleur *tchö-che* ², il peignait simplement le tronc des sapins et traçait légèrement le contour des pierres ; alors, l'éclat était sans pareil.

Commentaire. — « Les montagnes du premier plan sont d'une teinte faible ; celles du second plan, un peu plus foncées, celles du dernier plan, encore plus foncées. Car celles qui sont les plus éloignées reçoivent une vapeur nuageuse plus épaisse : la couleur en est donc plus foncée. » — Voici un principe formel de perspective aérienne : celui qui est essentiel



leurs des objets dans la distance. On a vu que le ie dégrade en teintes azurées. Il faut bien noter leu que vert : ici, le terme *ts'ing* me semble faire s du *louo-ts'ing*. Le contexte le démontre : on sait couches d'air qui colorent en bleu les éléments rapprochés, plus leur couleur propre prédomine intains. Dans les montagnes du premier plan, la s du second plan, la teinte azurée tend à éteindre

les couleurs propres des choses et a leur donner une couleur bleue plus uniforme et plus accusée ; enfin, pour les lointains les couches d'air forment une grande épaisseur sur les montagnes qui jouent le rôle d'écran ; elles font participer cet écran de leur couleur azurée propre et « dévorent », pour ainsi dire, tout rayonnement des colorations particulières aux divers éléments des montagnes lointaines. C'est ce que l'auteur chinois exprime nettement lorsqu'il dit que les montagnes éloignées reçoivent « une vapeur nuageuse plus épaisse » ; j'ai tenu à le suivre de très près et à ne pas remplacer ces mots : épaisseurs des couches aériennes qui en auraient été la traduction logique afin de n'être pas accusé de tirer du texte un sens trop étendu. C'est cependant bien cela que l'écrivain chinois veut dire. On comparera avec fruit ces indications du livre chinois à celles que Léonard donne dans ce *Traité de la Peinture* où il a exprimé pour la première fois, en Europe, les principes de la perspective aérienne. Le chapitre CVII, (Edition Amoretti.) « *Della prospettiva dei colori* » p.43 constitue un excellent commentaire à ce texte. « Pour une même couleur placée à des distances différentes et à une même hauteur, la proportion de son éclat sera dans le même rapport que les diverses distances qui séparent cette couleur de l'œil du spectateur. Soit : E, B, C, D, une même couleur : la première, E est placée à deux degrés de distance de l'œil A. La seconde, B est éloignée de quatre degrés. La troisième C, de six degrés, la quatrième D, de huit degrés, comme le montre le tracé des arcs de cercle qui coupent la ligne A R, à partir de A. Soit R A S P, un premier degré d'air subtil, S P E T un second degré d'air plus épais ; il s'ensuivra que la première couleur E sera perçue par l'œil à travers un degré d'air épais E S et un degré d'air moins épais S A ; la couleur B enverra à l'œil sa similitude à

¹ Dans notre langage spécial à la peinture, nous dirions : les fabriques et c'est ainsi que j'aurais traduit s'il ne m'avait paru utile de donner une image très fidèle du texte chinois.

² La couleur *tchö-che* est une ocre rouge. Voir plus bas chapitre XXXIII.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

travers deux degrés d'air plus épais, et deux autres moins épais ; la couleur C, à travers trois degrés d'air plus épais et trois degrés d'air moins épais ; la couleur D, à travers quatre degrés d'air plus épais, et quatre d'air moins épais. Ainsi nous avons prouvé que la proportion de la diminution, ou plutôt de l'évanouissement des couleurs est dans la même proportion que leur distance à l'œil qui les perçoit. Cela arrive seulement dans les couleurs qui sont placées à égale hauteur ; car, pour celles qui sont placées à des hauteurs inégales, on n'observe pas la même règle parce qu'elles sont situées dans des couches d'air d'épaisseurs diverses qui font des obstacles différents à ces diverses couleurs. »

On a ici une démonstration mathématique et précise telle que Léonard pouvait l'établir. Sans doute, on chercherait vainement son équivalent dans les livres chinois. Ce n'est pas par l'application de la démonstration mathématique que Wang Wei, au VIII^e siècle, établissait les principes de la perspective aérienne. Mais l'observation était si exacte et si sûre qu'elle comportait la possibilité d'une semblable démonstration. Dans d'autres de ses notes, Léonard se rapproche de la manière chinoise d'exprimer les principes de la perspective aérienne :

« ... Tu sais que dans un air semblable, pour les dernières choses vues comme sont les montagnes, à cause de la grande quantité d'air qui se trouve entre ton œil et la montagne, celle-ci paraît bleue, à peu près de la couleur de l'air quand le soleil est au levant ¹. » — « L'élément interposé entre l'œil et la chose vue transforme cette chose en sa couleur propre, ainsi l'air bleu qui fait que les montagnes lointaines apparaissent bleues ². » — « La surface de chaque corps participe de la couleur qui le teint et de la couleur de l'air qui s'interpose entre ce corps et l'œil, c'est à dire, de la couleur du milieu transparent interposé entre les choses et l'œil... ³ » — Parmi les couleurs qui se sont pas bleues, celle-là, dans la distance éloignée participera le plus du bleu qui se rapprochera le plus du noir et, de même, celle-là conservera le plus sa couleur propre dans la distance qui sera le plus dissemblable du noir. *Par conséquent, le vert des paysages se transformera plus en bleu que le blanc ou le jaune ; le blanc et le jaune changeront moins que le vert, et le rouge encore moins ⁴*. Et ainsi nous avons la démonstration scientifique de ce principe de perspective aérienne empiriquement établi par l'observation, depuis Wang Wei, dans l'art chinois. C'est pour obéir à ce principe que le *louo-ts'ing* des parties plus basses ou des plateaux plus avancés des montagnes, se dégrade en bleu azur vers les sommets.

J'ai rapproché du principe chinois le principe de la perspective aérienne tel qu'il a été défini pour la première fois dans l'art occidental. Poussant jusqu'au bout l'observation scientifique du phénomène, Léonard, dans sa note « *del colore dell'aria* » montre que cette teinte bleue, prise par les épaisseurs d'air provient non de sa couleur intrinsèque, mais de la vapeur d'eau présente dans l'atmosphère : « Dico l'azzurro in che si mostra l'aria non essere suo propio colore, ma è causata da umidità calda saporata in minutissimi e insensibili atomi, la quale piglia dopo se la percussione de razzi solari e fassi luminosa sotto la oscurità delle immense tenebre della regione del fuoco che di sopra le fa coperchio... » ⁵ Mais ici, Léonard est le savant de génie qui devança son temps de plusieurs siècles. Peu importe l'intimité du phénomène au point de vue physique ; sa connaissance exacte n'était pas nécessaire à la constitution de la perspective aérienne. Lorsque Wang Wei dit que : « dans la distance, on

¹ J. P. Richter, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, Vol. I, n° 295, p. 159.

² Id. n° 296, p. 160.

³ Id. n° 306, p. 165.

⁴ Id. n° 307, p. 166.

⁵ J. P. Richter, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, Vol. I, n° 300, p. 161.

ne distingue pas les yeux dans les figures, les branches dans les arbres, les rocs dans les montagnes, mais que tout est indistinct, et que la mer, dans la distance, semble ne pas avoir de vagues et toucher le ciel » ¹ ; quand il appuie ces principes par ces dégradés qu'il introduit dans la tradition de la peinture de paysage et qui lui permettent d'exprimer l'évanescence des formes dans le lointain, il est tout proche du peintre italien qui, au XV^e siècle, formulait les mêmes principes et fixait les lois essentielles de la perspective aérienne. Plutôt que d'étaler une facile connaissance de physique élémentaire, j'ai tenu à permettre la comparaison entre le peintre chinois et le génial florentin. On voit qu'ils parlent la même langue et que, quelle que soit la différence dans l'inspiration et dans les moyens techniques, l'observation directe et compréhensive de la nature devait se traduire de la même façon. Une pareille démonstration ne sera peut-être pas inutile pour ceux qui, se contentant d'une superficielle vue des choses, s'en vont répétant sottement cette affirmation déjà vieillotte : « que la peinture de l'Extrême-Orient ne connaît pas la perspective. »

XVI

Position du ciel et de la terre

@

D'une façon générale, avant de commencer à peindre, il faut réserver la place du Ciel et de la Terre. Qu'est-ce qu'on appelle le Ciel et la Terre ? Sur un tableau d'un *tch'e* ² et _{p.45} demi, la partie supérieure réserve la place du ciel, la partie inférieure réserve la place de la terre. Au milieu seulement, on s'occupe de déterminer le paysage. J'ai vu souvent des débutants prendre tout à coup un pinceau et remplir le tableau de taches et de traits grossiers. Le regarder faisait mal aux yeux ; on en sentait déjà le dégoût. Comment un tel tableau pourrait-il être estimé par les connaisseurs ?

Lou-tch'ai-che dit : Siu Wen-tch'ang, parlant de la peinture, estime les pics de montagne surprenants, les parois escarpées, les grandes rivières, les cascades, les pierres étranges, les vieux sapins, les solitaires et les prêtres taoïstes. En général, il estime le tableau sur lequel l'encre est tombée goutte à goutte ³, que la vapeur et la brume remplissent, qui est vide comme si on ne voyait pas le ciel, plein comme si on ne voyait pas la terre ; alors [le tableau] est supérieur. Ces paroles ne semblent pas être d'accord avec ce qui est dit plus haut. Mais [Siu] Wen-tch'ang est un lettré d'une âme libre. Dans le comblement extrême, il possède les idées de l'extrême vide. Il dit [en même temps] vide et plein : dans ces mots, son caractère se dévoile.

¹ Cf. Giles. An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art, Shanghai, 1905, p. 51.

² Le *tch'e* est une mesure de longueur qui a varié avec le temps et qui varie dans les diverses provinces de la Chine. Elle comporte environ 35 centimètres.

³ C'est-à-dire qui a été peint d'une façon ordonnée, mais avec aisance et liberté.

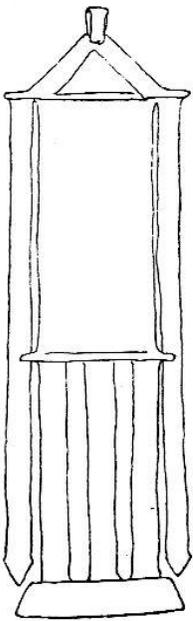
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Commentaire. — Ce chapitre nous amène à retracer les origines de cette façon de monter les peintures bien connue sous son nom japonais de *kakémono* objet suspendu ¹. Cependant nous devons tout d'abord éclaircir le sens de la note de Lou-tch'ai-che.

Siu Wen-tch'ang estimait le tableau que la vapeur et la brume remplissent, vide comme si on ne voyait pas le ciel, plein comme si on ne voyait pas la terre. Cela évoque tout aussitôt les théories de Lao-tseu, de Tchouang-tseu et de la philosophie laoïste sur l'extrême plein et l'extrême vide. Elles reposent sur cette idée essentielle que, lorsque le cœur est vide de tout ce qui est personnel et transitoire, alors il est plein du principe éternel, en communion étroite avec l'âme du monde. C'est, en somme, une définition de l'extase ; ainsi l'extrême vide et le comblement extrême se touchent et s'identifient.

Si l'on veut bien se rappeler maintenant ce qui a été dit dans les commentaires du premier chapitre sur la valeur et l'inspiration philosophiques de la peinture, on comprendra comment ces termes s'appliquent au tableau. Lorsque, noyé de vapeur et de brume, il évoque les objets par leur forme essentielle, dégagée de tout ce qui, en eux, est inutile, périssable et transitoire, il n'affirme point des images, mais il ouvre devant le spectateur un vide dans lequel il doit entrer ; il ne dit pas, il ^{p.46} évoque un monde, indistinct à l'origine et qui s'affirme de plus en plus. Les formes suggérées prennent corps ; mais ce ne sont pas les formes objectives du réel ; elles sont l'image du principe éternel qui se révèle sous les aspects innombrables de l'univers. Le tableau lui aussi est caractérisé par le vide et le plein : l'extrême vide et le comblement extrême se touchent et s'identifient en lui.

Revenons maintenant au premier paragraphe du chapitre. On voit que, dans la peinture de paysage prise pour exemple, le paysage est déterminé dans une partie centrale ; le tableau s'évanouit en dégradations lentes et imprécises vers le haut et vers le bas. La composition réserve ainsi deux espaces qui prennent le nom de Ciel et de Terre, et tels que leurs proportions, liées à la partie centrale de la peinture contribuent par leur harmonie à la beauté de l'ensemble. S'il s'agit d'une figure ou de tout autre sujet, les réserves jouent le même rôle harmonieux et subtil. Jamais une bonne peinture orientale (sauf dans certaines peintures accompagnant des rouleaux manuscrits) n'est cruellement et brusquement découpée par un cadre. Elle s'isole dans ces réserves que l'on désigne du nom de *ciel* et de *terre*.



Lorsque la pratique de la monture en forme de *kakémono* s'est introduite en Chine, ce caractère s'est maintenu dans la formule nouvelle. Nous savions, par la tradition japonaise, que cette sorte de monture provenait de la Chine, qu'elle était à peu près exclusivement réservée aux peintures bouddhiques et que c'est seulement au moyen-âge japonais, à partir du X^e siècle que l'habitude de monter en *kakémono* des sujets profanes a commencé à se généraliser. Nous pouvons remonter plus loin et fixer d'une façon précise le véritable lieu d'origine du *kakémono*.

Les missions Stein et Pelliot nous ont rapporté du Turkestan chinois de nombreuses bannières peintes de sujets bouddhiques. Sir Aurel Stein a pu montrer que ces bannières étaient suspendues dans les corridors et au plafond des temples, d'une manière assez semblable à celle qui est encore usitée pour les peintures des temples tibétains. Elles

Figure schématique d'une bannière de Touen-houang

¹ Cf. la phrase du *Che ming* : la peinture, on la suspend. Voir plus haut, chap. XII.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

consistent en un rectangle de soie sur lequel est représenté un des nombreux bodhisattvas du bouddhisme du Nord. A sa partie inférieure sont attachés de longs rubans. A sa partie supérieure est cousu un morceau de soie triangulaire par lequel le tout était pendu au plafond des temples. J'imagine que cette forme était toute pareille à celle des bannières sur lesquelles étaient peintes les images bouddhiques que les pieux rois de l'Inde faisaient porter dans les processions. Il n'est pas difficile de voir comment une façon un peu plus soignée de monter les peintures religieuses devait conduire au kakémono. Les peintures du Turkestan chinois portaient, à la partie supérieure et à la partie inférieure, une baguette de bois commun grossièrement cousue dans un surlet de la soie afin de maintenir ouverte la surface rectangulaire. Lorsqu'on voulait replier la peinture, les longs rubans s'enroulaient autour d'un bâton et le corps de la peinture suivait. On retrouve dans le kakémono :

1° en bas, le bâton rond, orné à ses deux extrémités, sur lequel on roule toute la peinture. Les Japonais l'appellent *jiku* ;

2° en haut, le bâton qui maintient la peinture, par lequel elle est suspendue et qui ne porte point de nom spécial ; p.47

3° au milieu un grand rectangle sur lequel, dans la partie centrale, plus rapprochée du bas que du haut, est collée la peinture.

Les rubans des bannières de Touen-houang ont fait place parfois à un plein d'étoffe ou de papier. On en trouve des exemples à Touen-houang même, parmi les peintures de la mission Stein. C'est cette forme simple et directement dérivée de la bannière bouddhique des anciennes périodes que conservent les peintures tibétaines, la marge du haut et du bas étant fixée suivant un canon perpétuel.

Mais les idées chinoises sur le *Ciel* et la *Terre* des peintures ont exercé leur influence sur la monture nouvelle à mesure qu'elle était adoptée. La marge supérieure constituant le vide entre la baguette de suspension et le sommet de la peinture s'est appelée le *Ciel* ; la marge inférieure, entre le bord inférieur de la peinture et le *jiku* s'est appelée la *Terre* ; et comme la terre est soumise au ciel, la marge inférieure est demeurée moins haute que la marge supérieure. D'autre part, à cause des idées philosophiques qui se trouvaient ainsi représentées par le Ciel et la Terre (le *yang* et le *yin*), tout autant que pour un but décoratif, les proportions du Ciel et de la Terre dans la monture ont été déterminées suivant la partie peinte que ces marges devaient encadrer et cette recherche de proportion et d'harmonie est devenue extrêmement subtile.

C'est ainsi transformée que la bannière bouddhique de l'Inde et du Turkestan est arrivée au Japon. Les habitants de l'Empire insulaire n'ont point, comme les Chinois, laissé perdre la tradition. Ces derniers s'en sont tenus en dernier lieu à la monture de l'époque des Ming avec son *jiku* garni d'un peu d'étoffe aux deux bouts, encadrant la peinture de papier blanc ou de soie assez ordinaire collée sur papier, avec un liseré de cotonnade bleue vers l'extérieur et une faible bande de soie jaune courant autour de la peinture. Les Japonais, au contraire, ont varié à l'infini le style de leurs kakémonos, depuis les plus simples, où la peinture est bordée, à la chinoise, d'un liseré de soie ou de brocard, jusqu'aux plus riches où la peinture est bordée de deux ou trois brocards différents et où le fond du kakémono, le *Ciel* et la *Terre* sont faits d'étoffes anciennes ; quant au *jiku*, ses deux extrémités sont faites de bois précieux, d'ivoire, de bronze, de cristal de roche, d'émail cloisonné, de laque, de jade. La richesse en même temps que la sobriété des éléments choisis, les proportions parfaites, font d'une belle monture japonaise un véritable objet d'art. Il était intéressant de

montrer qu'on y retrouve un mélange de la forme ancienne des bannières bouddhiques et des idées chinoises sur la valeur de l'espace gardé en réserve dans la composition du tableau.

XVII

Destruction des erreurs

Tcheng Tien-sien, Tchang Fou-yang, Tchong K'in-li, Tsiang San-song, Tchang P'ing-chan, Wang Hai-yun, Wou Siao-sien, parlant des peintures de T'ou Tch'e-chouei disent ouvertement ^{p.48} qu'elles sont le mauvais démon [des peintres]. On ne doit jamais laisser l'esprit de ce mauvais démon entourer la pointe de son pinceau.

XVIII

Éloigner la vulgarité

Dans la peinture, il vaut mieux avoir la manière inexpérimentée que la manière froide. Il vaut mieux avoir la manière orgueilleuse que la manière vénale. Quand on a la manière froide, la peinture n'a plus de vie. Quand on a la manière vénale, alors la peinture est très vulgaire. La vulgarité surtout, il ne faut pas l'avoir ! Pour éloigner la vulgarité, il n'y a pas d'autre moyen que d'étudier les livres. Alors, l'inspiration de ces livres se dégage et la vulgarité descend. Que l'étudiant fasse attention à cela ! ¹

XIX

Mettre la couleur

@

Lou-tch'ai-che dit : Le ciel a des nuages différemment colorés, ils resplendissent comme des soies de diverses couleurs : cela, c'est la couleur du ciel. La terre fait naître les herbes et les arbres ; c'est beau et harmonieux : cela, c'est la couleur de la terre. L'homme a les sourcils, les

¹ La manière froide ou glacée, c'est la manière académique, dans le mauvais sens du mot. Il vaut mieux montrer de l'inexpérience que cette froide perfection, si ennemie de tout art. Il peut rester du charme dans l'inexpérience ; il ne reste plus rien dans la froideur de formules trop parfaitement sues.

La manière orgueilleuse ou usurpatrice (*pa*) consiste en une peinture rendue hermétique par une inspiration trop savante ; elle s'oppose à la vulgarité d'un peintre sans inspiration, platement réaliste, ou flattant, par le joli, l'ignorance du public ordinaire qui est aussi le plus nombreux.

Le conseil donné aux jeunes peintres d'étudier les livres pour éloigner la vulgarité démontrerait une fois de plus, si cela était nécessaire, la valeur d'inspiration que prennent les systèmes philosophiques dans la peinture chinoise.

yeux, les lèvres, les dents : les dents sont blanches, les lèvres rouges, les sourcils noirs ; ils sont situés à différentes places dans le visage : cela, c'est la couleur de l'homme. Le phénix a ses longues plumes, le coq a sa crête, le tigre et le léopard ont leurs zébrures éclatantes, le faisan déploie d'une façon brillante son image ; cela, c'est la ^{p.49} couleur des bêtes. Sseu-ma Tseu-tchang, (Sseu-ma Ts'ien), en prenant comme appui le *Chang chou*, le *Tso-tchouan*, le *Kouo-ts'eu*, a fait le *Che-ki* ¹ qui est une image éclatante de l'antiquité : cela, ce sont les couleurs des écrivains. Si Cheou et Tchang Yi parlaient beaucoup et sans raisonnement ; ils mêlaient le noir et le blanc ; leur bouche était pleine des mirages du bord de la mer ; leur langue produisait les tours des mirages ². Ils s'appliquaient à se faire valoir ; cela, c'est la couleur des orateurs. Pour ce qui est de la façon de mettre la couleur dans la littérature et dans le discours, ces derniers ont non seulement le corps, mais encore le son. Ah ! Si l'on veut considérer les grandes choses, ce sont le Ciel et la Terre : les choses élevées, ce sont l'homme et les animaux ; les belles choses, c'est la littérature ; les choses spirituelles, ce sont les paroles. Tout cela ensemble forme un seul monde mis en couleurs.

Celui qui vit dans ce monde sans mériter ni réputation ni reproches, il est pareil à ce qu'on a dit des peintures à l'encre faible de Ni Yun-lin, il y a peu de personnes qui ne lui crachent à la figure ou ne rient de lui. En réduisant le rouge en poudre et en tamisant le blanc, on fait des travaux magnifiques dans la peinture de *jen wou* ³ ; en employant le vert clair et le jaune clair, on fait aussi de très beaux paysages. Il y en a où les nuages s'étalent comme des bandes de soie blanche, où le ciel est teint de nuages rouges, où les pics sont semés de verdure, où, aux arbres, est accroché un manteau vert, où le rouge [des fleurs] s'entasse dans les gorges des montagnes. D'après cela on sait que le printemps est déjà avancé ; quand les feuilles ^{p.50} jaunes tombent devant la voiture, certainement, c'est que l'automne tire à sa fin. On connaît dans son coeur l'aspect des quatre saisons ; on possède sur le bout des doigts le travail de la nature. Que les cinq couleurs ⁴ donnent du plaisir aux

¹ Le *Che-Ki* n'est autre que le fameux ouvrage : les Mémoires Historiques, de Sseu-ma Ts'ien, dont M. Chavannes a donné la traduction (cinq volumes ont actuellement paru) en l'éclaircissant de notes et de commentaires qui en font une des sources les plus essentielles de l'histoire chinoise. — Le *Chang-chou* n'est autre chose que le *Chou king*, collection de textes historiques recueillis et ordonnés par Confucius, si l'on en croit la tradition. Le *Tchan kouo ts'eu* ou Conseils des Royaumes combattants, de même que le *Tso tchouan*, comptent parmi les livres que Sseu-ma Ts'ien a mis à contribution pour en incorporer la matière dans ses Mémoires historiques. (cf. Chavannes, [Mémoires Historiques de Sse-ma Ts'ien Vol. I. Introduction](#)).

² C'est-à-dire que les paroles de ces sophistes, qui allaient de royaume en royaume porter leurs artifices, étaient habiles à tromper et à décevoir. — « Les mirages du bord de la mer », « les tours des mirages » constituent une allusion à ces villes fabuleuses que certains prétendaient avoir vues surgir de la mer, dans une vision que les peintres ont souvent représentée. Les villes fabuleuses de la mer sont un de leurs sujets favoris.

³ Les Chinois divisent généralement la peinture en quatre catégories : 1° Le *Chan choueï* mot à mot : les montagnes et les eaux — c'est-à-dire : le paysage. — 2° les *Jen wou*, les hommes et les choses. — 3° les *Houa niao* les fleurs et les oiseaux. — 4° les *Ts'ao tch'ong* les herbes et les insectes. Les Japonais ont adopté, sous l'influence chinoise, les mêmes divisions. On pourrait y ajouter les peintures bouddhiques qui forment un ensemble à part, et la peinture de figure proprement dite.

⁴ Les cinq couleurs rentrent dans ces catégories numériques familières aux Chinois et dont on a eu un premier exemple avec les cinq saveurs. Ce sont : 1. noir. 2. rouge. 3. bleu (ou vert ou noir). 4. blanc. 5. jaune.

yeux de l'homme !

On dit que Wang Wei faisait toujours ses paysages en *ts'ing liu* ; Li Kong-lin faisait toujours des *jen wou* (des hommes et des choses) avec de simples lignes ; il n'employait pas même la couleur rouge clair ¹. Tong Yuan a commencé et Houang Kong-wang a porté au plus haut point [cette sorte de peinture]. On disait que leurs figures portaient l'habillement du pays de Wou ². Cette façon de peindre a été transmise à Wen et à Chen ³.

Houang Kong-yang faisait des traits qui ressemblaient à la surface de la pierre des montagnes de Yu ⁴. Pour mettre la couleur, il excellait en employant le *tchö-che* ⁵. Il l'étalait faiblement. Quelquefois aussi, avec le pinceau imbibé de cette couleur, il faisait ressortir l'ensemble.

Wang Mong teignait souvent ses paysages avec la couleur *tchö-che* (ocre rouge) mélangée à la couleur *t'eng-houang* (jaune de rotin). Au sommet des montagnes, il aimait à peindre d'abondantes touffes d'herbes ; avec la couleur *tchö-che*, il les retraçait à nouveau. Quelquefois, il n'y mettait pas de couleur, mais, avec la seule couleur *tche-[che]* il teignait la figure des personnages et l'écorce de sapin dans ses paysages.

Commentaire. — Le premier paragraphe de ce chapitre appelle quelques éclaircissements. Le mot couleur y est pris dans un sens figuré : c'est aussi bien l'éclat de la couleur et de la lumière dans les choses naturelles ou dans la peinture que l'éclat d'une composition littéraire ou d'un discours. Lou-tch'ai-che trouve la couleur p.51 dans la beauté du nuage, de l'arbre, de la plante ou de l'homme ; il la trouve dans la composition du grand livre classique de l'histoire chinoise : les Mémoires Historiques de Sseu-ma Ts'ien ; il la trouve dans les discours subtils de deux de ces sophistes qui, au IV^e siècle avant J. C., à l'époque dite des « Royaumes Combattants » parcoururent la Chine, allant porter d'un Prince à l'autre leurs plans machiavéliques et leurs discours pleins d'artifices. Si Cheou et Tchang Yi nous fournissent, dans l'observation de Lou-tch'ai-tche, un exemple peu favorable de ce qu'est la couleur des orateurs.

Cet éclat que l'on peut mettre dans la peinture, la littérature, l'art oratoire, on peut, on doit, le mettre aussi dans sa propre existence. « Celui qui vit dans ce monde sans mériter ni réputation ni reproches », l'égoïste qui se borne à végéter, ne remplissant son existence par rien de supérieur ou de généreux, se bornant à maintenir le corps qu'il a reçu de la nature, celui-là est pareil aux peintures à l'encre faible de Ni Yun-lin, c'est à dire qu'il est « sans couleur ». Il passe dans ce monde sans laisser de traces ; il périt tout entier.

Telles sont les quelques observations qui servent d'introduction à l'étude technique de la

¹ Le *ts'ien-kiang* et un rouge foncé (kiang) qui, étendu d'eau et *décoloré* donne du brun clair.

² Wou est le nom d'une ancienne partie de la Chine occupant la région au sud du Yang-tseu et s'étendant de la mer au lac Po-yang. Elle correspond à peu près au moderne Kiang-si.

³ Wen pour Wen Tchen-ming et Chen pour Chen Tcheou.

⁴ Ce nom est considéré par les uns comme correspondant à une région du moderne Ho-nan ; par les autres au territoire de Yu-yao dans le moderne Tchö-kiang. Couvreur l'indique comme étant le nom d'une ancienne principauté, à présent P'ing-lou, dans le Chan-si (Grand Dictionnaire, p. 808, édition de 1904).

⁵ Voir plus haut : ocre rouge faite d'un mélange à parties égales d'ocre jaune et de vermillon.

couleur. On y trouve, une fois de plus, quelque chose qui dépasse le but purement plastique de la peinture. L'éclat de la couleur apparaît comme un caractère qui réside dans la beauté générale des choses, qu'elles soient créées par la nature ou par les hommes ; elle constitue, en somme, le cas particulier d'une splendeur universelle.

XX

Le che-ts'ing ¹

@

Pour peindre les hommes et les objets (*jen-wou*), on peut employer la couleur pâteuse, mais, pour peindre le paysage (*chan-chouei*), on ne doit employer que la couleur légère et pure. Quant à ce qui concerne le *che-ts'ing*, on ne doit employer que cette seule espèce appelée *mei houa p'ien* « le pétale de la fleur de prunier » parce qu'elle lui ressemble. On prend cette couleur, on la met doucement dans un mortier avec de l'eau : on l'écrase [en poudre] très fine. Il ne faut pas y employer trop de force ; si on emploie trop de force, la couleur devient aussitôt *ts'ing-fen* ². Même si l'on n'emploie pas trop de force, cette poudre (*ts'ing-fen*) se forme aussi, mais en très petite quantité. Au moment où [la couleur] est ^{p.52} réduite en poudre, il faut la verser dans une tasse de porcelaine ; on y ajoute un peu d'eau pure et on tourne ; puis, on laisse reposer un moment. On enlève alors la partie supérieure qui contient de la poudre blanche appelée *yeou-tseu*. Cette partie *yeou-tseu* n'est employée que pour faire la couleur *tsing-fen* qui est destinée à peindre les vêtements des personnages. La partie du milieu de la tasse constitue le meilleur *che-ts'ing*, on l'emploie pour peindre le paysage en couleurs ³. Quant à la partie qui se trouve au dessous, la couleur en est trop foncée ; on l'emploie pour peindre les feuilles [des plantes] et aussi pour peindre au dos de la soie ⁴. On appelle ces diverses parties : la première couche, la deuxième couche, la troisième couche. D'une façon générale, à l'endroit de la soie, on emploie le *ts'ing-liu* ⁵ ; à l'envers de la soie, on emploie aussi le *ts'ing-liu* ; la couleur est ainsi à saturation.

¹ Mot à mot : le vert de pierre. Le *che-ts'ing* est un vert tiré de la malachite. La malachite donne des nuances diverses de vert ; le vert émeraude, le vert d'herbe, le vert-de-gris et ce vert clair et éclatant que nous appelons le vert pomme. Ces nuances sont en somme, dues au degré d'hydratation du protoxyde de cuivre qui forme la base de la malachite.

² Comme son nom l'indique, le *ts'ing-fen* est du *che-ts'ing* pulvérisé. La couleur prend alors une teinte verte plus claire.

³ « Le paysage en couleurs » par opposition au paysage en monochrome, à l'encre de Chine.

⁴ Les peintres chinois ont parfois étalé, au dos de la soie, c'est-à-dire à l'envers du tableau, des couleurs destinées à renforcer un ton, ou bien à donner un reflet coloré très subtil. Ils obtenaient ainsi des teintes vagues, transparaissant à travers la trame de l'étoffe, au moyen desquelles ils fondaient les uns dans les autres, ou renforçaient par place, les tons du tableau. Naturellement, cet artifice ne pouvait être employé avec le papier épais sur lequel on exécutait les anciennes peintures, mais les Japonais l'ont employé quelquefois lorsqu'ils se servaient de leur papier léger et transparent.

⁵ Le *ts'ing-liu* est un vert clair, un peu plus foncé que le *ts'ing-fen*.

Il y a aussi une espèce de *che-ts'ing* solide qu'on ne peut pas écraser. Si l'on y mêle un peu de la cire des oreilles ¹, on peut alors l'écraser à l'état de boue. Quand l'encre donne trop de mousse, on emploie aussi ce moyen. Il est indiqué dans le *Yen si yeou che* ².

XXI

Le che-liu ³

@

Pour écraser cette couleur, on doit suivre la même méthode que pour pulvériser le *che-ts'ing*. Mais la matière du *che-liu* est très dure. Il faut d'abord l'écraser avec un marteau de fer.

^{p.53} Alors seulement elle se réduit en poudre. Il y a une sorte de *che-liu* qu'on appelle *hia-ma-pei* (dos de la grenouille) : c'est la meilleure. Il faut aussi l'agiter dans l'eau. On la divise en trois sortes qui sont : la première couche de *liu*, la deuxième couche de *liu*, la troisième couche de *liu*. On l'emploie de la même manière que le *che-ts'ing*.

Pour mêler la colle aux couleurs *ts'ing* et *liu*, il ne faut le faire qu'au moment de les employer. On les mêle avec de la colle légère très pure, sur une assiette ; on y ajoute de l'eau pure et l'on place le tout sur un feu doux afin que le mélange se fasse. Aussitôt après s'être servi de la couleur, il faut en enlever la colle ; on ne doit pas la laisser mêlée aux couleurs parce qu'elle les gâte. Pour enlever la colle, on emploie l'eau bouillante, on la mêle aux couleurs *ts'ing* (*che-ts'ing*) et *liu* (*che-liu*) ; puis on porte la soucoupe au bain-marie. Le bain-marie chauffe ; la colle monte naturellement au dessus et si l'on enlève l'eau qui se trouve au dessus de la couleur, la colle est aussi enlevée. C'est ce qu'on appelle la méthode d'enlever la colle. Si on ne l'enlève pas entièrement, alors, on emploie les couleurs sans soin : le *ts'ing* et le *liu* n'ont pas d'éclat. Au moment d'employer ces couleurs, on y ajoute de la nouvelle colle ⁴.

¹ La méthode qui consiste à employer la cire des oreilles pour pulvériser le *che-ts'ing* solide peut paraître bizarre et laisse supposer qu'on en porte sur soi une provision assez ample. Nous savons, par les livres japonais, que Kanaoka se servait de miel pour lier les couleurs et peut-être, plus exactement, de ce mélange de cire et de résine qu'est le propolis des abeilles. La cire des oreilles humaines ne peut avoir d'autre action que de lier la poudre colorante, comme le propolis ou le miel dont Kanaoka ne fut évidemment pas seul à se servir. Il faut ajouter que les miniaturistes, en Europe, emploient aussi ce procédé pour délayer certaines couleurs et les rendre plus adhérentes.

² Le *Yen si yeou cheu* est un livre où se trouvent rassemblées les recettes les plus diverses : une sorte de *liber de secretis*, par Tch'en Ki-jou, des Ming.

³ Le *che-liu* est un vert clair, également tiré de la malachite. Ce n'est en somme qu'une couleur particulière isolée des diverses nuances de vert dont il a été question au chapitre précédent.

⁴ En somme, il faut, par décantage, libérer la poudre minérale de la colle que l'on y a mêlé pour l'utiliser, la peinture chinoise ou japonaise étant une sorte de gouache. Si on laisse la colle mêlée à la poudre minérale, celle-ci noircit. Il se forme dans le protoxyde de cuivre des bioxydes anhydres qui sont d'un gris foncé, dont la présence ternit le pigment original et lui fait perdre tout son éclat.

XXII

Le tchou-cha ¹

@

Le *tsien-t'éou* est le meilleur ; ensuite vient le *fou-yong-k'ouai* et le *p'i-cha*. [Pour les préparer] on met ces couleurs dans un mortier, on les écrase [en poudre] très ^{p.54} fine ; on y mêle de la colle très pure, avec de l'eau pure et bouillante ; on verse le tout dans une tasse. Un moment après, on prend la partie supérieure qui est jaunâtre et on la met de côté : on l'appelle *tchou-piao* : on l'emploie pour peindre les vêtements des personnages. La partie du milieu est très fine, c'est le meilleur *tchou-cha*. On la met aussi de côté ; on l'emploie pour peindre les feuilles d'érable, les balustrades, les pagodes, etc. La partie inférieure de la couleur est pâteuse et très foncée. Les peintres de *jen-wou* l'emploient quelquefois : dans le paysage, elle n'est pas employée.

