

@

KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN

Encyclopédie de la peinture chinoise

TRADUCTION ET COMMENTAIRES PAR
Raphaël PETRUCCI

Livres :

VIII. La peinture de Prunier

IX. Les Chrysanthèmes

X. Plantes herbacées et Insectes

XI. Les Plantes ligneuses et les Oiseaux

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

à partir de :

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

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

Encyclopédie de la peinture chinoise

traduction et commentaires

par Raphaël PETRUCCI (1872-1917)

Henri Laurens, Paris, 1918.

Livres : VIII. La peinture de prunier — IX. Les chrysanthèmes — X. Plantes herbacées et Insectes — VII. Les Plantes ligneuses et les Oiseaux, pp. 283-444, ainsi que l'index des noms de peintres et des personnages historiques cités dans le texte ou les commentaires, pp. 463-509.

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

T A B L E D E S M A T I È R E S

[Planches](#)

LIVRE VIII. La peinture de Prunier

I. Enseignement élémentaire de la peinture de prunier par le maître de la maison Ts'ing-t'ai. Histoire de la Méthode — II. Explication générale de la méthode de peindre les pruniers par Tang Pou-tche — III. Méthode de T'ang Chou-ya pour peindre le prunier — IV. Guide pour peindre les pruniers par Houa-kouang tchang-lao — V. Méthode pour établir la structure dans la peinture de prunier — VI. Explication des symboles de la peinture de prunier — VII. Un calice — VIII. Deux corps de fleurs — IX. Trois sépales — X. Quatre directions — XI. Cinq croissances — XII. Six formations de branches — XIII. Sept étamines — XIV. Huit entrecroisements — XV. Neuf transformations — XVI. Dix espèces — XVII. Secret complet pour peindre le prunier — XVIII. Secret pour peindre le tronc et les branches du prunier — XIX. Secret des quatre honorabilités pour peindre le prunier — XX. Secret de ce qui est convenable et de ce qui est mauvais pour peindre les pruniers — XXI. Secret des trente-six défauts dans la peinture de prunier — XXII. Exemples pour peindre le prunier — XXIII. Exemples de peintures de pruniers.

LIVRE IX. Les Chrysanthèmes.

I. Explication élémentaire de la peinture de chrysanthème par le maître de la maison Ts'ing-t'ai — II. Méthode complète pour peindre le chrysanthème — III. Méthode de peindre les fleurs — IV. Méthode de peindre les boutons et les calices — V. Méthode de peindre les feuilles — VI. Méthode de peindre les racines et les tiges — VII. Secret pour peindre le chrysanthème — VIII. Secret pour peindre les fleurs — IX. Secret pour peindre les tiges — X. Secret pour peindre les feuilles — XI. Secret pour peindre le pied — XII. Secret pour connaître les défauts de la peinture de chrysanthèmes — XIII. Exemples pour peindre les fleurs — XIV. Exemples pour peindre les feuilles — XV. Exemples pour disposer les fleurs — XVI. Exemples de fleurs, de branche et de feuilles en keou-lo — XVII. Exemples de peintures de chrysanthèmes.

LIVRE X. Plantes herbacées et Insectes

PREMIÈRE PARTIE : I. Explication élémentaire de la peinture de fleurs, d'herbes et d'insectes par le maître de la maison Ts'ing-t'ai. Histoire de la Méthode de peinture. (Fleurs des plantes herbacées et des plantes ligneuses) — II. Dissertation sur la différence des caractères de Houang et de Siu — III. Les quatre Méthodes de peindre les fleurs — IV. Explication générale sur la composition des peintures de fleurs et sur ce qui convient à leur embellissement — V. Méthode de peindre les branches — VI. Méthode de peindre les fleurs — VII. Méthode de peindre les feuilles — VIII. Méthode de peindre le calice — IX. Méthode de peindre le cœur — X. Secret général pour peindre les fleurs.

DEUXIÈME PARTIE : I. Histoire de la Méthode de peinture. (Les Plantes herbacées et les Insectes) — II. Méthode pour peindre les insectes des plantes herbacées — III. Secret pour peindre les insectes des plantes herbacées — IV. Secret pour peindre les papillons — V. Secret pour peindre la mante religieuse — VI. Secret pour peindre les cent insectes — VII. Secret pour peindre les poissons — VIII. Exemples pour commencer [à peindre] les diverses fleurs des plantes herbacées — IX. Grandes fleurs aux pétales nombreux et dentelés — X. Fleurs de lotus à grands pétales pointus ou arrondis — XI. Fleurs de différentes formes —

XII. Exemples pour commencer à peindre les feuilles des plantes herbacées — XIII. Feuilles arrondies de diverses espèces — XIV. Feuilles dentelées de diverses espèces — XV. Feuilles allongées de diverses espèces — XVI. Feuilles dentelées de diverses espèces — XVII. Feuilles arrondies de diverses espèces — XVIII. Exemples pour commencer [à peindre] les tiges des plantes herbacées et des plantes ligneuses — XIX. Exemples d'herbes qui ornent la base des plantes — XX. Premier exemple d'insectes de plantes herbacées à dessiner pour varier [la peinture des fleurs]. Papillons — XXI. Deuxième exemple d'insectes à dessiner pour varier [la peinture des fleurs]. Guêpes et abeilles, papillons de nuit, cigales — XXII. Troisième exemple d'insectes de plantes herbacées à dessiner pour varier [la peinture des fleurs]. Libellules, grillons, sauterelles — XXIII. Quatrième exemple d'insectes de plantes herbacées à dessiner pour varier [la peinture des fleurs]. Ma tcha, Lo-wei, K'ien-nieou, Mante — XXIV. Exemples de peintures de plantes herbacées et d'insectes.

LIVRE XI. Les Plantes ligneuses et les Oiseaux.

PREMIÈRE PARTIE : Explication élémentaire sur la Peinture des Fleurs et des Oiseaux par le maître de la maison Ts'ing-tsai. Histoire de la Méthode de Peinture. (Fleurs des plantes ligneuses) — Méthode de peindre les branches — Méthode de peindre les fleurs — Méthode de peindre les feuilles — Méthode de peindre les calices — Méthode de peindre le cœur et les étamines — Méthode de peindre l'écorce et le tronc — Secret pour peindre les branches — Secret pour peindre les fleurs — Secret pour peindre les feuilles — Secret pour peindre les étamine et les calices.

DEUXIÈME PARTIE : Les Oiseaux. Histoire de la Méthode de Peinture — Méthode de l'ordre dans l'emploi du pinceau pour les peintures d'oiseaux — Secret pour peindre les oiseaux — Secret complet pour peindre les oiseaux — Secret pour peindre les oiseaux dormants — Secret pour distinguer deux sortes de becs et de queues, longs et courts, dans la peinture d'oiseaux.

TROISIÈME PARTIE : Différentes méthodes pour mettre les couleurs — Le Che-ts'ing — Le Che-liu — Le Tchou-cha — Le Yin-tchou — Le Ni-kin — Le Hiong-houang — Le Fou-fen — Le Yen-tche — Le Yen-mei — Le Tien-houa — Le T'eng-houang — Le Tchö-che — Mêler les différentes couleurs — Emploi de l'encre — Mettre l'alun sur la soie — Mettre l'alun sur les couleurs.

QUATRIÈME PARTIE : Exemples pour commencer à peindre les fleurs de plantes ligneuses. — Exemples pour commencer à peindre les feuilles des plantes ligneuses — Exemples pour commencer à peindre les tiges des plantes ligneuses — Méthode pour commencer à peindre les oiseaux — Exemples de peintures de plantes ligneuses et d'oiseaux.

Index des noms de peintres et des personnages historiques ou légendaires cités dans le texte ou dans les Commentaires.

@

TABLE DES PLANCHES

@

LIVRE VIII. La Peinture de Prunier.

- I, II. [Exemples pour commencer à peindre le prunier](#)
III à VI. Exemples pour peindre les petites branches naissant des grosses
VII, VIII. [Exemple de grosses et de petites branches avec des réserves pour y placer des fleurs](#)
IX, X. Exemples de jeunes branches naissant sur un vieux tronc, avec des réserves pour y placer des fleurs
XI, XII. [Modèles pour peindre les fleurs](#)
XIII. Exemple de fleurs ts'ien-ye
XIV. [Exemples des fleurs, des étamines, des boutons et des calices](#)
XV, XVI. Exemple pour peindre les fleurs naissant sur les branches
XVII. Exemples pour dessiner les bourgeons sur les branches fleuries
XVIII. Exemple pour faire des branches sur un tronc entier et pour y ajouter des fleurs
XIX, XX. [Exemple d'un arbre entier.](#)

Exemples de Peintures de Prunier

- XXI. [Branche penchée portant des fleurs, dans la manière de Ting Ye-tang](#)
XXII. Pruniers entrecroisés à l'imitation de la peinture de T'ang Pou-tche
XXIII. Prunier dans le givre et au bord de l'eau à l'imitation de la peinture de Wang Yuan-tchang
XXIV. Branches de pruniers dans le soleil à l'imitation de la peinture de Siu Hi.

LIVRE IX. Les Chrysanthèmes

- I. [Fleurs à sommets plats et à longs pétales](#)
II. Fleurs à sommets bombés et à pétales groupés
III. Fleurs à sommets en touffes et à pétales pointus
IV. Fleurs à pétales pointus enveloppant le cœur
V. [Fleurs à sommets étagés et à petits pétales](#)
VI. Fleurs à pétales minces et resserrés sur le cœur
VII. Exemples pour faire les feuilles à l'encre
VIII. Exemple pour faire les feuilles à l'encre
IX. Exemples de feuilles en keou-lo
X. [Exemples de feuilles en keou-lo](#)
XI à XV. Exemple pour disposer les fleurs sur les tiges et pour faire les feuilles et leurs veines
XVI à XX. [Exemples de fleurs, de branches et de feuilles en keou-lo.](#)

Exemples de Peintures de Chrysanthèmes

- XXI. [Toilette pure du manteau de plumes blanches, à l'imitation de la peinture de Yi King-tche](#)
XXII. La fleur d'or brillant en automne, à l'imitation de la peinture de T'eng Tch'ang-yeou
XXIII. L'image de l'automne dans un vieux jardin, à l'imitation de la peinture de Tchao Tch'ang
XXIV. Etoiles au cœur jaune, à l'imitation de la peinture de T'eng Cheng-houa.

LIVRE X. Plantes herbacées et Insectes

- I à III. [Fleurs à quatre ou cinq pétales](#)
IV. Fleur de Chouei-sien
V à VII. [Fleurs à réceptacle allongé et à cinq ou six pétales](#)
VIII à X. Fleurs aux pétales nombreux et dentelés
XI, XII. [Fleurs de lotus à grands pétales](#)
XIII à XV. Fleurs de différentes formes
XVI, XVII. [Fleurs pointues de diverses espèces](#)
XVIII. Fleurs arrondies de diverses espèces
XIX, XX. Feuilles dentelées de diverses espèces
XXI à XXIV. [Feuilles allongées et dentelées de diverses espèces](#)
XXV, XXVI. [Feuilles arrondies de diverses espèces](#)
XXVII à XXX. Exemple pour commencer à peindre les tiges des plantes herbacées et des plantes ligneuses
XXI à XXXIV. [Exemples d'herbes qui ornent la base des plantes](#)
XXXV. [Papillons](#)
XXXVI. Guêpes et abeilles
XXXVII. Papillons de nuit, cigales
XXXVIII. Grillons, libellules
XXXIX. Sauterelles
XL. [Ma-tcha et Lo-wei](#)
XLI. Ma-tcha et Capricorne.

Exemples de Peintures de Plantes herbacées et d'Insectes.

- XLII. [Fleur de ye-ho à l'imitation de la peinture de T'eng Tch'ang-yeou](#)
XLIII. Pavot, à l'imitation d'une peinture de Ts'ien Chouen-kiu
XLIV. Plante de Kin-sseu-ho-ye à l'imitation d'une peinture de Lu Ki
XLV. [Fleur de Ling à l'imitation d'une peinture de Lieou Yong-nien](#)
XLVI. Fleur de Ki-kouan, à l'imitation d'une peinture de Siu Tch'ong-sseu
XLVII. Plante de King-hien et de yen-lai-hong à l'imitation d'une peinture de Tchao yi
XLVIII. Fleur de lotus par Houang Ts'iuan
XLIX. Plante de Jing-tche à l'imitation d'une peinture de Kia Siang
L. [Fleur de Yu-tsan à l'imitation d'une peinture de Hou Tchou](#)
LI. Plante de Siue-li-hong à l'imitation d'une peinture de Lin Po-ying
LII. Fleurs de Mi-siuan à l'imitation de la peinture de Siu Tch'ong-kiu
LIII. Fleurs de P'ou-kong-ying par Houang Kiu-ts'ai.

LIVRE XI. Les Plantes ligneuses et Oiseaux.

- I à III. [Fleurs à cinq pétales](#)
IV à VI. [Fleurs à huit et à neuf grands pétales](#)

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

VII à IX. Fleurs à nombreux pétales
X. [Fleurs de plantes grimpantes à épines](#)
XI, XII. Grande fleur de pivoine
XIII à XV. Feuilles pointues et feuilles longues
XVI. [Feuilles qui résistent à l'hiver](#)
XVII. Feuilles épaisses
XVIII. Feuilles velues
XIX. Feuilles dentelées de pivoines
XX. [Tiges de plantes ligneuses](#)
XXI. Tiges de plantes épineuses
XXII à XXV. Tiges de plantes ligneuses
XXVI à XXX. [Méthode pour peindre les Oiseaux](#)
XXXI. [Manière de se réunir](#)
XXXII. Hirondelles perchent ensemble
XXXIII. Grue et héron
XXXIV. Exemple pour commencer à peindre les oiseaux au trait fin
XXXV. [Oiseau retourné et se penchant vers le bas](#)
XXXVI. Manière dont les oiseaux se battent en volant et en se retournant
XXXVII. Manière de se baigner
XXXVIII. Exemple d'oiseaux aquatiques.

Exemples de Peintures, de Plantes ligneuses et d'Oiseaux.

XXXIX. Pivoines à l'imitation d'une peinture de Houang Ts'iuan
XL. [Martin-pêcheur sur un étang d'automne à l'imitation d'une peinture de Li Ti](#)
XLI. Fleur de pécher kin-sseu à l'imitation de la peinture de Lin Tch'ouen
XLII. Abricotier et hirondelles à l'imitation de la peinture de Ts'ouei Po
XLIII. Fleurs de magnolia à l'imitation d'une peinture de Siu Tch'ong-kiu
XLIV. Roseaux et oies sauvages à l'imitation de la peinture de Tchao Tsong-han
XLV. [Fleurs d'hortensia à l'imitation de la peinture de Han Yeou](#)
XLVI. Main de Buddha, à l'imitation de la peinture de Tchou Chao-tsong.

@

L I V R E V I I I

L A P E I N T U R E
D E P R U N I E R

I

Enseignement élémentaire de la peinture de
prunier par le maître de la maison Ts'ing-tsai
HISTOIRE DE LA MÉTHODE

@

p.285 Parmi les peintres des T'ang, beaucoup sont renommés pour leurs peintures de fleurs, mais il n'y en a pas un qui se distingue dans la peinture de prunier. Yu Si a fait la peinture [intitulée] « Prunier dans la neige avec un faisan ». Cette peinture appartenait plutôt au genre *ling-mao* ¹. Leang Kouang a fait la peinture [intitulée] « Les fleurs des quatre saisons ». Le prunier s'y trouve mêlé aux fleurs de *cydonia japonica*, de nénufar et de chrysanthème. Li Yo a été le premier reconnu pour les peintures de prunier, mais sa renommée n'était pas très grande. A l'époque des Cinq Dynasties, T'eng Tch'ang-yeou et Siu Hi peignaient le prunier en employant la méthode *keou-lo* et avec la couleur. Siu Tch'ong-sseu rejetait les règles ; il employait simplement le rouge et le blanc pour peindre. C'est la peinture *mou-kou* ² (sans os). Tch'en Tch'ang a transformé sa méthode en employant le *fei-po* pour le tronc et les branches et la couleur pour les fleurs ³. Ts'ouei Po employait seulement l'encre faible, Li Tch'eng-tch'en ne peignait pas les pêchers ou les poiriers, il ne peignait p.286 que les pruniers. Il a connu à fond le charme du bord de l'eau et de l'ombre des forêts : c'est pourquoi il fut le seul qui avait cette spécialité. Che Tchong-jen faisait des pruniers avec de l'encre épaisse, Che Houei-hong employait le jus du gland pour peindre sur les éventails de soie ⁴ ; si on les regarde par transparence, on y voit les ombres du prunier. Les artistes qui ont suivi ont beaucoup peint les pruniers à l'encre. Mi Yuan-tchang, Tch'ao Pou-tche, T'ang Chou-ya, Siao P'eng-tch'ouan, Tch'ang Tö-ki sont tous spécialement habiles dans la peinture [de prunier] à l'encre. Seul Yang Pou-tche n'employait pas l'encre claire, il a inventé la méthode *k'üan* ⁵ : les branches et les troncs du prunier

¹ C'est-à-dire à la peinture d'oiseaux. Il résulte de ceci que, dans le tableau de Yu Si, le prunier ne jouait qu'un rôle accessoire.

² La « peinture sans os » que Siu Tch'ong-sseu fut, d'après les livres, le premier à pratiquer, consiste à attaquer la représentation des formes dans la couleur, sans aucun tracé préliminaire au trait. C'est donc le ton qui donne la forme. Le trait étant considéré comme le squelette ou le support de la couleur, cette technique a reçu le nom de « peinture sans os ».

³ Le *fei-po* est, comme on l'a vu au livre précédent un dessin en réserve sur le fond teint d'un léger lavis. Tch'en Tch'ang gardait les réserves blanches pour le tronc et les branches et employait la couleur pour les fleurs.

⁴ Le jus du gland constitue une sorte d'encre sympathique qui, posée sur la soie, devient visible par transparence. Le texte oppose ici les forts encrages de Che Tchong-jen aux traces presque invisibles de Che Houei-hong.

⁵ La méthode *k'üan* ou *ronde* consiste à cerner les fleurs d'un trait d'encre souple et net. Il doit être à la fois extrêmement fin et extrêmement précis pour évoquer d'une manière adéquate la vigueur et la fragilité, à la fois, de la substance de la fleur. D'autre part, cernant la forme des pétales, il fait contraste avec les réserves blanches et leur donne un éclat plus brillant et plus pur que la couleur elle-même. Dans un art où, d'une façon générale, le trait joue un si grand rôle, une semblable maîtrise devait être spécialement estimée.

deviennent purs et plus beaux que si l'on y avait mis du blanc. Ceux qui ont employé cette méthode sont : Siu Yu-kong, Tchao Tseu-kou, Wang Yuan-tchang, Wou Tchong-kouei, T'ang Tcheng-tchong, Che Jen-tsi. [Che] Jen-tsi a dit qu'il avait travaillé pendant quarante ans et que, alors seulement, il avait pu [bien] faire les cercles du *k'iu*. A part ces peintres, il y a Mao Jou-yuan, Ting Ye-yun, Tcheou Mi, Chen Siue-p'ô, Tchao T'ien-tsö, Sie Yeou-tche ; ils sont renommés comme peintres de pruniers. A l'époque des Song et des Yuan, [Mao] Jou-yuan était considéré comme spécialiste ; [Sie] Yeou-tche employait simplement la couleur épaisse. Il imitait Tchao Tch'ang, mais il n'a pu égaler son talent. Parmi les peintres des Ming, beaucoup sont habiles dans la peinture de prunier ; on n'y distingue pas d'école ; chacun a sa spécialité ; elles sont trop nombreuses pour qu'on les énumère. Depuis les T'ang et les Song, il y a quatre écoles distinctes pour la peinture de prunier. La méthode du contour (*keou-lo*) et des couleurs fut la première. Elle a été inventée par Yu Si, répandue par T'eng Tchang-yeou et perfectionnée par Siu Hi. La peinture en ^{p.287} couleurs qu'on appelle la peinture « sans os » a été inventée par Siu Tch'ong-sseu : des imitateurs, il y en a eu à toutes les époques jusqu'au moment où Tch'en Tch'ang a changé sa méthode. La peinture à l'encre a été inventée par Ts'ouei Po. Cette méthode a influencé Che Tchong-jen, Mi et Tch'ao ¹ etc. Ces derniers ont pratiqué sa méthode, ils ont réalisé la prospérité de leur époque. La méthode d'encercler les fleurs sans y ajouter la couleur a été inventée par Tang Pou-tche : Wou Tchong-kouei et Wang Yuan-tchang l'ont complétée. Ils ont influencé toute une époque. Si l'on examine la méthode de la peinture de prunier, son histoire se trouve tout entière ici.

Commentaire. — Le texte chinois nous donne ici des détails sur l'histoire de la peinture de prunier. Nous voyons aussitôt qu'elle ne s'est pas constituée à une époque aussi ancienne que la peinture de bambou. Un précurseur de l'époque des T'ang, Yu Si nous est donné comme faisant intervenir le prunier dans ses peintures, mais à un rang secondaire, mêlé à des représentations d'oiseaux. C'est seulement avec T'eng Tchang-yeou, au IX^e siècle, que nous voyons le prunier traité pour lui-même. Cependant, ce maître employait la technique du *keou-lo* ou du « simple contour » et, par conséquent aussi, la couleur. Siu Hi au X^e siècle, employait encore la même technique. Siu Tch'ong-sseu au XI^e introduit une nouvelle méthode dans l'art de peindre en dessinant ses formes par l'empâtement même des couleurs et sans employer ni le dessin au trait, ni l'encre. Après lui, Tch'en Tch'ang emploie la technique dite *fei-po* qui consiste à peindre en réserves, sans usage de couleur, et, par conséquent en noir et blanc : c'est le premier pas dans la voie du monochrome. Enfin, à la même époque, Li Tcheng-tch'en se fait une spécialité de la peinture de prunier. C'est donc au début de l'époque des Song qu'elle se constitue. Le prélat bouddhiste Tchong-jen (Che Tchong-jen) en fut le premier théoricien et celui qui appliqua à la peinture de

¹ Mi pour Mi Yuan-tchang, Tch'ao pour Tch'ao Pou-tche.

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

prunier toutes les ressources et toutes les audaces du monochrome à l'encre de Chine.

Cependant une technique nouvelle devait être introduite dans la peinture de prunier en monochrome par Yang Pou-tche. Il est considéré comme ayant porté cet art à son apogée. Yang Pou-tche vivait sous le règne de Kao-tsong, (de 1127 à 1160) de la dynastie des Song du Sud. C'est à lui que l'on doit, d'après le texte du *Kiai tseu yuan*, l'invention de la méthode *k'iu*. Elle consiste, comme on l'a vu dans la note 2 de la page précédente, à cerner d'un trait fin et précis les pétales de la fleur et à mêler ainsi sa blancheur, évoquée par un dessin à la fois ferme et subtil, aux branches et aux troncs traités au moyen des forts encrages du monochrome. C'est, en somme, un mélange de la technique du monochrome et de la méthode du « simple contour » avec quelque chose de plus abstrait et de plus précis dans l'emploi de cette dernière. p.288

On peut dire que du XII^e siècle date la grande fortune de la peinture de prunier. Sa technique et son inspiration se maintiennent jusqu'à l'époque des Ming qui nous donne des maîtres comme Wang Yuan-tchang et Wou Tchong-kouei. On peut dire que c'est par la peinture de prunier que l'art austère et magnifique des Song s'est maintenu le plus longtemps.

Le *Kiai tseu yuan* résume parfaitement la série des méthodes qui ont caractérisé les différentes périodes de l'évolution de la peinture de prunier. La technique du *keou-lo* ou du simple contour avec adjonction de la couleur, occupe une première période qui va du VIII^e au X^e siècle. Au XI^e siècle, on voit apparaître une méthode nouvelle : elle consiste à dessiner les formes par l'empâtement même de la couleur : c'est « la peinture sans os » de Siu Tch'ong-seu. Elle reste cependant une singularité et n'est que rarement employée par les peintres postérieurs quoique, cependant, comme le dit le texte, « il ait eu des imitateurs à toutes les époques ». Vers le XI^e siècle, Tch'en Tch'ang introduit enfin la technique du *fei-po* qui comporte l'emploi exclusif du trait à l'encre et des réserves et qui repousse la couleur.

La technique du monochrome avait été, du reste, appliquée à la peinture de prunier par Ts'ouei Po, au XI^e siècle et aussitôt développée par le prêtre Tchong-jen. Mais, au XII^e Yang Pou-tche la perfectionne par la méthode *k'iu*. Elle consiste, comme on l'a vu, à employer exclusivement la technique du monochrome, mais à dessiner les fleurs au moyen d'un trait ferme et précis. C'est la dernière étape de l'évolution technique dans la peinture de prunier.

Au cours de cette évolution, cependant, une métaphysique spéciale se constituait d'autre part. Le prunier donnait lieu à un système philosophique dont les symboles compliqués et la valeur éthique sont singuliers. On pénétrera dans ces conceptions aux chapitres suivants et on en trouvera exposés les caractères essentiels au commentaire du chapitre V. Mais on n'aurait pas une idée complète de l'histoire de la peinture de prunier si l'on ne savait à quelle époque elle s'est constituée.

Les origines en sont fort lointaines. Le *Livre des Vers* voit dans le prunier l'image de la chasteté et de la virginité. Mais, sur ces vieux symboles, tout un système cosmologique est venu se développer. Le prunier est apparu comme une combinaison parfaite des principes *yin* et *yang*, mâle et femelle, qui constituent l'univers. A ces idées cosmologiques se sont ajoutées des idées morales. On y voit l'image des relations qui s'établissent dans la famille abstraite, entre le mari et la femme, et même une expression de la puissance et du raffinement des armes et des lettres.

Le Prêtre Tchong-jen semble avoir été le premier à codifier ce vaste système

cosmologique et moral. Peut-être même y a-t-il ajouté lui-même ce dernier caractère. Il a écrit, en tout cas, un traité, le *Houa kouang mei p'ou* dans lequel il a exposé dans tous ses détails cette philosophie du prunier. Tout ce que l'on trouvera exposé plus loin à cet égard, se trouve déjà dans ce livre du XI^e siècle. On voit que la théorie du prunier se constituait en même temps que sa peinture et les techniques qu'elle comportait. Elle est restée aussi vivante que l'art lui-même puisque nous la retrouvons tout entière dans le *Kiai tseu yuan*.

II

Explication générale de la méthode de peindre les pruniers par Tang Pou-tche

@

p.289 Quand le bois [du prunier] est formé, les fleurs sont petites ; quand les bouts des branches sont tendres, les fleurs sont grandes. Au croisement des branches, les fleurs sont nombreuses et entassées. Au bout des branches isolées, les fleurs et les boutons sont rares. Le tronc, on doit le faire replié comme un dragon, dur comme le fer ; le bout des longues [branches] doit être comme une flèche, le bout des petites, comme l'extrémité d'une lance ; quand il reste de l'espace à la partie supérieure [du tableau], on fait le sommet ; quand l'espace n'est pas assez grand, on ne fait pas de terminaison. Si l'on fait [des pruniers] contre un rocher, au bord de l'eau, les branches doivent être bizarres et les fleurs clairsemées ; il faut qu'il y ait des boutons, ou des fleurs à demi ouvertes. Si on représente le prunier dans le vent et dans la pluie, alors, les nombreuses fleurs des branches doivent être entassées et emmêlées. Si on le représente dans la brume ou le brouillard, alors, les fleurs des jeunes branches doivent être comme si elles souriaient. Si l'on représente le prunier dans le vent et dans la neige, alors ses branches doivent être penchées, le tronc doit être vieux et les fleurs clairsemées. Si on le représente dans le soleil, après le givre, il doit être redressé, ses fleurs doivent être minces et répandre du parfum. Il faut que les étudiants examinent d'abord cela. Il y a des exemples de plusieurs écoles pour les pruniers. Ou bien les fleurs sont peu nombreuses, mais belles ; ou bien, elles sont nombreuses et puissantes. Ou bien [le prunier] est vieux, mais beau ; ou bien il est pur et puissant. Pourrait-on exprimer tout cela avec des paroles !

Commentaire. — Ces remarques appellent le même commentaire que pour la peinture d'iris ou de bambous. La façon dont le peintre chinois étudie la structure de la plante et les conditions de sa vie a quelque chose de précis et de sûr. p.290 S'il y ajoutait la recherche des raisons cachées de cette apparence dans la structure et le fonctionnement internes de la

plante, il aurait constitué la science botanique dans sa méthode la plus moderne. Telles qu'elles, ces observations de Yang Pou-tche nous montrent comment, au début du XII^e siècle, on concevait l'étude du prunier. L'observation préliminaire de la vie de l'arbre, les conditions de sa floraison, la distribution des fleurs sur les branches, le port des branches, tout cela est défini avec une clarté et, en même temps, un sentiment de la vie universelle tout modernes dans leur contenu comme dans leur tendance. Il faut recourir aux manuscrits de Léonard de Vinci pour trouver quelque chose d'équivalent dans l'histoire de notre art. Mais ce qui, dans notre histoire, ne fut qu'une singularité, fut en Extrême-Orient une règle générale. On ne voit pas s'exprimer ici le génie solitaire d'un homme exceptionnel, mais bien une conception générale à tous les artistes, aux peintres, aux lettrés, aux philosophes. D'autre part le sentiment exprimé par l'arbre suivant le milieu dans lequel il est situé nous donne ici un nouvel exemple de cette compréhension et de cette familiarité avec la nature qui caractérisent l'attitude mentale du Chinois ou du Japonais. Un prunier qui a crû contre un rocher et au bord de l'eau, dans une terre humide et pauvre, aura l'aspect torturé et les fleurs rares qui attestent sa croissance difficile ; dans le vent et dans la pluie, les fleurs fouettées par les rafales se sont retournées et emmêlées ; elles s'ouvrent au contraire, souriantes et leur pulpe gonflée d'eau dans la brume ; enfin ce sont les vieux arbres dont les bourgeons clairsemés fleurissent à l'avant-saison, au temps de neige. Les peintres ont donné des idées et des sentiments ainsi évoqués dans la vie de l'arbre, des images où ces paroles s'animent de la magie complexe des formes. Yang a raison de dire qu'on ne peut exprimer tout cela avec des mots !

III

Méthode de T'ang Chou-ya pour peindre le prunier

@

Le prunier a un tronc et des branches, des racines et des nœuds, des rugosités et de la mousse. On le plante ou bien dans un jardin, ou bien sur une montagne, ou bien au bord de l'eau, ou bien dans une haie. Les endroits où il pousse sont aussi divers que ses formes. Ses fleurs se différencient par quatre, cinq ou six pétales. En général on considère [les fleurs à] cinq pétales comme normales. Les autres, de quatre ou de six pétales, qu'on appelle *ki-mei*, sont considérées, si on les compare à la nature, comme anormales par excès ou par défaut. Les racines sont vieilles ou jeunes, tortueuses ou droites, espacées ou compactes, ordinaires ou bizarres. Quant aux extrémités du prunier, il y en a comme le manche d'un boisseau, comme un *t'ie-pien* ¹ ; il y en a comme le genou de la grue ², comme les cornes du dragon, comme le bois du cerf, comme le bois de l'arc, comme la canne à pêche. Ses formes, elles sont grandes ou petites, vues de dos,

¹ Sorte de canne en fer ou de casse-tête.

