

KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN

Encyclopédie de la peinture chinoise

TRADUCTION ET COMMENTAIRES PAR
Raphaël PETRUCCI

Livres :

IV. Les Jen-wou

V. Exemples de peintures de paysages

VI. La peinture des Iris et des Orchis

VII. Les Bambous

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 : IV. Les Jen-wou — V. Exemples de peintures de paysages — VI. La peinture des Iris
et des Orchis — VII. Les Bambous, pp. 175-281.

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

TABLE DES MATIÈRES

[Planches](#)

LIVRE IV. Les Jen-wou

I. Les Jen-wou (Les hommes et les choses) — II. Exemples de jen-wou dessinés en sie-yi — III. Oiseaux et quadrupèdes dans le paysage — IV. Méthode de peindre les maisons enchevêtrées — V. Ce qu'on appelle les sourcils et les yeux dans les fabriques — VI. Méthode de peindre les portes — VII. Exemples de petites vues de campagne — VIII. Méthode de peindre les ponts — IX. Méthode de peindre un moulin à eau — X. Maisons et tours à étages — XI. Différents exemples pour peindre des maisons et des tours à étages — XII. Les bateaux — XIII. Différents exemples de tables, de sièges, d'écrans et de lits.

LIVRE V. Exemples de Peintures de Paysages

LIVRE VI. La peinture des Iris et des Orchis

I. Enseignement élémentaire de la peinture des iris par le maître de la maison Ts'ing-tsai — II. Histoire de la méthode de peindre les iris et les orchis — III. Méthode du classement des traits pour peindre les feuilles — IV. Méthode de peindre les feuilles allant vers la droite ou vers la gauche — V. Méthode de peindre les feuilles clairsemées ou denses — VI. Méthode de peindre les fleurs — VII. Méthode pour pointer le cœur de l'iris — VIII. Méthode pour employer le pinceau et l'encre — IX. Méthode du chouang-keou — X. Secret en phrases de quatre caractères pour peindre les iris — XI. Secret en phrases de cinq caractères pour peindre les iris — XII. Méthode pour tracer les feuilles — XIII. Méthode pour tracer les feuilles de droite à gauche — XIV. Deux touffes entrecroisées — XV. Exemple pour peindre des feuilles pendantes — XVI. Méthode pour peindre les fleurs — XVII. Méthode pour pointer les étamines — XVIII. Exemples de peintures d'iris.

LIVRE VII. Les Bambous

I. Enseignement élémentaire de la peinture de bambous par le maître de la maison Ts'ing-tsai. Histoire de la peinture de bambous — II. Méthode de peindre les bambous à l'encre — III. Méthode de composition — IV. Méthode de peindre les tiges — V. Méthode de peindre les nœuds — VI. Méthode de peindre les branches — VII. Méthode de peindre les feuilles — VIII. Méthode du keou-lo — IX. Secret en phrases rythmées pour peindre les bambous à l'encre — X. Secret pour peindre les tiges — XI. Secret pour peindre les nœuds — XII. Secret pour placer les branches — XIII. Secret pour peindre les feuilles — XIV. Exemples de peintures de bambous.

@

TABLE DES PLANCHES

@

LIVRE IV. Les Jen-wou.

I à XXX. [Modèles de figures dans le paysage](#)
XXXI à XXXVI. [Exemples de Jen-wou dessinés en sie-yi](#)
XXXVII à XXXIX. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage](#)
XL à XLIV. [Exemples d'oiseaux dans le paysage](#)
XLV, XLVI. [Méthode de peindre les maisons enchevêtrées](#)
XLVII à LIV. [Méthode pour peindre les fabriques](#)
LV à LX. [Manière de peindre les portes](#)
LXI à LXVI. [Vues de campagne](#)
LXVII à LXX. [Méthode de peindre les ponts](#)
LXXI, LXXII. [Méthode de peindre un moulin à eau](#)
LXXIII, LXXIV. [Exemples de tours](#)
LXXV. [Exemple d'une maison à étages sur une terrasse](#)
LXXVI à LXXXII. [Exemples de tours et de maisons à étages](#)
LXXXIII, LXXXIV. [Les bateaux](#)
LXXXV. [Bateaux des fleuves](#)
LXXXVI. [Bateau dans une gorge de montagne](#)
LXXXVII. [Exemple de bateaux de lacs](#)
LXXXVIII. [Grands bateaux \(Jonques\)](#)
LXXXIX, XC. [Les bateaux](#)
XCI à XCIV. [Meubles](#).

LIVRE V. Exemples de Peintures de Paysage.

- I. [Paysage du Heng-chan par Kiu-jan](#)
- II. Paysage de Ni Yun-lin
- III. Paysage de Mi Yuan-tchang. Copie de Kao Fan-chan
- IV. Peinture d'un chemin dans la neige par King Hao
- V. [Peinture de ceux qui jouissent de l'étude par Sie Tsi](#)
- VI. Peinture de Siu Wen-tch'ang
- VII. Peinture d'un pavillon d'étude avec des pruniers par Li Ying-k'ieou
- VIII. Peinture de la montagne Fou-tch'ouen par Houang Tseu-kieou. Copie de Siao Yun-ts'ong
- IX. Imité de Houang Tseu-kieou
- X. [Peinture de Yang Long-yeou](#)
- XI. Peinture de Tsien-kiang
- XII. Peinture de l'élaeococca vert rafraîchissant la chaleur d'été par Chen Che-t'ien.

LIVRE VI. La Peinture des Iris et d Orchis.

I, II. [Exemple pour tracer les feuilles](#)
III à X. [Méthode pour tracer les feuilles](#)
XI, XII. [Deux touffes entrecroisées](#)
XIII. [Feuilles denses et poussant droit](#)
XIV. [Feuilles clairsemées et poussant obliquement](#)
XV, XVI. [Exemple de feuilles en chouang-keou](#)
XVII, XVIII. [Exemple pour peindre les feuilles pendantes](#)
XIX à XXI. [Méthode pour peindre les fleurs](#)
XXIII à XXV. [Méthode pour pointer les étamines](#)
XXVI. [Fleurs attachées à leur tige et peintes à l'encre](#)
XXVII. [Fleurs attachées à leur tige et peintes au double contour](#).

Exemples de Peintures d'Iris

XXVIII. [Petits iris dans la manière de Ma Siang-lan](#)
XXIX. Orchis au double contour dans la manière de Ma Lin
XXX. [Iris au double contour. Copie d'une peinture de Wen Heng-chan](#)
XXXI. Orchis à l'encre dansant dans le vent, à l'imitation de Tang Lieou-jou.

LIVRE VII. Les Bambous

I, II. [Exemples pour faire la tige et les nœuds](#)
III, IV. [Exemple pour peindre la tige](#)
V, VI. [Exemples pour peindre les branches](#)
VII, VIII. [Exemples de tiges avec branches](#)
IX, X. [Méthode de faire les feuilles dressées](#)
XI à XIV. [Méthode pour peindre les feuilles penchées](#)
XV à XVIII. [Méthode pour faire le sommet](#)
XIX, XX. [Exemple d'une branche obliquement disposée](#)
XXI, XXII. [Manière de faire sortir l'extrémité](#)
XXIII, XXIV. [Manière de disposer le pied des bambous](#).

Exemples de peintures des bambous

XXV. [Le cœur vide ami de la pierre, dans la manière de Li Si-tchai](#)
XXVI. Feuilles denses dans la brume dans la manière de Sou Tong-po
XXVII. [Les regrets de la rivière Siang, imité de Siao Hie-liu](#)
XXVIII. Bambous en fei-po dans la manière de Kiai-hien-lao-jen.

@

L I V R E I V

L E S

J E N – W O U

I

Les Jen-wou (les hommes et les choses)

@

p.177 Les différentes formes de *jen-wou* qui animent les paysages ne doivent pas être trop travaillées ; elles ne doivent pas non plus être trop sommaires. Il faut absolument qu'elles aient un lien avec le paysage ; l'homme semble regarder la montagne, la montagne semble aussi se pencher pour regarder l'homme ; le joueur de *k'in* ¹ semble écouter la lune, la lune aussi paraît demeurer calme pour écouter le [son du] *k'in*. Ainsi on donne aux spectateurs le regret de ne pouvoir se précipiter dans la peinture pour disputer la place aux personnages [qui y sont représentés]. Sinon, la montagne est la montagne ; l'homme est l'homme ². Alors, cela ne vaut pas la peinture intitulée « La montagne nue et l'arc-en-ciel » de Ni [Yun-lin] dans laquelle il n'y a aucun personnage. Pour peindre des *jen-wou* dans les paysages, il faut les représenter purs comme la grue ³ ; quand on les regarde, ils doivent être comme des *sien-[jen]* ⁴ ; ils ne doivent pas avoir l'aspect des gens des villes, ce serait un grand défaut pour le paysage.

Dans ce qui suit, je cite les différentes formes d'hommes marchant, debout, assis, couchés, regardant, écoutant, suivant [quelqu'un] ; j'en cite un ou deux [exemples] et j'inscris à côté des phrases de poésies empruntées à des auteurs de l'époque des T'ang et des Song afin de montrer que, peindre les p.178 *jen-wou* dans le paysage, c'est comme mettre en évidence le sujet [dans la composition littéraire] : le sujet de tout le tableau est déterminé par le personnage. Les peintures des anciens portaient souvent des inscriptions poétiques. Cependant, les vers que j'ai cités ne doivent pas toujours être choisis pour les mêmes poses des personnages. C'est simplement au hasard que je les cite afin que les débutants puissent, par ce moyen, en trouver d'autres.

Commentaire. — On voit donc que les auteurs du *Kiai tseu yuan* donnent ci-après des modèles pour introduire des personnages dans les paysages. Souvent, ces personnages sont accompagnés d'une citation poétique dont ils sont le commentaire. Rien ne saurait mieux montrer le lien étroit qui rattache en Chine la poésie à la peinture. Celle-ci n'est souvent qu'un commentaire d'un poème, de même que le personnage n'est souvent ici que

¹ Le *k'in* est une sorte de guitare à cinq ou sept cordes.

² C'est-à-dire qu'il n'y a aucun lien entre eux ; ce sont seulement des éléments juxtaposés.

³ La grue est un oiseau de bon augure, symbole de sagesse et de longévité.

⁴ Les *sien-jen* sont les adeptes du *sien-chou* ; ce sont des solitaires parvenus à un haut degré de pouvoir magique par les méditations et l'ascétisme.

le commentaire d'une phrase poétique. Ce n'est pas en vain que les Chinois ont appelé la poésie une *peinture sans formes*, la peinture, un *poème sans paroles*. Souvent, dans les phrases qui accompagnent les figures, dans les planches suivantes, on trouvera l'évocation d'un paysage, ou tout au moins, le rappel d'un large sentiment de nature. C'est qu'il s'agit de figures destinées non pas à rester dans l'isolement qu'une étude analytique leur impose ici, mais à faire partie d'un paysage qu'elles animent et dont elles soulignent le caractère général. J'ajouterai enfin que l'examen attentif de ces planches permettra bien p.179 souvent, lorsqu'on aura l'occasion d'en rapprocher quelque peinture, de déterminer le sujet du tableau.



I. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Quand on se promène oisif, les pas mènent facilement au loin.
— Quand on se récite [quelque chose] à soi-même dans un endroit solitaire, la voix, d'elle-même, s'élève.
2. Dans la montagne d'automne, les mains derrière le dos, il marche.
3. Quand la chaufferette dégage ses effluves sur les mains [enfoncées] dans les manches, on ne sent pas le froid.

On verra par la suite que le livre des *jen-wou* est subdivisé en six sections principales. La première est consacrée aux personnages dans des actions diverses ; la seconde aux personnages représentés avec la technique du *sie-yi* qui a déjà été exposée au livre des arbres et qui trouve une application plus caractéristique encore lorsqu'il s'agit de la figure ; la troisième est consacrée aux quadrupèdes et aux oiseaux. La quatrième aux fabriques et elle comprend des modèles de maisons modestes et de chaumières, aussi bien que des tours à étages et des palais comme le fameux Kieou-tch'eng-kong ; la cinquième enfin est consacrée aux bateaux de pêcheurs et aux jonques ; la sixième au mobilier. Après les éléments essentiels du paysage étudiés dans le livre des arbres et le livre des pierres, on étudie donc ici les divers éléments qui peuvent intervenir comme accessoires dans le paysage lui-même.



II. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Debout, seul et pensif, il se récite à lui-même une poésie.
- 2. Au clair de lune, il retourne à la maison en portant une houe.
- 3. Il a cueilli des chrysanthèmes dans la haie de l’est et il aperçoit au loin la montagne du sud.



III. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. En contemplant la montagne, on trouve des poésies ; l’une après l’autre, on les écrit sur la paroi.
- 2. Par hasard, on rencontre le vieillard voisin ; on cause et on rit sans penser au retour.



IV. [Modèles de figures dans le paysage].

1. La main appuyée sur un sapin isolé, il flâne.
2. S'appuyant sur son bâton, il écoute la source murmurante.



V. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Portant des sapèques, il passe le pont rustique 1.
2. Il montre du doigt les bandes de corbeaux qui montent dans le ciel.



VI. [Modèles de figures dans le paysage].

1. La canne en bois de li 2 m'aide à accomplir mon chemin.
2. Quand on contemple dans le désœuvrement le sentier qui conduit aux bambous, on a naturellement dans son cœur [l'envie d'aller] vers la montagne 3.

1 Les sapèques sont enfilées au bout du bâton du personnage. Le fait qu'il porte des sapèques indique qu'il se dirige vers une « maison de vin », un cabaret rustique, perdu dans la verdure ; la présence en est presque toujours évoquée dans la peinture par la présence d'un petit drapeau servant d'enseigne et que l'on aperçoit au dessus des arbres.

2 Le li est le *chenopodium*. C'est une plante dont on mange les feuilles et dont les tiges servent à faire des bâtons pour les vieillards. Le fait qu'il s'agit d'une canne de li indique que l'on a affaire à un vieillard courbé par l'âge et qui s'appuie sur son bâton. Ce vieillard, dans le paysage montagneux, c'est un *sien-jen*, ou, pour le moins, un lettré solitaire.

3 On sait que le bambou est le symbole de la sagesse. Aller vers la montagne, c'est aussi aller vers la méditation solitaire qui agrandit l'âme, vers la sagesse. On comprend dès lors pourquoi l'image des bambous sous l'ombrage desquels on va rêver évoque aussi dans le cœur l'image de la montagne. Le peintre composera ces divers éléments dans son tableau et, au delà de la plaine dans laquelle se trouvent les bambous et les personnages, il dressera le profil de la montagne austère qui habite leur cœur.

VII. [Modèles de figures dans le paysage].

Le nuage, dans la hauteur, est pareil à mon cœur 1.

Lire, étant couché [à terre] le Chan hai king 2.



VIII. [Modèles de figures dans le paysage].

Il déroule la natte et se penche sur un long cours d'eau 3.

Quand on est couché dans les nuages, on sent ses vêtements humides 4.

1 Le personnage, allongé et accoudé sur une pierre, dans la montagne, regarde le nuage qui plane au dessus de lui. Son cœur domine les contingences étroites du monde comme le nuage domine la plaine. Tel est le sens de l'allusion évoquée par le vers et qui se réalise dans la peinture.
2 Le Chan Hai king ou « Livre des montagnes et des eaux » est une sorte de compilation géographique qui semble remonter à une haute antiquité. Il s'attache à donner un commentaire descriptif des inscriptions gravées sur les neuf vases dont on attribue la fonte au grand Yu. Il est tout indiqué entre les mains d'un lettré solitaire lisant dans un paysage.
3 C'est une coutume en Chine que d'emporter avec soi une natte que l'on déroule pour s'allonger ou s'asseoir à terre dans le site que l'on a choisi. Alors, le peintre prend son pinceau pour faire quelque croquis, le poète pour écrire un poème ; le solitaire des montagnes médite sur les principes qui se cachent derrière les apparences. Ici, le personnage est supposé contempler l'eau d'un fleuve qui s'écoule dans la mer des destinées. L'idée philosophique qui se dégage de l'allusion est celle de l'impermanence.
4 Le personnage est couché au pied d'un roc, dans la montagne. La brume le baigne et si ses vêtements sont pénétrés par elle, son âme l'est davantage encore. Il atteint à cet instant de la contemplation où l'on touche à « l'extrême vide » et où esprit et forme sont imprégnés de l'essence même de l'univers.



IX. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Quand ils ont marché jusqu'à l'endroit où l'eau est épuisée, ils s'asseyent et regardent les nuages qui montent **1**.
2. On frotte la pierre avec sa manche en attendant de faire le thé **2**.



X. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Deux hommes, l'un en face de l'autre, boivent, [assis] parmi les fleurs épanouies de la montagne **3**.
2. De temps en temps, je reviens à mon livre et l'étudie **4**.

1 C'est-à-dire que, quand ils ont gravi les pentes jusqu'à la source du ruisseau, ils contemplent les nuages qui s'élèvent.
2 C'est-à-dire : on s'accoude sur une pierre que la nature a façonnée en forme de table et l'on devise en attendant de faire le thé. Le thé est l'un des agréments des promenades et des méditations dans la solitude. On va le voir plus loin.
3 On a ici l'épisode qui suit celui dont le dessin précédent a donné une image.
4 L'un des personnages revient à quelque lecture philosophique qu'il a choisie en rapport avec le sentiment provoqué en lui par le paysage. On en a vu plus haut un exemple lorsqu'un solitaire lisait le Livre des montagnes et des eaux dans la solitude montagnaise d'où l'on domine la cours des fleuves.

XI. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Aujourd’hui le temps est beau, nous jouons des instruments à vent et du k’in.
- 2. Nous goûtons ensemble, avec plaisir, une belle composition littéraire 1.



XII. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Le jeu des échecs raccourcit un long après-midi 2.
- 2. Quand il fait beau, devant la fenêtre, on arrange le morceau sur les nuages blancs 3.

1 Ici le texte fait allusion à ces réunions de lettrés et de poètes se rendant dans la campagne, à la recherche de quelque beau site, dans lequel ils s’arrêtent et passent leur temps à composer ou à lire des poésies.
2 On a ici un sujet que l’on retrouvera fréquemment dans les peintures chinoises : des personnages assis autour d’un rocher façonné en forme de table et jouant aux échecs.
Le k’i n’est du reste pas le jeu d’échecs que nous connaissons. Il se joue sur un échiquier dont les cases sont plus nombreuses que le nôtre et au moyen de dés.
3 Les deux personnages sont donc supposés se trouver devant la baie grande ouverte de quelque pavillon de lettré construit dans la solitude. Ils ordonnent les volumes d’un livre qu’ils feuilletent et derrière l’un d’eux on aperçoit un paquet de rouleaux qui ne sont autres que des peintures. Le vers cité est de Tou Fou.



XIII. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Le torrent de montagne est clair et peu profond, je le traverse et m'y lave les pieds 1.
2. Ils sont assis et les feuilles de mûrier tombent dans le vin, on vient pour récolter les tiges de chrysanthèmes 2.
3. Calmement assis, il récite des poésies 3.



XIV. [Modèles de figures dans le paysage] 4.

1. Un volume de littérature d'un style pur, afin d'éviter la vulgarité, on le prend souvent avec soi 5.
2. Les voix des [serviteurs]affairés se répondent ; le maître seul est oisif 6.

1 Les deux personnages sont donc supposés assis dans la montagne, sur la berge d'un torrent dans lequel ils ont trempé les pieds. Celui qui, après une longue marche dans la montagne, aura baigné ses pieds nus dans l'eau fraîche d'un torrent ou d'un ruisseau pourra seul juger du sentiment de bien-être qu'évoquent le vers et le dessin chinois.

2 Les deux personnages boivent du vin de riz dans des coupes qu'ils ont apportées avec eux dans la campagne. L'un d'eux est accoudé sur la jarre qui contient la boisson. Les feuilles de mûrier tombent, détachées par les souffles de l'automne. C'est le moment où l'on vient cueillir des chrysanthèmes. En somme, le vers et le dessin font allusion à l'automne. C'est donc dans un paysage d'automne que l'on trouvera les personnages dont on donne ici la formule.

3 Le dessin représente quelque lettré solitaire qui, frappé de la beauté du site qu'il contemple, récite des poésies exprimant un sentiment analogue à celui que le paysage évoque en lui. Il faut rapprocher cette citation de celle de la planche I du présent livre : « ... Dans un endroit solitaire, la voix, d'elle-même, s'élève. »

4 Ici finissent les citations poétiques liées à l'action des personnages et évoquant un complexe d'idées assez particulières. Les éléments qui suivent ne sont plus que des indications relatives aux personnages secondaires que l'on peut évoquer dans le paysage. Ce sont des comparses ou, si l'on veut, des figurants. Ils se rapportent à la vie des champs ; non plus à la contemplation profonde des *sien-jen*, des ermites et des lettrés.

5 On a ici une citation relative à un sujet que l'on a vu déjà plusieurs fois représenté : celui du lettré lisant dans la solitude.

6 Les deux dessins relatifs à cette citation montrent tous deux un personnage accompagné d'un serviteur ou d'un assistant ; dans le premier, l'assistant tient un écran à la main, le maître porte une sorte de sceptre ; dans le second, le maître est assis à terre, une étoffe sur la tête ; le serviteur se tient en face de lui dans l'attitude du respect.

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



XV. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Manière de porter des fagots sur l'épaule.
- 2. Manière de pêcher.
- 3. Manière de rentrer de la pêche.
- 4. Manière de labourer au printemps.



XVI. [Modèles de figures dans le paysage].

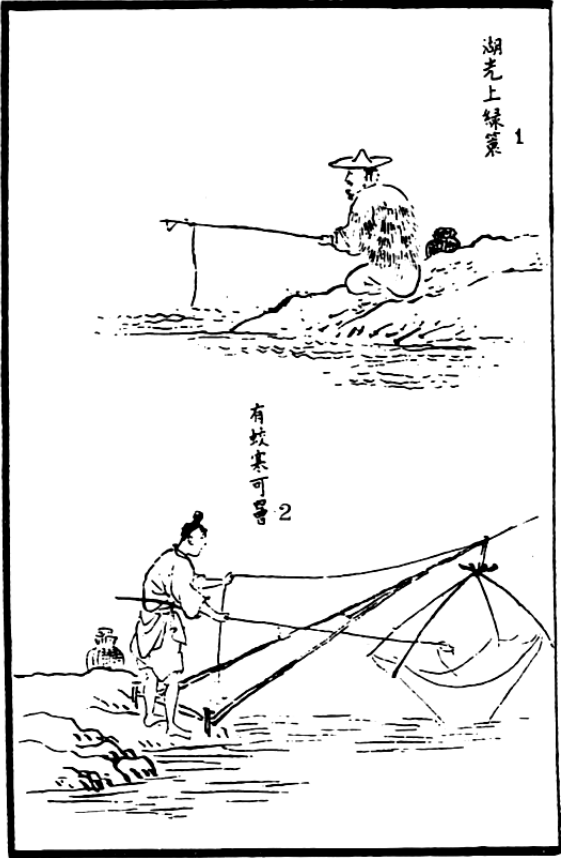
- 1. Manière de ramer.
- 2. Manière de manœuvrer une longue rame.
- 3. Manière de tenir la gaffe.
- 4. Manière de faire avancer une barque à la gaffe.



XVII. [Modèles de figures dans le paysage] 1.

- 1. Se laver les pieds dans un cours d'eau de dix-mille lis (de longueur).
- 2. Dans un territoire plein de fleuves et de lacs, un seul vieux pêcheur.

¹ Ici, les citations poétiques recommencent. Pour ce sujet du pêcheur se reporter à ce qu'il est dit du « Pêcheur solitaire » et de Tchang Tche-ho. Livre des Arbres, p. 117, note 4.



XVIII. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Les reflets du lac se jouant sur le manteau de jonc.
2. Quand il y a le dragon sans cornes, on peut pêcher dans le froid.



XIX. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Méditant une poésie [en traversant] un pont et en chevauchant sur un âne **1**.
2. Le cheval de guerre regarde au loin les herbes du printemps ; le voyageur contemple les nuages du soir.



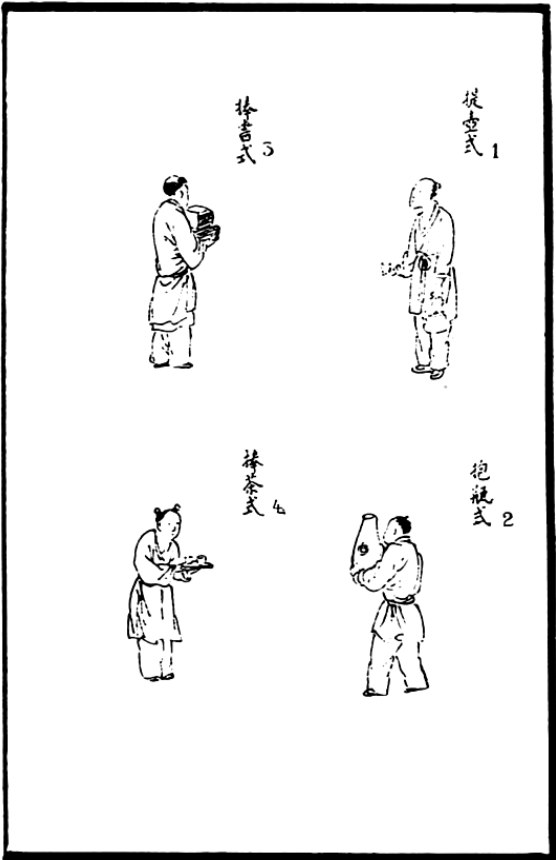
XX. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Dans les champs du printemps, on voit le chameau,
2. Parmi les fleurs, on joue de la flûte : c'est le berger qui passe.

1 On a ici un sujet fréquent dans la peinture chinoise. Il repose sur un antique dicton qui dit : « Si, lorsque l'on chevauche sur le dos d'un âne, on pense à la poésie, alors, une feuille quelconque est facile à remplir. » Ce qui veut dire que, lorsqu'on chevauche tranquillement sur un âne, dans le désœuvrement et en contemplant le paysage, les idées poétiques surgissent d'elles-mêmes.

XXI. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Manière de porter quelque chose en laissant pendre le bras.
- 2. Manière de prendre un vase dans les bras.
- 3. Manière de porter à deux mains des livres.
- 4. Manière de porter à deux mains [les tasses] de thé **1**.



XXII. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Manière de prendre à deux mains le godet à encre.
- 2. Manière de porter le k'in **2**.
- 3. Manière de balayer la terre.
- 4. Manière de cueillir des fleurs **3**.



1 Ici les citations poétiques s'interrompent à nouveau : il s'agit de figures de comparses, assistants des *sien-jen* ou des lettrés solitaires.
2 Sorte de luth que l'on porte, enfermé dans une gaine de soie.
3 Ici, l'assistant porte non des fleurs, mais une branche de prunier ou de cerisier, comme c'est généralement le cas dans les peintures.



XXIII. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Manière de laver un bol.
2. Manière de faire chauffer le thé.
3. Manière de dormir en entourant ses genoux avec les bras.
4. Manière de nettoyer les plantes médicinales.



XXIV. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Manière de porter sur l'épaule les sacs de voyage.
2. Manière de conduire un cheval [à la longe].
3. Manière de porter des livres.



XXV. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Manière d'être assis seul.
2. Exemple de deux hommes regardant les nuages.
3. Exemple de quatre hommes assis et buvant.
4. Exemple de deux hommes assis l'un vis à vis de l'autre.
5. Exemple d'un homme seul, assis et lisant.
6. Exemple de deux personnes assises, les genoux se touchant.
7. Manière de laisser pendre la ligne.
8. Manière d'être assis, les jambes croisées.

XXVI. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Manière de jouer du yuan 1.
- 2. Manière de jouer de la flûte.
- 3. Manière de pêcher.
- 4. Manière de faire cuire le cinabre 2.
- 5. Manière de jouer des instruments à cordes et de la flûte.
- 6. Exemple d’une famille de pêcheurs réunie et buvant.
- 7. Exemple d’un personnage seul, assis et regardant les fleurs.



XXVII. [Modèles de figures dans le paysage].

- 1. Manière de porter quelque chose sur l’épaule.
- 2. Manière de chevaucher à âne.
- 3. Manière de pousser une voiture.
- 4. Manière de porter un parapluie.
- 5. Manière de porter des sacs.
- 6. Manière de conduire un enfant.
- 7. Manière de porter des fagots.
- 8. Manière de porter la théière.
- 9. Manière de porter des fleurs.



1 Sorte de guitare ou de mandoline.
2 La cuisson du cinabre est l’opération magique par excellence. Elle fait partie des pratiques du *Sien-chou*.



XXVIII. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Manière de marcher ensemble.
2. Exemple de trois hommes debout vis à vis l'un de l'autre.
3. Exemple d'un homme portant une canne.
4. Manière de se donner la main.
5. Manière de joindre les mains derrière le dos.
6. Manière de tourner la tête.
7. Manière de tourner le dos à un enfant.
8. Exemple de [deux personnages] se faisant vis à vis et causant.

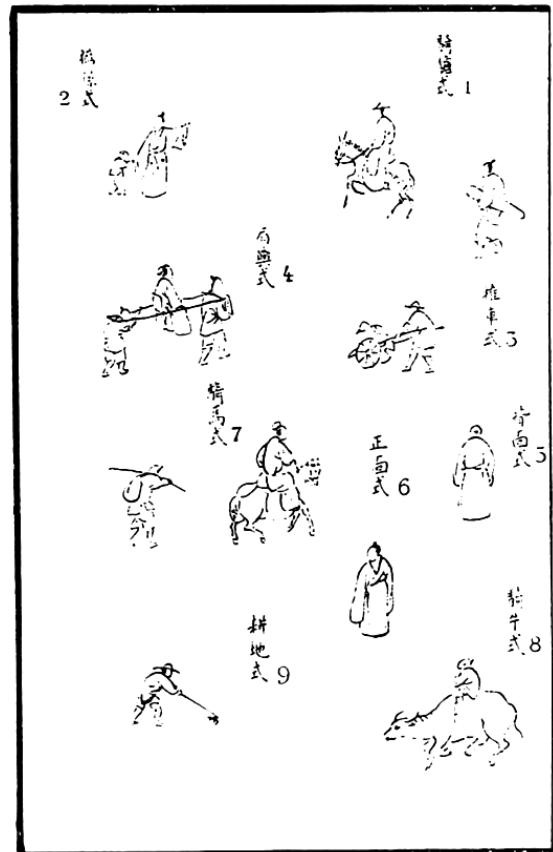


XXIX. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Exemple de deux personnages vis à vis l'un de l'autre.
2. Exemple d'un personnage seul et assis.
3. Exemple de deux hommes marchant.
4. Exemple de trois hommes assis en vis à vis.
5. Exemple d'un homme marchant.

XXX. [Modèles de figures dans le paysage].

1. Exemple [d'un homme] chevauchant sur un âne.
2. Exemple [d'un grand' père] conduisant son petit-fils.
3. Exemple [d'un homme] poussant une charrette.
4. Exemple de [deux hommes] portant la chaise [à porteurs].
5. Exemple d'un homme vu de dos.
6. Exemple d'un homme vu de face.
7. Exemple d'un homme à cheval.
8. Exemple d'un [berger] chevauchant un buffle.
9. Exemple d'[un paysan] labourant la terre.



II

Exemples de jen-wou dessinés en sie-yi ¹

Ces quelques exemples sont encore plus *sie-yi* que les *sie-yi* qui précèdent. Dans le coup de pinceau, il faut être rapide et habile avec vivacité, comme le calligraphe Tchang Tien ² qui écrivait en écriture *ts'ao*. L'écriture *ts'ao* comparée à l'écriture *tchen* ³, est beaucoup plus difficile ; c'est pourquoi les anciens disaient : [quand on écrit] avec précipitation, on n'a pas le temps d'écrire en *ts'ao*. La peinture *ts'ao* (c'est à dire : *sie-yi*) comparée à la peinture *kiai* ⁴, est encore beaucoup plus difficile. C'est pourquoi on dit : « le *sie* (le dessin) est encore ^{p.191} terminé par le *yi* (l'idée) » afin de montrer que, sans idée, on ne peut pas donner le coup de pinceau. Il faut que [les personnages], sans yeux, soient comme s'ils regardaient ; sans oreilles, soient comme s'ils écoutaient. On exprime cela par un ou deux coups de pinceau ; on abandonne les nombreux détails, on saisit la simplicité jusqu'à la simplicité la plus extrême ; alors, le goût naturel est intact. Il y a des choses qu'on ne peut exprimer avec des centaines ou des dizaines de coups de pinceau et ici, avec un ou deux coups de pinceau, soudainement, on y arrive : c'est ce qu'on appelle la subtilité.