XXIII

Le yin-tchou ²

Si l'on n'a pas de *tchou-cha*, on doit employer le *yin-tchou* pour le remplacer. Mais il faut aussi employer le *piao-tchou* ³ qui est jaunâtre. On emploie [le *yin-tchou*] après l'avoir fait décanter. La partie supérieure n'est pas utilisée.

Actuellement on y mêle souvent de l'amidon ; il ne faut pas faire cela.

¹ Le *tchou-cha* est le cinabre, ou sulfure de mercure. Il se rencontre dans la nature en masses compactes et cristallisées. Il présente une couleur variable et qui, dans la généralité des cas, dépend de son état d'agrégation moléculaire. C'est ce qui explique les différentes qualités *tsien-t'éou fou-yong-k'ouai* et *p'i-cha* dont parle le texte chinois. Le sulfure de mercure forme la base des différents vermillons employés en peinture. Le traitement des poudres colorantes minérales tirées de la malachite comme du cinabre est le même chez les Chinois. En somme, ils séparent trois couches qui s'établissent par une rapide décantation. La partie supérieure donne un ton faible où les parcelles les plus légères sont restées en suspension. La partie médiane donne une couleur plus forte ; la partie inférieure, où les parties les plus lourdes sont retombées, donne la couleur pâteuse et, naturellement, la plus saturée. Ceci s'applique aussi bien aux verts *che-ts'in* et *che-liu* qu'aux rouges *tchou-cha*.

² Le *yin-tchou* est un vermillon, par conséquent, une couleur dérivée du mercure. Est-ce une sorte de *tchou-cha*, c'est-à-dire de vermillon tiré du cinabre naturel, ou bien un vermillon artificiellement obtenu en triturerant du mercure, du soufre et de la potasse ? La façon dont le texte chinois parle du *yin-tchou* pourrait le faire croire et l'on comprendrait que les peintres expérimentés donnent la préférence à la couleur naturelle.

³ Le *piao-tchou* n'est autre que le *tchou-piao* dont il est question au chapitre précédent.

XXIV

Le chan-hou-mouo ¹

Dans les peintures du temps des T'ang, il y a une espèce de couleur rouge. Elle reste longtemps sans changer, éclatante comme le soleil du matin ; on l'appelle *chan-hou-mouo* (poudre de corail). On l'employait aussi beaucoup pour le sceau impérial de la période de Siuan Ho et (1119-1125). Quoi qu'elle ne soit pas très en usage, on ne peut pas l'ignorer.

XXV

Le hiong-houang ²

@

p.55 On doit choisir le meilleur et le plus transparent *ki-kouan-houang* ; Pour l'écraser et le décanter, la méthode est tout à fait la même que dans la préparation du *tchou-cha*. On l'emploie pour peindre les feuilles jaunies et les vêtements des personnages ; mais on doit éviter d'en user sur les fonds d'or. Si on l'emploie sur le papier doré, quelques mois plus tard, le papier est brûlé et d'une vilaine couleur.

XXVI

Le che-houang ³

@

Cette couleur n'est pas très employée dans le paysage, cependant, les anciens s'en servaient. Le *Ni kou lou* ⁴ dit : « Pour préparer le *che-houang*,

¹ Le *chan-hou-mouo* n'est autre chose que du corail porphyrisé. Les anciens peintres s'en sont servi comme couleur en le liant avec une colle. L'ancienne médecine en faisait aussi usage car la matière rouge, colorante du corail, contient du carbonate de fer. Quand on employait la poudre de corail pour faire l'encre rouge des sceaux impériaux, on la liait au moyen d'huile.

² Mot à mot : Jaune du faisan. C'est plutôt qu'un jaune proprement dit un rouge soufré ; le *ki-kouan-houang* (mot à mot jaune de la crête de coq) est un rouge qui tire sur l'amarante. Ce sont aussi des sulfures de mercure et cela explique pourquoi le papier doré, c'est-à-dire, le papier recouvert de feuilles d'or, se brûle et noircit sous l'action du *hiong-houang*. Sous l'action de l'humidité, le soufre se combine avec l'or pour former un proto-sulfure qui décompose la feuille d'or, la rend d'un brun très foncé et pulvérulente.

³ Le *che-houang* (mot à mot jaune de pierre) est un peroxyde de mercure dont la couleur varie, suivant le degré de calcination, du jaune orange au rouge brique. On le retirait autrefois du mercure en chauffant longuement ce métal à l'air. Le peroxyde de mercure, à l'état d'hydrate, est jaune, mais, à une chaleur très modérée, il perd son eau et prend une couleur rouge. Dans la recette du *Kiai tseu yuan*, on le calcine sur une natte que l'on place au dessus d'une tasse pleine d'eau afin qu'elle ne soit point elle-même brûlée ou percée par les braises au moyen desquelles on déshydrate le peroxyde. On comprend alors pourquoi ce « jaune pierreux » est, en réalité, du rouge et sert à peindre l'écorce rouge des sapins et les feuilles d'arbres rougies par l'automne.

⁴ Le *Ni kou lou*, comme le *Yen si yeou che*, a été écrit sous les Ming par Tch'en Ki-jou (voir le *Catalogue impérial*, chap. 130).

on prend une tasse d'eau que l'on couvre avec un morceau de vieille natte : [sur celle-ci] on met des cendres et, avec de la braise de charbon de bois, on calcine le *che-houang* jusqu'à ce qu'il soit rouge comme du feu. On le met ensuite à terre ; on l'écrase et on le prépare. On l'emploie pour peindre l'écorce de sapin et les feuilles rouges.

XXVII

Le jou-kin ¹

@

p.56 On met d'abord un peu de colle dans une petite tasse bien propre ; on prend ensuite l'or en feuille avec le doigt (*note* : auparavant, il faut se couper les ongles). On trempe le doigt dans la colle et, une à une, on fixe les feuilles dans la tasse en employant le deuxième doigt ². On tourne de temps en temps et l'on attend que l'or soit sec. On le fixe alors sur une assiette. On ajoute un peu d'eau pure et on remue [avec le doigt]. A mesure qu'il se dessèche, on ajoute un peu d'eau, mais on remue toujours jusqu'à ce qu'il soit réduit [en poudre] extrêmement fine. (*note*. La colle ne peut être en trop grande quantité ; si l'on en met beaucoup, l'or surnage et l'on ne peut l'écraser finement ; il doit être seulement assez mouillé pour être pris dans la colle).

[Ensuite] on ajoute encore de l'eau pure ; on nettoie l'or qui se trouve sur le doigt et dans la tasse. On met le tout dans une assiette et l'on chauffe sur un feu doux ; l'or se dépose presque aussitôt ; on jette l'eau noire qui se trouve au dessus et l'on fait sécher au soleil le bon or qui reste dans l'assiette. Au moment de l'employer, on y ajoute une très petite quantité de colle faible et pure. On la mélange avec l'or. Il ne faut pas mettre trop de colle ; si l'on en met trop, l'or devient noir et sans éclat. Une autre méthode consiste à prendre la pulpe blanche que l'on tire du pois du *fei-tsao* ³. On la fait bouillir pour faire de la colle ; cette colle est encore plus légère et plus pure.

¹ Le *jou-kin* est l'or liquide ou, plutôt, la pâte d'or préparée pour la peinture.

² C'est-à-dire en employant le deuxième doigt que l'on a été attentif à ne pas tremper dans la colle et qui, étant sec, ne retire pas des fragments de feuille d'or avec lui.

³ Sorte de fève ou plutôt de pois contenant un glucoside connu sous le nom de saponine. On retire du pois une farine savonneuse qui sert de colle. En faisant bouillir la cosse tout entière, on prépare une eau savonneuse et gluante que l'on employait avant l'usage du savon, pour se laver.

XXVIII

Le fou-fen ¹

@

p.57 Les anciens employaient généralement le blanc d'huître. La méthode était la suivante : on prenait des coquilles d'huître calcinées et on les réduisait en poudre ; on décantait et on employait [le produit]. Aujourd'hui, dans les quatre préfectures de Min ², on use souvent des coquilles d'huîtres pour en retirer la chaux [employée] dans le badigeonnage des maisons. On y garde les idées des anciens.

Mais maintenant, les peintres emploient généralement le *k'ien-fen* (le blanc de plomb). La façon de le préparer est la suivante : on écrase le blanc de plomb avec le doigt ; on le trempe dans une assiette avec de la colle très pure et on tourne jusqu'à ce qu'il soit sec. Puis, on le trempe encore avec de la colle pure et on répète [cette opération] une dizaine de fois. On forme ainsi une pâte que l'on met dans le coin d'une assiette et que l'on expose au soleil. Au moment de l'employer, on ramollit cette pâte avec de l'eau bouillante ; on y ajoute encore quelques gouttes de colle pure et l'on prélève la partie supérieure. On n'emploie pas la partie inférieure. On réduit le blanc avec le doigt parce que, quand le blanc touche l'homme, la nature du plomb se transforme et disparaît ³.

¹ Le *fou-fen* est, à proprement parler, un carbonate de chaux, ou blanc de chaux ; et c'est sous cette espèce qu'il en est parlé dans la première partie du chapitre. On y voit que la chaux calcinée était transformée en carbonate de chaux par hydratation. Mais ce blanc n'était employé que dans l'antiquité. Le blanc dont il est question dans la suite du chapitre, le *k'ien-fen*, est la céruse ou blanc de plomb, qui, comme on le sait, n'est autre chose qu'un carbonate de plomb.

² Ancien nom de la province du Fou-kien.

³ Je ne puis voir ici que l'expression plus ou moins exacte d'une connaissance empirique. Il est certain que si l'on préparait le blanc de plomb avec un outil de métal, on aboutirait à des oxydations qui pourraient ternir la couleur. Mais un bâtonnet d'ivoire ou de bois transformerait tout autant « la nature du plomb » que le doigt de l'homme, c'est-à-dire qu'il éviterait des oxydations tout autant que l'emploi du doigt.

XXIX

Emploi du [yen]-tche ¹

@

Le Proverbe dit : « On ne doit pas laisser la couleur ^{p.58} *t'eng-houang* ² pénétrer dans la bouche ». La couleur *yen-tche*, on ne doit pas la laisser sur les mains, parce que la couleur, une fois sur la main, y reste plusieurs jours sans disparaître : Si on n'emploie pas le vinaigre pour la laver, elle ne disparaît pas. Il faut employer le *yen-tche* du Fou-kien. On le met dans un peu d'eau bouillante et, avec deux pinceaux, comme on tord les étoffes dans les teintureries, on en exprime le jus foncé. (*note* : Il faut aussi en enlever les petits morceaux d'ouate). On le fait sécher en le chauffant au bain-marie. Alors, on l'emploie.

XXX

T'eng-houang ³

@

D'après le *Pen ts'ao che ming* ⁴, Kouo Yi-kong dit dans ses notes que : dans les montagnes des sous-préfectures de Yo et Ngo ⁵, les fleurs de *hai-t'eng* tombent sur la pierre ; les indigènes les ramassent ; on appelle [la couleur qu'on en retire] *cha-houang* ⁶ ; quand on les cueille sur les arbres,

¹ *Tche* est ici pour *yen-tche*, Le *yen-tche* est un fard rouge tirant sur le rose qui venait autrefois du pays de Yen. C'est, en somme, du carmin. Il est mis dans le commerce sous la forme de disques d'ouate imbibés de couleur et que les femmes emploient directement, comme une « houpette » ou une « patte de lièvre », pour se farder. Cela explique les indications du texte où il est dit qu'il faut extraire la couleur au moyen de deux pinceaux. Les peintres, en effet, se procurent le *yen-tche* sous la forme de disques d'ouate, tels qu'ils sont employés dans la toilette. Ils imbibent d'abord l'ouate, puis en expriment la couleur en la tordant et en l'écrasant au moyen de deux pinceaux. Le *yen-tche* le plus estimé est celui de la province de Fou-kien. On tord l'ouate avec deux pinceaux parce que, comme le dit le texte, la couleur teint fortement la peau et qu'on la fait très difficilement disparaître si on n'y emploie un acide. Je n'ai pu reconstituer en toute assurance l'origine du *yen-tche*. Ce dernier détail montre qu'il ne s'agit pas d'une couleur minérale. Ce ne peut donc être qu'une teinture végétale : très probablement la garance.

² Le *t'eng-houang* est un jaune de gomme gutte. Voir ci-après. chap. XXX.

³ Le *t'eng-houang* est un jaune extrait du *Calamus Draco*, genre de palmier de la tribu des *Calamées* très répandue dans les Indes orientales, l'Indochine et les Moluques. Cette plante laisse exsuder de ses stypes une gomme, sorte de résine rouge que l'on trouve dans le commerce en baguettes, en pains ou en grains. Elle est opaque, friable, inodore, d'une saveur astringente, insoluble dans l'eau, soluble dans l'alcool, les éthers, les huiles grasses et volatiles. Elle est employée dans la pharmacopée chinoise contre les contusions. On s'en sert dans l'industrie pour la fabrication des vernis et des couleurs. Les chinois en tirent leur jaune rougeâtre *t'eng-houang*. Ce sont évidemment les notes de Tcheou Ta-kouan qui ont raison : la résine est recueillie au moyen d'incisions pratiquées dans le tissu de la plante. La saveur astringente de cette résine semble l'avoir fait considérer comme vénéneuse et l'ignorance de son origine a accredité à son sujet cette fable qu'elle ne représentait autre chose que des excréments de serpent. Elle est douée, du reste, de propriétés purgatives très prononcées. D'autre part, certaines résines sont vénéneuses : c'est le cas pour le sumac, très employé en Chine et au Japon. On comprend donc qu'une confusion ait été possible et la phrase du chapitre précédent disant qu'il ne faut pas laisser la couleur *t'eng houang* pénétrer dans la bouche, s'explique d'elle-même.

⁴ Le *Pen ts'ao che ming* est un livre qui traite des plantes médicinales. Il rentre dans la pharmacopée classique.

⁵ Yo ou Yo-tcheou-fou, dans la province de Hou-kouang, correspond aux provinces actuelles du Hou-peï et du Hou-nan. Ngo est l'ancien nom, sous les Ts'in, du district de Wou-tch'ang-fou, dans le Hou-peï.

⁶ Mot à mot : jaune de sable.

on l'appelle *la-houang* ¹. Aujourd'hui on confond [ces couleurs] avec le minerais de cuivre ou le venin du serpent ; p.59 c'est très faux. Les notes de Tcheou Ta-kouan ² disent que le jaune est le jus de l'arbre ; les sauvages entaillent l'arbre avec un couteau, le jus s'égoutte et, l'année suivante, on le ramasse ³. Cette explication n'est pas d'accord avec celle de Kouo Yi-kong, mais elle parle aussi des plantes et de leur jus. Jamais on n'a dit que c'est de l'excrément de serpent ; seulement, le goût en est aigre et c'est du poison. Si on l'applique sur des dents cariées, celle-ci tombent bientôt. Si on le touche avec la langue, celle-ci éprouve une crampe : c'est pourquoi on dit qu'il ne faut pas le laisser entrer dans la bouche. Il faut choisir cette espèce [de jaune] qui a la couleur de la tige du pinceau : on l'appelle *pi-kouan-houang* : c'est la meilleure.

Les anciens peignaient ordinairement les arbres en employant le *t'eng-houang* léger mêlé à l'encre. Si l'on peint ainsi les branches des arbres, alors on trouve qu'elles sont d'une fraîche couleur.

XXXI

Le tien-houa ⁴

Celui du Fou-kien est le meilleur. Aujourd'hui, on dit que celui de T'ang-yi ⁵ est aussi bon. Comme on ne le fait pas pourrir dans des fossés, il n'a pas reçu les exhalaisons de la p.60 terre : par conséquent il a moins de chaux. C'est pourquoi cette couleur diffère de celle qui est produite dans les autres endroits. [Voici] la méthode d'examiner le *tien-houa* (l'indigo) : il faut le choisir d'une matière très légère, tel que des taches rouges ressortent dans sa couleur bleue. On le tamise à travers de la soie très fine pour enlever les

¹ Mot à mot : jaune de cire ou, plutôt, de résine.

² Je dois à M. Chavannes la communication de l'intéressante note suivante : « Il s'agit du *Mémoire sur les coutumes du Cambodge*, publié, après l'ambassade de 1296-1297, par Tcheou Ta-kouan. Le passage auquel il est fait allusion ici est traduit par M. Pelliot de la manière suivante : « le *houa-houang* est la racine d'un arbre. Les Cambodgiens incisent l'arbre un an à l'avance. Ils laissent suinter la résine et ne la recueillent que l'année suivante » ([BEFEO, 1902, p. 167](#)). M. Pelliot (ibid., p. 166, n. 5) a proposé d'identifier le *houa-houang* de Tcheou Ta-kouan avec la « gomme gutte » *t'eng-houang* qui est un des produits souvent cités par les Chinois à propos du Cambodge et dont le nom anglais *gamboge* est identique au nom même du pays. Le *Kiai tseu yuan houa tchouan*, en citant ce passage de Tcheou Ta-kouan à propos du *t'eng-houang*, met hors de doute l'identification proposée par M. Pelliot. »

³ Les branches ainsi entaillées laissent s'écouler un suc résineux que l'on recueille l'année suivante et dont on retire la matière colorante.

⁴ Le *tien-houa* est le bleu indigo. L'indigo est fourni par diverses plantes du genre *Indigofera*, de la famille des Légumineuses et, surtout, par l'*Indigofera tinctoria* ou Indigotier, que l'on cultive dans le Kouang-si, le Kouang-tong et le Fou-kien. On emploie aussi en Chine, pour en retirer l'indigo, une plante de la famille des Polygonées : la Renouée ou *Polygonum Tinctorium*. On y traite l'indigotier tout entier par la macération et on ajoute au liquide macéré une certaine quantité de chaux éteinte en poudre pour favoriser le dépôt. La matière colorante de l'indigo est l'indigotine qui est combinée sous forme d'indican avec un sucre spécial, l'indiglucine, dans le suc de plantes telles que l'*Indigofera tinctoria*. L'indigo contient des matières colorantes rouges et brunes qui peuvent en altérer la nuance ; il va, en somme, du bleu franc au rouge pourpre et au violet. Les Chinois ont pu en recevoir du Bengale et de Coromandel. En tout cas, ils accordent la préférence à un indigo légèrement mêlé de matières colorantes rouges ; elles ont pour effet de violacer légèrement le bleu et de lui donner une couleur plus vibrante que lorsqu'il est tout à fait pur.

⁵ Arrondissement dans le département de Tong-tch'ang-fou, province de Chan-tong.

brins d'herbes. Au moyen d'une cuiller à thé, très lentement, on fait tomber l'eau goutte à goutte dans le mortier ; au moyen du pilon, on l'écrase doucement. Quand il se dessèche, on ajoute de l'eau ; quand il est mouillé, on l'écrase de nouveau. Ordinairement, pour broyer quatre onces de *tien-houa*, il faut certainement la force d'un homme pendant toute une journée ; alors l'éclat de la couleur se manifeste. Pour nettoyer le mortier, on y ajoute de la colle pure, on verse le tout dans une grande tasse ; on laisse reposer ; on prend la partie supérieure qui est très fine et on la met de côté. La couleur qui est pâteuse et noire, au fond de la tasse, doit être entièrement jetée. On prend la partie qu'on a mise de côté et on la place en plein soleil. Si on peut la faire sécher en un seul jour, cela vaut mieux. Si cela reste jusqu'au lendemain, alors la colle devient trop vieille. En général, on peut préparer les couleurs dans toutes les saisons ; pour préparer le seul *tienhoua* on doit nécessairement attendre le plein été. En peinture, cette couleur est la plus employée parce que sa teinte est la plus jolie.

XXXII

Le ts'ao-liu ¹

Six parties de *tien-houa* mélangées à quatre parties de *t'eng-houang* (jaune de rotin) forment le *lao-liu*. Trois parties de *tien-houa* mélangées à sept parties de *t'eng-houang* forment le *nouen-liu*.

XXXIII

Le tchö-che ²

@

^{p.61} Tout d'abord, on prend le *tchö-che* en le choisissant solide de matière et beau de couleur : c'est le meilleur. Il y a une espèce qui est dure comme le fer ; une autre, molle comme la boue : ces espèces ne sont pas à choisir. On écrase [le *tchö-che*] dans un vase de terre, avec de l'eau, jusqu'à ce qu'il soit aussi fin que de la boue. Alors, on y ajoute de la colle pure en grande

¹ Le *tiao-liu* est le vert d'herbe. C'est une catégorie générale qui comprend deux composés. Six parties d'indigo pour trois de jaune de rotin donnent un vert fort que l'on appelle *lao-liu*, vieux vert. Le *nouen-liu* est un vert tendre formé de trois parties d'indigo pour sept de jaune de rotin. Naturellement, entre ces deux composés, les mélanges peuvent varier à l'infini. Il n'est question ici que des couleurs préparées pour la palette du peintre, non des mélanges susceptibles d'être réalisés ensuite et que, du reste, les peintres chinois et japonais — comme nos modernistes — évitent le plus possible. Le tableau est en effet beaucoup plus stable quand les couleurs ne sont pas mélangées.

² Le *tchö-che* est une ocre rouge.

quantité et on remue. On ne prend aussi que la partie supérieure. Ce qui reste au fond, dont la couleur est mate, est à rejeter.

XXXIV

La couleur tchö-houang ¹

Si on ajoute le *tchö-che* (ocre-rouge) au *t'eng-houang* (jaune de rotin), on emploie ce mélange pour peindre les feuilles des arbres d'automne dont la couleur est d'un jaune verdâtre. Naturellement, elles sont différentes des feuilles tendres du printemps qui sont d'une couleur jaune clair. Si, dans une montagne d'automne, on peint les pentes au milieu des montagnes, et les sentiers au milieu des herbes, on doit aussi employer cette couleur.

XXXV

La couleur lao-hong ²

Pour teindre les feuilles des arbres comme celles de l'érable, fraîches et éclatantes, ou comme celles du *wou-kieou* (*Stillingia sebifera*), froides et belles, on ne doit employer que le ^{p.62} *tchou-cha* (cinabre). Si on peint les feuilles du plaqueminier et du châtaigner, il faut employer ce rouge (*lao-hong*). [Pour l'obtenir] il faut, au *yin-tchou* (vermillon), ajouter le *tchö-che* (ocre rouge).

XXXVI

La couleur ts'ang-liu ³

A la première gelée blanche, quand le vert des feuilles des arbres commence à se transformer en jaune, on voit une sorte de couleur d'un vert sombre et trouble. [Pour peindre cela] il faut employer un mélange de *ts'ao-liu* (vert d'herbe) et de *tchö-che* (ocre rouge). [Pour peindre] les pentes des montagnes et les sentiers de terre du commencement de l'automne, on emploie aussi ce mélange.

¹ Le *tchö-houang* est un jaune rougeâtre formé, comme l'indique le texte, d'un mélange d'ocre rouge et de jaune de rotin. Il donne une teinte qui exprimera bien les masses de végétations roussies par l'automne sur les montagnes lointaines.

² Le *lao-hong* est un rouge un peu mort, mélange de vermillon et d'ocre rouge, comme l'indique le texte.

³ Le *ts'ang-liu* est un mélange d'ocre rouge et de *vert d'herbe* : il semble que ce soit à la catégorie la plus foncée du *vert d'herbe*, le *lao-liu*, que le texte fasse allusion.

XXXVII

Mélanger l'encre

@

[Pour ce qui concerne] le côté des forêts qui se trouve dans la lumière et celui qui se trouve dans l'ombre, les parties concaves et les parties convexes des pierres de montagne, [si l'on veut peindre] les endroits de l'ombre et les parties concaves, il faut mêler de l'encre aux couleurs. Alors, les plans se divisent clairement ; alors il y a le loin et le près, la partie éclairée et la partie ombrée. Si l'on veut que les arbres et les pierres soient d'un vert frais, on peut toujours mêler de l'encre aux couleurs. Naturellement il doit y avoir alors une couche de vapeur humide provenant des masses d'arbres et planant au dessus des arêtes et des précipices. Pour ce qui est des couleurs *tchou* ¹, il faut les employer en teintes faibles, car il n'est pas bon d'y mélanger de l'encre.

p.63 Moi, j'ai exposé plus haut [ce qui concerne] les couleurs lourdes et pâteuses et ensuite les couleurs légères comme le *tchö-che* et le *tien-houa* (l'ocre rouge et l'indigo). Parce que je vois que le *tchö-che* et le *tien-houa*, ces deux sortes de couleurs, sont celles que les paysagistes emploient journellement, je dis que ces deux couleurs sont comme l'hôte et le maître de la maison. La couleur *tan-cha* (*tchou-cha*) et la couleur *che-tai* (*che-liu* ou *che-ts'ing*) sont comme [un homme] qui a un grand chapeau, une large ceinture et qui fait des politesses d'une mine très aimable ; comment pourraient-elles ne pas occuper la place d'honneur ? Il y a la méthode de faire avancer l'armée : généralement, on fait avancer une armée en plaçant en avant les soldats à peau de tigre ; les éventails de plumes accompagnent [le général qui vient] derrière. Alors, la couleur *tan-cha* et la couleur *che-tai* sont mes soldats à peau de tigre. Elles sont encore le signe de la pleine vertu. Ce qui n'est pas pur diminue de jour en jour ; ce qui est pur augmente de jour en jour. Alors, le *tchö-che* et le *tien-houa* aussi occupent le lieu de la pureté. C'est l'art qui est entré dans le Tao ² !

Commentaire. — Le premier paragraphe de ce chapitre montre comment les parties éclairées du tableau sont traitées au moyen des couleurs pures, tandis que les parties ombrées sont traitées au moyen d'un mélange de couleur et d'encre de Chine. Nous avons

¹ Les couleurs *tchou* sont le *tchou-cha*, le *yin-tchou* et, d'une façon générale, toutes les couleurs dérivées du sulfure de mercure qui ne supportent pas sans s'altérer le mélange avec l'encre ; elles doivent être employées pures, en teintes plus ou moins délavées.

² C'est-à-dire : dans la perfection. Il y a ici un nouveau rappel de ces idées mystiques qui ont été exposées dans les commentaires des premiers chapitres.

ici une observation qui nous remet en mémoire les éléments de perspective aérienne dont il a été question plus haut ; mais nous y trouvons aussi une indication technique montrant comment l'ombre est obtenue dans la peinture chinoise. L'encre de Chine mêlée aux couleurs les assombrit en leur laissant leur transparence et même, quelquefois, en leur ajoutant un éclat lustré qui leur prête un charme tout particulier. L'auteur ajoute, en outre, que, lorsque les arbres sont d'un vert frais, les pierres moussues, l'ensemble évoquant un recoin humide, on doit voir se dégager la brume qui surgit d'une évaporation active et qui, dans tant de peintures de paysage, joue un rôle si important en enveloppant les formes, en coupant leur accumulation d'une masse indistincte, en prêtant son apparence magique à une impression de vide et d'immensité.

La seconde partie du chapitre n'est pas moins intéressante. On y voit que l'auteur du *Kiai tseu yuan* met en premier lieu les harmonies de rouge et de vert. On sait que le rouge et le vert sont des couleurs complémentaires ; que, par conséquent, leur éclat n'est jamais plus saturé que lorsqu'elles sont associées : ce sont ^{p.64} les *soldats à peau de tigre*. C'est à dire qu'elles précèdent le cortège d'une harmonie colorée : qu'elles jaillissent, associées, dans le tableau avec un éclat que les Chinois ont considéré comme le signe de la pureté, la qualité extrême du Tao. Cela prouve que les peintres orientaux ont su, par l'observation pratique, noter avec précision des effets expliqués au XIX^e siècle par la science européenne. On en pouvait avoir la sensation à considérer leurs peintures. On en trouve ici la démonstration.

XXXVIII

La soie blanche ¹

@

Les peintures anciennes, jusqu'au début des T'ang, sont [exécutées] sur soie écrue. Au temps de Tcheou Fang et de Han Kan, on commença à préparer [la soie] en la plongeant dans l'eau bouillante jusqu'à ce qu'elle fût à moitié bouillie. On y mettait de l'amidon et on la battait jusqu'à ce qu'elle fût toute plate et quelle eût des reflets d'argent ². Alors les images avaient de l'éclat et étaient peintes avec aisance. Les hommes d'aujourd'hui, quand ils recherchent les peintures [de l'époque] des T'ang, les distinguent des autres peintures par la qualité de la soie. Quand ils voient que la trame en est grosse, ils disent qu'elles ne sont pas [de l'époque] des T'ang : c'est une erreur. Les peintures de Tchang Seng-yeou et de Yen Li-pen qui existent encore sont [exécutées] sur soie écrue. Les peintures de l'époque des T'ang du Sud sont toutes sur soie de forte trame. La soie qu'employait Siu Hi est

¹ Ce chapitre traite de la préparation de la soie à peindre. « Soie blanche » veut dire ici *soie non peinte*.

² Il n'est pas difficile de reconstituer la raison des diverses opérations qui sont indiquées ici. On plongeait la soie dans l'eau bouillante et on l'y laissait cuire pour la désapprêter, c'est-à-dire pour revenir au tissu naturel et le débarrasser de l'apprêt de l'étoffe. Ensuite, on l'encollait à l'amidon et on la planait au battoir afin d'avoir une surface lisse et de rabattre tous les fils qui auraient pu se hérissier. Cet encollage du tissu naturel lui donnait un reflet argenté. On a ici un moyen chimique très direct pour authentifier les très anciennes peintures ; les encollages, à partir de l'époque des T'ang, se faisant à l'alun.

presque comme de la toile. Sous la dynastie des Song, il y avait de la soie qu'on appelait *yuan-kiuan* qui était d'une trame égale, unie, épaisse, d'un grain serré. Il y avait la soie qu'on appelait *tou souo kiuan* ; elle était mince et d'un grain serré comme du papier, large de sept ou huit *tch'e* ¹. Sous les Yuan, la soie était comme celle des Song. A l'époque des Yuan, il y avait la soie de Mi Ki. ^{p.65} Elle était tissée par la famille Mi de Wei-t'ang de notre district de Kia-ho : c'est pourquoi on l'appelait ainsi ². Tchao Tseu-ngang et Cheng Tseu-tchao ont beaucoup employé cela. Les soies tissées pour l'usage du palais impérial des Ming sont aussi estimées comme égales aux soies des Song. La soie des anciennes peintures a une couleur d'encre faible, mais elle a une sorte d'odeur d'ancienneté qui est très agréable. Quand un endroit [quelconque] est déchiré, c'est comme la bouche de la carpe ; l'un après l'autre, il y a trois ou quatre fils qui ne sont pas cassés. Si tous les fils sont coupés, alors la soie n'est pas ancienne ³.

XXXIX

Méthode [pour employer] l'alun

@

Il faut employer la soie de Song-kiang ⁴. On ne tient pas compte de son poids ; on la choisit seulement très fine, comme du papier, et sans fils hérissés. On la tend sur un châssis par trois côtés : au dessus, à droite et à gauche. (*note*. Si ses bords sont trop tendus, il faut l'humecter, sinon on ne peut pas l'enlever). Derrière le châssis, on met des morceaux de bambous pour maintenir [la soie] ; on serre le châssis avec de minces cordes entrecroisées. (*note* : ne pas faire le « *noeud mort* » ⁵). Après avoir mis l'alun, on tend la soie bien droite. (*note* : alors, on fait le noeud mort). Si la soie est d'une longueur de sept à huit *tch'e* alors il faut mettre une barre à l'intérieur du châssis pour le maintenir. Après avoir collé la soie sur le châssis, il faut attendre qu'elle soit sèche, alors on peut mettre l'alun. ^{p.66} Si

¹ Le *tch'e* vaut environ 0,35 centimètres.

² *Mi ki kiuan*. C'est-à-dire : soie des métiers des *Mi*. — *Wei-t'ang* est l'ancien nom de *Kia-chan*, arrondissement et ville de troisième ordre du département de Kia-hing-fou.

³ La couleur d'encre faible exprime bien cette teinte que prennent les vieilles soies : c'est une couleur d'encre de Chine délavée avec ce reflet d'un jaune lustré et presque doré, si caractéristique. Les vieilles soies sont tissées de telle sorte que lorsqu'une cassure s'y produit, la trame tout entière ne cède pas et quelques fils subsistent, plus ou moins étirés ; en même temps la soie gondole sur les bords de la déchirure et rend celle-ci béante à la manière d'une bouche de carpe à laquelle le texte chinois la compare. Dans les soies modernes, la trame est plus serrée et les fibres sont plus cassantes, de telle sorte qu'une cassure la coupe nettement sans présenter cette sorte de relâchement de la trame et de gondolage que présentent les anciennes soies. Ces caractéristiques s'appliquent aux soies tissées jusqu'au début de l'époque des Ming, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XIV^e siècle environ.

⁴ Nom d'un département et de son chef-lieu dans la province de Kiang-nan.

⁵ Sorte de noeud fermé et fixe.

les bords de la soie ¹ ne sont pas encore secs, alors la soie se détache ². Au moment de mettre l'alun, il ne faut pas toucher les bords collés avec le pinceau ³, sinon la soie se détache aussi. Même si les bords sont secs, il ne faut pas les toucher avec le pinceau. Quelquefois, à cause de l'humidité, la soie tend à se détacher, il faut aussitôt étaler de l'alun en poudre sur les bords. Si l'on a touché les bords avec le pinceau, certaines parties tendent à se détacher. Il faut aussitôt prendre ces clous de bambous qu'on appelle « dents de souris » (*chou ya*) et clouer [la soie sur le châssis].

Manière de mettre l'alun ⁴. Dans les mois d'été, pour sept *ts'ien* ⁵ de colle, on met trois *ts'ien* d'alun. Dans les mois d'hiver, pour un *leang* de colle, on met trois *ts'ien* d'alun. Quant à la colle, on doit la choisir très transparente et sans bulles. Actuellement, on met beaucoup de farine dans la colle *kouang kiao* : il ne faut pas l'employer. L'alun doit d'abord être fondu dans l'eau froide ; il ne faut pas le mettre dans la colle chaude, sinon l'alun cuira.

Pour mettre la colle et l'alun [sur la soie], il faut faire trois opérations. La première [couche] doit être légère ; la deuxième, à saturation, mais déposée par couches légères ; la troisième, très légère ; la colle ne doit pas être mise en grande quantité, sinon la couleur deviendra terne, et, quand on aura peint, souvent il se produira des déchirures ⁶. [La couche] d'alun ne doit pas être trop épaisse, sinon il se forme une couche blanche sur ^{p.67} la soie : lorsqu'on peint, elle retient le pinceau et toutes les couleurs perdent leur éclat. Si l'on fait des peintures avec beaucoup de couleurs, une fois finies, il faut, avec une solution d'alun (de l'eau d'alun) très étendue, au moyen d'un grand pinceau, passer légèrement sur les parties colorées. Alors, au moment de doubler la peinture, les couleurs ne tombent pas et ne se fondent pas. Quand il y a de la couleur sur le dos de la soie ⁷, on y met aussi une couche [de solution étendue d'alun].

Au moment d'étaler l'alun, on doit mettre le châssis debout. Le pinceau

¹ Qui ont été humectés et collés sur les bords du châssis.

² Si l'on y étend l'alun trop vite.

³ Le pinceau que l'on emploie pour encoller la soie à l'amidon ou à l'alun est un grand pinceau plat, analogue à nos brosses à vernir les tableaux. Il est formé de plusieurs pinceaux attachés ensemble et maintenus en ligne par une baguette transversale de bambou. Son nom : *p'ai pi* veut dire : une rangée de pinceau.