² C'est-à-dire : comme l'articulation de la patte de la grue. Le terme *genou* est impropre car il s'agit ici de l'articulation du tibia et des métacarpiens ; elle correspond par conséquent à la cheville de l'homme et non au genou.

renversées, obliques ; vues de face, repliées, redressées. Ses fleurs, elles ont la forme de la graine du poivre, des yeux du crabe, du *han siao* ¹ ; il y en a d'ouvertes, de flétries, de dépouillées de leurs pétales. Leurs formes ne sont pas identiques ; leurs différences sont sans bornes. Si l'on veut représenter leur vitalité au moyen du pinceau et de l'encre, [il faut] prendre la nature comme maître, travailler le pinceau continuellement et rassembler tout son esprit dans son cœur. [Il faut] penser aux formes des fleurs, aux différentes variations de leur structure. Le pinceau et l'encre [doivent être] vigoureux. La racine et la base [des pruniers] [doivent être] tordus comme un tourbillon. Les bouts des branches, il faut les faire pareils à des plumes qui volent. [Il faut] amasser les fleurs au bout des branches de manière à ce qu'elles ressemblent au caractère *p'in* 𠄎 ². Les branches se distinguent en vieilles et jeunes ; les fleurs en fleurs vues de face et en fleurs vues de dos ; les boutons sont disposés au dessus et au dessous. Les bouts des branches se distinguent en longs et en courts. Une fleur est nécessairement attachée à un calice ³ ; ce calice doit être attaché à la branche ; la branche doit être attachée au tronc. A ce tronc, il faut donner des écailles de dragon ; ces écailles doivent se trouver auprès des anciennes cicatrices ⁴. Deux branches ne doivent pas être de même longueur ; [un groupe de] trois fleurs doit être disposé comme les pieds du *tin* ⁵. Les calices doivent être longs et les sépales courts. Sur les hautes branches, [on met] des fleurs petites avec p.292 d'épais réceptacles. Aux endroits où les fleurs sont amassées, elles ne doivent pas être embrouillées. [On emploie] neuf dixièmes d'encre ⁶ pour faire les branches et les brindilles ; dix dixièmes pour faire le pédoncule. A l'endroit où les branches sont dépouillées, il faut exprimer l'idée du vide ; là où les branches sont repliées, il faut exprimer l'idée de calme. Si l'on représente [les fleurs comme] des fleurs de jade découpé et ciselé, si l'on fait paraître les branches semblables aux replis du dragon ou au phénix tournoyant, alors, le cœur est pareil à la montagne de Kou ⁷ ou aux [monts]

¹ « Retenant le sourire », c'est-à-dire : fermées.

² C'est-à-dire : que les fleurs doivent être groupées au bout des branches comme les trois 𠄎 du caractère *p'in*.

³ Le *ting* 丁 désigne le calice, mais les Chinois entendent ce terme comme comprenant aussi le pédoncule *ti* tandis qu'ils en séparent les sépales auxquels ils donnent le nom de *tien*. En botanique, le calice et les sépales forment un tout et le calice ne comprend aucune partie de la tige.

⁴ C'est-à-dire que l'écorce du tronc, surtout auprès des nœuds ou des anciennes cicatrices, doit être crevassée et soulevée en forme écailleuse : d'où la comparaison avec les écailles du dragon. On a précédemment comparé le tronc torturé du prunier aux replis du corps du dragon.

⁵ Le *ting* est la marmite à trois pieds et à deux oreilles qui servait pour les offrandes ou les sacrifices, dont la forme remonte aux Tcheou et aux Chang. Elle est bien connue de ceux qui sont au courant des diverses formes des vases rituels.

⁶ Pour un dixième d'eau : c'est-à-dire que l'encre est très foncée. Pour le pédoncule, ce sera un ton plus foncé encore : de l'encre pure.

⁷ Le texte fait ici allusion au mont Cheou-yang. Po Yi et Chou Ts'i, fils du Prince de Kou-tchou, ayant refusé l'héritage paternel décidèrent de quitter ensemble le royaume pour laisser leur frère libre de régner. Ils se dirigèrent vers les États de Wen-Wang. Mais Wou-Wang, le fondateur des Tcheou venait de lui succéder et avait entamé la lutte contre les Chang. Ceux-ci ayant été détrônés, les deux frères, par fidélité pour la dynastie déchue, se refusèrent à manger quoi que ce fût qui provînt des terres des Tcheou et se laissèrent mourir de faim au pied du mont Cheou-yang, donnant ainsi un inoubliable exemple de grandeur d'âme et de fidélité envers le Prince. Une phrase du Louen-yu fait allusion à ce fait ; on le trouvera relaté dans les Mémoires Historiques de Sseu-ma Ts'ien. Chap. LXI.

Yu-ling ¹. Les branches en forme de dragon, l'ombre légère ², tout cela jaillira de mon encre et de mon pinceau. Pourquoi m'inquiéterais-je de l'infinité des formes, pourquoi aurais-je peur du grand nombre des variations ?

Commentaire. Ce chapitre appelle le même commentaire que le chapitre précédent ; cependant, il est traité à un point de vue différent. T'ang Chou-ya cherche à donner ici une idée de la variété des formes et, en même temps, à fournir des indications précises sur la structure générale de la plante. Il insiste sur la forme des fleurs et des branches, sur les angles divers sous lesquels les fleurs peuvent être vues ; les termes mêmes qu'il emploie donnent une idée de la délicatesse, du raffinement, de la poésie, pour tout dire, qui accompagne l'observation dans cet esprit d'artiste. D'autre part l'étude de la forme est tellement précise qu'elle nous livre ici une anatomie de la fleur avec chacune de ses parties dénommées. Si le terme chinois *ting*, qui correspond au calice, s'étend au pédoncule et ne comprend pas les sépales, il n'en est pas moins vrai qu'à chacun des termes chinois, nous pouvons faire correspondre un terme précis de notre botanique et cela seul suffit à montrer la précision et la clairvoyance d'une recherche instaurée dans un but purement esthétique.

IV

Guide pour peindre les pruniers par Houa Kouang-tchang-lao

@

^{p.293} Pour faire les fleurs, il faut d'abord que le calice et les sépales soient correctement placés. Le calice doit être long, les sépales doivent être courts. Les étamines doivent être épaisses, le réceptacle pointu. Quand le calice et le pédoncule sont droits, la fleur est droite, quand le calice et le pédoncule sont obliques, la fleur est oblique. Les branches ne doivent pas croître symétriquement ; les fleurs ne doivent pas naître symétriquement. Quand elles sont nombreuses, elles ne doivent pas être embrouillées. Quand elles sont peu nombreuses, elles ne doivent pas être trop rares. Quand les branches sont dépouillées, elles doivent exprimer une idée de compacité ; quand elles sont repliées, elles doivent exprimer une idée de développement. Les fleurs doivent s'unir mutuellement ; les branches, se soutenir mutuellement. Le cœur doit être lent, la main rapide. L'encre doit être claire, le pinceau presque sec. Les fleurs doivent être rondes mais ne pas ressembler à [celles de] l'abricot. Les branches doivent être fines, mais

¹ Les monts Yu sont situés entre le Kiang-si et le Kouang-tong. Ils font partie d'un système que les Chinois appellent les Cinq Chaînes de Montagnes. Ils l'appellent encore Mei-ling ou « versants des pruniers » ce qui explique l'allusion de T'ang Chou-yang parlant des pruniers.

² « Les branches en forme de dragon », sont les branches du prunier ; « l'ombre légère » ? c'est le prunier lui-même. Il fleurit avant que ses feuilles ne se développent ; l'ombre qu'il projette alors — et il n'est peint que sous cette forme — est donc très légère : c'est l'ombre des fleurs et non celle du feuillage.

ne pas ressembler à celles des saules. La pureté du bambou, la massivité du sapin, avec cela, on forme un prunier.

V

Méthode pour établir la structure dans la peinture de prunier

Entasser les fleurs comme le caractère *p'in* 品 ; entrecroiser les branches comme le caractère *yeou* 叉 ; entrecroiser les troncs comme le caractère *ya* 桤 ; nouer les bouts des branches comme le caractère *hiao* 交. Les fleurs se distinguent par leur densité et leur rareté, alors elles ne sont pas embrouillées. Les branches se distinguent par leur minceur et leur jeunesse, alors elles ne sont ^{p.294} pas bizarres. Quand les branches sont nombreuses et les fleurs rares, cela indique que leur vitalité est [encore] complète ¹ ; quand les branches sont vieilles et que les fleurs sont grandes, cela indique la puissance de leur vitalité ². Quand les branches sont jeunes et les fleurs petites, cela exprime leur faiblesse ³. Il y a la différence du haut et du bas, du supérieur et de l'inférieur. Il y a la différence du grand, du petit, du noble et du vulgaire. Il y a les formes du raréfié et du dense, du léger et du lourd. Il y a l'emploi de la tranquillité et du mouvement. Les branches ne doivent pas croître symétriquement ; les fleurs ne doivent pas être placées symétriquement. Les nœuds ne doivent pas [non plus] être dessinés symétriquement. Deux arbres ne doivent pas se joindre symétriquement. Dans les branches, les lettres et les armes ⁴, la dureté et la souplesse s'unissent. Dans les fleurs, il y a la grandeur et la petitesse, le prince et le ministre s'y font face. Dans les petites branches, il y a le père et le fils ⁵, le long et le court s'y différencient. Dans les boutons, il y a le mari et la femme ; le *yin* et le *yang* s'y répondent mutuellement. Ces règles ne sont pas uniques ; il faut les rechercher d'après ceci.

Commentaire. — Certains éléments de ce chapitre, comme aussi du chapitre précédent, dépendent de cette métaphysique spéciale qui s'est constituée sur la forme et la valeur symbolique du prunier. L'idée de puissance et de compacité s'attache à la branche nue, l'idée d'un développement poursuivi malgré tous les obstacles s'exprime dans la branche repliée, torturée, cherchant malgré tout à épuiser sa vitalité tout entière. Les fleurs s'unissent, les branches se donnent un appui les unes aux autres parce que le prunier est

¹ C'est-à-dire : que nombre de bourgeons floraux se développeront encore.

² C'est-à-dire : que la croissance de l'année a donné le maximum de son effort.

³ C'est-à-dire : la gracilité des jeunes pousses et de leur floraison.

⁴ Ces termes doivent être pris au figuré : les lettres représentent l'élégance ; les armes, la puissance.

⁵ Le Prince et le Ministre, l'Hôte et le Maître de maison, autant de termes qui indiquent, dans la composition, le principal et le subordonné.

une image de la concorde et de l'harmonie. Le prunier comporte l'idée de la puissance massive du sapin toujours vert, bravant, de sa forte structure, les frimas, et l'idée de pureté élégante du bambou, qui est l'image de la sagesse.

Ces mêmes expressions sont reprises au chapitre V. Les fleurs rares sur des branches nombreuses indiquent le début de la floraison, le prunier est encore l'espoir du printemps ; les fleurs grandes sur de vieilles branches déjà transformées en bois indiquent la fin de la floraison et le grand âge de l'arbre dont les destinées p.295 se sont à peu près entièrement réalisées. Les divers aspects du monde se révèlent, comme on l'a vu, dans la structure du prunier. Par l'élégance de ses branches verdoyantes, le prunier exprime le raffinement des lettres ; par la puissance de ses maîtresses branches à l'écorce écailleuse, il exprime la sévérité des armes : ainsi s'unissent la fermeté et la souplesse. Une petite branche se bifurquant sur une forte pousse sera dans la relation subordonnée du fils au père et l'image même de la filiation. Une grande fleur, c'est le Prince dont les vertus et l'éclat brillent au dessus de la foule ; une petite fleur qui lui est accolée représentera le Ministre, soumis et fidèle. Comme, dans le développement naturel, sur deux bourgeons floraux accolés, l'un donnera une fleur puissante et largement ouverte, l'autre une fleur plus petite, réduite par le développement de sa puissante voisine, le Chinois y voit la relation subordonnée de la femme au mari, la prédominance du principe mâle ou *yang* sur le principe femelle ou *yin*. Dès lors, on voit découler de l'opposition harmonieuse des deux principes essentiels de l'univers, la série des idées que la métaphysique chinoise y a attachées. C'est le ciel et la terre, le soleil et la lune, le souverain et le sujet, l'homme et la femme, le jour et la nuit, la lumière et les ténèbres, le beau temps et le mauvais temps, le nord et le sud. Ces règles ne sont pas uniques, comme le dit notre auteur. Il en donne le principe essentiel : celui-ci se modifie dans la diversité des aspects du monde ; il se multiplie ; il donne naissance à des idées et à des sentiments qui découlent les uns des autres et qui se transforment à l'infini.

VI

Explication des symboles de la peinture de prunier

@

Le prunier a des symboles qui proviennent de la nature. Ses fleurs sont mâles (*yang*) et de la même nature que le Ciel ; son bois est femelle (*yin*) et de la même nature que la Terre. Ses origines sont au nombre de cinq ; par leur moyen, on distingue le pair et l'impair et l'on fixe les transformations. La base de la fleur, c'est ce dont sort la fleur ; elle est l'image du *t'ai-ki* (le grand faîte), c'est pourquoi elle a un ting 丁 (calice). L'ovaire c'est ce à quoi est attachée la corolle ; c'est l'image des trois *ts'ai* (le Ciel, la Terre et l'Homme) ; c'est pourquoi il est fait avec trois points. Le réceptacle, c'est ce sur quoi la fleur se dresse ; c'est l'image des cinq *hing* (les cinq éléments) : c'est pourquoi il porte cinq pétales. Les étamines, c'est ce par quoi la fleur est achevée ; elles représentent l'image des sept planètes ; c'est pourquoi il

y a sept filets ¹. p.296 Quand elles dépérissent, c'est la fin de la fleur ; on revient au nombre final ² du [t'ai]-ki : c'est pourquoi il y a neuf changements. Tout cela, c'est ce dont provient la fleur, ce sont des nombres *yang* (mâles), tous sont impairs. La racine, c'est ce en quoi le prunier prend sa naissance ; elle est l'image des deux *yi*, c'est pourquoi elle a deux parties. Le bois, c'est ce par quoi le prunier se développe, c'est l'image des quatre saisons : c'est pourquoi il a quatre directions. Les branches, c'est ce par quoi le prunier est formé ; c'est l'image des six *hiao* : c'est pourquoi elles ont six formations. Les petites branches des extrémités, c'est ce par quoi le prunier est achevé ; c'est l'image des huit *koua* : c'est pourquoi elles ont huit entrecroisements. L'arbre, c'est ce en quoi le prunier est tout à fait complet ; c'est l'image du nombre complet ³ : c'est pourquoi il y a dix espèces [de prunier]. Tout cela, c'est ce dont le bois provient, ce sont des nombres femelles (*yin*), ils sont pairs. Ce n'est pas tout, les fleurs vues de face sont comme si elles étaient tracées au compas : elles ont la forme ronde la plus parfaite. Les fleurs vues de dos sont comme si elles étaient tracées à l'équerre ; elles ont la forme carrée la plus parfaite. Les branches qui s'abaissent ont une forme qui regarde vers le bas ; elles semblent recouvrir quelque chose. Les branches qui se redressent, leur forme s'élève ; elles semblent soutenir quelque chose. Il en est de même pour les étamines. Les [fleurs] fraîchement ouvertes sont l'image du *lao-yang* : leurs étamines sont au nombre de sept. Les [fleurs] qui se fanent sont l'image du *lao-yin* : leurs étamines [avec le pistil] sont au nombre de six. Les fleurs à demi ouvertes sont l'image du *chao-yang* : leurs étamines sont au nombre de trois ; les fleurs à demi fanées sont l'image du *chao-yin*, leurs étamines sont au nombre de quatre. Les [fleurs en] bouton sont l'image du Ciel et de la Terre non encore séparés : leurs étamines ne sont pas encore apparentes, mais leur raison d'être est déjà présente. C'est pourquoi il y a un calice 丌 et deux sépales : si l'on n'ajoute pas le troisième p.297 sépale, c'est parce que le Ciel et la Terre ne sont pas encore séparés et que l'Humanité n'est pas encore apparue. Les pétales de la fleur sont l'image du début du Ciel et de la Terre, quand le *yin* et le *yang* se sont déjà séparés. La floraison et le flétrissement [de la fleur] se suivent. Dans tout ceci sont contenus les divers symboles ; tout ceci a des causes ; c'est pourquoi il y a les huit entrecroisements, les neuf transformations et les dix espèces. Dans cette exposition des symboles, il n'y a rien qui ne soit naturel.

¹ Le filet est, comme on le sait, la tige de l'étamine dont la tête renflée forme l'anthère.

² Le 9^e nombre du T'ai-ki constitue la fin d'un cycle et le commencement d'un autre.

³ Le nombre dix.

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

Commentaire. — Nous quittons dans ce chapitre la philosophie poétique d'une observation pénétrante et d'un sentiment très large pour entrer dans une métaphysique abstruse. Elle devient pédante et, comme tous les systèmes poussés à l'extrême, elle force la nature pour la faire entrer dans un cadre préétabli. Nous devons définir cependant les idées contenues dans cette accumulation de comparaisons et de symboles. Ce sera, tout aussi bien, une incursion sur le terrain de la métaphysique sèche et décolorée de l'époque des Song.

La base de la fleur du prunier, qui comprend le pédoncule et le calice, est l'image du *t'ai-ki* — ou grand Faîte. C'est la norme essentielle qui a préexisté au Ciel et à la Terre et dont l'univers entier est issu. Par le mouvement qu'il a imprimé à la matière, le *t'ai-ki* a donné naissance au *yang* ou principe mâle ; par l'arrêt qui constitue l'état inverse de la même matière, le *yin* ou principe femelle. Le ting 丁, c'est-à-dire cette partie de la fleur comprenant le pédoncule et le calice, étant en rapport d'une part avec le bois de l'arbre, qui est *yin*, et avec la corolle de la fleur, qui est *yang*, devient donc légitimement l'image du grand Faîte ou *t'ai-ki* sur lequel reposent les principes essentiels du monde. D'autre part, le *yin* est le principe femelle et il correspond à la terre, il sera donc exprimé par le tronc qui plonge ses racines dans la terre ; le *yang* est mâle et il correspond au ciel, il sera exprimé par la fleur dont la matière pure, subtile et transitoire oppose le mouvement de son évolution passagère et toujours renouvelée à l'inertie du bois qui représente le *yin*. De la combinaison du *yin* et du *yang* sont sortis les cinq *hing* ou les cinq éléments et ceux-ci sont représentés par les cinq pétales de la fleur. D'autre part, au début de chaque cycle, une combinaison des deux principes et des cinq éléments donne naissance à l'homme. D'où la triade du Ciel, de la Terre et de l'Homme dont l'ovaire de la fleur devient le symbole. Enfin, les filets des étamines, au nombre de sept, représentent les sept planètes. Quand ils se flétrissent, ils annoncent la fin de la fleur et sont l'image de l'achèvement d'un cycle.

Les sept planètes sont sorties du mouvement de rotation de la matière primordiale. Les parties les plus lourdes se sont condensées au centre et ont formé la terre ; les parties les plus légères, entraînées dans un mouvement de spirale, ont été portées vers la périphérie où elles ont formé, à des niveaux divers, les sept planètes. C'est pourquoi, représentées par les filets des étamines, on les voit faire partie de ce microcosme qu'est la fleur du prunier.

p.298 On a vu que, lorsque la fleur se fane, elle symbolise la fin d'un cycle. Le *t'ai-ki* a, en effet, des périodes d'activité et des périodes de repos. Au début, le principe *yang*, mâle et actif, prédomine ; il arrive à son apogée, puis cède peu à peu au principe *yin*, principe femelle et passif qui, lorsqu'il arrive à la prédominance marque le point mort d'un cycle. Cette évolution se fait à travers neuf changements. Le neuvième chiffre est donc le nombre final du *t'ai-ki*.

On remarquera que tous les nombres, un, trois, cinq, sept, dont il est question pour la fleur, sont des nombres impairs ; ils sont *yang* et correspondent au principe mâle. Si l'on passe au tronc et aux branches qui correspondent au principe femelle, on y trouvera des nombres *yin* ou pairs. La racine se partage en deux ; elle est l'image des deux *yi*, des deux modes alternatifs, mâle et femelle, qui engendrent les cinq éléments. Le tronc de l'arbre se partage en quatre branches-maîtresses parce qu'il est le symbole des quatre saisons dont l'écoulement perpétuel et toujours renouvelé mesure les cycles du *t'ai-ki*. Les branches sont la représentation des six *hiao*, c'est-à-dire des six lignes, pleines ou brisées, représentant la nature mâle ou femelle, et qui rentrent dans la composition des huit *koua* de Fou Hi et des soixante-quatre hexagrammes qui en sont dérivés. Les petites branches qui se disposent

suivant huit entrecroisements symbolisent ces huit *koua* eux-mêmes et, enfin, le prunier qui comporte les cinq chiffres impairs de la fleur, ajoute une dernière unité aux quatre chiffres pairs dont il vient d'être question ; il complète ainsi le chiffre dix qui est le nombre complet.

Ce n'est pas tout. Les Chinois ont exprimé le cycle complet du *t'ai-ki* en figurant deux spirales accolées dans un cercle, l'une noire, l'autre blanche et représentant chacune l'un des deux principes *yang* et *yin*. On voit facilement par ce diagramme que, lorsque l'un des deux principes croît, l'autre décroît. L'évolution de la fleur exprime le même phénomène. Lorsque les fleurs s'entrouvrent, elles sont l'image du *chao yang*, c'est-à-dire du *yang* à l'état de croissance et en marche vers la prédominance. Lorsqu'elles sont fraîchement ouvertes, le *yang* est à son apogée et au moment où va commencer sa décroissance : c'est le *lao yang*. A ce moment, elles comportent un nombre impair d'étamines. Lorsqu'elles commencent à se faner, on voit quatre étamines, chiffre *yin* ou femelle, parce qu'elles sont l'image du *chao yin*, c'est-à-dire du *yin* qui commence à prédominer sur le *yang*. Lorsqu'elles sont tout à fait fanées, elles expriment la prédominance absolue du *yin* sur le *yang* et la fin d'une période du *t'ai-ki*.



Mais si la fleur, durant son épanouissement, correspond ainsi, dans sa période de formation, à l'activité du *t'ai-ki*, elle est aussi l'image de la formation du monde. Lorsqu'elle est en bouton, elle exprime l'union du Ciel et de la Terre, des deux principes enfermés dans l'unité primordiale. A mesure que l'on voit apparaître un troisième sépale et les pétales, on assiste à la séparation du Ciel et de la Terre, du *yin* et du *yang* et à la naissance de l'homme et des cinq éléments. On voit donc que la fleur du prunier répète les cycles géants du monde et que le macrocosme se réfléchit tout entier dans son microcosme. On n'a pas atteint à ce résultat sans forcer un peu certains caractères botaniques ; on en est arrivé ainsi à imaginer un prunier idéal qui est devenu celui des peintres et qui a su comporter un assez grand pouvoir d'émotion pour inspirer des chefs-d'œuvre.

VII

Un calice

p.299 Le calice doit avoir la forme d'un clou de girofle ¹ ; il est attaché aux branches et naît d'elles, un à gauche, un à droite, mais non symétriquement. Les points [par lesquels on représente le calice] doivent être droits et puissants ; il ne faut pas les faire obliques. S'ils étaient obliques, les fleurs seraient obliques aussi.

VIII

Deux corps [de fleurs]

On appelle ainsi la racine du prunier. La méthode est que la racine ne naît pas d'un seul morceau. Il faut la diviser en deux, une grande et une petite

¹ Il faut se rappeler ici que le terme chinois *ting* s'applique à la partie de la fleur qui comprend le pédoncule et le calice, excepté les sépales.

pour distinguer le *yin* et le *yang* ; un à gauche, un à droite, pour distinguer les directions. Le *yin* ne doit pas dominer le *yang*, le petit ne doit pas dominer le grand.

IX

Trois sépales

La méthode est qu'ils doivent avoir la forme du caractère *ting* 丁, larges en haut, étroits en bas. Sur les bords, ils doivent être attachés au calice. Entre deux pointes [de sépales] et en leur milieu sont attachées les bases de la corolle ; on ne peut pas ne pas les unir mutuellement, et il ne faut pas y laisser d'interruption.

X

Quatre directions ¹

^{p.300} La méthode est que l'on va du haut vers le bas et du bas vers le haut ; de droite à gauche et de gauche à droite. Il faut disposer convenablement la gauche, la droite, le haut et le bas.

XI

Cinq croissances ²

La méthode est de ne faire [les pétales] ni pointus, ni ronds, en laissant aller le pinceau obliquement. Quand la fleur est ouverte de ses sept dixièmes, on la voit tout entière. Quand elle est à demi ouverte, on la voit à demi. Quand elle est entièrement ouverte, on la voit entièrement ; il faut distinguer cela.

XII

Six [formations de] branches

La méthode, c'est qu'il y a des branches penchées, redressées, des branches doubles ou auxiliaires, des branches écartées et des branches repliées. Quand on fait les branches, il faut les espacer : loin, près, en haut, en bas. Alors, on y sent l'idée de vie.

¹ Il s'agit ici des quatre directions du tronc garni de ses branches.

² Les cinq croissances ne sont autres que les cinq pétales de la corolle.

XIII

Sept étamines

La méthode est de les faire roides, celle du milieu plus longue et sans tête ¹. Les six étamines de côté sont plus _{p.301} courtes et inégales. La plus longue est l'étamine du fruit ; c'est pourquoi elle ne porte pas de tête. Si on la goûte, le goût est acide ; les courtes ne sont pas les étamines du fruit ; c'est pourquoi on y ajoute les têtes. Si on les goûte, elles sont amères.

XIV

Huit entrecroisements

La méthode, c'est qu'il y a des bouts longs et des bouts courts, des bouts jeunes et des bouts accumulés, des bouts entrecroisés et des bouts isolés, des bouts écartés et des bouts bizarres. Il faut les représenter suivant leurs conditions et les entrecroiser suivant les branches. Si on les fait sans penser à cela, alors, il n'y a pas de forme.

XV

Neuf transformations

La méthode est que l'on voit tout d'abord le calice ², ensuite les boutons, ensuite les pétales. En s'ouvrant, ceux-ci vont : de l'entr'ouvert au demi-ouvert ; du demi-ouvert au largement ouvert ; du largement ouvert à la pleine floraison ; de la pleine floraison au demi-flétrissement ; du demi-flétrissement, à l'apparition du fruit.

XVI

Dix espèces

La méthode est celle-ci : il y a les vieux pruniers desséchés, les jeunes pruniers, les pruniers abondant en fleurs, les pruniers de montagne, les pruniers pauvres en fleurs, le prunier sauvage, le prunier *kouan*, le prunier [des bords] de fleuve, le prunier de jardin, le prunier en pot (prunier nain). Leurs formes sont différentes ; il ne faut pas les faire pareilles.

¹ Celle qui est longue et sans tête n'est autre que le pistil qui se trouve situé au milieu des étamines. Quand il est atrophié, dans une fleur mâle, le stigmate est réduit. Comme on sait, c'est la partie du pistil formant l'ovaire qui se transforme en fruit. On voit donc que le terme *siu* s'applique à cette partie de la fleur qui comprend les étamines et le pistil.

² Ici le terme ting 丁 s'applique plus spécialement à l'enveloppe générale du premier bourgeon.

XVII

Secret complet pour peindre le prunier ¹

p.302 Il y a le secret pour peindre le prunier. Il faut d'abord avoir l'idée de donner le coup de pinceau très rapidement et comme un fou ; la main [doit être] pareille à l'éclair, sans arrêt. Les branches doivent être droites ou repliées ; l'encre doit être foncée ou claire. Il ne faut pas repasser [sur un trait déjà tracé]. Pour la racine, on ne fait pas de doubles replis. Au bout des branches, on ne doit pas mettre beaucoup de fleurs. Les branches nouvelles doivent ressembler [à celles du] saule ; les vieilles branches ressemblent à un bâton, à l'extrémité d'un arc, aux cornes d'un cerf. Il faut qu'elles soient droites comme la corne d'un arc. Une branche redressée a la forme d'un arc ; abaissée, celle d'une canne à pêche. Ses branches vivantes ² ne portent pas de fleurs, la racine est droite et se dresse vers le ciel. Quand l'arbre est desséché, il y a beaucoup de nœuds. Les petites branches ne doivent pas s'emmêler ; les branches ne doivent pas être en forme du caractère *che* † ³. Les fleurs ne doivent pas être entièrement accolées. Les branches de gauche sont faciles à faire ; celles de droite, plus difficiles. Tout cela, c'est grâce au va-et-vient de la main. Parmi les branches, on réserve des vides afin d'y mettre les fleurs ; on les complète ensuite ; alors, l'esprit de la fleur est achevé. Quand les branches sont jeunes, les fleurs sont séparées ; quand elles sont vieilles, les fleurs sont rares ; quand elles ne sont ni jeunes ni vieilles, les fleurs sont abondantes. Il faut représenter les pruniers vieux ou jeunes en suivant leur méthode [particulière] et en distinguant leur âge. [Il faut faire], dans leurs replis, des nœuds comme l'articulation de la patte de la grue, et, pour les vieilles écorces, des écailles de dragon. Les branches doivent entourer le tronc ; les bouts doivent composer une masse arrondie. Le réceptacle [de profil] a trois sépales ; vu de dessous, il en a p.303 cinq ; vu de dessus, il est tout à fait à rond ⁴. Quand le prunier est vieux, [son tronc] ne doit former qu'un seul creux. Ses replis ne doivent pas être trop arrondis. On distingue huit directions pour les fleurs : il y en a de droites, d'obliques, de redressées, d'inclinées, de vertes et de fanées. Il y en a de demi-ouvertes et d'autres sur le point de tomber. Les pétales inclinés expriment le prunier dans le vent ; les endroits où il y a beaucoup [de fleurs] ne doivent pas être trop chargés ; les endroits où il y

¹ Il s'agit ici d'une composition en phrases rythmées de quatre caractères.

² C'est-à-dire : vertes. On sait que l'arbre est en fleurs avant que les feuilles ne se développent.

³ C'est-à-dire : en forme de croix.