¹ On sait que le *sie-yi* est un nom technique s'appliquant à une façon particulière de peindre par de forts encrages de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher aux détails. Voir p. 114, note 1. Livre des arbres.

² Surnom de Tchang Hiu, poète et calligraphe du VIII^e siècle, l'un des huit immortels de la coupe de vin. On dit que, même sous l'influence du vin, il dessinait des caractères en écritures *ts'ao* d'une beauté insurpassable.

³ L'écriture *ts'ao* est une cursive artistique où le pinceau se donne libre carrière pour dessiner capricieusement les caractères. L'écriture *tchen* est une écriture droite, normale et facilement lisible.

⁴ L'écriture *kiai* est l'écriture classique, en usage pour les manuscrits et l'impression des livres. Le *sie-yi* en peinture est l'équivalent du *ts'ao* en calligraphie ; la technique ordinaire de la peinture, l'équivalent du *kiai* en calligraphie.



XXXI. [Exemple de jen-wou dessinés en sie-yi].



XXXII. [Exemple de jen-wou dessinés en sie-yi].



XXXIII. [Exemple de jen-wou dessinés en sie-yi].



XXXIV. [Exemple de jen-wou dessinés en sie-yi].



XXXV. [Exemple de jen-wou dessinés en sie-yi].



XXXVI. [Exemple de jen-wou dessinés en sie-yi].

III

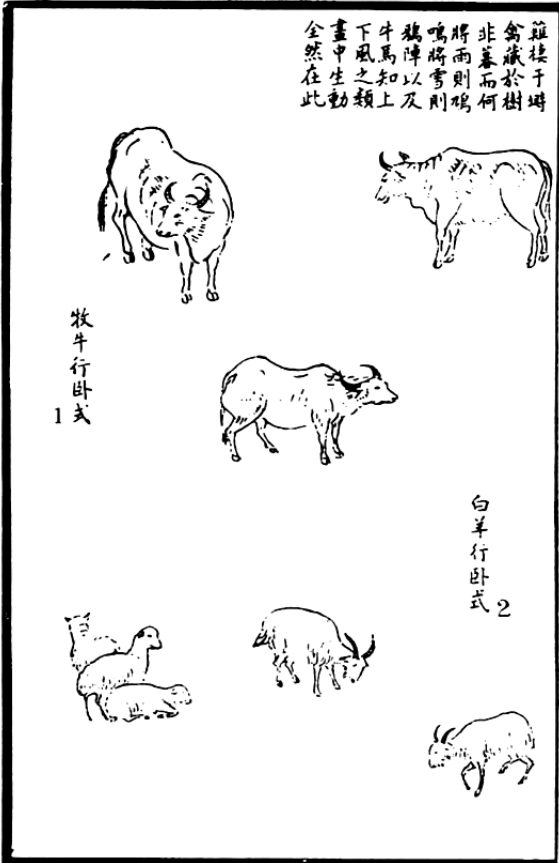
[Oiseaux et quadrupèdes dans le paysage]

Les formes d'oiseaux et de quadrupèdes mêlées au paysage, quoique peu importantes en apparence, sont toutes très importantes en réalité. Si l'on veut peindre le printemps, la peinture de printemps doit se situer à son rang [dans l'ordre des quatre saisons]. Représenter une tourterelle roucoulant ou de jeunes hirondelles, si ce n'est pas [l'image du] printemps, que serait-ce ? Si l'on veut peindre l'automne, la peinture d'automne doit être située à son rang. Représenter la grande oie sauvage volant ou la petite oie sauvage posée, si ce n'est pas [l'image de] l'automne, que serait-ce ? Mais on peut [aussi] distinguer les saisons par les montagnes et les arbres. Quand on veut peindre l'aube, les peintures de l'aube doivent se situer à leur rang. Représenter les oiseaux [qui se sont] perchés [pendant la nuit] et qui quittent les branches, un gros chien de garde surveillant la porte et aboyant, si ce n'est l'aube, que serait-ce ? Quand on veut peindre le soir, les peintures du soir doivent être situées à leur rang. Représenter les poules posées sur leur perchoir et les oiseaux cachés dans les arbres, si ce n'est le soir, que serait-ce ? Avant la pluie, les tourterelles roucoulent ; avant la neige, les corbeaux volent en bandes, et les bœufs et les chevaux savent [qu'il faut] suivre la direction du vent ou se tourner contre lui. Le mouvement dans les peintures réside dans tout cela.



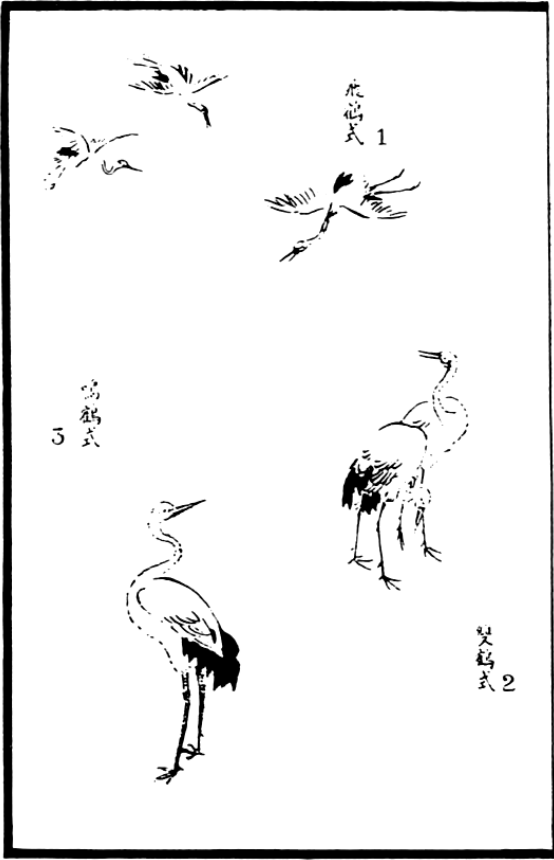
XXXVII. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage].

1. Exemple d'un cheval se roulant à terre dans le champ printanier.
2. Exemple de deux chevaux buvant à la source.
3. Exemples d'ânes chargés.



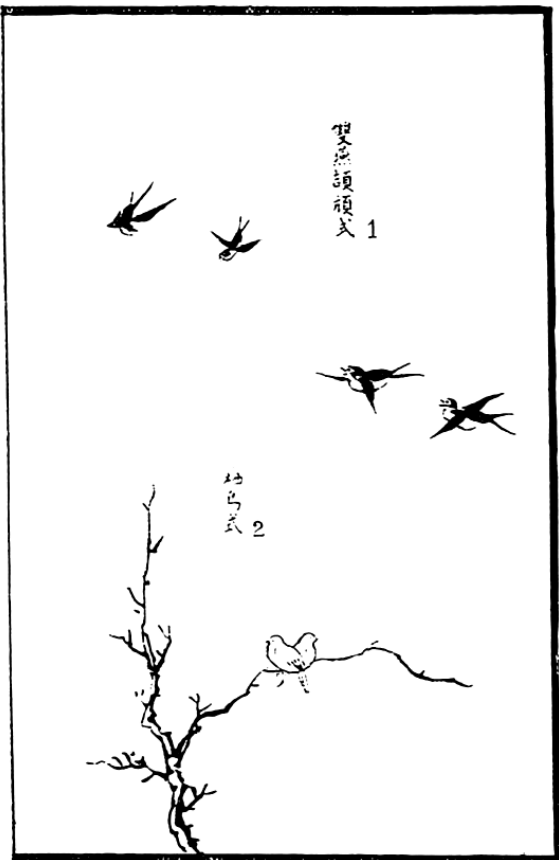
XXXVIII. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage] XXXIX. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage]

1. Exemple d'un bœuf marchant.
2. Exemple de moutons [et de béliers] marchant ou couchés.
1. Exemple d'un couple de cerfs.
2. Exemple d'un cerf qui brame.
3. Exemple d'un chien couché.
4. Exemples de chiens aboyant.



XL. [Exemple d'oiseaux dans le paysage].

- 1. Exemple de grues volant
- 2. Exemple de deux grues.
- 3. Exemple d'une grue criant.



XLI. [Exemple d'oiseaux dans le paysage].

- 1. Exemple de deux hirondelles tournoyant
- 2. Exemple d'oiseaux perchés.



XLII. [Exemple d'oiseaux dans le paysage].

- 1. Exemple de corbeaux volant.
- 2. Exemple de corbeaux en bande.
- 3. Exemple de corbeaux perchés.



XLIII. [Exemple d'oiseaux dans le paysage].

- 1. Exemple de grives [accompagnant] l'ombrage d'un saule.
- 2. Exemple d'un coq chantant.
- 3. Exemple de poussins.

XLIV. [Exemple d'oiseaux dans le paysage].

- 1. Exemple d'oies sauvages volant 1.
- 2. Exemple d'oies sauvages se posant sur le sable 2.
- 3. Exemples de hérons marchant dans le marais.
- 4. Exemple de canards élevés dans des barrières de bambous.
- 5. Exemple d'oies sauvages nageant dans l'eau au printemps.



IV

Méthode de peindre les liaisons enchevêtrées

p.197 Généralement, dans le paysage, il y a des maisons : c'est comme les sourcils et les yeux dans [le visage de] l'homme. Quand un homme n'a ni sourcils, ni yeux, alors on l'appelle aveugle et lépreux. Cependant, quoique les sourcils et les yeux soient beaux [en eux-mêmes] leur beauté dépend aussi de la convenance de l'endroit où on les place. Les sourcils et les yeux, il ne doit pas y en avoir trop peu ; il ne doit pas y en avoir beaucoup. Si un homme possède des yeux sur tout son corps, alors, c'est un monstre. Si on peint les maisons sans examiner leur place et leur disposition, si on ne fait que les entasser étage sur étage, quelle différence y a-t-il avec cela ? C'est pourquoi je dis que, pour [ce qui est de] la méthode de p.198 peindre les maisons, il est nécessaire d'examiner l'aspect du paysage, on doit les y placer d'une façon naturelle : alors, il y a de la composition. Dans les grandes peintures de plusieurs *tchang*, dans les petites d'un seul *ts'ouen* 3, on ne doit placer d'habitations humaines qu'à un ou deux endroits. Quand il y a des maisons dans un paysage, alors y naît la vie. Mais quand il y a un amas de maisons, alors, cela n'a plus l'air que d'un marché de ville. Peu d'artistes placent convenablement les habitations dans les peintures

1 Il s'agit ici d'oies sauvages de la grande espèce, *hong*.
2 Il s'agit ici d'oies sauvages de la petite espèce, *yen*.
3 Le *tchang* vaut dix *tch'e* ou pieds. Le *ts'ouen* est la dixième partie du pied. Le pied vaut environ 35 centimètres.

modernes. A part ces quelques peintres, dans les paysages, quoique bien travaillés, les habitations humaines sont, sinon pareilles à des coquilles d'escargots, du moins pareilles à des jeux d'enfants qui amassent de la terre [pour faire des châteaux de sable]. Il n'y a aucune composition là dedans. Jadis Yao Kien-chou faisait des peintures ; quoique une ou deux maisons y aient été petites comme un pois, il les ordonnait toujours de façon à ce que la partie antérieure et la partie postérieure communiquassent. Leurs sinuosités étaient parfaites. On y trouvait la subtilité des montagnes qui regardent les maisons et des maisons qui contemplent les montagnes. On peut dire qu'il excellait à imiter les anciens.

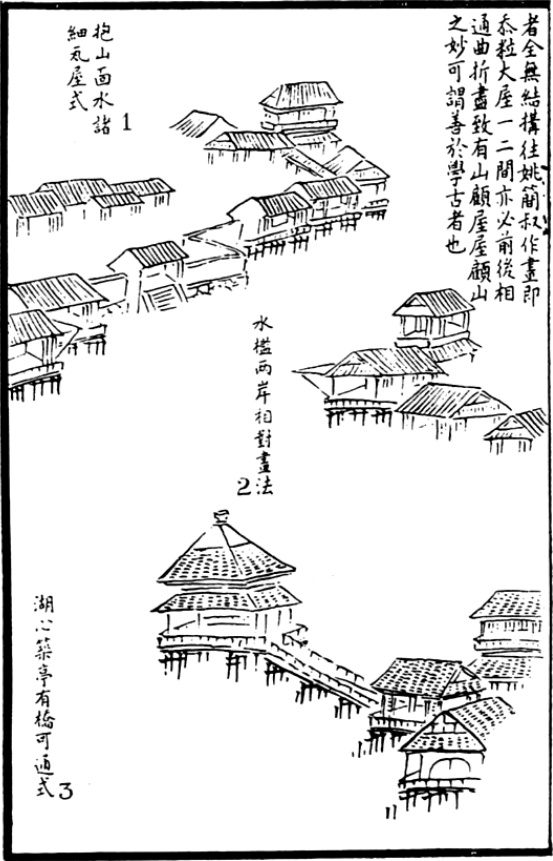
Commentaire. — Une certaine ambiguïté pourrait demeurer dans l'interprétation de ce texte si l'on ne se rendait bien compte de l'allusion constante par laquelle l'auteur chinois compare les maisons dans le paysage aux sourcils et aux yeux dans la figure humaine. De même que ces derniers donnent l'expression au visage et font qu'il est « habité » par une âme, de même les maisons, dans le paysage, dénoncent la présence humaine et montrent qu'il est « habité » par la vie. Celui-ci s'anime ainsi ; mais encore faut-il qu'il y règne un esprit d'intelligence et de retenue. Pour un amateur chinois, un amoncellement déréglé de constructions est une faute de goût sans excuse. Le paysage devient aussi monstrueux qu'un homme qui aurait le corps couvert d'yeux. L'esprit chinois répugne à l'absurdité. Il admire des fabriques naturellement distribuées, dans lesquelles les divers corps de bâtiments communiquent logiquement les uns avec les autres. C'est au développement de cette idée que sont consacrées les planches suivantes.

V

Ce qu'on appelle les sourcils et les yeux [dans les fabriques]

@

p.199 Les portes et les fenêtres sont les sourcils ; les salles et les chambres sont leurs yeux. Les sourcils doivent être allongés avec grâce ; c'est pourquoi les murs doivent être sortants et rentrants et s'entourer les uns les autres. Les yeux ne doivent pas être trop voyants ; c'est pourquoi les chambres intérieures doivent être retirées et spacieuses. Il y en a deux exemples ici : celui du dessus s'applique aux régions de plaines, celui du dessous aux [constructions] entassées et drues des régions montagneuses. Les autres exemples prennent modèle sur ceux-ci.

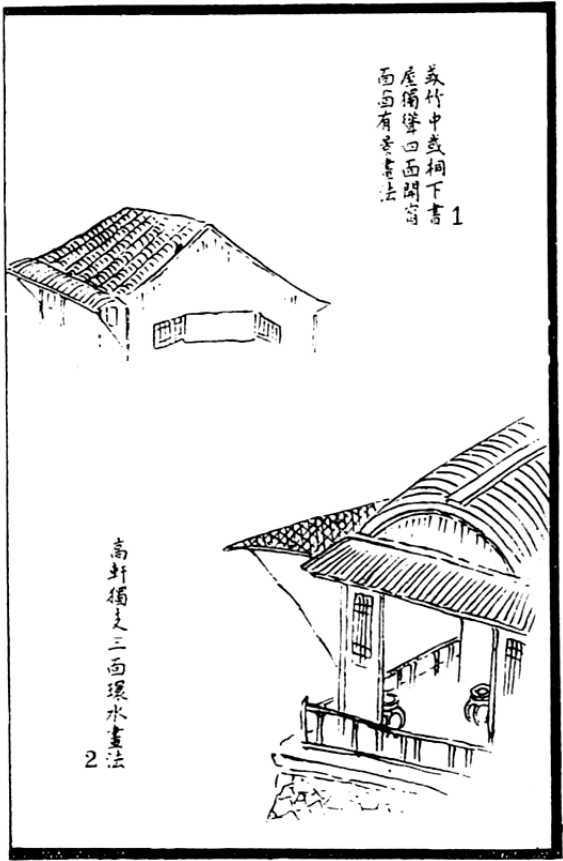


XLV. [Méthode de peindre des maisons enchevêtrées].

- 1. Exemple de maisons couvertes de tuiles fines [situées] au pied des montagnes et au bord de l'eau.
- 2. Exemple pour peindre des maisons sur pilotis se faisant face d'une rive à l'autre.
- 3. Exemple d'un kiosque [situé] au milieu d'un lac et communiquant [avec les maisons] au moyen d'un pont.

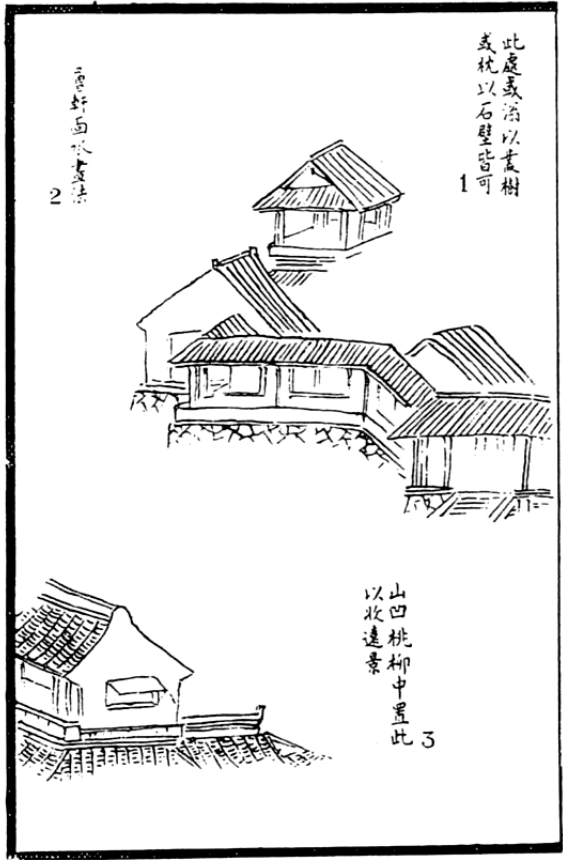


XLVI. [Méthode de peindre des maisons enchevêtrées].



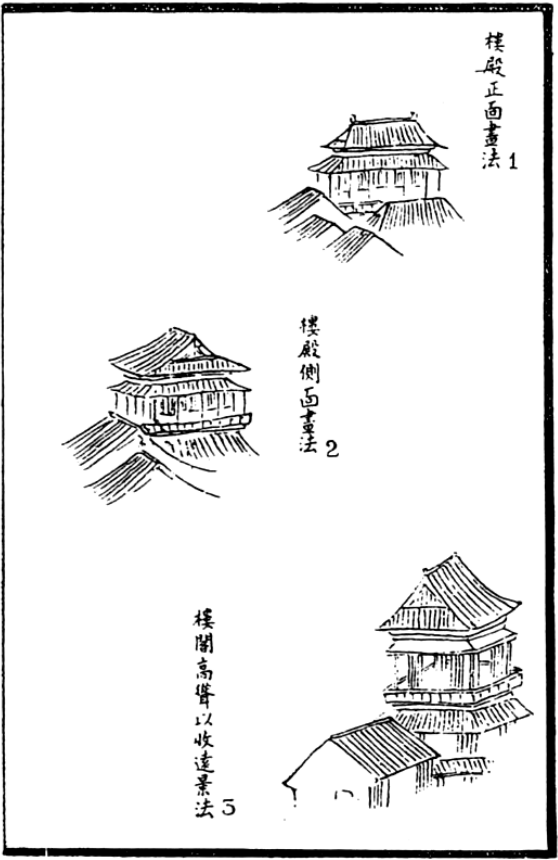
XLVII. [Méthode pour peindre les fabriques].

1. Exemple pour peindre des pavillons d'étude isolés et élevés. Des quatre côtés, il y a des fenêtres. De chaque côté, il y a un point de vue. [Ces pavillons] se trouvent ou bien dans les bambous, ou bien sous des élœococca.
2. Exemple d'un haut hien 1 isolé et entouré d'eau de trois côtés.



XLVIII. [Méthode pour peindre les fabriques].

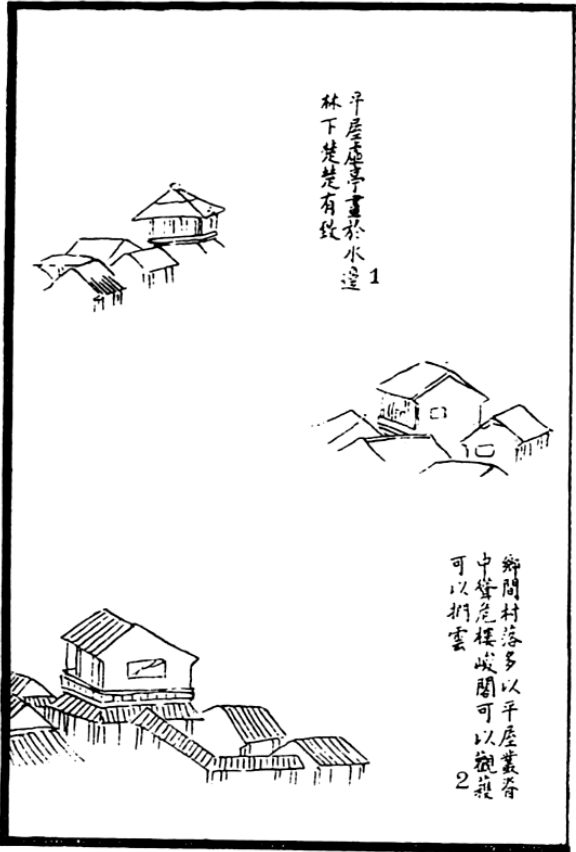
1. Ici, ou bien on fait des touffes d'arbres, ou bien on dresse des parois de montagne.
2. Exemple de plusieurs hien au bord de l'eau.
3. Dans les concavités des montagnes, parmi les pêcheurs et les saules, on place ceci afin de composer une vue lointaine.



XLIX. [Méthode pour peindre les fabriques].

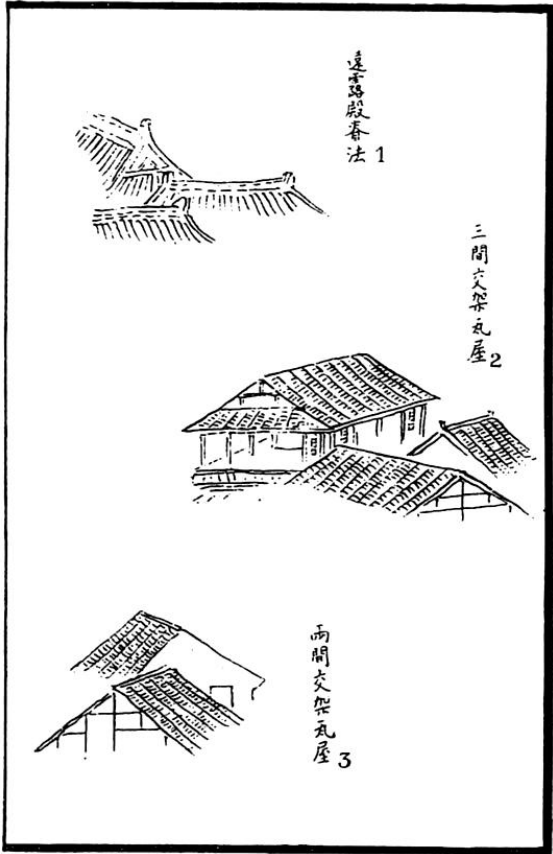
1. Exemple pour peindre un édifice vu de face.
2. Exemple pour peindre un édifice vu de profil.
3. Exemple d'une maison à étages très haute pour composer une vue lointaine.

1 Le *hien* est une sorte de kiosque ou de pavillon. Il prend son nom de l'ancienne voiture à timon recourbé et à ridelle, dont se servaient les anciens dignitaires. Le toit et le châssis des grandes haies, ainsi que la balustrade des terrasses, établis à l'imitation de la voiture, ont valu son nom à ce genre de construction.



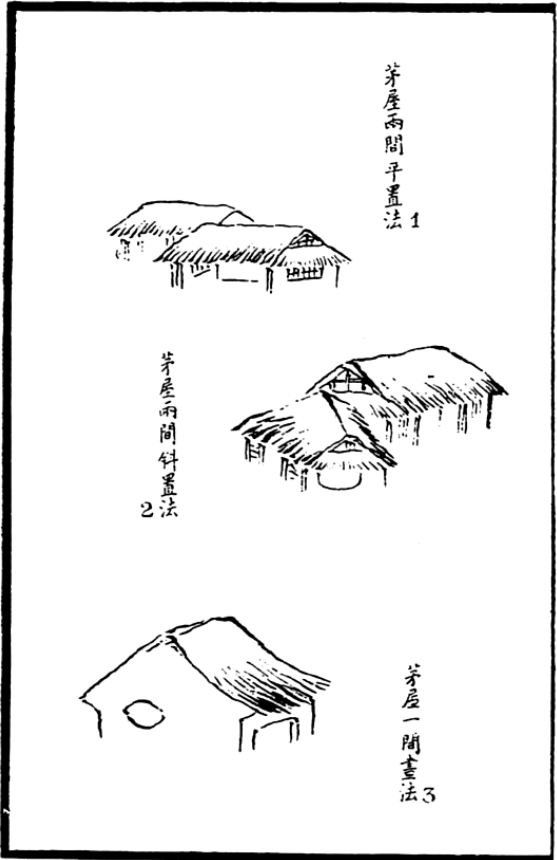
L. Méthode pour peindre les fabriques].

- 1. Les maisons basses et les pavillons à jour se peignent au bord de l'eau ou parmi les arbres : ils ont de l'élégance.
- 2. Dans les villages, parmi les campagnes, on fait beaucoup de maisons basses ; au milieu des toits s'élève une tour à étages isolée d'où l'on peut contempler les moissons et toucher les nuages.



LI. [Méthode pour peindre les fabriques].

- 1. Exemple pour faire apparaître dans le lointain les toits des édifices.
- 2. Trois maisons couvertes de tuiles et accolées.
- 3. Deux maisons couvertes de tuiles et accolées.

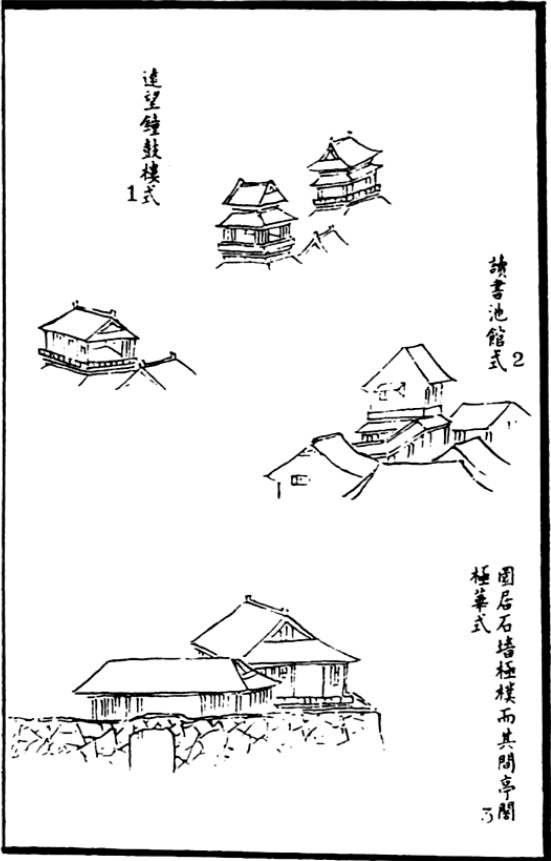


LII. [Méthode pour peindre les fabriques].

- 1. Exemple de deux chaumières placées parallèlement.
- 2. Exemple de deux chaumières placées obliquement.
- 3. Exemple pour peindre une chaumière.

Kiai tseu yuan houa tchouan

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



LIII. [Méthode pour peindre les fabriques].

- 1. Exemple d’une tour à cloche et à tambour ¹ vue de loin.
- 2. Exemple d’un pavillon d’étude.
- 3. Exemple d’une demeure dont les murs de pierre sont très simples mais dont les pavillons et les tours à étage sont très riches.



LIV. [Méthode pour peindre les fabriques].

- 1. Les postes d’observation des côtes sont à employer dans les vues des fleuves.
- 2. Il faut peindre les tchan-ko ² dans les chemins du Sseu-tch’ouan ou au pied des falaises qui dominent les fleuves.
- 3. Parmi les chaumières de villages, dans les vues d’été, à la fenêtre la plus proche, on place un auvent dont [les soutiens] reposent sur le sol.
- 4. Exemple d’une maison dans la rivière ³.

¹ La cloche et le tambour de métal ou le gong sont les signaux usités en Chine. Une tour à cloche et à tambour correspond aux clochers de nos villages.

² Les *tchan-ko* sont des constructions établies sur les flancs escarpés d’une montagne. Elles sont nombreuses dans le Sseu-tch’ouan qui est une province montagneuse, limitrophe du Tibet.

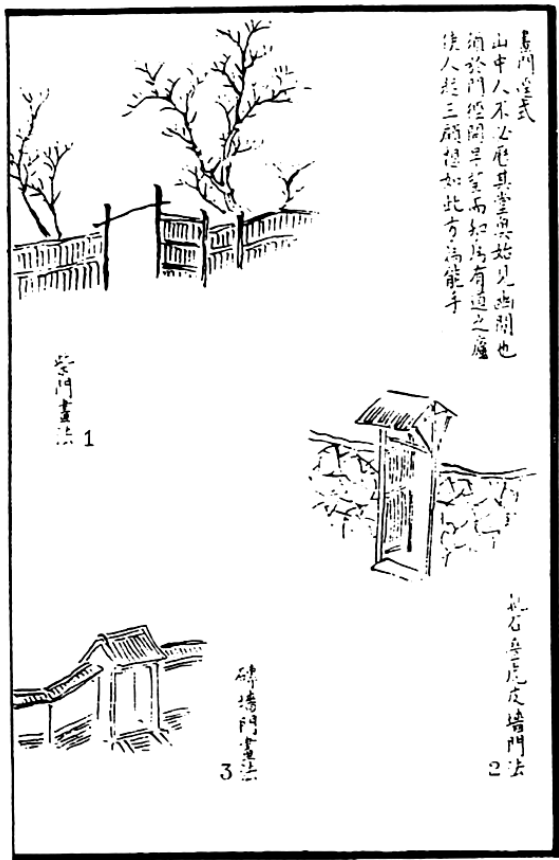
³ C’est-à-dire sur pilotis.

VI

Manière de peindre les portes

@

p.203 Il n'est pas nécessaire d'avoir vu les salles et les chambres des solitaires des montagnes pour connaître leur tranquillité et leur isolement. Simplement, [en voyant] leur porte, on reconnaît que c'est la demeure d'un philosophe du Tao. Cela donne à l'homme l'idée d'y revenir trois fois ¹. Ainsi, seulement, on est habile [à peindre les ermitages].



LV. [Manière de peindre les portes].

- 1. Exemple pour peindre une porte [faite] de paille.
- 2. Exemple d'une porte et d'un mur fait de pierres en désordre à l'imitation de la peau de tigre ².
- 3. Exemple pour peindre une porte avec des murs de briques.



LVI. [Manière de peindre les portes].

- 1. Exemple pour peindre [une porte] dans un mur de terre ombragé par un vieil arbre.
- 2. Exemple pour peindre une porte de paille ombragée par des bambous.

¹ On a ici une allusion littéraire aux trois démarches que dut faire Lieou Pei (fondateur de la dynastie des Cheou Han en 220 sous le nom de Tchao lie ti) auprès de Tchou-ko Leang pour le décider à quitter sa hutte d'ermite et à devenir son conseiller.
² Le *hou p'i tsiang* est un mur de pierres posées suivant leur forme et encastrées les unes dans les autres. Le dessin qu'elles présentent explique clairement l'épithète par laquelle ce genre de mur est désigné.