⁴ L'alun est un sulfate double d'alumine et de potasse. Il comprend plusieurs espèces : l'alun à base de potasse, à base de soude, à base d'ammoniaque, à oxyde de fer, à oxyde de chrome. C'est l'alun à base de potasse ou des aluns mélangés qui semblent avoir été généralement employés par les Chinois. L'alun est employé pour coller le papier, il est employé aussi comme mordant pour la teinture des étoffes et pour assurer l'adhésion des couleurs sur les fibres textiles. Il forme la meilleure des colles. La colle d'alun est à peu près incorruptible. C'est pourquoi les soies et les papiers encollés à l'alun ont pu traverser les siècles sans souffrir trop d'injures. Il existe encore des peintures sur soie ou sur papier du V^e et du VIII^e siècle dans un état de conservation qu'on n'oserait espérer. Il faut ajouter que, comme on le verra dans ce même chapitre, une solution légère d'alun joue aussi le rôle de vernis et de fixatif car les couleurs piteuses, une fois sèches, étaient fixées à l'alun. Cela explique aussi comment ces couleurs ont pu rester si longtemps sans perdre de leur éclat et sans se décomposer sous les actions diverses qui, durant de longs siècles, se sont exercées sur elles. La colle d'alun chinoise est préparée, comme on le verra quelques lignes plus bas, en mêlant l'alun, dans les proportions indiquées, à de la colle de farine ou d'amidon.

⁵ Le *ts'ien* est la dixième partie d'une once : *leang*. La colle dont il s'agit ici, comme du reste, dans tous les passages où la nature de la colle n'est pas spécifiée, est une colle de gélatine tirée de la corne des animaux.

⁶ C'est-à-dire qu'un trop fort encollage rend la soie cassante.

⁷ On a vu plus haut qu'on renforçait quelquefois un ton local du tableau en le répétant au dos de la soie.

plat (*p'ai pi*) doit aller de gauche à droite. Les coups de pinceau doivent se suivre dans le sens de la largeur et être d'une grande égalité. Il ne faut pas laisser aux endroits plus mouillés des lignes pareilles aux traces que, [sur les murs] de la maison, [laisse] la pluie traversant le toit. Si on termine avec soin le travail de l'alun, même si on ne peint pas [sur la soie préparée], elle est aussi propre que la neige, aussi pure que l'eau du fleuve ¹ ; on peut se plaire à contempler cela.

Si l'on peint sur de la soie à forte trame, on la mouille d'abord, puis on la bat sur la pierre et ensuite on la place sur le chassis pour y étaler l'alun.

XL

Les papiers

@

Le papier qu'on appelle *Song* du *Tch'eng sin t'ang* ², le papier *Siuan*, le papier *Kieou k'ou p'i* et le papier *Tch'ou* peuvent, à mon avis, être tous facilement employés, secs ou mouillés, pour peindre ou pour écrire. Il y a aussi une espèce de papier *Siuan* qu'on appelle *King mien kouang* et le papier de Corée, gros ou mince. Le papier du Yun-nan qu'on appelle *Ya kin tsien* et le papier moderne qui contient beaucoup d'eau et de chaux sont mauvais. ^{p.68} Quand on en trouve, même si l'on y fait des orchis et des bambous, il est encore rebelle au désir ³.

XLI

Pointer la mousse ⁴

Dans les peintures anciennes, souvent on n'exécutait pas le pointillage des mousses ⁵. Ordinairement, la mousse sert à cacher la négligence et le désordre dans la méthode des traits. S'il n'y a pas de négligence et de désordre, quel besoin a-t-on de creuser la chair pour faire des blessures ⁶ ?

¹ C'est-à-dire que, même non peinte, la soie bien préparée est belle par elle-même.

² Nom d'une fabrique de papier qui a donné son nom aux espèces de papiers fabriqués par elle et que l'on trouve aujourd'hui partout en Chine.

³ C'est-à-dire que ces papiers sont si mauvais que, même pour peindre des iris et des bambous qui sont en général exécutés d'une façon sommaire et rapide, ils ne se prêtent pas à l'encre du peintre.

⁴ C'est-à-dire exécuter la mousse par cette méthode que l'on appelle *tien*, elle-même variante du *tchouo*. Voir chapitre XII *Explication des termes techniques*.

⁵ Les anciens employaient plutôt une méthode qui consiste à cerner d'un trait d'encre de Chine un point de vert de malachite pour représenter la mousse. Le dessin du paysage restait plus ferme, moins « impressionniste » que par la méthode du *tien*, dont la facilité d'exécution a souvent permis aux peintres médiocres de tourner certaines difficultés.

⁶ C'est-à-dire : si l'on n'a aucune négligence à dissimuler, pourquoi, avec le pointillage des mousses, avoir l'air de déguiser une imperfection ; de faire comme lorsqu'on creuse la chair pour imiter une plaie ? (procédé bien connu des mendiants chinois, couverts de faux ulcères).

Si l'on pointe la mousse, il ne faut le faire qu'après que toutes les couleurs ont été posées. [Peindre la mousse] comme [Wang] Chou-ming [peignait] la mousse sèche, comme Tchong-kouei ¹ [peignait] la mousse en touffes, c'est aussi, naturellement, [un travail] de beaucoup de soin.

XLII

La signature

Avant [l'époque] des Yuan, souvent, on ne mettait pas de signature, ou bien on la cachait dans un trou de rocher parce qu'on craignait que l'écriture ne soit pas parfaite et qu'elle ne nuise à la valeur de la peinture. [On a fait ainsi] jusqu'à Ni Yun-lin dont l'écriture était très belle. Quelquefois, [il écrivait] l'épilogue à la fin des poésies ou l'explication après les vers ². p.69 La signature de Wen Heng-chan avait du charme. La façon de donner le coup de pinceau de Chen Che-t'ien avait de l'aisance. Les poésies et les chansons de Siu Wen-tch'ang ³ étaient originales. Les commentaires de Tch'en Po-yang étaient excellents. Chaque fois qu'ils abordaient la peinture, ils y découvraient de nouvelles beautés. Les vulgaires artisans d'aujourd'hui doivent imiter les dalles funéraires sur lesquelles il n'y a pas d'écriture.

XLIII

Préparation des godets

Pour [ce qui est] des godets [servant] aux couleurs, on les fait bouillir dans l'eau dans laquelle on a lavé le riz ; puis on applique au dessous [des godets] du jus de gingembre et de la conserve de farine de haricot. On les place dans le feu et on les fait cuire. Ils sont [ainsi] garantis contre la fêlure ⁴.

¹ Chou-ming est l'appellation de Wang Mong. — Tchong-kouei est l'appellation de Wou Tchen.

² Épilogue ou explication prenaient place après les poésies que des poètes, ami des peintres, écrivaient souvent sur le tableau ; — citations, compositions ou réminiscences — elles se rapportaient au sentiment qui se dégageait du paysage. L'affirmation que, jusqu'à Ni Yun-lin, les peintres ne signaient pas leurs peintures ne doit être prise que dans un sens très relatif. On peut dire que la majorité des peintures des Song n'est pas signée, mais, cependant, il en reste un assez grand nombre où la signature du peintre figure sur le tableau : on ne parle pas, bien entendu, des faux : ils sont *tous* signés.

³ Wen Heng-chan pour Wen Tch'eng-ming ; Chen Che-t'ien pour Chen Tcheou.

⁴ Cette préparation s'applique évidemment aux godets neufs. Opérée une fois, elle est définitive. L'amalgame que l'on applique au fond du godet et qui cuit quand on le passe au feu constitue une sorte de modérateur qui, lorsqu'on expose le godet au feu, dans les manipulations relatives aux couleurs, assure l'échauffement progressif et égal du godet et le garantit contre les conséquences d'un échauffement trop brusque et mal distribué.

XLIV

Nettoyage du blanc

Sur les peintures, à l'endroit où l'on a posé le blanc, celui-ci devient souvent noir. On écrase avec les dents l'amande amère de l'abricot. On nettoie avec ce jus une ou deux fois ; alors [les taches] partent ¹.

XLV

Frotter l'or

^{p.70} En général, le papier doré et les éventails [en papier] doré ont une surface huileuse sur laquelle on ne peut pas peindre. On les frotte avec un morceau de laine ; alors ils prennent l'encre. Si on les frotte avec du blanc, on fait certainement partir l'huile, mais il y reste toujours une trace de blanc. On emploie aussi le *tch'ö-che-tche* ² [pour cela], mais ce n'est pas aussi bon que la laine.

XLVI

Mettre l'alun sur l'or

@

Généralement, sur le papier doré, l'or se soulève et il est difficile de peindre, ou bien il est huileux et glissant et la colle s'accumule. Si l'on ne peut peindre, on étale une très mince couche d'eau d'alun légère, alors il est facile de peindre. Sur les bons papiers dorés, une fois la peinture finie, il faut aussi mettre une solution légère d'alun. Alors, quand on donne le papier à doubler, on évite que le papier ne se déchire et que les couleurs ne s'abîment.

¹ Le blanc de plomb ou céruse peut, exposé à l'air, donner lieu à la formation de protoxydes et de sels de plomb qui couvrent le blanc d'une couche d'un gris foncé et bleuâtre plutôt que noir. La substance active de l'amande amère de l'abricotier ou du pêcher n'est autre ici que l'acide cyanhydrique ou prussique que l'on trouve dans l'amande de presque toutes les plantes de la famille des rosacées : le pêcher, l'amandier, le cerisier, le prunier etc. L'intervention de la salive humaine y est parfaitement inutile. L'amande amère pilée agit comme le cyano-ferrure de potassium qui précipite en blanc les sels de plomb.

² Le *Tche che tche* n'est autre chose que du minium.

XLVII

Autrefois, moi, j'aidais le Maître Li-hia. [Pour composer] l'histoire des peintres modernes, mon maître a demandé le chemin à un aveugle ¹ ; nous avons discuté ensemble. Moi, quand je le quittais, je composais un livre, le *Houa tong hou* ². Depuis les Tsin et les T'ang jusqu'à la dynastie actuelle, ou bien chaque peintre y a sa biographie, ou bien, _{p.71} dans une biographie, il est traité de plusieurs peintres. Des amis considéraient ce livre comme la mer de la peinture. J'attendais encore pour l'imprimer. Ce livre-ci n'est qu'une explication claire pour faciliter les débuts. Mais aussi, je n'y ai économisé ni le pinceau, ni les paroles pour introduire [les débutants]. Non seulement les lettrés, [en le lisant] comprennent clairement les méthodes de la peinture, mais les peintres aussi, quand ils voient [ce livre] l'étudient avec empressement. Mon ami a dit : c'est un modèle : moi, aussitôt, j'ai fermé sa bouche. Dans l'année *ki wei*, au jour *tch'ong yang* ³, Sin t'ing k'o-tsiao « le bûcheron étranger du nouveau pavillon » a écrit [ceci].

@

¹ C'est-à-dire : il m'a consulté, moi, ignorant. C'est une formule de modestie toute littéraire.

² Mot à mot : le *Tong Hou de la peinture*. Tong Hou était un annaliste du royaume de Tsin renommé pour sa véracité.

³ Le 9 de la 9^e lune de l'année *ki-wei* de K'ang-hi : soit le 13 Octobre 1679.

L I V R E I I

L E S

A R B R E S

I

Méthode de peindre les arbres en commençant par quatre branches.

@

p.75 Pour peindre le paysage, il faut certainement d'abord savoir peindre les arbres. Pour peindre les arbres, il faut certainement d'abord savoir peindre le bois de l'arbre ¹. Le bois de l'arbre étant fait, on y ajoute les feuilles ². Alors, cela donne [la représentation des] arbres à végétation abondante.

[Quand on a fait le «bois de l'arbre»] et qu'on y ajoute les petites branches, alors, c'est un arbre dépouillé [de feuilles] ³. Les traits par lesquels on commence sont les plus difficiles. Il faut nécessairement examiner l'ombre et la lumière, la face et le dos ⁴. Il faut que les branches disposées à droite et à gauche soient bien reliées [au tronc]. Tantôt l'une dispute la place à l'autre, tantôt l'une cède la place à l'autre ⁵. Ou bien, à l'endroit où il y a beaucoup de branches, on en ajoute encore ; ou bien, à l'endroit où il y



I. Méthode de peindre les arbres en commençant par quatre branches

a peu de branches, on simplifie encore. C'est pourquoi les hommes de l'antiquité faisaient des peintures de mille sommets et de dix-mille précipices; ce n'était pas difficile de faire cela d'un seul coup. Mais pour [ce qui concerne] les arbres, ils faisaient beaucoup d'efforts. C'est comme celui qui compose une pièce littéraire. Il établit d'abord le plan; le plan établi, quelle difficulté y aurait-il à l'embellir ? C'est p.76 pourquoi il faut connaître à fond la méthode des quatre branches et après seulement, étudier les autres méthodes.

¹ Le caractère *han* signifie ici l'arbre dépouillé de feuilles et, même, dénué des rameaux terminaux des grosses branches. En somme, c'est l'arbre réduit au tronc et aux branches maîtresses, tel que le représente le dessin accompagnant le texte. J'ai essayé de me rapprocher autant que possible de cette signification en traduisant *kan* par « le bois de l'arbre ».

² Le mot « feuilles » ne rend pas exactement le mot à mot. Il est représenté dans le texte chinois par le caractère *tien* « pointer, point » terme technique qui s'applique à la représentation des feuilles, comme on le verra plus loin du reste.

³ C'est-à-dire : un arbre d'hiver.

⁴ C'est-à-dire : la direction.

⁵ C'est-à-dire que tantôt les branches sont denses, tantôt elles sont clairsemées.

La méthode des quatre branches, c'est ce que les peintres appellent : la pierre divisée en trois faces ¹ et l'arbre divisé en quatre branches. Cependant, [pour les arbres], on ne dit pas quatre faces, mais on dit : quatre chemins ². Par là on voit que cette méthode est compliquée et changeante : c'est vraiment comme la division des chemins dans un carrefour. Quand on connaît cela à fond, alors, au milieu des quatre branches, chaque côté a son issue ; en dehors des quatre branches, chaque extrémité est un chemin. Les mille extrémités, les dix mille traits, tous sortent de cela ³ !

Commentaire. — Il ne sera pas inutile de donner ici une idée générale de la façon dont les matières sont classées dans le livre consacré aux arbres. On aura ainsi des éléments suffisants pour se diriger dans l'étude des diverses planches commentées qui le composent.

1) Comme on le voit par le texte de la première planche, on commence à étudier la représentation du tronc de l'arbre avec le début des ramifications principales. On passe ensuite avec la planche II à la représentation du tronc avec les branches maîtresses et les ramifications terminales. En même temps, on commence à entrer dans l'étude de la composition ; les planches montrent, en effet, comment on peut dessiner des groupements de deux, trois, quatre arbres, comment, enfin, en ajoutant un groupe de trois à un groupe de deux arbres on compose un groupe de cinq et, comment en mêlant les unes aux autres ces combinaisons diverses, on arrive à composer d'une façon vivante et variée des groupes plus nombreux encore. p.77 Je n'insiste pas sur le sentiment qui s'exprime dans le texte même des planches et qui montre avec quel sens de la nature les Chinois dégagent du vieil arbre ou du jeune arbre des significations et des caractères divers.

2) Trois planches sont consacrées ensuite à la forme particulière de certaines essences d'arbres et aux méthodes de trait par lesquelles le dessin exprime leur caractère. Les suivantes sont consacrées au port de l'arbre, soit que le vent frappe les branches, soit qu'elles commencent à émettre des bourgeons. On trouvera même dans cette partie deux planches qui nous montrent des arbres munis de leurs feuilles ; elles anticipent sur la partie suivante.

3) Quand on a fini l'étude de l'arbre dépouillé de ses feuilles, on aborde l'étude des feuilles elles-mêmes. La « méthode de pointer les feuilles » assouplit le pinceau à la représentation des feuillages d'essences les plus diverses. Puis la méthode de les disposer ou de disposer des lianes autour des branches expose le moyen de se servir, dans la composition du feuillage, des connaissances relatives à sa structure et que l'on vient d'acquérir.

4) Ces démonstrations élémentaires étant établies, on verra se succéder alors une série d'exemples pris dans des peintures de maîtres célèbres et montrant comment furent appliqués par de grands artistes les principes sur lesquels la partie antérieure du livre des

¹ La méthode des pierres divisées en trois faces est exposée dans le second *pen* du *Kiai tseu yuan*, c'est-à-dire dans le troisième livre du présent ouvrage.

² C'est-à-dire : quatre directions. Les ramifications des branches sont comparées aux ramifications des chemins dans un carrefour.

³ L'auteur compare, comme on l'a vu, la subdivision de l'arbre en branches à mesure que l'on va de la base au faite à des chemins s'embranchant les uns sur les autres. Le système le plus simple est d'établir tout d'abord les quatre ramifications principales. A l'aisselle de ces ramifications d'autres rameaux prennent naissance, puis sur ces rameaux d'autres encore, jusqu'à la subdivision extrême des dernières ramilles. Tout cela est obtenu par l'application d'un même principe qui se trouve dévoilé en son caractère essentiel dans la méthode des quatre branches.

arbres a insisté.

5) Enfin, une petite annexe traite de la peinture des roseaux.

Tel est le cadre général de la partie du *Kiai tseu yuan* consacrée aux arbres. On voit qu'en somme, la méthode consiste à décomposer l'arbre en ses éléments constitutants, à les étudier chacun de leur côté pour les rassembler ensuite. On voit aussi que ce que la logique du système aurait de trop étroit est immédiatement corrigé par les exemples empruntés aux grands maîtres de l'art chinois. Ils montrent ce que deviennent ces principes lorsqu'ils sont appliqués avec aisance et lorsqu'ils ont passé à travers l'esprit et la main d'un artiste. Cette méthode d'enseignement du dessin est à la fois la plus précise et la plus souple. Il me semble qu'il serait difficile de trouver quoi que ce soit à y reprendre.

J'ajouterai enfin que les exemples empruntés aux divers maîtres doivent particulièrement fixer l'attention. Malgré que la gravure leur enlève beaucoup de leur caractère personnel, il en reste assez cependant pour se faire une idée de ce qui est particulier à tel ou tel maître. Ce sont des moyens de critique et d'identification qui ne doivent laisser indifférent ni l'amateur ni l'historien.

II

Méthode de peindre deux arbres

[Pour peindre] deux arbres, il y a deux méthodes : mettre un grand au dessus d'un petit : cela, c'est le *fou lao* ; mettre un petit au dessus d'un grand ; cela, c'est le *hi yeou*¹. Les vieux arbres doivent avoir beaucoup de



II. Méthode de peindre deux arbres

1. Disposition de deux arbres séparés
2. Disposition de deux arbres entrecroisés



III. [Méthode de peindre deux ou trois arbres]

1. Méthode de deux arbres, grand et petit
2. Méthode de peindre trois arbres

¹ Le *fou lao* « porter le vieillard » et le *hi yeou* « tenir le jeune » sont des termes techniques dont on peut bien concevoir le sens mais qui restent intraduisibles. Il faut noter, en tout cas, qu'ils projettent dans les éléments du paysage, ces mêmes sentiments propres à la tradition chinoise dans la conception du vieillard ou du jeune homme.

gravité et de bienveillance; les jeunes arbres doivent posséder le plus haut degré du charme et de l'élégance ¹ : c'est comme une réunion d'hommes qui se tiennent debout et qui, mutuellement, se regardent.

III

[Méthode de peindre deux ou trois arbres]

Quoique [les arbres] soient de même grandeur, il faut avoir la plus grande crainte d'égaliser les bases et les cimes et de leur donner l'aspect d'une botte de foin. Il faut que, à droite et à gauche, ils se cèdent mutuellement [la place] et qu'ils s'entremêlent naturellement.

IV

Méthode de peindre cinq arbres

[Je ne donne] pas [la méthode de] peindre quatre arbres, mais [celle de] peindre cinq arbres parce que, quand on connaît déjà à fond la méthode de



IV. Méthode de faire un groupe de trois arbres



V. Méthode de peindre cinq arbres

¹ La même remarque doit être faite ici. J'ai traduit par *gravité et bienveillance* les termes *p'ouo souo* et *ts'ing* tout en reconnaissant que cette traduction n'est qu'approximative. *p'ouo souo* évoque un sentiment de gravité religieuse ; c'est, du reste, un terme bouddhique. *ts'ing* évoque un sentiment de bienveillance paternelle, d'amour paternel. Tandis que les termes *yao* et *t'iao* évoquent le charme vertueux et réservé, l'élégance parfaite de manière d'un jeune homme ou d'une jeune fille au courant des rites et réalisant l'idéal chinois de la jeunesse. L'arbre est donc aperçu comme un être vivant, ayant un caractère individuel et évoquant des sentiments poétiques dont le texte donne une idée sur le charme de laquelle il paraît inutile d'insister.

peindre cinq arbres, alors on peut peindre mille, dix-mille arbres. Là est la clé de la façon de croiser les branches avec habileté et perfection. C'est pourquoi les anciens ont fait beaucoup de groupes de cinq arbres. [Ni] Yunlin a fait la peinture des « Cinq arbres entremêlés dans le brouillard ». Quant [à la méthode des] quatre arbres, on fait d'abord trois arbres et on en ajoute un ; ou bien on fait deux arbres et on les double. C'est pourquoi ce n'est pas nécessaire d'en discuter spécialement.

V

Méthode de peindre *lou kiao*

@

Cette méthode offre beaucoup de goût et de commodité. S'il s'agit de peindre des arbres d'automne, on ne doit pas y mêler d'autres sortes d'arbres; ou bien, avec de l'encre forte, on amoncelle les sommets de la foule des arbres : c'est comme une grue parmi des coqs ¹.

Si l'on représente le commencement du printemps, on peut ajouter au bout des branches des petits points d'un vert tendre ².

Si l'on fait des arbres [frappés] par la gelée blanche, alors, avec du *tchou* et du *tche* ³, on mêle des points rouges aux feuilles ⁴.

VI

Méthode de peindre *hiai tchao*

@

Il faut faire entièrement apparaître les coups du pinceau. C'est comme ce que les calligraphes appellent *hiuan tchen* ⁵. Cette façon de peindre les arbres peut se marier au trait *ho ye* car la façon de donner le coup [de pinceau] est principalement aiguë. Si l'on peint ces arbres avec de l'encre

¹ Allusion littéraire. On dit aussi d'un homme éminent qu'il se dresse comme une grue au milieu des coqs. La grue étant de haute taille domine la foule des oiseaux de basse-cour. De même, l'arbre en *lou kiao*, avec ses branches dressées vers le ciel, domine de toute sa forme l'amas d'arbres de diverses essences au dessus duquel on l'a dressé. Il faut noter que la verticalité accentuée par la méthode *lou kiao* prête à l'expression de ce sentiment de grandeur et de dignité.

² C'est la représentation des bourgeons qui commencent à s'affirmer.

³ Le *tchen* pour *tchou-cha*. Le *tche* pour *tchô-che*.

⁴ Les points rouges mêlés aux feuilles ont pour but d'exprimer l'action de la gelée brûlant les jeunes pousses et ce procédé correspond à une observation très directe de la nature.

⁵ Ce que les calligraphes appellent *hiuan tchen* « suspendre l'aiguille » est une position particulière du pinceau. Celui-ci, dont on garde la pointe très effilée, est tenu perpendiculairement au papier. C'est pourquoi aussi on dit dans le texte que cette façon de donner le coup de pinceau est aiguë. La pointe du pinceau seule trace le trait.

sèche et qu'en outre on les colore entièrement au moyen de l'encre faible, cela devient aussitôt des arbres dans le brouillard. Si on les peint avec la montagne d'hiver et qu'on en teinte les contours, cela devient des arbres de givre. p.81



VI. Méthode de peindre lou-kiao ¹



VII. Méthode de peindre hiai-tchao ²

VII

Méthode de peindre [les arbres avec] les racines apparentes

@

Quand les arbres naissent sur des montagnes où le roc est recouvert de terre, alors les racines sont cachées. Si ces arbres ont les racines incrustées dans les rochers, ou baignées par les torrents, sur des pics de mille *jen* ³ pareils à de grandes murailles, alors ces vieux et grands arbres laissent souvent voir leurs racines. Ils sont comme les *sien jen* ⁴, purs, maigres et

¹ Mot à mot « bois du cerf » ; c'est-à-dire que, dans cette façon de peindre, les branches se ramifient d'une manière analogue à celle des bois du cerf. Comme on le verra plus loin et comme pour les dix-huit sortes de traits pour peindre les pierres, chacune de ces façons de peindre correspond à une essence d'arbre.

² Mot à mot : « patte de crabe ». Il suffit de jeter les yeux sur le dessin correspondant pour voir combien cette comparaison évoque avec exactitude le procédé enseigné.

³ Mesure de longueur qui vaut huit *tch'e* ou pieds chinois. Le *tch'e* vaut environ 35 centimètres.

⁴ On sait que les *sien-jen* sont des solitaires de la légende chinoise, retirés dans les montagnes ou ils acquièrent par la méditation et le travail des pouvoirs magiques extraordinaires. Ils sont toujours représentés sous la forme de vieillards au corps noueux ; la comparaison du vieil arbre des montagnes rocheuses avec le *sien-jen* donne une fois de plus l'idée de la façon dont la vie et l'individualité de l'arbre sont évoqués dans la mentalité chinoise.

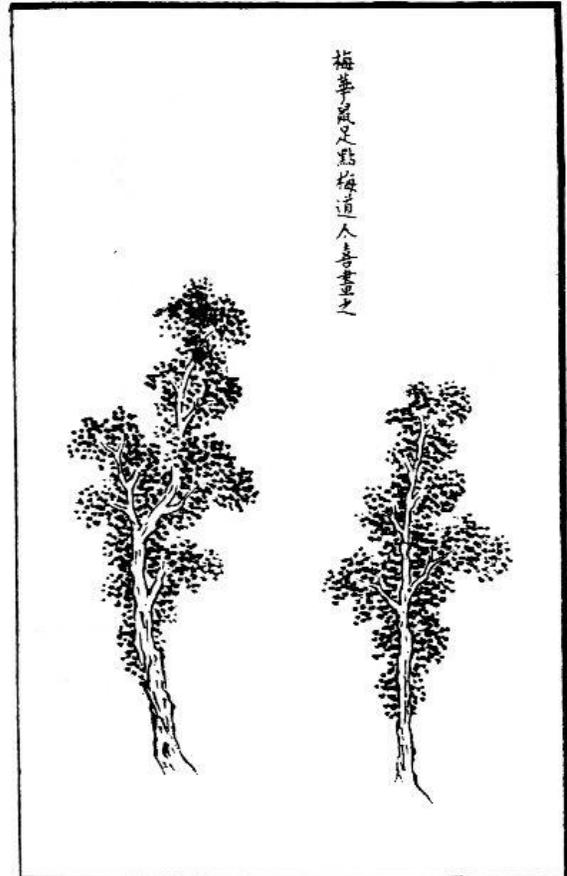
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

vieux et dont les tendons et les os sont saillants. De tels arbres sont merveilleux.

Si l'on fait une grande quantité de différents arbres parmi p.82 lesquels on fait apparaître une ou deux racines pour rompre la monotonie, c'est aussi bien; mais alors, il faut choisir des arbres très noueux. Si l'on fait apparaître toutes les racines, alors c'est comme les dents d'une scie ou d'un râteau : ce n'est pas agréable à voir.



VIII. Méthode de peindre [les arbres avec] les racines apparentes



IX. Les points de chou tsou ¹ à la manière de la fleur de prunier. Mei tao jen ² aime à peindre cela.

VIII

Méthode de peindre les arbres portant des bourgeons

Au commencement du printemps, dans tous les arbres, à l'articulation des branches, naît un bourgeon. Arrivé à l'automne, p.83 toutes les feuilles tombent. C'est comme si les os et les articulations devenaient tous apparents. [Pour tout cela] on fait usage de cette méthode.

¹ Chou-tsou signifie la trace des pieds du rat. Cette méthode de points est donc comparée à la trace des pieds du rat. Le texte dit que les points chou-tsou sont ici disposés à la manière de la fleur de prunier, c'est-à-dire qu'ils sont disposés par groupes circulaires de cinq, comme les pétales de la fleur de prunier. Le mei-houa est devenu, dans la technique picturale, un terme général qui s'applique aux points groupés par cinq.

² Mei tao jen ou Mei houa tao jen, nom de plume du peintre Wou Tchen, appellation Tchong-kouei. Il vivait de 1280 à 1354.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



X.

1. Arbre en points kiu houa (point à la manière des fleurs de chrysanthème ¹).

2. Arbre en points hou tsiao (points pareils au poivre noir ²).



XI.

1. Méthode de peindre les arbres portant des bourgeons.

2. Méthode de peindre la façon dont l'arbre reçoit le vent.

Li T'ang employait souvent cette méthode dans la peinture des pierres solitaires et des cimes menaçantes.

3. [Ni] Yun-lin a beaucoup peint ceci.

¹ On trouvera ces points ci-après, dans la liste du chapitre X.
² Idem.

Commentaire. Il convient de s'arrêter ici sur l'esprit d'observation que dévoilent les planches précédentes. Il est facile de voir en effet que les méthodes de peindre les branches *lou kiao* ou *hiai tchao* correspondent à des essences bien distinctes et dont les caractères botaniques sont très apparents, l'une particulière aux arbres à branches retombantes, l'autre aux arbres à branches droites (cf. planches VI et VII). Il n'est pas difficile de



reconnaître un hêtre pleureur dans l'arbre favori de Ni Yun-lin (planche XI n° 3). Enfin l'auteur expose comment se comportent les vieux arbres dans les montagnes rocheuses, sur les parties affouillées par l'eau des torrents ou sur les parties où le ruissellement, entraînant la terre végétale, a mis la pierre à nu ; comment leurs racines découvertes s'agrippent au sol ingrat. Il dénonce ainsi le fond d'observation clairvoyant et précis qui a conduit le p.84 peintre chinois à pénétrer la vie de la nature et à y trouver le sentiment de l'individualité végétale avec tous les caractères de son effort. Le peintre chinois se révèle ici à la fois comme un philosophe et comme un naturaliste. Ce sentiment ne date point seulement de l'époque à laquelle fut rédigé le *Kiai tseu yuan*. On le trouve tout aussi clairement exprimé à l'époque des T'ang, chez Wang Wei.

XII. 1. Méthode d'intercaler et d'ajouter de petits arbres au pied des grands. — 2. Méthode d'ajouter et d'intercaler entre les arbres des saules à branches clairsemées.

IX

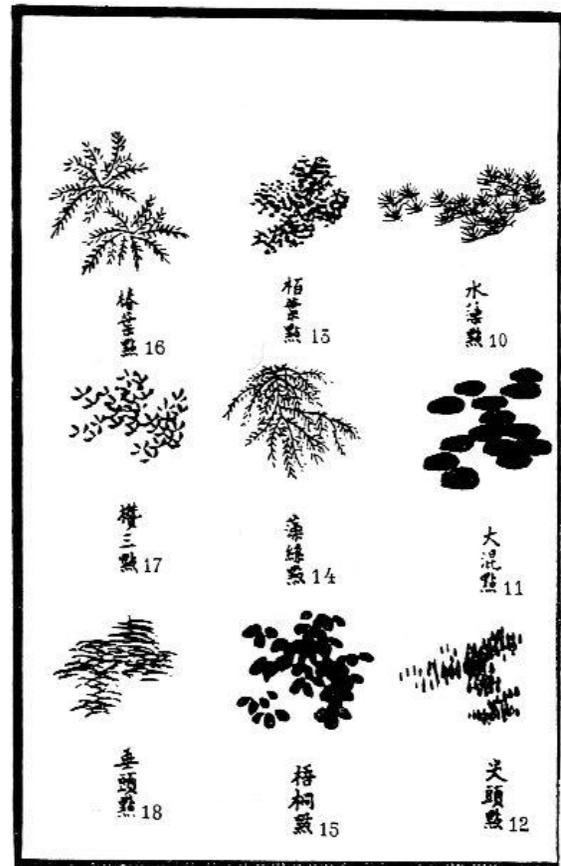
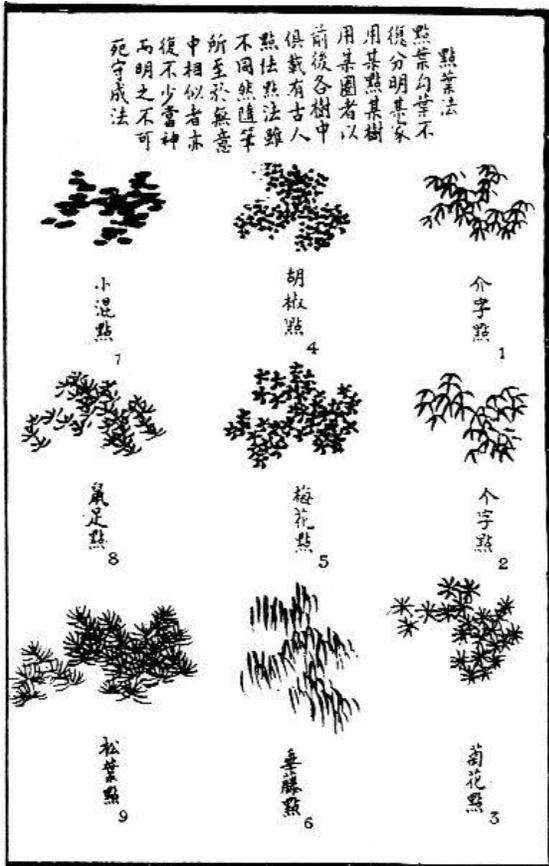
Méthode de pointer les feuilles

@

Pour pointer les feuilles ou dessiner les feuilles, je ne fais pas de distinction, parce que, si dans telle école on emploie tel *tien*, ou dans telle autre, on emploie tel *k'iu*¹, pour chaque arbre qui se trouve avant ou après [cette page], j'ai noté les méthodes de pointer des anciens. Ces méthodes ne sont pas pareilles. Cependant, en laissant aller le pinceau et sans y faire attention, on arrive à des ressemblances assez nombreuses. On doit connaître à fond [la façon de pointer les feuilles] et savoir inventer. Il ne faut pas toujours s'arrêter aux méthodes mortes des anciens. p.85

¹ Le *tien* est un point ; le *kiuan* est un cercle. Le premier correspond à un point noir, le second à un trait qui dessine le contour de la forme.

X



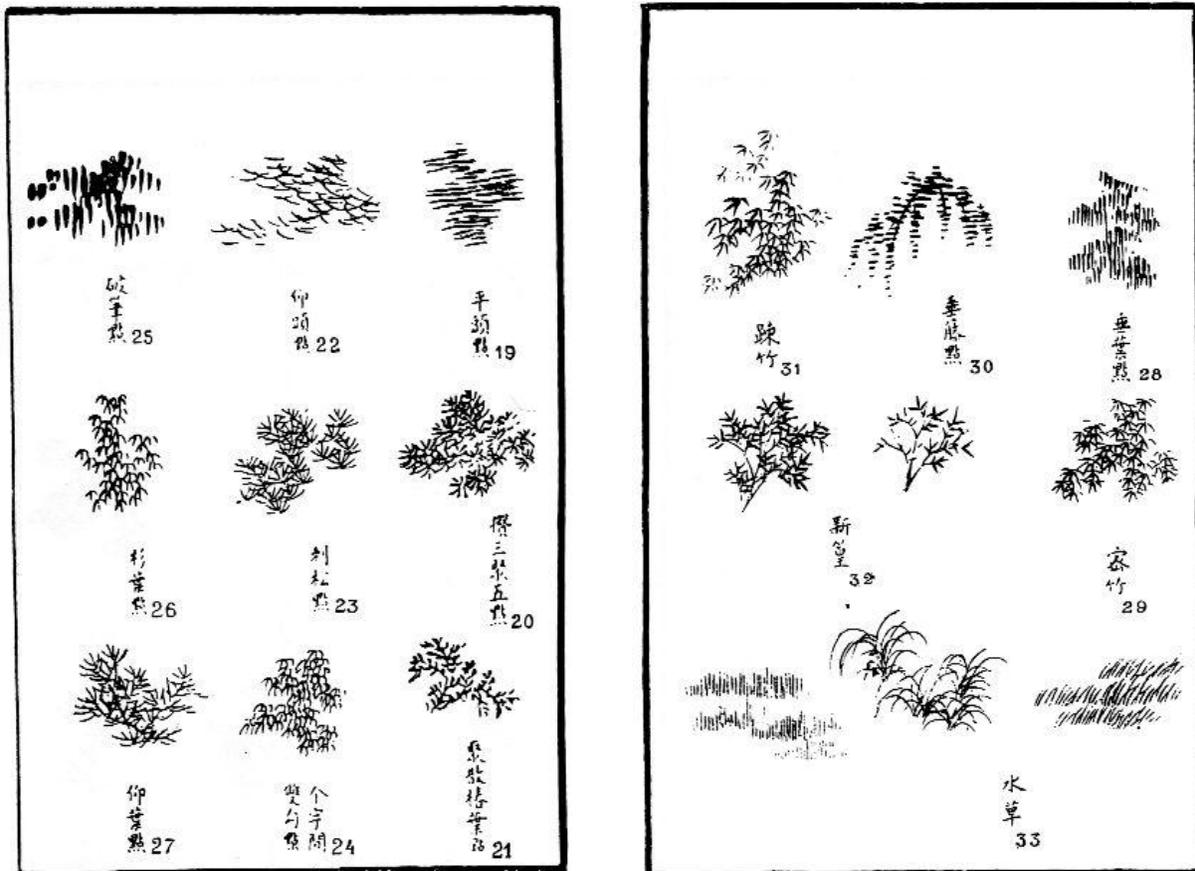
XIII. Méthode de pointer les feuilles.