⁴ Quand il est vu de dessus, c'est-à-dire quand on voit le cœur de la fleur, on ne voit que l'intérieur du réceptacle ou du calice et il paraît tout à fait rond, limité qu'il est par la corolle de la fleur.

en a peu ne doivent pas être trop vides. Les fleurs de prunier sont les premières parmi les fleurs : elles sont le parfum solitaire, l'image du jade. Quand deux fleurs isolées sont placées au sommet où [les branches] sont comme la tête d'un fouet ou l'extrémité d'une lance, c'est comme l'extrême branche d'un poirier. Des trous de sapèques ¹ dans les fleurs, c'est le point de départ de la peinture de la fleur. Les étamines ² sont au nombre de sept ; elles sont roides comme les moustaches du tigre. Celle du milieu ³ est longue ; celles qui sont autour sont courtes : il faut y ajouter de petits points ⁴ [en forme] de grains de poivre ou d'œil de crabe afin d'ajouter à la grâce de la fleur. Pour distinguer le clair et le foncé, on emploie plusieurs nuances d'encre. Pour le pédoncule et le calice, on emploie l'encre foncée ; pour l'écorce, on emploie aussi l'encre foncée. Les jeunes branches sont plus claires, les vieilles branches [doivent être faites] au frottis léger. Les arbres desséchés [sont comme] un corps de vieillard ; [il faut les faire] à demi à l'encre humide, à demi à l'encre sèche. Aux endroits concaves, l'écorce est rugueuse ; là où il y a des nœuds [il faut faire] les écailles de dragon. Il y a de nombreuses sortes de troncs ; il en est de même pour les fleurs. Le corps [du prunier] ne doit pas perdre la forme du caractère *niu* 女 ⁵, il faut qu'il soit courbé et tortueux. En suivant ces modèles, on fera ^{p.304} des merveilles ; l'invention n'a pas de limites, pourvu qu'elle soit appropriée [à la nature du prunier]. Tout ceci constitue la méthode par excellence. C'est un secret qu'il ne faut pas vulgariser.

XVIII

Secret pour peindre le tronc et les branches du prunier ¹

D'abord on fait le tronc et les branches maîtresses, dans la forme du caractère *nui* 女. Pour les grandes et les petites branches, on les fait surgir des fourches. Les petites branches de différentes formes, il faut les placer aux endroits vides. Avec l'encre faible, on fait le tronc ; avec l'encre foncée et sèche, on fait les bouts. Quand les branches sont peu nombreuses, des petites branches naissent encore d'autres branchettes. Sur les branches qui n'ont pas assez de fleurs, il faut encore ajouter d'autres branches. La branche principale est toute droite et se dirige vers le ciel : il ne faut pas y ajouter de fleurs, alors l'idée est plus riche.

¹ Les trous de sapèques sont la réserve laissée au centre de la corolle et où doivent venir se placer les étamines et le pistil.

² Il ne faut pas oublier que le terme correspondant, en chinois, comprend non seulement les étamines, mais aussi le pistil.

³ C'est-à-dire : le pistil.

⁴ Pour former les anthères.

⁵ C'est-à-dire que le tronc doit rester contourné, ses branches doivent s'entrecroiser, le tout prenant un aspect semblable à l'entrecroisement des traits du caractère 女,

XIX

Secret des quatre honorabilités pour peindre le prunier

On considère comme honorable le clairsemé et non l'abondant ; on considère comme honorable la maigreur et non la grosseur ; on considère comme honorable la vieillesse et non la jeunesse ; on considère comme honorables [les fleurs] entrouvertes et non [les fleurs] épanouies.

XX

Secret de ce qui est convenable et de ce qui est mauvais pour peindre les pruniers

Pour peindre les pruniers, il y a cinq nécessités. D'abord, ^{p.305} on fait le tronc. Première nécessité : il doit avoir un corps de vieillard, tortueux et replié et [âgé] de beaucoup d'années. Deuxième nécessité : les branches maîtresses doivent être bizarres ; grosseur et minceur s'enlacent. Troisième nécessité : les branches doivent être ordonnées ; il faut éviter le désordre. Quatrième nécessité : les bouts [des branches] doivent être puissants ; on considère leur puissance comme honorable. Cinquième nécessité : les fleurs doivent être bizarres ; elles doivent être pleines de charme.

Pour [peindre] les pruniers, il y a des choses qu'il ne faut pas faire : donner le coup de pinceau sans sinuosités ², les anciens l'ont [déjà] dit ; mettre les fleurs sans pédoncules ; les branches desséchées sans crevasses ; les branches entrecroisées sans qu'elles se recouvrent ³ ; l'arbre jeune avec une écorce rugueuse ; peu de branches et beaucoup de fleurs ; les branches sans [terminaisons] en [forme de] corne de cerf ; l'arbre sans attitude, tordu et replié sans raison ; les fleurs et les branches trop nombreuses ; les jeunes branches avec de la mousse ; les bouts des branches de même grandeur ; l'arbre vieux sans qu'on voie sa caducité ; jeune, sans qu'on voie sa fraîcheur ; ce qui est apparent, indistinct ; ce qui est [à demi] caché, indiscernable ; que le pinceau, en s'arrêtant, fasse des nœuds de bambous ; des branches auxiliaires remontantes ; des fleurs naissant sur les branches maîtresses ; les « yeux de crabe » ⁴ doubles et se

¹ En phrases rythmées de sept caractères.

² C'est-à-dire : que le pinceau doit tracer des traits sinueux accompagnant la forme générale et contournée du tronc.

³ C'est-à-dire : qu'il faut éviter de tracer entièrement la branche du dessous. Si l'on ne réserve pas la place nécessaire pour dessiner celle du dessus, les deux formes passent l'une à travers l'autre, d'une manière enfantine, et ne se recouvrent pas.

⁴ C'est-à-dire : les anthères des étamines.

suisant ; ce qui est sec, foncé ; ce qui est creux, clair ; l'arbre sans ressemblance avec les caractères *niu* 女 et *ngan* 安 ¹ ; les branches et les branchettes en désordre, courbées et n'enveloppant pas [le tronc] ; [le prunier étant] dans le vent, [des fleurs] sans pétales arrachés ; les fleurs en amas comme des poings [fermés] ; des fleurs ne ressemblant à aucune espèce entassées et en désordre. — Si ces vices sont une fois contractés, il n'y a plus rien à faire.

XXI

Secret des trente et six défauts dans la peinture du prunier

p.306 Les branches en forme de doigts repliés ; le pinceau ayant passé, repasser à nouveau ; le pinceau faisant des nœuds quand il s'arrête ² ; le coup de pinceau sans sinuosités ; les branches sans expression de vie ; les branches sans perspective ; les vieilles branches sans rugosités ; les jeunes branches pleines de rugosités ; trop de fleurs tombées ; quand on peint la lune, trop chercher à la faire ronde ³ ; un vieil arbre plein de fleurs ; des branches avec deux replis semblables ; des fleurs sans variété de direction ; des branches sans variété de direction ; les fleurs dans la neige entièrement apparentes ; la neige entassée en différentes épaisseurs ; représenter une condition ⁴ et être incapable de l'exprimer ; la brume en même temps que la lune ; [faire] les vieilles branches à l'encre foncée ; les jeunes branches à l'encre claire ; les branches qui ont achevé leur croissance, sans fleurs ; les branches desséchées, sans mousse ; l'endroit où [la branche] se redresse tournant d'une manière forcée ; les fleurs rondes trop rondes ; l'ombre et la lumière sans distinction ; l'hôte et le maître de maison sans sentiments ⁵ ; les fleurs grandes comme une pêche ; les fleurs petites comme une prune ; des fleurs sur des branches à feuilles ; des boutons aux fourches [des branches] ; le tronc plus mince que les branches ; des fleurs alignées d'une façon défectueuse ; trop peu de fleurs à la lumière ; trop de fleurs dans l'ombre ; deux fleurs poussant symétriquement ; deux arbres d'égale hauteur.

¹ C'est-à-dire : sans les mouvements et les entrecroisements du tronc et des branches qui font ressembler la silhouette générale du prunier à ces deux caractères.

² Voir au chapitre précédent ; quand le pinceau, en s'arrêtant brusquement, fait des traits analogues à ceux du nœud du bambou dans la peinture de bambou, c'est un défaut inexcusable.

³ Les Chinois n'ont jamais aimé une rectitude ou une régularité trop grande dans les formes. Elles leur paraissent alors, et avec raison, froides et sans vie. Un disque de lune tracé au compas leur paraîtrait le comble de la vulgarité. M. Fry a fait une observation analogue pour les émailleurs byzantins. Cf. *An appréciation of the Swenigo-Roskoi enamels. Burlington Magazine.* Août 1912, p. 294.

⁴ Il s'agit ici des conditions correspondant aux divers sujets tels qu'on les a vus établis à propos des bambous (cf. p. 262 note 3) c'est-à-dire : le prunier dans le beau temps, dans le vent, dans la pluie ou le brouillard, dans la neige.

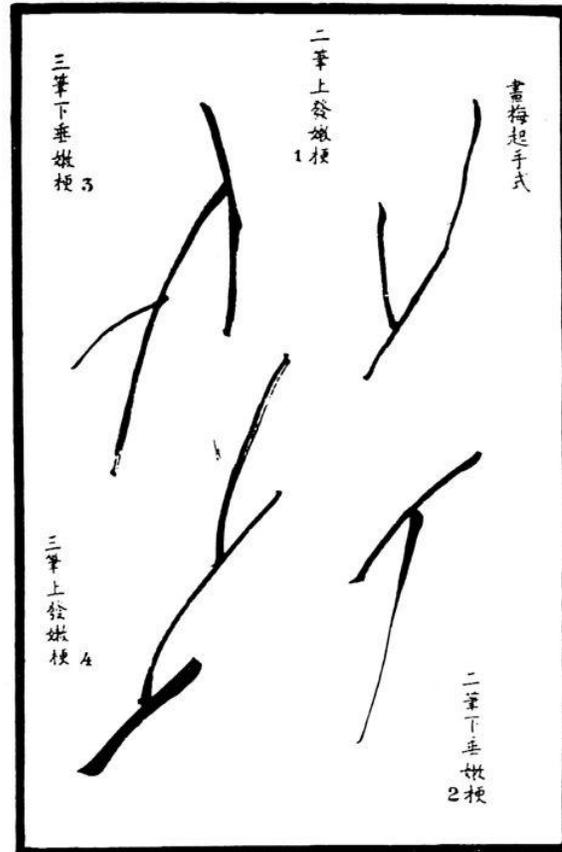
⁵ On a déjà vu ce qu'il faut entendre par hôte et maître de maison lorsqu'il s'agit de la composition : l'hôte, c'est l'élément subordonné ; le maître de maison, c'est l'élément principal.

XXII

Exemples pour peindre le prunier p.307

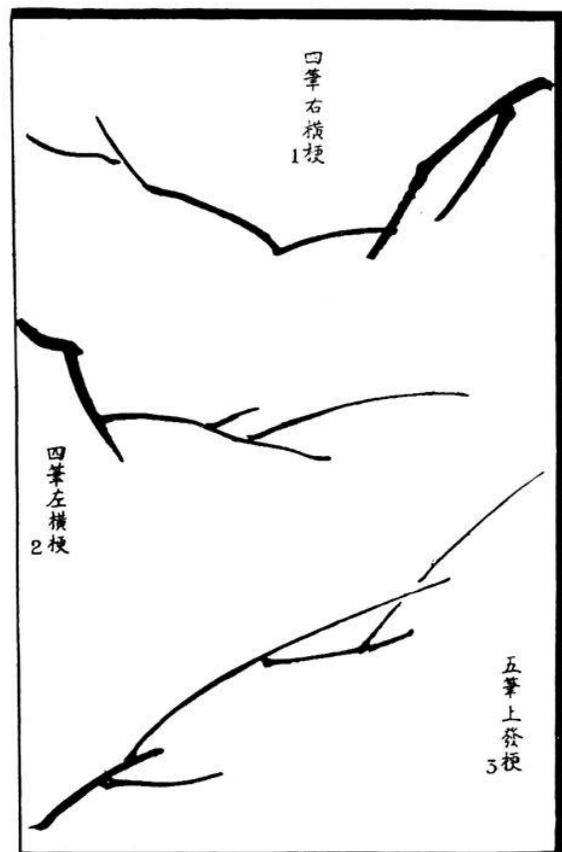
I. Exemples pour commencer à peindre le prunier.

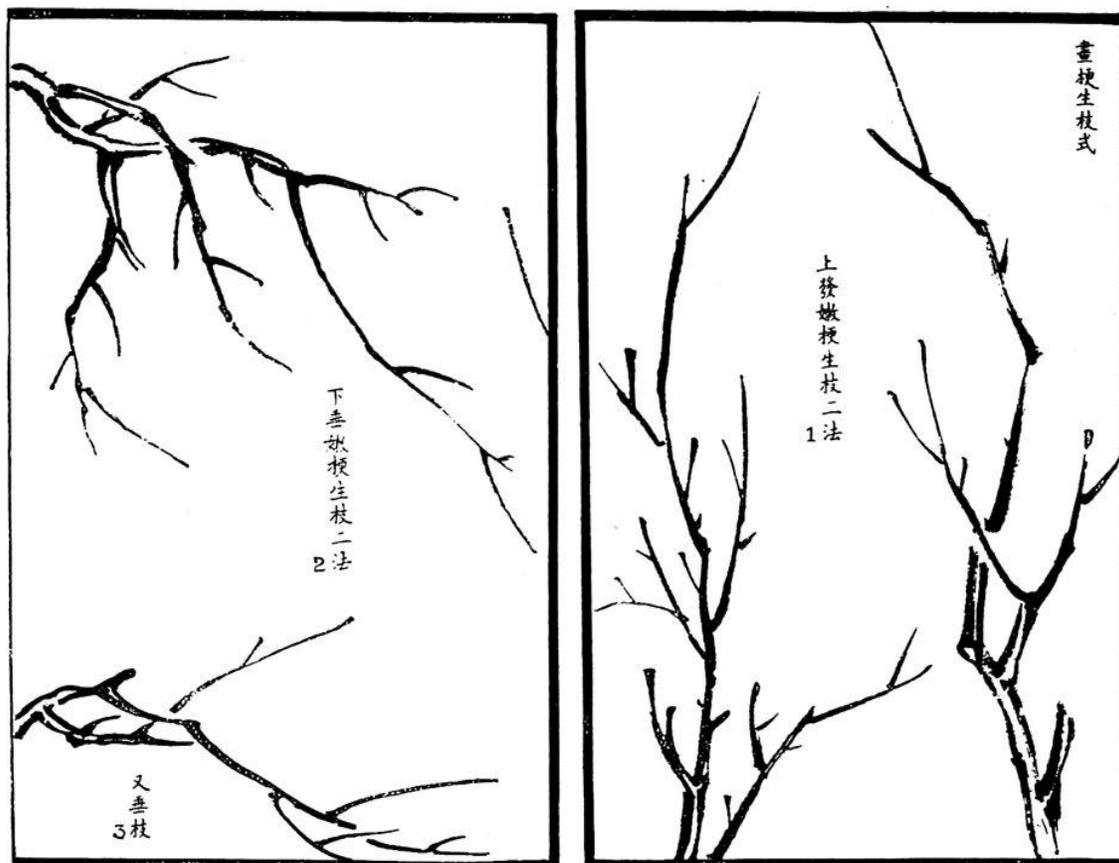
1. Jeune branche dirigée vers le haut, faite en deux coups de pinceau.
2. Jeune branche pendante faite en deux coups de pinceau.
3. Jeune branche pendante faite en trois coups de pinceau.
4. Jeune branche dirigée vers le haut, faite en trois coups de pinceau.



II. [Exemples pour commencer à peindre le prunier].

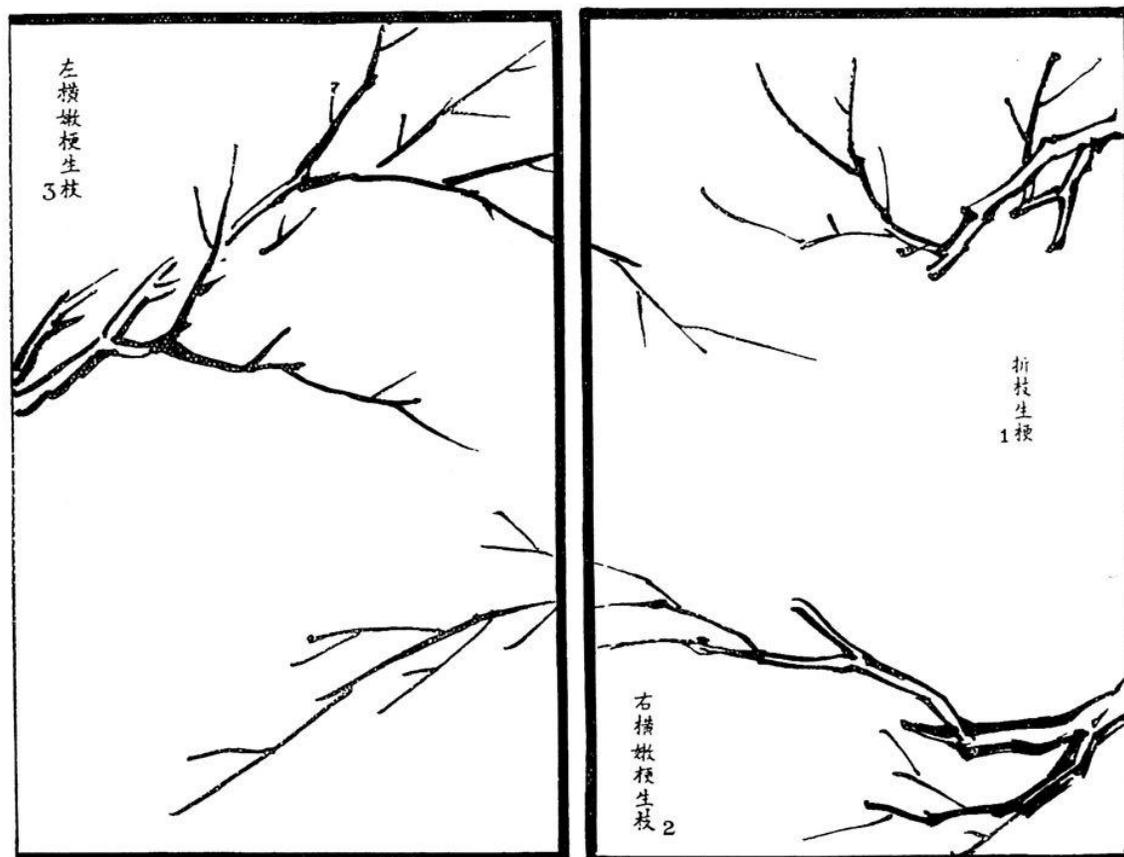
1. Branche allongée et venant du côté droit, faite en quatre coups de pinceau.
2. Branche allongée et venant du côté gauche, faite en quatre coups de pinceau.
3. Branche dirigée vers le haut faite en cinq coups de pinceau.





III et IV. p.308 Exemples pour peindre les petites branches naissant des grosses.

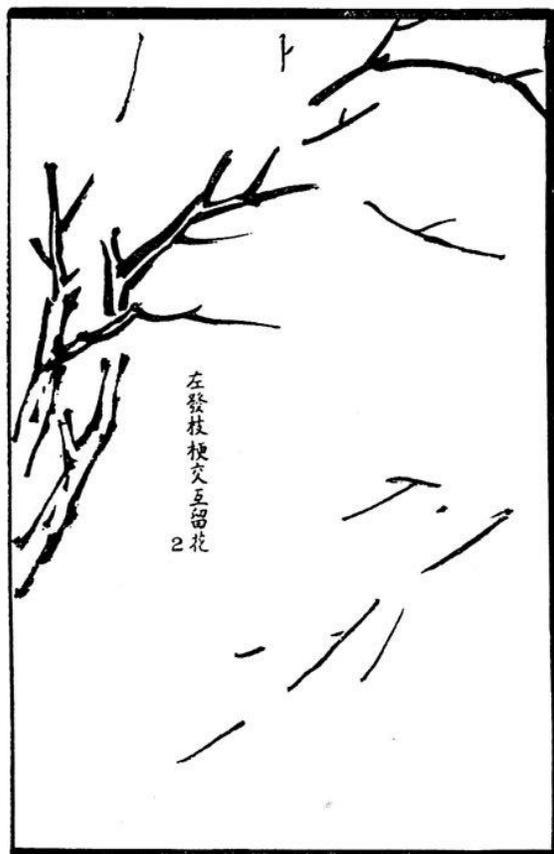
- 2. Deux exemples pour faire des jeunes branches naissant sur des grosses et retombantes.
- 1. Deux exemples pour faire des jeunes branches naissant sur des grosses et redressées.
- 3. Encore une branche retombante.



V et VI. [Exemples pour peindre les petites branches naissant des grosses].

- 3. Jeune branche couchée naissant sur une grosse branche et venant de la gauche.
- 1. Petite branche naissant sur une grosse branche repliée.
- 2. Jeune branche naissant sur une grosse branche et venant du côté droit.

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



VII et VIII. p.309 Exemple de grosses et de petites branches avec des réserves [pour y placer les fleurs].

2. Branches entrecroisées, avec des réserves, et venant du côté gauche.

1. Branches entrecroisées, avec des réserves, et venant du côté droit.

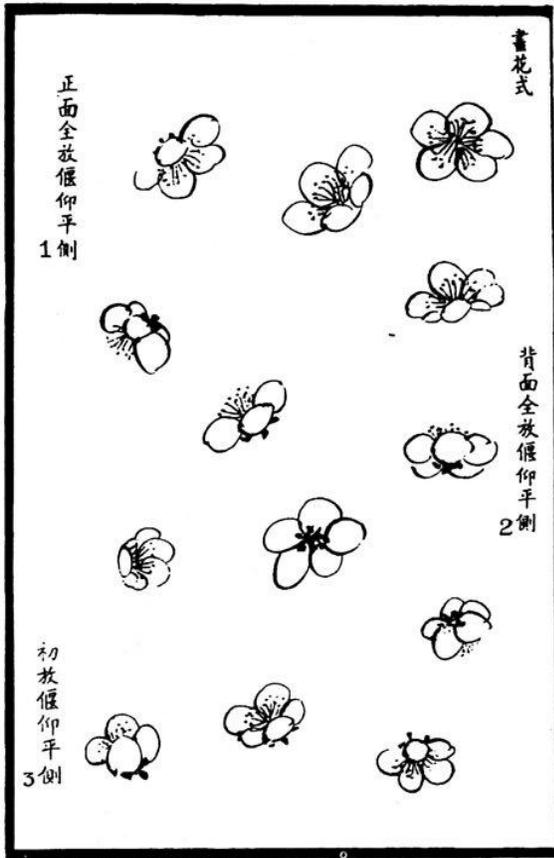


IX et X. Exemples de jeunes branches, naissant sur un vieux tronc, avec des réserves [pour placer les fleurs].

2. Vieux tronc engendrant des branches.
 3. Vieille racine d'un vieux prunier.

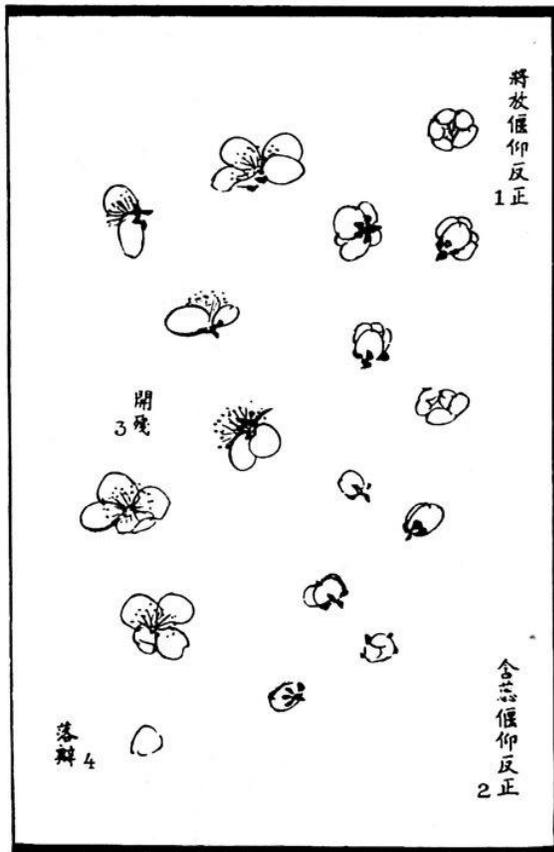
1. Vieux tronc engendrant des branches.

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



XI. Modèles pour peindre les fleurs. p.310

1. [Fleurs] vues de face, entièrement ouvertes, penchées obliquement et tournées vers le haut.
2. [Fleurs] vues de dos, entièrement ouvertes, penchées obliquement, et tournées vers le haut.
3. [Fleurs] commençant à s'ouvrir, penchées obliquement, et tournées vers le haut.



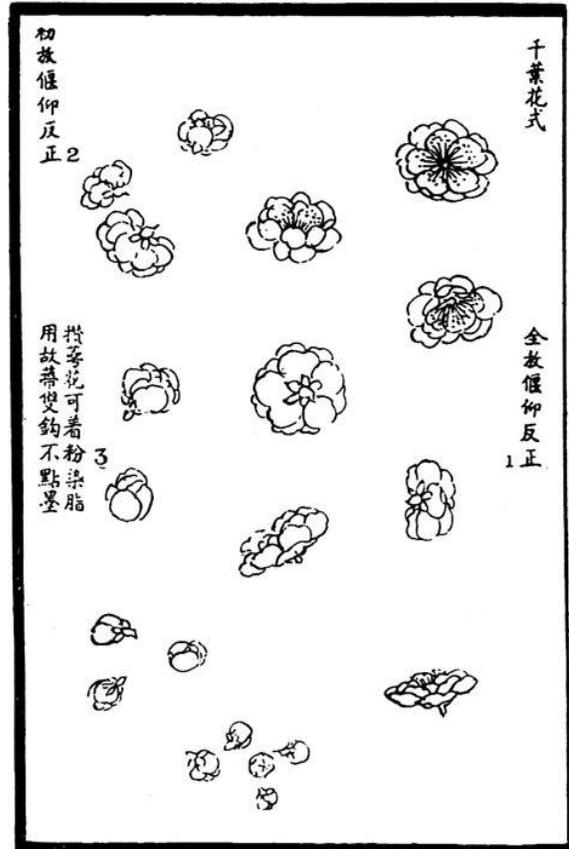
XII. [Modèles pour peindre les fleurs].

1. [Fleurs] prêtes à s'ouvrir, penchées obliquement et tournées vers le haut.
2. [Fleurs] en boutons, penchées obliquement et tournées vers le haut.
3. [Fleurs] fanées.
4. Un pétale tombé.

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

XIII. Exemple de fleurs ts'ien-ye 1 p.311

1. [Fleurs] entièrement ouvertes, penchées, tournées vers le haut, vues de dos, vues de face.
2. [Fleurs] entr'ouvertes, penchées, tournées vers le haut, vues de dos, vues de face.
3. Pour les fleurs à doubles pétales il faut employer le blanc et le carmin (yen-tche) ; c'est pourquoi le calice est fait au chouang-keou (double contour).

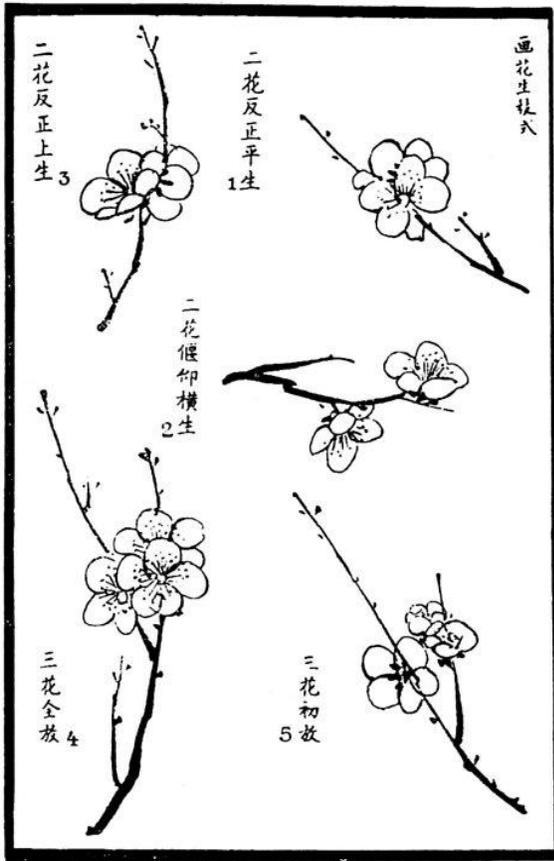


XIV. Exemples des fleurs, des étamines des boutons et des calices.

1. Fleurs à l'encre. — On peut aussi les faire en rouge 2 : c'est ce que l'on appelle : wou kou houa (fleurs sans os) 3
2. Peindre le cœur.
3. Faire les étamines 4.
4. Pointer les étamines vues de face.
5. Pointer les étamines vues obliquement
6. Faire le calice vu de dos, de face, obliquement.
7. Calices faits à [la méthode] du contour vus de dos, de face, obliquement.

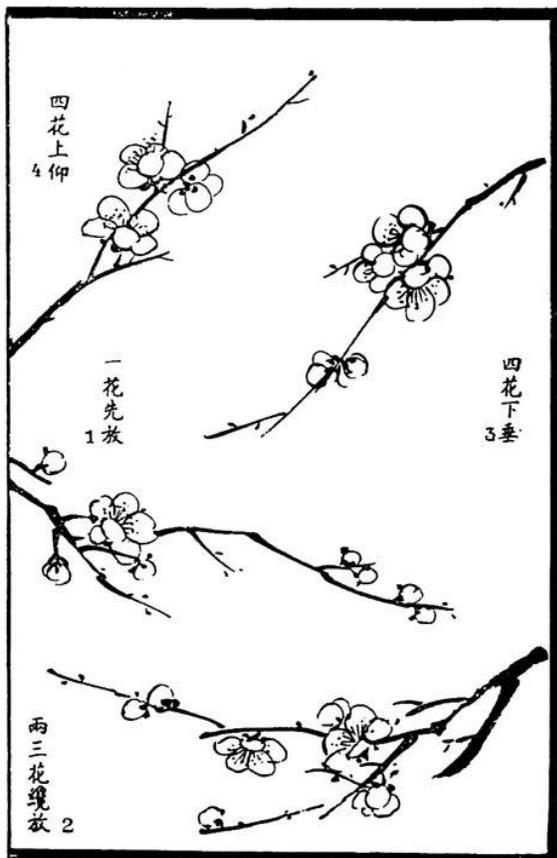


1 Les fleur ts'ien-ye « à mille feuilles » ou, plutôt « à mille pétales » sont tout simplement des fleurs doubles d'une race cultivée pour les jardins.
 2 On a vu plus haut (chapitre I, p. 260 et note 1) que les Chinois ont pratiqué le monochrome en noir, en rouge ou en violet.
 3 Pour la « peinture sans os », voir plus haut : chapitre I, p. 285 et note 2.
 4 Sans anthères, comme il a été dit plus haut, au chapitre XVII.