LVII. [Manière de peindre les portes].

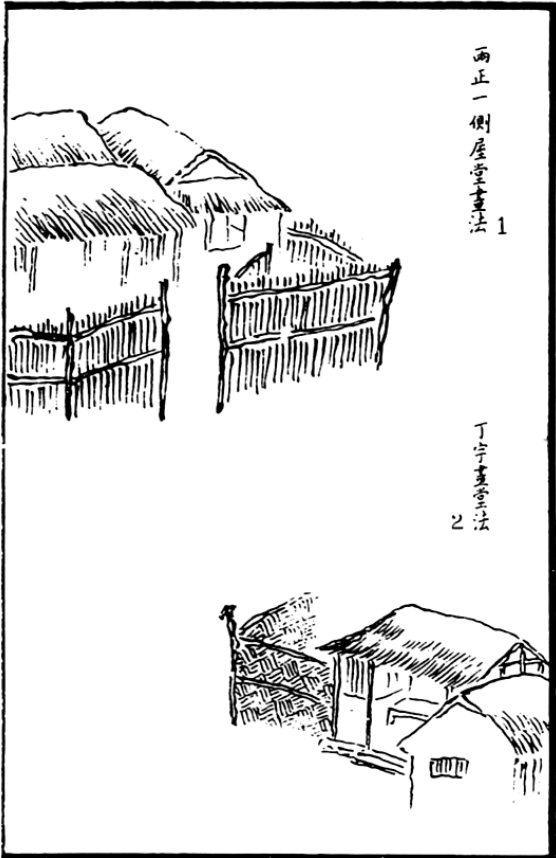
La porte de broussailles est couverte de rotin grimpant et le banc de pierre est enseveli dans les herbes ; les tuiles sont comme des écailles à moitié arrachées et les murs semblables à la carapace fissurée de la tortue. Dans cette solitude, un esprit vit ; c'est la spécialité de Wang Chou-ming.

Quand on peint les vues de pluie et de neige, on peut employer cela.



LVIII. [Manière de peindre les portes].

Quand on peint les maisons avec un pinceau usé, c'est très élégant et pareil aux anciennes [peintures]. Mais on ne peut les employer que dans les paysages sommaires [exécutés] en sie-yi.



LIX. [Manière de peindre les portes].

- 1. Manière de peindre des maisons dont deux sont droites et une obliquement disposée.
- 2. Manière de peindre des maisons [disposées] en forme de ting 1.



LX. [Manière de peindre les portes].

- 1. Manière de peindre le chemin qui conduit à la porte, vu de l'intérieur. Mais il faut mettre des arbres de tous les côtés.
- 2. Manière de laisser voir la porte de derrière d'une maison de montagne, située à côté d'un rocher et sous des arbres 2.

1 C'est-à-dire, en forme de T.
2 Ici, le texte indique que le dessin doit être complété par des éléments empruntés au livre qui traite des pierres et à celui qui traite des arbres.

VII

Exemples de petites vues de campagne

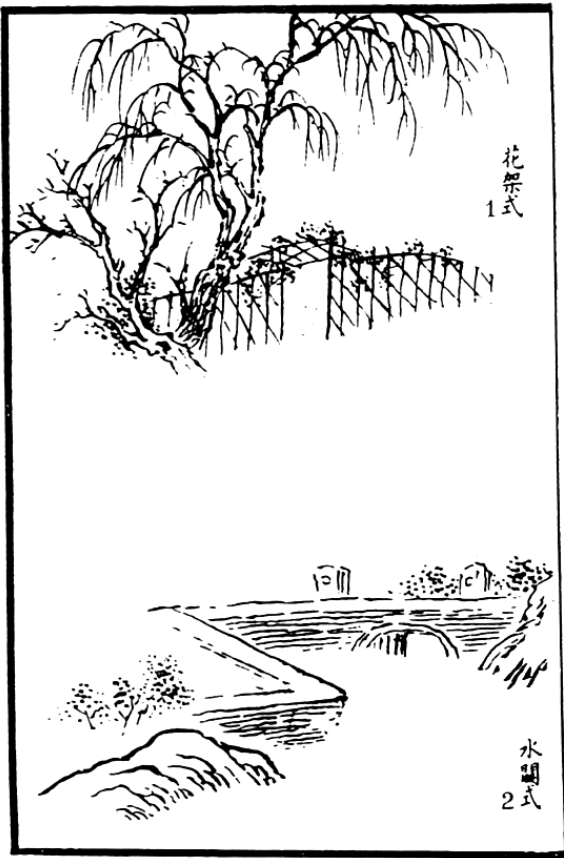
@

p.206 Les maisons à étages en jade, c’est pour la demeure des génies et des *sien jen*. Mais les *peng* ¹ pour les pois et pour les courges sont un endroit pur. Ils ne le cèdent pas [en pureté] aux génies et aux *sien-jen*. C’est pourquoi, aussitôt après les maisons, j’explique les petites vues de campagne afin de montrer qu’en peinture, il faut encore faire attention aux endroits insignifiants [en apparence]. Il ne faut pas se restreindre à imiter. Tout ce qui existe sous le ciel et sur la terre, on peut le découper [comme avec des ciseaux] et le transporter dans la peinture.



LXI. [Vues de campagne].

- 1. Exemple d’un p’eng pour les pois.
- 2. Exemple d’un poste d’observation.



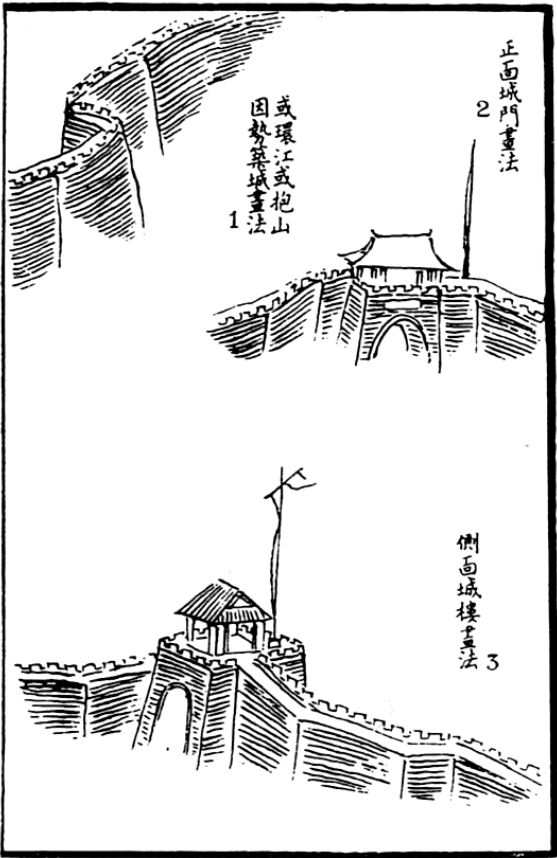
LXII. [Vues de campagne].

- 1. Exemple de treillis pour les fleurs.
- 2. Exemple d’écluse.

¹ Comme le dessin l’indique, le *peng* est une sorte de *pergola* rustique sur laquelle, au lieu de roses ou de vignes, on fait courir des pois et des courges.

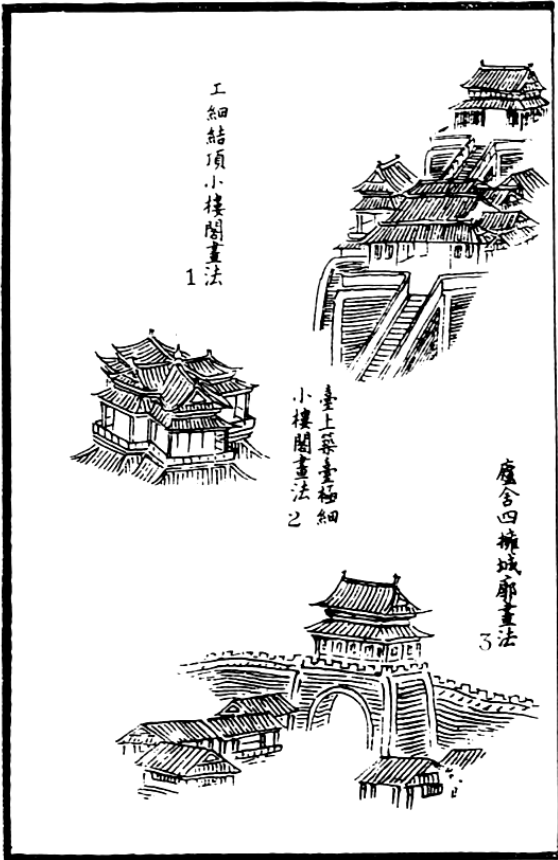
LXIII. [Vues de campagne].

- 1. Manière de peindre un mur fortifié longeant le fleuve ou entourant une montagne suivant la disposition [du terrain].
- 2. Manière de peindre une porte de ville vue de face.
- 3. Manière de peindre une porte de ville et une tour vues de côté.



LXIV. [Vues de campagne].

- 1. Manière de peindre de petites maisons à étages dont les toits sont accolés et terminés dans leurs détails.
- 2. Manière de peindre d'une façon détaillée de petites maisons à étages élevées sur des terrasses superposées.
- 3. Manière de peindre une porte de ville entourée de maisons.

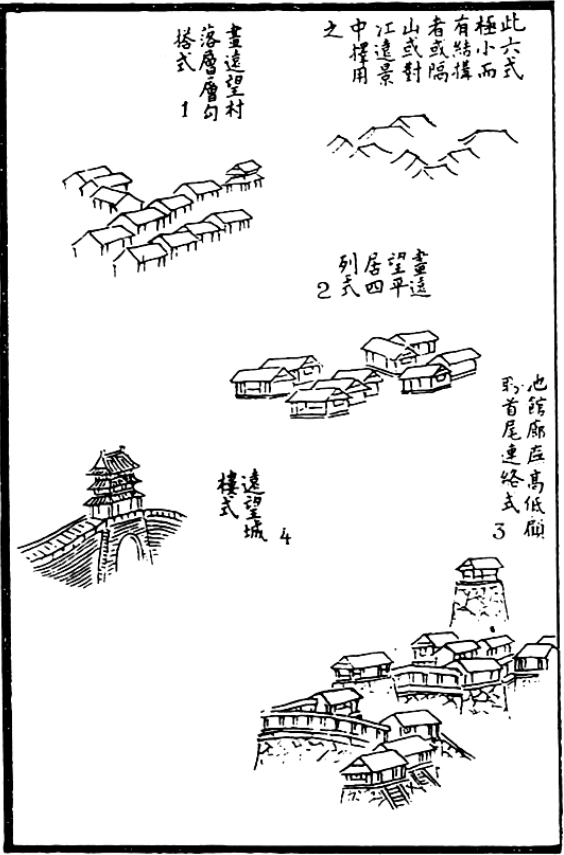




LXV. [Vues de campagne].

Ces trois exemples sont très fins et très travaillés. On les emploie dans les peintures très détaillées.

- 1. Exemple d’une ville avec ses portes, ses maisons et ses fortifications entièrement visibles.
- 2. Manière de peindre une pagode depuis sa grande porte extérieure jusqu’à sa grande chapelle ; chaque plan des maisons à étages étant visible.
- 3. Exemple pour la composition de pagodes et de palais très petits et très fins.



LXVI. [Vues de campagne].

Ces six exemples sont très petits et portent sur la composition. On les emploie pour les vues lointaines soit sur une montagne opposée, soit sur l’autre rive d’un fleuve.

- 1. Exemple pour peindre les différents plans des villages au lointain.
- 2. Exemple pour peindre des maisons basses disposées de tous côtés et vues de loin.
- 3. Exemples de tche-kouan 1 dont les vérandas sont à différentes hauteurs et reliées les unes aux autres.
- 4. Exemple d’une porte de ville vue dans le lointain.

1 Constructions dont les pieds baignent dans un étang ou dans un fossé rempli d’eau.

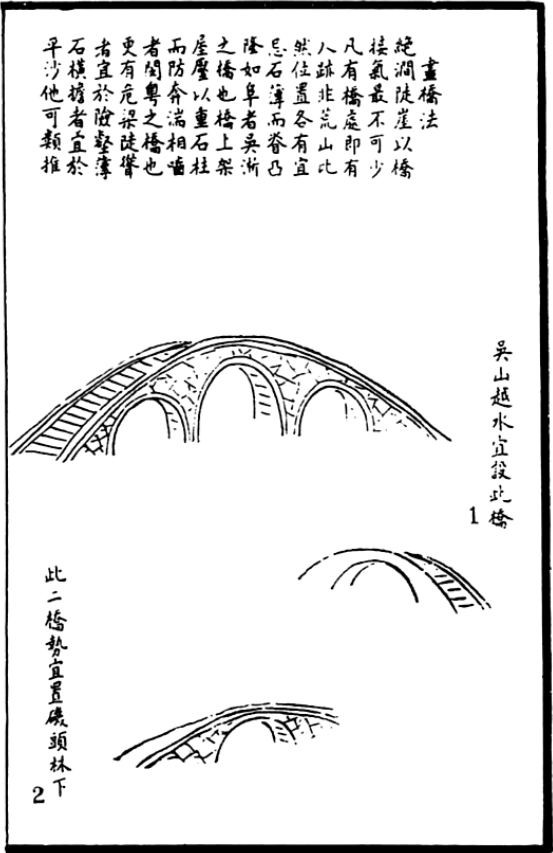
VIII

Méthode de peindre les ponts

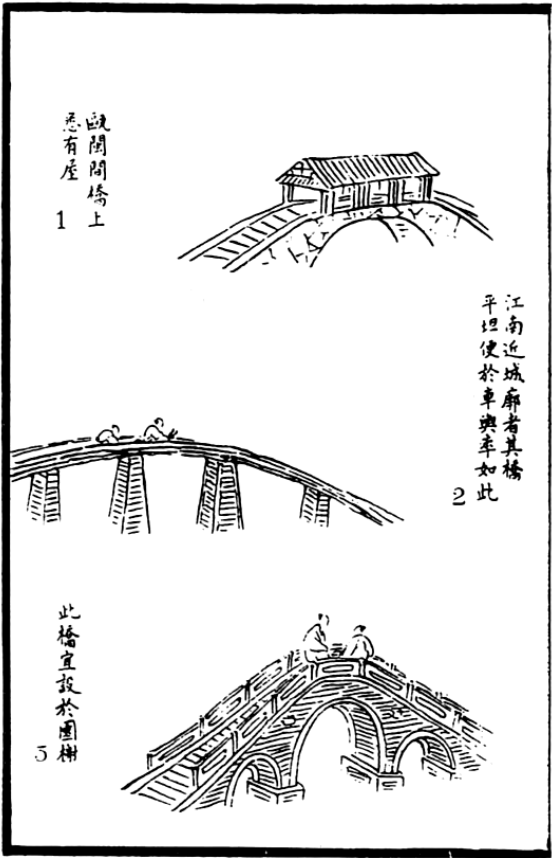
p.209 Là où il y a des précipices, entre de hauts rochers, on emploie les ponts pour continuer le chemin : il ne faut pas que cela manque. En général, à l'endroit où il y a un pont, il y a des traces d'homme, alors ce n'est pas une montagne déserte. Mais chaque pont a une raison d'être ou de n'être pas à une certaine place. Quand la pierre d'un pont est mince et que son dos est bombé comme un monticule, c'est un pont de Wou ou de Tchö. Quand, sur le pont, on construit une maison et qu'il est supporté par de lourdes colonnes de pierre, afin d'éviter que les flots ne le rongent, c'est un pont de Min et de Yue ¹. Il y en a encore dont les piles montent très haut. Il faut les employer pour les précipices escarpés. Ceux qui sont formés de pierres minces horizontalement placées doivent être situés dans les plaines. Pour les autres, on peut en déduire l'emploi par analogie.

LXVII. [Méthode de peindre les ponts].

- 1. Dans les montagnes de Wou et les rivières de Yue, on doit employer ce [genre de] ponts.
- 2. Ces deux [espèces de] ponts sont à employer au bout d'un rocher battu par les flots ou bien [sur une rivière qui passe] parmi les arbres.

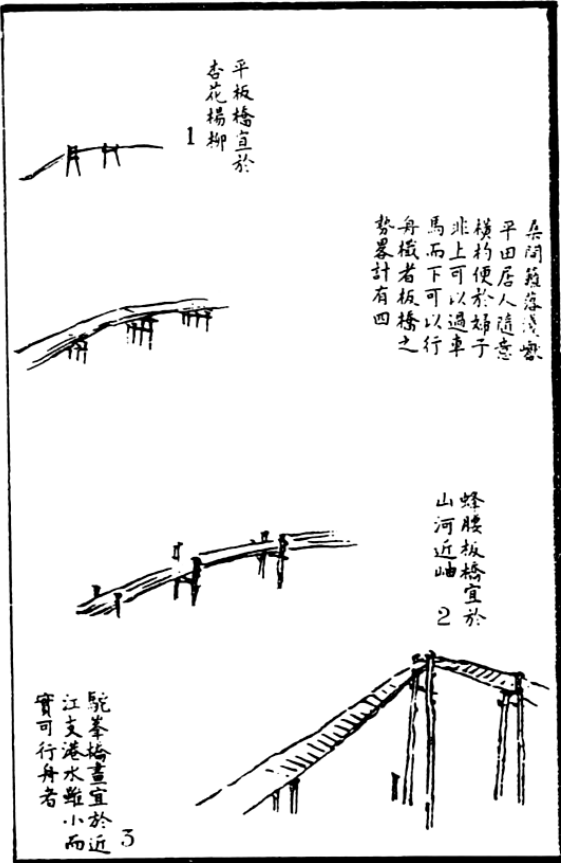


¹ Le pays de Wou correspond à la province actuelle de Kiang-nan. Tchö est ici pour Tchö-kiang. Le Kiang-nan et le Tchö-kiang sont des provinces de la Chine orientale. — Min est le nom du Fou-kien. Yue est l'ancien nom d'un pays qui comprenait les deux provinces actuelles du Kouang-tong et du Kouang-si. Le Fou-kien est une province de la Chine orientale ; le Kouang-si et le Kouang-tong de la Chine méridionale. Ce passage est à retenir pour déterminer les caractères architecturaux dans les travaux d'art de ces diverses provinces.



LXVIII. [Méthode de peindre les ponts].

1. Les ponts du Fou-kien portent tous de petites maisons.
2. Les ponts, aux alentours des villes de la province de Kiang-nan, sont très plats ; c'est très facile pour les voitures ; ils sont toujours ainsi.
3. Il faut placer ce pont dans les jardins.



LXIX. [Méthode de peindre les ponts].

Dans les endroits plantés de haies, parmi les mûriers, dans les petites collines et les champs plats, les habitants à leur volonté disposent des passerelles : c'est très facile pour les femmes et les enfants. Les voitures et les chevaux ne peuvent pas passer au dessus ; les bateaux ne peuvent pas passer au dessous. Ce sont des passerelles de bois ; il y en a de quatre sortes.

1. Passerelle plate, à peindre parmi des abricotiers en fleurs et des saules.
2. Passerelle de bois en forme de taille de guêpe. On les représente parmi les montagnes et les rivières, auprès des rochers dressés.
3. Le pont en forme de bosse de chameau est à peindre au dessus des affluents des fleuves dans lesquels, quoiqu'il y ait peu d'eau, on peut naviguer.

LXX. [Méthode de peindre les ponts].

- 1. Les ponts de planches en zig-zag sont employés pour les cours d’eaux tortueux ; ils suivent les dispositions des pierres et reposent sur elles.
- 2. Les passerelles brèche-dents **1** sont à employer dans les [vues d’] étangs déserts de vieux villages et dans les vues d’hiver d’un hameau sous la neige.



IX

Méthode de peindre un moulin à eau

@

p.211 Quand on place un moulin dans le courant torrentueux, rapide comme un cheval au galop, on sent l’écume qui se précipite avec violence. Tous doivent emprunter la rectitude de cœur de l’ermite qui repoussait l’emploi des machines et ne pas l’oublier entièrement ². En général, quand on pense à peindre une vue, il faut toujours donner le mouvement ; il n’y a que le mouvement qui fait la vie.

¹ Ce qualificatif fait allusion aux interruptions du tablier d’une passerelle à moitié ruinée : l’auteur la compare à une mâchoire édentée.
² On a ici une allusion littéraire à un [passage de Tchouang-tseu](#) : ce philosophe raconte que Tseu-kong, le disciple de Confucius, rencontra un jour, au cours d’un de ses voyages, un vieillard qui, pour arroser son potager, prenait au moyen d’une cruche l’eau d’un puits pour la reporter ensuite dans le fossé irriguant son jardin. Tseu-kong conseilla à ce vieillard d’établir un de ces moulins à eau, si communément employés en Chine. Le jardinier se releva et s’écria :
— J’ai entendu dire par mon maître que ceux qui mettent de la ruse dans leurs outils en mettent aussi dans leur conduite : ceux qui mettent de la ruse dans leur conduite ont aussi de la ruse dans leur cœur : ils ne peuvent être purs et incorruptibles : ceux qui ne sont pas purs et incorruptibles ne sont point calmes dans leur esprit et ceux qui ne sont point calmes dans leur esprit ne sont point propres à porter le Tao. Ce n’est point que je ne connaisse pas ces choses ; je serais honteux de les employer.



LXXI. [Méthode de peindre un moulin à eau].
Exemple d'un kiosque couvrant un moulin à eau.



LXXII. [Méthode de peindre un moulin à eau].

1. Un kiosque recouvrant un puits, il faut le situer au bord d'un chemin, sous les arbres, comme une halte où se reposent les voyageurs.
2. Manière de peindre une bascule à eau (noria).

Au moment où le jeune riz est tout à fait vert et où le vin d'abricot est devenu rouge foncé ; vieux et jeunes, joignant les manches, élèvent les roues de l'échine du dragon ¹. Leur chant cesse et recommence. Quand on représente une vue prospère des travaux du printemps, il n'y a rien qui soit mieux que cela.

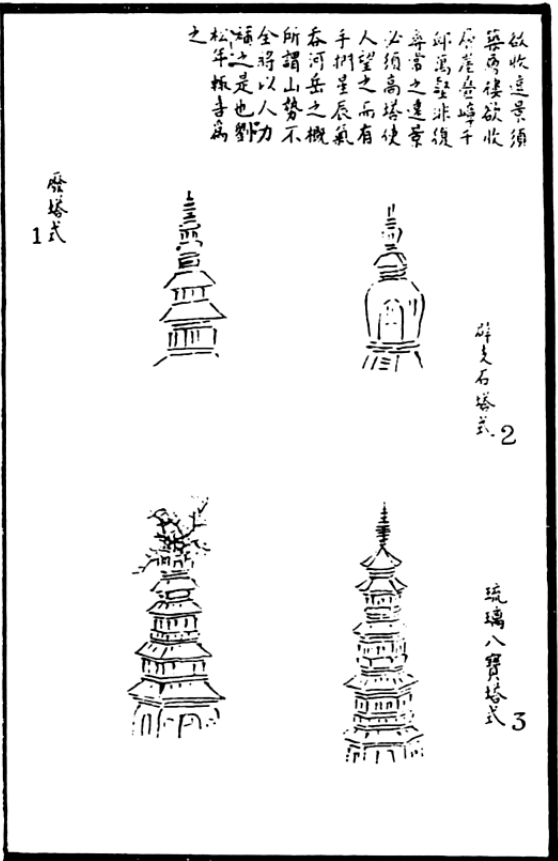
¹ Le texte désigne ainsi les anneaux de la roue articulée qui forme la noria.

X

[Maisons et tours à étages]

@

p.213 Si l'on veut composer une vue lointaine, il faut nécessairement élever des maisons à étages. Si l'on veut composer des montagnes à plans étagés avec mille sommets et dix-mille précipices, ce n'est pas comme si l'on fait des vues distantes de huit ou de seize pieds ¹. Il y faut nécessairement de



LXXIII. [Exemples de tours] ².

- 1. Exemple d'une tour abandonnée.
- 2. Exemple d'une tour de pierre de forme renflée (mot à mot « de Pratyeka »-[buddha]).
- 3. Exemple d'une tour de porcelaine (mot à mot en lieou-li [vaidūrya ; en fait « aux tuiles vernissées »] et aux huit joyaux).



LXXIV. [Exemples de tours].

Les sonnettes des tours conversent avec la lune ; les cloches des pagodes parlent au givre : dans le calme où tous les bruits se taisent, réside ce chant solitaire. Dans un bois spacieux, dans de vieux chemins, on peint cela afin d'inspirer au spectateur le sentiment du détachement du monde.

- 1. Exemple d'une tour solitaire.
- 2. Exemple d'une porte et d'une barrière de pagode à claire-voie.
- 3. Exemple d'un clocher.
- 4. Exemple de la porte d'une pagode.

hautes tours pour que cela inspire aux spectateurs l'idée que leur main touche les étoiles, qu'ils dominent les rivières et les montagnes. On dit alors que p.214 la composition des montagnes n'est pas parfaite et qu'il faut la compléter par l'intervention de l'homme. Lieou Song-nien aimait beaucoup à faire cela.

¹ Pour ce sens de *siun* et de *tch'an*, cf. Pelliot, dans *Journal Asiatique*, septembre-octobre 1913, p. 421.
² Le quatrième exemple, non désigné, représente une tour ruinée au sommet de laquelle ont poussé des arbustes.

XI

Différents exemples pour peindre des maisons et des tours à étages

@

Les maisons et les tours à étages, dans la peinture, c'est comme les caractères réguliers (*k'ai*) du *Kieou-tch'eng-kong* ou du *Ma-kou-t'an* dans l'écriture. Ce sont des tracés purs et droits. Ceux qui ont le pinceau fantaisiste et des idées personnelles disent souvent avec fierté qu'ils ne veulent pas faire cela. Quand on travaille ces choses, il faut nécessairement prendre modèle sur les anciens. Quand on prend le pinceau, les dix doigts sont d'abord crispés pendant des journées entières : on n'arrive pas à poser le premier point d'encre. C'est pourquoi, parmi les anciens, [considérons] celui qui est le plus en dehors des règles, comme Kouo Chou-sien ; un rouleau de huit ou dix pieds recevait tout juste un jet de son encre ; il y jetait de-ci de-là les angles des charpentes de quelques maisons ; ainsi on peut l'appeler sans règles. Mais, un jour, il prenait l'équerre et la règle et il entassait des traits minuscules pour former des tours et des maisons à étages ; alors on avait des fenêtres, des chevrons, des piliers, des chapiteaux, et des *feou-sseu* ¹ étendus comme des nuages et mouvants comme le vent. On pouvait y discerner jusqu'à un poil ou un cheveu. [Il semblait que,] parmi leurs accumulations et leurs détours on pouvait promener son corps. Les peintres d'aujourd'hui ne peuvent atteindre à un travail semblable ; on peut voir ainsi que les anciens sont [aussi] hors des règles par leur extrême soin. Il n'y a pas d'audace sans attention. Peut-on dire que les peintures faites à la règle semblent être l'œuvre d'un artisan et les laisser sans les étudier ? Les peintures à la règle sont comme les commandements du Bouddhisme. Ceux qui étudient le ^{p.215} Bouddhisme doivent nécessairement commencer par les commandements. Alors, durant toute leur vie, ils ne sortent pas de la Voie ; sinon, ils deviennent la proie des « renards sauvages ² ». Les peintures à la règle sont vraiment les commandements des peintres, la clé des débutants.

Commentaire. — Le *Kieou-tch'eng-kong* était un palais situé sur la montagne T'ien-t'ai, près de Lin-yeou dans le Chan-si. Il occupait l'emplacement du palais Jen-cheou dont la construction avait été ordonnée en 593 par l'empereur Wen, de la dynastie Souei et qui fut abandonné en 617. En 631, l'empereur T'ai-tsong des T'ang en reprit possession et le fit

¹ Le *feou-sseu* est un petit mur élevé devant la porte d'une cour pour dérober aux passants la vue de la maison.

² Par *ye-hou*, « renards sauvages », les Chinois entendent des renards-garous susceptibles de transformations multiples et qui jouent aux hommes toutes sortes de tours.

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

remettre entièrement à neuf. Il ne reste plus aujourd'hui aucun vestige du palais même. Cependant deux stèles ont survécu dont l'une, gravée en 632, porte une inscription rédigée par Wei Tcheng et écrite par le célèbre calligraphe Ngeou-yang Siun. La calligraphie en fut si universellement admirée que le nom même du *Kieou-tch'eng-kong* a servi à désigner un style d'écriture. Le terme *Ma-kou-t'an* ou autel de Ma-kou, appliqué à la calligraphie a une origine semblable. Il fait allusion à une inscription de l'année 772, composée et écrite par Yen Tchen-k'ing, célèbre homme d'État, écrivain et calligraphe qui vécut de 709 à 785.

Mais si le palais Kieou-tch'eng a disparu, il nous reste une peinture de Li Tchao-tao qui nous en représente un fragment. Il est intéressant d'observer que les planches suivantes du *Kiai tseu yuan* semblent ne pas représenter autre chose que des fragments d'édifices qui faisaient partie du Kieou-tch'eng kong. L'unité d'origine est en tout cas certaine pour la planche LXXX ¹.

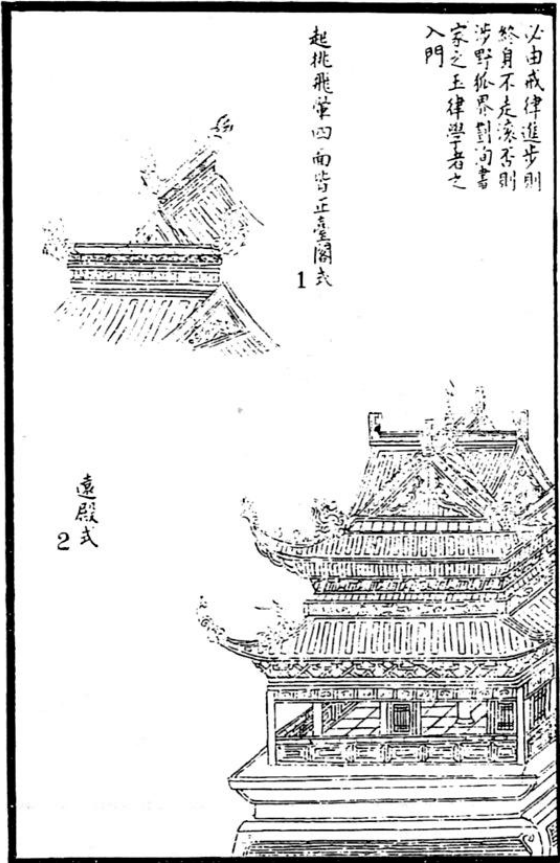
LXXV. Exemple d'une maison à étages sur une terrasse.

D'autre part, le texte chinois auquel se rattache ce commentaire et les planches qu'il accompagne ont trait à une technique spéciale : « la peinture à l'équerre et à la règle » ; elle s'applique spécialement à la représentation des édifices.

Si, en effet, les Chinois pouvaient, dans leurs tableaux, exprimer l'aspect du paysage par une perspective cavalière appliquée librement, il n'en était plus de p.216 même lorsque, au paysage, s'ajoutaient des constructions complexes. Il faut alors que le dessin comporte une exactitude pour ainsi dire absolue. Le moindre tremblement, la moindre erreur dans la direction des lignes donneront au spectateur l'impression que les édifices sont construits de travers et qu'ils vont s'écrouler. L'application des principes perspectifs ne pourra donc plus ici dépendre exclusivement du sentiment. Il faudra que le parallélisme ou la verticalité des lignes des édifices aussi bien que leurs positions incidentes soient exactement déterminées suivant les principes de la perspective cavalière. Pour cela, le peintre a besoin de certains outils qui le dirigent. De là est venu l'emploi de la règle et de l'équerre. Il fait intervenir une technique toute différente de la technique audacieuse et pleine de liberté, familière au peintre chinois. Le trait devient mince et égal, il perd cette personnalité que l'on admire chez les grands peintres et les grands calligraphes ; enfin, le pinceau doit suivre fidèlement l'outil qui le dirige. Tous ceux qui auront dessiné une épure quelque peu complexe savent combien, même avec cet instrument sûr qu'est le tire-ligne, il faut être soigneux et attentif pour ne rien gâter. A plus forte raison lorsqu'il s'agit de promener contre l'équerre et contre la règle un pinceau flexible. D'aisé et de violent, le dessin devient appliqué et minutieux. Peu de peintres se sont assujettis à cette étude ; certains, cependant, y sont arrivés à la maîtrise.