XIV. [Méthode de pointer les feuilles.]

1. kiai tseu tien, point imitant la forme du caractère kiai.
2. ko tseu tien, point imitant la forme du caractère ko.
3. kiu houa tien, point imitant la forme du chrysanthème.
4. hou tsiao tien, point imitant le poivre noir.
5. mei houa tien, point imitant la forme de la fleur de prunier.
6. tch'ouei t'eng tien, point imitant le rotin penchant.
7. siao houen tien, point imitant le petit ovale.
8. chou tsou tien, point imitant la trace du rat.
9. song ye tien, point imitant la feuille du pin.
10. chouei tsao tien, point imitant la forme des plantes aquatiques.
11. ta houen tien, point imitant le grand ovale.
12. tsien t'eu tien, point au sommet pointu.
13. pei ye tien, point comme la feuille du cyprès.
14. tsao sseu tien, point comme le fil de soie aquatique.
15. wou t'ong tien, point comme [la feuille de] l'elœococca.
16. tch'ouen ye tien, point comme [la feuille du] cédrèle.
17. ts'ouan san tien, point comme les trois réunis ¹.
18. tch'ouei t'eu tien, point comme la tête penchante ².

¹ Il est très difficile, pour ne pas dire impossible, de traduire des termes semblables.

² Même observation. La traduction approximative n'est là que pour évoquer l'idée et montrer comment elle s'applique à la forme caractérisée par ces termes techniques. Il faut évidemment les adopter tels quels.



XV. Méthode de pointer les feuilles.

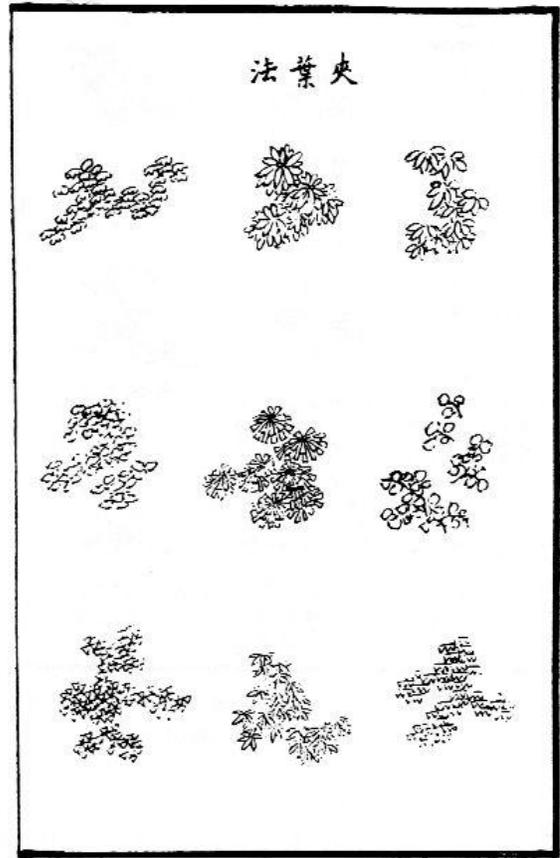
XVI. [Méthode de pointer les feuilles.]

19. p'ing t'eu tien, point à la tête plate.
20. ts'ouan san tsiu wou tien, point en groupe de trois et de cinq mélangés.
21. tsiu san tch'ouen ye tien, point comme les feuilles de cédrèle réunies et séparées.
22. yang t'eu tien, point à la tête levée.
23. ts'eu song tien, point comme [les feuilles du] pin à aiguilles.
24. ko tseu k'ai tchouan keou tien, point pareil à deux crochets [ajoutés] entre les caractères ko.
25. p'o pi tien, point du pinceau fendu.
26. chan ye tien, point pareil à la feuille du chan ¹.
27. yang ye tien, point comme la feuille qui se relève.
28. tch'ouei ye tien, point des feuilles retombantes.
29. mi tchou [tien], [point] du bambou dense.
30. tch'ouei t'eng tien, point du rotin penchant.
31. chou tchou [tien], [point] du bambou peu dense.
32. sin houang [tien], [point] du jeune [bambou] houang.
33. chouei ts'ao [tien], [point] des herbes d'eau.

Commentaire. — p.87 La « méthode de pointer les feuilles » doit être rapprochée de la « Liste des différents traits » exposée au chapitre XI de l'Introduction générale de la peinture de paysage et étudiée dans le commentaire correspondant. On a vu que les dix-huit sortes de traits correspondaient à la structure des montagnes et à la nature géologique des terrains. Les diverses manières de pointer les feuilles correspondent aux caractères botaniques du feuillage des diverses essences d'arbres familières aux paysagistes chinois. Comme pour les dix-huit sortes de traits, les noms donnés aux différentes manières de dessiner le feuillage sont difficilement traduisibles. Ils constituent en somme des termes techniques correspondant à des façons déterminées de donner le coup de pinceau et, par conséquent, d'attaquer le dessin du feuillage. On distingue facilement des feuillages de conifères, de saules, de lauriers, de hêtres, d'élœococca et l'on voit que leur dessin a été établi sur une étude directe de la nature. Ils correspondent à cette décomposition des

¹ Le chan est un arbre qui ressemble au pin et qui croit au sud du Kiang.

formes qui conduit à étudier d'abord le dessin du tronc, puis celui du tronc muni de ses branches, puis celui de l'arbre muni de ses feuilles. Le but ici est aussi bien d'assouplir le pinceau à certains traits d'un ordre particulier que de conduire le peintre à étudier de près la forme des feuilles des diverses essences d'arbres, ainsi que du bambou et de certaines plantes aquatiques. En somme, on offre ici au peintre une série d'exemples qui lui donnent un jeu de connaissances assez étendu ; ils assouplissent en même temps son pinceau et le rendent capable de dessiner des formes imprévues. Notre auteur insiste sur ce dernier point : « il faut savoir inventer » et ne pas se cantonner dans une imitation servile des modèles empruntés aux anciens maîtres. Si l'on ne veut point s'arrêter à des « méthodes mortes », il faut se dégager de cette éducation, n'en subir l'influence qu'avec aisance et liberté. Le *Kiai tseu yuan* ne prend jamais le ton pédant des exposés dogmatiques. Le critique chinois sait tout ce qu'il faut laisser à la liberté de l'artiste et qu'une expression personnelle et puissante vaudra toujours plus que les techniques les mieux apprises.



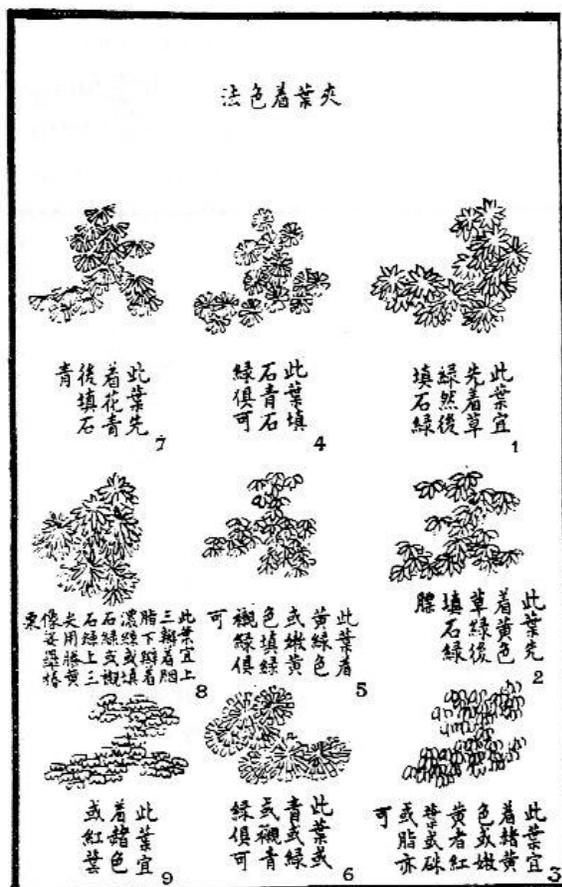
XVII. Méthode de disposer les feuilles.

XI

Commentaire. — p.88 Tout ce qui précède doit être rattaché à la *Méthode de pointer les feuilles*. On y a ajouté une « Méthode de disposer les feuilles », c'est à dire de les composer en groupes, et une méthode d'y appliquer la couleur qui a pour but de caractériser la teinte spéciale aux diverses sortes de feuilles dont il a été question. Enfin, c'est à cet ensemble qu'il faut rattacher la planche relative à la représentation des plantes grimpantes. Celles-ci viennent s'annexer à cette étude des feuilles par une raison logique qui en fait comme un ornement de l'arbre, comme une sorte d'achèvement de la figure végétale ; l'arbre muni de ses feuilles, les branches enlacées de quelque liane, devient ainsi l'élément complet de la composition du paysage.

Avant de quitter cette section, il convient de faire une dernière remarque. On a vu par la note placée par Lou tch'ai-che en tête de sa « méthode de pointer les feuilles » qu'il parle de *tien* et de *k'üan*. Le sens exact du terme technique *tien* p.89 nous est exposé au chap. XII de l'Introduction : *Explication des termes techniques*. « Pointer avec la pointe du pinceau tenue obliquement, on appelle cela *tchouo*. Dans le *tchouo*, pointer avec la pointe du pinceau, on appelle cela *tien* » et le texte ajoute que : « le *tien*, employé pour les *jen-wou* est aussi employé pour la mousse et pour les arbres ». Le *tien* correspond donc à un trait compact, qui évoque par un encrage direct la forme des feuilles dans la « Méthode de pointer les feuilles ». Il y a 33 espèces de *tien* correspondant chacune à une forme particulière de feuilles. Si l'on se reporte aux planches XIII, XIV, XV, XVI, on verra qu'elles sont toutes dessinées par un encrage compact.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

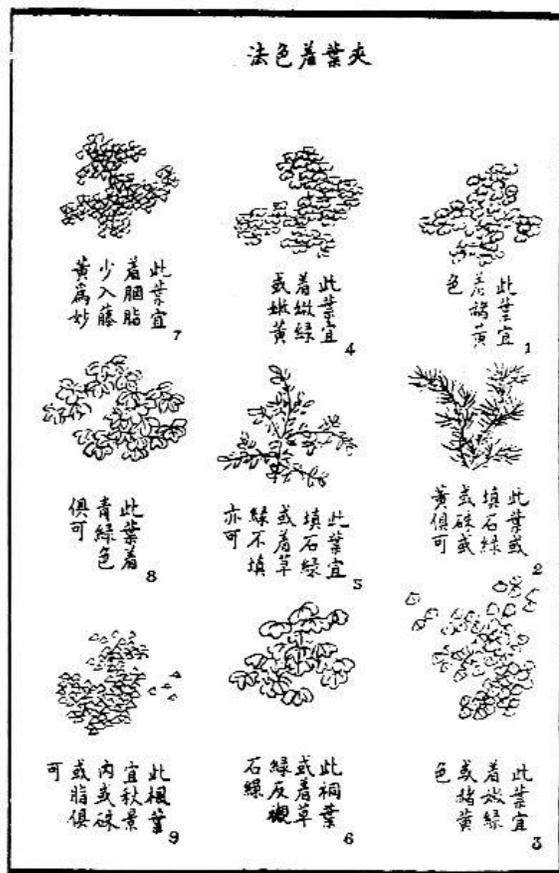


XVIII. Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur.

1. Pour ces feuilles, il faut d'abord appliquer le vert d'herbe 1 (ts'ao-liu) ensuite, il est facile de mettre le che-liu (vert de pierre 2).
2. Pour ces feuilles, il faut d'abord appliquer la couleur jaune et le ts'ao-liu; ensuite, il est facile de poser le che-liu [provenant] de la couche supérieure 3.
3. Pour ces feuilles, il faut appliquer la couleur tche-houang 4 ou bien le jaune faible. Pour les feuilles rouges, le tchou-[cha] (cinabre) ou le [yen]-tche (carmin), sont aussi bons 5.
4. Pour ces feuilles, le che-ts'ing ou le che-liu sont également bons 6.
5. Pour ces feuilles, il faut appliquer la couleur houang-liu (vert jaunâtre), ou bien, le jaune faible. On peut aussi, soit empâter la couleur, soit mettre du vert à l'envers de la soie 7.
6. Pour ces feuilles on emploie ou bien le [vert] ts'ing ou bien le [vert] liu. Si l'on met ces deux couleurs à l'envers de la soie, c'est aussi bien.
7. Pour ces feuilles, il faut d'abord appliquer le houa-ts'ing, ensuite, appliquer le che-ts'ing 8.
8. Pour ces feuilles, il faut peindre les trois feuilles supérieures de chaque touffe avec le yen-tche (rouge carminé) et les feuilles inférieures avec le vert foncé, on y ajoute le che-liu, ou bien on étale le che-liu à l'envers [de la soie]. Quant aux pointes des trois feuilles supérieures, on y met le t'eng houang (jaune clair). C'est semblable à [la feuille du] cédrèle et du châtaigner 9.
9. Pour ces feuilles, il faut appliquer le rouge tche ou bien le hong-ye 10.

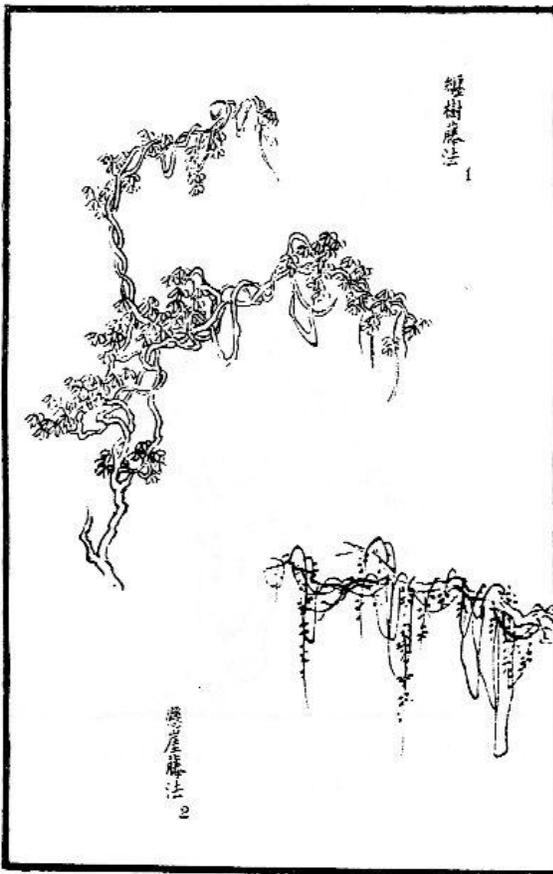
XIX. Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur.

1. Pour ces feuilles, il faut appliquer la couleur tche-houang 11.
2. Pour ces feuilles, le che-liu (vert), le tchou (cinabre), ou le jaune sont également bons.
3. Pour ces feuilles, il faut appliquer le vert faible ou le tche-houang 12.
4. Pour ces feuilles, il faut employer le vert faible ou le jaune faible.
5. Pour ces feuilles, il faut appliquer le che-liu (vert de malachite) ou le ts'ao-liu (vert d'herbe, ou vert clair). On peut aussi ne pas employer le che-liu.
6. Pour ces feuilles d'Elœococca, on emploie le ts'ao-liu (vert d'herbe) et, à l'envers de la soie, on met le che-liu (vert de malachite).
7. Pour ces feuilles, il vaut mieux appliquer le yen-tche (carmin) et y ajouter un peu de jaune (t'eng-houang).
8. Pour ces feuilles, les couleurs [vertes] ts'ing et liu sont également bonnes 13.
9. Pour ces feuilles d'érable, [lorsqu'on les peint] dans leur aspect d'automne, il faut employer ou bien le tchou (cinabre) ou bien le [yen]-tche (carmin). [Ces couleurs] sont également bonnes.



1 Voir Introduction, chap. XXXII.
 2 Voir Introduction, chap. XXI.
 3 On fait allusion ici à l'emploi du che-liu faible formé par la partie supérieure ou première couche du che-liu, lorsqu'on le fait décanter. Voir Introduction, chap. XXI.
 4 Voir Introduction. — Le tcho-houang est un jaune rougeâtre formé d'un mélange d'ocre rouge et de jaune de rotin. (Intr. chap. XXXIV).
 5 Pour le tchou-cha, voyez Introduction chap. XXII ; pour le yen-tche, Introduction, chap. XXIX.
 6 Voir Introduction : pour le che-ts'ing, chap. X ; pour le che-liu, chap. XXI.
 7 Pour ce procédé, voir Introduction, chap. XX et notes.
 8 Le houa-ts'ing, sorte de vert ; pour le che-ts'ing, voir Introduction, chap. XX.
 9 Pour le yen-tche et le che-liu, voir ci-dessus. Pour le t'eng-houang ou jaune de rotin, voir Introduction, chap. XXX.
 10 Le hong-ye ou « rouge de feuille » est une couleur composée par un mélange de rouge minéral tchō-che et de cinabre tchou-cha.
 11 Le tche-houang est une sorte de jaune rougeâtre ou de rouge cuivré formé par un mélange d'ocre rouge (tchō-che) et de jaune de rotin (t'eng-houang).
 12 Voir ci-dessus, note 11.
 13 Pour le vert ts'ing ou che-ts'ing et liu ou che-liu, voir Introduction chap. XX et XXI.

Il n'en est plus de même des feuilles qui font partie des planches suivantes. Là, c'est la technique *k'iuan* qui est employée. Ce mot manque au chapitre de l'« Explication des termes



techniques ». Il exprime la technique du contour dessiné par un trait cernant la forme de la

p.90 feuille ; il correspond à la méthode dite du « contour » dont il sera question plus bas. La méthode du *tien* comportant un encrage compact, on conçoit qu'il ne puisse être question de couleur à son sujet. Au contraire, la méthode du *k'iuan* comportant le simple tracé du contour à l'encre comporte l'emploi de la couleur et c'est pourquoi l'on voit la méthode d'application de la couleur liée à l'exposition de ce procédé. Il conviendra de noter enfin que la dernière planche représentant des lianes enlaçant des branches d'arbres nous livre un exemple du dessin par la méthode du contour, un autre par la méthode du trait plein. Ces figures, ajoutées à celles des feuilles, comportent donc l'application des deux procédés du trait plein ou du contour tels qu'ils

ont été exposés dans les méthodes relatives aux feuilles.

XX. 1. Méthode de peindre une plante grimpante s'enroulant autour d'un arbre.

2. Méthode de peindre une plante grimpante et pendant (d'un arbre situé) sur un rocher.

XII

[Diverses méthodes de peindre les arbres]

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



XXI. Méthode [de peindre] les arbres de Fan K'ouan. XXII. Méthode [de peindre] les arbres de K'ouo Hi. XXIII. [Méthode de peindre les arbres de Wang Wei].



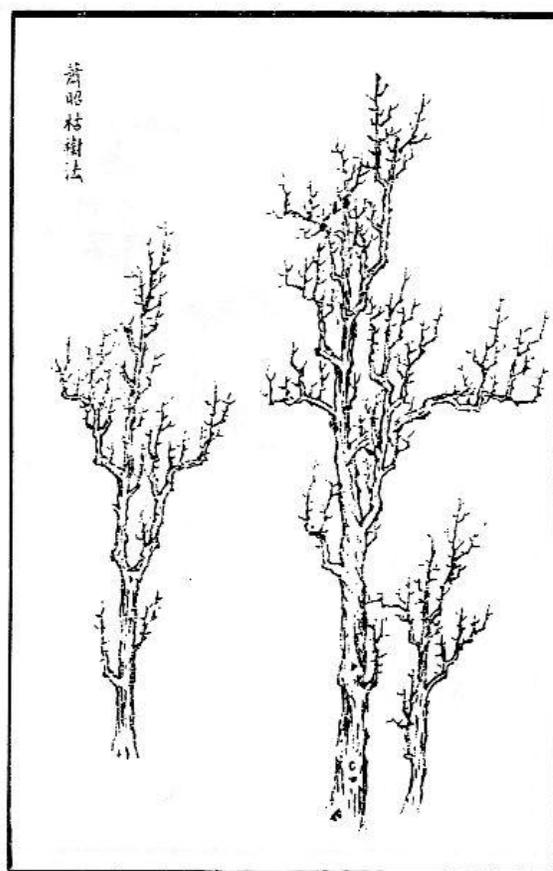
p.91 Dans sa méthode de peindre les arbres, Wang Wei employait souvent la manière tchouang-keou¹. Même quand il arrivait à l'extrémité des plantes grimpantes et au bout des arbres, il ne négligeait pas le moindre détail. Après lui, Siu Che-tchang² a fait aussi cela.

¹ *Tchouang* veut dire accoupler, paier ; *keou*, mot à mot crochet, signifie le trait. La méthode *tchouang-keou* ou du double contour consiste donc à cerner la forme d'un trait délié qui la profile et à continuer le dessin ainsi mené jusque dans les détails. La plante grimpante, au lieu d'être dessinée comme dans le deuxième exemple de la planche XX par un trait noir, est dessinée jusqu'à ses extrémités par un double trait qui cerne chacun de ses profils. Cette méthode appliquée aux arbres, aux plantes, aux feuilles, entraîne donc à dessiner les contours et à remplir ensuite l'espace ainsi délimité de couleur. Le nom de *tchouang-keou* lui vient surtout de son application aux feuilles des arbres et des plantes qui semblent ainsi formées par le pairage de deux traits en forme d'arc s'opposant par leur concavité et tournant leur convexité au dehors. Elle est caractéristique de la peinture de l'époque des T'ang. C'est plus tard que l'on voit dominer la tendance à dessiner les formes non plus par le trait, mais par le plein et l'empâtement du pinceau. Elle comporte évidemment quelque chose de plus défini, de plus étudié, de plus propre à la miniature que l'évocation éclatante des formes par la manœuvre directe et assouplie du pinceau.

² Il y a une erreur dans le texte chinois qui emploie le caractère [] au lieu de [].



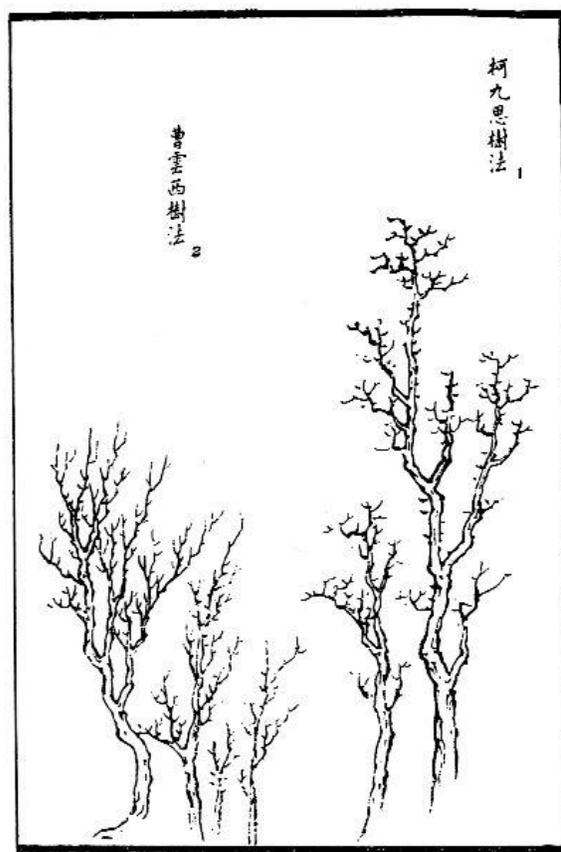
XXIV. Méthode de [peindre les] arbres de Ma Yuan.



XXV. Méthode [peindre les] arbres dépouillés
 [de leurs feuilles] de Siao Tchao.



XXVI. Méthode de [peindre les] arbres battus par
 le vent de Yen Tchong-mou.



XXVII.1. Méth. de [peindre les] arbres de K'o Kieou-sseu.
 2. Méth. de [peindre les] arbres de Ts'ao Yun-si.



**XXVIII.1. Méthode de [peindre les] arbres de Ni Yun-lin. XXIX. Méthode de [peindre les] arbres de Wou
 2. Méthode de [peindre les] arbres de Li T'ang. Tchong-kouei. Chen Che-t'ien a souvent imité cela.**

Commentaire. — p.93 Cette troisième section rassemble des exemples destinés à montrer comment doivent se composer les diverses études techniques qui ont précédé. On a étudié l'arbre sans branches, puis l'arbre muni de ses branches, puis les feuilles



indépendamment de l'arbre. Maintenant le *Kiai tseu yuan* donne des modèles d'arbres dessinés par différents maîtres. Les gravures du premier frère Wang ont été exécutées d'après des peintures dans lesquelles il a choisi tel ou tel arbre pour l'isoler et le donner comme modèle. Les sept premières planches montrent des arbres dénudés ; les cinq dernières, des arbres munis de leur feuillage. Ainsi l'on voit comment la technique exposée dans la première et la deuxième section s'assouplit lorsqu'elle est employée par des maîtres. De ceux-ci, les plus anciens sont Wang Wei (VIII^e siècle), Kouo Hi (X^e), Fan K'ouan (X^e-XI^e) : les plus récents Ni Yun-lin, Wou Tchen et Houang Tseu-kieou qui appartiennent au XIII^e et au XIV^e siècle. Quoique les dessins de Wang Ngan-tsie aient été ramenés, à travers la gravure chinoise, à une certaine uniformité, on n'en remarquera pas

moins la différence frappante des caractères généraux de l'arbre de Wang Wei et de tous les autres. On pourra se faire ainsi une idée de ce qui sépare l'art des T'ang de celui des Song et des Yuan dans le paysage. Ma note, à propos de la méthode *chouang-keou* ou du double contour aura, sans doute, déjà permis au lecteur de faire l'observation sur laquelle j'insiste

ici.

**XXX. Méthode de [peindre les] arbres de Houang
Tseu-kieou, [Ni] Yun-lin a aussi fait cela.**

XIII

Méthode de [peindre les] arbres de Houang Tseu-kieou

Les arbres doivent se contourner [dans leur tronc et dans leurs branches] avec naturel, mais les branches ne doivent pas être trop nombreuses. Il faut rassembler les bouts des branches et non pas les disperser. Les sommets des arbres doivent [au contraire] être écartés et on ne doit pas les rassembler. p.94

XIV

Méthode de peindre les arbres de Mei houa tao jen

[Les arbres] doivent avoir beaucoup [de feuilles]. La supériorité [de Mei houa tao jen] gît dans la variété des extrémités de ces arbres : l'un sortant, l'autre rentrant, l'un gros, l'autre maigre. Il dessinait les contours avec le fusain ; conformément à ces contours, il appliquait l'encre.



**XXXI. Méthode [de peindre] les arbres de
Houang Tseu-kieou.**



**XXI. Méthode [de peindre] les arbres de
Mei houa tao jen.**

XV

Méthode générale de mêler les arbres

@

J'ai déjà donné des exemples [de la façon] dont plusieurs peintres ont peint les arbres afin de montrer des modèles. Quand on connaît les modèles, alors on doit les appliquer.

p.95 Quoi qu'on ne doive pas séparer les modèles de leur application, cependant, pour les débutants, on se trouve obligé de les séparer. De même il existe cinq saveurs dont le mélange dépend de l'homme ; le bon cuisinier tient le juste milieu entre le salé et le fade, et il crée [ainsi] des saveurs exquis. De même les compagnies de soldats restent en silence pour écouter les tambours et regarder les drapeaux ; un général habile les dirige à volonté, quel que soit leur nombre. De même, quelquefois on mêle les arbres, quelquefois on les sépare ; ou bien on oppose [la direction dans laquelle se sont développés] deux arbres ; ou bien, on les dessine dans le même sens. King [Hao], Kouan [T'ong], Tong [Yuan] et Kiu [Jan] ont possédé le creuset et le four pour fondre le pinceau des anciens ¹. Les

débutants d'aujourd'hui doivent aussi fondre le pinceau de King, de Kouan, de Tong et de Kiu dans leur propre creuset et dans leur propre four. Ainsi seulement, ils obtiendront l'excellence de la composition.



XXXIII. Méthode générale de mêler les arbres.

Nombreux arbres de différentes espèces entremêlés dans un paysage de Fan K'ouan. En employant le vert ts'ing et le vert liu, il a souvent peint cela.

¹ C'est-à-dire qu'ils ont digéré et transformé la façon de peindre des anciens et qu'ils en ont constitué une qui leur



XXXIV. Méthode de Cheng Tseu-tchao pour peindre les arbres mêlés [de différentes espèces].

entrecroisés. Lou tch'ai-che s'excuse ici d'avoir séparé les modèles de leur application, c'est à dire d'avoir retiré des groupes dont ils faisaient partie les arbres des différents maîtres donnés en exemple dans la troisième section. Il compare ceux-ci à chacune des cinq saveurs élémentaires qu'un bon cuisinier sait associer avec art, de manière à composer une saveur parfaite. Il compare le peintre au général et les arbres aux soldats qu'il sépare en groupes, assemble ou éparpille à volonté. Il insiste sur la nécessité de « fondre dans son propre creuset le pinceau des anciens ». C'est à dire qu'il faut prendre des maîtres non pas les formes extérieures, ce qui ne conduit qu'à une plate imitation, mais les principes esthétiques sur lesquels ils ont établi leur art. De même que dans la section précédente, les exemples sont empruntés à des peintres de l'époque des Song et des Yuan.

Commentaire. — p.96 Lou tch'ai-che indiquant très nettement le caractère de la division nouvelle qui englobe les huit planches suivantes, il m'a paru préférable de placer ici le commentaire en contact direct avec son texte. Celui-ci, en effet, est très explicite. Les exemples de la troisième section ont été réunis pour montrer comment des maîtres pouvaient appliquer avec aisance les principes techniques établis plus haut. Dans la quatrième section qui commence ici, on aborde l'étude de la composition dans le paysage dont on a eu les premiers éléments lorsque, dans la seconde partie de la première section, il a été question de dessiner deux, trois, cinq troncs d'arbres



XXXV. Méthode de Lieou Song-nien pour peindre les arbres mêlés [de différentes espèces].

XVI

Méthode de Ni Yun-lin pour mêler les arbres

@

p.97 Ceux qui imitent [Ni] Yun-lin font souvent des [arbres comme des] bâtons qui servent à caler la porte ou [comme] des piquets à attacher les chevaux. Ils en sont très contents et se vantent [de leur savoir]. Ils ne savent pas que Ni Yun-lin s'y connaît à fond dans cet art. En posant le pinceau, il possède la conception qui mène jusqu'à l'extrême profondeur. Regardez la peinture du Che-tseu lin ¹ faite par Ni Yun-lin : la méthode de peindre les arbres s'y trouve complètement exprimée. On sait ainsi que ce



XXXVI. Méthode de Ni Yu (Ni Yun-lin) pour mêler les différentes espèces d'arbres.



XXXVII. Méthode de Kouo Hi pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.

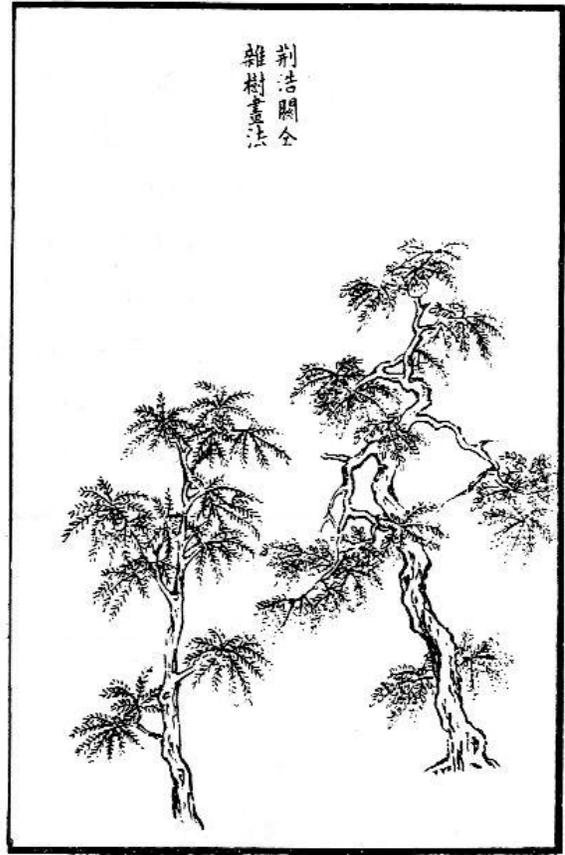
n'est pas avec un arbre et une pierre p.98 qu'on peut dominer la postérité. Alors, dans ce fragment ², on admire ce qui constitue le modèle du travail des arbres. On voit alors que ce que l'on imite dans Ni Yun-lin, c'est seulement une branche ou un demi entre-noeud et non pas le corps entier.

¹ Le *Che-tseu-lin* ou « Bois du Lion » est un jardin qui fut dessiné par Ni Yun-lin et réalisé sous sa direction, à Sou-tcheou dans le Kiang-sou où il existe encore. Ni Yun-lin y avait fait élever une colline artificielle en forme de lion : elle était creuse et ses deux ouvertures étaient disposées de telle sorte que deux personnes entrant à la fois par chacune d'elles ne pouvaient s'y rencontrer. Ni Yun-lin a peint à plusieurs reprises des aspects divers de son jardin.

² La planche qui accompagne ce texte est un fragment de la peinture du Che-tseu lin.



XXXVIII. Méthode de Li T'ang pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces suspendus sur des bords escarpés de montagnes.



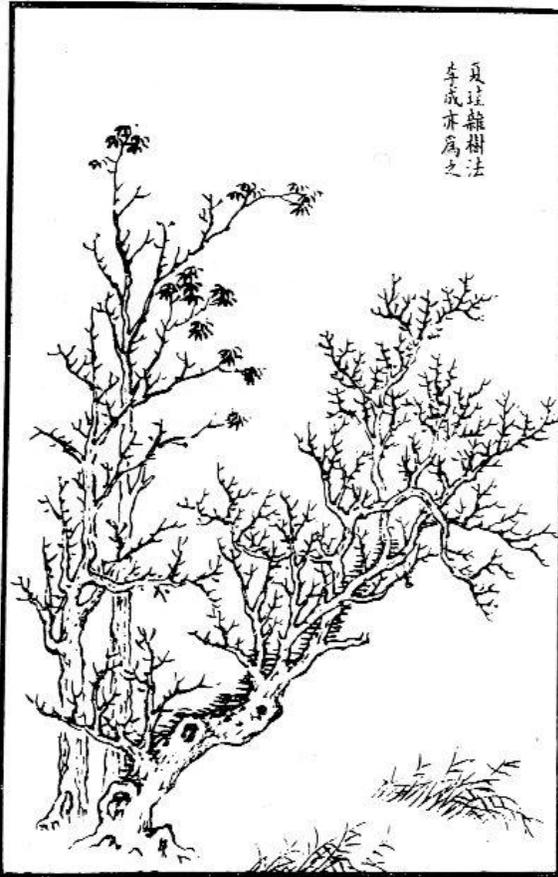
XXXIX. Méthode de King Hao et de Kouan T'ong pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.