XV. Exemple pour peindre les fleurs naissant sur des branches. p.312

1. Deux fleurs nées adossées l'une à l'autre.
2. Deux fleurs nées horizontalement, l'une tournée vers le bas, l'autre vers le haut.
3. Deux fleurs nées tournées vers le haut et adossées.
4. Trois fleurs entièrement ouvertes.
5. Trois fleurs entr'ouvertes.

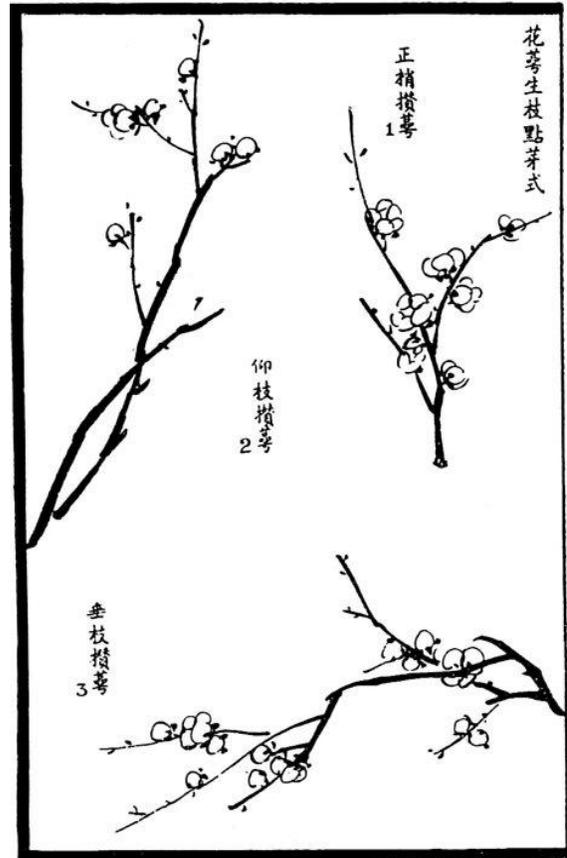


XVI. [Exemple pour peindre les fleurs naissant sur des branches].

1. Une fleur, la première ouverte.
2. Deux ou trois fleurs entr'ouvertes.
3. Quatre fleurs penchées.
4. Quatre fleurs redressées.

XVII. Exemples pour dessiner les bourgeons sur les branches fleuries. p.313

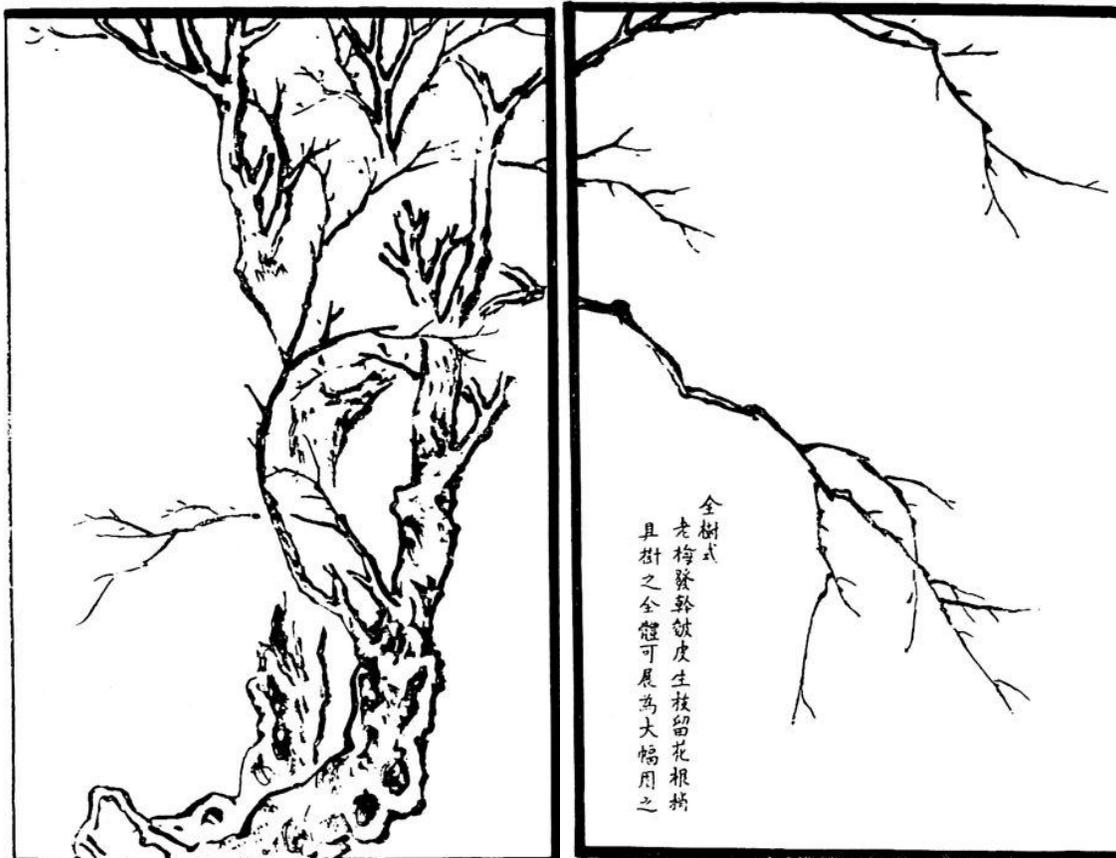
1. Sur une petite branche dressée, entasser les fleurs.
2. Sur une branche dressée, entasser les fleurs.
3. Sur une branche penchée, entasser les fleurs.



XVIII. Exemple pour faire des branches sur un tronc entier et pour y ajouter des fleurs.

On entrecroise les branches suivant les positions ; on exprime la condition [de l'arbre] en y ajoutant des fleurs penchées, redressées, vues de dos, vues de face. Ces choses se font valoir l'une l'autre harmonieusement.



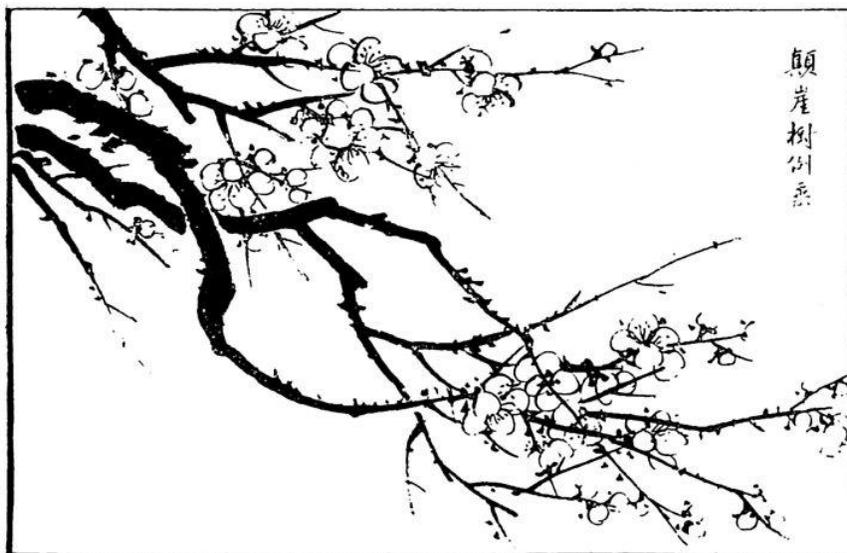


XIX et XX. [Exemple d'un arbre entier]. p.314

La vieille souche a engendré le tronc ; l'écorce plissée a engendré les branches. En réservant la place des fleurs au bout des branches, cela forme le corps entier de l'arbre. On peut répéter ce modèle en l'agrandissant.

XXIII

Exemples de peintures de prunier ¹



XXI. Branche penchée portant des fleurs,
dans la manière de Ting Ye-tang.

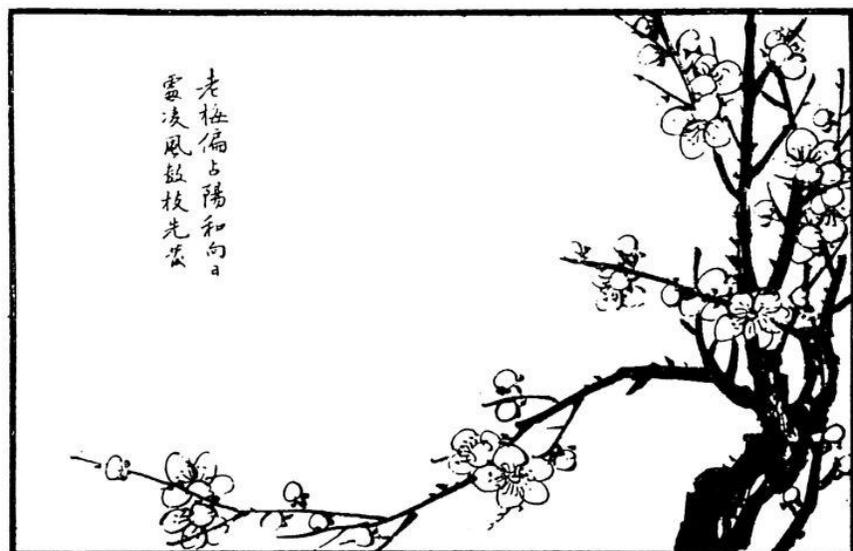
¹ Pour la désignation du sujet comme de l'auteur, j'ai suivi, ainsi que je l'ai fait précédemment, les indications de la table récapitulative des sections où j'ai choisi ces exemples.



XXII. [Pruniers] entrecroisés p.315
à l'imitation de la peinture de Tang P'ou-tche



XXIII. [Prunier] dans le givre et au bord de l'eau,
à l'imitation de la peinture de Wang Yuan-tchang.



XXIV. Branches [de prunier] dans le soleil,
à l'imitation de la peinture de Siu-Hi.

L I V R E I X

LES
CHRYSANTHÈMES

I

Explication élémentaire de la peinture de
chrysanthème par le maître de la maison Ts'ing-tsai

@

p.319 Les chrysanthèmes ont beaucoup de sortes de couleurs ; leurs formes sont très diverses. Si l'on ne connaît pas dans la perfection les méthodes du *keou-lo* et du *hiuan-jan* ¹, on ne saurait les peindre avec ressemblance. Si l'on examine le *Siuan ho houa p'ou* ², Houang Ts'iuan, Tchao Tch'ang, Siu Hi, Teng Tch'ang-yeou, K'ieou K'ing-yu, Houang Kiu-pao et les autres grands peintres des Song avaient tous fait des peintures ayant pour sujet « les chrysanthèmes dans le froid ». Au temps des Song du Sud, des Yuan et des Ming, alors seulement il y eut des lettrés et des ermites qui admirèrent le parfum solitaire ³. Ils exprimèrent leur enthousiasme au moyen du pinceau et de l'encre, sans le concours du rouge et du blanc ⁴ ; ainsi [ces fleurs] paraissaient plus élevées et plus pures. C'est pourquoi Tchao Yi-tchai, Li Tchao, K'ou Tan-k'ieou, Wang Jo-mou, Cheng Siue-p'ong, Tchou Yue-sien excellaient tous dans la peinture de chrysanthèmes à l'encre. Ainsi on sent que l'esprit de « celui qui défie le givre ⁵ » et « qui est vainqueur de l'automne ⁶ » p.320 est contenu dans le cœur [du peintre] ; il sort de leur main ; ce n'est pas dans la couleur qu'on doit le chercher. Moi, j'ai rédigé les quatre livres de la peinture pour *Kiai tseu yuan* ⁷ dans lesquels le « parfum solitaire des champs de la Siang ⁸ » est suivi de la « pure fidélité des jardins de la K'i ⁹ ». C'est ce que le *Li Sao* et le *Wei Fong* appellent le « Sage ¹⁰ ». La « fleur de froid de la branche du midi ¹¹ » accompagne le « parfum tardif de la haie de l'est ¹² ». C'est pourquoi la montagne isolée et

¹ Le *keou-lo* est la méthode du contour, le *hiuan-jan* (mot à mot comme une gaze) est une façon de peindre qui consiste à broser légèrement, le pinceau étant imbibé d'une teinte pâle ; la forme de la fleur, de manière à l'évoquer sans accuser le profil, par des teintes subtiles et presque insaisissables.

² Le *Siuan-ho houa p'ou* est un livre sur la peinture dont l'auteur est inconnu et qui fut publié sous la dynastie des Song. Il donne 231 noms de peintres et le titre de plus de 600 peintures appartenant aux collections impériales au début du XII^e siècle.

³ C'est-à-dire : le chrysanthème.

⁴ C'est-à-dire : sans le concours des couleurs.

⁵ *Ngao-chouan* : « celui qui défie le givre », est un nom poétique du chrysanthème qui fleurit, comme on sait, à l'arrière saison.

⁶ *Ling-ts'ieou* « celui qui est vainqueur de l'automne », même observation.

⁷ Ici, *Kiai tseu yuan* désigne le neveu de Li Yu, Li Ying-po qui, comme nous l'apprend la préface, profitant d'un séjour que Li Yu faisait à Nankin, présenta à son oncle les planches des frères Wang en lui demandant d'en écrire le texte explicatif.

⁸ C'est-à-dire : l'iris. Cf. p. 235 note 4.

⁹ C'est-à-dire : les bambous. Cette phrase fait allusion à la poésie du Che king que j'ai citée plus haut. Cf. p. 271, note 2.

¹⁰ Le *Li sao* donne à l'iris l'épithète de « Sage ». Le livre V, *Wei-fong* du Che-king donne cette même épithète au bambou.

¹¹ C'est-à-dire : le prunier qui fleurit à l'avant-printemps, dans la froidure et au moment où la neige tombe encore.

¹² C'est-à-dire : le chrysanthème. Cette épithète lui vient de T'ao Yuan-ming, le grand poète du temps des Tsin (IV^e-V^e siècles). Le chrysanthème et le prunier se trouvent rapprochés parce que tous deux fleurissent dans la froidure.

les champs de châtaigniers ¹ aiment les hommes supérieurs ². Toutes ces fleurs sont, en vérité, les premières, uniques parmi toutes les autres fleurs. Leurs espèces correspondent entièrement aux quatre saisons. Pour compléter le Livre de Peinture, je dois expliquer celles qui sont les plus importantes parmi les fleurs. N'est-ce pas juste ?

Commentaire. — Dès le début de ce chapitre, on voit que le chrysanthème est représenté soit à la méthode du contour, c'est-à-dire au moyen d'un dessin au trait relevé de couleurs, soit au moyen de l'encre employée à la manière de la peinture « sans os », c'est-à-dire dessinant par masses pleines et sans que jamais intervienne le trait fin, cernant le profil : c'est la méthode du monochrome. Ensuite vient un exposé historique, condensé dans l'énumération de quelques noms et dont nous avons eu un exemple à chaque nouveau livre. Si l'on s'attache aux dates correspondant aux noms propres énumérés, on constate que la peinture de chrysanthème apparaît avec quelques maîtres qui, comme Siu Hi, remontent au X^e siècle, au début de la dynastie Song, et que la conception de la fleur virile s'épanouissant durant les derniers jours de l'automne, dans le froid, annonciateur de l'hiver, avait déjà fourni aux peintres l'un des sujets traditionnels auxquels ils se sont attachés. Plus tard, au XIII^e, au XIV^e et au XV^e siècle, apparurent ces lettrés solitaires, ces philosophes-ermites qui développèrent sur le chrysanthème des idées analogues à celles qui furent développées dans l'antiquité sur le bambou, plus tard sur l'iris et, enfin, à la même époque, sur le prunier. Nous voyons alors cités une série de peintres comme Tchao Yi-tchai et Li Tchao qui appartiennent à la première moitié du XIII^e siècle et qui sont donnés comme excellent dans la peinture du chrysanthème p.321 à l'encre de Chine. En résumé, c'est au début du X^e siècle que nous voyons le chrysanthème se détacher de la peinture de fleurs en général pour former une spécialité indépendante ; c'est au début du XIII^e que les idées philosophiques, développées sur la structure et les conditions d'évolution de la fleur, empruntent au procédé du monochrome à l'encre de Chine cette austérité et cette vigueur dans la technique qui correspondent si bien aux sentiments évoqués par la plante.

Nous voyons ensuite comment les idées développées sur quelques plantes choisies se sont groupées et par quelles conceptions générales elles ont été elles-mêmes dominées. Le prunier fleurissant sous la neige par ses branches exposées au sud, avant la poussée des feuilles et dans la nudité de son tronc vigoureux, devient le symbole de l'hiver, et « la Fleur de froid de la branche du midi » se trouve rapprochée du « Parfum tardif de la haie de l'Est », c'est-à-dire du chrysanthème exhalant son parfum lorsque la sève s'est déjà endormie dans les plantes et que les souffles glacés de l'automne annoncent les gerçures prochaines de l'hiver. Le prunier est alors la jeune virilité qui s'éveille dans la fleur toute blanche ; le chrysanthème, la puissante énergie qui défie le givre et qui sait vaincre les attaques d'une nature hostile. A côté d'eux, l'iris, parfumé des grâces mélancoliques de la légende, exprime le printemps et le bambou, l'été. Tous deux ont été qualifiés de Sages : joints au prunier et au chrysanthème, ils forment le cycle des quatre saisons dont les retours réguliers mesurent le temps qui s'écoule dans les changements d'un perpétuel devenir. Ainsi la philosophie de la plante s'achève dans ce livre, évocatrice d'un système cosmologique dont les principes énormes prennent des apparences familières et se revêtent

¹ C'est-à-dire : le paysage ou les éléments du paysage dans leur ensemble.

² C'est-à-dire : les peintres. Les éléments du paysage et les peintres s'aiment par suite d'une compréhension mutuelle.

d'un voile de beauté.

II

Méthode complète pour peindre les chrysanthèmes

@

Le chrysanthème est une fleur dont le caractère est fier ; dont la couleur est belle, dont le parfum est tardif ; celui qui peint cela doit en posséder dans son cœur la forme complète, alors seulement il peut exprimer son charme solitaire et entier. Les fleurs doivent s'abaisser, se redresser, ne pas être trop nombreuses. Les feuilles doivent s'abaisser et se relever sans désordre ; les tiges doivent s'entrecroiser sans confusion. Les pieds des tiges doivent s'entrecroiser d'une manière variée. Voilà le principal. Si l'on veut pénétrer davantage cette étude, alors, une branche, une fleur, une feuille, un bouton, tout doit posséder son charme. Quoique le chrysanthème soit de la famille des plantes herbacées (*ts'ao*¹), il a le pouvoir de braver^{p.322} le givre : il est considéré au même degré que le sapin ; ses branches doivent être isolées et puissantes, aussi diverses que celles des plantes souples du printemps ; ses feuilles doivent être larges et onctueuses, aussi diverses que celles des plantes fanées et desséchées. Ses fleurs et ses boutons doivent être [représentés] à des états divers d'évolution. Si l'on veut exprimer la raison d'être des branches abaissées ou redressées, [il faut noter que] : quand la fleur est entièrement ouverte, la branche est chargée, elle doit donc être abaissée ; quand la fleur est encore en boutons, la branche est légèrement chargée, elle doit être redressée. Les branches abaissées ne doivent pas être trop droites ; les branches redressées ne doivent pas être trop penchées. Ici, je parle de la méthode relative à la structure entière. Quant aux fleurs, aux pétales, aux branches, aux feuilles, aux racines et aux tiges, chacun a sa méthode particulière.

Commentaire. — La Méthode exposée ici est une indication générale relative au port de la plante et à la manière de composer ses parties. On y retrouve cet esprit d'observation et de logique que l'on a constaté déjà aux livres précédents, pour le bambou, pour le prunier, pour l'iris. La plante est étudiée dans son caractère général, dans son port habituel, je dirais : dans ses mœurs. Une phrase suffit à évoquer l'aspect de la branche flexible pliant sous le poids de la fleur épanouie. Dans les chapitres suivants, l'exploration détaillée du caractère se poursuivra : on décomposera la fleur en ses éléments constituants, comme on

¹ Ceci, naturellement, n'est conforme qu'à la classification chinoise établie d'après des caractères extérieurs. C'est ainsi que le chrysanthème, de la famille des Composées, pourrait, à la rigueur, être à sa place parmi les herbes tandis que le bambou, qui est une herbe, est classé parmi les arbres.

l'a fait pour la fleur d'iris et la fleur de prunier ; on étudiera l'aspect des feuilles, celui de la tige, celui des racines et, une fois tous ces éléments détaillés, on donnera des résumés récapitulatifs, en phrases rythmées, comme dans les livres précédents. Cette observation générale me dispensera de faire suivre ces chapitres suivants d'aucun commentaire.

III

Méthode de peindre les fleurs

@

Les fleurs sont dissemblables parce qu'elles ont des pétales différemment pointus ou arrondis, longs, courts, clairsemés, compacts, larges, minces, étroits, grands, petits. Elles ont encore des pétales fourchus ou à trois dentelures, ou en dents de scie. Certains restent incomplètement développés, d'autres poilus, ^{p.323} d'autres enroulés, d'autres repliés, leurs variations sont nombreuses. En général, les pétales longs et les pétales clairsemés correspondent à des fleurs plates comme des miroirs ¹ ; alors on voit le cœur ; il ressemble à un amas de graines d'or ou au [cloisonnement d'un] nid de guêpe. Les fleurs à pétales minces et courts, leurs quatre côtés sont bombés et arrondis ; elles sont bombées et élevées comme une sphère ; alors on ne voit pas le cœur. Quoique les pétales aient des formes différentes, ils sortent toujours du calice. Quand ils sont clairsemés, il faut les ranger [de façon que] leur base soit reliée au calice ; quand ils sont compacts, il faut les disposer de manière à ce que leur base provienne du calice : alors leur forme est naturellement arrondie et ordonnée. Leur couleur varie entre le jaune, le violet, le rouge, le blanc, et le vert clair. L'intérieur est foncé ; l'extérieur, clair. En mélangeant les diverses nuances, on peut composer des couleurs à l'infini. Si on peint [les fleurs] blanches, on doit encore employer le blanc pour dessiner les veines des pétales. Tout cela dépend de ce que les peintres peuvent concevoir.

IV

Méthode de peindre les boutons et les calices

Pour peindre les fleurs, il faut savoir peindre les boutons : ou bien à demi ouverts, ou bien quand ils commencent à s'ouvrir, ou bien quand ils ne sont pas encore ouverts ; leurs formes sont différentes. Quand les boutons à

¹ On fait ici allusion aux miroirs de bronze qui sont plats et ronds.

demi ouverts sont vus de côté, on aperçoit leur calice. Dans un tout jeune bouton, les pétales sont serrés les uns contre les autres ; [ce bouton] doit présenter la condition d'une fleur qui n'est pas encore développée. Dans les boutons qui commencent à s'ouvrir, l'enveloppe verte vient de se déchirer ; les petits pétales se déploient soudain ; ils sont comme une langue de petit oiseau tirée sur le nectar [des fleurs] ou comme le poing serré d'où se dresse un doigt ¹. p.324 Dans un bouton qui va s'ouvrir, les pétales sont encore à l'état « qui retient le parfum² » mais ils laissent apercevoir leur couleur. Dans les boutons fermés, la forme de perle ³ est enveloppée de vert. Les différentes étoiles ⁴ qui garnissent les tiges doivent chacune avoir leur charme. Pour peindre les boutons, il faut savoir peindre les calices. Quoique les fleurs soient différentes, leurs calices sont semblables : ils sont formés de plusieurs couches de [folioles] vertes ; ils sont différents des calices des autres fleurs. Quand le bouton est en forme de sphère et non ouvert, quoique la fleur puisse être de n'importe et quelle couleur, il faut que le bouton et l'enveloppe soient entièrement verts. S'il se trouvait au moment où il s'ouvre, alors, il laisse voir un peu de la couleur naturelle [de la fleur]. Le chrysanthème étale son charme et déploie sa beauté par ses fleurs, mais leur esprit et leur parfum prennent leur naissance dans ses boutons. Les pétales qui surgissent des boutons se trouvent [d'abord] enfermés dans les calices. Cette origine, on ne peut pas ne pas la connaître. C'est pourquoi, à la méthode de peindre les fleurs, on ajoute encore la méthode [de peindre] les boutons et les calices.

V

Méthode de peindre les feuilles

@

Les feuilles de chrysanthème sont aussi différentes : elles sont pointues, arrondies, longues, courtes, larges, étroites, épaisses et minces. Cependant, les cinq dentelures et les quatre creux ⁵ sont très difficiles à dessiner, car on [doit] craindre de [faire] toutes les feuilles semblables comme si elles étaient imprimées [d'après une même modèle]. Il faut employer la méthode [des différentes positions] : de dos, de face, enroulée, repliée. La face des

¹ Ces comparaisons expriment excellemment l'aspect d'un bouton de chrysanthème lorsqu'un seul pétale se redresse sur la masse des autres encore en bouton.

² C'est-à-dire : refermés.

³ C'est-à-dire : la forme sphérique du bouton.

⁴ C'est-à-dire : les fleurs.

⁵ C'est-à-dire : les feuilles. Elles sont, en effet, constituées de cinq dentelures principales, une au sommet, deux de chaque côté, séparées par quatre angles rentrants.

feuilles est ce qu'on appelle *tcheng* (face) ; le dos est ce qu'on appelle *fan* (envers). Quand, dans la face (*tcheng*), on voit le dos (*fan*), c'est ce qu'on appelle *tchö* (repliée) ; ^{p.325} quand sur le dos (*fan*), on voit la face (*tcheng*), c'est ce qu'on appelle *kiuan* (enroulée) ¹. Quand on possède ces quatre méthodes pour peindre les feuilles, [il faut] encore les disposer harmonieusement et dessiner les veines. Ainsi elles ne sont pas semblables et elles acquièrent beaucoup de charme. On doit savoir encore que les feuilles, immédiatement au dessous des fleurs, doivent être pulpeuses, grandes, de couleur foncée et sirupeuses parce que toute la sève se trouve là. Les jeunes feuilles sur les tiges doivent être souples, tendres, d'une couleur légère et claire. Les feuilles flétries qui se trouvent à la base doivent être jaunâtres, vieilles, d'une couleur [de feuille] desséchée. La couleur de l'endroit des feuilles doit être foncée ; celle de l'envers doit être claire. Alors, la méthode des feuilles du chrysanthème est complète.

VI

Méthode de peindre les racines ² et les tiges

@

Les fleurs doivent recouvrir les feuilles ; les feuilles doivent recouvrir les tiges. Les racines et les tiges de chrysanthème doivent d'abord être esquissées au fusain avant que l'on ne peigne les fleurs et les feuilles. Quand les fleurs et les feuilles sont esquissées, alors, on les peint. Quand les racines et les tiges sont faites, on y ajoute encore des fleurs et des feuilles. On fait ainsi que les racines et les tiges se trouvent à demi cachées au milieu des fleurs et des feuilles qui poussent des quatre côtés. Si on n'esquissait pas d'abord, alors, il n'y aurait aucune direction fixée pour les feuilles et pour les tiges. Si, après avoir dessiné [tiges et racines], on n'ajoutait [des feuilles et des fleurs], alors les feuilles et les fleurs se trouveraient toutes en avant ³. La tige principale doit être puissante ; les tiges ^{p.326} auxiliaires doivent être tendres ; la base doit être vieille. Il faut encore que la tige principale soit souple, mais qu'elle ne ressemble pas à un rotin ; puissante

¹ En somme les quatre positions indiquent : *tcheng* l'endroit de la feuille ; *fan* l'envers ; *tchi* une feuille cassée ou pliée, car si l'envers de la feuille se voit sur la face c'est que la feuille est brisée ou déchirée ou en partie retournée ; *kiuan* une feuille enroulée, car c'est une tendance naturelle à la feuille que de s'enrouler autour de sa nervure centrale ; dans cette position, la feuille étant vue de dos, on aperçoit une partie de la face. Si l'on veut se faire une idée de la précision et de l'exactitude de ces observations, que l'on compare à ce chapitre les chapitres correspondants des livres de l'iris et du bambou.

² Racines doit s'entendre ici de la base de la tige principale comportant la partie apparente des racines.

³ C'est-à-dire : sur un seul plan, en avant de la tige ; elle ne se distribueraient pas dans divers plans tournant autour d'elle.

mais [qu'elle ne ressemble] pas à une lance ; penchée, mais pas courbée. [Le chrysanthème] a le charme de [la plante] « dans le vent » ou de [la fleur] « regardant vers le soleil » : [alors, la tige] est redressée, mais non droite. Il a les positions de « Celui qui porte la rosée » et de « Celui qui brave le givre ¹ ». Quand les fleurs, les boutons, les petites branches, les feuilles, les racines, la tige principale sont harmonieusement disposées, alors [la peinture] a le charme des chrysanthèmes complets. Quoique ce soit un art secondaire, comment serait-il facile à expliquer ?

VII

Secret pour peindre le chrysanthème ²

L'époque du chrysanthème : c'est l'automne. On l'appelle : « Celui qui brave le givre ». Si l'on veut peindre son charme, le coup de pinceau doit être fier. La couleur doit être celle du milieu ³ ; la plus honorable, c'est le jaune. Les fleurs du printemps sont gracieuses et efféminées, comment oseraient-elles se comparer [au chrysanthème]. Quand il est peint sur le papier, c'est comme si on se trouvait en face du « Parfum tardif ».

VIII

Secret pour peindre les fleurs

@

Méthode de peindre les chrysanthèmes : les pétales sont pointus ou ronds ; les fleurs sont droites ou obliques ; elles sont situées en avant ou en arrière ; les [fleurs] obliquement disposées sont vues à demi ; les droites sont vues entièrement. Celles ^{p.327} qui vont s'ouvrir sont des boutons qui éclatent ; celles qui sont fermées sont comme des astres ⁴ ; les fleurs, avec leur calice et leurs pétales, naissent des tiges.

¹ Série de sujets traditionnels relatifs à la peinture de chrysanthème.

² En phrases rythmées de quatre caractères.

³ La couleur du milieu, c'est le jaune. On sait qu'il y a cinq couleurs fondamentales correspondant aux cinq éléments. Le jaune correspond à la terre ; il est le plus honorable parce que c'est la couleur impériale.

⁴ C'est-à-dire que les boutons fermés pendent aux branches comme les astres à la voûte étoilée.

IX

Secret pour peindre les tiges

Quand on a déjà peint les fleurs, il faut y ajouter les tiges. Les tiges doivent être interrompues pour que [dans les réserves] on y ajoute des feuilles. [Elles sont] penchées ou droites ou grandes ou petites. [Quand elles sont] droites, elles ne doivent pas être trop redressées. Penchées, elles ne doivent pas être courbées. Penchées ou redressées, suivant leur position, les fleurs et les feuilles engendrent le charme [de la plante].