¹ Pour la question du Kieou tch'eng kong, voir : Chavannes et Petrucci, *La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi, Ars Asiatica I*. Chapitre premier. Van Oest, éditeur. Bruxelles et Paris, 1914.



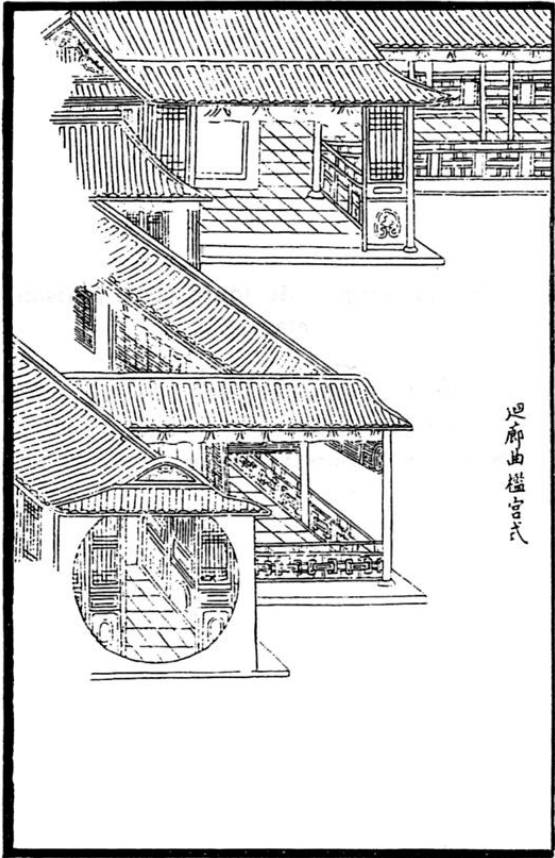
LXXVI. [Exemples de tours et de maisons à étages].

- 1. Exemple d’une tour rectangulaire avec [les coins du toit] en ailes de faisan 1 qui se redressent.
- 2. Exemple d’un édifice lointain.

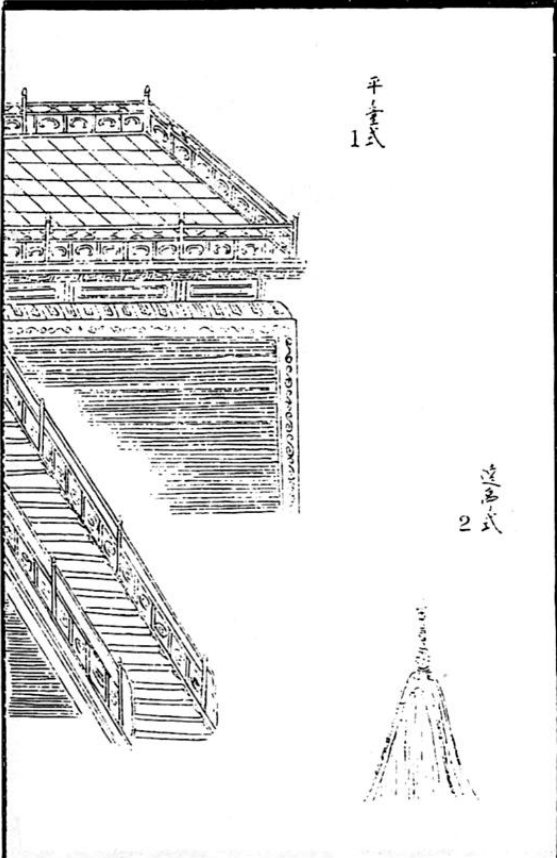


LXXVII. [Exemples de tours et de maisons à étages].
Exemple d’un édifice avec un double hien et des marches.

1 L’« aile de faisan » est un terme technique de l’architecture chinoise qui correspond aux coins de toits relevés et achevés par une pièce sculptée. Le coin du toit rappelle alors le dessin stylisé de l’aile du faisan ou du phénix. L’expression est [empruntée au Che king](#).

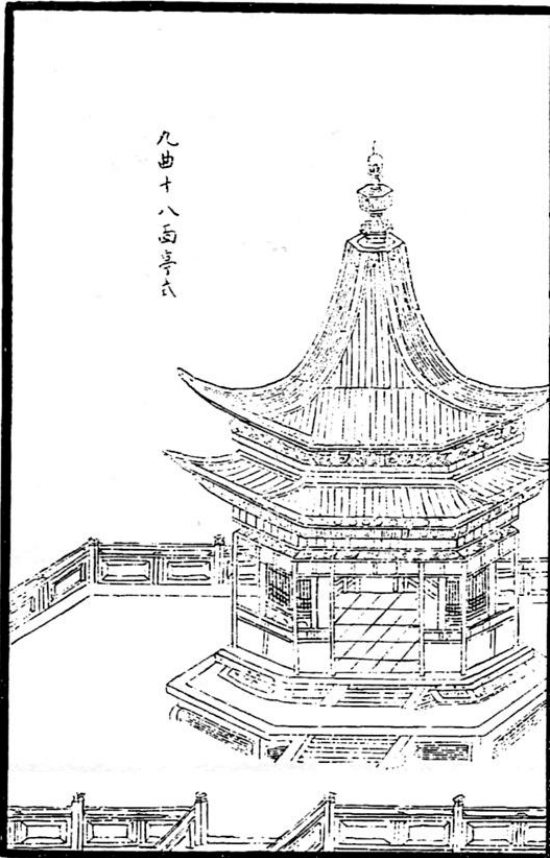


LXXVIII. [Exemples de tours et de maisons à étages].
Exemple d'un édifice avec des galeries et des balustrades en zig-zag.

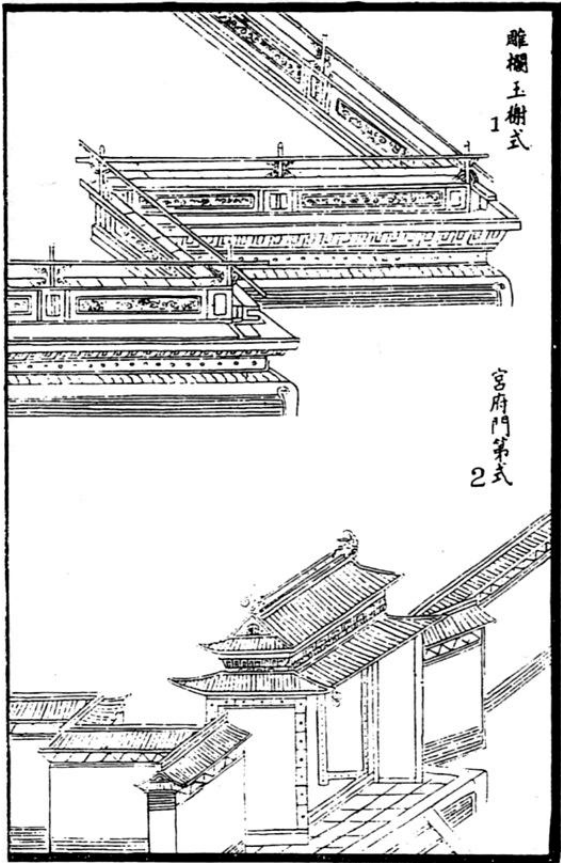


LXXIX. [Exemples de tours et de maisons à étages].
1. Exemple d'une terrasse.
2. Exemple d'un kiosque lointain.

LXXX. [Exemples de tours et de maisons à étages].
Exemple d'une tour à neuf angles et à dix-huit faces ¹.

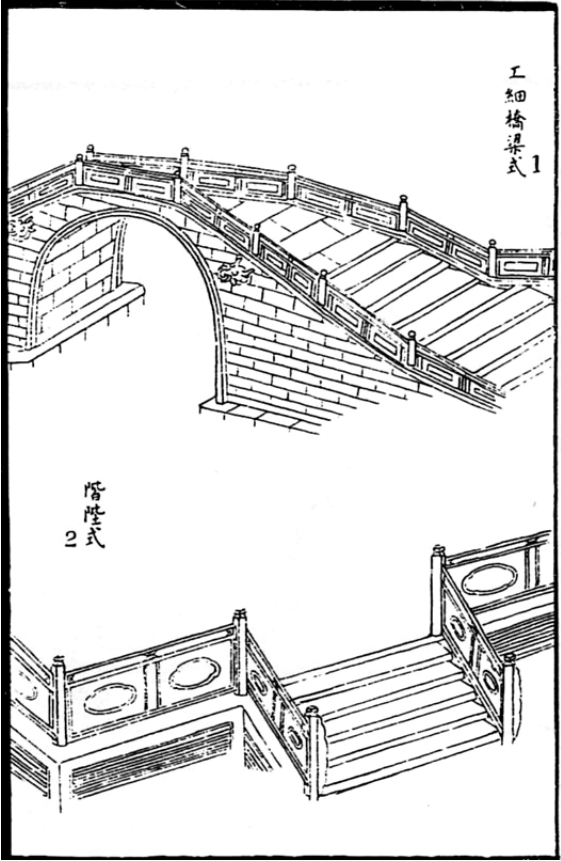


¹ La figure est évidemment fautive et ne correspond pas au texte.



LXXXI. [Exemples de tours et de maisons à étages].

- 1. Exemple d’une galerie de jade 1 avec des balustrades sculptées.
- 2. Exemple de la porte d’un palais.



LXXXII. [Exemples de tours et de maisons à étages].

- 1. Exemple d’un pont peint d’une manière détaillée.
- 2. Exemple des marches d’un escalier.

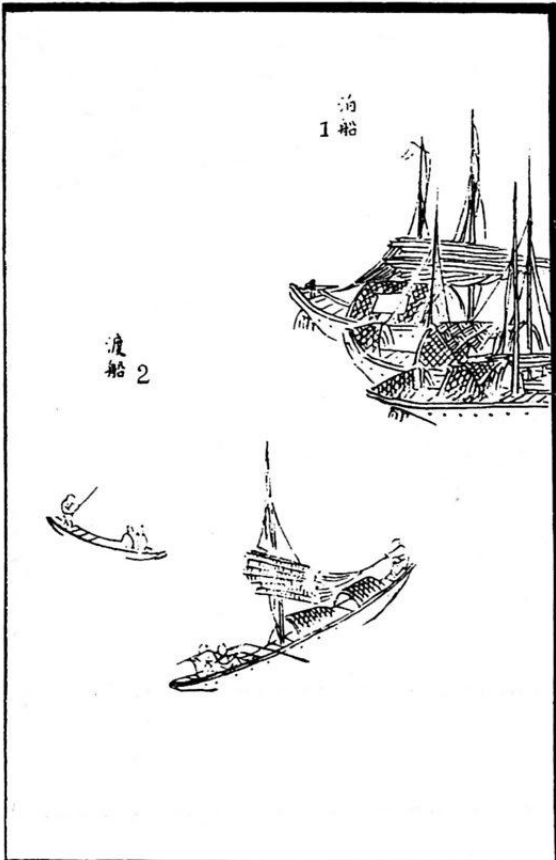
1 C’est-à-dire : de marbre.

XII

[Les Bateaux]

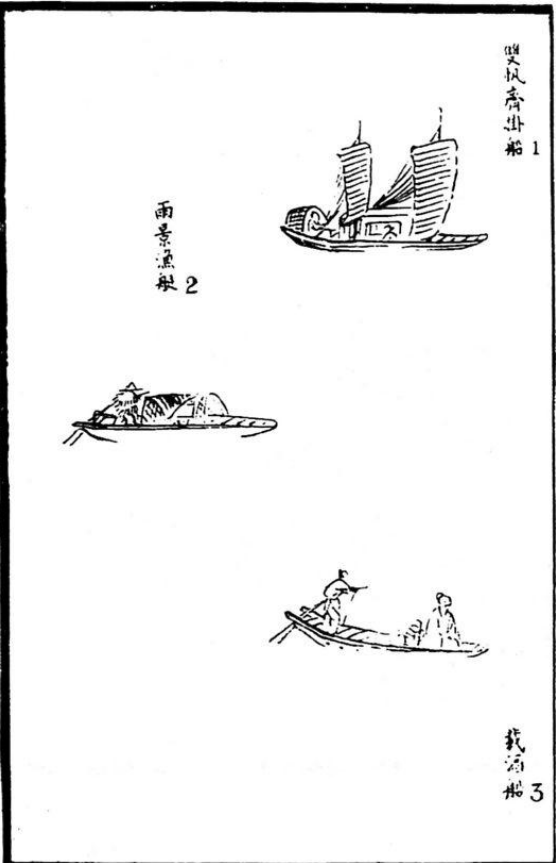
LXXXIII. [Les Bateaux].

- 1. Bateaux à l'ancre.
- 2. Bateaux passant l'autre rive.



LXXXIV. [Les Bateaux].

- 1. Bateau avec deux voiles déployées.
- 2. Bateau de pêche dans un paysage de pluie.
- 3. Bateau transportant du vin.



Kiai tseu yuan houa tchouan

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



LXXXV. [Bateaux des fleuves].

1. L'un monte, l'autre descend ; on déploie les voiles ; on pousse avec la gaffe ; chacun emploie sa force pour montrer que, dans le Tch'ang-kiang 1, le vent a différentes directions.
2. Sur les grèves sablonneuses, où il y a beaucoup de roseaux, il faut peindre des filets 2 pour rivaliser avec la brume des bords, la lune du fleuve 3, les oies sauvages et les mouettes.



LXXXVI. Bateau dans une gorge [de montagne].

1. Ceci est à peindre dans les vues du Sseu-[tch'ouan] et des trois Hia 4. Avec une corde de 1.000 tche on tire dans le sens contraire au courant rapide. Il ne faut pas représenter cela dans les eaux calmes de Wou et de Yue 5.
2. Grand filet.

1 C'est-à-dire : le Yang-tseu-kiang.

2 Des filets : c'est à dire des pêcheurs pêchant au filet.

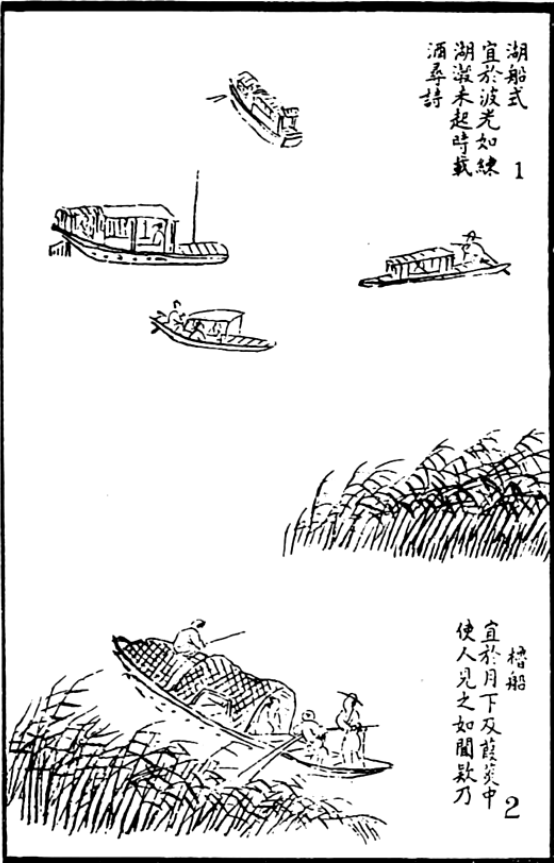
3 C'est-à-dire : le reflet de la lune dans le fleuve.

4 Les Hia ou San hia sont trois montagnes situées à la limite du Sseu-tch'ouan et du Hou-peï. Ce sont Si-ling-hia, Kouei-hiang-hia et Wou-hia. A chacune de ces montagnes correspond une gorge formant passage dans le massif montagneux. C'est un paysage majestueux souvent évoqué par les peintres.

5 Voir p. 209. note 1.

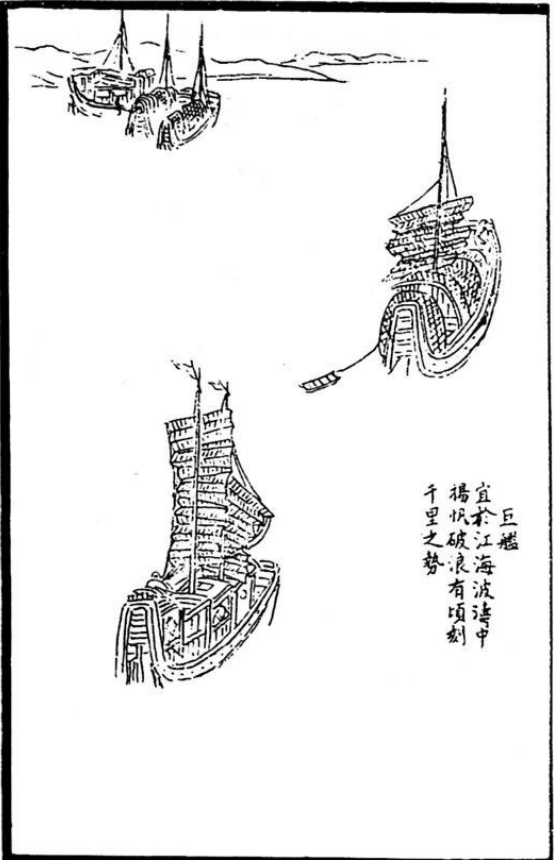
LXXXVII. Exemple de bateaux de lacs.

- 1. Ceci est à employer parmi les reflets d’eau pareils à des bandes de soie. Au moment où les flots du lac sont calmes, on y emporte du vin et l’on va chercher des inspirations poétiques.
- 2. Bateau à longue rame. Ceci est à peindre parmi les roseaux, au clair de lune. Quand on le voit, c’est comme si on entendait le battement des rames 1.

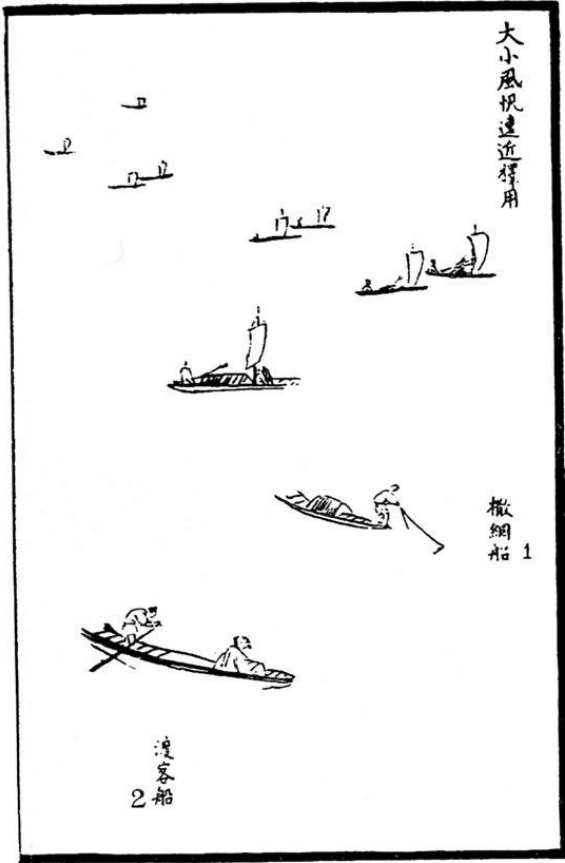


LXXXVIII. Grands Bateaux (Jonques).

Ceci est à peindre parmi les vagues des grands fleuves et de la mer. Déployant leurs voiles, fendant les flots, ils ont la force de [parcourir] mille li en un seul instant.



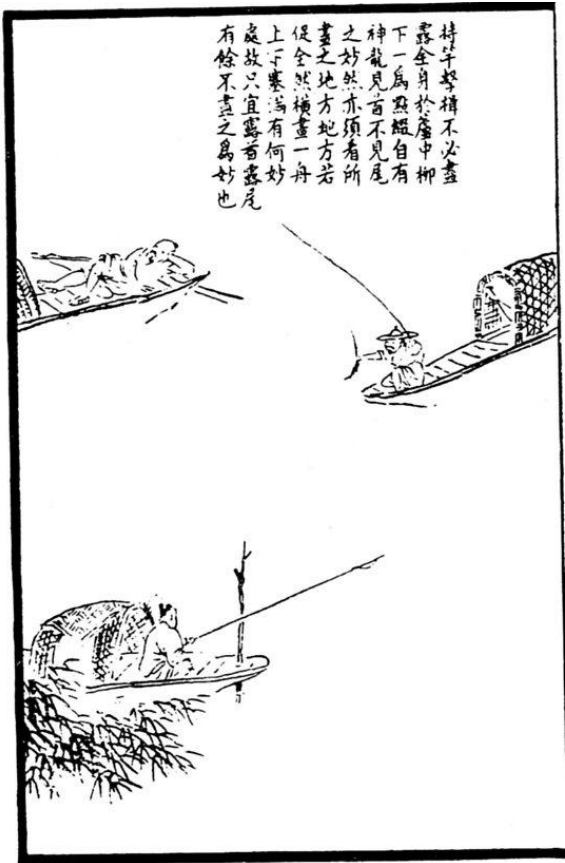
1 L’expression [], qui est une orthographe abusive de [], se lit *ngai-ngai* ou *ngao-ngai* ; c’est une onomatopée qui rappelle le bruit des rames quand elles frappent l’eau.



LXXXIX. [Les Bateaux].

Les grands et les petits [bateaux] à voiles, on les emploie pour des vues lointaines aussi bien que pour des vues rapprochées.

- 1. Bateau d'où on lance le filet.
- 2. Bateau transportant un voyageur.



XC. [Les Bateaux].

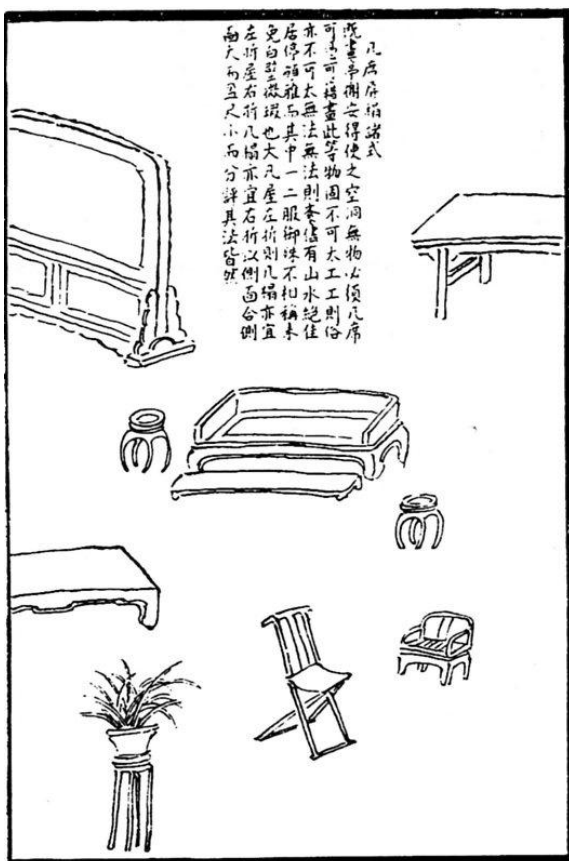
Quand on [peint quelqu'un qui] est à la pêche, il n'est pas nécessaire de laisser voir tout le bateau. Quand on peint des bateaux sous les saules et parmi des roseaux, c'est pour embellir. Il y a naturellement ainsi le merveilleux d'un génie-dragon dont on voit la tête et dont on ne voit pas la queue. On doit aussi faire attention à l'endroit où l'on peint. Si l'endroit est trop petit et qu'on y fasse un bateau entier, il occupe toute la place ; qu'y a-t-il de merveilleux ? C'est pourquoi il ne faut laisser apparaître que la proue et cacher la poupe ; alors il y a le merveilleux de ce qui reste indéfini.

XIII

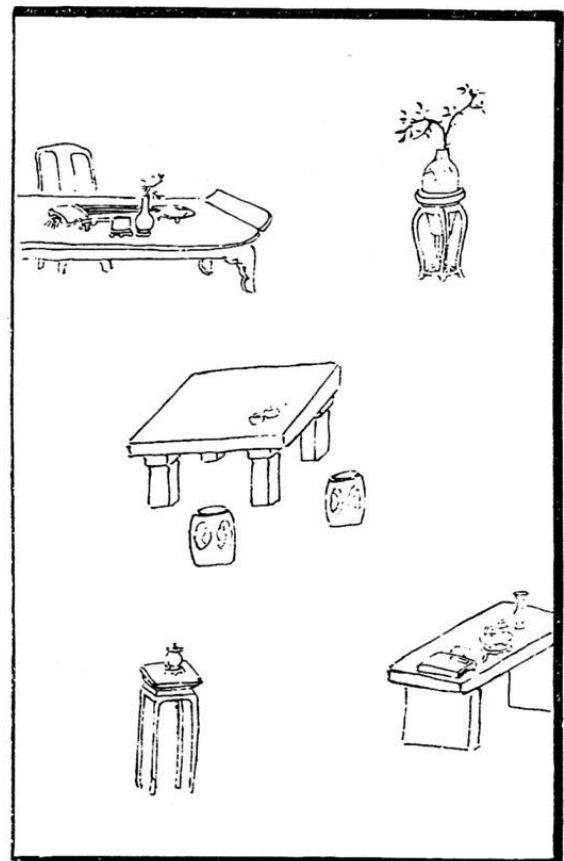
Différents exemples de tables, de sièges, d'écrans et de lits

@

p.223 Quand on a peint des kiosques et des terrasses couvertes, comment pourrait-on les laisser vides et sans objets ? Il y faut nécessairement des tables et des sièges pour s'appuyer et pour s'asseoir. Ces objets ne doivent pas être représentés avec trop de détails. S'ils sont représentés avec trop de détails, c'est vulgaire. Ils ne doivent pas non plus être représentés trop sommairement ; s'ils sont représentés trop sommairement, c'est sans distinction. Si l'on avait de beaux paysages et de belles fabriques et que les meubles n'y soient pas appropriés, c'est comme une tache légère dans un jade blanc. En général, quand la maison est oblique vers la gauche, les tables et les divans doivent prendre la même direction. Quand la maison est oblique vers p.224 la droite, les tables et les divans doivent aussi prendre la

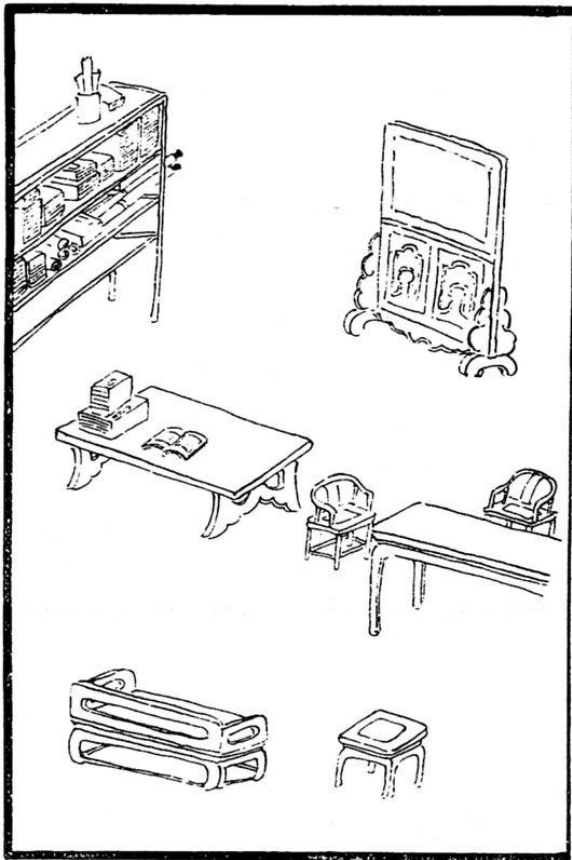


XCI. [Meubles].

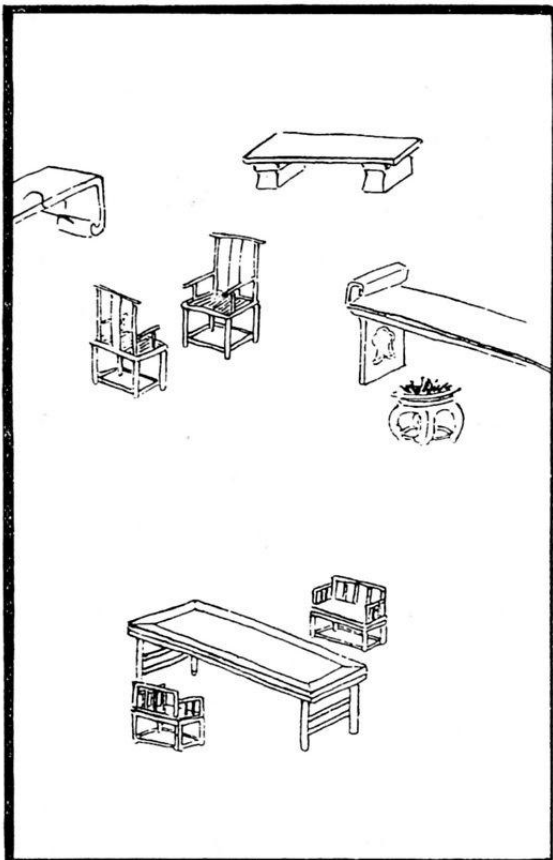


XCII. [Meubles].

même direction. Dans les grands sujets d'un *tch'e* aussi bien que dans les petits sujets d'un *fen*, il faut respecter cette obliquité. La méthode est toujours ainsi.



XCIII. [Meubles].



XCIV. [Meubles].

@

L I V R E V

EXEMPLES
DE PEINTURES
DE PAYSAGE

Exemples de Peintures de Paysage ¹



I. Paysage du Heng-chan par Kiu-jan.



II. Paysage de Ni Yun-lin.

¹ Pour la désignation des auteurs de ces peintures, j'ai suivi la table de la première édition du *Kiai tseu yuan*.



III. Paysage de Mi Yuan-tchang. Copie de Kao Fang-chan.



IV. Peinture d'un chemin dans la neige par King Hao 1.



V. Peinture de ceux qui jouissent de l'étude par Sie Tsi

1 L'inscription, sur la peinture, porte le nom de Hong Kou-tseu qui n'est autre qu'un appellation de King Hao.

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



VI. Peinture de Siu Wen-tch'ang.



VII. Peinture d'un pavillon d'étude avec des pruniers par Li Ying-k'ieou.



VIII. Peinture de la montagne Fou-tch'ouen par Houang Tseu-kieou. Copie de Siao Yun-ts'ong.



IX. Imité de Houang Tseu-kieou.



X. Peinture de Yang Long-yeou



XI. Peinture de Tsien-kiang.



XII. Peinture de l'élœococca vert rafraîchissant la chaleur d'été, par Chen Che-t'ien.

L I V R E V I

LA P E I N T U R E
DES I R I S
E T D E S O R C H I S

I¹

Enseignement élémentaire de la peinture des iris par le Maître de la maison ts'ing-tsai

@

p.233 Fou-ts'ao ² dit : « Avant de donner les diverses sortes de planches qui [dans ce livre] comportent une peinture complète, on étudie les anciens ; on y ajoute [ensuite] ses propres idées. On expose tout d'abord les différentes méthodes ; on donne ensuite des *ko-kiue* ³ ; et ensuite les premières études [de peinture d'iris et d'orchis] : ceci afin de faciliter le travail en suivant un ordre. C'est comme quand on commence à apprendre [les caractères de] l'écriture. On débute par des traits peu p.234 nombreux, on continue par de plus nombreux depuis [les caractères de] un ou deux traits jusqu'à ceux d'une dizaine de traits. C'est pourquoi, dans la méthode des débuts, pour [ce qui concerne] les fleurs et les tiges, on commence par celles qui ont peu de pétales et on va jusqu'à celles qui en ont beaucoup ; des petites feuilles, on va aux grandes ; des tiges simples aux compliquées. Chacune est classée suivant son genre afin que les débutants les retiennent dans leur cœur et dans leurs yeux. De même, on apprend les huit sortes de traits par le caractère *k'ieou* ¹ quoiqu'il y ait d'innombrables caractères, ils rentrent toujours dans ces [huit espèces de traits]. Si les débutants étudient d'une manière approfondie cet enseignement élémentaire, ils entreront dans l'art. »

¹ Le Livre VI du *Kiai tseu yuan* est consacré à la peinture d'iris et d'orchis. Il est assez difficile de déterminer dans tous les cas s'il s'agit de l'iris ou de l'orchis. Le caractère *lan* peut être pris dans ces deux acceptions et, dans ce texte, il est généralement employé pour signifier l'iris. Le caractère *houei*, au contraire, désigne formellement l'orchis. Il est visible que l'auteur du *Kiai tseu yuan* parle aussi bien pour l'iris que pour l'orchis ; il ne se préoccupe guère de désigner avec précision les espèces de fleurs auxquelles s'appliquent, dans chaque cas particulier, les principes qu'il expose. Les difficultés d'interprétation de ces caractères ont conduit certains auteurs à considérer qu'il s'agissait d'orchidées et à introduire dans les divers chapitres de la technique picturale chinoise une section spéciale consacrée à la peinture d'orchidées. C'est là une erreur ; la lecture attentive du *Kiai tseu yuan* ne laisse aucun doute à cet égard.