XVII

Les arbres des Mi

On sait maintenant d'où sont venus les précurseurs de la façon de peindre de Mi. C'est pourquoi je mets Mi après Pei-Yuan. On voit que ces deux maîtres se suivent ; il est difficile de distinguer s'ils sont un ou deux. Dans cette façon de peindre, il est très nécessaire d'avoir de l'aisance et de la grâce. Les tons doivent être exacts. Notre contemporain, Monsieur Tch'eng Ts'ing-k'i a prouvé avec force pour les ^{p.99} Mi. Il disait que Wou Song était ignorant; [il peignait] toujours d'une manière confuse comme les vieillards qui voient des fleurs dans le brouillard de leurs yeux. Impliquer Nan Kong ¹ : c'est un grand crime. C'est pourquoi, dans cette façon de peindre, on doit [travailler] peu à peu la peinture afin de connaître la vraie méthode. C'est ce qu'on appelle avoir de l'encre, avoir du pinceau. Quand on a le pinceau sans encre, alors la peinture est sans charme ; quand on a l'encre sans le pinceau, alors la peinture est confuse et vulgaire.

¹ Nan kong ou Nan yong était un disciple de Confucius dont il est question dans le Louen-yu — (Chap. V et Chap. XIV). — Il est ici question d'une allusion littéraire à cette phrase du Louen-yu : « Le Maître dit que Nan Kong dans un État bien gouverné aurait toujours une charge ; que, dans un État mal gouverné, il saurait, par sa circonspection, échapper aux tourments et à la peine capitale ». Impliquer Nan Kong veut donc dire : « commettre une suprême injustice ». Cf. Les quatre Livres, trad. Couvreur p. 107 et 223.



XL. Méthode de Hia Kouei pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.
Li Tch'eng a aussi fait cela.



XLI. Les arbres des Mi.
1. Méthode de peindre les arbres du vieux Mi.
2. Méthode de peindre les arbres des deux Mi.
3. Méthode de peindre les arbres du jeune Mi.



XLII. [Autre méthode de peindre les arbres du jeune Mi]. Le jeune Mi employait aussi cette méthode de Kouan T'ong [qui consiste] à faire surgir [les arbres] des nuages ou de la vapeur 1. On sent qu'il y surpasse

Commentaire. — Lou tch'ai-che accorde une importance particulière à la manière des Mi et il en constitue ici un ensemble qui donne une idée de ses diverses applications. Il va de la planche XLI à la planche XLVIII.

La manière de Mi Fei et de son fils Mi Yeou-jen constitue une technique particulière de la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il est facile de voir en p.100 parcourant les planches ci-après qu'elle comporte un encrage violent. C'est le *p'o-mouo* ou le « lancer de l'encre coulante » dont il a été question au chapitre X de l'Introduction générale. La manière des Mi constitue une technique audacieuse dans laquelle les formes sont brusquement évoquées par un encrage violent. Il y faut des tons exacts parce que la perspective aérienne y

1 La planche ne peut donner une idée du procédé qui est évoqué ici. Le dessin est sec et laisse un blanc sans charme. Il faut la compléter par la pensée en concevant qu'une brume passe dans le feuillage et le cache à demi ; il surgit donc par places. Dans les peintures, le pinceau évoque avec souplesse ces brumes vaporeuses. Qui aura vu une peinture chinoise ou japonaise de ce genre n'aura pas de peine à se rendre un compte exact de ce que la gravure signifie.

son maître. Chen Che-t'ien faisait aussi cela quelquefois.

est évoquée par la nuance de l'encre et non par la couleur. Lou tch'ai-che défend ici Mi Fei contre des critiques tardives dirigées surtout contre des imitateurs incapables. En réalité, les Mi ont constitué une technique particulière du monochrome; il y faut une grande audace et une exceptionnelle maîtrise : ils comptent parmi les premiers des maîtres du monochrome ; ils sont de ceux dont on peut dire par excellence qu'ils avaient « du pinceau et de l'encre » ¹.

XVIII

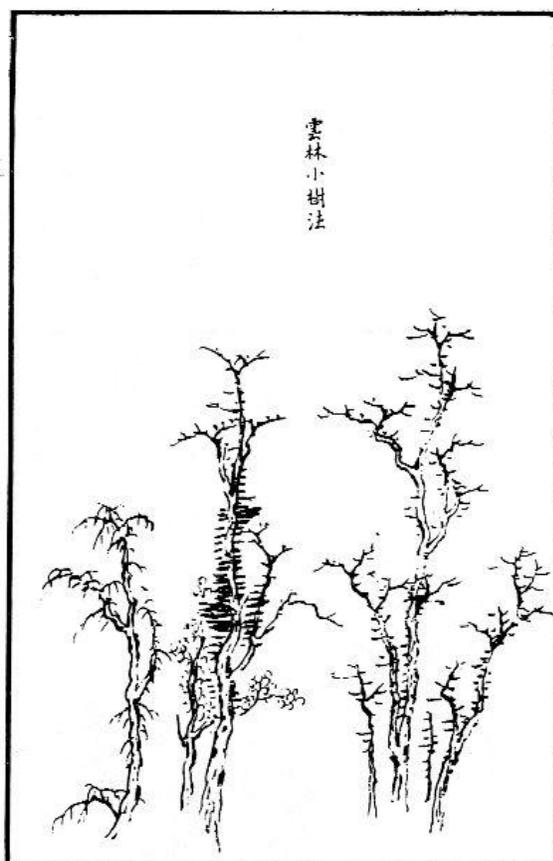
[Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin]

@

[Ni] Yun-lin a beaucoup employé le pinceau couché latéralement ; qu'on l'appuie légèrement ou lourdement, il ne faut pas employer le pinceau [de manière à ce qu'il soit] arrondi. La ^{p.101} supériorité gît dans le coup de pinceau tranchant et pointu. Les peintres officiels des Song ont tous employé le trait rond. Pei-yuan seul en a fait à sa guise ; c'est pourquoi ce fut un petit changement. Tseu-kieou et Chou-ming ¹, tous ont pris Pei-yuan comme maître. Pour ce motif, ils ont tous employé le pinceau couché.



XLIII. Méthode de peindre des arbres de [Ni] Yun-lin.



XLIV. Méthode de peindre des arbres de [Ni] Yun-lin

¹ Pour la valeur de cette locution, voir Introduction. Chap. XIII, *Usage du Pinceau*.

XIX

Les arbres lointains de Pai-yuan

Pei-yuan, au sommet des montagnes, peignait souvent de petits arbres ; mais il ne faisait pas tout d'abord les branches ; généralement il faisait ses arbres simplement avec des points et il peignait ses paysages sans varier les traits ². C'est une méthode secrète.

p.102 Pei-yuan peignait des arbres d'essences mêlées. Quand on les regarde de loin, ils sont comme des arbres ; mais, en réalité, ils sont formés de points. De là vient cette façon de peindre des Mi que l'on appelle *lo-kia* ³. [Dans cette façon de peindre] il est nécessaire d'employer l'encre coulante. On fait très peu de branches, mais on obtient des formes variées [au moyen des points]. On teint [les arbres] à l'encre faible, on les enveloppe avec un peu de brume comme les sourcils de Wen Kiun ⁴ qui étaient mêlés à la couleur *tai*. Cependant Tong [Yuan] allait aussi jusqu'à ne pas faire du tout



XIV. Les arbres lointains de Pei-yuan.



XVI. [Les arbres lointains de Pei-yuan]

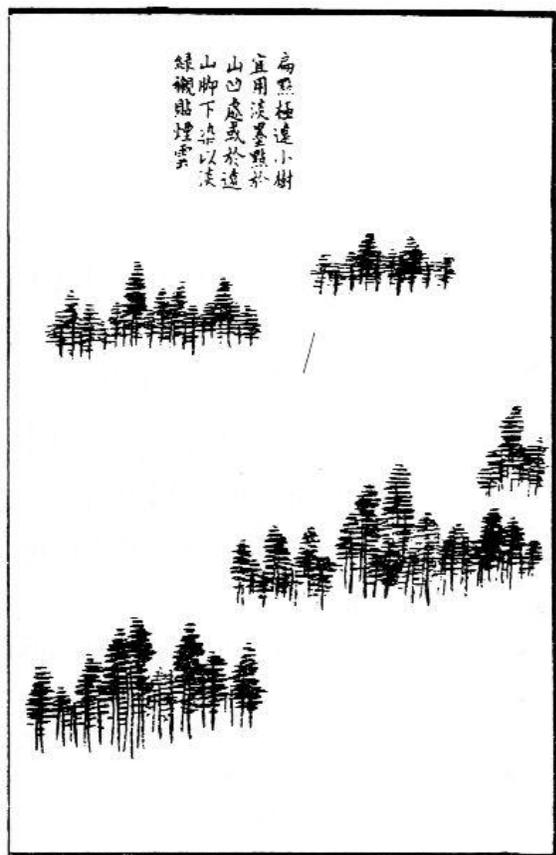
¹ Tseu-kieou pour Houang Tseu-kieou, Chou-ming pour Wang Chou-ming.

² Il s'agit ici des *ts'ün* c'est-à-dire que Pei-yuan s'en tenait dans un tableau à l'emploi d'une seule des dix-huit sortes de traits. (Voir Introduction, chap. XI).

³ Le *lo-kia*, mot à mot, *laisser tomber les tiges de nénufar*, est un terme technique qui s'applique à cette façon de dessiner par un encre compact et qui caractérise la manière dont les Mi surent tirer des effets si puissants. Il sera bon de se rapporter à ce qui est dit ci-dessous des points oblongs de Mi Fei ainsi qu'à la planche XLI, n° 1. Le terme technique vient d'une comparaison plus ou moins justifiée de la forme des points avec des tiges de nénufar. Le texte nous dit ici exactement en quoi Pei-yuan fut le précurseur de Mi Fei.

⁴ Wen Kiun est une beauté célèbre : elle vivait au second siècle avant J. C., au temps de la première dynastie Han. Fille de Tcho Wang-souen, elle fut séduite par Sseu-ma Siang-jou à cause de la manière dont il jouait du luth. Elle s'enfuit avec lui. Poursuivis par la colère du père, les deux amants en furent réduits à ouvrir une taverne où Wen Kiun servit le vin. Plus tard, réconcilié avec son beau-père, Sseu-ma Siang-jou, lettré et poète célèbre, jouit de la faveur de l'Empereur Wou-ti. Le texte dit ici qu'on enveloppe les arbres de brume comme les sourcils de Wen Kiun parce que celle-ci, comme toutes les beautés de son temps, rasait ses sourcils et les remplaçait par un trait de fard *tai* ou bleu d'azur foncé.

de petits arbres, comme [on le voit] dans sa peinture [intitulée] « Voyage dans la montagne d'automne ». p.103



XLVII. [Les petits arbres lointains en points oblongs.]

[Pour] les petits arbres lointains, faits avec des points oblongs, au moyen d'encre faible, il est convenable de les placer dans les concavités des montagnes, ou bien au pied des montagnes lointaines. On les teint avec le vert faible et on les revêt de brumes et de nuages **1**.



XLVIII. [Les petits arbres lointains en points ronds.]

Pour les petits arbres lointains formés de points ronds, on les emploie comme les précédents. Mais si on les repasse à l'encre faible à l'envers de la soie, ils deviennent des arbres lointains dans un paysage de neige **2**.

1 La planche ne donne aucune idée des arbres lointains tracés à l'encre faible car les noirs apparaissent ici aussi forts que dans les planches précédentes. Il faut donc les concevoir comme tracés avec une teinte d'encre délavée sur laquelle on revient avec un peu de couleur. Ceci montre la préoccupation de la perspective aérienne dans la peinture chinoise et la manière logique dont elle était exprimée. Les groupes d'arbres situés au loin, noyés de brume et évoqués par des teintes évanescentes se composent de manière à donner la notion d'espace.

2 La technique du point rond pour évoquer des masses lointaines de feuillage est opposée ici à celle du point oblong dont on a vu un exemple à la planche précédente. C'est aussi un procédé de perspective aérienne. Il peut comporter, dans certains cas, comme les points oblongs, l'adjonction d'une vague teinte de couleur. Il en a été ainsi assez fréquemment, même dans la peinture monochrome où, pour les lointains, on a relevé parfois d'une pointe de couleur la sobriété de l'encre de Chine afin de rendre la peinture plus aérienne et moins compacte.

XX

Méthode de peindre les pins

@

p.104 Les pins [sont] comme les hommes parfaits et les lettrés irréprochables. Bien qu'ils aient la grâce du dragon caché au fond de l'eau qui embellit la vallée solitaire, ils possèdent un aspect de sévérité et de dignité inaccessible. Ceux qui peignent les pins doivent conserver cette pensée dans leur cœur. Alors, sous le pinceau, naîtront d'elles-mêmes des choses extrêmement belles.

Commentaire. — On remarquera ici qu'un groupe particulier de planches (planches XLIX à LVIII) est consacré au pin, comme plus loin au saule. C'est que le pin et le saule sont des arbres magiques en Extrême-Orient et qu'ils tranchent assez sur les autres essences pour mériter d'être spécialement étudiés.



XLIX. Méthode de peindre les pins.

Les pins de Ma Yuan sont souvent représentés maigres et durs comme du fer recourbé.

Il est bien difficile de dire jusqu'où remonte l'origine des idées singulières qui se sont attachées au pin. On se perdrait dans la pénombre des temps primitifs sans aboutir à aucune certitude. Le pin est un vieil arbre-fée ou génie. Dans la tradition japonaise comme dans la tradition chinoise, l'esprit du pin, lorsqu'il se manifeste, est toujours un vieil homme ou une vieille femme. D'autre part, le pin qui résiste aux frimas, dont le feuillage

reste toujours vert, est devenu dans la philosophie orientale, le symbole de la constance, de l'énergie et de la longévité. Les vieux pins solitaires des montagnes ont souvent été comparés aux sien-jen ou aux lo-han, solitaires taoïstes ou bouddhistes, immortels à l'apparence de graves vieillards au corps noueux, pareil au tronc torturé de l'arbre. C'est pourquoi des pins sont comme les hommes parfaits et les lettrés irréprochables. C'est pourquoi on les compare au phénix ou au dragon et c'est pourquoi Lou tch'ai-che les salue de paroles pleines de majesté. p.105 Il faut se pénétrer de ces idées si l'on veut comprendre tout ce qui s'exprime de sentiments complexes et grandioses dans les pins que les peintres des Song se plaisaient à évoquer parmi des solitudes montagneuses.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



L. [Les pins de Li Ying-k'ieou]



LI. [Les pins de Wang Chou-ming]

Les pins de **Li Ying-k'ieou** ont souvent l'apparence du dragon qui se replie ou du phénix qui vole en tournoyant.

Wang Chou-ming représentait presque toujours les grands pins avec des troncs droits. Quant à ses feuilles, si on les compare à celle des autres maîtres, elles sont plus longues. Bien que (en apparence) confondues et en désordre, elles sont faites avec beaucoup de méthode.



LII. [Les pins de Ma Yuan] p.106



LIII. [Les pins de Tchao Ta-nien]

Ma Yuan travaillait quelquefois avec le pinceau peu imbibé d'encre. C'est très beau. [Ses peintures] portent en abondance l'inspiration de l'antiquité. Peindre ainsi est très difficile et ne ressemble en rien au mauvais pinceau avec lequel, en des temps récents, on a peint de faux Wou Siao-sien, sans la moindre méthode **1**.

La singularité et l'antiquité des pins de **Tchao Ta-nien** se trouve surtout dans leur prospérité **2**.

1 C'est-à-dire : qu'il ne faut pas peindre comme ces mauvais peintres qui ont fait en grand nombre de fausses peintures de Wou Siao-sien, et qui, étant inhabiles et faussaires, manquaient complètement de cette méthode ou de ce savoir qui fait les maîtres.

2 C'est-à-dire que le caractère d'abondance et de prospérité des pins dessinés par Tchao Ta-nien suffit à leur assurer la majesté singulière des vieux arbres.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



LIV. [Les pins de Wang Chou-ming]



p.107 LV. [Les pins de Wang Chou-ming]

Les pins de **Wang Chou-ming** sont le plus souvent dessinés avec aisance. — LV : **Wang Chou-ming** a beaucoup aimé à faire les pins lointains des sommets de montagne. Mille, dix mille arbres et plus, il les entremêlait, innombrables, en guise de tien-t'ai. Cela peut en même temps ajouter à la beauté de la montagne.



LVI. [Les pins de Kouo Hien-hi]



p.108 LVII. [Les pins dans la neige de Lieou Song-nien]

Kouo Hien-hi faisait souvent des forêts de sapin, [avec] de grands et de petits arbres se suivant, contournant les montagnes et descendant dans les vallées. Quand on regarde [ces arbres], ils ne [semblent] pas s'isoler l'un de l'autre.

Lieou Song-nien a beaucoup fait des pins dans la neige. Il les peignait en les entourant d'encre faible. Il peignait d'abord avec de l'encre les aiguilles des pins [de manière à les laisser] assez distantes. Ensuite, il pointillait [les aiguilles] avec le vert clair (ts'ao-liu) ; et, avec le tcho-[che] faible (rouge faible) il teignait la moitié [inférieure] du tronc, laissant en réserve la moitié [supérieure] qui porte la neige ¹.

¹ C'est-à-dire qu'il amortissait le ton du fond du tableau avec un léger lavis, de manière à laisser la blancheur de la soie ou du papier en réserve pour simuler l'éclat de la neige. L'espacement des aiguilles de pins légèrement teintées laissait aussi une réserve blanche exprimant la neige retenue dans chaque bouquet de feuilles et la partie



LVIII. [Les cyprès de Kiu-jan et de Mei tao jen]

Le bonze **Kiu-jan** et **Mei tao jen** ont beaucoup peint les vieux cyprès ¹.

inférieure du tronc était seule teintée de ce rouge particulier à l'écorce du pin écaillée par places.

¹ Il s'agit ici du *po*, le cyprès thuya. Au même titre que le pin, il est l'emblème de la fermeté, de la constance, de la longévité, à cause de son feuillage toujours vert.

XXI

Différentes méthodes de peindre les saules

@

p.109 Il y a quatre manières de peindre les saules. La première est le *keou-lo* (faire le contour) ¹. La seconde consiste à employer simplement le vert pour dessiner les nouvelles pousses ², avec le jaune faible pour les feuilles et le vert foncé pour distinguer la partie ombrée de la partie éclairée. Dans la troisième méthode on ajoute encore le vert sombre sur les points de vert [déjà posés] et on y ajoute légèrement quelques points d'encre sur lesquels on met du *che-liu* (vert de malachite) ; on réserve un côté sur lequel on fait simplement des traits et des points d'encre et on le teint avec le vert pâteux ³.

En général, les peintres des T'ang employaient toujours le *keou-lo*. Les peintres des Song pointillaient les feuilles ; les peintres des Yuan employaient la méthode *tseu jan* ⁴. Pour ce qui est de partager les branches et d'exprimer leurs conditions, il faut tenir compte de la manière dont [les arbres] reçoivent le vent et balancent leurs branches : c'est la première chose [à faire]. A la deuxième lune du printemps, les saules n'ont pas encore de jeunes pousses retombantes ; à la neuvième lune d'automne, les saules sont déjà flétris et dépouillés. Il ne faut pas confondre [ces deux aspects]. Les saules, parmi les arbres, sont comme Si-tseu et Mao Ts'iang parmi les hommes et Mi-fei et Lie-tseu parmi les dieux. Leur façon de marcher sur l'eau et de voyager dans le vent donne du charme aux rives et à l'ombrage des arbres ; on ne peut pas les oublier. C'est pourquoi Tchao Ts'ien-li et Tchao Song-siue ⁵ ont beaucoup peint cela. Principalement [Tchao] Song-siue, dans la peinture [intitulée] « Un hameau au bord de l'eau » a peint [les saules] dans des teintes claires et foncées faites au moyen de l'encre ; on y trouve une saveur de solitude sans bornes. C'est encore une méthode.

Commentaire. — De même que Lou tch'ai-che a groupé les planches relatives aux pins il

¹ Le *keou-lo*, est la même chose que le *chouang-keou* (voir page 91, note 1) sauf que, au lieu d'un contour formé de deux profils se faisant face et se suivant tout le long de la forme, il s'agit ici d'un contour simple profilant d'un trait la masse à dessiner. Il s'agit donc ici de la méthode du *simple contour*, ou du *contour*.

² Il s'agit ici des jets qui apparaissent au printemps sur les branches transformées en bois et qui ont passé l'hiver.

³ Le *nong-liu* est un vert pâteux et foncé.

⁴ Mot à mot : *faire des taches et peindre*. La méthode *tseu-jan* consiste à dessiner les feuilles des saules par des traits fins en employant directement la couleur sans encre et sans avoir préalablement établi les contours. Ceci ne s'applique, naturellement, qu'aux feuilles. Le tronc était dessiné et peint avec l'aide de l'encre.

⁵ Il s'agit ici de Tchao Ta-nien et de Tchao Mong-fou.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

groupe ici celles qui sont relatives aux saules, ce qui nous autorise à en faire une section distincte.

Le saule, lui aussi, est un arbre fée. Le génie du saule se manifeste toujours sous la forme d'une belle jeune fille. On en trouve de nombreux exemples dans le folklore japonais plus encore dans le folklore chinois. Cependant la tradition est la même et elle a certainement les mêmes origines. Les comparaisons du saule avec des beautés célèbres de l'histoire ou de la légende, telles que les donne le texte du *Kiai tseu yuan*, suffisent à

l'établir.



LIX. Différentes méthodes de peindre les saules.

Les peintres des Song ont beaucoup peint les saules hauts et aux branches tombantes ¹.

Il est dit que les saules, parmi les arbres, sont comme Si-tseu et Mao Ts'iang parmi les hommes. C'est à dire qu'ils sont l'image la plus parfaite de la beauté. Si-tseu est le type de la beauté souveraine et fatale. Elle vivait au V^e siècle avant J. C. Elle était née de parents d'humble condition, dans le royaume de Yue, et soutenait leur vie en lavant les soies, suivant les uns, en vendant du bois à brûler, suivant les autres. Le Prince de Yue ayant entendu parler de son exceptionnelle beauté lui fit donner une

éducation parfaite et l'envoya, somptueusement vêtue, à son rival le Prince de Wou. Celui-ci, envahi d'un amour profond, négligea tout pour vivre dans une fête perpétuelle avec son adorable concubine. Il ruina l'État, fut battu par le Prince de Yue et se suicida après sa défaite. On dit que Si-tseu afin d'accroître sa beauté par un air de mélancolie avait coutume de contracter ses sourcils de manière à donner à son visage une expression de tristesse qui la rendait plus attrayante encore. C'est le type de la beauté fatale qui inspire l'amour et pour laquelle on meurt.

Quant à Mao Ts'iang, elle était contemporaine de Si-tseu et la concubine du Prince de Yue. Tchouang-tseu dit d'elle qu'elle était la plus belle parmi les mortels et que, lorsque les poissons la voyaient, ils plongeaient dans l'abîme ; lorsque les oiseaux la voyaient, ils s'élevaient au loin dans les airs.

p.111 Il est dit aussi que les saules sont comme Lie-tseu et Mi-fei parmi les génies. Lie-tseu n'est autre que ce philosophe fabuleux, qui peut-être n'exista jamais, et dont les œuvres, apocryphes ou non, figurent dans la collection chinoise des vingt-cinq philosophes (les Vingt-cinq *Tseu*). Tchouang-tseu dit de lui qu'il pouvait chevaucher sur le vent et aller où le conduisait son désir. Quant à Mi-fei, c'est une déesse des eaux. Les saules baignent leurs racines dans l'eau, ils hantent les prairies humides et les bords des ruisseaux, ils participent donc de la nature de la fée. Leur feuillage vibre dans le vent que hante Lie-tseu ;

¹ C'est-à-dire : les saules pleureurs.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

ils participent de la nature de ces êtres mystérieux et évoquent le charme de l'eau et du vent. On voit comment un caractère de grâce étrange et magique, de beauté fatale, s'attache au saule ; de même qu'un caractère de gravité, d'austérité et de constance s'est attaché au pin.



LX. [Les saules aux feuilles pointillées].

Les peintres des T'ang ont beaucoup peint les saules aux feuilles pointillées ¹.



LXI. Saule d'automne.

[Le saule de] la peinture [intitulée] « Un hameau au bord de l'eau » de Tchao [Mong-fou] de Wou-hing, dont j'ai dit plus haut que c'était une autre méthode, le voici.

¹ Ce terme de pointillé s'adresse évidemment, comme on peut le voir par la planche, au procédé avec lequel les feuilles sont traitées.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



p.112 **LXII. Les saules coupés ras.**

A la fin de l'automne et au commencement du printemps, il faut peindre les saules coupés ras dans les haies de bambou et autour des chaumières : c'est comme une jeune fille dont les cheveux du front viennent d'être coupés en frange **1**. Leur charme est unique. Pour représenter le commencement du printemps, on peut y entremêler des fleurs de pêcher **2**. La méthode consiste à peindre le tronc avec de l'encre faible ; puis, avec de l'encre, on sépare les teintes. Pour peindre les jeunes pousses, on emploie le vert (liu) **3**. Si on peint sur soie, alors on emploie le vert de malachite (che-liu) que l'on applique au dos de la soie. Dans la représentation de l'hiver et de la fin de l'automne, on emploie seulement le rouge-minéral (tchö-che) mélangé au vert pour teindre le tronc.



LXIII. Les saules aux feuilles profilées ⁴.

Wang Wei et tous les peintres des T'ang, de même que Tch'en Kiu-tchong, ont beaucoup peint ainsi. Moi, je trouve que c'est trop monotone. C'est pourquoi je mets cela au second plan et [seulement] pour compléter les modèles [que j'ai donnés].

1 Il s'agit ici de saules étêtés tels qu'on les taille lorsqu'on se sert du saule pour former des haies limitant des jardins ou des vergers, ou tels qu'on les taille lorsqu'on les coupe en têtards. Au printemps comme à l'automne, une poussée de végétation fait surgir drues les jeunes pousses et l'auteur les compare aux cheveux sur le front d'une enfant chinoise devenue jeune fille, qui, lorsqu'on cesse de les raser, poussent vigoureusement, drus et raides, et forment frange.

2 Il s'agit toujours ici des haies auxquelles se mêlent des pousses de pêchers qui fleurissent au début du printemps.

3 Le tronc est peint à l'encre. Les pousses de la saison sont entièrement peintes au moyen de la couleur afin d'exprimer le vert tendre par lequel elles se différencient du vieux bois.

4 Il s'agit ici des saules peints au moyen de la méthode *chouang-keou* en profilant les feuilles par un contour au trait et en remplissant ensuite l'espace ainsi délimité de couleur.

XXII ¹

[Différentes méthodes de peindre certains arbres].



p.113 LXIV. [Les palmiers].

Les peintres des T'ang ont souvent représenté les palmiers dans les peintures de jardins boisés et dans les paysages. Après [eux], Kouo Tchong-chou a souvent fait cela.



LXV. [L'elœococca aux feuilles profilées.]

On voit l'elœococca aux feuilles profilées [par la méthode du contour] dans la peinture de Wang-tch'ouan ² par Wang Wei.

¹ Lou-tch'ai-cheu a réuni ici quelques planches consacrées à des arbres d'essence particulière, dont la forme doit être spécialement étudiée et qui ne dominant point, comme le saule et le pin, par les idées complexes qui s'y rattachent. Il faut faire une exception pour le prunier et le bambou auxquels seront consacrés, comme on le verra, des livres spéciaux. Il n'en est question ici que d'une façon secondaire.

² Ou [], nom d'une ancienne ville des Wei près de Leang-chan ville de troisième ordre, chef-lieu de l'arrondissement du même nom, département de Tchong-tcheou dans le Sseu-tch'ouan.



p.114 LXVI. [Le bananier].

Les peintres des T'ang ont souvent représenté le bananier finement profilé [par la méthode du contour.]



LXVII. [L'elæococca en sie-yi].

Les peintres des Yuan peignaient l'elæococca en sie-yi **1** soit en employant le pointillage d'encre, soit en employant le pointillage vert **2**.



LXVIII. [Les bananiers en sie-yi].

Si l'on fait les bananiers peints en sie-yi avec de l'encre faible, il faut réserver une ligne [en blanc] pour chaque feuille.

1 On rencontre ici pour la première fois le terme *sie-yi* mot à mot : *exprimer l'idée*. C'est un terme technique qui s'applique à une façon particulière de peindre dont la méthode des Mi a donné déjà un exemple. Le *sie-yi* consiste à dessiner rapidement, par de forts encrages, de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher à une définition précise et détaillée. En somme, c'est une façon cursive de peindre. Ce n'est pas l'image objective que l'on évoque, c'est l'idée qu'on exprime. D'où le terme qui s'applique à ce procédé. On comparera avec fruit les planches correspondantes de la section des *jen-wou* à celle-ci. Le *sie-yi* qui domine sous les Song s'oppose à la méthode détaillée, analyste, du double contour *chouang-keou* ou du contour *keou-lo* qui prédominait sous les T'ang.

2 C'est-à-dire qu'ils exprimaient le feuillage par des taches pleines soit à l'encre, soit en y employant exclusivement la couleur.

XXIII

Méthode de pointiller les arbres
[représentés au moment de] la floraison

@

p.115 Il y a de grandes différences. Le pêcher ne doit pas ressembler au prunier et à l'abricotier et ceux-ci ne doivent pas non plus ressembler aux autres arbres. En général, les branches de prunier sont toujours [disposées] en lignes brisées énergiquement [accentuées]. Pour [ce qui concerne] l'abricotier, les anciens dessinaient simplement le tronc et y ajoutaient des points. Pour le pêcher, il faut faire beaucoup de branches.



LXIX. Méthode de pointiller les pêchers.



LXX. 1. Méthode de pointiller les abricotiers.

2. Méthode de pointiller les pruniers ¹.

¹ Il faut prendre ici le terme *tien*, pointer ou pointiller, dans le sens d'une technique du pinceau qui doit varier avec la nature du feuillage de l'arbre considéré.

XXIV

Méthode de peindre les jeunes bambous.

@

p.116 [Ni] Yun-lin représentait souvent de jeunes bambous au pied des rochers, sous les arbres, auprès des chaumières, ou parmi les fleurs, dans une vue du couchant : [c'était] vraiment comme s'ils bruissaient. A les regarder, on apprend que c'est la retraite d'un solitaire. Ils doivent avoir le charme pur qui peigne le vent et qui balaye la lune ¹. Ils ne doivent pas être accumulés et en désordre ni former obstacle à l'air pur ².

Il y a trois façons de peindre [les bambous]. Il faut observer le corps des arbres et des pierres [auxquels on les associe] et employer [judicieusement] les gros et les fins.



LXXI. [Méthode de peindre les jeunes bambous].



LXXII. [Méthode de peindre les jeunes bambous].

Les peintres des T'ang peignaient les arbres en employant la méthode chouang-keou ³, ensuite ils y mettaient la couleur. Pour les jeunes bambous, souvent, ils les faisaient aussi en fei-po ⁴. Aujourd'hui, Kieou Che-tcheou aime aussi à les peindre ainsi.

¹ Le charme pur qui peigne le vent, ce sont les feuilles bruissantes du bambou qui coupent le vent et que le Chinois compare à un démêloir de feuilles raides peignant la chevelure du vent. Le charme pur qui balaye la lune, ce sont les feuilles de la tête du bambou sur lesquelles s'épand la lumière de la lune. Elles sont comparées cette fois à un balai balayant la lumière de l'astre nocturne.

² Ceci doit être pris aussi bien au propre qu'au figuré. Au propre, le bambou dans le paysage n'obstrue pas l'air qui circule librement dans son feuillage ; au figuré, le bambou ne doit pas, dans la peinture, former une sorte de palissade rigide obstruant l'espace et alourdissant la composition.

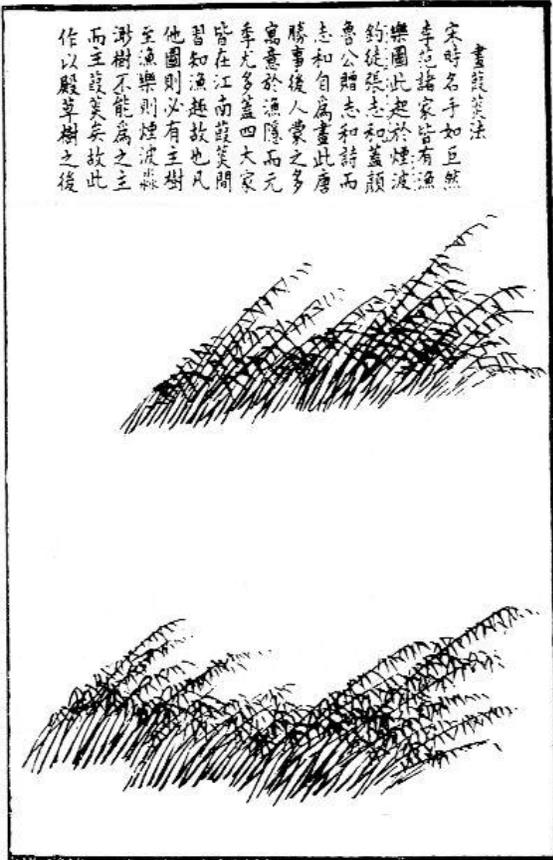
³ Méthode consistant, comme on l'a vu plus haut, à profiler les contours au moyen du trait.

⁴ Mot à mot : réserver le blanc. C'est un procédé qui consiste à représenter les feuilles de la plante par une réserve blanche sur le fond teint par un léger lavis.

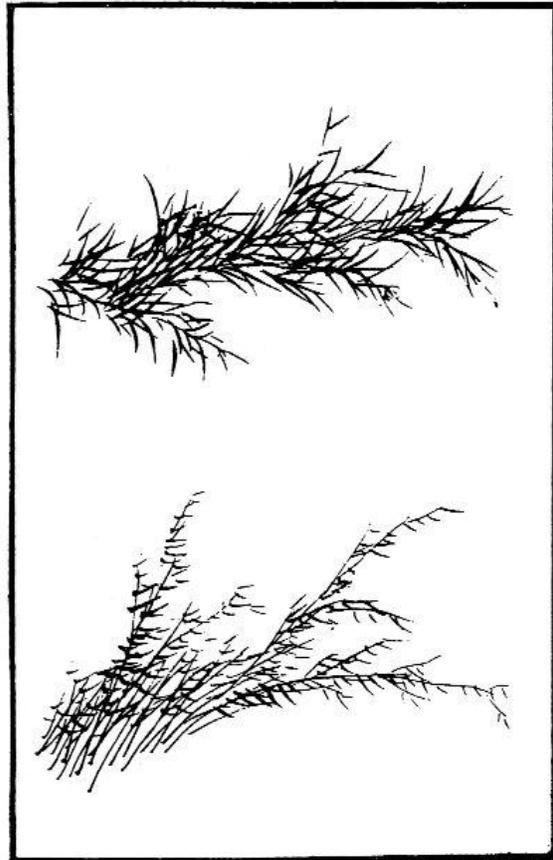
XXV

Méthode de peindre les roseaux ¹

Les maîtres du temps des Song comme Kiu-jan, les Li, les Fan et autres, ont tous fait des peintures [ayant pour sujet] la «Joie du pêcheur». Cela vient de Yen-po-tiao-t'ou le vieux pêcheur des brouillards et des eaux, Tchang Tche-ho ². Car Yen Lou-kong donna une poésie à p.118 Tche-ho et celui-ci en fit lui-même la peinture. C'est une chose honorable de l'époque des T'ang. Ceux qui ont suivi ont souvent imité cela et ont mis leur plaisir dans [le rôle] du pêcheur solitaire. Au temps des Yuan, il y en eut encore un plus grand nombre. Les quatre grands chefs d'école sont tous [venus] des roseaux du Kiang-nan ³. Ils ont connu la joie du pêcheur solitaire. Généralement, dans les autres peintures, ce sont les arbres qui dominent. Quant aux peintures [ayant pour sujet] «le Pêcheur solitaire», les vapeurs de l'eau y sont sans bornes. Alors les arbres ne peuvent plus y être les maîtres ; les maîtres, ce sont les roseaux ⁴. C'est pourquoi cette [explication] est placée après celle des arbres.