X

Secret pour peindre les feuilles

Méthode de peindre les feuilles : elles doivent naître des tiges ; cinq dentelures, quatre creux ; l'envers et l'endroit doivent se distinguer clairement. Les feuilles sont situées au dessous des fleurs, alors celles-ci expriment leur nature. A l'endroit où les feuilles sont clairsemées, on ajoute des branches ; à l'endroit où elles sont abondantes, on ajoute des fleurs. Quand les feuilles et les fleurs sont harmonieusement disposées, alors seulement, elles s'accordent avec la tige.

XI

Secret pour peindre le pied

@

Méthode de peindre le pied : en haut, il doit se relier aux branches et aux tiges ; il doit être de la couleur verdoyante des ^{p.328} plantes ; droit, mais pas comme [celui de] l'absinthe ; en désordre mais pas comme [celui de] l'armoise. Au pied [du chrysanthème] on ajoute des herbes ; ils s'embellissent mutuellement. Si l'on y ajoute de plus un cours d'eau et des pierres, l'idée est encore plus féconde.

XII

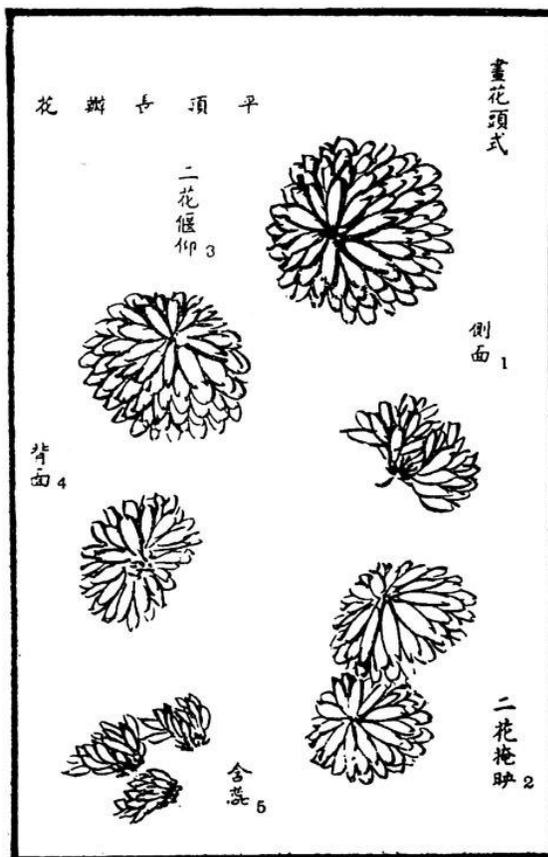
Secret pour [connaître] les défauts de la peinture de chrysanthèmes

@

Le pinceau doit être pur et élevé ; on doit craindre la vulgarité : peu de feuilles, trop de fleurs, les branches puissantes et la tige faible, les fleurs non attachées aux branches, les pétales ne provenant pas du calice, le coup de pinceau maladroit, la couleur sans éclat, l'absence de vitalité : quand on connaît tout cela, on sait ce que l'on doit éviter.

XIII

Exemples pour peindre les fleurs

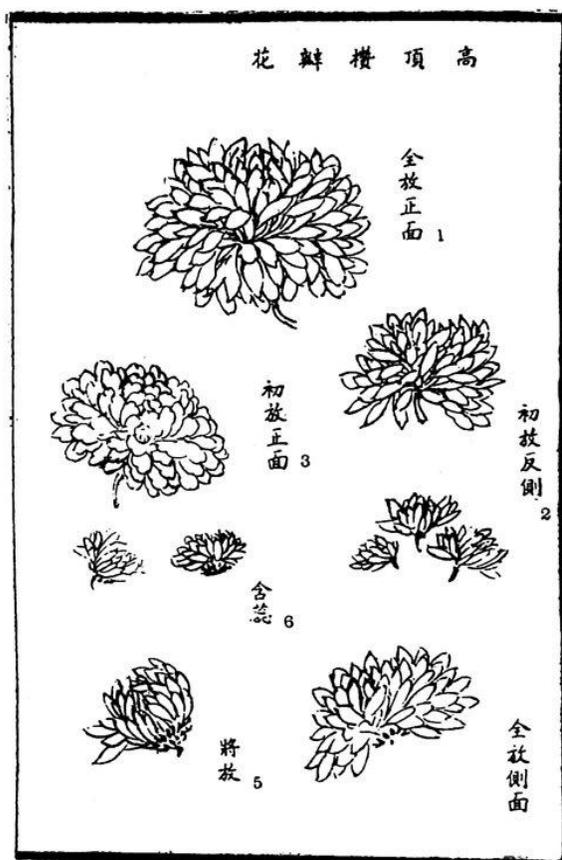


I. Fleurs à sommets plats et à longs pétales.

1. Vues obliquement.
2. Deux fleurs se faisant valoir l'une l'autre.
3. Deux fleurs, l'une penchée, l'autre redressée.
4. Fleur vue de dos.
5. Boutons.

II. Fleurs à sommets bombés et à pétales groupés.
 p.329

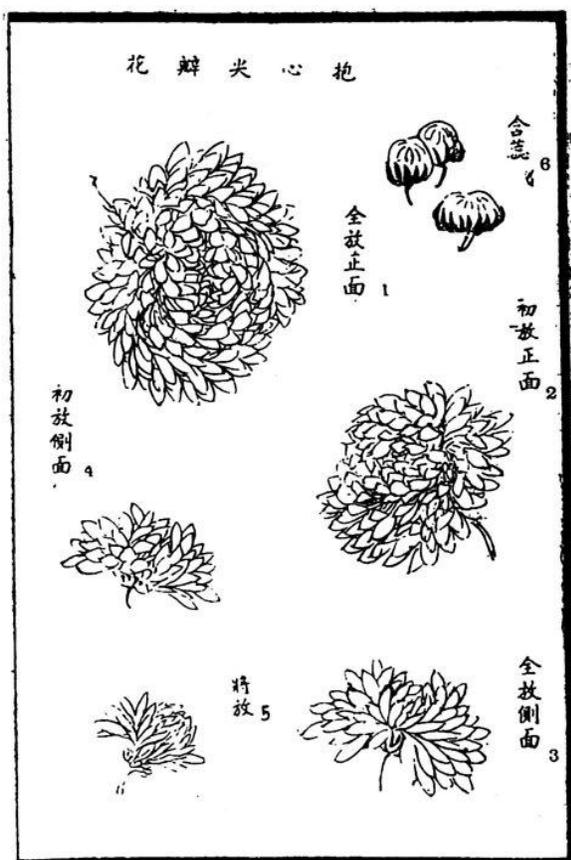
1. Fleur entièrement ouverte, vue de face.
2. Fleur commençant à s'ouvrir, vue obliquement et de dos.
3. Fleur commençant à s'ouvrir, vue obliquement et de face.
4. Fleur entièrement ouverte et vue obliquement.
5. Fleur qui va s'ouvrir.
6. Boutons.



III. Fleurs à sommets en touffe et à pétales pointus.

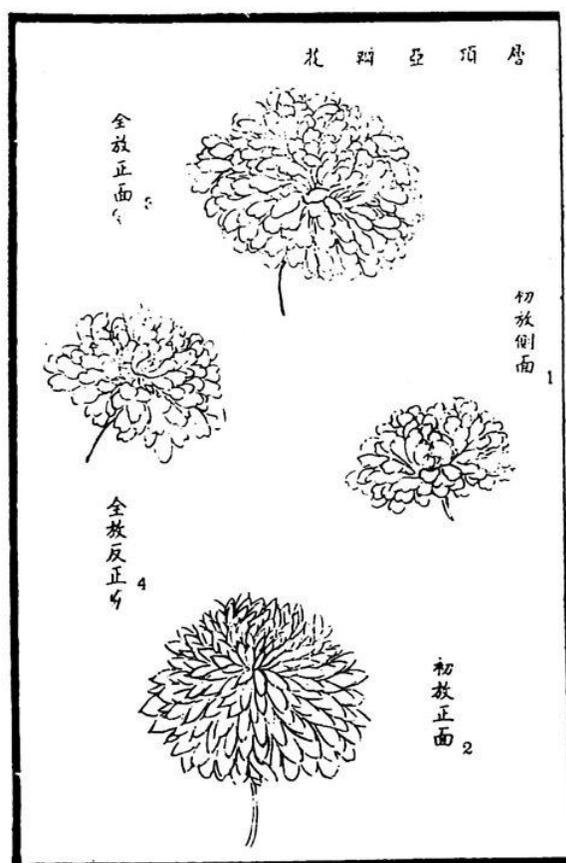
1. Fleur entièrement ouverte et retombante.
2. Fleur entièrement ouverte et redressée.
3. Fleur entièrement ouverte et vue obliquement.
4. Fleur commençant à s'ouvrir.
5. Fleur qui va s'ouvrir.





IV. Fleurs à pétales pointus enveloppant le cœur.

1. Fleur entièrement ouverte et vue de face.
2. Fleur commençant à s'ouvrir et vue de face.
3. Fleur ouverte et vue obliquement.
4. Fleur entrouverte vue obliquement.
5. Fleur qui va s'ouvrir.
6. Boutons.

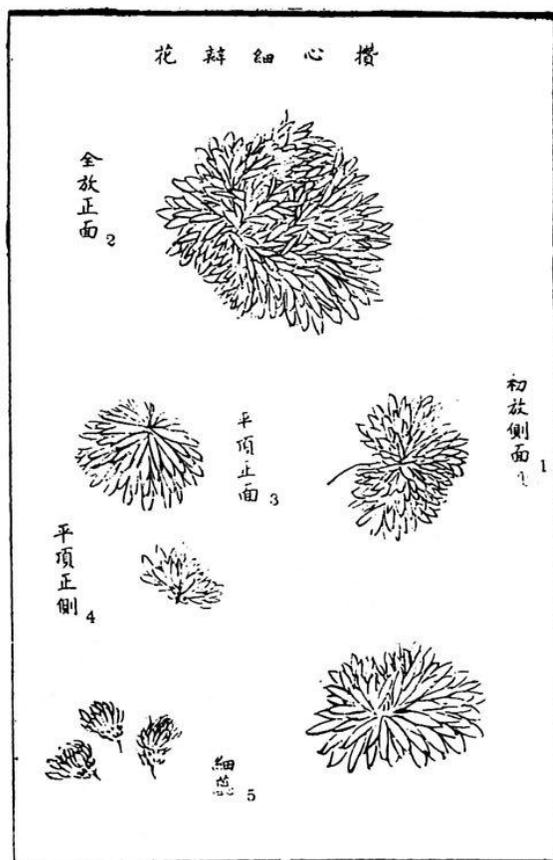


V. Fleur à sommet étagé et à petits pétales.

1. Fleur entrouverte vue obliquement.
2. Fleur entrouverte vue de face.
3. Fleur ouverte vue de face.
4. Fleur ouverte vue obliquement.

VI. Fleurs aux pétales minces et resserrés sur le cœur.
 p.331

1. Fleur entrouverte vue obliquement.
2. Fleur ouverte vue de face.
3. Fleur au sommet plat, vue de face.
4. Fleur au sommet plat, vue obliquement.
5. Petits boutons.



XIV

Exemples pour peindre les feuilles

VII. Exemples pour faire les feuilles à l'encre.

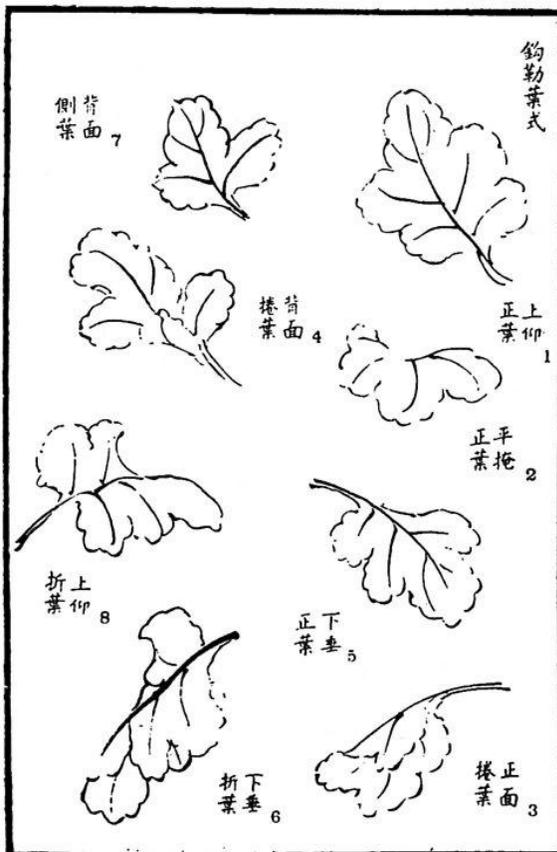
1. Feuille penchée et vue de face.
2. Feuille redressée vue de dos.
3. Feuille redressée vue de face.
4. Feuille pliée vue de face.
5. Feuille redressée vue de face.
6. Feuille pliée vue de dos.
7. Feuille pliée vue de face.
8. Feuille pliée vue de dos.





VIII. [Exemples pour faire les feuilles à l'encre].

1. Les cinq feuilles du sommet vues de face ou de dos
2. Deux feuilles l'une inclinée, l'autre redressée.
3. Trois feuilles s'entrecroisant.
4. Quatre feuilles s'entrecroisant à la base.

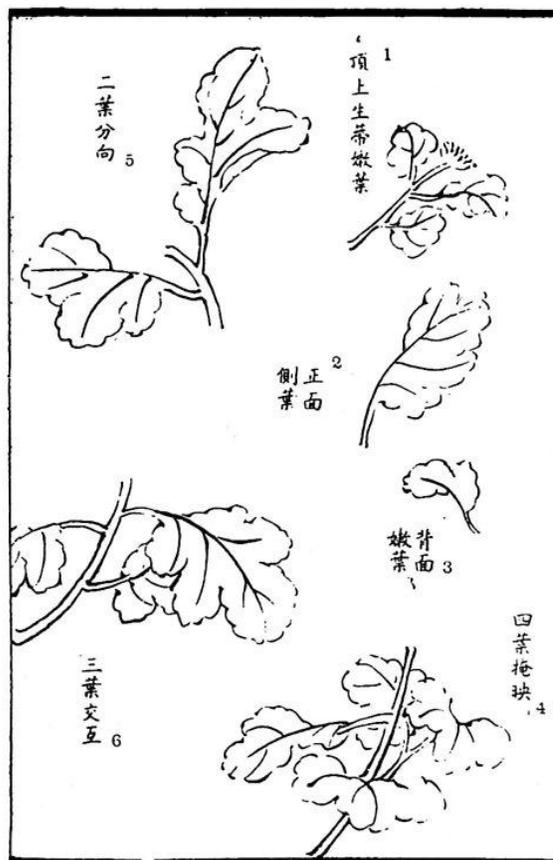


IX. Exemples de feuilles en keou-lo.

1. Feuille redressée vue de face.
2. Feuille horizontale, vue de face.
3. Feuille enroulée vue de face.
4. Feuille enroulée vue de dos.
5. Feuille vue de face et retombante.
6. Feuille pliée et retombante.
7. Feuille oblique et vue de dos.
8. Feuille pliée et redressée.

X. [Exemples de feuilles en keou-lo]. p.333

1. Jeunes feuilles du sommet, avec un calice.
2. Feuille oblique vue de face.
3. Jeune feuille vue de dos.
4. Position de quatre feuilles.
5. Position de deux feuilles.
6. Position de trois feuilles.



XV

Exemples pour disposer les fleurs

XI. Exemple pour disposer les fleurs sur les tiges et pour faire les feuilles et leurs veines.

Deux branches [avec fleurs] entièrement ouvertes.



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



XII et XIII. [Exemple pour disposer les fleurs sur les tiges et pour faire les feuilles et leurs veines].

Trois branches avec fleurs et boutons vus obliquement et de face.

Petites fleurs avec petits boutons.



XIV et XV. [Exemple pour disposer les fleurs sur les tiges et pour faire les feuilles et leurs veines].

1. Une seule fleur sur une branche coupée.

Fleur sur branches courtes.

2. Deux fleurs sur une branche coupée.

XVI

Exemples de fleurs, de
branches et de feuilles en
keou-lo

XVI. Exemples de fleurs, de branches et de feuilles en
keou-lo. p.335

1. Une seule grande fleur.



XVII et XVIII. [Exemple de fleurs, de branches et de feuilles en keou-lo].

1. [Fleur] à pétales minces et resserrés au cœur.
2. [Fleur] à pétales courts et de forme ronde.
1. [Fleur] à pétales compacts et à sommet plat.
2. [Fleur] à pétales pointus se refermant sur le cœur.



XIX. [Exemple de fleurs, de branches et de feuilles en keou-lo].

1. Fleur à pétales pointus.
2. Fleur à longs pétales.



XX. [Exemple de fleurs, de branches et de feuilles en keou-lo].

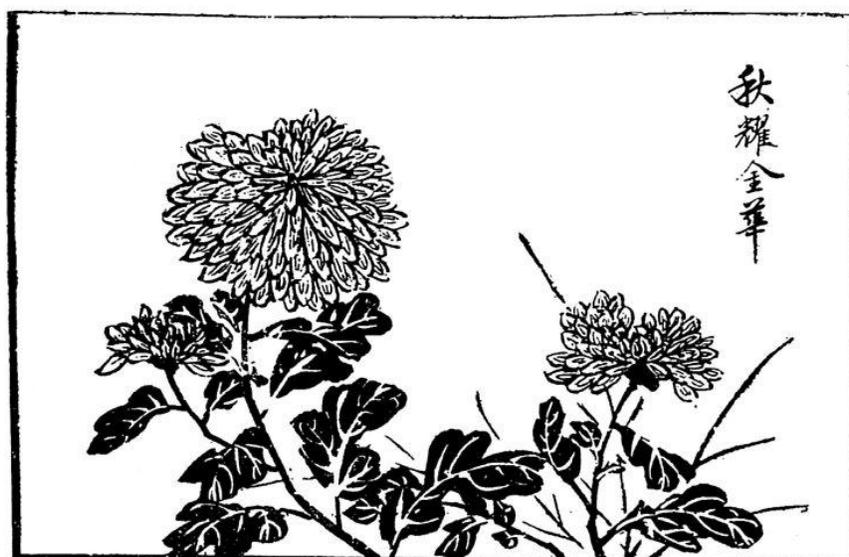
1. Fleur à pétales courts.
2. Fleur à pétales minces.

XVII

Exemples de peintures de chrysanthèmes



XXI. Toilette pure du manteau de plumes blanches p.337
à l'imitation de la peinture de Yi K'ing-tche.



XXII. La fleur d'or brillant en automne
à l'imitation de la peinture de T'eng Tch'ang-yeou.



XXIII. L'image de l'automne dans un vieux jardin
à l'imitation de la peinture de Tchao Tch'ang.



XXIV. Etoiles au cœur jaune
à l'imitation de la peinture de T'eng Cheng-houa

@

L I V R E X

PLANTES HERBACÉES
ET INSECTES

PREMIÈRE PARTIE

I

Explication élémentaire de la peinture de fleurs, d'herbes et d'insectes par le maître de la maison Ts'ing-tsai HISTOIRE DE LA MÉTHODE DE PEINTURE (FLEURS DES PLANTES HERBACÉES ET DES PLANTES LIGNEUSES ¹)

@

p.341 Dans ce monde, les différentes fleurs rivalisent par leurs couleurs : c'est ce dont se réjouissent l'œil et le cœur. Il y en a beaucoup. En général, parmi toutes les fleurs, les fleurs aquatiques l'emportent par la splendeur de leur beauté ; les fleurs des plantes herbacées l'emportent par leur grâce. La beauté splendide, on la compare au Prince ; la grâce, on la compare aux belles femmes. C'est pourquoi la grâce des fleurs des plantes herbacées est encore plus réjouissante pour l'œil et pour le cœur. Cette question, je l'ai traitée spécialement en un volume ; les dessins l'exposent au public. Je place en premier lieu les fleurs des plantes herbacées ; parmi elles, l'iris et le chrysanthème comptent de nombreuses espèces. Leur parfum solitaire est [de tous] le plus exquis ; ils occupent déjà un volume [chacun] ². A part ces deux fleurs, les couleurs du printemps et les images de l'automne ³, toutes se trouvent ici, même les plantes sacrées comme le *tche* ¹ et les plantes solitaires, les plantes p.342 aquatiques et les fleurs des étangs ; elles sont toutes représentées avec les insectes qui volent et qui sautent.

Si l'on examine l'histoire de la peinture, chaque époque a ses peintres, mais, au temps [de la dynastie] des T'ang, [de la dynastie] des Song et plus tard, les grands peintres de fleurs n'ont pas fait la distinction en fleurs de plantes herbacées et en fleurs de plantes ligneuses. De plus, celui qui est versé dans la peinture des fleurs peint aussi bien les oiseaux. Si l'on remonte le cours [de l'histoire], comment pourrait-on les distinguer ? On verra cela dans le livre suivant qui traite des fleurs de plantes ligneuses et des oiseaux. Ici, je parle en général.

Les premiers grands peintres furent Yu Si, Leang Kouang, Kouo K'ien-houei, T'eng Tch'ang-yeou, Cheng Yu, Houang Ts'iuan et son fils ; jusqu'à

¹ Le terme de fleurs de *ts'ao* « s'oppose au terme de fleurs de *mou*. Les *ts'ao* sont les plantes à allure d'herbe, par opposition aux plantes dont la tige est ligneuse. Je traduis donc *ts'ao* par plantes herbacées et *mou* par plantes ligneuses ; mais il faut bien noter que cette classification repose sur des caractères extérieurs ; que, par conséquent, elle ne comporte pas l'exactitude scientifique de la nôtre. Par exemple, en Chine, le bambou fait partie des plantes ligneuses, bien que, botaniquement, ce soit une herbe.

² Voir Livre VI et Livre IX.

³ C'est-à-dire : les fleurs du printemps et les fleurs de l'automne.

Siu Hi, Tchao Tch'ang, Yi Yuan-ki, Wou Yuan-yu qui leur ont succédé, chacun a eu son maître. Au temps des Yuan, Ts'ien Chouen-kiu, Wang Yuan, Tch'en Tchong-jen ; au temps des Ming, Lin Leang, Lu Ki, Pien Wen-tsin, tous furent renommés. Si on veut les prendre pour maîtres, il faut considérer Siu Hi et Houang Ts'iuan comme parfaits. Mais le caractère de leurs peintures n'est pas le même. C'est pourquoi j'ajoute une dissertation sur la différence des caractères [de l'œuvre] de Houang [Ts'iuan] et de Siu [Hi].

Commentaire. — Le premier paragraphe de ce chapitre insiste sur la différence qu'il faut établir entre les fleurs de plantes herbacées et les fleurs de plantes ligneuses. L'esprit de méthode et de logique des Chinois leur a fait distinguer ces deux ensembles pour des raisons qui touchent de près à l'observation de la vie de la plante et aux mœurs des animaux auxquels elle est associée. En effet, les plantes herbacées servent généralement d'habitat aux insectes, et les plantes ligneuses aux oiseaux. Cette observation est plus exacte encore si l'on prend ces deux termes, comme il faut le faire, dans le sens chinois ; c'est-à-dire si l'on met parmi les plantes herbacées, des plantes ligneuses qui, par leur taille et leurs caractères extérieurs, ressemblent aux herbes ; et si l'on met parmi les plantes ligneuses des herbes qui leur ressemblent. La Chine n'a pas produit un Linné, mais cette classification est tout aussi raisonnable que la classification zoologique d'Aristote, par exemple.

Il s'ensuit que, la plante étant considérée dans sa vie, les plantes herbacées et les insectes ont été groupés pour former une première catégorie de sujets picturaux p.343 tandis que les plantes ligneuses et les oiseaux ont été groupés pour en former une deuxième. Ce sont les subdivisions du *houa-niao* dont j'ai parlé dans les notes de l'Introduction générale ¹.

Cette distribution logique fut cependant assez tardive. Notre auteur nous dit lui-même qu'elle n'était pas encore accomplie au temps des Song. Elle semble ne s'être affirmée qu'à la fin des Yuan et au début des Ming. Je serais assez porté à y voir un effet des tendances de cette époque à la classification et de l'influence de l'académie de peinture déjà fondée sous le règne de Houei-tsong. C'est, en tout cas, sur des peintures du XIV^e et du XV^e siècle que l'on voit apparaître ces sujets traités à part et chacun pour lui-même.

La conséquence en est que Lou-tch'ai-che se trouve assez embarrassé pour nous exposer à sa manière, par la citation d'une série de noms propres, l'histoire et l'évolution de la peinture des plantes herbacées et des insectes. Il éprouve une telle difficulté à la séparer de celle des plantes ligneuses et des oiseaux qu'il a donné à ce chapitre un sous-titre spécial. Il nous rappelle que les anciens n'ont pas connu cette distinction et que, d'autre part, les peintres de fleurs quelles qu'elles soient — ayant également bien peint les oiseaux, on ne saurait trouver dans l'antiquité des spécialistes comme on en trouve sous les Ming. Il avoue donc que, pour ces temps lointains, on ne saurait distinguer entre peintres d'insectes et peintres de fleurs.

Ces réserves faites, et elles sont importantes pour l'histoire de cette branche de la peinture, il commence l'exposé de données historiques qu'il complète au chapitre suivant. Je remettrai donc au commentaire qui s'y trouvera joint l'examen de ce dernier paragraphe.

¹ Le *tche* est une plante odoriférante considérée comme de bon augure.

II

Dissertation sur la différence des caractères de Houang et de Siu ²

@

La subtilité de Houang Ts'ïuan et de Siu Hi dans la peinture provient des peintres qui les ont précédés. Leur méthode se transmet à la postérité. C'est comme, dans l'écriture, il y a Tchong et Wang ³ et, dans la littérature, Han et Lieou ⁴ ; chacun d'eux, cependant, a sa spécialité ; c'est pourquoi leur nom se transmet de l'ancien temps jusqu'à nos jours. Kouo Sseu ⁵ a déjà discoursu sur la différence [des ^{p.344} caractères] de Houang Ts'ïuan et de Siu Hi. Il dit que [les peintures] du premier sont riches, [celles] du second, rustiques et pleines de solitude. Non seulement chacun exprime sa pensée, mais aussi ce que ses oreilles ont entendu, ce que ses yeux ont vu, ce que sa main a appris, ce que son cœur a conçu. Comment peut-on savoir cela ? Houang Ts'ïuan habitait avec son fils, Kiu-ts'ai. Au début, il occupait des fonctions publiques à la [Cour de] Chou ⁶ avec le titre de *tai-tchao* ⁷ ; ensuite, [Houang] Ts'ïuan fait promu au titre de *fou-che* ⁸ ; à la fin [de sa vie] il se mit au service des Song, il fut nommé *kong-tsan* ⁹ et [Houang] Kiu-ts'ai fut nommé *tai-tchao*. Tous deux servirent dans le palais, c'est pourquoi ils peignirent ce qu'ils voyaient dans le jardin impérial : les fleurs et les pierres bizarres s'y trouvaient en grand nombre. Siu Hi était un lettré du Kiang-nan ¹⁰, sans fonctions publiques. Son caractère et ses idées étaient très élevés. Libre et sans attaches, il a surtout peint les motifs des bords des fleuves et des lacs. Il excellait [à peindre] les fleurs des étangs et les plantes herbacées des champs sauvages. Ces deux peintres sont comme l'iris du printemps et les chrysanthèmes de l'automne. Chacun d'eux [Houang Ts'ïuan et Siu Hi] possédait une grande renommée. En donnant un coup de pinceau, ils faisaient des bijoux. Leur façon de manier le pinceau est un modèle ; quoique leur méthode soit différente, leur gloire est la même.

¹ Voir page 49, note 1.

² Houang pour : Houang Ts'ïuan. Siu pour : Siu Hi.

³ Tchong pour : Tchong Yeou, calligraphe célèbre du III^e siècle de notre ère ; Wang pour Wang Hi-tche, peintre et calligraphe du IV^e siècle.

⁴ Han pour Han Yu (768-824) l'un des noms les plus vénérés de la littérature chinoise ; Lieou pour Lieou Tsong-yuan (773-819) grand poète et calligraphe. Tous deux appartiennent au temps des T'ang.

⁵ Kouo Sseu, fils du peintre Kouo Hi, est un peintre et un critique du XI^e siècle ; l'auteur fait ici allusion à son ouvrage intitulé *Lin ts'ïuan kao tche tsi*.

⁶ Le Chou est une ancienne province de la Chine de l'ouest. Elle correspondait à la partie occidentale du Sseu-tch'ouan actuel. Il s'agit ici d'une des petites dynasties du X^e siècle, qui avait sa capitale au Sseu-tch'ouan.

⁷ *Tai-tchao*, titre d'une fonction des peintres de Cour.

⁸ *Fou-che*, titre de fonctionnaire.

⁹ *Kong-tsan*, titre de fonctionnaire du Palais.

¹⁰ Province de la Chine orientale.

Après [Houang] Ts'ïuan, il y eut [Houang] Kiu-ts'ai et [Houang] Kiu-pao. Après [Siu] Hi, il y eut ses petits-fils [Siu] Tch'ong-sseu et [Siu] Tch'ong-kiu. Tous les quatre ont perpétué la méthode de leur famille et se sont mis au dessus [des peintres] d'autrefois et d'aujourd'hui. C'est très rare !

Commentaire. — D'après notre auteur, les premiers grands peintres dans les sujets de fleurs accompagnées d'oiseaux ou d'insectes, apparaissent sous les T'ang. Les documents figurés confirment cette affirmation du livre. On peut voir, en effet, sur les bas-reliefs de l'époque des Han, publiés par M. Chavannes, d'assez fréquentes représentations de plantes et d'oiseaux. Les plantes, des arbres pour la plupart, p.345 sont traités dans une manière stylisée montrant que la forme naturelle était pliée au sens décoratif et non pas étudiée pour elle-même. Sur la peinture de l'ancienne collection de Touan-fang, attribuée à Kou K'ai-tche, on retrouve des représentations du même ordre. Quoique M. Taki, le savant japonais qui l'a publiée, la considère comme une copie du début des Song, elle semble être, en tout cas, assez fidèle pour nous donner une idée de la manière dont Kou K'ai-tche traitait les éléments du paysage. Ils sont morcelés, séparés, dessinés à la façon des bas-reliefs du temps des Han, s'ajoutant à une scène plutôt qu'ils ne s'y mêlent. Bref, de même que le paysage représenté dans le rouleau du British Museum, les caractères en sont primitifs.