Qu'il s'agisse d'iris, c'est ce que démontre le texte quand il parle des « fleurs des brumes », et des iris de la rivière Siang. Rien, du reste, dans le dessin des feuilles, ne peut s'appliquer aux feuilles courtes et charnues de ces orchis terrestres qui, dans les climats tempérés, poussent sur un sol humide. Au contraire, le dessin des feuilles s'applique soit à l'iris, soit à certaines espèces d'orchis et même à des orchidées épiphytes. C'est ce que confirme encore l'examen des planches consacrées au dessin des fleurs soit en noir, soit au « chouang-keou » ; elles ne peuvent, pour la plupart, s'appliquer qu'à des fleurs d'orchis.

Mais il n'en est plus de même si nous examinons la planche XXII consacrée au dessin des étamines. Le texte du chapitre XVII qui accompagne cette planche, parle des « trois points du cœur de l'iris ». Il est hors de doute que le caractère *lan* doit, dans cette phrase, s'appliquer à l'iris, car l'iris porte trois étamines dont la disposition correspond à la description du texte chinois qui dit : « les trois points du cœur de l'iris sont comme le caractère *chan* droit, renversé, redressé ou oblique ». Au contraire, les orchis n'ont qu'une seule étamine soudée au stigmate et, par conséquent, la fleur ne peut nullement se présenter sous le même aspect. Le texte du chapitre XVII fait donc une généralisation abusive quand il dit : « Pour les étamines d'orchis, c'est la même chose ». Quant à la monstruosité botanique qui consiste à prêter quelquefois quatre étamines à l'iris, le texte en donne lui-même le motif : c'est pour introduire dans la représentation des fleurs une certaine variété.

En résumé, tandis que la plus grande partie du texte s'applique à l'iris et s'étend implicitement à l'orchis, les planches, au contraire, s'appliquent presque toutes à l'orchis. Il appartient au lecteur d'introduire une certaine souplesse dans l'interprétation des principes exposés et des exemples donnés. Pour tenir compte dans la mesure la plus large de ces conditions, j'ai élargi le titre en y mentionnant les iris et les orchis.

² Pour Wang Mi-ts'ao.

³ Les *ko-kiue* sont des formules écrites en phrases rythmées ou en vers : elles sont destinées à être apprises par cœur et leur rythme même permet de les fixer facilement dans la mémoire.

Commentaire. — Le Fou-ts'ao qui a rédigé cette note n'est autre que Wang Mi-ts'ao, l'un des trois frères Wang qui, avec Li Yu sont les auteurs du *Kiai tseu yuan* dans sa forme originale. Wang Mi-ts'ao a rédigé une note qui sert d'introduction au texte de Li Yu et qui insiste surtout sur la façon dont les planches dont il est l'auteur sont distribuées. On remarquera de nouveau ici la parenté qui s'affirme entre la calligraphie et la peinture. Le plan des chapitres de Li Yu, autant que la succession des planches sur lequel il fut rédigé, l'indiquent. Li Yu, après avoir donné des indications générales sur l'historique de la question et exposé une méthode générale, attaque la question technique, dans son troisième chapitre, par une classification des traits qui doivent représenter la feuille ; puis il décompose ces éléments dans le IV^e et le V^e chapitre ; il expose la façon de peindre le calice au VI^e ; il parle d'une méthode spéciale au VII^e et, enfin, il rassemble ces diverses règles dans les *ko-kiue* qui terminent son texte.

De même, si l'on parcourt les planches de Wang Mi-ts'ao, on verra que, surtout pour le dessin des feuilles et des calices en noir, le caractère calligraphique est frappant. Les premières planches sont destinées à exercer le débutant au tracé de traits pleins, souples, déliés, donnant soit le mouvement de la feuille dans ses diverses attitudes soit les éléments composants de la fleur. Ce n'est pas autrement que se pratique l'étude de la calligraphie où un trait vaut par lui-même, comporte une beauté intrinsèque, doit être étudié dans sa valeur spéciale avant d'entrer dans la composition d'un caractère. Le rapprochement de Wang Mi-ts'ao est plus qu'une simple comparaison ; il dénonce une identité de méthode. Il doit contribuer à faire comprendre d'une façon plus précise encore tout ce qu'un amateur chinois voit de complexe et de personnel dans le trait d'un peintre et la variété infinie de son coup de pinceau.

II

Histoire de la méthode de peindre [les iris et les orchis] ²

@

p.235 Dans la peinture d'iris à l'encre, depuis Tcheng So-nan, Tchao Yi-tchai, Kouan Tchong-yi, les peintres se suivent ; aucune époque n'en manque. Cependant, ils se partagent en deux écoles. Quand les lettrés se distraient, alors la liberté de l'esprit se montre au bout de leur pinceau. Quand les femmes peignent, alors la grâce d'un loisir tranquille se manifeste sur le papier ³. Chaque manière atteint à sa propre beauté. Tchao Tch'ouen-kou et [Tchao] Tchong-mou se continuent par une méthode de famille. T'ang Pou-tche et T'ang Chou-ya, l'oncle [frère de la mère] et le neveu [fils de la sœur], tous deux, sont très renommés. Yang Wei-kan et [Tchao] Yi-tchai

¹ Le caractère *k'ieou* comporte en effet les huit sortes de traits au moyen desquels sont formés tous les caractères de l'écriture chinoise. Mais il faut bien noter que ce caractère, écrit correctement, n'a et ne peut avoir que sept traits en tout.

² Ici commence le texte propre à Li Yu.

³ Les deux écoles sont donc constituées d'une part par la peinture des lettrés, d'autre part, par celle des femmes cultivées.

sont tous deux surnommés Tseu-kou. Ils peignaient également bien les iris. Jusqu'à l'époque des Ming, Tchang Tsing-tche, Hiang Tseu-king, Wou Ts'ieou-lin, Tcheou Kong-hia, Ts'ai King-ming, Tch'en Kou-po, Tou Tseu-king, Tsiang Ling-cheng, Lou Pao-chan, Ho Tchong-ya sont tous renommés : véritablement, leur encre exhale les divers parfums, leur godet contient les neufs champs [de fleurs]. Ils ont été au plus haut point [de la gloire] à leur époque. Après Kouan Tchong-yi, les femmes ont commencé à rivaliser [avec eux]. A l'époque des Ming il y avait Ma Siang-lan, Sie Sou-sou, Siu P'ien-p'ien, Yang Yuan-jo ; toutes, en prenant pour base la beauté des fleurs des brumes ¹, peignaient les parfums solitaires ; quoique, maintenant, les champs du Siang les surpassent, cependant elles ne se confondent pas avec les autres fleurs et s'élèvent au dessus d'elles ².

Commentaire. — p.236 On retrouve ici ce procédé que l'on a rencontré déjà dans l'Introduction générale de la peinture de paysage et qui consiste à donner l'idée d'une évolution historique par la citation d'une série de noms. Comme la question est moins vaste lorsqu'il s'agit de la peinture d'iris et d'orchis, nous pouvons en donner ici le sens général. Je laisse au lecteur le soin de compléter ces indications en recourant à l'index des noms propres.

Les peintres désignés par Lou-tch'ai-che comme ayant constitué la peinture d'iris appartiennent au XIII^e siècle. Tcheng Sseu-siao, surnom So-nan, né sous la dynastie des Song, est mort à l'âge de 78 ans, au début des Yuan. Tchao Mong-kien, surnom Yi-tchaj, prit le titre de docteur en 1226. Kouan Tchong-yi n'est autre que la femme de Tchao Mong-fou. Tchao Tch'ouen-kou n'est autre que Tchao Mong-fou et [Tchao] Tchong-mou n'est autre que son fils, Tchao Yong, né en 126. Tandis que les peintres fondaient la peinture d'iris et d'orchis en monochrome en employant les traits puissants et larges de la méthode calligraphique, Madame Kouan, la femme de Tchao Mong-fou, fondait de son côté cette peinture légère et gracieuse dans laquelle, comme le dit galamment notre auteur, « se manifeste la grâce d'un loisir tranquille ». De la fondation de ces deux styles, au XIII^e siècle, il ne faudrait pas conclure, cependant, que la peinture d'iris et d'orchis ne fut jamais traitée avant cette époque. C'est seulement de la peinture au trait plein qu'il s'agit ici. L'un des chapitres suivants est tout entier consacré à l'exposé de la méthode chouan-heou ou du « double-contour ». Cette méthode, de pur dessin, était usitée au temps des T'ang, pour le paysage ; elle s'appliquait aussi à la peinture des fleurs en général et à la peinture d'iris et d'orchis en particulier.

T'ang Pou-tche et T'ang Chou-ya appartiennent tous deux à la dynastie des Song. Tchao

¹ C'est-à-dire des iris.

² Cette phrase est faite d'une allusion littéraire à la rivière Siang. La rivière Siang se jette dans le lac Tong t'ing, dans le Ho-nan. C'est un lieu pittoresque, fréquemment cité dans la poésie classique et hanté par les Siang kiun, les Princesses de la rivière Siang.

Ce sont les deux filles de l'Empereur Yao données comme épouses par celui-ci à son successeur Chouen et dont l'esprit habite ce site qu'elles aimaient. Il faut donc entendre que : de même que les Princesses de la rivière Siang surpassent par leur beauté les courtisanes-peintres dont on donne les noms, de même les fleurs d'iris des bords du Siang surpassent les fleurs d'iris peintes par ces dernières. Mais ces fleurs d'iris, néanmoins, sortent de l'ordinaire et s'élèvent au dessus des autres fleurs comme ces courtisanes elles-mêmes, par leur talent et par leur beauté, s'élèvent au dessus des autres femmes. Ainsi qu'il arrive souvent, l'allusion littéraire comporte un sens double, familier à l'esprit chinois et qu'il est difficile de rendre tout entier dans une traduction.

Yi-tchai ou Tchao Mong-kien est mort, comme on l'a vu plus haut, sous les Yuan. C'est à l'époque des Yuan, c'est à dire au XIV^e siècle, qu'appartient Yang Wei-kan : tous deux portèrent l'appellation Tseu-kou. Puis, vient un autre groupe de peintres renommés dans la peinture d'iris et qui, tous, appartiennent à l'époque des Ming, c'est à dire au XV^e et au XVI^e siècle. Enfin, on a le groupe des femmes qui, suivant leur initiatrice Madame Kouan, continuèrent le style fondé par elle. Elles appartiennent toutes à l'époque des Ming. Ma Siang-lan, ou plutôt Ma Yuan-eul, fut une courtisane célèbre ; son habileté à peindre les iris lui valut le surnom de Siang-lan ou iris du Siang. Ce détail explique l'allusion littéraire qui termine le chapitre. Sie Sou-sou était une courtisane de Wou, ville de troisième ordre du département de Sou-tcheou-fou, dans le Kiang-nan. Elle était aussi réputée comme calligraphe et comme poète ; elle montait à cheval comme un homme et tirait à l'arc. Siu P'ien-p'ien était une courtisane de Nankin ; elle vivait dans les dernières années du XVI^e siècle.

III

Méthode du classement [des traits] pour peindre les feuilles

@

p.237 [L'art de] peindre les iris est tout entier enfermé dans [l'art de peindre] les feuilles ; c'est pourquoi celles-ci sont classées en premier lieu. Il faut nécessairement posséder les méthodes *ting-t'éou*, *chou-wei*, *t'ang-tou* pour le premier coup de pinceau. Le deuxième trait forme le *fong-yen* ; le troisième trait forme le *p'o-siang-yen*. Le quatrième et le cinquième doivent former les replis des feuilles et, en bas [de la plante], on doit faire la forme du *pao-ken-t'ouo* qui est pareille à une tête de poisson. Ainsi, on représente beaucoup de feuilles s'abaissant et se relevant, et qui engendrent le mouvement [de la plante] ; elles se croisent et ne se doublent pas. Il faut savoir que les feuilles d'iris sont différentes de celles de l'orchis ; les unes sont minces et souples, les autres sont épaisses et fortes. La méthode du début se trouve sommairement [indiquée] par ceci.

Commentaire. — Les noms techniques qui sont énumérés ici s'appliquent à des formes particulières de traits. On en trouvera des exemples dans les dessins établis par Wang Ming-ts'ao pour la démonstration de ce texte. Il convient, cependant, de les définir sommairement. Le *ting-t'éou*, *pointe du clou*, correspond à l'attaque du trait qui doit être fin comme une pointe de clou. Ce genre de trait est employé pour les jeunes feuilles raides et pointues qui poussent autour de la base. Le *chou-wei* ou la *queue du rat* est une forme du trait s'amincissant graduellement et régulièrement comme la queue du rat. Le *t'ang-tou* ou *ventre de la mante* correspond, au contraire, à un renflement du trait pareil au renflement de l'abdomen de la mante religieuse. Avec ces éléments, on a le moyen de varier suffisamment le tracé d'une feuille par un simple trait. Si l'on ajoute une seconde feuille à la première, le tracé de cette seconde feuille, croisant la première d'une façon harmonieuse que l'on trouvera représentée sur la planche II, dessine un intervalle pareil à un œil allongé :

c'est le *fong-yen*, l'œil du phénix. Un trait représentant une troisième feuille et passant dans cet intervalle, constitue le *p'ouo-siang yen*, la correction de l'œil de l'éléphant ; enfin, les feuilles rétrécies à la base, au moment où elles sortent du bulbe doivent être représentées par un départ particulier du coup de pinceau qui forme le *pao-ken-t'ouo*, l'enveloppe des jeunes pousses de bambous de la base ; ce coup de pinceau est ainsi désigné parce que le dessin qu'il donne ressemble à celui p.238 des jeunes pousses de bambous sortant de terre, ou bien, comme le dit notre texte, à une tête de poisson : à la perche, comme on le verra sur la planche III.

La précision avec laquelle le coup de pinceau est défini, le classement minutieux des diverses espèces de traits par lesquels on évoque la forme de la feuille, enfin, la valeur essentielle du trait confirment nettement ce que l'on a dit au commentaire du chapitre I, relativement à la nature calligraphique de la peinture d'iris et d'orchis à l'encre de Chine. Il n'est pas nécessaire d'insister davantage à ce sujet.

IV

Méthode de peindre les feuilles allant vers la droite ou vers la gauche

@

Pour peindre les feuilles, il y a une manière pour la droite, et une manière pour la gauche. On ne dit pas « peindre » les feuilles, on dit « *pie* ¹ » les feuilles. C'est comme dans l'écriture ; on emploie la méthode *pie*. Quand la main va de gauche à droite, c'est [le sens] positif. Quand elle va de droite à gauche, c'est le sens négatif. Au début, pour faciliter la manœuvre du pinceau, il faut apprendre le sens positif ; on apprend peu à peu le sens contraire jusqu'à ce qu'on soit habitué aux deux sens. Alors on est expérimenté. Si l'on est limité au sens positif et qu'on ne peut dessiner que d'un seul côté, alors ce n'est pas une méthode parfaite.

V

Méthode de peindre les feuilles clairsemées ou denses

@

Bien que les feuilles soient exprimées par quelques coups de pinceau, leur beauté est très légère. C'est comme une [fée à la] jupe couleur d'aurore

¹ Le terme *pie* désigne, en calligraphie, un trait plein qui va en descendant de droite à gauche, comme le premier trait du caractère *jen* 人. Il s'applique ici à un mouvement de gauche à droite, dit positif, et de droite à gauche, dit négatif. Ceci encore confirme le caractère calligraphique de la peinture d'iris en noir.

portant avec aisance et liberté le *p'ei* ¹, en forme de lune. Les feuilles d'iris doivent voiler à demi les fleurs sans la moindre banalité. Au delà des fleurs, il faut _{p.239} encore représenter des feuilles ; elles doivent paraître sortir de la racine ; elles ne doivent être ni entassées ni emmêlées. Quand on peut les faire de telle sorte que l'idée est présente même là où le pinceau n'a pas passé ², alors seulement on a une main expérimentée. Il faut étudier attentivement les anciens ; aller de trois à cinq feuilles jusqu'à [des bouquets de] quelques dizaines de feuilles. Quand il y a peu de feuilles, cela ne doit pas paraître pauvre ; quand il y en a beaucoup, cela ne doit pas paraître embrouillé. Ainsi on peut aboutir à la juste conformité.

VI

Méthode de peindre les fleurs

@

Pour [peindre] les fleurs, on doit posséder le moyen de les abaisser, de les redresser, de les représenter de face ou de dos, en boutons ou ouvertes, la tige doit rentrer parmi les feuilles, les fleurs doivent apparaître en dehors d'elles. Elles sont vues de face, de dos, hautes ou basses. Ainsi elles ne sont pas répétées ni disposées en ligne. Derrière les fleurs, on dispose encore des feuilles, alors elles sont entourées. Il y a aussi des fleurs qui se dressent au dessus des feuilles : on ne doit pas se restreindre [à une règle unique]. Les fleurs d'orchis, quoiqu'elles ressemblent aux fleurs d'iris, ne sont pas aussi belles. Sur une tige toute droite, les fleurs se divisent en quatre directions. Certaines s'ouvrent avant, d'autres après. La tige est droite comme [quelqu'un qui est] debout, mais les fleurs sont lourdes, pareilles à quelque chose qui pend. Chacune, [tige et fleur], doit avoir sa position. Les fleurs d'iris et d'orchis, il faut éviter qu'elles soient comme les cinq doigts d'une main. Il faut que les fleurs se recouvrent les unes les autres, que les unes soient inclinées sur leurs tiges, les autres redressées. Les pétales doivent être légers et reliés entre eux et se contempler mutuellement. Quand _{p.240} on étudie longtemps la méthode jusqu'à ce qu'on la connaisse à fond, alors la main obéit à l'esprit. Au début, on reste dans la méthode, peu à peu on s'élève au dessus de la méthode, ainsi on arrive à la perfection.

¹ Le *p'ei* est un ornement de jade qu'on portait suspendu à la ceinture. On en trouvera une représentation dans le grand dictionnaire du P. Couvreur, édition de 1904 à l'article *p'ei*. p. 36.

² C'est-à-dire que les parties réservées, les blancs, les interruptions du trait, jouent un grand rôle dans l'expression. Lorsqu'on en arrive à ce que les réserves et les blancs expriment et vivent tout autant que les traits et les formes définies, on est un maître. On voit une fois de plus combien les Chinois ont attribué d'importance, dans leur esthétique, aux choses suggérées et non dites.

Commentaire. — Ces dernières phrases rappellent le premier chapitre de l'Introduction générale de la peinture de paysage et ses considérations sur la méthode et l'absence de méthode : « Si l'on veut arriver à ne pas avoir de méthode, certainement il faut posséder d'abord de la méthode ; si l'on veut la facilité, il faut l'acquérir d'abord dans la difficulté ». Il s'agit donc d'abord d'étudier attentivement la nature, puis, lorsque la connaissance est formée, on a la liberté de la maîtrise. En Orient ou en Occident, c'est toujours ainsi que se sont formés les grands artistes.

Mais, puisque nous rencontrons ici les premières indications relatives à la peinture des fleurs, je voudrais insister sur la façon dont celle-ci est abordée. On remarquera l'absence complète de pédanterie et d'académisme qui caractérise ce chapitre. L'iris est étudié dans sa vie même ; la position des fleurs et des feuilles, la façon dont les fleurs sont posées sur la tige, dont les feuilles les voilent à demi, dont les pétales « se contemplent mutuellement », tout cela est défini avec un sens si profond de la plante et de son individualité qu'il en surgit quelque chose de fraternel. On voit ici l'effet des philosophies et des religions extrême-orientales ; elles donnent à l'esprit une attitude telle vis à vis des choses de la nature qu'une familiarité constante s'établit entre les formes vivantes du monde et le sentiment de l'homme. Il serait difficile de caractériser avec plus de délicatesse la personnalité de l'iris, de l'apercevoir dans sa beauté fragile, pareille « à une fée à la jupe couleur d'aurore, portant le *p'ei* en forme de lune ». La poésie se mêle ici à l'exactitude de l'observation. Etudier le port d'une plante avec la précision d'un botaniste et ne point cesser de la voir avec un sens profond de la beauté, n'est ce pas le propre de l'art qui réunit dans son expression la magnificence d'une vision intérieure et l'objective personnalité des choses apparues ?

VII

Méthode pour pointer le cœur ¹ de l'iris

@

Pointer le cœur de l'iris, c'est comme, dans une [peinture de jolie] femme, ajouter les yeux. Les ondulations de la moisson de la rivière Siang ² font naître le mouvement dans le corps entier. Alors, on transmet l'esprit en pointant les étamines pour achever la beauté. Le pur secret de la fleur est entièrement contenu dans ceci. Pourrait-on le négliger ?

Commentaire. — p.241 Ce chapitre confirme ce qui a été dit à propos des deux chapitres précédents. Dessiner les étamines dans le cœur de la fleur, c'est l'animer et lui communiquer une vitalité pareille à celle qu'éveille le regard dans un visage humain. L'étamine dans la fleur est comparée à l'œil dans un beau visage de femme. De plus, on retrouve ici une trace des vieilles idées magiques relatives à la représentation de l'œil complétant l'opération mystérieuse de la peinture et lui donnant une vie soudaine. C'est

¹ Le terme de cœur (*sin*) s'applique ici aux étamines qui se redressent dans le cœur de la fleur.

² C'est-à-dire : les champs d'iris des bords du Siang.

pourquoi notre auteur dit « qu'on transmet la vie en pointant les étamines ». La fleur peinte se met à vivre alors de la même vie singulière qu'une effigie de femme complétée par l'évocation du regard.

VIII

Méthode pour employer le pinceau et l'encre

Le bonze Kio-yin des Yuan a dit : « Il faut peindre les iris avec un sentiment de gaîté et les bambous avec un sentiment de violence, car les feuilles d'iris sont disposées comme si elles voltigeaient, les fleurs et les boutons s'ouvrent avec joie : cela donne le sentiment de la joie ». Au début, il faut d'abord travailler le coup de pinceau. Le coup de pinceau doit être donné à main levée, alors [le trait] est aisé, approprié [aux formes représentées], puissant, arrondi, vivant. Quant à l'emploi de l'encre, il fait que le clair et le foncé s'unissent ; pour les feuilles, on emploie [l'encre] foncée ; pour les fleurs, on emploie [l'encre] claire ; pour les étamines, on emploie [l'encre] foncée ; pour l'enveloppe de la tige, on emploie [l'encre] claire : c'est la méthode admise. S'il s'agit d'une peinture en couleurs, il faut savoir encore que, pour la face des feuilles, on emploie la [teinte] foncée, et pour le revers [la teinte claire]. Pour les feuilles qui se trouvent en avant, on emploie [la teinte] foncée, pour celles [qui se trouvent] en arrière, on emploie [la teinte] claire. Il faut approfondir cela.

IX

Méthode du chouang-keou (du double contour) ¹

@

Les anciens ont employé la méthode du contour pour peindre ^{p.242} les iris et les orchis. Leur manière appartenait à la méthode du double contour en blanc et noir. C'est aussi une méthode pour peindre les iris. Si on ne les fait que suivant leur forme et leur couleur en y ajoutant les diverses teintes de vert, alors, on perd leur essence céleste et on ne saisit pas leur harmonie. Mais, parmi les diverses espèces [de méthodes], il ne faut pas que celle-ci soit omise. C'est pourquoi je la place en dernier lieu.

Commentaire. — La méthode du *double contour* est caractéristique de l'époque des T'ang. Elle correspond, comme on l'a vu au Livre des Arbres, à une manière détaillée dans la représentation des formes, à une époque de recherches et d'analyses. Ici, au contraire,

¹ Cette méthode consiste à tracer le contour des feuilles ou des branches d'arbre ou des fleurs par un trait

c'est la peinture calligraphique de l'iris en monochrome qui apparaît à notre auteur comme la formule artistique par excellence. Le dessin minutieux et précis des T'ang lui paraît sans âme à côté de la technique qui évoque la structure essentielle de la forme, néglige et supprime toutes les apparences secondaires pour ne plus laisser surgir qu'une image à travers laquelle la structure et l'âme de la plante se manifestent clairement.

X

Secret en phrases de quatre caractères¹ pour peindre les iris

@

Dans l'art de peindre les iris, on considère d'abord l'esprit et la grâce. L'encre doit être de la meilleure qualité ; l'eau doit être fraîche et pure ; l'encrier nettoyé de l'encre de la veille ; il ne faut pas employer des pinceaux durs. On fait d'abord quatre feuilles séparées, les unes longues, les autres courtes. Une [cinquième] feuille les entrecroise : on y cherche la grâce et la beauté. A côté de chaque croisement de feuilles, on ajoute encore une feuille, trois au milieu, quatre sur les côtés ; on les complète avec deux autres feuilles. Pour l'encre, il faut deux teintes ; le foncé et le clair se marient. Les pétales sont [faits] à l'encre faible. Pour les étamines, on emploie l'encre épaisse ; la main [doit] être [rapide] comme l'éclair ; il ne faut pas être trop lent, tout dépend de la manière de peindre. Il y a [les positions de] face, de dos et de côté. Si l'on veut que [les p.243 fleurs] soient comme elles doivent être, il faut les disposer d'une façon naturelle. Trois boutons, cinq fleurs ouvertes, réunis, forment un ensemble. Dans le sujet des « [fleurs] sous le vent » ou « des [fleurs] éclairées par le soleil », les fleurs doivent être très élégantes. Dans les [sujets des fleurs] « couvertes de givre » ou « couvertes de neige », la partie extrême des feuilles est penchée [vers le sol]. Quand on dispose les feuilles, c'est comme un phénix qui s'élève ; les pétales de fleurs sont légers comme des papillons au vol ; la base de la plante est entourée de jeunes feuilles en désordre. Les pierres doivent être peintes en *fei-po* ² ; à côté d'une ou deux plantes d'iris, on met du plantain ou d'autres herbes si la place est assez grande ; ou bien on y ajoute une ou deux tiges de bambous, ou encore des arbustes épineux : cela peut compléter la composition. Si l'on s'inspire de Song-siue ³, alors, on possède la véritable méthode.

déterminant la limite de l'espace qui est ensuite rempli de couleur. voir Livre II, chapitre XII, page 91, note 1.

¹ Ce chapitre et le suivant sont une récapitulation des principes exposés auparavant et exprimés ici en *ko-kiue*, c'est à dire en phrases rythmées destinées à être apprises par cœur.

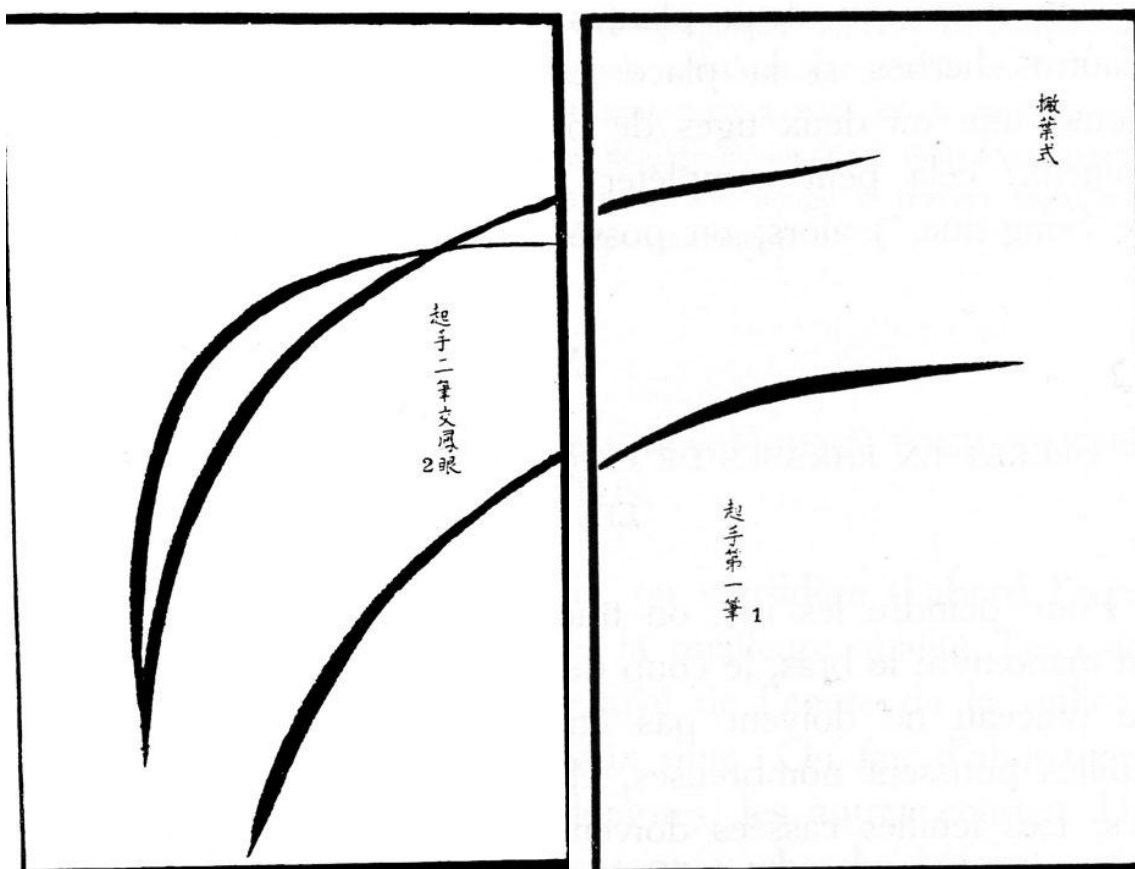
² Le *fei-po* est un nom technique. Il s'applique à ce procédé qui consiste à dessiner le contour des pierres et à en exprimer la masse par une réserve blanche sur le fond teint au moyen d'un léger lavis. Voir page 117, note 2. Il est employé surtout dans la peinture de fleurs, pour les pierres que l'on distribue à la base des plantes.

³ Song-siue est une appellation de Tchao Mong-fou.

XI

Secret en phrases de cinq caractères pour peindre les iris

Pour peindre les iris, on trace ¹ d'abord les feuilles. Quand on manœuvre le bras, le coup de pinceau doit être vif. Deux coups de pinceau ne doivent pas être d'égale longueur. Quand les feuilles poussent nombreuses, elles doivent apparaître sans entraves. Les feuilles cassées doivent [être peintes] suivant leur condition ; inclinées ou redressées, elles expriment leur propre nature. Si l'on veut exprimer le rapproché et l'éloigné, il faut distinguer les



II. [Exemple pour tracer les feuilles].
2. Deux coups de pinceau du début en fong-yen 3.

I. Exemple pour tracer 2 les feuilles.
1. Le premier coup de pinceau du début.

teintes claires et foncées de l'encre. On ajoute les feuilles et les fleurs ; on fait l'enveloppe [de la plante] et celle de la racine. On fait d'abord, à l'encre faible, les fleurs qui se dressent [au dessus des autres]. Les fleurs délicates sont portées par les tiges ; les pétales doivent se distinguer par leur face et p.244 par leur dos : leur nature doit être légère. La base de la plante doit être légèrement entourée de feuilles. Les fleurs se distinguent par leurs étamines [peintes] à l'encre foncée. Quand les fleurs sont entièrement ouvertes, alors, elles doivent être redressées ; quand une fleur commence à s'ouvrir, alors, elle doit être inclinée. Dans [les sujets de] beau temps, toutes [les fleurs]

¹ Le terme usité ici est le terme calligraphique *pie*. Voir chapitre IV et note 1, page 238.