LXXIII. [Méthode de peindre les roseaux].



LXXIV. [Méthode de peindre les roseaux].

@

¹ En annexe au livre des arbres, Lou-tch'ai-che ajoute les roseaux. Comme on le verra par le texte traduit et par la note suivante, ils forment le décor d'un paysage souvent évoqué pour représenter la *Joie du pêcheur solitaire*.

² Tchang Tche-ho était un peintre et un lettré de l'époque des T'ang. Il vivait au VIII^e siècle, sous le règne de l'empereur Sou-tsong. Ayant été banni, puis gracié, il refusa de revenir à la cour, prit le surnom de Vieux pêcheur des brumes et des eaux, et passa son temps dans la solitude à pêcher sans hameçon, son but étant de méditer en paix et non de prendre du poisson. Comme Lou Yu lui demandait pourquoi il menait cette vie errante, il répondit : « Lorsque l'empyrée est ma demeure, la lune éclatante, ma fidèle compagne, les quatre mers, mes inséparables amis, que voulez-vous donc dire par le mot errer ? » Yen Tchen-king, duc de Lou, faisant allusion à sa vie, lui donna un poème qu'il avait composé sur la « joie du pêcheur solitaire ». Tchang Tche-ho fit lui-même une peinture qui accompagnait ce poème. Ce sujet est devenu traditionnel dans l'art chinois. Le « Pêcheur solitaire » a été souvent répété. On trouvera encore, dans un numéro de *l'Illustration* de 1911, une photographie où Yuan Che-k'ai, banni de la cour, s'était fait représenter en pêcheur solitaire. à la manière du vieux sage de l'époque des T'ang. Mais ce fut sans philosophie, car le cliché avait été retouché afin de rajeunir outrageusement cet ambitieux vieillard.

³ C'est-à-dire que les quatre grands chefs d'école sont tous nés dans le pays où poussent les roseaux du Kiang-nan.

⁴ C'est-à-dire que la dominante de la composition est formée dans ce cas par les roseaux. Ils surgissent des brumes qui s'élèvent de l'eau et qui, cachant l'horizon, semblent s'étendre à perte de vue.

L I V R E I I I

L E S

P I E R R E S

I

La méthode pour ceux qui commencent à peindre les pierres est de les diviser en trois faces

@

p.121 Quand on regarde les hommes, il faut distinguer la structure et l'esprit. La pierre constitue la structure de la Terre et du Ciel ; l'esprit aussi y demeure. C'est pourquoi on l'appelle *yun ken*, la « racine » du nuage. La pierre sans esprit, c'est la pierre inerte. De même l'os sans esprit est un os mort. Comment un os pourri ¹ pourrait-il être dessiné par le pinceau d'un lettré ? C'est pourquoi peindre les pierres sans esprit, c'est mauvais. Mais pour peindre une pierre qui ait de l'esprit, il faut chercher cet esprit dans ce qui est immatériel. C'est le plus haut degré de la difficulté. Si l'on n'a pas formé dans son cœur [une pierre de] Koua-houang ², et que, au bout des doigts, on n'ait pas la forme entière, il n'est pas possible de se mettre au travail. Mais moi, maintenant, je considère cela comme sans difficulté.

La pierre a trois faces. Les trois faces de la pierre, ce sont : la profondeur de la concavité, la saillie de la convexité, les plans éclairés ou obscurs. [Il y a aussi] l'endroit haut ou bas, le volume épais ou mince, le *fan-t'eou*, le *ling-mien*, le *fou-t'ou* et le *t'ai-ts'iuan* ³. Quoique ces choses ne p.122 constituent que les formes de la pierre, si on les connaît à fond, l'esprit suit les formes et s'en dégage. De méthodes secrètes il n'y en a pas beaucoup. Je demande la permission de le dire en un mot : il n'y a qu'une seule méthode, [celle qui rend la pierre] vivante.

Commentaire. — On se rendra facilement compte par ce texte que la montagne et la pierre ne sont pas des choses inertes aux yeux des Chinois. Ils les ont revêtues d'idées mystiques et ils les considèrent comme vivant d'une vie cachée. La roche montagnaise est traversée par des veines parmi lesquelles l'eau circule. Pour les Chinois, l'eau est à la montagne ce que le sang est à l'homme. Elle circule parmi les roches, l'imprègne de son essence, lui communique la valeur du principe yin qui repose en elle. La source suintant à travers les pierres, la cascade et le torrent, autant de manifestations timides ou puissantes de cette activité sacrée. La montagne enfante le nuage ; la vapeur surgit d'elle ; elle est

¹ Il y a ici une allusion : cet os pourri, c'est la pierre inerte et morte.

² Koua-houang n'est autre que Niu-koua, la sœur de l'empereur fabuleux Fou Hi. D'après la légende, elle avait le buste de l'homme et la queue du dragon. Lorsque Kong Kong se révolta et que les piliers qui soutenaient le ciel furent brisés, elle fondit des pierres des cinq couleurs pour réparer les coins de la terre qui s'étaient écroulés. C'est à ces pierres magiques qu'il est fait allusion dans le texte.

³ On a ici une série de termes techniques qui correspondent à la forme des pierres. Le *fan-t'eou* n'est autre que cette forme en cristal d'alun qui, comme on l'a vu au chap. XI de l'Introduction générale, a donné lieu à l'établissement d'un trait spécial, le troisième de la série. Le *ling-mien* n'est autre qu'une mûre, la *trapa bicornis* ou châtaigne d'eau. Ce terme s'applique à des pierres arrondies dont la forme générale ressemble au fruit de cette plante. Le *fou-t'ou* (mot à mot : porter la terre) correspond à une roche recouverte de terre et en partie apparente. Enfin, le *t'ai-ts'iuan* (mot à mot : source d'eau commença) s'applique à ces pierres éboulées qui jonchent le sol et parmi lesquelles, en montagne, on voit sourdre l'eau.

comme son souffle et une manifestation de sa respiration. La pierre qui constitue la montagne est donc vivante, au même titre qu'un être humain ou un animal. Un esprit vit en elle ; esprit impressionnant et gigantesque, qui révèle la présence de l'un des principes



essentiels de l'univers. C'est cette spiritualité qu'il faut saisir. Si l'on s'attache à la structure directe de la pierre, la montagne est sans vie, c'est un squelette, un os mort. La pierre doit donc être imprégnée de cette spiritualité mystérieuse qui révèle son rôle dans le système du monde. Il ne suffit point d'étudier sa structure; il faut y mettre une âme.

I. [Méthode de peindre les pierres].

On remarquera de nouveau le sens poétique qui s'attache à l'étude des formes et que les Chinois n'en séparent pas. On en a eu des exemples pour l'arbre ; on en a, à nouveau, pour la pierre. Il est bon d'insister sur cette façon de concevoir l'éducation d'un artiste. On ne s'attache point à une étude technique froide

et desséchée. Le *Kiai tseu yuan* ne perd pas une occasion d'appuyer sur les grandes idées inspiratrices et de leur subordonner résolument le savoir acquis à travers une étude attentive. Celle-ci ne peut être que la servante de celles-là ¹.

p.123 Il convient d'ajouter ici une remarque d'ordre technique. De même que l'arbre, la montagne est décomposée en ses éléments constituants. On va étudier d'abord la forme des pierres, le moyen de les associer et de les composer, puis on passera à l'étude générale de la montagne et à l'évocation de l'ensemble auquel appartiennent les pierres. On verra ensuite intervenir l'étude de l'eau, sous la forme de sources, de torrents, de cascades ; puis, enfin, celle des nuages. Ainsi cette même décomposition logique, cette analyse raisonnée que nous avons déjà rencontrée dans l'étude de l'arbre, va se retrouver dans celle de la montagne.

II

Méthode pour commencer à peindre les pierres et méthode pour les disposer et les réunir

@

Pour ce que j'ai appelé en un mot la méthode [de rendre la pierre] vivante, il est encore nécessaire de posséder un esprit grand et éminent avant de donner le premier coup de pinceau et de diviser les trois faces.

¹ Pour les idées mystiques qui se sont attachées aux montagnes, voir Introduction, chap. I, page 4, note 3.

Chaque coup de pinceau doit comporter plusieurs *touen*¹ rendre le trait vivant comme un dragon qui s'élançe. On emploie d'abord l'encre faible pour faire le contour, ensuite on le repasse à l'encre foncée. Si la partie gauche du contour de la pierre est déjà foncée, alors la partie droite doit être moins foncée afin que l'on distingue l'ombre et la lumière, la face et le dos.

Pour mettre mille ou dix-mille pierres ensemble, il suffit de connaître la façon de les réunir. Dans cette méthode de la façon^{p.124} de les réunir, il y a encore des différences qui sont : la petite pierre entre les grandes ; la grande entre les petites. Une fois qu'on a fait le contour, il est facile d'ajouter les traits. Quoique le trait des diverses écoles ne soit pas le même, la forme de la pierre est choisie suivant la nature [de la peinture]. Au sein de la même école et dans la même peinture, [les pierres], suivant qu'elles sont placées sur la montagne ou au bord de l'eau, ont des formes très variées, mais leur composition est limitée à une ou deux méthodes. Sans m'arrêter à d'autres écoles, je parle maintenant des montagnes des Mi² qui sont formées de points d'encre et pour lesquelles il n'est pas nécessaire de cerner les contours. Mais, dans cette méthode sans contours, les Mi possèdent aussi la méthode des contours³ ; elle s'affirme en peignant couche par couche. Cette méthode est très austère.



II. [Méthode de peindre les pierres].

1. Une seule pierre - 2. Réunion de deux pierres -
3. Réunion de trois pierres - 4. Réunion de quatre pierres - 5. Réunion de cinq pierres.

III

Méthode de peindre les pierres : une grande entre les petites, une petite entre les grandes

Il y a une méthode de composition pour les arbres ; il y a aussi une méthode de composition pour les pierres. La composition des arbres réside

¹ Le caractère *touen* a la signification de « faire une halte subite ». C'est un de ces termes techniques qui sont difficilement traduisibles. Le pinceau, en s'arrêtant brusquement, s'écrase et donne une tache qui marque d'un accent l'arête de la pierre. C'est ce jeu du pinceau qu'exprime ici le caractère *touen*.

² Il s'agit ici de Mi Fei et de son fils.

³ C'est-à-dire que tout en exprimant la montagne par des encrages violents, les Mi en affirmaient la forme tout aussi clairement que s'ils avaient procédé par la méthode des contours.

dans leurs branchages ; la composition des pierres se trouve dans la parenté. Les grandes et les petites sont [distribuées] les unes entre les autres comme le mélange des pièces de l'échiquier. Quand elles se trouvent au bord de l'eau, alors, les jeunes enfants sont plus de mille et entourent la mère. [Quand elles sont] autour d'une montagne, alors un vieux bras ressort tout seul pour conduire le petit-fils. En cela réside la veine du sang.

Wang Sseu-chan dit : dans la méthode de peindre les pierres, il faut débiter par le ton faible, on peut ainsi remédier (aux erreurs) ; peu à peu on emploie l'encre foncée : c'est préférable. Il dit encore : le meilleur moyen de peindre les pierres, c'est p.125 de mêler le *t'eng-houang* (jaune de rotin) à l'encre ; la couleur est ainsi naturellement fraîche. Il ne faut pas en mettre trop. Si on en met trop, cela alourdit le pinceau. Il est aussi bon d'employer le *louo-ts'ing*, mêlé à l'encre.

Commentaire. — On voit ici que le caractère dominant dans la composition des pierres doit être dans le lien qui les rattache les unes aux autres : elles ne peuvent donc être assemblées au hasard. « La composition des pierres se trouve dans la parenté ». C'est par « parenté » que j'ai traduit le caractère *hiue* car c'est bien ce sens qu'il prend ici ; mais il signifie aussi le sang, les esprits vitaux, le souffle, la vie. Il exprime ici cette idée que les pierres groupées ensemble sont liées l'une à l'autre par cette vie mystérieuse et profonde de la montagne dont elles proviennent ; elles ont été engendrées par une mère commune ; des liens immatériels les rattachent ; je dirais presque qu'elles sont du même clan. Les petites pierres autour d'un grand rocher sont comme des enfants groupés autour de leur mère. Un contrefort au pied d'une montagne est un bras d'ancêtre qui s'allonge pour prendre les pierres et les conduire, comme un grand père conduit son petit-fils par la main. La « veine du sang » pour les pierres, c'est donc l'unité de leur origine, celle qui fait qu'elle dépend d'un ancêtre commun, qu'elles forment un clan.



III. [Méthode de peindre les pierres].

1. Méthode des petites [pierres] entre les grandes.
2. Méthode des grandes [pierres] entre les petites.

A la base de tout ceci se trouve une observation d'ordre géologique qui, grâce aux croyances cosmologiques des Chinois, s'exprime d'une manière curieuse. Les petites pierres, au pied d'une grosse, proviennent, en effet, de sa masse. C'est le rocher qui se délite sous l'influence des intempéries et qui laisse tomber ses ruines autour de lui. Toutes appartiennent donc bien à la même formation que le bloc qu'elles entourent. De même, un contrefort montagneux est de la même nature, de la même « race géologique », que les

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

rocs détachés des flancs de la montagne et éboulés à ses pieds. La loi de composition, pour les arbres, consistait non seulement à disposer les branchages d'une manière harmonieuse, mais aussi à observer le rapport qui subordonne les nouvelles aux vieilles branches. De même la loi de composition des pierres réside dans l'observance et l'expression de la formation géologique des pierres et de la vie des montagnes. Elle conduit à en raisonner l'origine comme la position. Quand un peintre observe aussi profondément le paysage, il en devine les principes de formation et il écrit l'histoire même de la terre. p.126

IV

[Méthodes diverses de peindre les pierres]¹

IV. Méthode de peindre des plateaux parmi les pierres.

[Houang] Tseu-kieou et [Ni] Yun-lin ont souvent peint de grands plateaux parmi les pierres. A les regarder, on pense qu'il est possible de s'y coucher. Au bord de l'eau et sous les bambous, il est nécessaire d'y placer cela pour y coucher les solitaires. Il ne faut pas toujours [peindre] des montagnes sauvages et des pierres désordonnées qui font naître la peur dans le coeur des hommes.



V. Méthode [de peindre] les pierres de Pei-yuan et de Kiu-jan.

Ceci est fait avec le p'i-ma-ts'iu. [Tong] Pei-yuan, Kiu-jan, Song-siue ², Ta-tche et Tchong-kouei, tous ont peint cela. Au milieu ³ il y a la forme d'une pierre toute droite, pareille à un nez ; c'est ce qu'on appelle che-tchouen (le nez de pierre) ⁴. Tseu-kieou aimait le plus à faire cela. p.127

¹ Ici commence une section qui donne des exemples empruntés à différents maîtres parmi lesquels les quatre grands maîtres de l'époque des Yuan, et qui montrent l'application des principes théoriques exposés dans la première section.

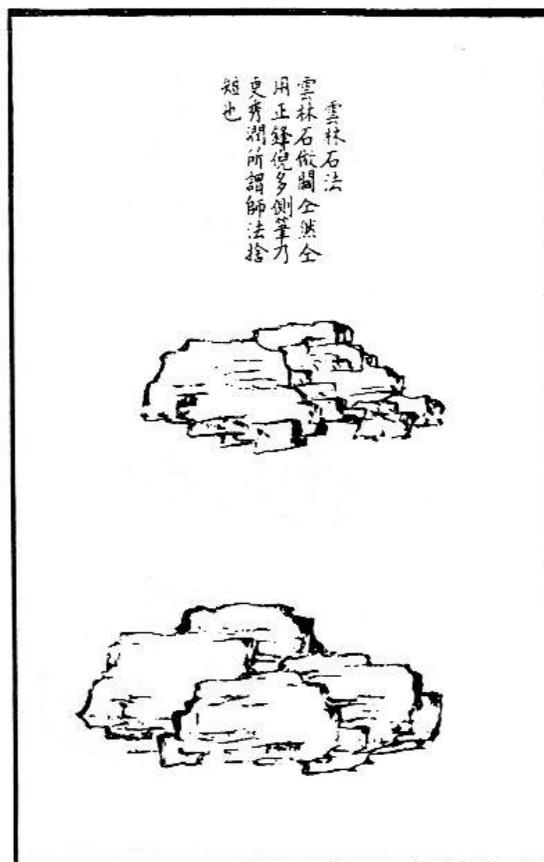
² Song-siue est l'appellation de Tchao Mong-fou.

³ Au milieu de la planche reproduite ci-dessus à droite.

⁴ che-siun pour [] [] []. Pi-tchouen signifie un grand nez en bec d'aigle. La pierre abrupte qui se dresse ainsi au milieu des autres est comparée à un grand nez proéminent au milieu du visage.

VI. Méthode de peindre les pierres de [Ni] Yun-lin.

Les pierres de [Ni] Yun-lin sont imitées de [celles de] Kouan Tong. Mais [Kouan] T'ong employait le tcheng-fong (le pinceau droit). [Ni] Yun-lin employait toujours le ts'ô-pi (le pinceau oblique) ¹. C'est à ce propos qu'on dit : « imiter le modèle en abandonnant ce qu'il a de mauvais » ².



VII. Méthode de [peindre les pierres de] Wou Tchong-kouei.

[Wou] Tchong-kouei connaît à fond les traits de p'i-ma. De plus, dans la connaissance parfaite, il emploie l'inexpérience ³. C'est ce à quoi les autres peintres ne peuvent pas atteindre. p.128



¹ Le *tcheng-fong* est terme technique qui correspond au pinceau tenu tout droit ; le *ts'ô-pi* correspond au pinceau tenu obliquement. Cf. Introduction, chap. XIII et commentaire.

² Proverbe.

³ Cela revient à dire que, dans la connaissance parfaite de la méthode, il est comme s'il n'avait pas de méthode. Voyez Introduction, chap. I et commentaire.



VIII. La Méthode [de peindre] les pierres de Wang Chou-ming.

Ceci est le trait de p'í-ma mêlé au kiai-so. Il n'y a que Houang houo chan ts'iao ¹ qui peignait cela. Chan ts'iao était le neveu de Song-siue ². Il l'imitait, mais ses pierres avaient la renommée d'être supérieures [aux siennes].



IX. Méthode de peindre les pierres de Houang Tseu-kieou.

[Houang] Tseu-kieou est de Tch'ang-chou ³. On dit que, dans ses peintures, il faisait toujours des pierres de la montagne Yu dont les stratifications sont émoussées. C'est comme Wang Tsai qui était de Chou ⁴. Il peignait souvent des paysages de Chou. [Les montagnes y sont] agréablement disposées, bien creusées, les pics bien taillés. « Chacun suivant ce qu'il a vu » ⁵ : cette parole est très vraie. [Houang] Tseu-kieou a vraiment [appris] la méthode des pierres dans [l'œuvre de] King et de Kouan ⁶ ; lui-même, il y a apporté des modifications. Il enfonceait le pinceau ⁷ comme s'il peignait dans le sable. Là encore, on voit sa supériorité.

¹ Surnom de Wang Chou-ming.

² Appellation de Tchao Mong-fou.

³ Ville de troisième ordre, dans le département de Sou-tcheou fou, dans la province de Kiang-nan.

⁴ Nom de l'ancienne province de l'Ouest qui comprenait la partie occidentale du Sse-tch'ouan actuel.

⁵ Proverbe. C'est-à-dire que Houang Tseu-kieou peignait des montagnes pareilles à celles qu'il avait vues dans son pays natal, ainsi que Wang Tsai.

⁶ King pour King Hao. Kouan pour Kouan T'ong.

⁷ La phrase [...] n'est pas facile à traduire. Le caractère [] évalue l'idée de façonner une statue, de sculpter une statue d'argile, de creuser, d'enfoncer. Wang Tsai avait donc un coup de pinceau si énergique que l'auteur rapproche sa façon de peindre de la sculpture, et il compare les traces laissées par son pinceau à un véritable bas-relief réalisé sur du sable



X. Méthode de [peindre les] pierres des deux Mi.^{p.129}

Ceci [représente] les points des Mi mélangés aux traits tche-ma ¹. [Sie] Yuan-houei et son fils, dans les hautes montagnes et parmi les bois épais, employaient cela. On pointe et on teinte couche par couche. Le principal est de faire [la pierre] mêlée au brouillard et à la vapeur. Quoique les angles de la méthode des pierres soient cachés, cependant, si l'on regarde le contour par lequel on a commencé, ce sont véritablement les traits de p'i-ma.

V

Discussion détaillée de la manière de faire les traits de chaque école ²

@

J'ai déjà parlé d'une façon générale des pierres des quatre grandes écoles et des différentes espèces de traits. Il y a des méthodes sans mélanges : il y en a d'autres avec des mélanges. Les traits se distinguent par l'habileté et par l'inhabileté. On a déjà été introduit dans la salle de réception, il faut maintenant entrer dans les chambres. Les pierres de Wang Yeou-tch'eng ³ sont comme un vol d'oiseaux blancs. Les pierres de Kouo Ho-yang ressemblent aux volutes des nuages. Les pierres de Tong Pei-yuan, leurs formes sont élégantes, leur sujet vient du Kiang-nan ⁴. Les pierres de Li Sseu-hiun sont ^{p.130} comme les vagues de la mer : la pensée s'élançe au delà de l'océan. Ou bien plusieurs peintres ont appris les mêmes traits, ou bien un seul peintre peut posséder la perfection de différents traits. Il arrive aussi qu'un peintre, au début, n'apprenne pas telle méthode particulière de trait et

¹ Le *tche-ma*, quatorzième trait de la liste. Voyez Introduction, chap. XI.

² Cette troisième section est consacrée à l'étude des différents traits. Lou-tch'ai-che (c'est-à-dire Wang Ngan-tsie désigné par son surnom) donne ici des exemples qui complètent ce qui a été dit à l'Introduction générale de Peinture de paysage. On fera bien de se reporter au chapitre XI de l'Introduction et à la planche qui l'accompagne.

³ C'est-à-dire : Wang Wei.

⁴ C'est-à-dire : la région de Nankin.

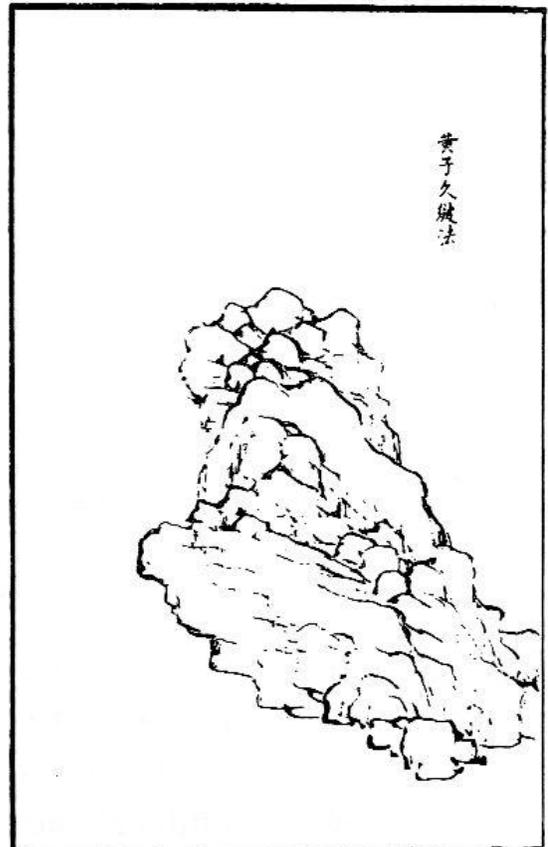
Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

que, dans la possession de la profondeur de la méthode, [ce trait particulier] se manifeste inconsciemment : cela revient au même. Il ne faut pas agir comme l'homme qui a fait une entaille dans la barque ¹. Maintenant, je prends en détail les méthodes des traits de pierre des différentes écoles et, l'une après l'autre, je vais les exposer. Pour [les] connaître à fond, cela dépend de l'individu. Comme [ici], la méthode des traits n'est pas encore complète, dans ce qui suit, dans [la partie qui traite] des sommets de montagne, j'ajouterai [ce qui manque].



XI. Méthode des traits de Wang Chou-ming.

XII. Méthode des traits de Houang Tseu-kieou.



¹ Allusion à un apologue de Houai-nan-tseu ; il raconte l'histoire d'un homme qui, ayant laissé tomber une épée dans l'eau, fit une entaille dans le bois de la barque pour marquer l'endroit où il devrait la rechercher. La locution est devenue synonyme de « sot procédé ».



XIII. Méthode des traits de Fan K'ouan et de Hia Kouei.



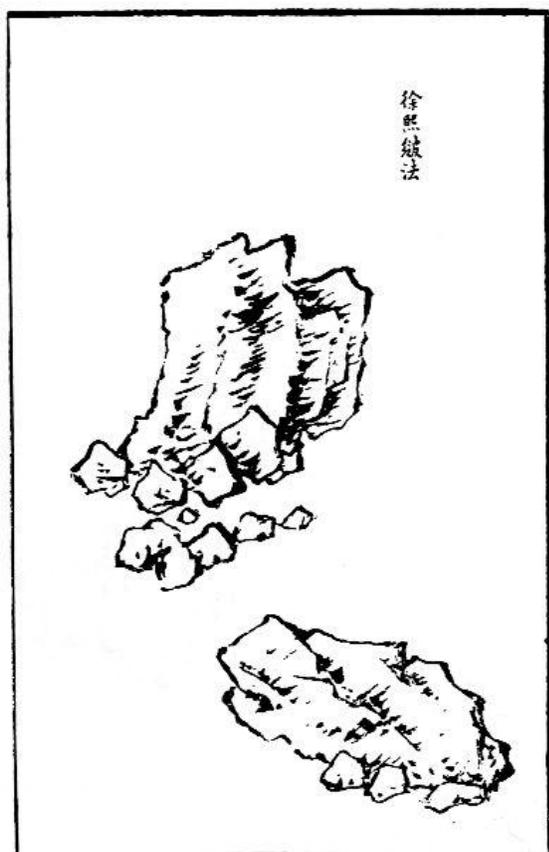
XIV. Méthode des traits de King Hao et de Kouan T'ong.



XV. Méthode des traits de Ma Yuan.



XVI. Méthode des traits de Lieou Song-nien.



XVII. Méthode des traits de Siu Hi. p.132



XVIII. Méthode du trait kiai-so. Fan K'ouan a souvent peint cela.



XIX. Méthode du ta-fou-p'i.
 Ma Yuan et hia Kouei ont souvent peint cela.



XX. Les deux méthodes de dessiner les pierres louan-tch'ai et louan-ma.
 Les peintres [de la dynastie] des Yuan ont beaucoup employé cela



XXI. Méthode du siao-fou-p'i. p.133

Depuis Lieou Song-nien, Li T'ang et T'ang Yin ont imité cela. Ils ont profondément pénétré ses secrets. Tcheou Tong-ts'ouen et Chen Che-tien ont employé cela.



XXII. Méthode du fou-p'i mélé au p'i-ma.

Wang Wei employait cela constamment.



XXIII. Méthode du trait ho-ye.

C'est une transformation de la façon dont Wang [Wei] peignait les pierres. Dans cette méthode, la « loi des os » ¹ règne en maître. Quant à la couleur, on emploie le ts'ing et le liu ².

¹ La loi des os au moyen du pinceau est « le second des Six principes » de Sie Ho. Ce principe règne en maître dans la méthode du trait *ho-ye* parce que, ici, le trait suit la structure même de la pierre, dessine ses arêtes, exprime, en un mot, l'ossature de la montagne.

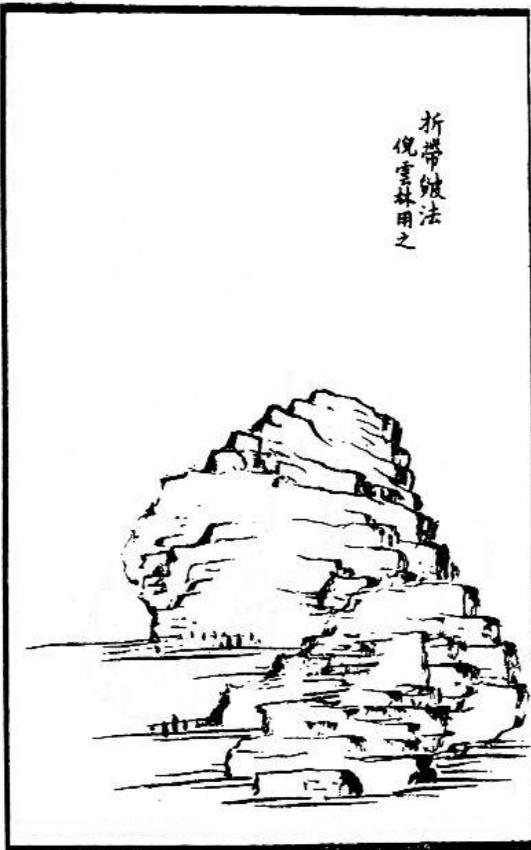
² Le *ts'ing* et le *liu*. L'emploi de ces deux couleurs, l'une d'un vert azuré, l'autre d'un vert de malachite correspond à ces dégradés qu'employa Wang Wei et dont il a déjà été question plus haut.

VI

Méthode pour commencer à peindre les montagnes ¹

@

p.134 Il faut d'abord établir le contour des montagnes, ensuite en dessiner



les traits. Les hommes d'aujourd'hui commencent par de petits morceaux et les ajoutent les uns aux autres pour constituer une grande montagne : c'est un grand défaut. Les anciens travaillaient d'abord l'ensemble ; ils n'y faisaient que trois ou quatre divisions ; c'est pourquoi ils réalisaient des œuvres accomplies. Bien que, dans leurs tableaux, il y eut beaucoup de détails et que leurs traits fussent divers, le principal, dans leurs œuvres, était de savoir bien disposer les [éléments] de la composition. Les hommes [de la dynastie] des Yuan disaient : les deux Mi et Kao ², ces trois peintres ont déjà obtenu notre cœur ³.

XXIV. Méthode du trait tchō-tai.
Ni Yun-lin employait cela.

Les anciens disent : « avoir le pinceau, avoir l'encre » ⁴. Le pinceau, l'encre, ces deux choses, on les ignore souvent. Comment les peintures pourraient-elles ne pas avoir de pinceau ni d'encre ? Quand elles ont seulement le contour sans avoir la méthode des traits, aussitôt on appelle cela « sans pinceau ». Quand elles ont la méthode des traits et qu'elles n'ont pas les nuances, elles sont sans relief ⁵ ; aussitôt, on appelle cela « sans encre ». Les nuances et le relief ne se trouvent pas dans les traits mais dans la première esquisse du contour. C'est comme ^{p.135} celui qui bâtit une maison : quand il veut placer les chevrons, certainement, il place d'abord les colonnes et les poutres ⁶. Quand celles-ci sont debout, même un habile

¹ On a traité jusqu'ici des pierres considérées comme un élément constituant de la montagne. Les diverses études partielles étant achevées, on aborde maintenant l'étude de la montagne vue dans son ensemble.

² Kao pour Kao yen king.

³ C'est-à-dire : « sont en pleine conformité de vues avec nous ».

⁴ Cf. Introduction, chap. XIII, et note 1.

⁵ Mot à mot : elles sont sans face et sans dos.

⁶ Le texte fait allusion au procédé de construction de la maison chinoise qui dépend tout entière de l'établissement d'une charpente de bois. Celle-ci donne la forme générale. Elle est établie par des colonnes de bois sur lesquelles portent les poutres et l'armature générale de la toiture. Les chevrons n'interviennent donc qu'ensuite, au moment de l'achèvement du toit.

Kong-chou ne pourrait pas changer la forme [de la maison] en plaçant les chevrons ¹.



XXV. Méthode pour commencer à peindre les montagnes.



XXVI. Méthode pour commencer à peindre les montagnes.

1. La forme haute et toute droite, on appelle cela fong. - 2. La forme arrondie, on appelle cela louan.

Ceci représente ce qu'on appelle tchang ². Il faut faire en sorte que les veines se suivent; la partie gauche et la partie droite se font équilibre. Même si l'on y ajoute jusqu'à mille et dix-mille plans, on ne sort pas de [l'application de] cette méthode ³.

VII⁴

Méthode d'établir le tchang et de fixer les traits qui le renferment⁵ p.136

Avant que les cent os du corps de l'homme existent, le nez est d'abord

¹ Kong-chou ou Kong-chou-tseu était un grand mécanicien de l'antiquité. La légende raconte qu'il avait construit un oiseau mécanique en bois et qui volait. Il en est question dans Mong-tseu. — [Œuvres liv. IV. Li leou, chap. I.](#) Cette allusion signifie donc que : de même qu'on ne peut pas changer la forme de la maison en plaçant les chevrons, puisque celle-ci est déterminée par la charpente ; de même, on ne peut pas changer la forme essentielle de la montagne par des traits intérieurs. L'ensemble prédomine et donne la forme, le reste n'ajoute que des détails.

² Le *tchang* est une montagne qui se dresse comme un écran devant les yeux. Il faut faire en sorte que les mouvements du terrain qui la constituent, son ossature et ses stries, rentrent les uns dans les autres, se continuent en s'équilibrant suivant les divers plans qui s'étagent. On peut les multiplier en grand nombre ; pour les accrocher à l'ossature principale, on reste toujours dans les conditions d'application de méthode qui fait prédominer l'ensemble.

³ Ici commence l'explication au moyen de planches et d'exemples de ces termes techniques qui ont été énumérés dans l'Introduction générale au chap. XII. — *Explication des termes techniques, deuxième partie.* — Le lecteur fera bien d'y recourir.

⁴ Ce titre est fort difficile à traduire. Le texte chinois comporte l'idée d'ouvrir le *tchang*, le sommet de la montagne, l'escarpement et de le fermer, de le cadénasser, littéralement, d'accrocher la serrure. Il comporte donc le sens d'établir tout d'abord la ligne générale du sommet et le contour de la montagne, puis de fermer cet espace ouvert par les veines ou les stries apparentes de la structure rocheuse, de manière à définir et à préciser de plus en plus la forme que l'on a sous les yeux.

⁵ Ici commence une section où, après avoir étudié la composition de la technique des pierres pour former une montagne, on étudie la composition des montagnes elles-mêmes. Comme on le verra, cette composition tend toujours à mettre en évidence un sommet dominant autour duquel se groupent des sommets subordonnés.

formé ¹. Le premier coup de pinceau, c'est ce qu'on appelle *tcheng mien* (le visage) : c'est le nez de la montagne. Si l'on considère l'ensemble du corps, on met en premier lieu la tête ; le trait de pinceau qui sert à terminer le sommet est ce qu'on appelle *tchang* : c'est la tête de la montagne. Là, [le contour] qui s'élève ou s'abaisse constitue la dominante de la montagne.



XXVII. [Méthode d'établir le tchang].
1. Stries - 2. Face.

Alors, les veines se continuent et c'est la dominante de tout le tableau. Dans celui-ci, un arbre ou une pierre, tous servent [la montagne] comme leur maître. On y trouve encore le Prince et le Ministre. C'est pourquoi, quand Kouo Hi faisait la montagne dominante, il la faisait haute et droite, onduleuse, spacieuse, épaisse, héroïque, énergique, équilibrée et austère.

Au dessus il y a ce qui couvre ; au dessous il y a ce qui supporte ; les montagnes qui se trouvent devant ont un soutien : p.137 celles qui se trouvent derrière ont un appui. La méthode est [alors] parfaite ².

VIII

Méthode du maître et de l'hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre

Mo-ki (Wang Wei) dit : « Pour peindre les montagnes, on examine d'abord la forme spirituelle ; ensuite, on distingue le pur et l'impur. On détermine les salutations de l'hôte et du maître ; p.138 on dispose les attitudes des différents pics. Quand il y en a trop, c'est du désordre ; quand il y en a trop peu, c'est de l'insuffisance.