Il n'en est plus de même quand nous passons à l'époque des T'ang. Le dessin, souple et nerveux a, malgré sa crudité, atteint à la possession de toutes ses ressources. Les plantes, les oiseaux, les insectes sont dessinés avec une vigueur et une compréhension attentive qui fait penser aux beaux dessins de Pisanello, de Dürer ou de Léonard. Entre l'art de l'époque des Wei et celui de l'époque des T'ang, une évolution s'est produite dont les œuvres intermédiaires manquent, mais dont nous saisissons le caractère. Il paraît bien certain que notre auteur a raison et que, vers le VIII^e siècle, apparurent, comme il l'indique, dans la peinture des plantes à fleurs, des oiseaux et des insectes, les premiers maîtres dignes de ce nom.

Lou-tch'ai-tche disserte ensuite sur le caractère de l'œuvre de Houang Ts'ïuan comparée à celle de Siu Hi. Tous deux, appartiennent au X^e siècle ; tandis que l'un est né dans la Chine occidentale, l'autre est né dans la Chine orientale : tandis que Houang Ts'ïuan a occupé des postes officiels, Siu Hi les a toujours évités. Leur œuvre diffère autant que leur vie. Houang Ts'ïuan avait formé son style d'après les vieux maîtres ; au contraire, Siu Hi s'était formé sur la nature même et tandis que la technique du premier était légère et vaporeuse, celle du second était au contraire puissante et presque brutale. Tous deux cependant sont au premier rang des peintres chinois ; en les réunissant l'un et l'autre dans une même admiration, notre auteur nous donne un exemple de cette largeur d'idée et de cette compréhension des choses d'art qu'il avait affirmées déjà dans le premier chapitre de son introduction générale.

III

Les quatre méthodes de peindre les fleurs

@

Il y a quatre méthodes pour peindre les fleurs : la première, c'est de peindre le contour et d'y mettre ensuite la couleur. Cette méthode a été poussée à la perfection par Siu Hi. Les peintres de fleurs pour la plupart, les indiquaient d'abord par des taches de couleurs et, ensuite, les achevaient ¹. Siu [Hi], p.346 seul, employa d'abord l'encre pour peindre les branches et les feuilles, les étamines et les pétales en y ajoutant ensuite les couleurs. La structure et l'éclat, tous deux étaient parfaits. — Dans la seconde méthode, on ne dessine pas le contour ; on n'emploie que la couleur pour définir [les formes]. Cette méthode provient de T'eng Tch'ang-yeou ; elle permet de placer les couleurs à volonté ; elle contient l'idée de vie. Il faisait des cigales et des papillons pour embellir la peinture. Après lui, il y eut Siu Tch'ong-sseu : il n'employait pas la méthode du contour ; il n'employait que les couleurs. On appelle cela « peinture sans os » (*mou-kou-houa*). Lieou Tch'ang posait les couleurs sans les employer en couches superposées ; il les mélangeait en un seul ton, le foncé et le clair étaient formés d'un seul coup de pinceau. Dans la troisième méthode, on n'emploie pas de couleurs. On emploie simplement la méthode de pointer et de teindre au moyen du pinceau chargé d'encre. Cette méthode vient de Yin Tchong-yong ; par ce moyen, les fleurs ont des formes très naturelles. Ou bien, on emploie les points d'encre comme si elles étaient faites avec les diverses couleurs. Après lui, Tchong Yin seul, établit une distinction entre le dos et la face [des feuilles] au moyen de l'encre. K'ieou K'ing-yu peignait les herbes et les insectes en employant seulement l'encre claire ou foncée pour les différents tons : cela donne une ressemblance parfaite. — Dans la quatrième méthode, on n'emploie pas l'encre pour teindre ; on emploie seulement la méthode *po-miao*. Cette méthode vient de Tch'en Tch'ang ; il ne faisait que la tige en *fei-po*. Le bonze Hi-po, Tchao Mong-kien, les premiers, ont employé la méthode du « double contour » *chouang-keou* et du *po-miao* [pour la peinture de fleurs].

Commentaire. — On ne saurait méconnaître l'importance de ce chapitre qui nous fixe sur les diverses méthodes employées dans l'une des sections les plus riches en œuvres de la

¹ C'est-à-dire qu'ils ne fixaient les contours à l'encre qu'après avoir, par une tache colorée, représenté le ton local de la corolle de la fleur. La méthode « de la peinture sans os » semble être dérivé de ce procédé. Il suffisait, en effet de dessiner la fleur en même temps qu'on posait la couleur pour aboutir à ce procédé.

peinture chinoise. Il y a à en retirer des renseignements d'ordre technique et d'autres d'ordre historique. Examinons les brièvement.

La première méthode consiste à tracer d'abord les contours à l'encre et à poser ensuite la couleur. Nous la connaissons déjà ; c'est la vieille méthode de l'école du Nord, celle de Li Sseu-hiun et de Li Tchao-tao ; avec sa précision pour le p.³⁴⁷ dessin, son enluminure violente pour la couleur, elle se prêtait admirablement à la peinture de fleurs. On nous dit que Siu Hi l'a poussée à la perfection et le texte nous permet de voir en quoi consiste la réforme instaurée par lui. Avant lui, on avait coutume de poser d'abord une teinte correspondant à la couleur de la fleur, teinte arrondie et affectant la forme plus ou moins certaine de la corolle, puis, dans la tache colorée, on dessinait, à l'encre, les contours des pétales, les étamines, le pistil. Siu Hi, au contraire, établissait d'abord la forme au moyen d'un dessin à l'encre et c'est seulement lorsque la structure était bien certaine qu'il faisait intervenir la couleur. Dans ce cas, le caractère plastique ressort davantage et les esthètes chinois ont raison de considérer Siu Hi comme celui qui poussa la méthode à sa perfection. Voilà pour le point de vue technique. Pour le point de vue historique, nous apprenons que cette méthode, déjà fixée par Li Sseu-hiun au VIII^e siècle dans le paysage, ne s'unifie sans conteste qu'au X^e siècle dans la peinture de fleurs. L'usage fréquent du dessin *dans la tache*, tel qu'il était pratiqué par la plupart des peintres antérieurs à Siu Hi n'est pas une méthode disparue. Ce procédé est resté l'apanage des artisans car il permet une exécution rapide et peu subtile. On en peut voir de nombreux exemples dans les médiocres peintures de la dynastie Ts'ing d'après lesquelles on a le tort de juger cette époque, qui eut ses maîtres. On en verra de nombreux exemples dans la décoration des vases de porcelaine de l'époque des Ming et des Ts'ing où le feuillage du sapin, par exemple, est indiqué par une tache verte dans laquelle on a dessiné après coup la branche et les aiguilles des feuilles. Il ne faudrait pas croire, cependant, que ce procédé soit demeuré restreint à la décoration ou à la peinture d'artisans. La façon dont il fut employé dans les ateliers de Sōtatsu et de Kōrin nous permet de nous faire une idée de la manière des maîtres des T'ang qui n'ont pas employé la méthode du contour tracé avant l'apposition de la couleur. Les formes dessinées dans la masse colorée prennent, chez ces grands artistes du XVI^e et du XVII^e siècle japonais une vigueur et un accent dont on ne saurait méconnaître la franchise. Ils furent des archaïsants à leur manière. Ils nous démontrent que cette technique était encore, entre leurs mains, pleine de vitalité.

La seconde méthode n'est autre que le *mou-kou-houa*, la *peinture sans os* : nous l'avons déjà rencontrée précédemment ¹. Elle consiste à peindre la forme en l'évoquant directement par la couleur. Elle est la conséquence directe de la méthode employée par la plupart des peintres de fleurs sous les T'ang, car, du moment que l'on cherchait à dessiner en même temps qu'on posait la tache sur laquelle on devait tracer ensuite, à l'encre, le contour et les détails de la feuille ou de la fleur, on devait être amené à achever le dessin dans la couleur même et sans l'aide d'un contour au trait. Ce procédé appelait aussi bien, dans son développement, la prédominance du dessin établie par Siu Hi que la prédominance de la couleur. L'invention du *mou-kou-houa* est attribuée par les livres à T'eng Tch'ang-yeou. Cet artiste vivait sous le règne de l'empereur Hi Tsong qui régna de 874 à 888 ². Comme il vécut plus de quatre-vingt-cinq ans, nous pouvons considérer qu'il occupa la plus grande

¹ Cf. page 285 et note 2.

² Cependant le *Kiai tseu yuan* lui-même en attribue l'invention à Siu Tch'ong-sseu, petit-fils de Siu Hi ; qui vivait au XI^e siècle.

partie du IX^e siècle. Il est célèbre comme spécialiste de la peinture de plantes et de fleurs, d'oiseaux et d'insectes. Siu Tch'ong-sseu, le petit ^{p.348} fils de Siu Hi adopta la méthode de T'eng Tch'ang-yeou. Lieou Tch'ang, qui vivait sous la dynastie des Song, semble y avoir apporté quelques correctifs. Il n'est pas très facile de comprendre, à travers le texte chinois et en l'absence d'une peinture qui puisse servir d'exemple, en quoi consistait exactement cette réforme. Il semble que Lieou Tch'ang ait abandonné la couleur pâteuse, usitée dans la méthode *mou-kou-houa*, ainsi que la pratique consistant à obtenir le modelé par des tons superposés. Il employait des teintes légères et non plus les colorations violentes de ses devanciers. « Il mélangeait les couleurs en un seul ton ; le clair et le foncé étaient formés d'un seul coup de pinceau ». Cette phrase évoque tout aussitôt la technique du monochrome à l'encre de Chine et il est certain qu'à l'époque où vivait Lieou Tch'ang l'influence de cette technique devait se faire profondément sentir dans la peinture de fleurs, d'oiseaux et d'insectes. Si ce rapprochement est fondé, comme je le crois, la technique de Lieou Tch'ang n'a guère dû être autre chose qu'un monochrome légèrement relevé de teintes pâles et évanescences.

La troisième méthode est un franc monochrome. Mais, à l'encre coulante retraçant les formes, on ajoute la technique spéciale du *tien* : elle consiste en un pointillé à l'encre qui permet de faire vibrer les teintes plates de l'encre de Chine et d'évoquer le mouvement et les particularités de la lumière avec une intensité remarquable. L'invention de cette méthode est attribuée à un peintre des T'ang, Yin Tchong-gong ; Tchong Yin, de la fin des T'ang, la complète en différenciant la face et le dos des feuilles dans sa technique et, enfin, à l'époque des Song, toujours sous l'influence des idées régnantes et du développement que le style du monochrome à l'encre de Chine avait pris à ce moment, K'ieou K'ing-yu fait rentrer la vieille technique impressionniste des T'ang dans la méthode générale du noir et blanc.

Enfin la quatrième méthode nous dévoile une technique où le contour au trait, seul, a dominé, au détriment du ton et de la couleur. C'est, en somme, un dessin au trait. Le *po-miao* est attribué à Tch'en Tch'ang, peintre de l'époque des Song. *Po-miao* signifie, mot à mot, *peindre en blanc*. C'est le nom d'une technique qui consiste à peindre d'une façon extrêmement légère, en accusant le contour d'un trait coloré dans le ton général de la fleur et en étalant une teinte très vague. Les tons sont pâles et délavés, presque blancs. Le *fei-po* consiste à tracer les contours au trait d'encre pâle ou bien, plus souvent, au moyen d'un ton général, brun, vert, peu importe la couleur, qui est généralement emprunté à la tonalité générale de la plante représentée, mais qui reste dans la donnée légère et presque insaisissable de la peinture la masse des formes est indiquée par une réserve, le fond de la soie ou du papier étant teint d'un léger lavis. Tch'en Tch'ang, en réalité, se contentait donc de dessiner la tige au contour et colorait seulement la fleur elle-même d'un ton extrêmement pâle. Au XIII^e siècle, le bonze Hi-po et Tchao Mong-kien ¹ introduisirent dans cette technique, la méthode dite du « *double contour* » (*chouan-keou*). Nous avons vu qu'elle remonte beaucoup plus haut dans la peinture de paysage. Elle se trouve introduite dans la peinture de fleurs à une période tardive et sous l'influence de tendances archaïsantes. En même temps, ces peintres étendirent à la représentation de la plante entière le *po-miao* que Tch'en Tch'ang avait restreint à la fleur.

¹ Tchao Mong-kien n'est autre que Tchao Yi-tchai. Il a été souvent cité dans le livre consacré au prunier. Mong-kien est son nom personnel ; Yi-tchai est un surnom.

IV

Explication générale sur la composition des peintures de fleurs et sur ce qui convient à leur embellissement

@

p.349 Pour peindre des fleurs, le principal, c'est de les disposer convenablement. Quand les branches sont disposées convenablement, quoiqu'elles soient innombrables, leur liaison se continue du haut en bas. Quand les fleurs sont disposées convenablement, quoiqu'elles se trouvent à différentes places, leurs directions ne sont pas les mêmes, mais elles sont abondantes et expriment leur raison d'être. Quand les feuilles sont disposées convenablement, quoiqu'elles soient clairsemées, compactes, entremêlées, elles ne sont pas en désordre. Pourquoi ? Parce que leur raison d'être est ainsi. La façon de mettre la couleur doit être en concordance avec la forme [des plantes] et leur coloration naturelle. Par la couleur, on doit faire apparaître leur âme : cela se trouve aussi dans leur raison d'être. Quant aux embellissements : les abeilles ou les guêpes, les papillons et les insectes des plantes herbacées recherchent les fleurs pour recueillir leur nectar. Ils grimpent sur les branches, ils tombent des feuilles ; tout cela dépend de la possibilité [qu'on a] de les placer d'une façon convenable. Soit qu'on les cache [à demi] soit qu'on les fasse apparents, il faut agir de telle sorte que chacun soit en conformité ¹ et qu'il ne soit pas superflu. Alors, on est arrivé à la composition complète [de la peinture]. Quant aux feuilles, on doit distinguer les foncées et les claires ; elles doivent s'harmoniser avec les fleurs ; celles-ci occupent différentes positions ; elles doivent être liées aux branches ; les branches sont penchées ou redressées, elles doivent être en communication avec le tronc. Si, dans la composition d'une peinture, on ne se donne pas la peine de réfléchir et que [l'on fait comme lorsqu'] on ajoute une bouchée à une autre, à tort et à travers, p.350 c'est pareil à l'habileté de main d'un vieux bonze qui rapièce [ses habits] ². Comment pourrait-on, de cette manière, atteindre à la subtilité ? C'est pourquoi ce que l'on honore, c'est la composition. Si l'on regarde l'ensemble [d'une peinture] elle doit être comme si elle était formée d'un seul souffle. Si on l'examine minutieusement, il faut que son inspiration et sa raison d'être apparaissent

¹ Ceci veut dire que l'insecte doit être représenté conformément à ses habitudes et à ses mœurs, sur la plante qui constitue son habitat et que ses attitudes doivent s'expliquer par sa vie même. S'il n'est qu'une forme surajoutée dans un sens purement décoratif, sans observation, sans logique, et sans expression, il n'est pas « conforme », et ceci constitue, pour l'esthète chinois, le comble de la vulgarité.

² D'une main rendue tremblante par l'âge, c'est-à-dire : mal.

d'accord. Ainsi seulement on est un peintre habile. Cependant les méthodes de composition sont très variées. Il ne faut pas les restreindre ; il faut les chercher dans les méthodes des anciens. Si on ne les trouve pas encore dans les méthodes des anciens, alors on les cherche dans les formes réelles des plantes.

Il faut aussi contempler ces formes réelles au moment où elles se trouvent dans le vent, chargées de rosée, sous la pluie, dans le soleil : alors, elles sont pleines de charme et font exception au cas général.

Commentaire. — Ce texte est assez clair pour parler de lui-même à un esprit d'artiste. Cependant, je tiens à insister sur un caractère spécial de l'art d'Extrême orient qui apparaît ici d'une manière évidente. Ce caractère, c'est que la composition n'est pas cherchée dans un sens décoratif, mais, au contraire, dans la vie et dans les conditions propres de la plante. A ce point de vue, la façon dont les Chinois conçoivent les méthodes de composition s'oppose d'une manière très accusée à notre propre point de vue. Si l'on ouvre une dissertation européenne d'esthétique sur la composition d'un tableau, on y trouvera nombre de considérations abstraites, et, du reste, très intéressantes, sur la proportion, l'équilibre des formes, la manière de grouper les figures de façon à faire prédominer l'élément central du sujet, le rythme harmonieux des lignes, la manière de dégager un effet par le contraste ou la violence des couleurs. Mais on n'y trouvera que bien peu d'indications relatives à la vie du sujet même et pour ainsi dire jamais une indication qui permette, par le choix des éléments essentiels d'une forme et de la vie qu'elle exprime, d'aboutir à une composition. Seul, Léonard — et c'est toujours à lui qu'il faut en revenir — nous donnerait à cet égard des textes comparables au texte chinois.

L'esthétique chinoise ne s'attache point aux considérations abstraites d'équilibre, d'harmonie, de symétrie ou d'asymétrie, de balancement et de proportion des formes. C'est de l'étude des formes naturelles qu'elle fait surgir tout cela. Quand les branches sont disposées convenablement, c'est-à-dire suivant la nature de la plante, quand les fleurs expriment leur raison d'être, c'est-à-dire quand elles correspondent à l'état de croissance ou de floraison et qu'elles sont distribuées suivant le port ^{p.351} individuel de la plante ; quand les feuilles sont disposées convenablement, c'est-à-dire suivant le caractère propre à l'individu végétal, alors la composition s'est faite toute seule parce que, pour exprimer ces conditions singulières et les mettre en évidence, le peintre a dû choisir, dans la multiplicité et la confusion des formes naturelles, ce qui était essentiel et ce qui exprimait d'âme ». Ce choix, c'est la composition, c'est l'art même.

De même, lorsqu'il s'agit de l'insecte à associer à la plante, le Chinois ne s'arrête pas un instant à des idées purement décoratives ; mais il observe les mœurs de tel insecte qui s'associe à telle plante plutôt qu'à telle autre : il le regarde vivre, il le voit accompagner de son évolution propre l'évolution de l'individu végétal ; que ce soit une sauterelle grim pant sur une herbe, une chenille se laissant glisser au bout de son fil, il le saisira dans une instantanéité de vie prodigieuse et dans son habitat naturel. Son système de composition, c'est une compréhension profonde de la nature doublée d'une connaissance exacte des moyens de son art. Que nous sommes loin de l'observation des soi-disant lois décoratives qui traînent dans tous nos manuels ! Chinois et Japonais qui furent parmi les plus grands maîtres décorateurs du monde, ne s'en sont pas souciés. Ils ont été chercher leurs principes

dans un travail constant d'observation et d'intelligence. Si nous en faisons autant, peut-être donnerions-nous à notre art décoratif épuisé une vitalité nouvelle ?

Ces observations générales s'appliquent aux chapitres suivants. Le texte du *Kiai tseu yuan* va reprendre en détail l'étude des branches, des fleurs, des parties constituantes de la fleur. Dans chacun de ces cas particuliers on verra s'appliquer les mêmes principes que je signale ici. Ces lignes constituent aussi bien un commentaire du texte précédent qu'une introduction aux chapitres qui vont suivre.

V

Méthode de peindre les branches

@

En général, pour peindre les fleurs, que ce soit en traits fins ou en traits forts ¹, au moment où l'on pose le pinceau, c'est comme lorsqu'on joue au jeu d'échecs : il faut d'abord fixer les positions. Il faut qu'il y ait une sorte d'esprit de vie et de mouvement ; alors seulement [la peinture] n'est ni monotone ni morte. Pour fixer la position, il faut d'abord la chercher dans les branches qui sont des tiges [de plantes] ligneuses ou des tiges de [plantes] herbacées. Les tiges ligneuses doivent être roides et âgées ; les tiges de plantes herbacées doivent être minces et gracieuses. Cependant pour la minceur et la grâce ^{p.352} des plantes, leurs formes ne dépassent pas le nombre de trois : piquées droit vers le haut ; se recourbant vers le bas ; penchées horizontalement. Mais dans chacune de ces trois positions, il y a encore trois autres méthodes : elles sont divisées en branches divergentes, entrecroisées, recourbées. Dans la division divergente, il doit y avoir les positions des branches hautes, basses, vues de face, vues de dos. Alors on évite le croisement en forme de *yi* 乂. Quand [les branches sont] entrecroisées, il faut faire la différence de ce qui est antérieur, postérieur, gros ou mince. Alors, on évite le croisement en forme de *che* 十. Quand [les branches sont] recourbées, il faut qu'elles aient les positions : penchées, redressées, étendues horizontalement dans le sens de la longueur, étendues horizontalement et transversalement. Alors, on évite la forme du caractère *tche* 之 ². Il y a encore trois choses qu'il faut avoir et trois choses qu'on doit éviter. Dans la position des branches piquées droit vers le haut, il faut qu'il y ait une raison d'être et il faut éviter la roideur. Dans la position des branches recourbées vers le bas, il faut qu'il y ait du mouvement et l'on doit éviter

¹ En *sie-yi*, dit le texte. Voir, à propos du *sie-yi*, page 114, note 1.

² Pour faire image, l'auteur chinois emprunte naturellement les caractères de son écriture. En somme, il dit qu'il faut éviter d'entrecroiser les branches d'une façon mécanique et régulière : en forme de croix de St. André 乂, en forme de croix droite 十, en forme de zig-zag 之.

l'inertie. Dans la position des branches penchées horizontalement, il faut les entrecroiser et éviter la monotonie. La méthode de peindre les branches est ainsi. Les tiges avec les fleurs, c'est comme les membres d'un homme avec son visage. Quoique le visage soit beau, si les quatre membres sont infirmes, comment pourrait-il être un homme complet ?

VI

Méthode de peindre les fleurs

@

Pour toutes les espèces de fleurs, qu'elles soient grandes ou petites, il faut les distinguer en : déjà ouvertes, non ouvertes, placées en haut, placées en bas, vues de face, vues de dos. Même si elles étaient amassées, elles ne seraient pas identiques. ^{p.353} Elles ne doivent pas être redressées tout droit sans avoir la grâce de ce qui est souple ; elles ne doivent pas être recourbées sans avoir le charme de ce qui se balance. Elles ne doivent pas être placées l'une à côté de l'autre sans avoir le charme de ce qui se différencie. Elles ne doivent pas être liées ensemble sans paraître se donner la main. Il faut qu'elles soient penchées ou redressées d'une façon naturelle, qu'elles se regardent mutuellement avec sentiment. Elles doivent encore se distinguer par leurs différentes poses et s'harmoniser avec goût. Non seulement par la coloration, on doit distinguer les nuances dans une seule touffe, mais aussi dans une seule fleur, dans un seul pétale ; [la couleur] doit être foncée à l'intérieur, légère à l'extérieur. C'est cela seulement qui [fait qu'on] rentre dans la méthode. Dans une même fleur, quand elle n'est pas encore ouverte, les pétales, à l'intérieur, sont foncés ; quand elle est déjà ouverte, les pétales, à l'extérieur, sont clairs. Sur une même plante, la couleur des [fleurs] déjà fanées est éteinte, celle des [fleurs] déjà épanouies est fraîche ; celle des [fleurs] qui ne sont pas encore ouvertes est foncée. Quelle que soit la couleur, elle ne doit pas toujours être égale ; il faut y introduire de la variété par les teintes claires. Quand on les varie avec des teintes claires, on rend plus fortes les teintes foncées ; alors, leur éclat est éblouissant. La couleur jaune des fleurs doit être d'un jaune léger et clair. Les fleurs blanches pour lesquelles on emploie le *fen-fou* doivent être redessinées avec le *tan-liu* ¹. Si l'on n'a pas employé le *fen* ², on repasse les

¹ *Fen-fou* pour *fou-fen*. C'est le blanc de chaux ou le blanc de plomb dont il a été question au chapitre XXVIII de l'Introduction générale. Le *tan-liu* est du vert clair. Le contour des fleurs blanches peintes au blanc de chaux ou au blanc de plomb est redessiné au moyen d'un trait léger de vert pâle.

² C'est-à-dire : si l'on n'a pas employé la couleur blanche et que l'on exprime simplement le blanc par une réserve du papier, on repasse néanmoins les contours avec le vert clair.

contours au *tan-liu* ; alors, la couleur de ces fleurs ressort davantage. Lorsque les fleurs sont peintes en couleurs sur la soie, il y a différents moyens d'appliquer le blanc qui sont : appliquer le blanc [en masse pâteuse], teindre légèrement avec le blanc ; dessiner les contours avec le blanc ; superposer [d'autres couleurs] sur le blanc ¹. Si elles sont peintes sur papier, il y a ^{p.354} encore la méthode [qui consiste à] étendre entièrement la couleur et à y pointer le blanc, et ensuite, la méthode [qui consiste] à mêler directement la couleur au blanc. Toutes ces méthodes doivent être appropriées suivant les tons ; alors, on en fait naturellement ressortir la beauté. Repasser tous les contours [avec la couleur], on appelle cela « la peinture sans os ² ». Il y a aussi la méthode qui consiste à n'employer que l'encre en lui donnant des tons différents ; on n'y emploie aucune couleur. [Cette méthode] est féconde en charmes. Les lettrés de l'ancien temps excellaient à exprimer ainsi leur inspiration. Tout cela dépend entièrement de la spiritualité dans l'usage du pinceau.

VII

Méthode de peindre les feuilles

@

Quand on sait déjà composer les branches, les troncs et les fleurs, alors, la liaison des fleurs et des branches dépend entièrement des feuilles. Comment pourrait-on négliger la disposition des feuilles ? Cependant, le caractère des fleurs et des branches doit exprimer un mouvement. Le mouvement des fleurs et des branches dépend des feuilles. La couleur d'un rouge tendre qui éclate, les différents verts qui l'entourent ³, c'est comme une maîtresse entourée de ses servantes : quand la maîtresse veut aller, les servantes se lèvent les premières. Les fleurs sur papier ¹ comment peut-on leur donner l'apparence du balancement ? Seulement au moyen des feuilles on peut aider à exprimer leurs conditions quand elles sont chargées de rosée ou qu'elles oscillent dans le vent. Alors, les fleurs sont pareilles à des hirondelles qui volent, elles sont extrêmement légères et semblent vouloir s'envoler. Mais les feuilles dans le vent et dans la rosée, comment pourrait-on les dessiner ? Il faut exprimer cela ^{p.355} au moyen des positions de feuilles

¹ Dans ce dernier cas, le blanc est employé pour préparer ce que les peintres appellent un « dessous » afin de faire chanter les couleurs apposées ensuite.

² Ici, cependant, il s'agit d'un artifice, car les contours ont été précédemment établis et ont pu être établis à l'encre. On en fait simplement disparaître les traces sous la couleur. La véritable manière de « la peinture sans os » est, au contraire d'attaquer directement le dessin des formes par l'apposition des masses colorées ; en somme, de dessiner dans la masse et non point de dessiner au contour.

³ La couleur d'un rouge tendre, c'est la fleur ; les différents verts, ce sont les feuilles.

fan, *tchö* et *yen* ². Ce qu'on appelle une feuille *fan*, c'est quand toutes les feuilles sont droites et que celle-ci seule est retournée. Ce qu'on appelle une feuille *tchö*, c'est quand toutes les autres sont droites et que celle-ci seule est repliée. Ce qu'on appelle une feuille *yen* c'est quand toutes les autres sont apparentes et que celle-ci, seule, est à demi cachée. Les feuilles des [diverses] plantes ne sont point pareilles ; il y en a de grandes, de petites, de longues, de courtes, de bifurquées. En général, pour les plantes qui ont beaucoup de petites feuilles, on doit y mettre de la variété au moyen de feuilles *fan* (vues de dos) : par exemple, pour les feuilles des plantes grimpantes et des herbes. Pour [les plantes] qui ont de longues feuilles, il faut y mettre de la variété au moyen de feuilles *tchö* (repliées) ; par exemple, pour les iris et les orchis. Pour celles qui ont des feuilles bifurquées, il faut y mettre de la variété au moyen de feuilles *yen* : par exemple, la pivoine et le chrysanthème. Si l'on peint les feuilles à l'encre, alors, l'endroit doit être foncé, l'envers doit être clair. Si l'on emploie la couleur, l'endroit doit être en vert foncé, l'envers en vert clair. Pour le dos des feuilles de lotus, on emploie le vert mêlé de blanc. Il n'y a que les feuilles du pommier sauvage d'automne ³ dont le revers doit être rouge. Ce que j'ai dit à propos des feuilles qui doivent exprimer les conditions de la rosée et du vent est toujours vrai pour les [plantes à] fleurs qui éclosent au printemps et qui se flétrissent en automne.

VIII

Méthode de peindre le calice ⁴

@

De la tige des plantes ligneuses et des plantes herbacées, naît sur le pédoncule, le bouton. Le bouton est l'enveloppe du ^{p.356} réceptacle. Du réceptacle surgissent les pétales. Quoique les bourgeons à fleurs ne soient pas tous pareils, ils enferment toutes les enveloppes et, à l'intérieur, portent tous les pétales. Par exemple, pour les grandes fleurs de pivoines et de tournesol, dans le réceptacle ⁵, il y a le bouton (*pao*). Le bouton du tournesol

¹ C'est-à-dire : les fleurs peintes.

² On a ici trois termes techniques appliqués à la position des feuilles : *fan*, c'est la feuille tournée sens dessus dessous et dont on ne voit que l'envers ; *tche*, c'est la feuille pliée, c'est-à-dire cassée de manière à ce que le repli rende visible sur l'endroit le dos de la partie pliée ; il ne faut pas confondre cette position avec celle de la feuille enroulée *kiuan* ; enfin, *yen*, c'est la feuille à demi cachée par les autres. Ce passage complète le passage correspondant du chapitre V du livre VIII et confirme la note 1 du même chapitre. L'explication qui suit est, du reste, ici, très explicite.

³ *Cydonia japonica* ou *pyrus spectabilis*.

⁴ Le terme *ti* désigne d'une façon générale ce que nous appelons le pédoncule, le calice proprement dit et les sépales.

⁵ Ici *ti* est près dans le sens de base, de fondement. Il comprend la totalité des parties de support de la fleur.

est vert à l'intérieur et d'une couleur verdoyante à l'extérieur. Le bouton des pivoines est vert à l'intérieur et rouge à l'extérieur. En général, quand les fleurs sont vues de face, elles laissent voir leur cœur et cachent leur base. Quand elles sont vues de dos, elles se détachent sur les tiges, laissent voir toute leur base et cachent leur cœur. Quand elles sont vues obliquement, elles laissent voir à demi leur base et leur cœur. Pour la fleur du pommier sauvage d'automne, le réceptacle provient directement de la tige, sans pédoncule ; chez le *ye ho* ¹ et l'hémérocalle les bases des pétales se rejoignent dans le calice. Quand elles ont beaucoup de pétales, elles ont aussi beaucoup de sépales. Quand elles ont cinq pétales, elles ont aussi cinq sépales. Il y a des fleurs qui ont une enveloppe et pas de pédoncule ; il y a en a d'autres qui ont un pédoncule et pas d'enveloppe ; il y en a d'autres qui ont une enveloppe et un pédoncule. Je parle ici de la forme générale des bases ; leurs différentes espèces sont exposées dans les planches. Il faut, de plus, examiner les fleurs naturelles. Evidemment, on connaîtra alors les formes et les couleurs de la nature.