² Le terme employé ici est le terme calligraphique *pie*. On a ici un exemple correspondant à ce qui a été dit au chapitre IV.

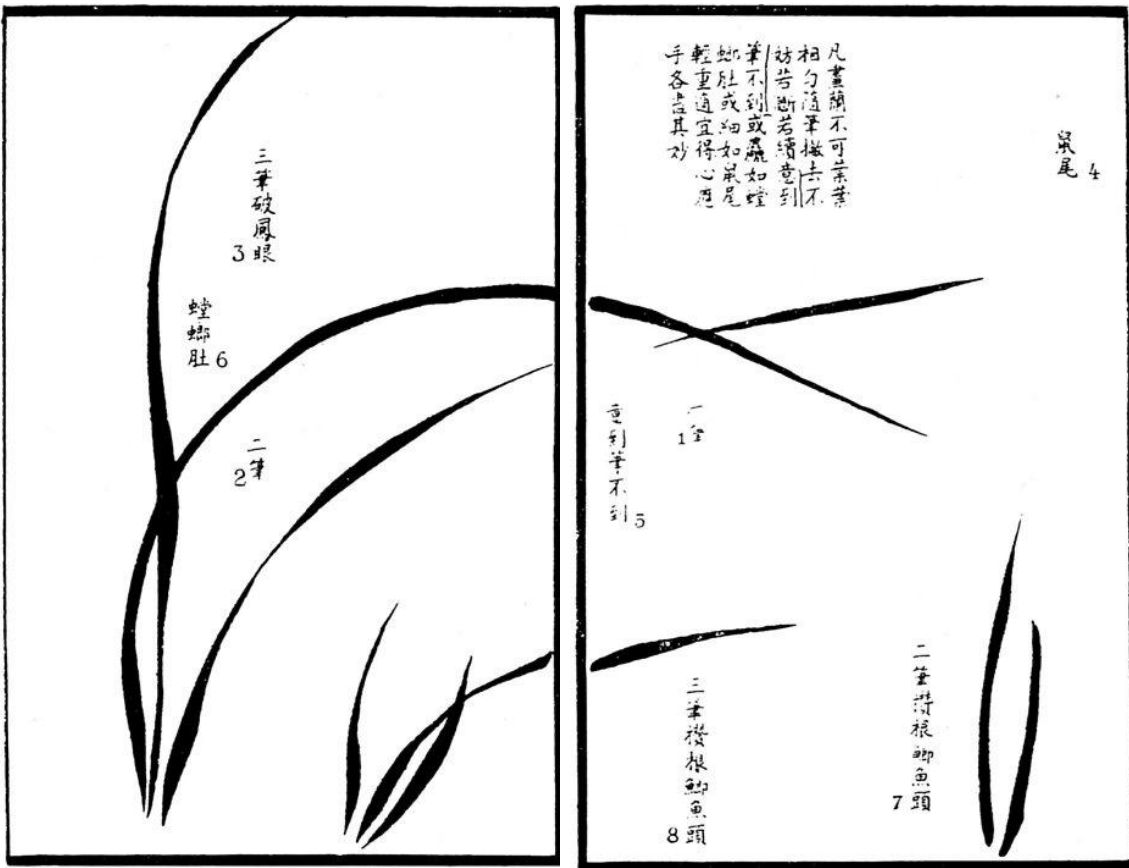
³ Le *fong-yen* ou l'*œil du phénix* est ce croisement dont il a été question au chapitre III et à son commentaire. On en a ici un exemple figuré.

doivent être tournées vers [le soleil]. Dans [les sujets de] vent, elle le reçoivent d’une façon riante. Les tiges inclinées sont comme si elles étaient alourdies de rosée. Les boutons fermés [sont comme] s’ils contenaient du parfum. Cinq pétales ne doivent pas être disposés comme les doigts d’une main ; il faut qu’ils soient comme des doigts, les uns repliés, les autres redressés. Les feuilles d’orchis doivent être puissantes ; les quatre côtés de la plante sont plus étalés [que chez les iris]. Au sommet [des tiges] sont suspendues les fleurs ; leur beauté solitaire naît du ^{p.245} mouvement de la main ; le pinceau et l’encre accomplissent la transmission de l’esprit.

XII

[Méthode pour tracer les feuilles]

D’une façon générale quand on peint les iris, il ne faut pas que leurs feuilles soient de même longueur. Si, lorsqu’on laisse aller le pinceau, le trait



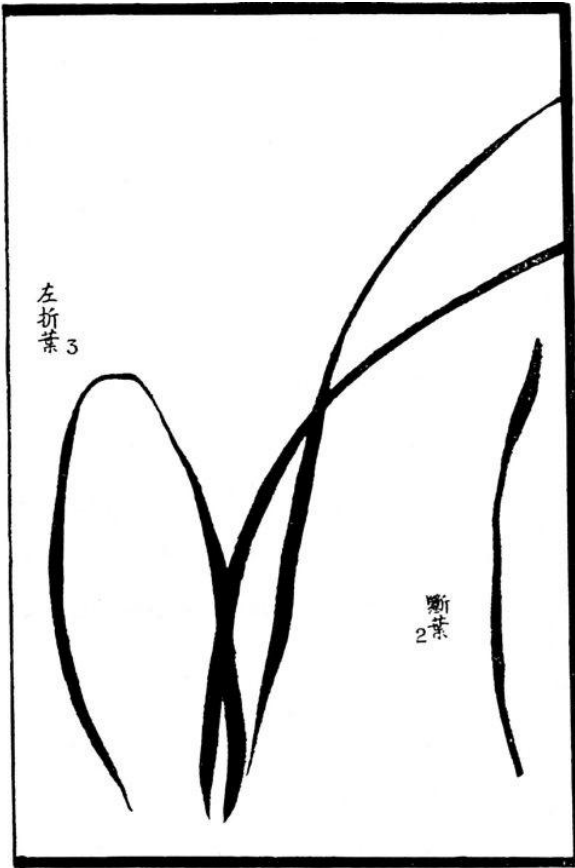
IV. [Méthode pour tracer les feuilles].

- 1. Premier trait.
- 2. Deuxième trait 2.
- 3. Troisième trait traversant le fong-yen (l’œil du phénix) 3.
- 4. Le chou-wei 5 (la queue du rat).
- 5. « L’idée présente, le pinceau absent ».

III. [Méthode pour tracer les feuilles].

- 6. Le ventre du t’ang-lang (abdomen de la mante). 1
- 7. Deux traits formant la base qu’on appelle tsi-yu-t’eu 4 (tête de perche).
- 8. Trois traits formant la base qu’on appelle tsi-yu-t’eu.

1 Il s’agit ici du deuxième trait formant avec le premier le fong-yen, l’œil du phénix. Cf. ch. IV et commentaire.
2 Il s’agit ici du troisième trait formant le p’o-siang-yen « la correction de l’œil de l’éléphant », et traversant le fong-yen. Cf. ch. IV et commentaire.
3 La queue du rat : terme technique qui désigne le trait mince dont on a ici un exemple. Cf. ch. IV et commentaire.
4 Le t’ang-lang-tou est ce renflement du trait qui rappelle le ventre de la mante. Cf. ch. IV et commentaire.
5 Ici, ce sont les traits marquant la feuille sortant du bulbe. C’est le pao-ken-t’ouo que l’on a aussi comparé à une tête de poisson. Cf. ch. IV et commentaire.



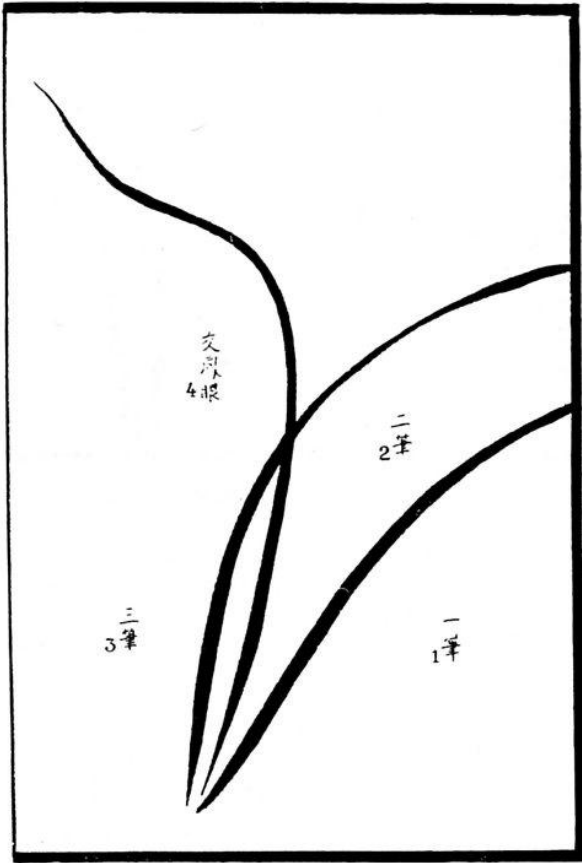
VI. [Méthode pour tracer les feuilles].

- 2. Une feuille pliée à gauche.
- 3. Une feuille cassée.



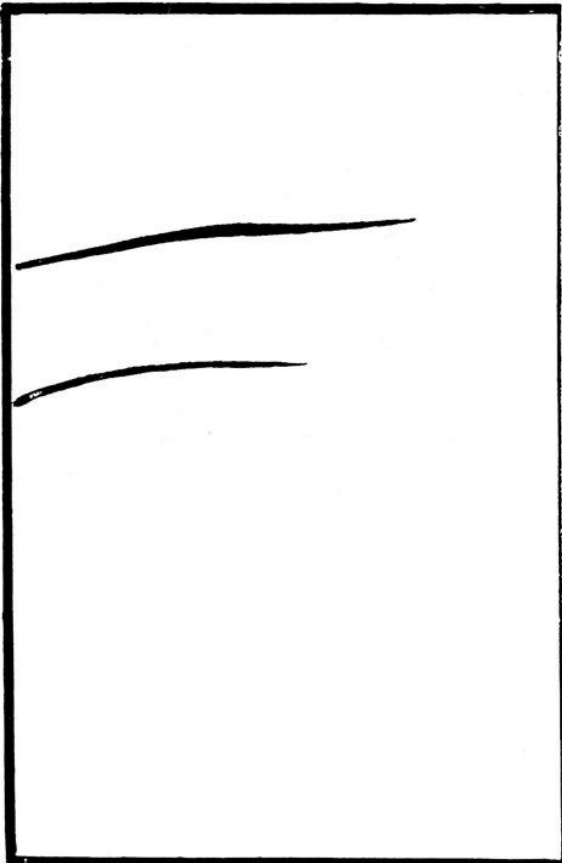
V. [Méthode pour tracer les feuilles].

- 1. Une feuille pliée à droite.



VIII. [Méthode pour tracer les feuilles].

- 1. Premier trait.
- 2. Deuxième trait.



VII. [Méthode pour tracer les feuilles].

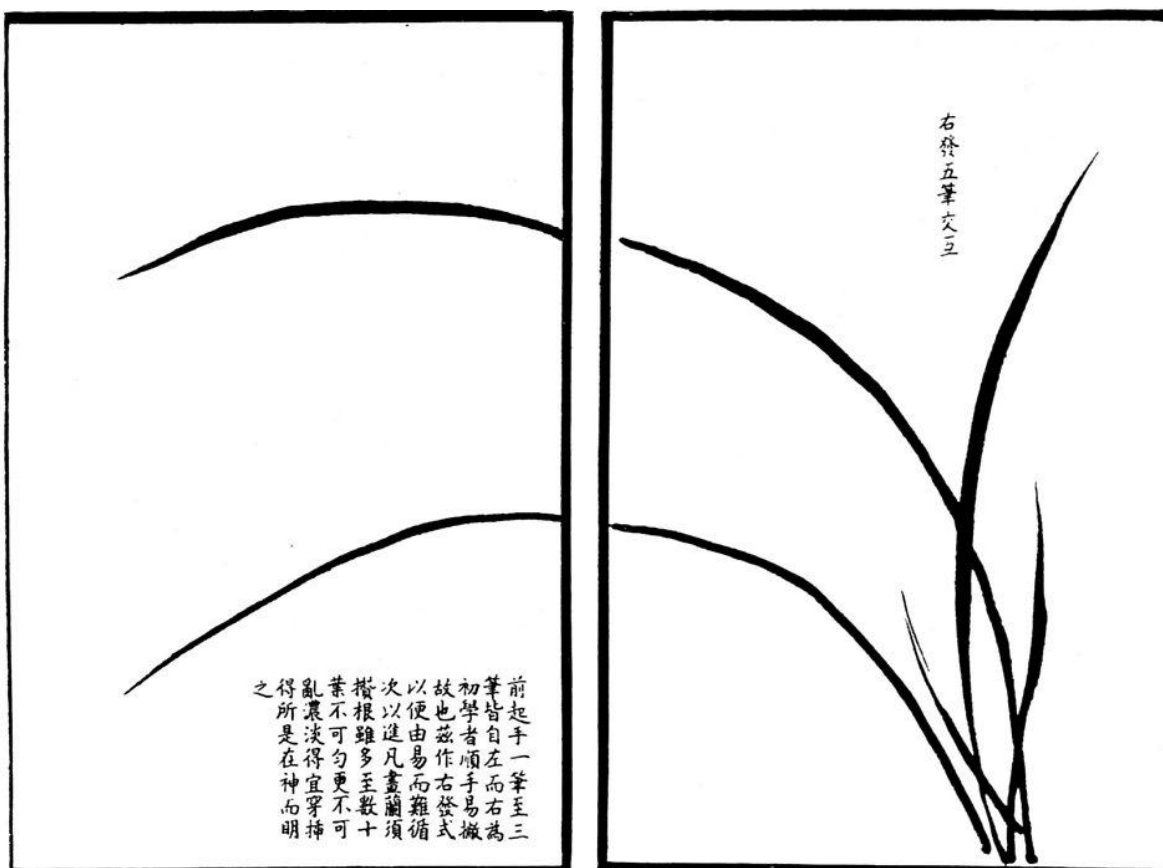
- 3. Troisième trait.
- 4. Croiser le fong-yen (l'œil du phénix).

est comme brisé mais se continue en réalité, cela n'est pas mauvais. C'est ce qu'on appelle : « l'idée ^{p.247} présente, le pinceau absent ¹. » Ou bien le [trait] est gros comme l'abdomen de la mante religieuse, ou bien il est mince comme la queue du rat. Quand, léger ou lourd, il est comme il convient et que la main obéit à l'esprit, on est arrivé à la perfection.

XIII

[Méthode pour tracer les feuilles de droite à gauche]

Dans ce qui précédait, depuis le premier coup de pinceau du début jusqu'au troisième coup de pinceau, tous [vont] de gauche à droite : c'est pour faciliter [la marche] aux débutants parce qu'ils sont dans le sens positif.



X. [Méthode pour tracer les feuilles.]

IX. [Méthode pour tracer les feuilles.]

Entrecroiser cinq traits en allant de droite à gauche.

Maintenant, on donne un exemple [de traits] allant de droite à gauche afin de suivre l'ordre du facile au difficile. Quand on peint les iris, on doit ^{p.248} nécessairement faire la base [de la plante]. Quoique le nombre des feuilles s'élève jusqu'à quelques dizaines, elles ne doivent être ni de même longueur,

¹ Yi tao, pi pou tao. Il s'agit ici de ces mouvements où le pinceau, quittant momentanément le papier, le reprend plus loin, continuant ainsi le trait commencé. On a dit au chapitre V « l'idée est présente, même là où le pinceau n'a pas passé. » La forme n'est point dite : elle est suggérée ; elle prend alors, et à juste titre, aux yeux d'un amateur chinois, un charme de plus.

ni en désordre. On doit les peindre claires ou foncées, suivant leur condition ; on doit les situer à leur place. Cela doit être étudié avec intelligence.

XIV

Deux touffes entrecroisées

@

Pour peindre deux touffes, il faut savoir qu'il y a l'hôte et le maître de la maison ; il y a celui qui interroge et celui qui répond ¹. On met les fleurs dans les endroits à demi vides. Les petites feuilles qui se trouvent à la base des plantes et qu'on appelle *ting-t'éou* (pointes de clou) ne doivent pas être nombreuses. Quand on est expérimenté, on peut, de soi-même, faire naître la beauté.



XII. [Deux touffes entrecroisées].



XI. [Deux touffes entrecroisées].

¹ On a déjà rencontré ces expressions au Livre des Pierres, lorsqu'il s'est agi de la composition dans les peintures de montagnes. Cela veut dire, en somme, que, si l'on assemble deux plantes, l'une doit être subordonnée à l'autre afin que la composition reste harmonieuse et échappe à la monotonie.



XIV. Feuilles clairsemées et poussant obliquement.

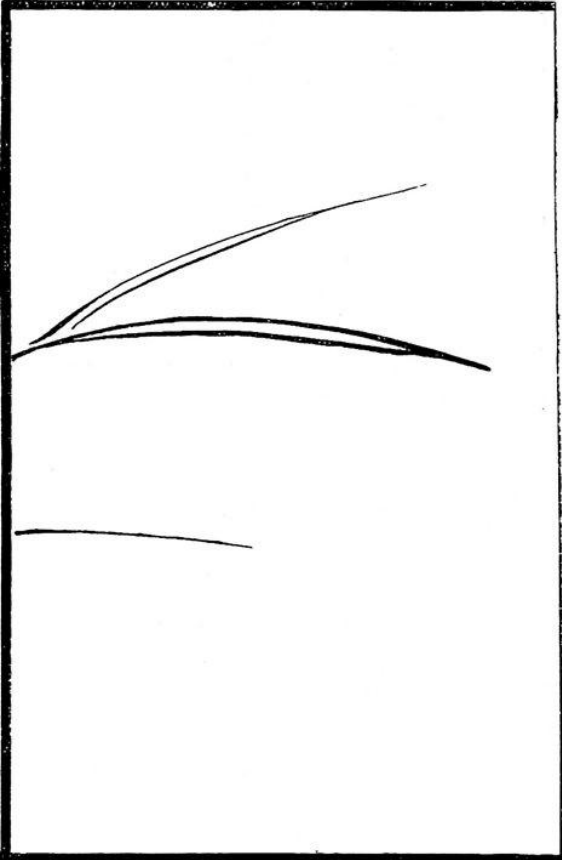


XIII. Feuilles denses et poussant droit.

Exemples de feuilles en chouang-keou (double contour). En général, pour la peinture d'iris, la méthode est contenue dans les deux cas de [feuilles] clairsemées et de [feuilles] denses. Dans les feuilles denses, il faut éviter la compacité ; dans les feuilles clairsemées, il faut éviter la mauvaise disposition.



XVI. [Exemple de feuilles en chouang-keou].



XV. [Exemple de feuilles en chouang-keou].

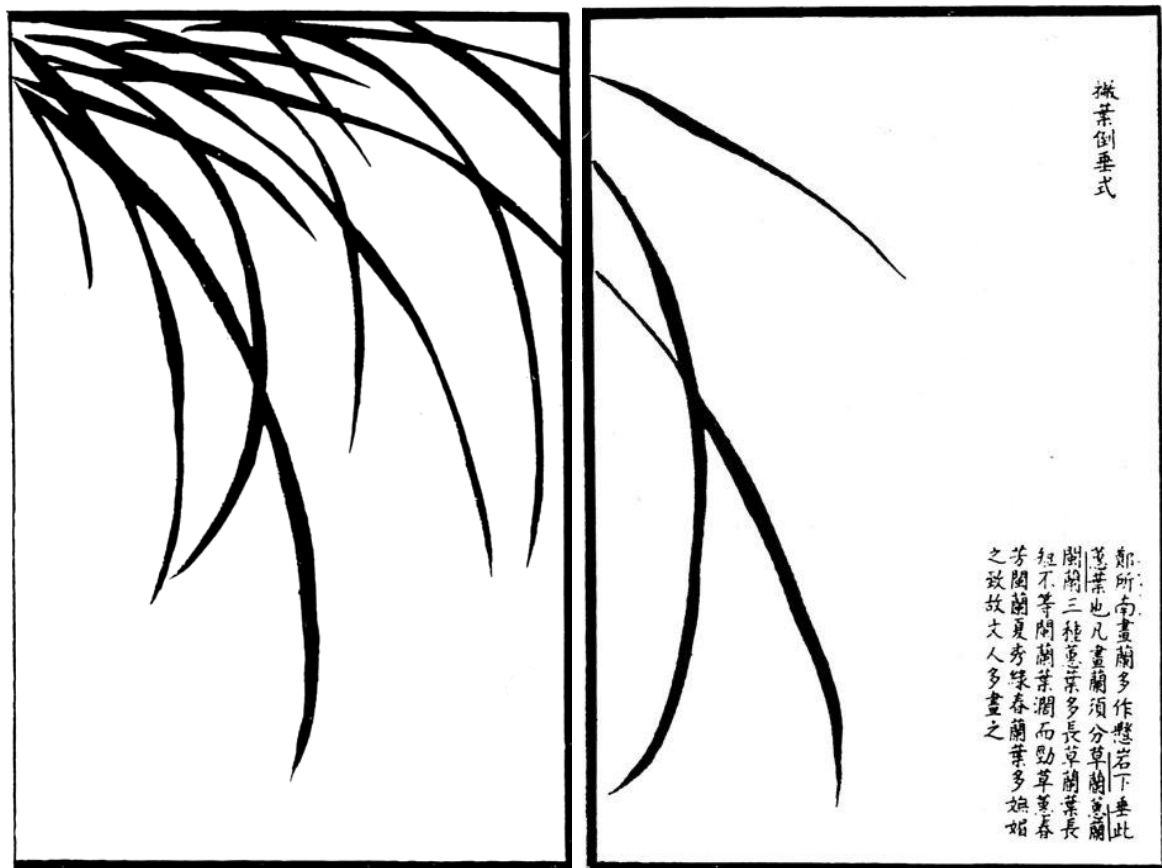
Les feuilles repliées empruntent leur charme à la vigueur du pli. Dans cette vigueur, il faut mettre de la souplesse. Dans le pli, il faut mettre du charme.

XV

Exemple pour peindre des feuilles pendantes

@

p.250 Tcheng So-nan peignait souvent des iris pendant d'un rocher. Dans cet exemple, ce sont des feuilles d'orchis. Généralement, quand on peint les iris, on doit en distinguer trois espèces qui sont le *ts'ao-lan*, le *houei-lan* et le *min-lan*. Les feuilles du *houei-lan* sont toujours longues ; la longueur



XVIII. [Exemple pour peindre des feuilles pendantes].

XVII. [Exemple pour peindre des feuilles pendantes].

des feuilles du *ts'ao-lan* est inégale ; les feuilles du *min-lan* sont larges et puissantes. Le *ts'ao-lan* et le *houei-lan* donnent leur parfum au printemps ; le *min-lan*, en été. Les *lan* de printemps ont plus de charme. C'est pourquoi les lettrés les ont peints souvent.

XVII

Méthode pour pointer les étamines

@

p.252 Les trois points du cœur de l'iris sont comme le caractère *chan* 山 droit, renversé, redressé ou oblique. Suivant la dispositions des pétales, on emploie [ces différentes positions] : ce sont des règles fixes. Quand, aux



XXII. [Méthode pour pointer les étamines.]

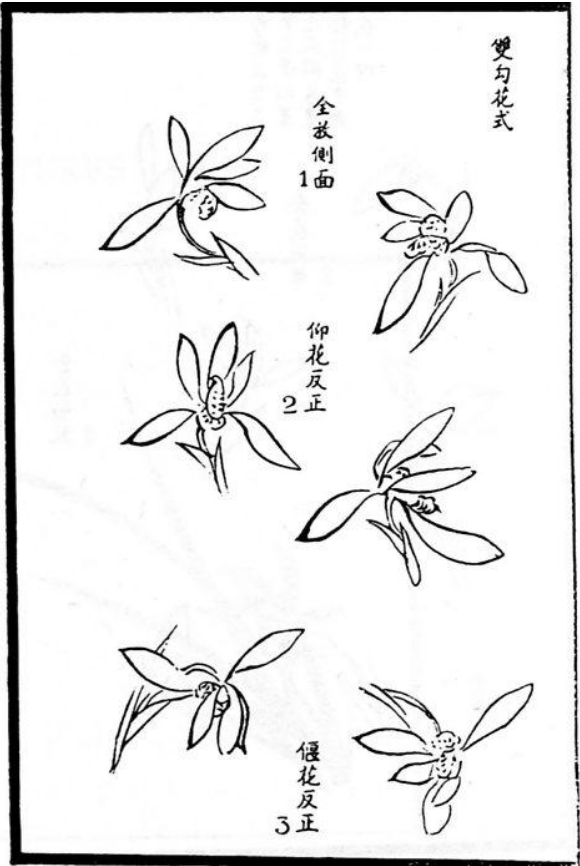
- 1. Exemple de la position ordinaire de trois étamines.
- 2. Exemple de trois étamines avec un quatrième [supplémentaire].
- 3. Exemple exceptionnel de quatre étamines.

trois points des étamines, on en ajoute un quatrième, c'est parce que, souvent, des pétales se trouvent entre eux et que, lorsqu' il y a beaucoup de fleurs, on craint de se répéter. Il n'y a pas d'inconvénient à faire des exceptions. Pour les étamines d'orchis, c'est la même chose.

XXIII. [Méthode pour pointer les étamines].

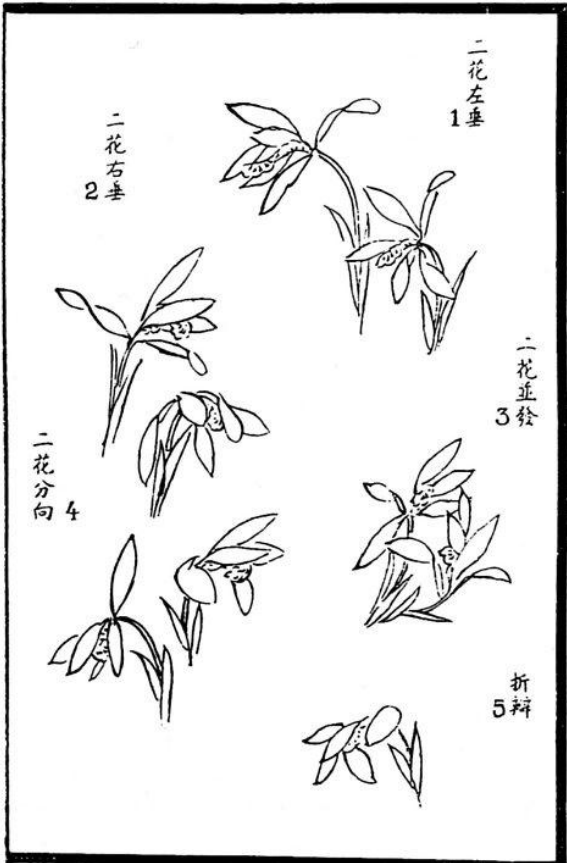
Exemple de fleurs au double contour.

- 1. Vue oblique [d'une fleur] entièrement ouverte.
- 2. Fleurs dressées, vues de face et de dos.
- 3. Fleurs penchées, vues de face et de dos.



XXIV. [Méthode pour pointer les étamines].

- 1. Deux fleurs penchées vers la gauche.
- 2. Deux fleurs penchées vers la droite.
- 3. Deux fleurs poussant de compagnie.
- 4. Deux fleurs s'opposant.
- 5. [Fleur] aux pétales fanés.

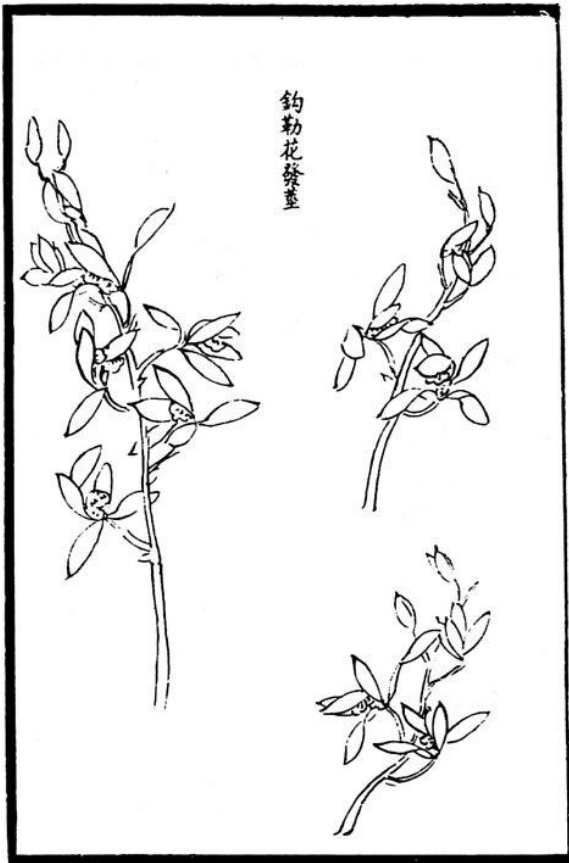




XXV. [Méthode pour pointer les étamines].

Pour peindre les boutons d'iris, il y a diverses manières à deux, trois, quatre coups de pinceau 1. Leur tige sort de l'enveloppe [du bourgeon] ; c'est la même chose que pour les fleurs.