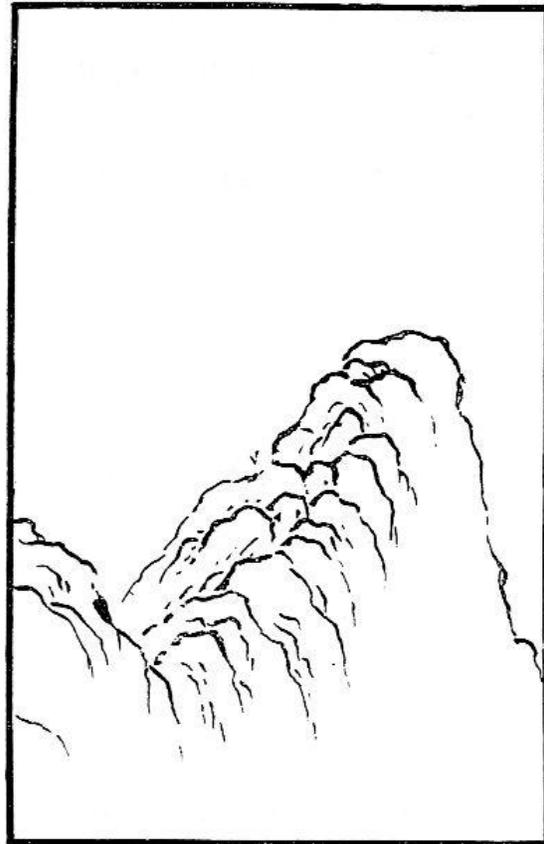
¹ On a ici une allusion à la théorie chinoise de la formation de l'embryon. D'après cette théorie, le corps de l'embryon commence à se former par le nez ; ce n'est qu'ensuite que la structure osseuse apparaît.

² On a ici l'exposé d'une méthode différente de la précédente pour dessiner le *tchang* ou la haute montagne qui se dresse comme un écran au fond du paysage. Dans la méthode précédente, le profil général était d'abord établi, puis on y accrochait les différents contreforts. Ici, au contraire, on commence par dessiner la masse la plus rapprochée, celle qu'on voit désignée par les caractères [] sur la planche XXVII, puis au-dessus d'elle on en dessine une autre, et une autre encore, de manière à les étager les unes au dessus des autres et à constituer la masse totale de la montagne. On constitue donc la forme de la montagne comme, suivant l'embryologie chinoise, se forme l'enfant, en commençant par le nez. C'est pourquoi la partie qui sert d'amorce au dessin de la montagne prend le nom de *tcheng-mien*.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



XXVIII. Méthode du maître et de l'hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre.



XXIX. Méthode du maître et de l'hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre.

Parce que je désire que les contours soient clairement divisés et les veines très distinctes, je n'ajoute pas de traits au dessin. Que l'on considère cette méthode afin de faciliter les débuts. Plusieurs des cas particuliers des méthodes de traits ont déjà été exposés dans la partie [consacrée] aux méthodes des pierres louan-t'euou des différentes écoles.

Parmi les montagnes, il y en a de hautes, il y en a de basses. La haute [montagne], ses veines se trouvent en bas ; ses épaules et ses membres s'étalent ; sa base est épaisse et grande, elle est entourée de *louan* (sommets arrondis) et de cavernes qui se suivent sans fin. Cela, c'est une haute montagne. Certainement, il doit en être ainsi pour qu'on ne dise pas qu'elle est isolée ou monotone.

La basse montagne, ses veines se trouvent en haut, son sommet est en plateau, le vertex et le front se touchent, sa base a un grand écartement, sa masse est grosse, profondément plantée [dans la terre], on ne peut la mesurer. Cela, c'est la montagne basse. Il doit en être ainsi pour qu'on ne dise pas qu'elle est trop mince et trop faible.

Commentaire. — On a ici une nouvelle affirmation des idées mystiques qui s'attachent à la montagne. Ce fragment, emprunté aux écrits de Wang Wei, nous montre qu'avant tout, le fondateur de l'école chinoise du paysage plaçait la spiritualité de la montagne et l'expression de grandeur qui en découle. Le pur et l'impur sont une formule de perspective aérienne mêlée à des idées cosmologiques. Le pur, c'est la lumière ou yang et, par conséquent, les parties éclairées ; l'impur, c'est l'ombre ou yin, et, par conséquent, les parties sombres. De plus, certains sommets dominant dans la composition d'un paysage. La montagne dominante, c'est le maître de la maison, la montagne subordonnée, c'est l'hôte ; les mouvements des montagnes sont comparés aux salutations de l'hôte et du maître. La montagne dominante a aussi souvent été comparée au Prince, les montagnes subordonnées

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

aux Ministres. Dans toutes ces allusions ou ces symboles on devine cette idée sous-jacente que la montagne est l'élément essentiel du paysage ; elle le domine non seulement de sa grandeur réelle, mais par les phénomènes géants qu'elle exprime. Elle est la manifestation de cette portion du divin que l'artiste entrevoit comme les philosophes et dont il s'essaye à évoquer l'image. Une fois encore la valeur de cette inspiration philosophique apparaît dans l'étude du peintre. Ces techniciens parlent comme des poètes.

IX

Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage

@

Dans la planche précédente, on a encore employé [la méthode] p.139 des pics étrangers pour établir la forme spirituelle [de la montagne dominante]. Ici, on montre spécialement la méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage. Comme elle hausse sa tête et qu'elle allonge ses bras, toutes ses formes sont réunies ; il est inutile d'en ajouter d'étrangères. Quant à la peinture, elle est encore plus massive. C'est ce qu'on appelle faire directement la chose elle-même ; on n'y ajoute pas d'embellissement.



XXX. Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage.



XXXI. [Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage].

Si l'on compare cette planche à la précédente, [dans] cette dernière, [la montagne] est comme un grand Prince président dans la salle de

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

cérémonie ; les [*tchou*]-*heou* s'inclinent. [Dans] celle-ci [la montagne] est comme [le Prince] pensant silencieusement et respectueusement à la Rectitude au moment où il reste seul dans le palais retiré. Wang Yeou-tch'eng (Wang Wei) employait souvent cette méthode pour peindre la montagne dominante.

Commentaire. — p.140 La différence entre les planches XXVIII—XXIX et les planches XXX—XXXI, XXXII—XXXIII est caractéristique. Dans les premières la composition mettait en présence plusieurs sommets, séparés les uns des autres et faisant partie d'un même massif montagneux. Ici, il s'agit d'une seule montagne, avec son sommet dominant et ses parties subordonnées. Elle est, pour ainsi dire, personnifiée. Le texte dit qu'elle hausse sa tête, c'est à dire qu'elle élève son sommet ; elle allonge ses bras ; c'est à dire que ses contreforts s'allongent pour l'établir solidement sur la plaine. C'est la montagne unique, puissante, solitaire, se suffisant à elle-même et remplissant tout le tableau.

D'autre part, l'idée du maître et de l'hôte cède la place ici à celle du Prince entouré de ses *tchou-heou* ou grands feudataires. Le sommet, c'est le Prince ; il s'isole de ceux-ci, représentés par les contreforts, les plateaux, les masses dérivés qui l'entourent respectueusement. L'image du Prince s'isolant pour méditer sur la Voie Parfaite exprime puissamment cette domination du sommet solitaire qui semble rêver dans une orgueilleuse majesté.



XXXII. [Suite de la méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage].



XXXIII. Suite de [la méthode de] la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage.

X

Distinction des montagnes par la méthode des trois éloignements

p.141 Les montagnes ont trois éloignements. Quand leur sommet est disposé de bas en haut, on appelle cela *kao-yuan* (éloignement de hauteur). Quand, à travers la partie antérieure, on aperçoit les fonds, on appelle cela *chen-yuan* (éloignement de profondeur). Quand, depuis les parties proches [on voit] jusqu'aux parties lointaines, on appelle cela *p'ing-yuan* (éloignement horizontal). La position de *kao-yuan* est escarpée ; la position de *chen-yuan* forme des plans répétés ; la position de *p'ing yuan* est allongée. Dans ceci se trouve le [principe] essentiel de tout le tableau.



XXXIV. Exemple de *kao-yuan*.



XXXV. Exemple de *chen-yuan*.

Si [la montagne] est profonde sans éloignement, alors elle devient plate. Si elle est horizontale sans éloignement, alors elle devient [trop] rapprochée. Si elle est haute sans éloignement, p.142 alors elle devient [trop] basse. Quand, dans les [peintures de] paysage on a ces défauts, c'est comme les hommes vulgaires et grossiers, les porteurs de chaises à porteurs ou les *tsao-li* ¹ de race vile ; quand les ermites des montagnes les voient, ils abandonnent leur famille et leur chaumière et s'encourent précipitamment en se bouchant le nez ².

¹ Les *tsao-li* sont des domestiques attachés aux *yamen*.

² Le texte fait ici allusion à ces lettrés solitaires, à ces *sien-jen* retirés dans les solitudes montagneuses et qui sont si souvent représentés dans les peintures. Le dessin d'une montagne vulgaire ferait donc s'encourir ces personnages qui, abandonnant tout, s'échapperaient de la peinture dans laquelle le peintre les a placés.

Mais quand [les montagnes] sont déjà éloignées et qu'on veut qu'elles soient hautes, on doit les faire paraître plus hautes encore au moyen des cascades. Les oies sauvages planent au dessous [des montagnes] de mille *siun* ¹, les chaumières sont situées à trois degrés différents [de la montagne] ; si ce n'est ni haut ni lointain, que serait-ce ? Quand [les montagnes] sont déjà éloignées, on doit les faire paraître plus profondes au moyen des nuages. La dame de jade ² est voilée par la vapeur, les étoiles brillantes sont emprisonnées par les sommets ; si ce n'est ni profond ni éloigné, que serait-ce ? Quand [les montagnes] sont déjà éloignées, et qu'on veut qu'elles soient horizontalement disposées, on doit les étendre davantage au moyen de brumes. Sur le monticule se montrent les fleurs et les fils et dans la vallée se refroidit Yu-kong ; si ce n'est pas large et lointain, que serait-ce ³ ?

Commentaire. — Si un doute pouvait subsister sur les connaissances perspectives des Chinois, ce paragraphe devrait achever de l'anéantir. Il ne saurait être plus clairement question des trois dimensions de l'espace. Il est question ici d'un problème perspectif mêlé à la composition du paysage montagneux. Lorsque la montagne est abrupte, que ses pentes se dressent presque verticalement, on a le *kao-yuan*. Lorsque des accidents divers se succèdent, les uns derrière les autres, dans les échancrures des montagnes, on a le *cheu-yuan*. Lorsque, enfin, la montagne est basse et qu'elle s'étend en largeur, on a le *p'ing-yuan*. Ces trois dispositions dominantes règlent la composition du tableau. Dans la montagne en hauteur, on accentue l'idée de verticalité par la disposition d'une cascade, par un vol d'oies ^{p.143} sauvages passant bien loin dans le ciel, par des chaumières savamment distribuées sur des plateaux rocheux. On accentue l'impression de profondeur par le clair de lune et les nuages ; on accentue enfin l'étalement en largeur par des nappes de brume. Ce sont des procédés de composition qui concourent à l'effet perspectif et qui, d'autre part, sont liés à la nature du paysage évoqué.

La première planche (XXXIV) de cette section montre une perspective en hauteur, dans laquelle les accidents du pic qui se dresse restent à peu près dans le même plan. Une cascade bondit d'abîme en abîme.

La seconde (XXXV) montre une perspective de profondeur, les différents massifs constituants de la montagne étant largement séparés et apparaissant les uns derrière les autres. Des nuages flottent dans les vides et contribuent à accentuer encore l'idée de distance.

La troisième, enfin, (XXXVI) montre des montagnes disposées comme un écran large et lointain qui ferme le paysage, tout l'avant-plan étant occupé par une vallée basse et les seconds plans par des accidents qui annoncent peu à peu les hauts sommets du fond.

¹ Le *siun* est une mesure de huit *tch'e*.

² La dame de jade est une épithète poétique de la lune.

³ Les fleurs et les fils qui se montrent sur le monticule ne sont autres que des pruniers en fleurs et des grues. C'est une allusion à l'histoire de Lin Pou, poète de la dynastie des Song, mort en 1026. Il se retira dans la solitude où il cultivait des pruniers et élevait des grues. Il ne se maria point, disant que les pruniers étaient ses femmes et les grues, ses fils.

Yu Kong est un personnage légendaire dont il est question dans Lie-tseu. (cf. les *Vingt-cinq tseu*, 5^e *kiuan*, p. 2 v°). C'était un géant qui habitait la vallée de la montagne Pei. En somme ces deux membres de phrase signifient que, sur le monticule, il y a des pruniers et des grues ; dans la vallée, des ermites.



XXXVI. Exemple du p'ing-yuan.



XXXVII. Méthode des sommets lointains et horizontalement disposés (p'ing-yuan).

XI

Divers dessins des sommets d'après différentes écoles ¹

@

Quand on connaît déjà les stries extérieures (*mouo-lo*) ^{p.144} et les veines intérieures (*hiue-mouo*) ² des montagnes dominantes, on est expérimenté dans les contours. Alors, par quels traits des différentes écoles faut-il commencer ? Tong Pei-yuan constitue la réunion de toutes les supériorités. Sa méthode de traits est grave ; il faut y travailler le [coup] de pinceau. Quand le [coup] de pinceau est formé, les autres méthodes ne sont plus difficiles. Du reste, quand on étudie la peinture, on doit craindre [d'avoir] la main [abîmée par] de mauvaises études. Il n'y a que cette méthode de traits qui n'abîme pas la main. Est-ce que je me découvre le côté gauche ? ³

¹ A l'étude de la structure, on a maintenant ajouté celle de la composition. Suivant le même plan logique qui fut employé dans le livre des arbres, Lou-tch'ai-che et Wang Ngan-tsie [cf. n. p. 129] donnent ici des exemples des différents maîtres des grandes époques pour montrer les applications diverses de la méthode des trois éloignements.

² Les *mouo-lo* que j'ai traduit par « stries extérieures » sont les accidents proéminents des pentes montagneuses, les arêtes rocheuses qui se projettent en avant et qui dénoncent sa structure. Les *hiue-mouo* que j'ai traduit par veines intérieures, sont ces replis formant des gorges, profondément creusés sur le flanc des montagnes et par lesquels l'eau ruisselle, circulant dans ce grand corps vivant, d'après les Chinois, comme le sang dans les veines de l'homme. Ce sont là des termes techniques qu'il n'est pas facile de traduire mais dont la signification est très précise et correspond, en somme, aux arêtes et aux creux de la montagne.

³ Les vêtements chinois se ferment du côté droit. Le côté gauche du corps est donc couvert. Lorsque l'auteur chinois dit : « Est ce que je me découvre le côté gauche ? » il veut dire « Ne suis-je pas pareil à tout le monde ? », et, plus précisément : « Tout le monde n'est-il pas de mon avis ? »



XXXVIII. [Sommets de] Tong Yuan.

Les montagnes de Pei-yuan sont pures et profondes ; leur goût est supérieur et [pareil à celui] des anciens. Les critiques disent que ses monochromes à l'encre de Chine ressemblent [aux peintures] de Wang Wei. Ses peintures en couleurs sont comme [celles] de [Li] Sseu-hiun : il employait souvent le trait de p'i-ma ; il employait la couleur de teinte foncée, [à la manière] des anciens. Les quatre grands peintres des Song ainsi que [Houang] Tseu-kieou et [Ni] Yun-lin l'ont souvent pris pour maître. Bien que, dans son vieil âge, [Houang] Tseu-kieou ait changé la manière [de Tong-yuan] et fondé une école, il n'a pu en surpasser les limites.

XXXIX. [Sommets de] Kiu-jan. p.145

Il a obtenu la correcte transmission de la manière de Pei-yuan. Son pinceau et son encre étaient élégants. Il excellait à faire les sommets dans la vapeur. Dans sa jeunesse, il faisait beaucoup de fan-t'euo ¹ ; dans son âge mûr, [il peignait les sommets] tout droits ; dans sa vieillesse, [il les peignait] plats et étalés en largeur, cela avec un goût très sûr. De plus, autour de ses pics de montagnes, parmi les arbres et les monticules, il faisait souvent des louan-che ². On ne peut l'ignorer.



¹ Le fan-t'euo est la pierre en forme de cristal d'alun. Cf. Introduction générale, chap. XI et le présent Livre des Pierres, chap. I, note 3. p. 121.

² Les louan-che sont des pierres roulées par les eaux des torrents et qui ont pris cette forme d'œuf spéciale aux galets.



XL. [Les Sommets de] King Hao.

Hong-kou-tseu **1** excellait à faire des sommets dans les nuages. Leurs quatre faces étaient hautes et grandes. Il se moquait souvent de Wou Tao-tseu et disait qu'il avait le coup de pinceau sans encre. [Il se moquait aussi de] Hiang Jong [et disait qu'] il avait de l'encre et pas de pinceau **2**. Si l'on regarde ses traits, vraiment, chaque coup de son pinceau, c'est le pinceau ; chaque coup de son pinceau, c'est l'encre. C'est pourquoi Kouan T'ong le servait en se tenant à la place du Nord **3**.



XLI. [Les sommets de] Kouan T'ong. p.146

[Kouan] Tong prit comme maître [King] Hao. Dans son vieil âge, il eut la réputation de surpasser son maître. Il abandonna pinceau et papier ; il épargna son pinceau **4** mais son coup de pinceau devint plus énergique. Ses paysages furent rares, mais de plus en plus supérieurs. Souvent, les contours étaient chargés de neige. Les couches de neige étaient élégantes et au-dessus de toute comparaison. Li Tch'eng l'a pris comme maître ; Kouo Tchong-chou a aussi suivi sa méthode.

1 Hong-kou-tseu : appellation de King Hao.

2 Pour comprendre ce passage, il faut se reporter au chapitre XIII de l'Introduction générale, où l'on trouve exposée la signification de la locution technique « avoir du pinceau, avoir de l'encre ».

3 C'est-à-dire : en se tenant à la place inférieure, celle qui revient à l'élève. La place supérieure est au sud. La première correspond à la droite ; la deuxième à la gauche car, dans les rites chinois, c'est la gauche qui est la place d'honneur.

4 C'est-à-dire que dans son vieil âge, il peignit beaucoup moins.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

XLII. [Sommets de] Li Tch'eng.

Ses peintures imitent celles de Kouan T'ong. Les brumes et les nuages y sont changeants et fugaces. Les eaux et les pierres y expriment la solitude. Il excellait aussi bien dans [la peinture de] hien que dans [celle de] yi ¹ Les critiques disent qu'il a été le seul qui, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, ait représenté les formes et la substance de la montagne.



XLIII. [Sommets de] Fan K'ouan. p.147

Au début, il a imité Li Tch'eng ; ensuite, il a imité King Hao. Il mettait souvent des arbres en grand nombre au sommet des montagnes. Au bord de l'eau, il aimait à faire des pierres grandioses. Souvent il disait en soupirant : « Imiter les anciens, ce n'est pas aussi facile que d'imiter la nature ». Il habita T'ai-houa dans le Tchong-nan ². Partout, il regardait les merveilles [du paysage]. Son coup de pinceau était puissant et expérimenté. Véritablement, il a connu à fond la structure de la montagne. Sa renommée égale celle de Kouan T'ong et de Li Tch'eng. Seulement, dans son vieil âge, il employait trop d'encre, ce qui fait que la terre et les pierres ne se distinguaient plus.



¹ *Hien* signifie un lieu escarpé, élevé, dangereux et difficile, *yi* est son contraire. Cela veut donc dire que Li Tch'eng excellait aussi bien à évoquer des paysages montagneux faits de pics escarpés, couronnant des abîmes, que des paysages où les mouvements du terrain sont faibles, horizontalement disposés et caractérisent une région de plaines ou de plateaux, facile à parcourir.

² Tchong-nan est le nom d'un ancien arrondissement établi par les Wei occidentaux à l'est de Tcheou-tchen, département de Si-ngan-fou dans le Chàn-si. Le nom de Tchong-nan est porté par une montagne située dans cette division administrative. T'ai-houa est le nom du site qu'habita Fan K'ouan dans la montagne Tchong-nan.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



XLIV. [Les Sommets de] Wang Wei.



XLV. [Les Sommets de] Li Sseu-hiun. p.148

XLIV. — Au commencement, il employa les méthodes siuan et tan **1**. Ensuite, il changea pour les méthodes keou et k'an **2**. Les premières peintures de lettrés (wen-jen) **3**, Yeou-tch'eng **4** les a faites : c'est [ce qu'on appelle] l'École du Sud. Après lui, ceux qui ont subi son influence, Tong [Yuan], Kiu-[jan], Li Tch'eng, Fan K'ouan, sont ses propres fils. King [Hao], Kouan [T'ong], Tchang Tsao, Pi Hong, Kouo Tchong-chou, ont aussi pratiqué sa méthode. Au temps des Song, les Mi père et fils, Wang Tsin-k'ing, Li Long-mien, Tchao Song-siue (Tchao Mong-fou) ont reçu sa méthode par l'intermédiaire de Kiu-jan. Jusqu'aux quatre grands maîtres des Yuan, Wang [Mong], Houang [Kong-wang], Ni [Yuan-tchen], Wou [Tchen] **5**, tous ont reçu sa vraie méthode. Sous les Ming, Wen et Chen **6** ont reçu à leur tour et de loin son bol et son habit **7**.

XLV. — [Il employait] les traits de siao-fou-p'i **8** ; son coup de pinceau était très fort : c'est l'école du Nord. On l'a surnommé Ta Li tsiang-kiun (le maréchal Li le père) **9**. Il excellait à employer l'or et le vert ; cela formait la méthode de son école. Cependant, sous la chair, il y a des os **10** ; dans l'abondance et dans la plénitude, sa vitalité était très puissante **11**. Les peintures kong-houa **12** en couleurs de ceux qui l'ont suivi sont souvent imitées de lui. On n'a jamais pu l'égaliser. Son fils [Li] Tchao-tao a changé un petit peu sa méthode ; la force de son pinceau est inférieure à celle de son père. Cependant, on l'appelle Siao Li tsiang-kiun (le maréchal Li le fils). Au temps des Song, Tchao Po-kiu, Tchao Po-siao. Ma Yuan, Hia Kouei, Li T'ang, Lieou Song-nien, tous ont pris pour modèle [Li] Sseu-hiun. Au temps des Yuan, Ting Ye-fou, Ts'ien Chouen-kiu, et Kieou Che-tcheou, l'ont imité. Ces peintres ont tous possédé sa manière, mais ils n'ont pas eu sa grâce. Jusqu'à ce que, avec Tai Wen-tsin, Wou Siao-sien etc., on s'écartât davantage de la doctrine et que l'habit et le bol de l'école du Nord tombassent dans la poussière **13**.

1 Le *hiuan* est la méthode des dégradés qui fut employée par Wang Wei. Voir Introduction générale, chap. VII, note 4, p. 23 ; *t'an* évoque des teintes pâles, légèrement indiquées. J'ai traduit au chap. VII de l'Introduction générale *siuan* par *dégradés* et *t'an* par *demi-teintes*.

2 La méthode *keou* comporte un enlèvement brusque du pinceau qui laisse au trait l'apparence d'un crochet ; *k'an* signifie des traits dessinés brusquement ayant l'apparence d'entaillures produites à la hache. Cf. Introduction générale, chap. VII, note 1, p. 24.

3 Les « peintures de lettrés » ne sont autres que les peintures en monochrome à l'encre de Chine.

4 Yeou-tch'eng, c'est-à-dire Wang Wei.

5 Les quatre maîtres de la dynastie des Yuan sont : Tchao Mong-fou, Houang Kong-wang, Wang Mong, Wou Tchen. Cf. Introduction générale chap. IX. Fondation des Écoles.

6 Wen pour Wen Tch'eng-ming ; Chen pour Chen-Tcheou.

7 Il s'agit ici d'une formule bouddhique. Elle fait allusion au bol du Buddha et à l'habit monastique que se léguaient l'un à l'autre en signe d'investiture les six patriarches du Bouddhisme chinois.

8 Le *siao-fou-p'i* est la 6^e espèce de traits énumérés au chap. XI de l'Introduction générale.

9 On appelle Li Sseu-hiun le grand Li, *ta Li* par opposition au petit Li, *siao Li* qui n'est autre que son fils Li Tchao-tao : il porta aussi le titre de maréchal. Grand et petit signifient ici père et fils.

10 C'est-à-dire : non seulement il y a la beauté extérieure, mais encore la structure.

11 Abondance et plénitude sont pris ici dans le sens de beauté un peu molle et trop jolie. Li y ajoutait une vitalité puissante : ce qui veut dire qu'il avait à la fois la grâce et la force.

12 Les peintures *kong-houa* sont exécutées au moyen de traits fins et menus. L'École du Nord, avec les Li, pratiquait une sorte d'enluminure à couleurs saturées et à traits fins. Son style vigoureux et brutal s'est développé plus tard. C'est à Li T'ang que l'on doit cette réforme de l'école (Cf. le texte de la planche suivante XLVI.)

13 Allusion bouddhique. Voir p. 23, n. 1. — On a ici, dans un bref raccourci, le tracé de l'histoire de l'école du Nord.



XLVI. [Sommets de] Li T'ang.

[Li] Tang a développé les traits de [Li] Sseu-hiun et employé entièrement la force du pinceau dans son maniement. Il a encore transformé le trait de siao-fou-p'i en ta-fou-p'i. L'empereur Houei-tsong [de la dynastie] des Song a dit : « De nos jours, Li T'ang peut être comparé à [Li] Sseu-hiun ». A cette époque, on disait : « Les deux Li » ¹. Lieou Song-nien, au début, imitait Tchang Touen-li. L'esprit [de ses peintures] était pur et subtil ; sa réputation dépassait celle de son mature. Ensuite, il prit les traits de ta-[fou-p'i] et de siao-fou-p'i des deux Li et il en fit une seule méthode.



XLVII. [Sommets de] Lieou Song-nien. p.149

Lieou] Song-nien a imité Tchang Hiun-li. Son ancien nom était Touen-li. Il l'a changé pour éviter [de porter] le même nom que l'empereur Kouang Tsong. Tchang imitait Li T'ang. Les hommes d'aujourd'hui savent seulement que les peintures de [Lieou] Song-nien égalent celles de [Li] Sseu-hiun, mais ils ne savent pas que la source du fleuve vient véritablement de Tchang.

¹ C'est-à-dire que l'on égalait Li Sseu-hiun et Li T'ang.

XLVIII. [Sommets de] Kouo Hi.

Dans les paysages et dans les forêts d'hiver, il imitait Li Tch'eng. Il possédait la grâce des brumes et des nuages à demi dévoilés. Sa composition et son coup de pinceau furent sans égal à son époque. Dans sa jeunesse, il connaissait à fond le kong-tche **1**. Dans son vieil âge, il peignait en outre d'une façon puissante. Il faisait souvent le yun-t'eou **2**. On y sent la puissance et la grâce. Un ancien disait : « Les nuages d'été ont beaucoup [de formes pareilles à] des pics bizarres : c'est le Ciel qui compose des peintures » **3**. Alors, [Kouo] Hi a véritablement imité la nature. Les peintres des Yuan, en général, imitaient Tong [Yuan] et Kiu-[jan]. Mais Ts'an Yun-si, T'ang Tseu-houa, Yao Yen-k'ing, Tchou Tsö-min, tous ont imité Kouo Hi.



XLIX. [Sommets de] Siao Tchao.

Les peintures de [Siao] Tchao ont la méthode de Pei-yuan, mais les traits y ont plus de puissance. Il aimait à faire des pics et des pierres bizarres. Quand on les regarde, c'est comme s'ils avaient la forme des vagues qui montent, des nuages qui flottent, du vent qui tourbillonne.



1 Le kong-tche et le kong-houa sont des termes techniques à peu près équivalents. Ils expriment cette manière détaillée et minutieuse de peindre par de petits traits fins, qui caractérisait l'œuvre de Li Sseu-hiun. (V. p. 148). Kouo Hi se dégagea donc de cette manière avec l'âge puisqu'il est dit qu'à ce moment, il peignit en outre « d'une façon puissante ». C'est le résumé de l'évolution du style du Nord.

2 Il s'agit ici du yun-t'eou-ts'iun, les traits plissés comme la tête du nuage. (Voir Introduction générale, chap. XI).

3 C'est-à-dire que les nuages se composent de manière à évoquer des accumulations de montagnes et des formes singulières dans lesquelles la rêverie fait apparaître des paysages. Léonard a signalé aussi ce phénomène. Un ancien Chinois disait que : « c'était le Ciel qui s'amusait alors à imposer des peintures ». Cet ancien Chinois n'est autre que le grand peintre Kou K'ai-tche.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



L. [Sommets de] Kiang Kouan-tao.

Il imitait Kiu-jan ; sa méthode de traits est [cependant] un peu différente : on l'appelle vulgairement Ni-li-pa-ting (« arracher des clous dans la boue ») ¹ parce que la mousse est souvent faite par des points allongés comme des poinçons. Il y a aussi [dans ses peintures] quelque chose d'abondant [qui lui est particulier].



LI. [Sommets de] Li Kong-lin.

Il a réuni les méthodes des divers grands peintres Kou, Lou, Tchang et Wou ² pour en faire la sienne propre. Les critiques disent que ses paysages ressemblent à ceux de Li Sseu-hiun et qu'ils sont purs comme ceux de Wang Yeou-tch'eng. Il est le premier parmi les peintres des Song.

¹ Un coup d'œil sur l'exemple qui accompagne ce texte, montrera mieux que tout commentaire ce que signifie la locution technique *ni-li-pa-ting* et combien la comparaison pour laquelle ce nom est justifiée.

² Kou pour Kou K'ai-tche ; Lou pour Lou T'an-wei ; Tchang pour Tchang Seng-yeou ; Wou pour Wou Tao-tseu.



LII. [Sommets de] Li Tch'eng.

Ici l'idée du pinceau est la même que dans la peinture [intitulée] : « La [rivière] Tchö à l'est de K'ouang-lou », par Hien Hi. Dans la calligraphie, on parle constamment de la minceur, de la vigueur, de l'universalité, de la spiritualité. Hi a obtenu cela.

XII

[Sommets de] Mi Fei.

@

p.152 Siang-yang ¹ employait la méthode *p'o-mouo* ² de Wang Hia. Il mêlait à cette méthode celles du *p'ouó-mouo* ³, du *tsi-mouo* ⁴, du *tsiao-mouo* ⁵. C'est pourquoi [ses peintures] ont une extrême saveur. On dit que Mi excelle dans l'emploi de l'encre, mais moi, je dis qu'il excelle dans le coup de pinceau. Le coup de pinceau de Mi, employé dans l'écriture, on le trouve souvent vulgaire, mais quand on le voit dans la peinture, on sent qu'il est *yuan* et *heou* ⁶. Le *yuan*, il est encore possible de l'acquérir par le travail, mais le *heou* provient d'un don inné. Celui qui n'a pas de don inné et qui s'applique à l'apprendre, c'est comme si le Prince de Chang ⁷ voulait

¹ Mi Fei est désigné ici par le nom de son lieu de naissance : il était, en effet, de Siang-yang, dans la province de Hou-kouang.

² Le *p'o-mouo*, mot à mot : « lancer l'encre, faire couler l'encre », est un terme technique qui correspond à l'emploi de l'encre coulante. (Voir Introduction générale chap. XIV).

³ Le *p'ouó-mouo*, mot à mot : « discerner l'encre » terme technique qui correspond à l'emploi du dégradé.

⁴ Le *tsi-mouo*, mot à mot : « amasser l'encre » terme technique qui correspond à l'accumulation épaisse des couches d'encre.

⁵ *Tsiao-mouo* ; *tsiao* veut dire « dessécher, brûler ». C'est un terme technique qui correspond à l'emploi de l'encre sèche, c'est-à-dire de l'encre très peu délayée, en opposition au *p'o-mouo*, encre coulante.

⁶ On a ici deux termes techniques dont on sent bien la signification quand on se reporte à la planche ou aux peintures du style des Mi, mais qu'il est bien difficile de traduire. *Yuan* veut dire : rond, circulaire ; il s'applique à la façon dont le pinceau laisse sa trace sur le papier ou la soie, par un encrage lenticulaire. *Heou* exprime l'idée d'épaisseur, de fermeté, de puissance, et s'applique à l'encrage violent et puissant de la manière des Mi. Le *yuan* peut tenir à l'habileté technique ; le *heou* est la manifestation d'un artiste en pleine possession de son génie.

⁷ Wei Yang ou Kong-souen Yang, prince de Chang, vivait au IV^e siècle av. J. C. Ses talents le firent appeler, fort jeune encore, au rang de ministre du Prince de Wei. Il entra ensuite au service du duc de Ts'in et reçut le titre de Prince de Chang. Ce fut un administrateur sévère et dont la justice ne reculait pas devant la cruauté. Il fut tué en 338 av. J. C. dans une révolte du peuple de Ts'in.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

surpasser Chou-tou et Yen Houei ¹ : c'est impossible. Quoique Mi Fei ait imité Wang Hia, au fond la source [de sa méthode] provient de [Tong] Pei-yuan. Les peintres d'aujourd'hui imitent [Mi Fei] ou bien en embrouillant trop leurs peintures, ou bien en [les faisant] trop distinctes. S'ils ne se trompent pas dans l'un, ils se trompent dans l'autre. Les endroits distincts [dans les peintures] de Mi sont comme de légers nuages couvrant les astres ; les étoiles brillantes, on les voit clairement. Les peintres d'aujourd'hui [font] comme s'ils ^{p.153} employaient des fils de fer pour enfiler des pois ². Les endroits indistincts [dans les peintures] de Mi sont comme un endroit sacré et très éminent qui se montre ou se cache sans qu'on puisse le suivre. Les peintres d'aujourd'hui sont comme les mauvaises herbes qui s'accumulent dans les champs incultes et qu'on ne peut plus défricher. Alors, comment imiter Mi ? [Il faut] employer le pinceau comme un poingon, l'encre comme un vol d'oiseau, épargner l'encre comme l'or, manier le pinceau comme une boule ³. Les traces du pinceau et de l'encre se pénètrent : voilà la vraie méthode de Mi !

LIII. Sommets de Mi Fei.

Commentaire. — On a déjà vu que les deux Mi introduisirent dans la peinture chinoise une technique nouvelle du monochrome. Il en a déjà été question au Livre des arbres ⁴, lorsqu'il s'est agi de définir les divers procédés pour dessiner les feuilles de différentes essences d'arbres. On y revient ici avec des indications techniques plus précises.

La manière de Mi Fei dérive de cette méthode inaugurée par Wang Hia et que l'on appelle l'encre coulante, le *p'ouo-mouo*. Cependant, pour évoquer les formes dans cet encrage violent et presque pâteux qui caractérise sa technique, Mi Fei devait assouplir le pinceau à garder, dans l'encre de Chine, la valeur de la nuance et du ton. D'où ces noms techniques donnés à certaines particularités. Le *p'o-mouo* correspond à ces teintes saturées et cependant différenciées d'une

façon si savante qu'un noir paraît plus profond et plus épais que l'autre. Des empâtements d'encre au moyen desquels il donnait une substance solide à certaines formes prennent le



¹ Chou-tou, appellation de Houang Hien, vivait au II^e siècle. C'est le modèle de l'homme vertueux dans la tradition chinoise. (Cf. Giles, Chinese Biographical Dictionary n° 859). Yen Houei ou Yen Yuan était un disciple favori de Confucius dont la sagesse était si hautement estimée qu'on le considérait comme un reflet du maître.

² Les points arrondis, les *yuan*, de Mi, sont comparés, dans ces imitations malhabiles, à des pois enfilés par des fils de fer qui représentent les traits raides avec lesquels les peintres les reliaient pour retracer les formes. La conception impressionniste et originale de Mi pouvait être facilement imitée dans son apparence. C'est contre cette copie incompréhensive que s'élève notre auteur.

³ Allusion aux points arrondis *yuan*, qui caractérisent les touches du pinceau dans la manière de Mi.

⁴ Cf. Livre second. Les arbres. Ch. XVII et Commentaire.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

nom de *tsi-mouo*. Enfin, Mi Fei avait coutume d'effectuer certaines reprises à l'encre sèche : c'est le *tsiao-mouo*. Tout un aspect spécial de la technique du monochrome nous apparaît ici.