IX

Méthode de peindre le cœur

@

Le cœur des fleurs des plantes herbacées provient du calice. Il ne ressemble pas à celui des fleurs de plantes ligneuses. La pivoine et le nénufar, leur cœur se trouve à la base des pétales. Les fleurs de lotus ont un cœur clair et des étamines jaunes. Le *ye ho*, le *chan tan* ², l'hémérocalle, la ^{p.357} tubéreuse sont des fleurs à six pétales ; leurs étamines sont au nombre de six, chacune a une tête ¹. De la base pousse encore une autre étamine qui n'a pas de tête ². Il y a beaucoup d'espèces de chrysanthèmes ; les uns ont un cœur, les autres n'en ont pas. Ils diffèrent par leur forme, par leurs nuances, par le nombre des fleurs [que porte la plante]. La [fleur du] pommier sauvage d'automne n'a qu'un grand cœur rond. L'enveloppe de l'iris est rougeâtre ; celle de l'orchis, de couleur vert clair. Le cœur de l'iris et de l'orchis est de couleur blanche avec des points rouges. Ils sont aussi différents que les cœurs et les visages des hommes.

¹ *Albizzia Julibrissin*.

² Le *chan tan* est une liliacée dont le bulbe est semblable à celui du lis, ses écailles sont cependant moins nombreuses et la plante entière est plus petite. La floraison commence en Avril et dure jusqu'au mois d'Août. Il y en a une variété blanche et une variété rose. Une autre espèce, le *chan tan* des quatre saisons fleurit toute l'année. Le bulbe est tigré de points noirs ; c'est la plante que l'on appelle en Europe, le lis du Japon.

X

Secret général pour peindre les fleurs ³

Pour peindre les plantes : chacune a sa forme particulière ; les fleurs et les feuilles, les branches, les troncs, doivent avoir leur position [relative]. Il faut les étudier attentivement. Quant aux fleurs, leur caractère doit être léger. Elles sont de différentes couleurs. Il faut les peindre d'une manière vivante, mettre les couleurs avec exactitude ; distinguer leur direction, y entremêler des boutons. Pour disposer les feuilles, les entrecroiser, les accumuler dans des directions diverses ; quand elles sont compactes, il ne faut pas qu'elles soient trop rares. Il faut étudier la structure [des plantes] exprimer leur nature, par leur image on saisit leur esprit. Tout cela dépend de l'habileté de la main et de la perfection du pinceau. Il n'est pas possible d'exprimer cela par des paroles ; le secret doit être révélé par le cœur.

@

¹ C'est-à-dire : une anthère.

² C'est le pistil.

³ En phrases rythmées de quatre caractères.

DEUXIÈME PARTIE

I

HISTOIRE DE LA MÉTHODE DE PEINTURE (LES PLANTES HERBACÉES ET LES INSECTES)

@

p.358 Quand les anciens poètes faisaient des allusions littéraires, ils y employaient souvent des oiseaux, des animaux, des plantes, et jusqu'aux plus menus insectes. Ils y mettaient des idées symboliques. Puisque les insectes sont considérés par les poètes, pourrait-on les négliger dans la peinture ? Si l'on examine l'époque des T'ang et des Song, celui qui excellait dans [la peinture] de fleurs, excellait aussi dans la peinture des oiseaux et des insectes. Quoiqu'on ne puisse pas en établir l'origine il y a eu cependant [dans l'antiquité] des [artistes] spécialement renommés dans la peinture des insectes. Sous les Tch'en, il y eut Kou Ye-wang ; au temps des cinq dynasties, il y eut T'ang Kai ; sous les Song, il y eut Kouo Yuan-fang, Li Yen-tche, le bonze Kiu-ning, tous sont renommés pour leur habileté. Quant à K'ieou K'ing-yu, Siu Hi, Tchao Tch'ang, Ko Cheou-tch'ang, Han Yeou, Ni T'ao, K'ong K'iu-fei, Tseng Ta-tch'en, Tchao Wen-chou, le bonze Kio-sin, Li Han-k'ing de [la dynastie] Kin, Souen Long, Wang K'ien, Lou Yuan-heou, Han Fang, Tchou Sien des Ming, tous ces peintres étaient de grands maîtres aussi bien dans la peinture de fleurs que dans la peinture d'insectes. En plus [de la peinture] des insectes des plantes herbacées, il y a la peinture de guêpes ou d'abeilles et de papillons ¹ ; elle compta de grands peintres sous chaque dynastie. Au temps des T'ang, Ying Roi de T'eng ² excellait dans p.359 la peinture de papillons, T'eng Tch'ang-yeou, Siu Tch'ong-sseu, Ts'in Yeou-leang, Sie Pang-hien excellaient dans la peinture des abeilles et des guêpes et des papillons. Lieou Yong-nien excellait dans la peinture d'insectes et de poissons, Yuan Yi, Tchao K'o-hiong, Tchao Chou-no, Yang Houei excellaient encore plus dans la peinture de poissons. Leurs poissons étaient comme s'ils nageaient et respiraient. Quand on mêle [les poissons] aux fleurs de *p'in marsilea quadrifolia* et aux feuilles de *hing* ³, cela est aussi beau que les insectes de plantes herbacées, les guêpes et les papillons lorsqu'ils rehaussent les peintures des fleurs du printemps et de l'automne. C'est

¹ Les Chinois font une différence entre les insectes qui vivent sur les plantes ou dont l'habitat coutumier est sur la plante et les insectes qui ne s'associent à aucune plante en particulier et qui volent, comme les abeilles, les guêpes, les papillons. (Le caractère *fong*, signifie aussi bien abeille que guêpe).

² Il s'agit ici de Yuan-ying, vingt-deuxième et dernier fils de l'empereur Kao-tsou.

³ *Hing* est le nom d'une plante aquatique comestible dont il est question déjà dans le Che-king.

pourquoi je parle de cela en supplément.

Commentaire. — La première phrase de ce chapitre fait allusion au Che-king ou Livre des Vers où des plantes, des insectes, des oiseaux, sont fréquemment mentionnés dans les vieux chants que recueillit Confucius. La vénération qui s'attache à ces textes explique peut-être dans une certaine mesure la représentation des insectes dans l'ancienne peinture ; elle paraît, en tout cas, une raison d'anoblissement pour cette spécialité aux yeux de Lou-tch'ai-che. Il déclare ne pouvoir dire à quel peintre ou à quelle époque remonte la peinture des insectes ; cependant, il nous cite Kou Ye-wang, qui vivait au VI^e siècle, comme un maître renommé. Les peintres sont nombreux ensuite sous les T'ang, les Song, les Kin, les Yuan et les Ming ; la tradition s'est donc poursuivie sans interruption depuis le VI^e siècle au moins, jusqu'à nos jours.

S'il n'est pas fait mention ici de fondation d'écoles et d'évolution des styles, c'est que les grands mouvements caractérisés dans les chapitres correspondants des livres précédents se sont faits sentir ici, tandis que la peinture d'insectes, à elle seule et comme telle, n'a pas servi de point de départ à la constitution d'une école ou d'un style. Enfin, on aura vu que la peinture, dite d'insectes, comporte plusieurs catégories.

Une première catégorie comprend les insectes rampant, marchant ou volant mais qui ont leur habitat régulier sur les plantes. Ce sont les *ts'ao-houei*. Leur représentation appelle la représentation de la plante à laquelle ils sont associés.

Une seconde catégorie comprend les insectes volant, *fong-tie*, guêpes et papillons, qui se posent indifféremment sur toutes les fleurs et ne se trouvent associés à aucune plante déterminée. Enfin, une troisième catégorie comprend les poissons. Cependant, notre auteur nous dit expressément que ce rapprochement ne repose sur aucune autre chose que sur un classement de fantaisie. C'est le point de vue pictural qui a prédominé ici. Les poissons parmi les plantes aquatiques rappelant les ^{p.360} insectes parmi les plantes herbacées, la peinture des poissons s'est trouvée rapprochée de la peinture des insectes. Pour la détermination des deux premières catégories, les Chinois se sont fondés sur l'observation des mœurs des insectes ; pour la troisième, sur un simple rapprochement entre l'aspect d'une peinture représentant des insectes ou des poissons. Cette dernière n'est, en somme, qu'une annexe placée ici parce qu'on ne savait guère où la mettre.

II

Méthode pour peindre les insectes de plantes herbacées

@

Pour peindre les insectes de plantes herbacées, il faut exprimer leur manière de voler, de se poser, de chanter et de sauter. Ceux qui volent, leurs élytres ¹ sont ouvertes, ceux qui se posent, leurs élytres sont

¹ Le caractère *tch'ö* signifie aussi bien une aile d'oiseau, une nageoire de requin, qu'une aile d'insecte. Encore dans ce dernier cas est-il pris tantôt dans le sens d'*élytres*, tantôt dans le sens d'*ailles* proprement dites. J'ai choisi l'un ou l'autre sens suivant le contexte.

refermées. Ceux qui chantent font vibrer leurs *yu*¹ et leurs pattes : cela fait le chant de l'insecte. Ceux qui sautent redressent leur corps, tendent leurs pattes ; cela exprime la manière de sauter. Les guêpes, les abeilles et les papillons ont quatre ailes, deux grandes et deux petites. Les insectes de plantes herbacées ont six pattes, longues ou courtes. Les papillons sont de formes et de couleurs diverses ; on considère surtout les blancs, les noirs et les jaunes comme les plus communs. Leur forme et leurs couleurs varient beaucoup : on ne peut pas les énumérer toutes. Les papillons noirs ont de grandes ailes et une longue queue². Ceux qui correspondent, aux fleurs du printemps ont des ailes souples, l'abdomen plus grand à sa partie postérieure, les ailes et la queue plus épaisses, parce qu'ils viennent d'éclore. Ceux qui correspondent aux fleurs d'automne ont des ailes puissantes, l'abdomen maigre, les ailes et la queue longues, parce qu'ils sont à la veille d'être p.361 vieux. Ils ont des yeux, une trompe³, une paire d'antennes. Quand ils volent, leur trompe se replie en spirale. Quand ils se posent, leur trompe s'allonge et pénètre dans les fleurs pour aspirer [le nectar de] leur cœur. Quoique les formes des insectes de plantes herbacées soient déjà différentes par leur grandeur, leur petitesse, leur longueur ou leur minceur, leurs couleurs changent aussi suivant l'époque. Quand les plantes sont en abondance, leur couleur est entièrement verte, quand les plantes sont flétries et tombent, leurs couleurs deviennent aussi jaunâtres. Quoique, dans les peintures, les insectes ne servent que d'ornement, on doit cependant, ne les y placer qu'en accord avec la saison⁴.

III

Secret pour peindre les insectes de plantes herbacées⁵

@

La peinture des insectes de plantes herbacées et la peinture d'oiseaux relèvent de méthodes différentes. Pour les insectes de plantes herbacées on emploie le *tien-jan*, pour les oiseaux, on emploie la méthode *keou-lo*⁶. De

¹ *Yu*, à proprement parler, signifie plume ou *pennon*. Le texte chinois semble appliquer ce dernier nom à l'organe particulier de la cigale ou du grillon dont la stridulation est précisément causée par le frottement de la patte contre lui. Le texte est trop clair pour qu'on hésite à accepter cette interprétation. Elle montre que les Chinois connaissaient le mécanisme du chant de certains insectes et qu'ils l'avaient découvert en étudiant leurs mœurs pour pouvoir les peindre.

² Ce terme s'applique à cette structure des ailes terminées par une sorte de queue telle qu'on la trouve sur notre *Machaon* ou *grande forte-queue*, papillon dont la chenille vit principalement sur la carotte et le fenouil et qui est bien connu dans nos contrées.

³ Le terme *tsouei* signifie bouche, bec, ouverture. Ici, il désigne bien nettement la trompe comme on le verra à l'une des phrases suivantes.

⁴ Indiquée par les plantes ou les fleurs représentées.

⁵ En phrases rythmées de cinq caractères.

⁶ Le *tien-jan* (*pointer et teindre*) est une méthode qui consiste à évoquer les formes par un maniement du trait et du point, ou plutôt, par une touche pleine qui définit la forme en étalant la couleur. Le pinceau dessine en même

son temps, Teng Tch'ang-yeou a peint avec la connaissance de tous les secrets. Il faisait les fleurs en couleurs ; les cigales et les papillons à l'encre. Il y eut encore K'ieou K'ing-yu ; il peignait les fleurs en couleurs et les insectes de plantes herbacées à l'encre. Quand ils les peignaient, ils distinguaient l'ombre et la lumière, quand ils évoquaient leurs formes, ils exprimaient leur réalité. Les anciens ont eu ces modèles. Parmi ceux qui suivirent dans la peinture des insectes de plantes herbacées, il y eut Tchao Tch'ang, Ko Cheou-tch'ang ; leurs insectes, volant ou sautant, paraissaient vivants. Dans les peintures en couleurs et à traits fins, il faut exprimer les formes par la finesse [des traits]. Il faut d'abord, avant de p.³⁶² donner le premier coup de pinceau, avoir la conception. Comment Ying, Roi de T'eng aurait-il pu, seul, être renommé dans la peinture de papillons.

IV

Secret pour peindre les papillons ¹

@

En général, pour toutes les formes, on peint d'abord la tête ; mais, pour les papillons, on peint d'abord les ailes, car les ailes sont l'essentiel du papillon. L'éclat de leur corps entier s'y trouve. Quand les ailes battent, le corps est à demi apparent. Quand les ailes sont droites le corps apparaît tout entier. Sur la tête, il y a deux antennes ; la trompe se trouve entre les deux antennes ; quand il recueille le nectar, elle est déroulée, quand il vole, elle est enroulée. Dans le vol du matin, ses ailes sont redressées ; dans le repos du soir, ses ailes sont rabattues. Il entre dans les fleurs et il en sort ; son charme est naturel et élégant ; [avec lui], les fleurs sont encore plus belles ; elles sont comme une belle femme accompagnée de deux suivantes.

V

Secret pour peindre la mante religieuse ¹

@

Quoique la mante soit une chose petite, il faut la peindre avec le caractère de la bravoure. Si on la représente au moment où elle saisit

temps qu'il étale celle-ci. D'autre part, le *tien* se prête bien au dessin délicat des formes de l'insecte. Le *tien-jan* est donc l'opposé du *keou-lo* qui, comme on l'a vu, fait prédominer le contour et établit le profil des formes avant d'apposer la couleur.

¹ En phrases rythmées de cinq caractères.

quelque chose, quand on la regarde, c'est comme si c'était un tigre. Ses deux yeux semblent [vouloir vous] dévorer. Sa nature est avide et vorace : c'est pourquoi les sons de guerre se trouvent dans le *k'in* et le *chö*.

Commentaire. — Si, comme on l'a vu au chapitre premier de ce Livre X, la représentation d'un insecte déterminé comporte souvent une allusion littéraire à quelque vieux texte poétique, on a ici, par la représentation de la mante religieuse, une allusion qui repose sur le caractère même de l'insecte. Le nom que nous lui avons donné en p.363 Europe à cause de la conformation de sa paire antérieure de pattes, qui, jointes, semblent faire le geste de la prière, montre combien nous nous sommes mépris sur sa véritable nature. En réalité, cet orthoptère est un des insectes les plus féroces et les plus voraces qui soient. Ces pattes aux segments puissants, sont de formidables pinces broyantes ; elles constituent une arme redoutable. De plus, la mante est batailleuse et féroce. Les Chinois ont exactement observé son caractère et ses mœurs. Elle représente par conséquent la guerre et les armes, tandis que la peinture, art de lettré, réalisé dans le calme de l'esprit et du cœur, est représentée par la guitare à cinq ou sept cordes (*k'in*) et la guitare à cordes multiples (*chö*). De même qu'un pacifique instrument de musique peut jouer des chants de guerre, de même la peinture peut évoquer le métier des armes.

VI

Secret pour peindre les cent insectes ²

@

Les anciens peignaient le tigre et la grue et ils leur donnaient la forme d'un chien et d'un canard domestique ³. Aujourd'hui, dans les peintures d'insectes, l'idée et la forme se trouvent tout entières. Ceux qui marchent, c'est comme s'ils s'en allaient ; ceux qui volent, c'est comme s'ils se poursuivaient ; ceux qui combattent, c'est comme s'ils levaient leurs bras ⁴ ; ceux qui chantent, c'est comme s'ils faisaient vibrer leur abdomen ; ceux qui sautent, c'est comme s'ils détendaient leurs pattes ; ceux qui regardent, c'est comme s'ils braquaient leurs yeux. Ainsi on voit que les merveilles de la nature ne peuvent pas lutter avec les traces de la pointe du pinceau ⁵.

¹ En phrases rythmées de cinq caractères.

² En phrases rythmées de cinq caractères. Cent est pris ici dans un sens indéterminé pour : 'grand nombre'.

³ Cette phrase est une redite du *yeou hio*. Cela veut dire que, dans les anciennes peintures, l'idée était présente, mais, les moyens faisant défaut, la forme était défectueuse.

⁴ Allusion à la mante religieuse dans l'attitude du combat.

⁵ Une note chinoise nous dit que cette dernière phrase est empruntée à une poésie de Mei Cheng yu écrite sur une peinture de Kiu-ning.

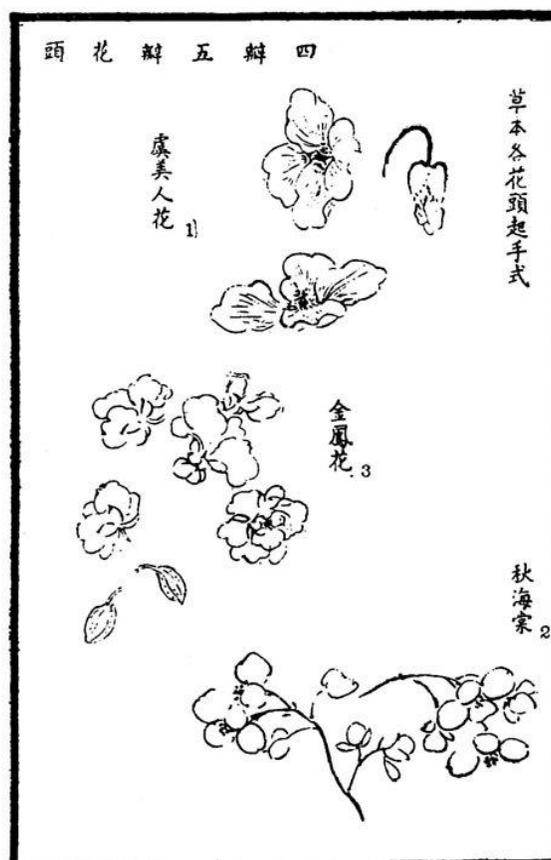
VII

Secret pour peindre les poissons ¹

Si l'on peint les poissons, il faut les faire vivants et arriver à leur donner l'apparence de la nage. Ils doivent paraître effrayés devant une ombre, ou respirer à loisir. A la surface ou dans ^{p.364} la profondeur, parmi les *hing* ² et les algues, l'eau cristalline est propice à leur nage : du fond du cœur, on envie leur plaisir. Ils ont les mêmes désirs que les hommes ; si on n'arrive pas à exprimer leur nature, si on ne fait que leur image, quoiqu'on les représente au sein des cours d'eau, c'est comme s'ils étaient sur un plat ³.

VIII

Exemples pour commencer [à peindre] les diverses fleurs de plantes herbacées



I. Fleurs à quatre ou cinq pétales.

1. Fleurs de Yu-mei-jen ⁴.
2. Fleurs du pommier sauvage d'automne ⁵.
3. Fleurs du kin-fong.

¹ En phrases de cinq caractères.

² Plante aquatique comestible dont il est déjà question dans le Che-king, voir plus haut p. 359, note 1.

³ Sur un plat, c'est-à-dire : morts.

⁴ *Papaver Rhœas*.

⁵ Au caractère *t'ang*, le dictionnaire de Giles donne comme équivalent du terme *ts'ieou-hai-t'ang* le *Begonia Evansiana*. Ce n'est évidemment pas dans cette acception qu'il faut le prendre ici : c'est le *pyrus spectabilis*.



II. [Fleurs à quatre ou cinq pétales]. p.365

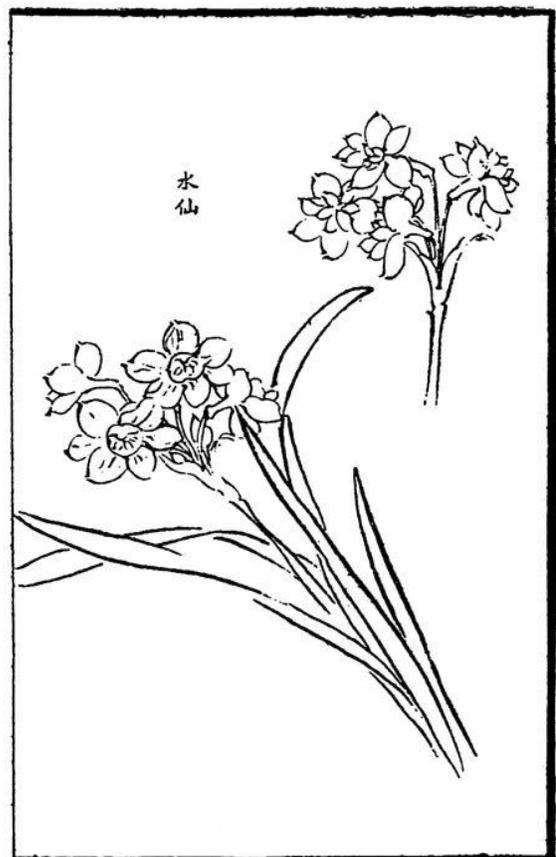
1. Fleurs de ts'ieou-kouei.



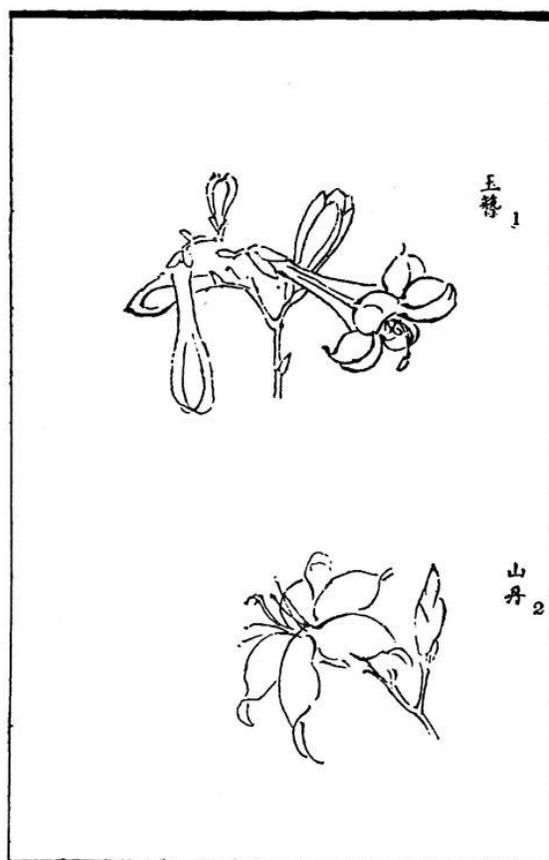
III. [Fleurs à quatre ou cinq pétales].

1. Fleurs de ts'ieou-kouei 1.

IV. Fleurs de Chouei-sien (Narcisse).



1 *Hibiscus abelmoschus*.



V et VI. Fleurs à réceptacle allongé et à cinq ou six pétales.

1. Po-ho 1.

1. Yu-tsan 2.

2. Chan-tan 3.



VII. Fleurs à réceptacle allongé et à cinq ou six pétales.

1. Suan-houa (Hémérocalle).

2. Tsien-lo (œillet).

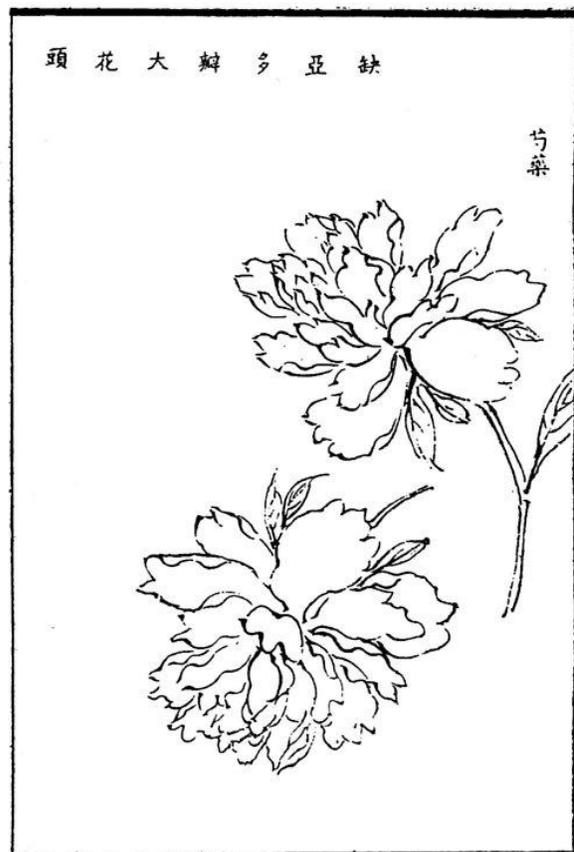
1 Lis.
 2 *Polianthes tuberosa*.
 3 Lis du Japon.

IX

Grandes fleurs aux pétales nombreux et dentelés

VIII. [Fleurs aux pétales nombreux et dentelés].
 p.367

1. Pivoines ¹.



IX. [Fleurs aux pétales nombreux et dentelés].

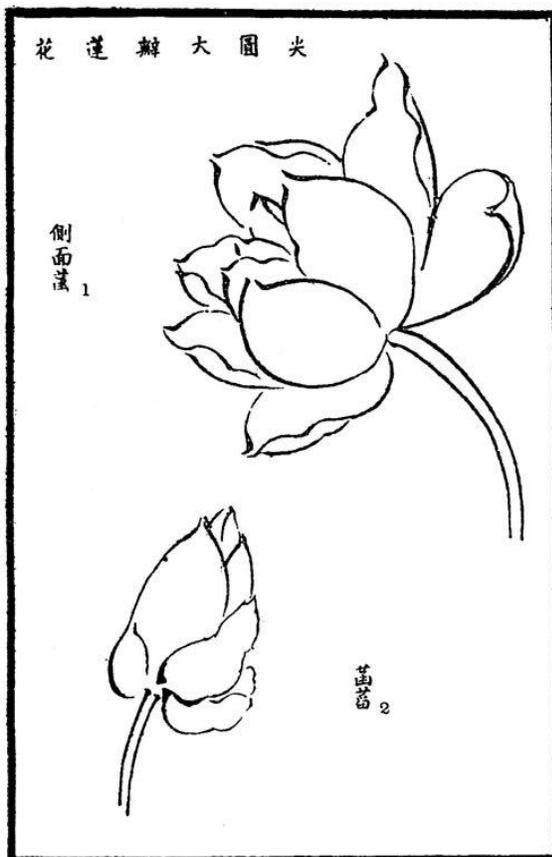
1. Sou-kouei ².



X. [Fleurs aux pétales nombreux et dentelés].

1. Ying-sou (Pavot). 2. Fou-yong ³.

¹ *Paeonia albiflora*.
² *Althea rosea*.
³ *Hibiscus mutabilis*.



X

Fleurs de lotus à grands
pétales pointus ou arrondis

XI. [Fleurs de lotus à grands pétales].

1. Fleur entrouverte vue obliquement.
2. Bouton.



XII. [Fleurs de lotus à grands pétales].

1. Fleur de lotus vue de face.
2. Bouton entrouvert.

XI

Fleurs de différentes formes



XIII. Fleurs de différentes formes. p.369

1. Hou-tie-houa (Iris).



XIV. [Fleurs de différentes formes]

1. Sieou-k'ieou-houa (famille des plantes ligneuses) 1.
 2. Lo-yang-houa (œillets).
 3. K'ien-nieou-houa 3.



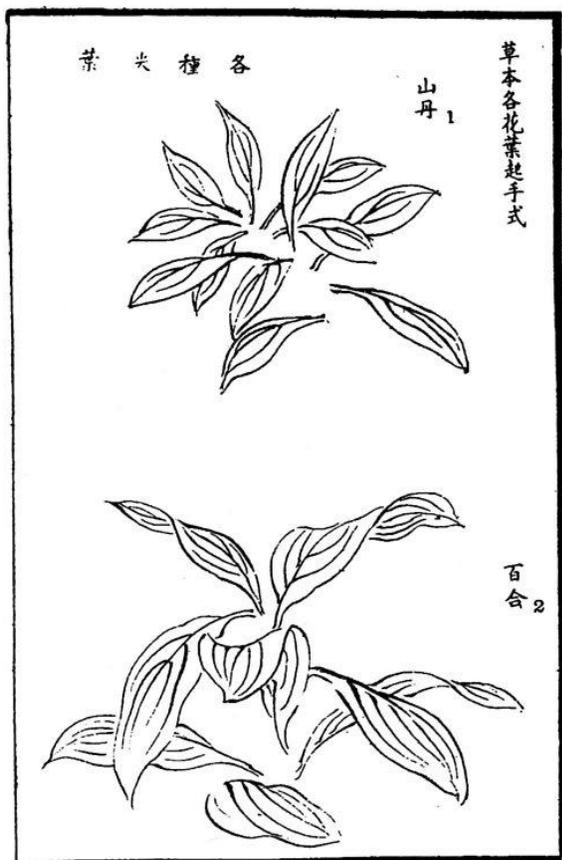
XV. [Fleurs de différentes formes]

- Tseu-t'eng-houa 2.
 1. Seng Hiai-kiu.
 2. Yu-eul-mou-tan.
 3. Tou-kiuan-houa (fleur de sorbier).
 4. Kin-tchan-houa.

1 *Hortensia*.
 2 *Wistaria sinensis*.
 3 *Ipomœa hederacea*.

XII

Exemples pour commencer à peindre les feuilles des plantes herbacées



XVI. Feuilles pointues de diverses espèces 1.

- 1. Chan-tan (Lis du Japon).
- 2. Po-ho (Hémérocalle).