1. Boutons commençant à s'ouvrir.
2. Boutons qui vont s'ouvrir.
3. Boutons.



XXVII. (Fleurs attachées à leur tige [et peintes] au double contour.

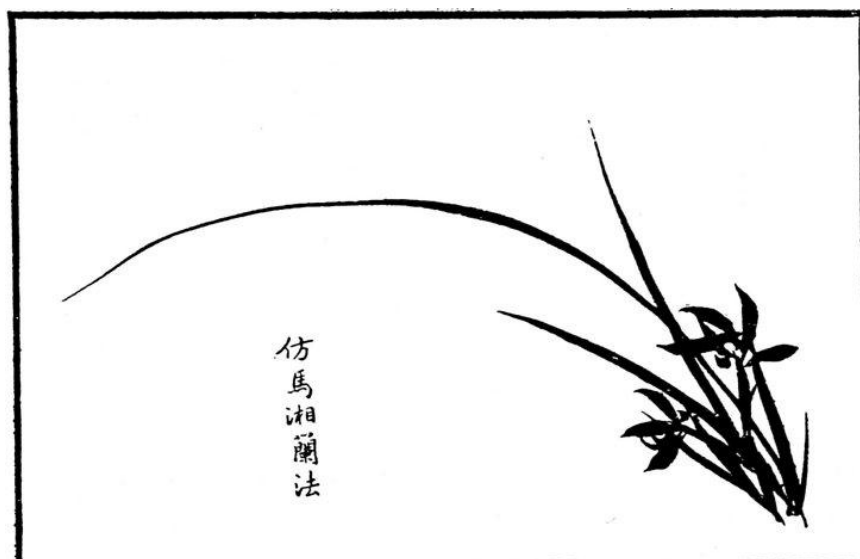


XXVI. Fleurs attachées à leur tige et peintes à l'encre.

1 Correspondant chacun à un pétale.

XVIII

Exemples de peintures d'iris



XXVIII. Petits iris [faits] en quelques coups de pinceau, dans la manière de Ma Siang-lan.



XXIX. Orchis finement tracés au double contour, dans la manière de Ma Lin.



XXX. Iris pendant, au double contour. Copie d'une peinture de Wen Heng-chan.



XXXI. Orchis à l'encre dans le vent. A l'imitation de T'ang Lieou-jou.

L I V R E V I I

L E S

B A M B O U S

I

Enseignement élémentaire de la peinture de
bambous par le Maître de la maison ts'ing-tsai
HISTOIRE DE LA PEINTURE DE BAMBOUS

@

p.259 Li Si-tchai, dans son livre sur les bambous, a dit : « Pour peindre les bambous à l'encre, j'ai étudié d'abord [les peintures de] Wang Tan-yeou et je suis arrivé à posséder la méthode de Houang-houa-lao-jen. Comme Houang-houa l'avait apprise de Wen Hou-tcheou, j'ai recherché les véritables peintures de [Wen] Hou-tcheou : j'ai étudié leur subtilité. J'ai encore voulu étudier la méthode de mettre la couleur et la méthode du *chouang-keou* (double contour) des anciens ». Cela remonte jusqu'à Wang Yeou-tch'eng ¹, Siao Hie-liu, Li P'o, Houang Ts'iu'an, Ts'ouei Po, Wou Yuan-yu et autres. On considère que, avant Yu-k'o on n'employait que la méthode de la couleur et du double contour. On dit que Li de l'époque des cinq dynasties avait décalqué l'ombre [des bambous éclairés par] la lune sur sa fenêtre ; il aurait ainsi inventé la peinture des bambous à l'encre. Mais si l'on fait des recherches, on voit que Souen Wei et Tchang Li étaient déjà renommés, sous les T'ang, comme peintres de bambous en monochrome. Par conséquent, [cette méthode] n'a pas commencé [à être employée] à l'époque des cinq dynasties. Chan-kou a dit que Wou Tao-tseu peignait les bambous sans employer la couleur et que cela était déjà très ressemblant à [la nature]. Je pense que p.260 [la peinture] des bambous à l'encre provient de Wou Tao-tseu. Les deux méthodes, les peintres des T'ang les possédaient parfaitement. Au moment où apparut Wen Hou-tcheou, alors seulement on commença à ne les plus peindre qu'à l'encre. Ce fut comme lorsqu'un soleil brûlant se trouve au zénith et que les petites flammes n'ont plus d'éclat. A chaque génération [suivante], il y eut quelqu'un qui transmit la méthode. De même que si [Sou] Tong-p'o avait vécu à la même époque [que Wen Hou-tcheou], il l'aurait pris pour maître ; de même du vivant [de Wen Hou-tcheou] ceux qui l'avaient pour maître imitaient aussi [Sou] Tong-p'o : l'éclat d'une lampe unique se divise et éclaire le présent et le passé. Wan Yen et Tch'ou Hien des Kin, [Li] Si-tchai et son fils, des Yuan ; Tseu-jan-lao-jen ; Wang Mong-touan et Hia Tchong-tchao des Ming sont comme les cinq pétales d'une même fleur. Chacun de ces flambeaux suit l'autre. C'est pourquoi Wen Hou-tcheou, Li Si-tchai et Ting Tseu-k'ing, ont chacun fait un

¹ C'est-à-dire, Wang Wei.

livre pour transmettre la méthode. On peut appeler cela de l'abondance ! Quant à Song Tchong-wen, il faisait des bambous en rouge et Tch'eng T'ang peignait des bambous en *tseu* ¹ ; Kiai Tch'ou-tchong peignait des bambous dans la neige ; Wan-yen Leang peignait les bambous naissants. Cela ne se trouve pas dans les différents livres ; c'est une méthode exceptionnelle. C'est comme, dans la religion bouddhique, il y a divers saints.

Commentaire. — Ce chapitre nous permet de retracer dans ses grandes lignes l'histoire de la peinture de bambous. L'auteur procède par une énumération de noms : il n'y a qu'à préciser l'époque à laquelle vivaient les peintres énumérés pour se rendre compte des dates qui nous sont ainsi révélées.

En somme, la peinture des bambous en monochrome à l'encre de Chine remonte jusqu'à Wang Yeou-tch'eng, qui n'est autre que Wang Wei. C'est donc au VIII^e siècle et à la fondation de l'école du Sud qu'elle prend naissance. Cependant certains considèrent que les peintres qui succèdent à Wang Wei et qui vont du VIII^e au X^e siècle comme Siao Hie-liu, Houang Ts'üan, n'ont pratiqué que la méthode de la couleur et du double contour. La peinture de bambou en monochrome ne daterait donc que du XI^e siècle, avec Yu-k'o. Mais comme d'autre part, nous savons que p.261 Wou Tao-tseu peignait le bambou à l'encre, il devient certain que cette technique remonte bien au VIII^e siècle. En réalité, à l'époque des T'ang, on pratique simultanément pour la peinture des bambous la technique de la couleur et du double contour ou celle du monochrome à l'encre de Chine. C'est ce que nous dit le texte chinois lorsqu'il affirme : « Les deux méthodes, les peintres des T'ang les possédaient parfaitement ». C'est seulement lorsqu'apparaît Wen Hou-tcheou (Wen Tch'eng-ming), c'est à dire au début du XVI^e siècle, puisque ce peintre est né en 1480, que, d'après le *Kiai tseu yuan*, la technique du monochrome commença à être à peu près exclusivement pratiquée dans la peinture de bambous.

Ainsi, la peinture de bambous était déjà pratiquée sous les T'ang, au VIII^e siècle. Elle compte des maîtres à l'époque des T'ang, des Song, sous la dynastie partielle des Kin et sous la dynastie des Yuan. Sous les Ming, des peintres comme Wen Tch'eng-ming rivalisent encore avec Sou Tong-p'o des Song. La lignée est ininterrompue. D'autre part, nous apprenons que, jusqu'au début du XVI^e siècle, la vieille technique des T'ang qui consistait à dessiner au « double contour » et à ajouter ensuite la couleur, coexistait encore à côté de la technique du monochrome. La prédominance exclusive de celle-ci date donc des temps modernes.

II

Méthode de peindre les bambous à l'encre

@

Pour peindre les bambous, on fait d'abord la tige. En faisant la tige, on réserve les nœuds. L'intervalle d'un nœud à l'autre doit être court à

¹ Le *tseu* est une 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 de bambous en monochrome.

l'extrémité et long au milieu. A la base, il doit de nouveau être court. Il faut éviter de faire [les bambous] trop gonflés ou trop secs ou [de teinte] trop foncée. [Il faut éviter de les faire] de même longueur ; les bords de la tige doivent être nettement limités. Le nœud doit lier mutuellement le dessus et le dessous [de chaque section de la plante] : sa forme est pareille à un fragment de cercle ; elle est aussi comme le caractère *sin* sans points. A partir du cinquième morceau au dessus du sol, il pousse des branches et des feuilles. Pour peindre les feuilles, il faut que [le pinceau] soit saturé d'encre. Quand on donne le coup de pinceau, il ne faut pas s'arrêter [en route], alors la feuille est naturellement pointue et tranchante et ne ressemble ni à celle du pêcher, ni à celle du saule. Il faut que la main soit, au moment voulu, tour à tour légère ou lourde. Le caractère *ko* 个 doit être divisé ; les jambages du caractère *jen* 人_{p.262} doivent être séparés ¹. Pour les feuilles du sommet, les branches doivent être [disposées] en *ts'ouan fong-wei* ². Il faut qu'il y ait une liaison entre la branche de droite et celle de gauche, qu'elles soient disposées face à face, que chaque branche naisse aux nœuds, que chaque feuille s'attache aux branches. Le vent, le beau temps, la pluie, la rosée ³, dans chacun [de ces sujets, le bambou] comporte une forme spéciale. Le dos, la face, l'obliquité, la rectitude, dans chacune [de ces positions, le bambou] comporte un aspect différent ⁴. Ses mouvements lorsqu'il tourne sur lui-même, qu'il retombe, qu'il se redresse, expriment chacun une idée. Il faut étudier cela en y mettant tout son cœur. Alors on possède la méthode. Si une seule branche ou une seule feuille se trouve mal située, c'est une tache qui abîme toute la peinture.

Commentaire. — Pour se rendre compte de l'importance qui s'attache à la peinture de bambous dans l'art chinois, il faut se souvenir des idées philosophiques et mystiques qui s'y sont attachées. Le bambou, en Chine, est le symbole de la sagesse et de la fermeté. Il évoque le sentiment de l'austérité, de la puissance grave et recueillie, d'une autorité souveraine. Déjà le Livre des Vers leur compare le Prince sage et vertueux ¹. Plus tard, la légende des sept Sages errant dans la forêt de bambous deviendra un des sujets

¹ Le caractère *ko* 个 représente l'aspect de trois feuilles de bambous disposées en bouquet au bout d'une branche. Les feuilles situées sur le corps de la tige se font face de part et d'autre et, retombant, forment l'image du caractère *jen* 人 dont les deux jambages doivent être écartés afin que les feuilles ne soient pas collées les unes aux autres. Un coup d'œil jeté sur les dessins ci-après donnés en exemple permettra de préciser nettement ce que l'auteur chinois veut dire.

² Le *ts'ouan fong wei* ou « l'amas [des plumes] de la queue du phénix » est un terme technique s'appliquant au bouquet de jeunes branches feuillues qui forme la tête du bambou et qui, retombant élégamment sous leur propre poids, sont comparées au mouvement de la queue du phénix formée de bouquets de plumes comme la tête du bambou de bouquets de feuilles.

³ Le vent, le beau temps, la pluie et la rosée sont les quatre sujets essentiels de la peinture, non seulement pour le bambou mais aussi pour les fleurs. On l'a vu au Livre précédent, relatif à la peinture des iris : suivant que la plante est frappée par le vent, qu'elle se déploie naturellement dans le beau temps, qu'elle ruisselle sous la pluie ou qu'elle est alourdie par la rosée, elle prend une attitude différente.

⁴ Le dos, la face, l'obliquité et la rectitude correspondent aux quatre positions du bambou aussi bien que de la plante en général. On en a eu aussi l'indication au Livre de la peinture des iris. Les Chinois ont toujours eu un faible pour les séries numériques : les quatre saisons, caractérisant l'aspect des plantes, les quatre sujets déterminant leurs attitudes particulières, les quatre positions correspondant à leur port individuel, tout cela se correspond et rentre dans une même série numérique.

traditionnels de la peinture. Le bambou, c'est l'image même de la Sagesse. De l'âme universelle dont les formes ne sont qu'une expression transitoire, il révèle cet aspect particulier. Le bonze Hiue-yin disait : « Il faut peindre les iris avec un sentiment de gaîté ; les bambous avec un sentiment de violence », et Wen Tcheng-ming disait à ses élèves, au XVI^e siècle, que les bambous, près de Nankin, étaient habités par des âmes humaines et qu'il ne fallait point les transposer dans la représentation picturale.

III

Méthode de composition

@

p.263 Dans la composition des bambous à l'encre, il y a : la tige, les nœuds, les branches, les feuilles. Si l'on ne suit pas les règles, on perd son temps et l'on n'arrive pas à faire une peinture. Pour l'encre, il y a le foncé et le clair ; pour le coup de pinceau, il y a la légèreté et la vigueur. Pour le va-et-vient [du pinceau] dans le sens positif ou négatif ², il faut connaître la façon [de le diriger]. Par le foncé et le clair [de l'encre], le vigoureux et le léger [du pinceau], on distingue la pauvreté de l'abondance. Il faut exprimer la liaison mutuelle des branches et des feuilles. [Houang] Chan-kou a dit : « Si les branches ne naissent pas des nœuds, alors les feuilles sont en désordre et n'ont pas d'appui ». Il faut que chaque coup de pinceau possède l'esprit de vie. Chaque face doit être naturelle ; les quatre côtés doivent être arrondis ; les branches et les feuilles, vivantes. De cette façon seulement, on fait [réellement] des bambous. Cependant, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, bien qu'il y ait eu beaucoup de peintres [de bambous], très peu ont trouvé la porte [de la méthode]. S'ils ne se perdaient pas dans la simplicité, ils se perdaient dans la complexité. Ou bien la base est bonne, mais les branches et les feuilles sont mauvaises ; ou bien leur position est convenable, mais leur direction est fausse ; ou bien les feuilles sont comme coupées au couteau ; ou bien la tige est plate comme une planche. La vulgarité et la grossièreté [de ces mauvaises peintures], on ne peut pas l'exprimer. Parmi [ces artistes], même si quelques-uns diffèrent de l'ordinaire, ils ne sont arrivés qu'à faire des peintures exactes ; pour ce qui est de la perfection, ils ne l'ont pas atteinte. Il n'y a que Wen Hou-tcheou dont le talent ait été assez développé pour qu'on le compare à un sage au savoir inné. Son coup de p.264 pinceau semblait être aidé par les génies ; sa

¹ Cf. [Livre des vers. Traduction Couvreur](#).

² Le sens positif du trait va de gauche à droite ; le sens négatif, de droite à gauche. Cf. Livre des Iris, chap. IV. Ce qui a été dit à propos de la valeur calligraphique du trait dans la peinture d'iris s'applique tout aussi bien à la peinture du bambou.

beauté semblait être formée par la nature. Il galopait à travers la méthode, il planait au dessus de la vulgarité ; il accomplissait ce que son cœur désirait, mais il ne transgressait pas les règles. Les étudiants de l'avenir ne doivent pas tomber dans la grossièreté ; ils doivent savoir ce qu'ils doivent étudier.

Commentaire. — Ce chapitre, qui sert d'introduction aux quatre chapitres suivants, montre sur quoi porte l'idée de la composition dans la peinture de bambous. Elle consiste, en somme, à dégager les lois de structure de la plante avec une puissance d'analyse qui ne manquerait pas de frapper un botaniste et à les identifier, pour ainsi dire, à la technique du monochrome et au maniement du pinceau. La liaison est si étroite qu'il est difficile de séparer, dans la traduction, ce qui tient à un point de vue ou à l'autre. Tous les caractères propres du bambou sont examinés à tour de rôle et les instructions destinées au peintre suivent tout aussitôt. La composition n'est pas ici, un arrangement artificiel, plus ou moins harmonieux, c'est l'étude directe de la loi naturelle, de la personnalité de la plante, de la façon dont les branches et les feuilles s'attachent à la tige, de la façon dont celle-ci est coupée à intervalles déterminés par les nœuds. Bref, c'est l'attitude, le port de la plante, ses conditions naturelles de structure et de croissance qui, étudiées et dégagées, définissent la nature des traits, les mouvements du pinceau et la composition de l'ensemble. En cela se révèle de nouveau cette familiarité avec la nature qui est le propre de l'esprit oriental. Ce n'est pas une vision purement décorative des formes, c'est leur structure essentielle, leur individualité, leur essence même qui sont traduites dans la peinture de bambous vue à travers une conception semblable. Les œuvres réalisées correspondent étroitement aux principes exprimés ici.

IV

Méthode de peindre les tiges

@

Si l'on ne fait qu'une ou deux tiges, on peut choisir à sa guise la teinte de l'encre. S'il y en a plus de trois, alors celles qui sont les plus rapprochées doivent être plus foncées ; les plus éloignées, plus pâles. Si elles sont de la même teinte, alors on ne peut plus distinguer leur place. Du sommet à la base, quoiqu'on fasse [la tige] morceau par morceau, il faut que l'idée du pinceau se suive. Pour la tige entière, on réserve les nœuds. A la base et à la tête, les intervalles [entre les nœuds] doivent être courts ; ils doivent être longs au milieu ; chaque tige doit ^{p.265} garder sa propre teinte. On manœuvre le pinceau [d'une façon] égale et droite. Les deux bords [de la tige] doivent être concaves et presque droits. [La tige] gonflée ou penchée, la teinte de l'encre inégale, avec des vigueurs et des minceurs, trop sèche ou trop forte, les intervalles des nœuds de la même longueur, tout cela constitue ce qu'on

doit éviter dans la méthode [de la peinture du bambou], ce que l'on ne doit jamais faire. J'ai vu souvent des peintres vulgaires qui, pour peindre les tiges, employaient une tige de jonc, ou de l'écorce d'acacia, ou bien du papier roulé, trempés dans l'encre ¹. Non seulement la tige est [alors] de même grosseur, mais elle est encore plate comme une planche et n'exprime aucune idée de rondeur. On ne peut que rire de cela ; il ne faut pas l'imiter.

V

Méthode de peindre les nœuds

@

Quand les tiges sont faites, peindre les nœuds, c'est très difficile. La partie supérieure [du nœud] doit recouvrir la partie inférieure ; la partie inférieure doit supporter la partie supérieure. Quoique les deux parties soient séparées par un intervalle, cependant, l'idée doit se suivre. Les deux extrémités du trait de la partie supérieure se relèvent et le milieu descend en se courbant comme le croissant de la lune. Alors on voit que la tige est ronde. Le trait de la partie inférieure, s'accordant à l'idée du coup de pinceau de la partie supérieure, s'y relie sans défaut. Naturellement, il y a l'idée de continuation. Il ne faut pas que les nœuds soient également grands ; il ne faut pas qu'ils soient également petits ; quand ils sont également grands, ils sont comme des anneaux ; quand ils sont également petits, ils sont comme une tache d'encre. Il ne faut pas qu'ils soient trop recourbés ; il ne faut pas que l'intervalle soit trop grand ; s'ils ^{p.266} sont trop courbés, ils sont comme les nœuds des os du squelette ; s'ils sont d'un intervalle trop grand, alors, il n'y a pas de continuation et il n'y a plus de vie.

Commentaire. — Pour bien comprendre les observations de ce chapitre, il faut se reporter aux planches. On y verra comment chaque nodosité du bambou comporte une ligne blanche en réserve qui marque le rebord par lequel chaque fragment se soude à l'autre. Bien qu'interrompue à chacun de ces segments, la forme se poursuit cependant, de la base au sommet. On constate de nouveau ici cette conception que les réserves et les blancs expriment tout autant que les traits. C'est : « l'idée présente même là où le pinceau n'a pas passé », un principe que l'on a rencontré déjà au chapitre V du Livre de la Peinture des Iris et des Orchis.

¹ Certains peintres, artisans plutôt qu'artistes, emploient en effet, une tige de jonc ou une écorce d'acacia roulée, ou un tortillon de papier pour tracer une tige de bambou. L'outil ainsi constitué a un calibre égal qui donne à la tige une raideur et une monotonie anti-artistiques au possible. Une habileté de main, un véritable *truc* permet ainsi de tracer des tiges avec une grande facilité et d'imiter la fermeté de main et la vigueur des grands peintres. Les peintures de ce genre sont nombreuses. Elles sont, cependant, faciles à distinguer des œuvres de premier ordre.

VI

Méthode de peindre les branches

@

Chaque branche a un nom. L'endroit où poussent les feuilles, on l'appelle *ting-hiang-t'éou* ; l'endroit où elles se détachent face à face, on l'appelle *tsio-tchao*. La branche dressée toute droite, on l'appelle *tch'a-kou*. Quand elle est peinte du dehors au dedans on l'appelle *touo-tie* ; quand elle est peinte du dedans au dehors, on l'appelle *peng-t'iao* ¹. Le coup de pinceau doit avoir de la puissance et de la rondeur ; la vie doit s'y continuer. Il faut faire marcher le pinceau rapidement. Les vieilles branches sont droites, leurs nœuds sont grands et secs ; les jeunes pousses sont souples et belles, leurs nœuds sont petits et gras ; quand il y a beaucoup de feuilles, les branches sont penchées ; quand il y a peu de feuilles, les branches sont dressées. Les branches dans le vent, ou [les branches] chargées de pluie diffèrent suivant leur condition. Il faut les modifier d'après les circonstances, cela ne peut pas être ^{p.267} fixé par les règles. Yin Po, et Yun Wang ont peint les nœuds en même temps que les branches. Ce n'est pas une méthode classique : je ne l'expose pas.

VII

Méthode de peindre les feuilles

@

Le coup de pinceau doit être puissant et rapide ; il faut l'appuyer fortement ² et le relever avec vivacité. [Il doit] passer en effleurant. S'il s'arrête un petit moment, alors les feuilles sont épaisses et sans tranchant ; cependant, pour la peinture de bambous, c'est là la plus grande difficulté. Quand ce savoir manque, alors ce ne sont plus des bambous à l'encre. Il y a, dans la méthode des défauts à éviter ; les étudiants doivent les connaître.

¹ On a ici une série de noms techniques relatifs à la peinture du bambou.

Le *ting-hiang-t'éou* (la partie qui supporte le parfum) correspond en somme, au renflement de la tige d'où sort la feuille.

Le *tsio-tchao* (la griffe du passereau) correspond à la bifurcation des feuilles à l'extrémité d'une branche où elles sont très rapprochées et groupées par trois : d'où la comparaison que comporte le terme qui lui est appliqué.

Le *tch'a-kou* (fourche des chemins) désigne la bifurcation des branches du sommet sur la tige principale toute droite.

Le *touo-tie* (amonceler les cibles) désigne un bouquet de branches vu par le revers des feuilles, la tige principale se trouvant en arrière de celles-ci. Les feuilles sont donc vues en amas.

Le *peng-t'iao* (se disperser et bondir) correspond à la position inverse, alors que les feuilles s'écartent et se dispersent de tous côtés.

² Le terme chinois *che-ngan* est un terme technique qui correspond à l'écrasement total du pinceau sur le papier ou sur la soie, laissant par conséquent la large trace d'un très fort encrage.

Quand [les feuilles sont] grosses, elles ne doivent pas être comme celles du pêcher ; quand elles sont minces, elles ne doivent pas être comme celles du saule. On doit éviter de les faire : 1° isolées, 2° dressées d'une manière égale, 3° [croisées] comme le caractère *yi* 乂, 4° [croisées] comme le caractère *tsing* 井, 5° comme les doigts de la main ou comme [les ailes de] la libellule. Chargées de rosée, dans la pluie, agitées par le vent, alourdies par la neige, [que leur forme soit vue] de dos, droite, penchée, redressée, chacune a son charme. On ne doit pas dessiner à tort et à travers ou, sinon, ce serait comme teindre de la soie en noir ¹.

Commentaire. — Dans une peinture calligraphique comme celle du bambou en monochrome, la valeur de l'encre et du trait prend une valeur prédominante. Les sections de la tige sont établies d'un seul coup de pinceau. Il en est de même des feuilles : elles doivent garder cet aspect tranchant et vigoureux qui faisait dire à Houang Chan-kou qu'il faut les peindre avec un sentiment de violence. La netteté, l'instantanéité avec laquelle une feuille de bambou est enlevée dans une œuvre de maître est une des choses les plus admirables de la peinture chinoise. Un sentiment de puissance et d'austérité s'y exprime sans efforts.

VIII

Méthode du keou-lo

@

^{p.268} On emploie d'abord le fusain ² pour faire les tiges de bambou. Ensuite on dessine les branches qui se divisent de droite et de gauche. Ensuite on emploie le pinceau chargé d'encre pour faire les contours des feuilles. Quand les feuilles sont faites, on peint les tiges et les branches déjà contournées afin que les *tsio-tchao* ³ du sommet soient reliés aux feuilles. Il faut disposer [feuilles et branches] de manière à ce qu'elles s'entre-pénètrent ou se fuient. Alors, on y voit de l'ordre. Pour celles qui se trouvent en avant, on emploie l'encre épaisse ; pour celles qui se trouvent en arrière, on emploie l'encre faible. Ce sont des bambous à la méthode *keou-lo*. Pour ce qui est des parties éclairées ou ombrées, des faces droite ou gauche, d'établir les tiges et de faire les feuilles, la méthode est pareille à celle des bambous à l'encre. On peut les compléter l'une par l'autre.

Commentaire. La méthode *keou-lo* est de même ordre que la méthode *chouang-keou* ou

¹ C'est-à-dire : on ne doit pas tout embrouiller avec de l'encre et des traits posés sans discernement.

² Comme on le sait, le fusain chinois est un bâtonnet de bois odoriférant carbonisé. Cf. [Introduction générale, chap. XV](#) (p. 41, note 4).

³ Le *tsio-tchao* désigne la bifurcation des feuilles, cf. chap. VI, note I.

du *double contour*. On pourrait l'appeler simplement « *la méthode au contour* ». Le *chouang-keou* consiste en effet à cerner la forme d'un tronc d'arbre, d'une branche, d'une feuille, par deux traits opposés l'un à l'autre définissant chaque profil. Dans la méthode *keou-lo*, on ne se préoccupe plus des traits se faisant face, conduits tout d'une traite de la base à l'extrémité de la forme, mais seulement de dessiner le contour de cette forme par un trait dont on ne détermine les reprises que suivant le profil retracé. Ces deux méthodes étaient familières aux peintres de l'antiquité chinoise. Elles ont précédé le système de la représentation des formes dans leur masse, soit par des encrages, comme dans le monochrome, soit par la couleur comme dans « la peinture sans os ». Le trait, dans ces deux méthodes, est fin et précis lorsqu'il s'agit d'œuvres de l'époque des T'ang ; plus tard, il prend quelque chose de plus synthétique et de plus audacieux.

IX

Secrets en phrases rythmées pour peindre les bambous à l'encre ¹

@

p.269 Houang-lao a le premier enseigné en employant la méthode *keou-lo*. Tong-p'o et Yu-k'o ² ont commencé à employer l'encre. Les ombres des bambous de Li sont apparues sur la fenêtre. [Li] Si-tchai, Hia, Lu ³, tous ont la même [méthode]. Pour les tiges, c'est comme l'écriture *li* ; pour les branches, c'est comme l'écriture *ts'ao* ; pour les feuilles, c'est comme l'écriture *kiai* ⁴. Il n'y a pas beaucoup de méthodes de pinceau, il n'y en a que quatre sortes qu'on doit bien étudier. La soie ou le papier doivent être de bonne qualité. L'encre ne doit pas être fraîche ; le bout du pinceau doit être souple, la pointe n'en doit pas être divisée. Avant de donner le coup de pinceau, on doit d'abord avoir l'idée ; les feuilles et les branches doivent être [pensées] complètement. On commence par [les formes de feuilles pareilles au] caractère *fen* 分 ; on traverse ensuite [les formes pareilles au] caractère *ko* 个 . L'endroit clairsemé [dans la plante] doit être clairsemé [dans la peinture] ; l'endroit où il y a beaucoup de feuilles [dans la plante], on doit y mettre beaucoup de feuilles [dans la peinture]. Il faut retenir que, là où il y a beaucoup de feuilles, il ne faut pas les faire emmêlées ; que là où il y en a peu, il faut arranger [les vides] avec des branches. Les bambous dans le vent, leurs tiges sont tendues ; là où il y a beaucoup de feuilles, elles sont en désordre ; les tiges doivent être penchées ; les corbeaux, effrayés volent et quittent les feuillages. Les bambous, sous la pluie, sont penchés ;

¹ On a ici un *ko-kiue*. On en a vu des exemples au livre précédent, cf. livre V, chap. I, note 1.

² Houang-lao pour Houang-houa-lao-jen. — Tong-p'o pour Sou Tong-p'o.

³ Hia pour Hia Tchong-tchao ; Lu pour Lu Ki.

⁴ Le *li chou* est une écriture carrée et régulière ; le *ts'ao* est, comme on l'a vu, une cursive capricieuse ; le *kiai* est l'écriture classique encore en usage.

comment pourrait-il en être autrement ? Les bambous dans le beau temps, les caractères *jen* 人¹ s'y placent l'un à côté de l'autre. Pour une touffe de jeunes feuilles, [il en faut] deux de p.270 vieilles feuilles fourchues. On fait d'abord les petites feuilles au bout des branches ; pour faire le sommet, on emploie les grandes feuilles. Les bambous chargés de rosée ressemblent aux [bambous] sous la pluie ; s'ils étaient dans le beau temps, ils ne seraient pas penchés, s'ils étaient sous la pluie ils seraient penchés davantage. Pour le sommet, on laisse une longue tige traversant le caractère *ko* 个 et les branches penchées. Pour peindre les bambous sous la neige, on se sert d'une étoffe huilée, on fait les branches penchées comme celles des bambous sous une longue pluie. On fait sur le contour [des feuilles] la forme des dents d'une scie. Quand on enlève la toile huilée, alors, on voit la neige². Si l'on résume la méthode de peindre les bambous, [on dit] : il faut connaître les défauts ; quand le pinceau est faible, c'est très inquiétant ; sa force doit être éminente. Quand le cœur et l'idée sont sans vigueur, il ne faut pas peindre. L'esprit et l'âme doivent être tranquilles. Il faut éviter [de donner aux tiges la forme de] baguettes de tambour. Il faut éviter que les nœuds [de plusieurs tiges] soient au même niveau. Il faut éviter que [les bambous] soient appuyés contre une haie. Il faut éviter qu'ils soient trop chargés de feuilles d'un seul côté. Il faut éviter de les faire dans la forme du caractère *tsing* 井 ou [d'ailes] de libellule, ou pareilles aux cinq doigts de la main, ou aux mailles d'un filet, ou aux feuilles du pêcher ou aux feuilles du saule. Au moment d'attaquer la peinture, il ne faut pas hésiter, il faut être rapide, mais pas avec aveuglement. Quand l'esprit connaît à fond les secrets, qu'on a peint jusqu'au moment où on a usé des quantités de pinceaux, comment craindrait-on de ne pas connaître à fond, parmi les hommes, [l'art] des vieilles tiges droites, des longues branches inclinées qui ont subi la glace et la neige, qui ont porté la neige et le givre, dans le vent, dans le beau temps, dans la pluie, dans la neige, éclairées par la lune, entourées de brumes et de nuages. La méthode p.271 des bambous est cachée dans le cœur. Les vues de la rivière Siang³, les charmes des jardins de la [rivière] *K'i*⁴ ; les phrases à sept caractères de la prière de Ngo-

¹ C'est-à-dire les feuilles situées deux par deux, sur le corps des branches. Voir chap. II, note 1.

² Cette toile huilée est appliquée au dos de la soie ou du papier afin d'éviter que le subjectile ne soit traversé par l'encre. On dessine la partie inférieure en donnant à la partie rentrante sur laquelle repose la neige, la forme des dents d'une scie pour correspondre à l'irrégularité avec laquelle la neige laisse apparaître les feuilles. La teinte de la neige est donnée par les réserves du papier ou de la soie, les tiges et les feuilles étant peintes en monochrome ; quand on enlève le papier huilé, la transparence du blanc apparaît, éclatante, et l'on a l'impression de la neige.

³ On a vu déjà que la rivière Siang était célèbre pour les vues qu'elle offrait aux peintres, pour les champs d'iris qui poussent sur ses bords. Ici elle est mentionnée pour la splendeur des bambous qui ombragent ses rives.

⁴ La *K'i* est une rivière du Ho-nan. Elle est célébrée dans le poème *tchou-kan* du *Che-king* pour la beauté de ses bambous. Le thème, d'après les commentateurs, est la plainte d'une jeune fille de Wei, mariée à un prince étranger et qui demande à revoir son pays et ses parents.

« Grands et minces bambous que l'on emploie pour pêcher à la ligne, dans la [rivière] *K'i*, comment ne pas penser à vous ! [Je suis] au loin, je ne puis pas revenir !

A gauche se trouvent les eaux de la *Ts'üan*, à droite, les flots de la *K'i* : une jeune fille qui doit partir*

houang ¹, mille *meou* ² de dix-mille tiges, tout cela convient pour les plaisirs des lettrés.

X

Secret pour peindre les tiges

Les [intervalles des nœuds des] tiges sont plus longs au milieu qu'aux parties supérieure et inférieure. Il ne faut plier [la tige] qu'[à la place des] nœuds et ne pas la plier dans les intervalles. Pour les [nœuds de] bambous, on ne doit pas les faire au même niveau. On doit distinguer le foncé du clair, l'ombre de la lumière.

XI

Secret pour peindre les nœuds

Quand les tiges sont faites, on peint les nœuds. L'encre ^{p.272} épaisse doit se diviser clairement ; penché ou redressé [le nœud] doit être arrondi et vivant. Les branches naissent de ces nœuds.

XII

Secret pour placer les branches

@

Pour placer les branches, on les dispose à gauche et à droite. Il ne faut pas les placer d'un seul côté. On met le *tsio-chao* ¹ au bout des branches. Toute la forme apparaît [alors] sous le pinceau.

s'éloigne de ses frères aînés, de ses frères cadets, de son père et de sa mère.

A droite se trouvent les flots de la *K'i*, à gauche les eaux de la *Ts'iuan* : blancheur éclatante d'un joyeux sourire, marche tranquille [dans la sonorité] des jades du *pei*** !

Les eaux de la *K'i* s'écoulent : rames de cyprès, barques de sapin ! Je demande à partir en un voyage de plaisir*** afin de dissiper mon chagrin ! »

* C'est-à-dire : se marier. — ** Allusion au sourire des promeneurs faisant sonner, dans leur marche tranquille, les ornements de jade suspendus à la ceinture. — *** C'est-à-dire : à retourner aux bords de la *K'i*. Cf. [Che-king, trad. Couvreur, p. 70-71](#). J'ai substitué ma propre traduction à celle du P. Couvreur.