On voit qu'elle est fort différente des tons vaporeux, des dégradés et des p.154 demi-teintes de Wang Wei. Elle a quelque chose de la vigueur et de la brutalité du style du Nord après la réforme de Li T'ang. C'est une peinture violente et soudaine dont on peut assez facilement imiter l'apparence superficielle, mais qui comporte un esprit trop personnel et trop puissant pour être maniée par tout autre que par un maître. Aussi sont-ils rares les peintres qui peuvent s'égaliser à Mi Fei ou à son fils. Ils ont trouvé beaucoup d'imitateurs en Chine et en Corée, ils n'ont trouvé de vrais émules qu'au Japon, au XV^e siècle, avec Sesshū et Kano Massanobu.



LIV. [Les Sommets de] Mi Yeou-jen.

Les deux Mi, comment seraient-ils un paravent de marbre ? ¹ Pourquoi les peintres d'aujourd'hui imitent-ils mal les Mi ? [Mi] Yeou-jen a changé la méthode héritée de son père; [il a fait] des brumes, des nuages étranges, légers, subtils, dans lesquels il semble que se cachent, sur plusieurs plans, des maisons à étages. Il a purifié les méthodes des peintres des Song : c'est comme Mei-chan par rapport à Lao-ts'iuan ². Il était impossible de ne pas changer; mais il y a [dans cette méthode] quelque chose qui ne change pas.

XIII

[Sommets de] Ni Tsan

@

Ni, Houang, Wou et Wang ³ sont surnommés les quatre grands peintres. [Houang] Tseu-kieou et [Wang] Chou-ming prennent leur origine dans [l'œuvre de] Pei-yuan ; dans leurs peintures, le pinceau est toujours oblique ⁴, mais dans celles de p.155 [Ni] Yun-lin ¹, il y est encore plus accusé.

¹ L'auteur fait allusion ici aux plaques de marbre qui se ressemblent toutes et dans lesquelles, comme l'a aussi signalé Léonard, l'imagination aidant, on peut voir des images confuses. Il veut dire en somme : « Comment les Mi auraient-ils peint de la même façon ? Comment se seraient-ils ressemblés comme deux paravents de marbre ? »

² Lao-ts'iuan est le surnom de Sou Siun, un écrivain du XI^e siècle. Il était de Mei-chan, et ce nom de lieu doit désigner ici son fils le grand poète Sou Che. Voir l'index des noms propres à la fin de l'ouvrage.

³ Ni pour Ni Tsan ; Houang pour Houang Kong-wang ; Wou pour Wou Tchen ; Wang pour Wang Mong, considérés comme les quatre grands peintres de la dynastie des Yuan. A la place de Ni Tsan, on met souvent Tchao Mong-fou. (Voir Introduction, chap. IX.)

⁴ Position du pinceau qui correspond à une technique spéciale, celle du *ping-fong*. Voir Introduction générale,

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Les traits de Yun-lin sont comme une mare vide dans laquelle l'eau est épuisée ² : c'est la simplicité et encore la simplicité. Les autres peintres, au contraire, emploient abondamment leur pinceau, ainsi ils peuvent encore cacher quelques erreurs. Dans les peintures de [Ni] Yun-lin, aux endroits où il n'y a pas de traces de pinceau, on découvre encore des formes : les erreurs du pinceau sont impossibles à cacher. De plus, les contours de ses pierres sont souvent faits dans une forme carrée ; c'est véritablement tout à



LV. Montagnes hautes et lointaines de Ni Tsan. LVI. Montagnes basses et lointaines (p'ing yuan) de Ni.

fait comme Kouan T'ong. Seulement, [Kouan] T'ong employait le pinceau droit et Ni [Tsan] le maniait à la façon *tsö-tsong*. Ce qu'on appelle *tsö-tsong*, ce n'est pas prendre le pinceau toujours couché sur le papier, ce n'est pas non plus appuyer seulement la pointe du pinceau avec mollesse : c'est employer le pinceau avec vivacité. C'est pourquoi, sur le ^{p.156} côté du pinceau, on voit l'inclinaison se marquer : il n'y a rien qui ne soit le tranchant. [Ni Tsan] employait le pinceau avec une grande rapidité ; c'est pourquoi la pointe avait beaucoup de force. Cette méthode est très difficile ³. Si l'on ne commence pas par [la méthode] de [Tong] Pei-yuan et des autres peintres jusqu'au moment où l'on est tout à fait formé et si l'on n'a pas

chapitre XIII, p. 36, note 4.

¹ Yun-lin est l'appellation de Ni Tsan.

² C'est-à-dire que la peinture n'étant point chargée de trait, et ceux-ci étant clairsemés, on voit, dans la peinture, comme dans une mare vide, jusqu'au fond.

³ Le contexte explique ici très clairement ce qu'il faut entendre par le terme technique *tsö-tsong*. Le pinceau est couché obliquement sur le papier ; il est appuyé vivement et relevé avec vivacité, de telle sorte que le trait reste aigu et tranchant. Il comporte alors un caractère de soudaineté et de puissance qui faisait le talent de Ni Yun-lin.

beaucoup travaillé les traits de ces mêmes peintres, on ne peut pas arriver au point où [Ni] Yun-lin, même là où il ne p.157 posait pas le pinceau, évoquait



LVII. Méthode de Houang [Kong-wang] pour peindre les pierres avec des talus.



LVIII. Méthode de Houang [Kong-wang] pour [peindre] les montagnes entièrement faites de rochers.

Les montagnes de Tseu-kieou ¹ ressemblent à celles de Tong Yuan. Il a été capable de changer la méthode de ce dernier ; lui-même est devenu un grand chef d'école. Dans ses sommets, il y a beaucoup de rochers escarpés ; on y voit son genre d'inspiration. D'une façon générale, pour faire une peinture [de paysage] il faut qu'il y ait des concavités et des convexités ; le contour extérieur des montagnes [doit] être extrêmement bizarre et escarpé. Dans la direction du coup de pinceau, il doit y avoir des courbes ; chaque coup de pinceau [doit] avoir plusieurs arrêts ; au dedans du contour, les traits sont redressés et ils ont de la force. C'est la méthode propre à Tseu-kieou. Maintenant, je donne deux exemples de sommets dont l'un est la pierre avec des talus et dans lequel il y a moitié de terre et moitié de pierre ; dont l'autre est une montagne entièrement rocheuse. Il faut examiner [dans la composition d'une peinture] l'endroit où il convient de les placer.

des formes. Les artistes d'aujourd'hui, chaque fois qu'ils rencontrent des montagnes simples et peu élevées, disent que c'est [la manière de] Yun-lin. A cause de cela [Ni] Yun-lin [en arrive à] être méprisé. Moi seul, je parle de lui sérieusement et avec exactitude. Je distingue les formes [de ses montagnes] l'une en *p'ing-yuan* (basse et lointaine), l'autre en *kao-yuan* ² (haute et lointaine), afin de montrer que, dans le *kao-yuan*, c'est encore [l'influence de] Kouan T'ong et que, dans le *p'ing-yuan*, il n'a pas abandonné [la manière de] [Tong] Pei-yuan.

¹ Appellation de Houang Kong-wang.

² Ceci s'applique aux deux exemples donnés dans les planches LV et LVI.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



LIX. [Sommets de] Wou Tchen.

Les montagnes de Tchong-koueï 1 imitent [celles de] Kiu-jan. Dans sa négligence, il y a de grandes subtilités. Ses montagnes portent beaucoup de petites pierres dont les points sont en tsan-tien 2.



LX. [Sommets de] Wang mong. p.158

[Wang] Chou-ming (Wang Mong) employait souvent la méthode de l'ancien tchouan 3 et de l'ancien li 4 mêlée aux traits. C'est comme le diamant qui grave la pierre ou le bec du cygne qui fouille dans le sable. Quoi qu'il imite Tchao Wou-hing, au fond, il sort lui-même de son propre four et de son propre moule. [Ses traits étaient] pointus, mais non grêles, puissants mais non monotones, ronds, mais non comme une boule de poils, carrés mais ne laissant pas voir les angles. Il imitait les peintres des T'ang et des Song non sans ressemblance. A l'époque des Yuan, on le considérait comme le premier. En général, quand on imite un peintre, il ne faut pas mourir dans le cercle de son influence. Quant à [Wang] Chou-ming il imitait les autres peintres à la perfection.

1 Appellation de Wou Tch'en.

2 Le *tsan-tien* est un nom technique des points *tien* amassés en touffe. Comme on l'a vu au chapitre XII de l'Introduction générale, *Explication des termes techniques*, le *tien* est une modalité du *tchouo*. Il consiste à pointer avec l'extrême bout du pinceau tenu obliquement. On en voit les effets dans la planche ci-dessus.

3 Le *tchouan* est un style d'écriture antique qui correspond à ces lettres de forme carrée qui servent encore pour les sceaux officiels. On en distingue deux sortes : les grands *tchouan* inventés par Tcheou historiographe de Sivan Wang (827-782) et les petits *tchouan* inventés par Li Sseu, ministre de Ts'in Che houang-ti, au III^e siècle avant notre ère.

4 Le *li*, est un type d'écriture dérivé des *tchouan* vers l'an 200 avant notre ère, lorsque cette dernière fut l'objet d'une révision et de modifications provoquées par l'emploi du pinceau de poils qui venait d'être inventé par le général Mong T'ien. Elle se rapproche beaucoup de l'écriture moderne.

XIV¹

Exemples de diverses espèces de traits.

LXI. Les traits de kiai-so ².

Ceci représente les traits de kiai-so. Il n'y a que Wang Chou-ming qui ait peint cela ; son éclat est unique. Mais, dans ce trait, [Wang] Chou-ming mêle le p'i-ma et le fan-t'eu ³. Après lui, ceux qui ont appris ce trait n'ont pas compris cette méthode ; ce fut aussitôt détaillé et minutieux. Au moyen de ceci je complète l'exemple [précédent].



LXII. Traits de louan-ma ⁴. p.159

Une jeune fille qui veut démêler un paquet de fibres de chanvre emmêlés, au bout d'un instant, ne sait plus comment faire : il n'y a aucun point où mettre la main pour commencer et trouver le bout [du fil]. Pourrait-on dire de cela que c'est une méthode de traits ? On répond : non ! non ! — C'est comme le filet attaché à la grosse corde ⁵ : il y a de l'ordre et non du désordre. Pour apprendre les traits des anciens, il faut savoir les assembler, les décomposer en morceaux ; une fois décomposés en morceaux, il faut encore trouver de l'ordre dans ce désordre.

¹ On a ici une section consacrée à des exemples des différents traits énumérés au chap. XI de l'Introduction générale à laquelle il conviendra de se reporter.

² 12^e espèce de traits de la liste du chapitre XI de l'Introduction.

³ 3^e et 9^e espèce de traits de la liste du chapitre XI de l'Introduction.

⁴ Le *louan-ma-ts'iu*n est la 10^e espèce de traits énumérés au chapitre XI de l'Introduction. Il signifie : traits plissés comme des fibres de chanvre emmêlées. On comprend dès lors la comparaison qui ouvre ce paragraphe.

⁵ Le filet du pêcheur glisse sur une grosse corde qui passe dans les mailles de l'un de ses bords : quand il est jeté à terre, en amas, il semble que toutes les mailles s'embrouillent. Il suffit de relever un bout de la corde pour le faire glisser et l'étaler. C'est pourquoi, dans ce désordre apparent, il y a un ordre réel.

LXIII. Traits de ho-ye ¹.

Ainsi nommés parce que chaque veine se suit comme dans la feuille de nénufar ; c'est ce qu'on appelle siang-hing ² dans les six catégories de caractères. [Tong] Pei-yuan employait souvent cela. De nos jours Lan T'ien-chou aime aussi à faire cela.



荷葉皺
以其筋脈相廣如荷葉狀即六
書中所謂像形是也北苑每用
之近日藍田叔亦喜作此



亂柴皺
前此一書名於某
人下某皺此則直
書某皺不象某人且
於書名方位中儼然
如一人者亦余書法
之變以亂柴亂麻在
皺法中為變調不得
不以變例系之且諸
家皆偶一為之難專
屬之一人也

LXIV. Traits de louan-tch'ai ³. p.160

Pour les traits précédents, chacun d'eux est décrit sous le nom d'un peintre ; ici, je donne simplement le nom du trait sans y ajouter le nom du peintre qui le pratiquait. De plus, ce trait se trouve ici comme s'il représentait [la caractéristique d'] un peintre. C'est aussi un changement dans ma façon d'expliquer [les planches] parce que les traits de louan-tch'ai et de louan-ma constituent des changements dans la méthode des traits : on ne peut pas ne pas les considérer comme des exceptions. En outre, les différents peintres faisaient cela une fois par hasard. Il est difficile de dire qu'ils appartiennent à un peintre en particulier.

¹ Le *ho-ye-ts'ün*, « traits plissés comme les veines de la fleur de lotus » est la 11^e espèce énumérée au chapitre XI de l'Introduction.

² Le *siang-hing* ou *image* constitue la première des six catégories de caractères (*lieou chou*) ; les *siang-hing* sont des caractères dont le dessin représente directement l'image de l'objet ; en somme, des pictogrammes.

³ Le *louan-tch'ai-ts'ün* « traits plissés comme les broussailles en désordre » est le 2^e de la série énumérée au chapitre XI de l'Introduction.

XV¹

Méthode pour peindre les plateaux

@

Parmi les plateaux, il y a des plateaux de pierre, de terre, et de terre mêlée de pierres. Suivant les endroits où on les place [dans la peinture] il y a des plateaux plats au sommet, larges à la base ; [ils sont] stables comme un bol renversé. Il y en a dont la partie supérieure est large et la partie inférieure étroite ; ils sont dressés comme un champignon. Il y en a qui entrent dans les nuages, leur forme est comme la trompe de l'éléphant. Les formes sont différentes, mais la plateforme doit être plate et unie. Les stries des côtés doivent être denses et se relier les unes aux autres comme sur la terre ou la pierre qui ont subi longtemps l'usure du vent et de la neige. Le style ^{p.161} des traits [doit être] naturel. Dans le trait de *p'i-ma*, il faut aussi mêler un peu de traits de *fou-p'i* pour que [les plateaux] paraissent plus escarpés. Si l'on emploie le *che-liu* ², le [*tchou*]-*piao* ³ faible et le *ts'ao-liu* ⁴

pour la plate-forme, alors, pour les côtés, il faut employer le *tchö-che* ⁵. Si l'on emploie le *tchö-che* mêlé d'un peu de *t'eng-houang* ⁶ qu'on appelle *tchö-houang* ⁷, pour la plate-forme, alors il ne faut employer le *tchö-che* pur ou mêlé d'encre que sur les bords ; on emploie le *tchö-che* faible pour rendre distincts les différents contours.



LXV. Méthode pour peindre les plateaux.

1 Dans cette section sont réunis divers aspects de la montagne, talus, sentiers, plateaux, falaises, qui n'ont pu prendre place dans les ensembles logiques étudiés et classés auparavant.
 2 Le *che-liu* est un vert clair, voir Introduction, chap. XXI.
 3 Le *tchou-piao* est un rouge tiré du sulfure de mercure ; cf. id., chap. XXXII.
 4 Le *ts'ao-liu* ou vert d'herbe est un vert clair formé d'un mélange d'indigo et de jaune de rotin ; cf. id., chap. XXXII.
 5 Le *tchö-che* est une ocre rouge ; cf. id., chap. XXXIII.
 6 Le *t'eng-houang* est la gomme gutte ou jaune de rotin ; cf. id., chap. XXX.
 7 Le *tchö-houang* est un jaune rougeâtre formé d'un mélange d'ocre rouge et de jaune du rotin ; cf. id., ch. XXXIV.

LXVI. [Plateaux de Houang Tseu-kieouj.

Houang Tseu-kieou aimait beaucoup à peindre des plateaux. Souvent, parmi ses sommets de montagne, ils s'ajoutent les uns au-dessus des autres. Dans chaque coup de son pinceau, il cherchait l'originalité. p.162



XVI

Exemple d'un sentier au bas d'un talus

Les fleurs ont déjà [fait] oublier les dynasties des Tsin et des Wei : mais elles laissent encore passer les hommes ¹. La demeure [ancienne] est pleine



LXVII. Exemple d'un sentier au bas d'un talus.



LXVIII. Suite de la méthode des sentiers au bas d'un talus.

¹ L'auteur veut dire que même les anciens emplacements envahis par la végétation sont encore hantés par les lettrés solitaires qui se retirent dans les montagnes pour méditer sur les grands problèmes du monde. Leur demeure, c'est la cabane dans laquelle ils s'abritent. Un sentier ou un chemin, tracé par leurs pas, doit y conduire. Un sentier à demi caché, serpentant dans la montagne, évoque, dans une peinture chinoise, la présence de ces ermites, de ces *sien-jen* qui vivent dans les solitudes et dont la pensée s'élève au-dessus des possibilités humaines.

de mauvaises herbes ; encore faut-il y ouvrir des sentiers. On a déjà discuté des montagnes ; il convient maintenant de parler des sentiers. D'une façon générale, ils doivent être courbes et sinueux, tantôt cachés, tantôt apparents. Ils ne doivent pas être toujours droits comme un serpent mort, ni sinueux comme les dents d'une scie. Pour les peintres d'aujourd'hui, même s'ils arrivaient à faire de belles peintures, parce qu'ils font des sentiers imparfaits, c'est comme un point noir sur une pièce de jade : cela compromet tout le tableau. ^{p.163} C'est pourquoi, chez les anciens, on disait : « Il y a de belles montagnes, mais il n'y a pas de jolis chemins », car le chemin est l'endroit par lequel se dévoile le sujet de la montagne. A cet endroit, le solitaire et le poète se cachent. Ces sentiers sont vraiment ce qui permet de les découvrir. Quand on voit cela, on sait tout de suite qu'il s'y trouve quelque disciple du Tao.

XVII

Exemple pour peindre les champs dans les montagnes

Creuser un puits et cultiver les champs, c'est le métier de ceux qui habitent dans les montagnes. A côté d'un petit cours d'eau ou au delà de quelques champs de fleurs, il faut mettre de jeunes pousses de riz mêlées à certaines quantités de blé. Cheng Tseu-tchao, dans sa peinture [intitulée] *Pin fong* ¹ a fait des champs plats [qui s'étendent] sur mille *li*. Il employait uniquement le *ta-liu* (vert épais et sombre) pour colorer la soie. Au dessus, il employait le *ts'ao-liu* (vert clair) pour faire ressortir les divisions des champs. Il employait encore le *ts'ao-liu* pour faire des points fins. Dans la disposition de ses différents plans, on croyait voir les deux sommets de la montagne K'i réunir les pointes de leurs épis ². Les montagnards ne doivent plus y être inquiets d'avoir faim.



¹ *Pin fong t'ou*. « Peintures des coutumes de Pin ». On appelle ainsi les illustrations de la vie agricole qui s'inspirent des « Odes des coutumes de Pin », [15^e chapitre du 1^{er} livre du Che king](#). Cf. à ce sujet P. Franke, *K'eng tchi t'u*, Hamburg, 1913, in-4°, p. 40, 60, 62, 180, et Pelliot, *A propos du Keng tche t'u*, dans *Mémoires relatifs à l'Asie orientale*, Paris, 1913, in-4°, p. 85, 108-111, 120.

² K'i est le nom d'une montagne et d'une contrée où s'établirent les descendants de Heou-tsi, le lointain ancêtre de la dynastie des Tcheou, dans le Chen-si. Cette montagne à double sommet est située sur le territoire de Pin. On comprend pourquoi il est parlé ici de cette montagne qui appartient au site représenté dans la peinture dont il est question.

LXIX. Exemple pour peindre les champs dans les montagnes.



LXX. Méthode pour peindre les champs en plaine. .164

La chaumière est au bord de l'eau, et on sent le parfum de la fleur du riz. Les champs inondés s'étendent au loin dans la plaine. Si on s'inspire de ce thème, il faut absolument peindre les champs du printemps ; on emploie alors le che-liu (vert foncé) ou le ts'ao-liu (vert clair). Si l'on peint les champs d'automne, quand les nuages jaunes ¹ viennent d'être coupés et que la seconde pousse de riz remplit les sillons, alors on emploie le tchö-[che] (ocre rouge) mêlé de [t'eng]-houang (jaune de rotin) pour teindre les carrés des champs, les côtés des talus et les fossés ; puis on emploie le tchö-[che] pur pour les faire ressortir.



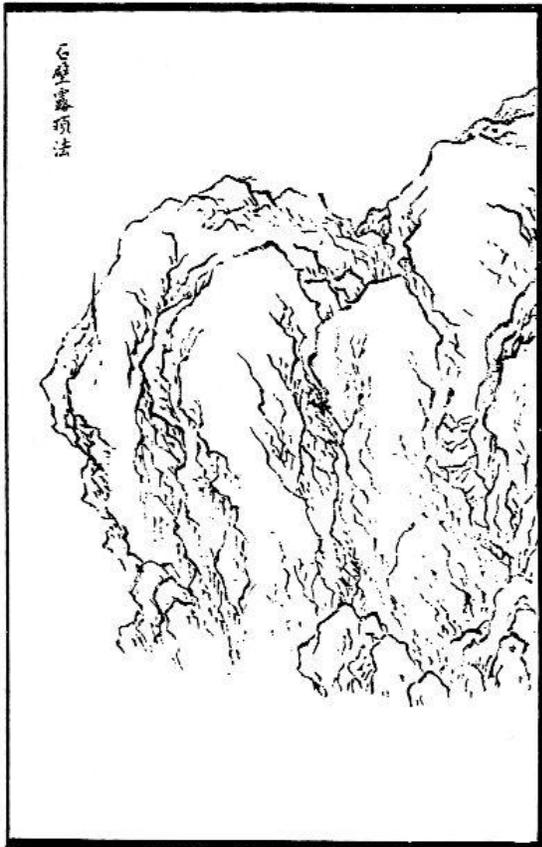
LXXI. Méthode de peindre les ki ².



LXXII. Méthode pour peindre les talus au bord de l'eau.

¹ Les « nuages jaunes » sont une métaphore qui désigne les moissons mûres.

² Ki est un nom technique de la peinture de paysage. Il signifie : *rocher battu par les flots*. Cf. Introduction, Chapitre XII, *Explication des termes techniques*.



LXXIII. Méthode pour peindre des falaises dont le sommet est apparent.



LXIV. Méthode pour peindre les falaises dont la base est apparente.

XVIII¹

Méthode de [Houang] Tseu-kieou pour peindre les cascades

@

Les pierres sont les os des montagnes ; les cascades sont les os des pierres. On dit que la nature de l'eau est très faible, comment pourrait-on l'appeler : os ? Je réponds : elle frappe les montagnes et perce les pierres ; sa force secoue les hautes montagnes ; il n'y a rien de plus fort que l'eau. C'est pourquoi Tsiao Kan ² dit : c'est l'eau qui engendre les os. De plus, la cascade mince, torrentueuse et longue, les fleuves qui arrosent [la terre], les mers qui contiennent [l'eau], chacune de leur goutte ne serait-elle pas le sang et la moelle de la nature ? Le sang, c'est pour engendrer les os ; la moelle, c'est pour nourrir ^{p.166} les os ; quand un os n'a pas de moelle, c'est un os mort. Quelle différence y a-t-il entre un os mort et la terre ? Alors, on ne peut plus l'appeler os. La montagne est l'os parce que c'est l'eau qui l'a formée. C'est pourquoi les anciens étaient très attentifs quand ils faisaient

¹ Ici l'on trouve une section spécialement consacrée aux cascades et aux torrents.

² Tsiao Kan était un lettré et un homme d'État du premier siècle av. J. C. Il écrivit le *Yi-lin*.

les cascades. Tcheng Tchong ¹ disait même : [il faut] cinq jours pour peindre une cascade.

Maintenant, je donne différentes planches de cascades et je mets tout d'abord celle de [Houang] Tseu-kieou dans laquelle on voit entièrement la cascade transperçant la montagne à l'endroit le plus escarpé. Comment pourrait-on dire que ce n'est pas l'os ?

Commentaire. — On a déjà vu aux premiers commentaires du Livre des pierres de quelle nature étaient les idées des Chinois sur la vie de la montagne et le rôle important que l'eau joue dans cette vie. L'eau est considérée, en effet, comme le sang de cet être vivant qu'est la montagne : elle en est le liquide nourricier. De là à s'imaginer que, de même que le sang nourrit la chair et la reconstitue, de même l'eau nourrit la pierre et l'engendre, il n'y a qu'un pas. Ce pas fut franchi et c'est pourquoi on nous dit que si la pierre est l'os de la montagne, l'eau est l'os des pierres, c'est à dire qu'elle engendre et nourrit la pierre comme le sang engendre et nourrit la chair et les os. En définitive, les eaux des torrents, des cascades, des fleuves et de la mer, circulent dans ce grand corps qu'est la terre comme le sang dans le corps de l'homme ou de l'animal. Sans doute, cela répond à une physique erronée, mais qui avait encore des sectateurs en Europe au XVII^e siècle. Elle était fondée sur nombre d'observations exactes et exprimait l'idée que les Chinois se faisaient de la vie du monde. Elle était de nature à accentuer encore le sens d'un mystère grandiose quand le philosophe, le poète ou le peintre contemplaient les beautés de la nature.

LXXV. Méthode de Houang Tseu-kieou pour peindre les cascades.



¹ Peintre de l'époque des Ming.



LXXVI. Méthode des pierres en désordre et des cascades étagées. p.167

Les cascades étagées parmi des pierres en désordre, on doit les rendre de telle sorte que l'on sente leur murmure. Il faut diriger la force de la cascade vers la concavité des pierres et accumuler [les eaux] dans les endroits où les pierres sont amoncelées.



LXXVII. Exemple d'un rocher surplombant et cachant la cascade.

[Wang] Mo-ki (Wang Wei) disait : « Quand on peint une cascade, il faut qu'elle soit interrompue, mais non coupée ». Pour ce qu'on appelle : interrompu mais non coupé, il faut que [la trace du] pinceau soit interrompue, mais que l'âme de la cascade ne le soit pas ; que la forme soit interrompue, mais que l'idée ne le soit pas. C'est comme un dragon sacré à demi caché dans les nuages et dont le corps [cependant] se continue de la tête à la queue.



LXXVIII. Exemple d'un nuage planant sur la cascade et la cachant [en partie].

Pour peindre les cascades, les hommes de l'antiquité employaient souvent le Yun-souo ¹ ; mais quand on peint ces nuages, il ne faut pas laisser voir les traces du pinceau et de l'encre. On fait seulement le contour avec la couleur légère. Ainsi, on montre une main habile.



LXXIX. Exemple [de la façon] de diviser les cascades dans les gorges de montagnes.



LXXX. Exemple d'un rocher surplombant laissant tomber la cascade.

¹ Yun-souo, mot à mot, *enfermé par le nuage*, est un nom technique qui s'applique aux brumes flottant devant les cascades et les cachant à demi. La planche gravée ne peut donner une idée de la subtilité avec laquelle les peintres chinois évoquent ces brumes flottantes dans toute leur délicatesse et leur imprécision. C'est à cela que fait allusion le texte ci-dessus.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde



LXXXI. Exemple pour peindre une cascade étagée en deux plans ¹.



LXXXII. Exemple pour peindre une cascade étagée en trois plans.



LXXXIII. Exemple pour peindre une cascade mince.



LXXXIV. Exemple pour peindre une cascade plate ².

¹ Le blanc qui sépare les deux plans sur la planche, d'une façon assez brutale, correspond à ces traînées de brumes, ou à ces nuages qui divisent avec tant de charme les différentes parties d'une peinture chinoise.

² On voit qu'il s'agit ici plutôt d'un torrent que d'une cascade proprement dite. Le Chinois ne fait pas de différence entre l'une et l'autre.



LXXXV. Exemple pour peindre une grande cascade.



LXXXVI. Exemple pour peindre un pont de pierre sous lequel tombe une cascade.

XIX¹

Méthode pour peindre les vagues des fleuves et de la mer

Les montagnes ont des pics bizarres : l'eau aussi a des pics bizarres. Les pierres sont comme de grandes vagues qui tourbillonnent furieusement et qui frappent les montagnes. Quand la lune se montre sur la mer, les vagues sont comme des chevaux blancs qui courent ; à ce moment, on voit partout de hautes montagnes et de grands pics. Wou Tao-yuan peignait les vagues [de telle façon que], toute la nuit, on en entendait le bruit. Non seulement il peignait bien les vagues, mais encore il excellait à peindre le vent. Ts'ao Jen-hi, quand il peignait [l'eau], les replis de dix-mille courants n'y avaient pas le moindre désordre ; non seulement il peignait bien le vent, mais il peignait aussi les flots lorsqu'ils ne sont pas sous l'influence du vent. L'art de peindre l'eau est alors accompli.

Commentaire. — Les mouvements de l'eau sont comparés ici à l'aspect tumultueux des montagnes qui, parfois, apparaissent comme un océan figé. La planche ci-contre montre bien la raison de cette comparaison, avec les vagues dressées comme des pics de montagnes, ondulant sur la plaine marine comme les chaînes montagneuses sur les continents. Cette comparaison a été faite de bonne heure en Orient et elle a été répétée

¹ L'étude des eaux torrentueuses étant achevée, deux planches sont consacrées ici à l'eau des fleuves, des lacs ou de la mer.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

jusqu'à nos jours. Je n'en veux pour preuve que la fameuse estampe d'Hokusai intitulée « la vague » et qui laisse voir au loin le mont Fuji répétant le dessin d'une vague énorme qui se soulève dans l'échancrure d'une autre vague écumeuse et retombante. Il est intéressant de noter aussi que les vagues écumeuses sous la lueur de la lune ont évoqué à l'esprit des Chinois, comme des anciens Grecs, des troupes de chevaux bondissants et se poursuivant dans la houle. Il est intéressant encore de noter que les Chinois avaient observé la cause réelle des vagues. Il est dit au paragraphe suivant : 'quand le vent tombe, les flots sont calmes'. Il a fallu Léonard de Vinci, en Europe, pour démontrer que c'était l'action du vent qui, soulevant la surface des eaux, formait les vagues et non point les vagues qui, par leur mouvement, engendraient le vent.



LXXXVII. Méthode pour peindre les vagues des fleuves et de la mer.

XX

Méthode pour peindre les courants dans l'eau calme des k'i et des kien ¹

Pour les montagnes, il y a la méthode du *p'ing-yuan yuan* ². L'eau a aussi sa méthode du *p'ing* et du *yuan*. Quand le vent tombe, les flots sont calmes. Quand les nuages sont partis et que la lune est claire, la brume illuminée est immense et lointaine : l'œil ne peut pas en saisir les limites. Dans ce qui est grand, il y a le fleuve et la mer ; dans ce qui est petit, il y a le ruisseau et la mare : en un instant, tout cela est devenu froid, calme et silencieux. Alors, la nature de l'eau se révèle.



LXXXVIII. Exemple pour peindre les courants dans l'eau calme des k'i et des kien.

¹ On a ici deux noms techniques de la peinture de paysage. Le *k'i* est un cours d'eau coulant au fond d'une vallée ; l'eau peut donc s'étaler en nappe et couler avec calme. Le *kien* est un cours d'eau qui coule entre deux montagnes. Voir Introduction, chap. XI.

² L'auteur compare ici l'étalement en surface de l'eau à l'étalement en largeur des montagnes. Voir le commentaire du chap. X, p. 142 et 143.

XXI

Les nuages ¹

Les nuages sont la parure du ciel et de la terre, la broderie de la montagne et des eaux. Ils sont rapides comme un cheval au galop. Ils s'élancent contre les pierres [des montagnes de telle sorte que] l'on entend leur bruit. Telle est la vigueur du nuage ! En général, quand les anciens peignaient les nuages, ils avaient deux secrets :

Premièrement, à l'endroit des paysages où mille pics et dix mille précipices se réunissaient en nombre, ils les cachaient au moyen de nuages. Les pics bleutés pénètrent dans le ciel, tout à coup, les écharpes blanches s'étalent horizontalement ; elles les séparent par couches. Quand la partie supérieure des montagnes [se trouve] dans l'échancrure des nuages, leur tête azurée réapparaît. C'est, comme disent les écrivains, chercher le calme dans la précipitation. Ainsi, par les cinq couleurs, on charme les yeux du spectateur.

Deuxièmement, à l'endroit du paysage où les montagnes et les précipices sont trop clairsemés, au moyen des nuages, on y ajoute du mouvement. Là où il n'y a ni eau ni montagne, les couches [de nuages] commencent ; elles sont ondulées comme [les vagues] de la grande mer et comme formées de pics de montagnes. C'est pareil à ce que les écrivains appellent « faire des citations de poésies pour augmenter la puissance du style ». Moi, dans ces méthodes pour peindre les paysages, je place à la fin [la question] des nuages parce que les anciens disaient que les nuages sont la récapitulation [de ce qui précède], car, dans le vide insaisissable [des nuages], on voit beaucoup de traits de montagnes et de méthodes d'eau qui s'y dissimulent. C'est pourquoi on dit : des montagnes de nuages, des mers de nuages.

Pour peindre les nuages, on n'emploie que la couleur pure. Quand on les regarde, ils semblent se dresser en tas. Quand on n'y met pas de tracés d'encre, c'est préférable. Quand, dans les peintures de paysages en *ts'ing-liu* ², on fait des traits fins, il faut que [les nuages] soient en harmonie. Alors, on emploie l'encre faible pour tracer [leurs contours] et on les teint avec l'azur faible.

¹ Pour les Chinois, d'une part les nuages ressemblent à l'eau ; de l'autre aux montagnes. On trouve donc à y appliquer ce que l'on a appris dans les procédés spéciaux à chacune de ces catégories.

² Le *tsing liu chan choueï*, est un nom technique de la peinture de paysage qui correspond à une méthode de peinture dans laquelle la perspective aérienne est exprimée par des dégradés qui vont du bleu de lapis au vert de malachite ; on y emploie aussi des couleurs très brillantes ainsi que des fonds d'or. Les traits y sont dessinés très finement.

Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde

Les peintres des T'ang avaient deux manières de peindre les nuages ; on appelle la première : la méthode *tch'ouei yun* ¹. Elle consiste à peindre la soie avec du blanc léger. Cette manière correspond aux couches de nuages flottant suivant le vent : c'est léger et pur, cela plaît aux hommes ; c'est excessivement gracieux. La seconde méthode, c'est ce qu'on appelle la méthode *keou-fen* ². Dans les peintures de paysage *kin-pi* ³, on repasse sur les traits d'encre avec de la poudre [blanche]. Le maréchal Li, le fils, employait souvent cette méthode ; l'aspect en était très puissant. Cela augmentait la richesse de la peinture.

Commentaire. — Après l'eau, le nuage ; il est, lui aussi, la parure de la montagne. Il en représente le souffle, l'haleine et comme l'esprit. Il joue un rôle considérable dans la composition du paysage, car par des brumes amassées, de longues bandes qui passent devant les parties trop confuses des montagnes, les peintres chinois et japonais ont introduit, avec un goût souvent impeccable, le sens du mystère et de l'harmonie. Les nuages occupent ainsi des espaces larges et calmes dans le tumulte des pics dressés au dessus des brumes. Ils appuient et ils soulignent leurs profils vertigineux. C'est pourquoi on les compare aux citations poétiques qui augmentent la puissance du style.



LXXXIX. Exemple de nuages dessinés au trait fin.



XC. Exemple de nuages [dessinés au trait fort].

@

¹ *Tch'ouei-yun*, terme technique ; mot à mot : souffler le nuage. Le contexte explique clairement à quel procédé ce terme correspond.
² Le *keou-fen* (mot à mot tracer la poudre) consiste, comme l'indique le texte, à atténuer les traits d'encre du contour des nuages au moyen du blanc.
³ Le *khi pi chan chouei* est une technique du paysage analogue au *ts'ing liu chan chouei*, dans laquelle les dégradés du bleu au vert jouent un très grand rôle. L'emploi de l'or y est encore plus accusé ; des traits d'or se mêlent au corps même de la peinture.