¹ Ngo-houang et sa sœur Niu-ying sont, comme on l'a vu plus haut (cf. livre VI, chap. II p. 235 note 2) les deux muses de la rivière Siang. Filles de l'empereur Yao, elles furent données en mariage par leur père à son associé, plus tard empereur Chouen, en 2288 av. J. C. La légende raconte que, ayant accompagné Chouen dans le voyage au cours duquel il mourut, elles mouillèrent de jeunes pousses de bambous de leurs larmes en pleurant sur sa tombe. Les taches qui se retrouvent sur certaines espèces de bambous ne sont autre chose que la trace de leurs larmes. — Il est question ici d'une pièce écrite en phrases de sept caractères. C'est une allusion au fameux poème de K'iu Yuan, le *Li Sao*. On sait que K'iu Yuan vivait au IV^e av. J. C. Il était le conseiller du Prince Houai, de l'État de Tch'ou. Disgracié, il composa le *Li Sao* dans la solitude afin d'instruire son souverain par le rappel lyrique des exemples de l'antiquité. Voyant ses efforts inutiles, il se noya dans la rivière Mi-lo. L'anniversaire de sa mort est célébré encore aujourd'hui dans toute la Chine du Sud. C'est la fête des bateaux-dragons et des rivières.

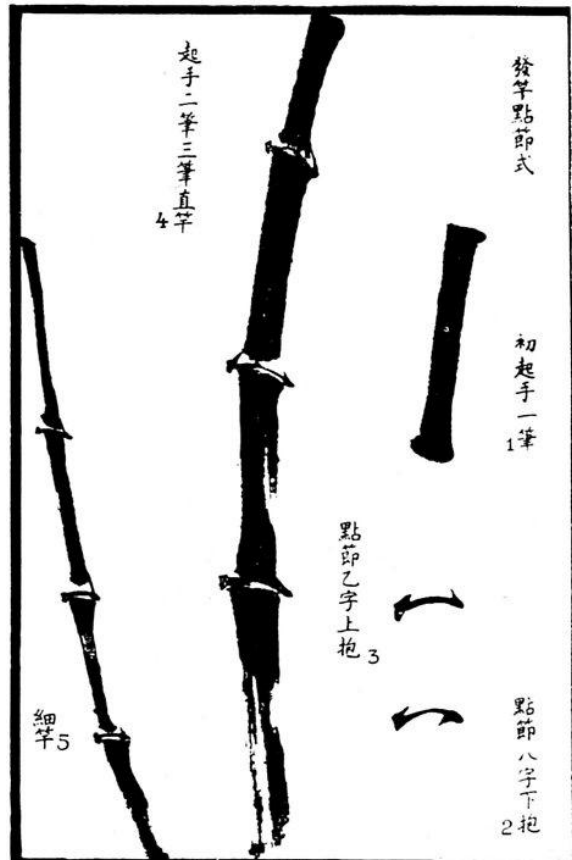
² Le *meou* est une mesure agraire qui varie avec les régions. Elle vaut communément de six à sept ares. Cela veut dire, en somme, une infinité de bambous.

XIII

Secret pour peindre les feuilles

Dans la peinture de bambous, les feuilles présentent la plus grande difficulté. Elle doivent sortir du pinceau et du bout des doigts. Il faut distinguer les jeunes des vieilles : examiner l'ombre et la lumière. Les branches portent les feuilles ; les feuilles cachent les tiges. Quand les feuilles sont ajoutées aux feuilles, leurs formes doivent être frémissantes. On a : la feuille unique, un groupe de deux, un groupe de trois, un groupe de cinq. Au printemps, les jeunes pousses grandissent ; en été, se déploie leur ombre épaisse ; en automne et en hiver, elles doivent avoir le charme du givre et de la neige. Ainsi seulement [les bambous] peuvent être mis au

même rang que les pins et les pruniers. Quand il fait beau, les feuilles et les branches sont penchées et calmes. Quand il pleut, les branches et les feuilles sont retombantes ; dans le vent propice on ne doit pas les disposer dans la forme du caractère *yi* 一². Quand elles sont chargées de pluie, elle ne doivent pas avoir la forme du caractère *jen* 人. Ce qu'on doit faire, c'est de les embellir l'une par l'autre en les réunissant. Ce qu'on doit fortement éviter, c'est de les mettre au même niveau, à la suite l'une de l'autre, de les doubler ou de p.273 les répéter. Si l'on veut distinguer les branches de devant des branches de derrière, il faut fonder ou éclaircir son encre. Pour les feuilles il y a quatre choses à éviter : dans leur réunion, il faut éviter de les mettre au même niveau en les répétant. Quand elles sont pointues, elles ne doivent pas ressembler aux feuilles de roseaux. Quand elles sont minces, elles ne doivent pas ressembler à celles du saule. Quand elles sont groupées par trois, elles ne



I. Exemples pour faire la tige et les nœuds.

1. Premier coup de pinceau du début.
2. Nœud en forme du caractère *pa* 八 [destiné à] envelopper la partie inférieure de la tige.
3. Nœud en forme du caractère *yi* 乙 [destiné à] envelopper la partie supérieure de la tige.
4. Tige de début, faite avec quelques coups de pinceau.
5. Tige mince.

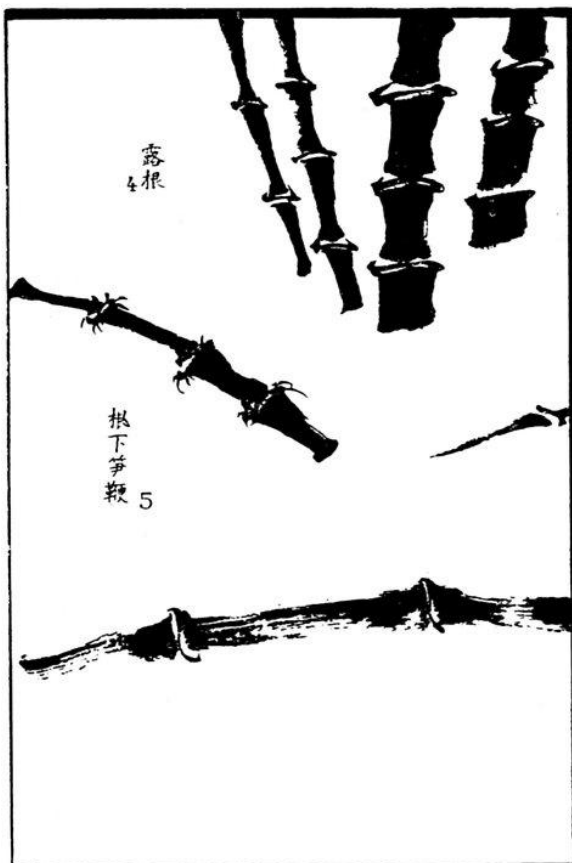
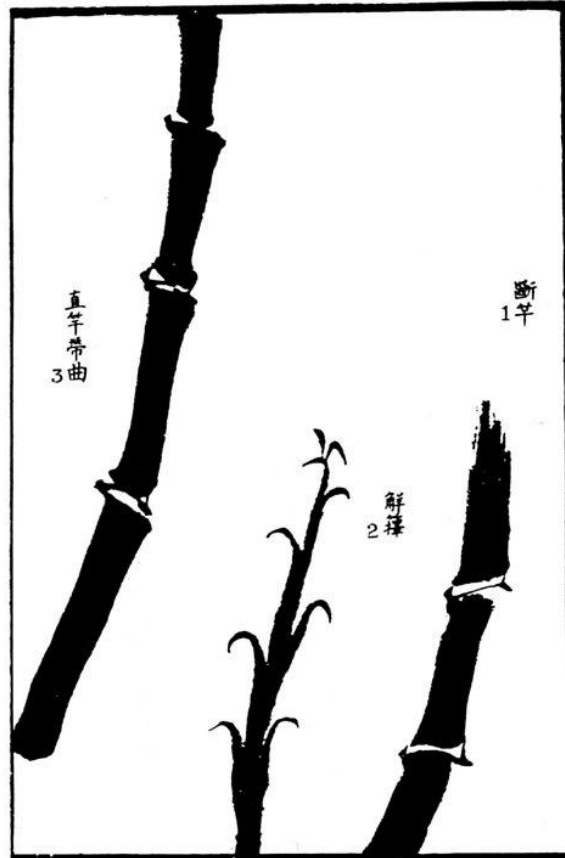
¹ Cf. chap. V, p. 266 note 1 : écartement par trois feuilles à l'extrémité des branches.

² C'est-à-dire horizontalement : Toutes les comparaisons suivantes avec des caractères de l'écriture s'expliquent d'elles-mêmes.

doivent pas ressembler à la forme du caractère *tch'ouan* 川. Quand elles sont groupées par cinq, elles ne doivent pas avoir la forme des cinq doigts d'une main. Pour les feuilles de un à deux ou trois coups de pinceau, on double le caractère *fen* 分 et le caractère *ko* 个. Il faut bien les disposer en y ajoutant quelques feuilles de côté. On les traverse avec des traits fins de manière à ce que [les feuilles] qui sont réunies soient distinctes et que celles qui ne sont pas réunies aient au moins une liaison. Pour les bambous, on fait d'abord les tiges, les branches et les nœuds. Si l'on observe les anciens [on voit qu'] ils ont transmis leur secret ; la méthode [de peindre] les bambous se trouve entièrement dans les feuilles. C'est pourquoi j'ai ajouté l'ancien secret et je l'ai fait en un long morceau de phrases rythmées afin de répandre la méthode des anciens.

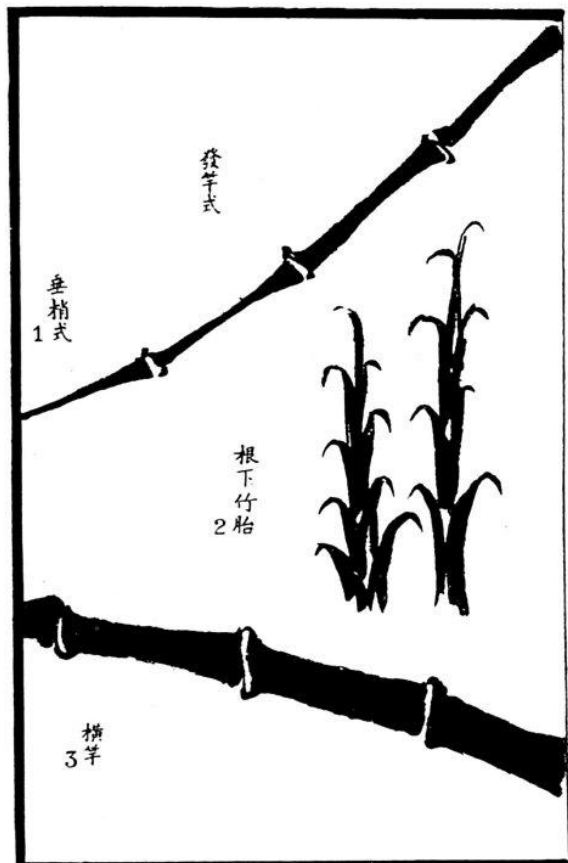
II. [Exemples pour faire la tige et les nœuds].

1. Tige cassée.
2. [Jeune bambou] sortant de ses enveloppes.
3. Tige dressée et un peu courbée.



IV. Exemples pour peindre la tige.

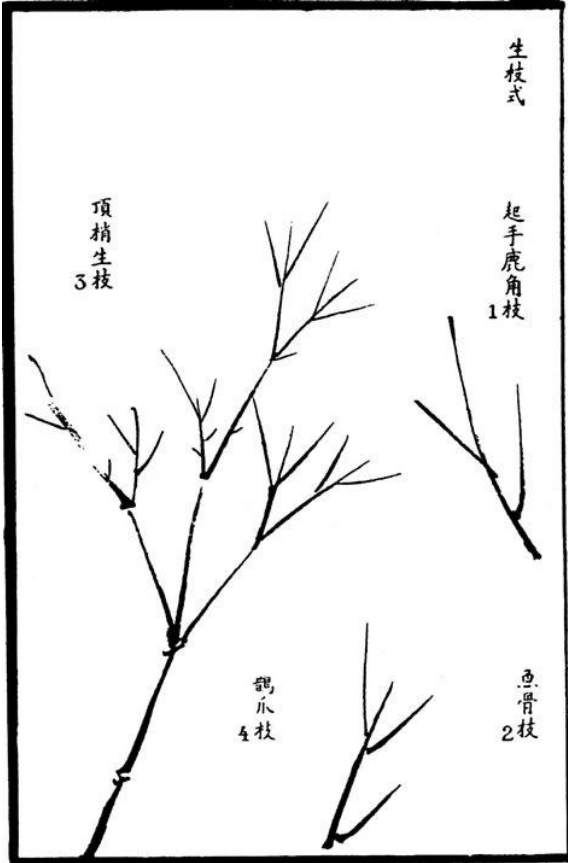
4. [Bambous] montrant leur base.
5. Fouets de jeunes pousses de bambous à la racine¹.



III. Exemples pour peindre la tige.

1. Exemple d'une tige pendante. — 2. Jeunes pousses sortant de la racine. — 3. Tige couchée.

¹ Le terme *fouets* s'applique aux enveloppes à peu près tombées et dont certaines fibres pendent en forme de fouets autour des nœuds.



V. [Exemples pour peindre les branches].

- 1. Une branche de début en forme de bois de cerf.
- 2. Une branche en forme d'arête de poisson.
- 3. Branches du sommet } une figure.
- 4. Branches en ts'io-tchao }



VI. [Exemples pour peindre les branches].

- 1. Branches de la base.
- 2. Branches de droite et de gauche.



VIII. [Exemples de tiges avec branches].

- 1. Une jeune branche naissant d'une vieille tige.
- 2. Branche naissant d'une jeune tige.



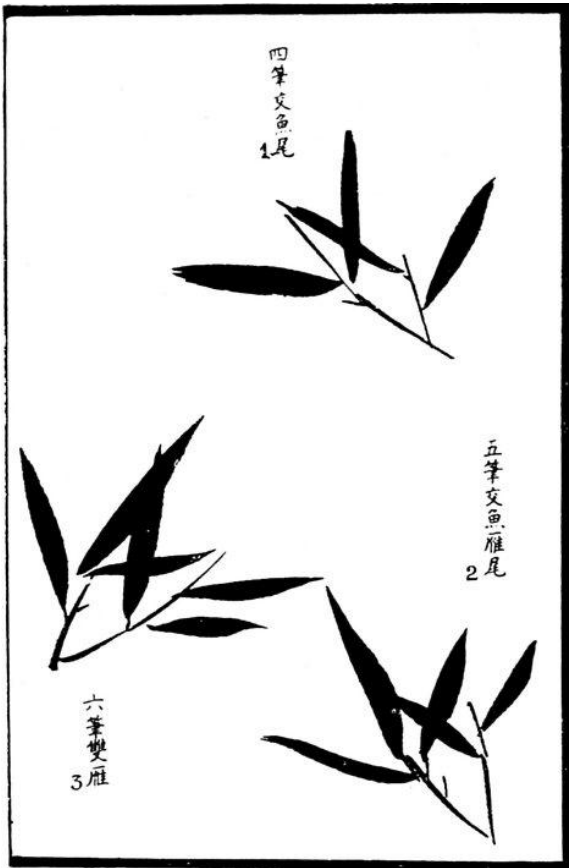
VII. [Exemples de tiges avec branches].

- 1. Branches naissant d'une tige mince.
- 2. Branches naissant de deux tiges.



IX. [Méthode de faire les feuilles dressées 1].

- 1. Hong-tcheou fait d'un seul coup de pinceau.
- 2. Yen-yue fait d'un seul coup de pinceau.
- 3. Yu-wei fait en deux coups de pinceau.
- 4. Fei-yen fait de trois coups de pinceau.
- 5. Kin-yu-wei fait en trois coups de pinceau.



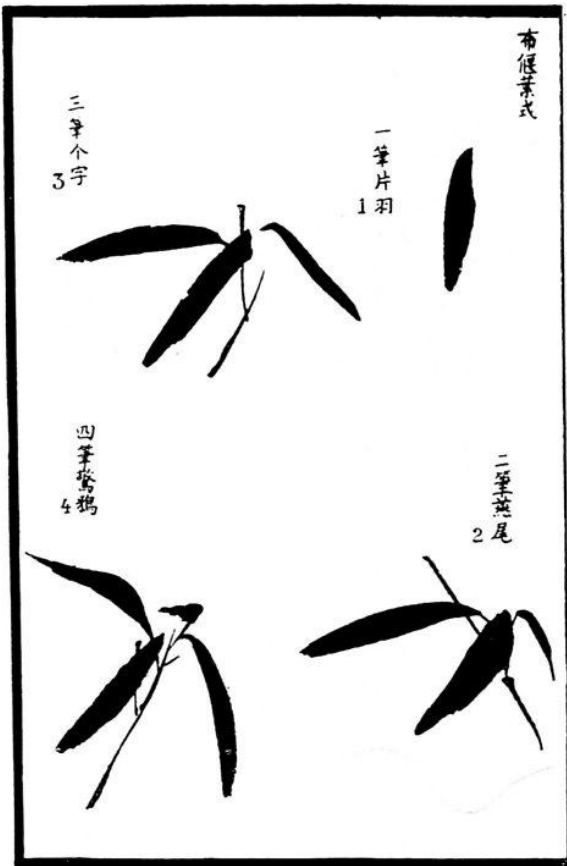
X. [Méthode de faire les feuilles dressées].

- 1. Yu-wei croisés en quatre coups de pinceau.
- 2. Yu [wei] et yen-wei croisés en cinq coups de pinceau.
- 3. Deux [fei]-yen en six coups de pinceau.

1 On a ici une série de noms techniques désignant des positions particulières des feuilles de bambous. L'idée de comparaison qui préside à ces désignations s'explique d'elle-même la plupart du temps. *Heng-tcheou*, (bateau disposé transversalement) ; *fei-yen* (oie sauvage volant) ; *yen-yue* ([croissant] de lune incliné) ; *yu-wei*, (queue de poisson) ; *kin-yu-wei* (queue du poisson doré) ; *yen-wei* (queue de l'oie sauvage) ; autant de positions définies qui peuvent s'entrecroiser comme l'indiquent les trois derniers exemples de cette section.

XI. Méthode pour peindre les feuilles penchées 1.

- 1. P'ien-yu d'un seul coup de pinceau.
- 2. Yen-wei en deux coups de pinceau.
- 3. Le caractère ko 个 en trois coups de pinceau.
- 4. King-ya en quatre coups de pinceau.

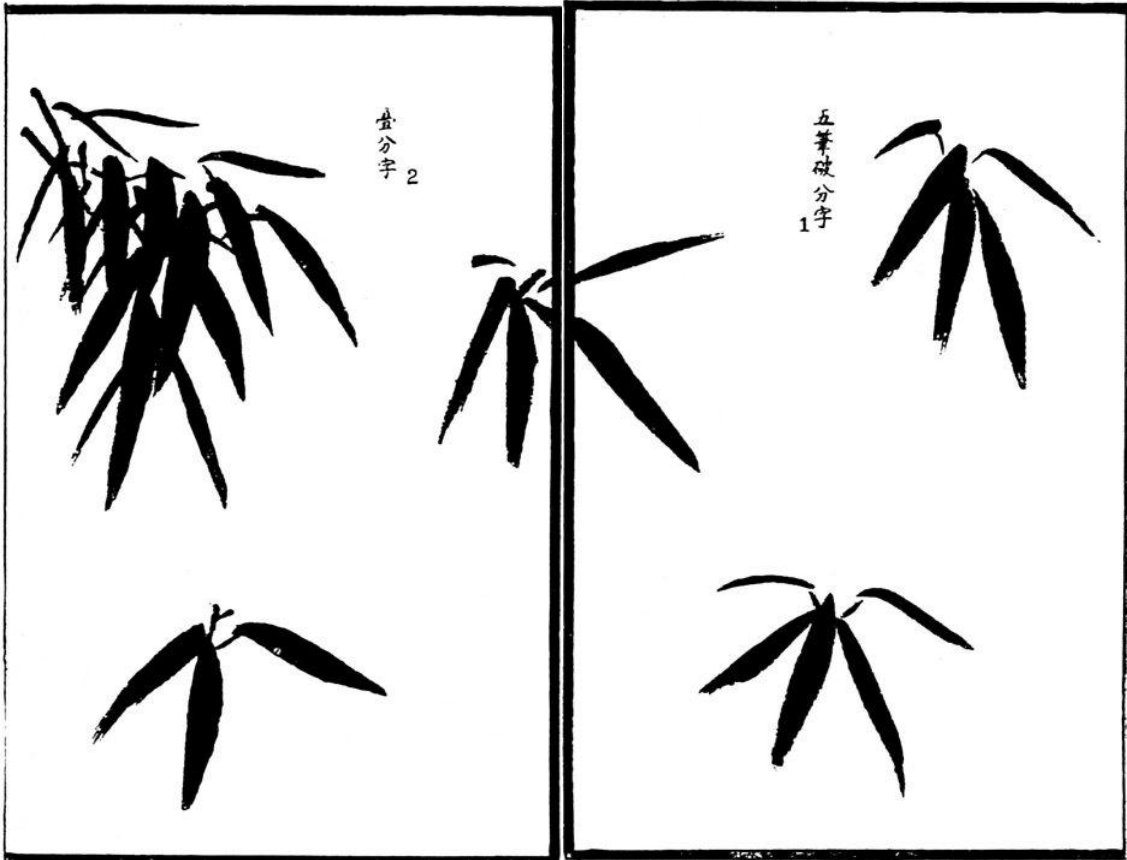


XII. (Méthode pour peindre les feuilles penchées).

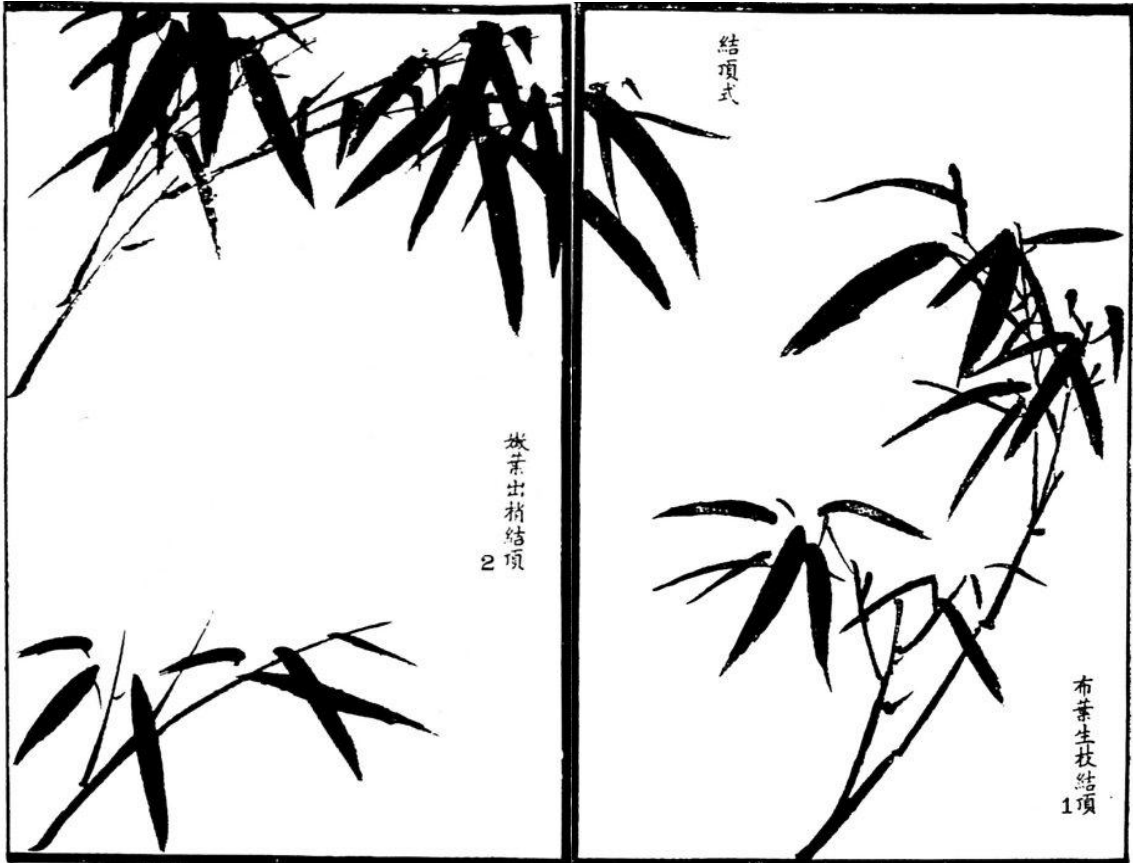
- 1. Lo-yen en quatre coups de pinceau.
- 2. Fei-yen en cinq coups de pinceau.
- 3. Deux caractères ko se traversant, en sept coups de pinceau.



1 Les noms techniques ici énumérés appellent la même observation qu'à la section précédente, *p'ien-yu* (plume plate) ; *yen-wei* (queue d'hirondelle) ; *king-ya* (corbeau effrayé), les feuilles de bambou sont comparées ici au corbeau prenant son vol quand il est effrayé. Pour le caractère *ko*, on en a l'explication dans le texte introductif. *Lo-yen*, (l'oie sauvage se posant) ; *fei-yen*, l'hirondelle volant.



XIV. [Méthode pour peindre les feuilles penchées]. XIII. Méthode pour peindre les feuilles penchées].
2. Caractères fen entassés. 1.Traversée du caractère fen 分 en cinq coups de pinceau.

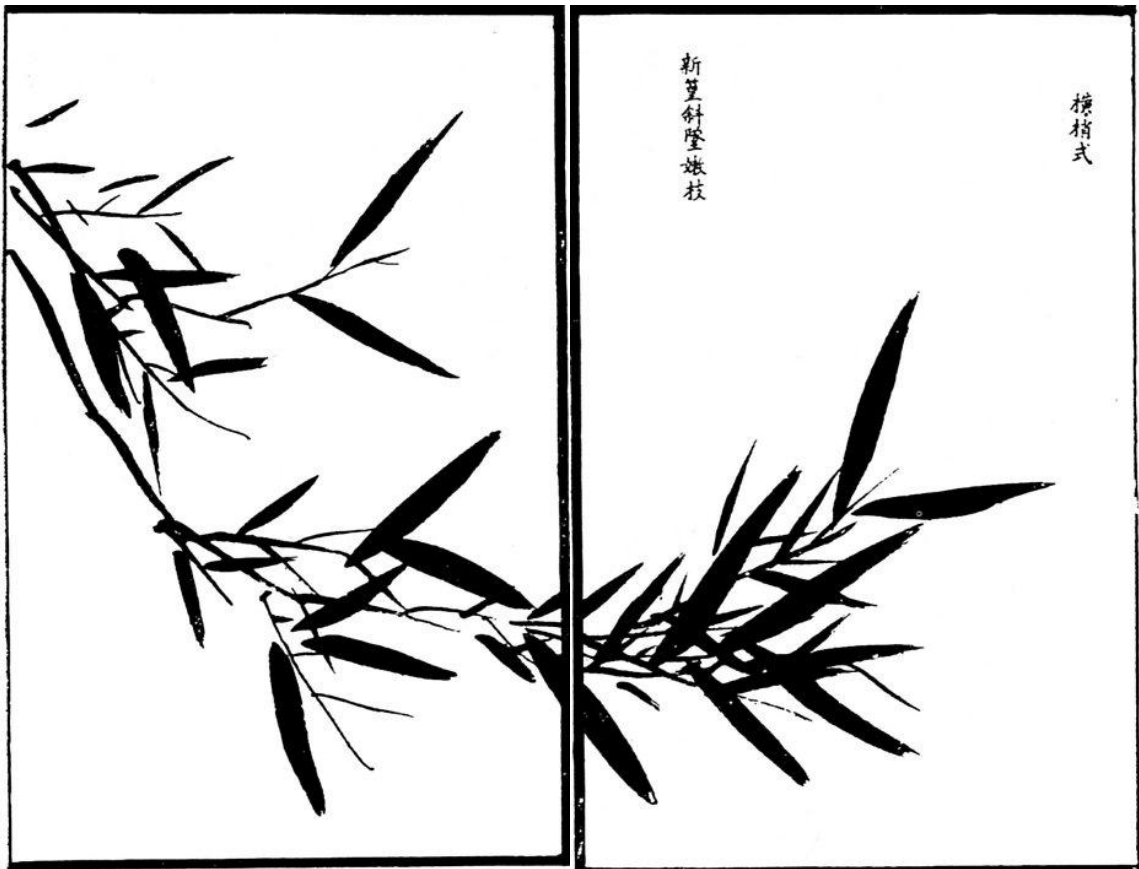


XVI. [Méthode pour faire le sommet.] XV. Méthode pour faire le sommet.
2. Jeunes feuilles naissant de l'extrémité [du bambou] et formant le sommet. 1. [Manière de] disposer les branches et les feuilles pour faire le sommet.



XVIII. [Méthode pour faire le sommet].
2. Grande et petite branches dépassant un mur.

XVII. [Méthode pour faire le sommet].
1. Branches penchées.



XX. [Exemple d'une branche obliquement disposée].

XIX. Exemple d'une branche obliquement disposée.

Jeune pousse oblique d'un jeune bambou.



XXII. [Manière de faire sortir l'extrémité].

2. Extrémité gauche d'un jeune bambou ayant dépouillé ses enveloppes.



XXI. Manière de faire sortir l'extrémité.

1. Extrémité droite d'un jeune bambou ayant dépouillé ses enveloppes.



XXIV. Manière de disposer le pied [des bambous].



XXIII. Manière de disposer le pied [des bambous].

1. Mousses, herbes, cours d'eau et pierres au pied [des bambous].
2. On voit la partie inférieure du pied.

XIV

Exemples de peintures de bambous

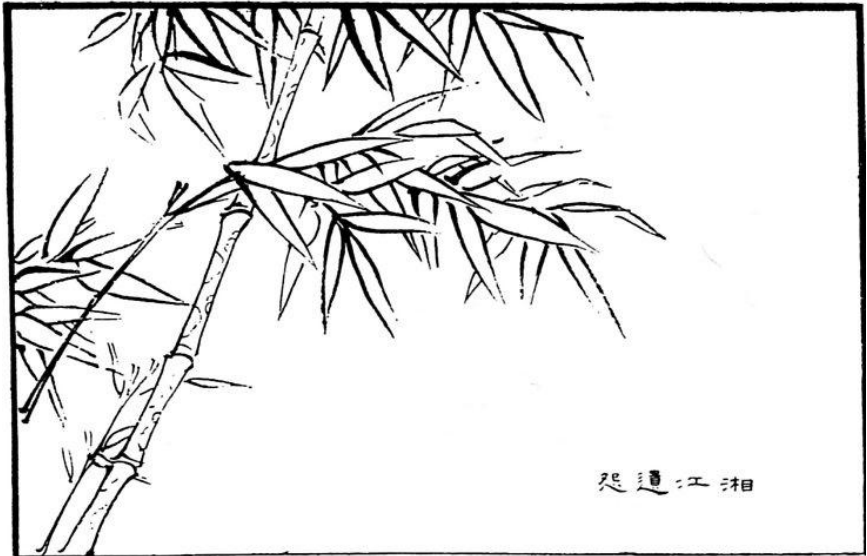


XXV. Le cœur vide ¹ ami de la pierre, dans la manière de Li Si-tchai.



XXVI. Feuilles denses plongées dans la brume, dans la manière de [Sou] Tong-p'o kiu-che

¹ C'est-à-dire le bambou. Le « cœur vide » a un double sens : réel parce que la tige du bambou est creuse ; figuré car la vuidité du cœur est la marque de la sainteté.



XXVII. Les regrets de la rivière Siang ¹, imité de Siao Hie-liu.



XXVIII. Bambous en fei-po ² dans la manière de Kiai-hien-lao-jen

@

¹ La peinture représente des bambous tachetés qui, comme on l’a vu portent les traces des larmes de Ngo-houang.
² Le *fei-po* est une méthode qui consiste à réserver les formes en blanc sur le fond teint par un léger lavis ; les détails sont exécutés au trait. — Voir p. 117, note 2.