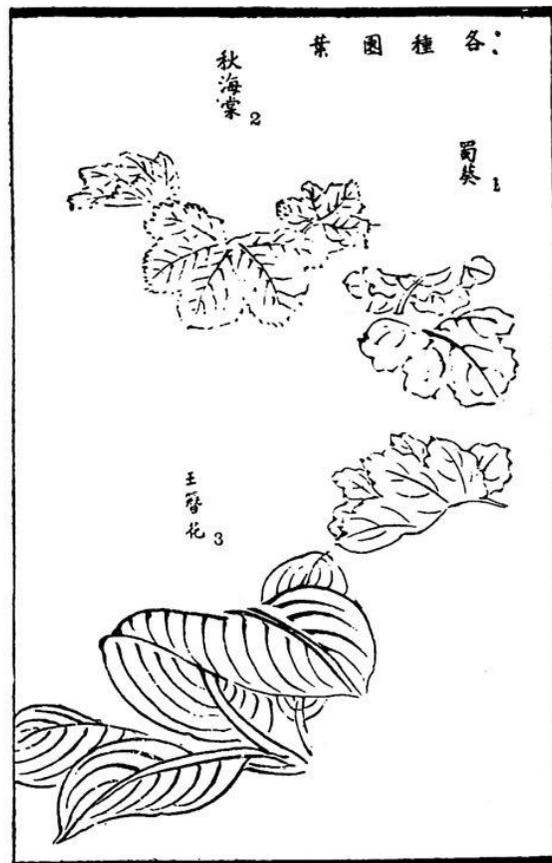
XVII. [Feuilles pointues de diverses espèces].

- 1. Ki-kouan (Amaranthe).
- 2. Kin-fong 2.

1 Voir les fleurs correspondantes : page 366, planches V et VI.
 2 Voir la fleur correspondante : page 364, planche I, n° 3.

XIII

Feuilles arrondies de diverses espèces



XVIII. Feuilles arrondies de diverses espèces. p.371

1. [Feuilles] de Sou-kouei 1.
2. [Feuilles du] pommier sauvage d'automne 2.
3. [Feuilles de la] Tubéreuse 3.

1 Voir la fleur correspondante : *Althea rosa*, page 367, planche IX.
2 Voir page 364, planche I, n° 2.
3 Voir page 366, planche VI, n° 1 *Polianthes tuberosa*.

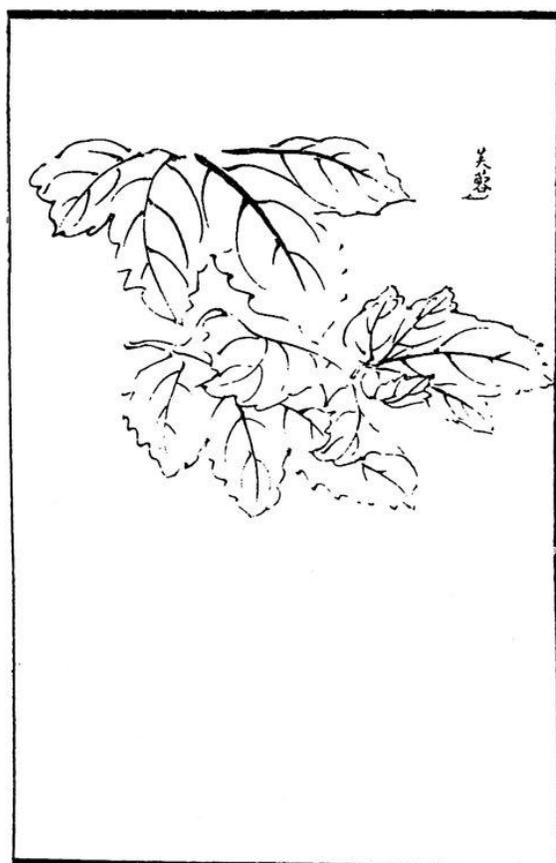
XIV

Feuilles dentelées de diverses espèces



XIX. Feuilles dentelées de diverses espèces.

1. [Feuille de] ts'ieou-kouei 1.
2. [Feuille de] Seng Hiai-kiu 3.



XX. [Feuilles dentelées de diverses espèces].

- [Feuille de] Fou-yong 2.

1 Hibiscus. Voir page 365, planches III et IV.
2 Hibiscus. Voir page 367, planche X, n° 1.
3 Voir page 369, planche XV, n° 2.

XV

Feuilles allongées de diverses espèces

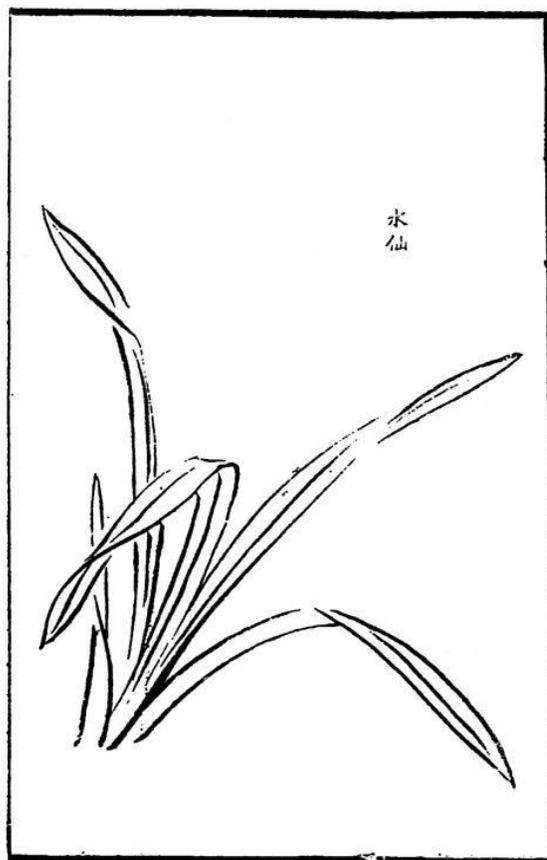
XXI. Feuilles allongées de diverses espèces. p.373

1. [Feuilles de] hou-tie-houa (Iris) 1.
2. [Feuilles de] hémérocalle 2.



XXII. [Feuilles allongées de diverses espèces].

1. [Feuilles de] Narcisse 3.



1 Voir la fleur correspondante page 369, planche XIII.
2 Voir page 366, planche VII, n° 1.
3 Voir page 365, planche IV.



XVI

Feuilles dentelées de diverses espèces

XXIII. Feuilles dentelées de diverses espèces.

1. [Feuille de] Pivoine 1.



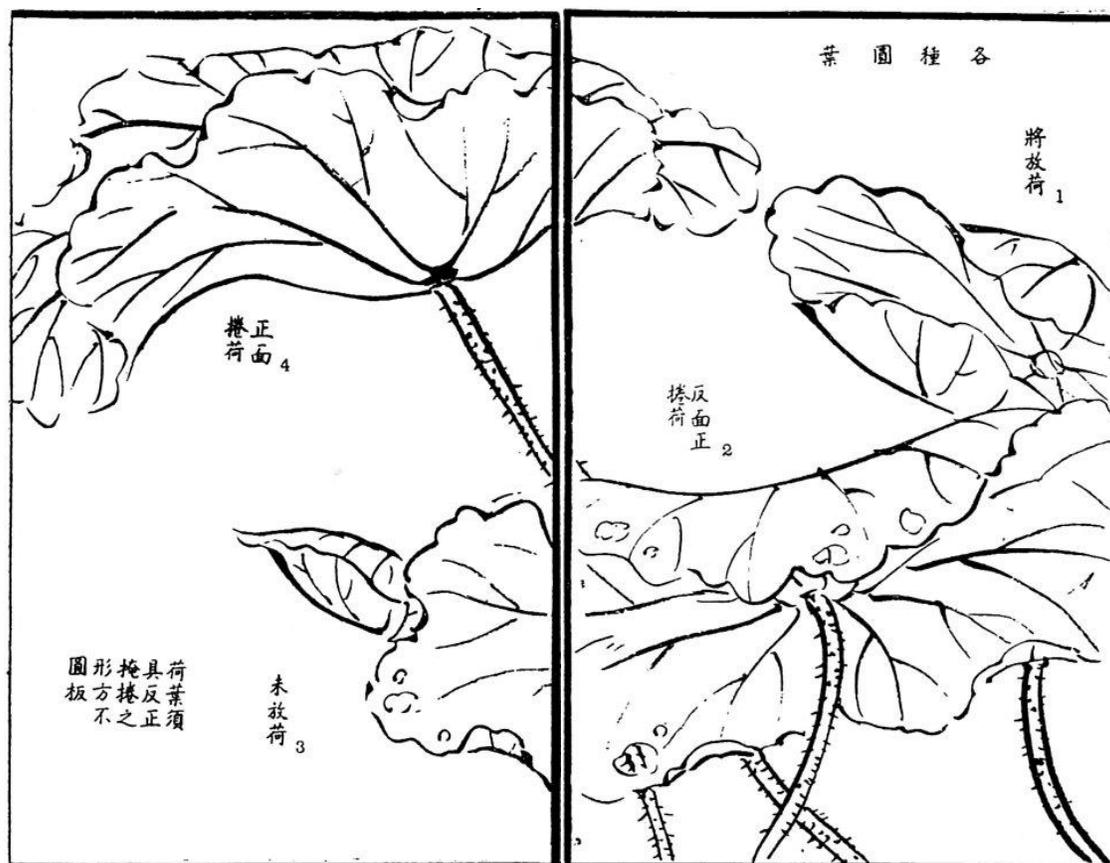
XXIV. [Feuilles dentelées de diverses espèces].

1. [Feuille de] ying-sou (Pavot).
2. [Feuille de] yu-mei-jen (coquelicot) 2.

1 *Pæonia albiflora*, Voir page 367, planche VIII et partie de la planche IX.
2 *Papaver rhœas*. Voir page 364, planche I, n° 1.

XVII

Feuilles arrondies de diverses espèces



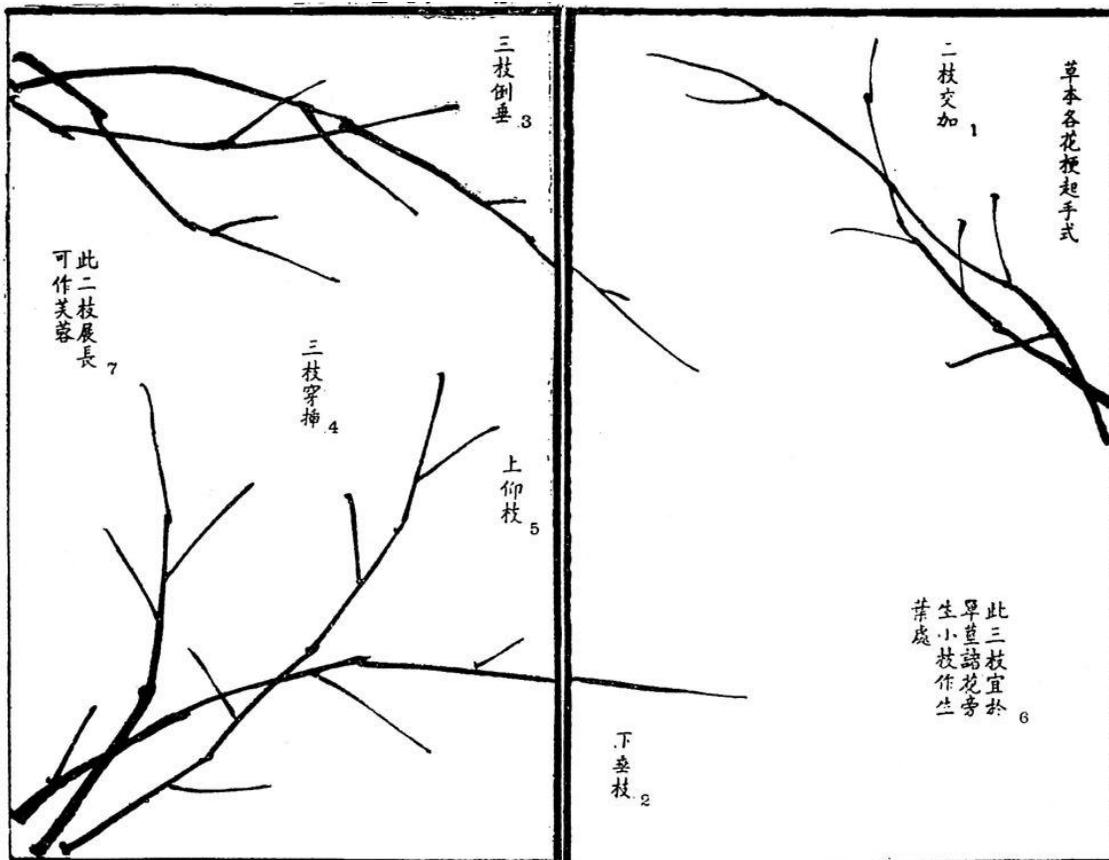
XXV et XXVI. Feuilles arrondies de diverses espèces. p.375

1. Une feuille de lotus entrouverte.
2. Une feuille de lotus repliée et vue de dos.
3. Une feuille de lotus horizontale et repliée.
4. Une feuille enroulée.

Les feuilles de lotus doivent avoir les poses : fan (vues de dos) ; tcheng (vues de face) ; yen (à demi-cachées) ; kuan (enroulées). Alors, seulement, elles ne sont pas monotones.

XVIII

Exemples pour commencer [à peindre] les tiges des plantes herbacées et des plantes ligneuses



XXVII et XXVIII. Exemples pour commence [à peindre] les tiges des plantes herbacées et des plantes ligneuses.

1. Deux branches s'entrecroisant.
2. Une branche penchée.
3. Trois branches penchées.
4. Entrecroisement de trois branches.
5. Branches redressées.
6. Ces trois branches sont propres à être associées aux plantes florales à tige unique en tant que branches dérivées donnant naissance aux feuilles.
7. Ces deux branches allongées conviennent pour le fou-yong.

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

XXIX. Exemples pour commencer [à peindre] les tiges des plantes herbacées et des plantes ligneuses. p.377

1. Tronc et branches de pivoine.

2. Trois branches entrecroisées. — En allongeant ces branches on peut faire des branches de sou-kouei, de ts'ieou-kouei et de ying-sou **1**.



XXX. Exemples pour commencer [à peindre] les tiges des plantes herbacées et des plantes ligneuses.

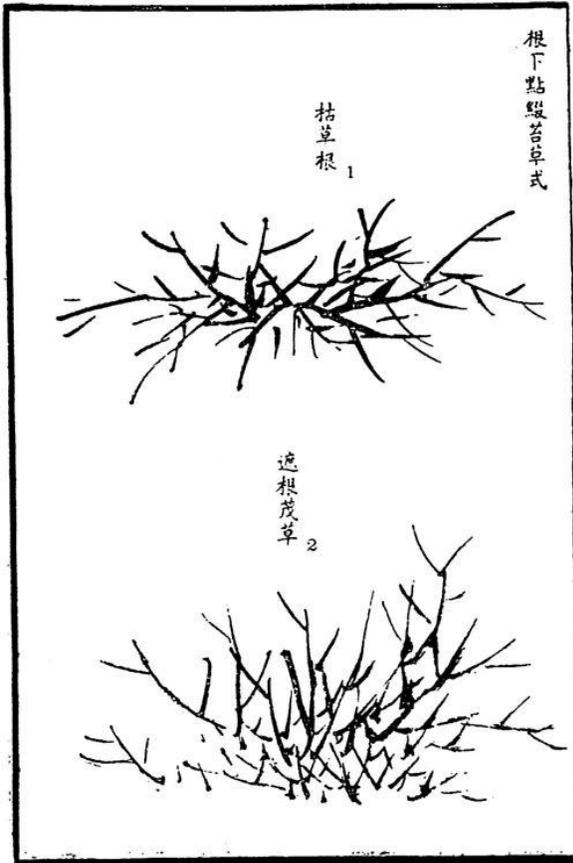
Branches à nœuds de hong-leao **2**.



1 *Althea rosea*. Voir page 367, planche IX ; page 371, planche XVIII. *Hibiscus abelmoschus*. Voir page 365, planche II et III, page 372, planche XIX, n° 1. Pavot. Voir page 367, planche X, n° 1 ; page 374. planche XXIV, n° 1.
2 *Polygonum orientale*.

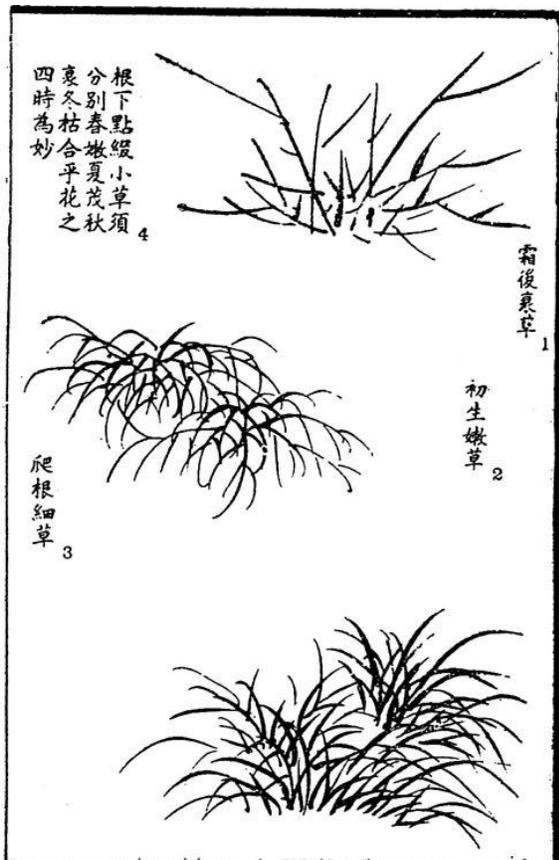
XIX

Exemple d'herbes qui ornent la base des plantes



XXXI. Exemple d'herbes qui ornent la base des plantes.

1. Tiges d'herbes flétries.
2. Herbe abondante et cachant la base [de la plante].



XXXII. Exemple d'herbes qui ornent la base des plantes.

1. Herbe flétrie après le givre.
2. Jeunes herbes.
3. Herbes fines rasant la terre.
4. Pour les petites herbes qui ornent la base [des plantes], il faut faire les distinctions [suivantes] : au printemps, elles sont tendres ; en été, abondantes ; en automne, flétries ; en hiver, desséchées. Le mieux, c'est de savoir les faire concorder avec les fleurs des quatre saisons.

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

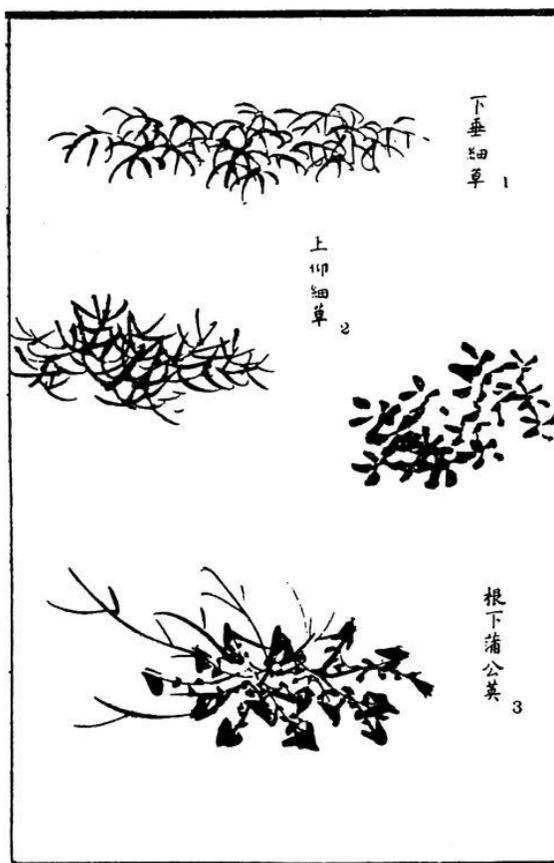
XXXIII. Exemple d'herbes qui ornent la base des plantes. p.379

1. Herbes [faites] au trait pointu.
2. Herbes [faites] au point rond.
3. Graminée sauvage à la base des plantes à fleurs.
4. Les graminées sauvages et le pissenlit, ces deux herbes ne peuvent résister à la neige et au givre. Elles sont bonnes à être placées au pied du chrysanthème, du prunier ou de l'iris.



XXXIV. Exemple d'herbes qui ornent la base des plantes.

1. Fines herbes recourbées.
2. Fines herbes redressées.
3. Pissenlit à la base des plantes.



XX

Premier exemple d'insectes de plantes herbacées à dessiner pour varier [la peinture des fleurs].

Papillons



XXXV. Papillons.

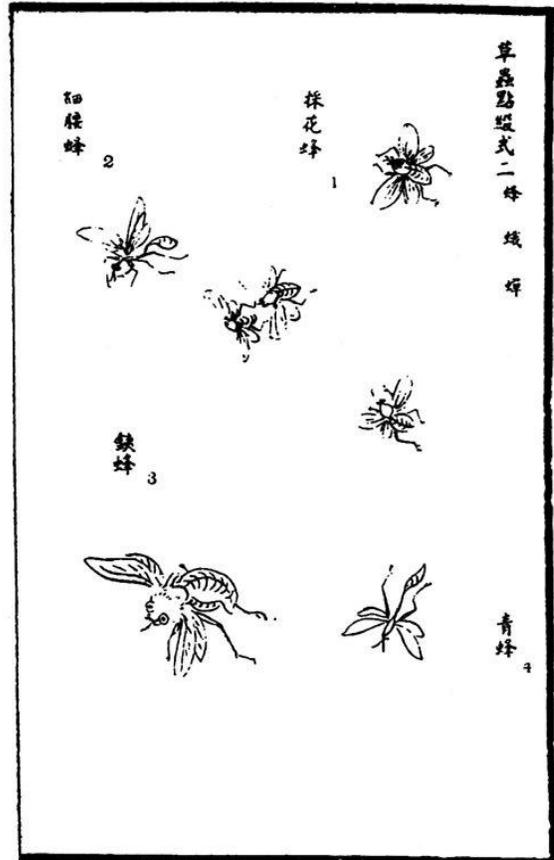
1. Papillon volant horizontalement, vu de côté.
2. Papillon vu de dessus.
3. Papillon vu de dessous.

XXI

Deuxième exemple d'insectes à dessiner pour varier [la peinture des fleurs]. Guêpes et abeilles, papillons de nuit, cigales

XXXVI. Guêpes et abeilles. p.381

1. Abeille à miel.
2. Mouche à fine taille.
3. T'ie-fong 1.
4. Mouche verte.



XXXVII. Papillons de nuit, cigales.

1. Papillon de nuit, volant.
2. Cigale tombée d'une branche, vue de dessus.
3. Un couple de papillons de nuit 2.
4. Cigale posée sur une branche, vue de dessous.



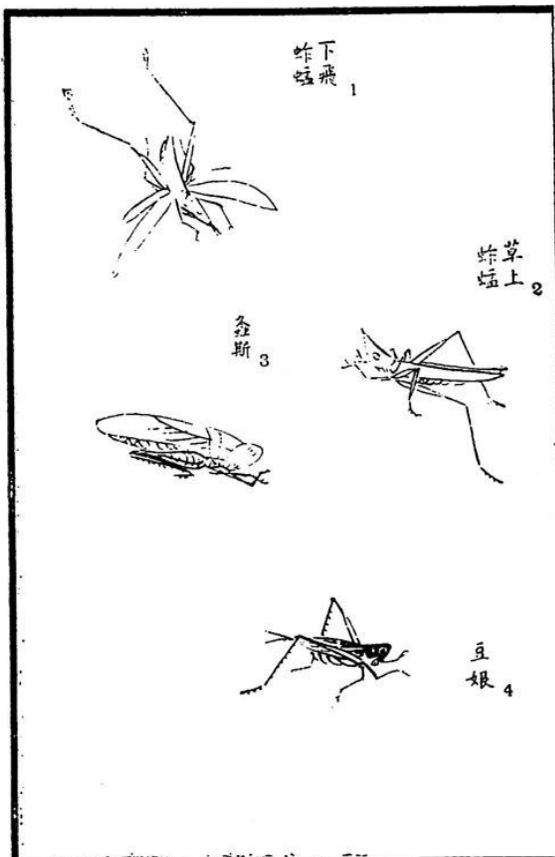
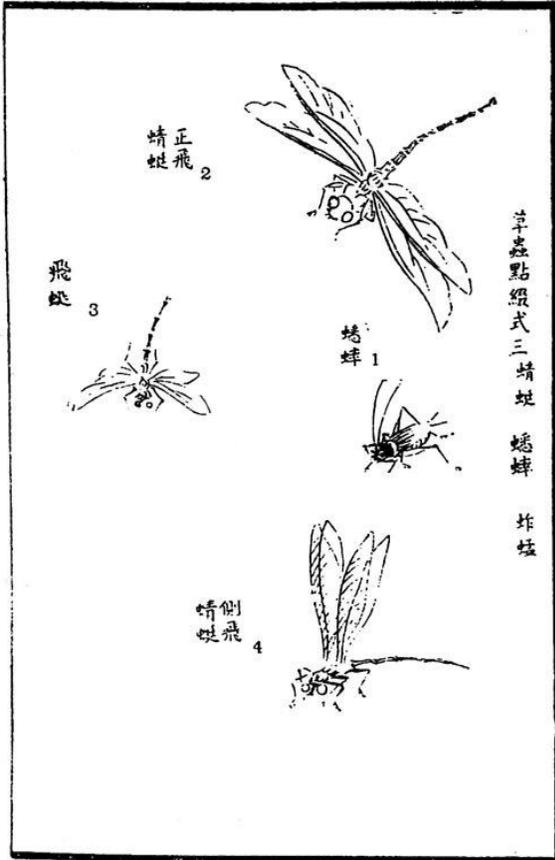
1 Le t'ie fong est une guêpe à tête noire qui fore le bois et habite dans le creux des arbres.
 2 ngo désigne, à proprement parler les insectes ailés qui viennent voler, le soir, autour des lampes.

XXII

Troisième exemple d'insectes de plantes herbacées à dessiner pour varier [la peinture des fleurs].
 Libellules - grillons - sauterelles.

XXXVIII. Grillons. Libellules.

1. Grillon.
2. Libellule au vol, vue de dessus.
3. Libellule au vol.
4. Libellule au vol, vue de côté.



XXXIX. Sauterelles.

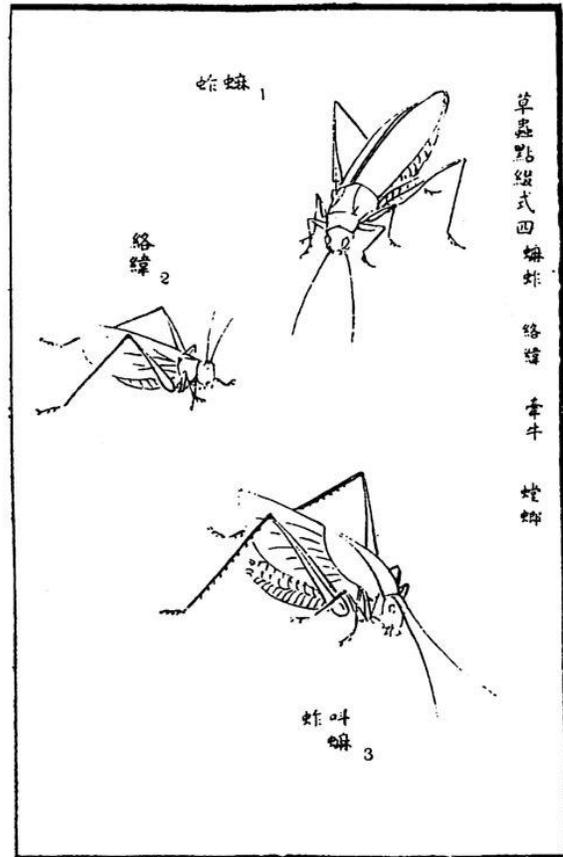
1. Sauterelle volant en descendant [vers le sol].
2. Sauterelle posée sur une herbe.
3. Tchong-seu (sauterelle-criquet).
4. Teou-niang (sauterelle-demoiselle).

XXIII

Quatrième exemple d'insectes
 de plantes herbacées à
 dessiner pour varier [la
 peinture des fleurs]. Ma-tcha¹
 — lo-wei² — k'ien-nieou³ —
 mante.

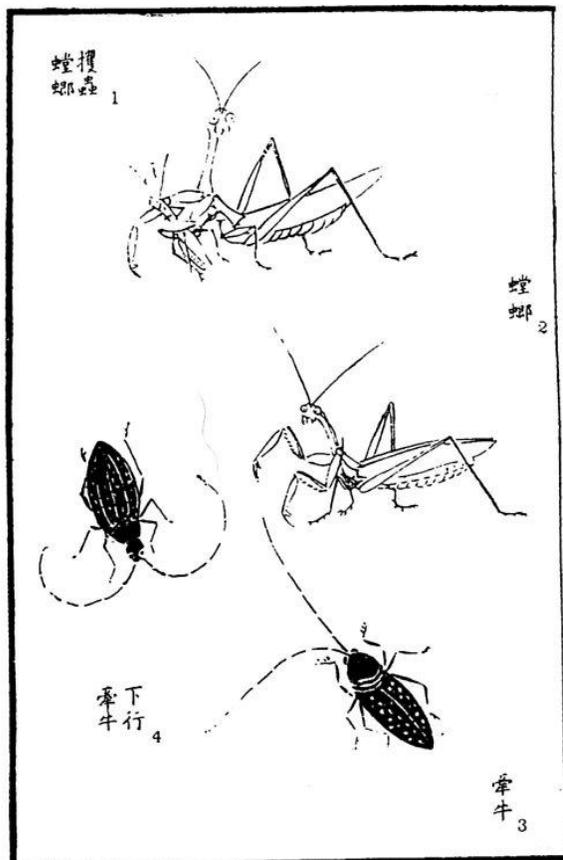
XL. Ma-tcha et Lo-wei. p.383

1. Ma-tcha.
2. Lo-wei.
3. Le ma-tcha chantant 4.



XLI. Mante et Capricorne.

1. Mante religieuse saisissant un insecte.
2. Mante religieuse.
3. Capricorne.
4. Criquet frottant ses ailes de ses pattes.



1 Grande sauterelle verte qui naît en septembre.
 2 Espèce de sauterelle.
 3 Capricorne associé à la fleur du même nom. Voir page 369, planche XIV, n° 3.
 4 Criquet frottant ses ailes de ses pattes.

XXIV

Exemples de peintures de plantes herbacées et d'insectes ¹



XLII. Fleur de ye-ho ²
à l'imitation de la peinture de T'eng Tch'ang-yeou.



XLIII. Pavot
à l'imitation d'une peinture de Ts'ien Chouen-kiu.

¹ Comme précédemment, pour la désignation des auteurs de ces peintures, j'ai suivi les indications de la table du *Kiai tseu yuan*.
² *Albizia julibrissin*.



XLIV. Plante de Kin-seu-ho-ye p.385
à l'imitation d'une peinture de Lu Ki.



XLV. Fleur de ling (trapa bicornis ou châtaigne d'eau)
à l'imitation d'une peinture de Lieou Yong-nien.



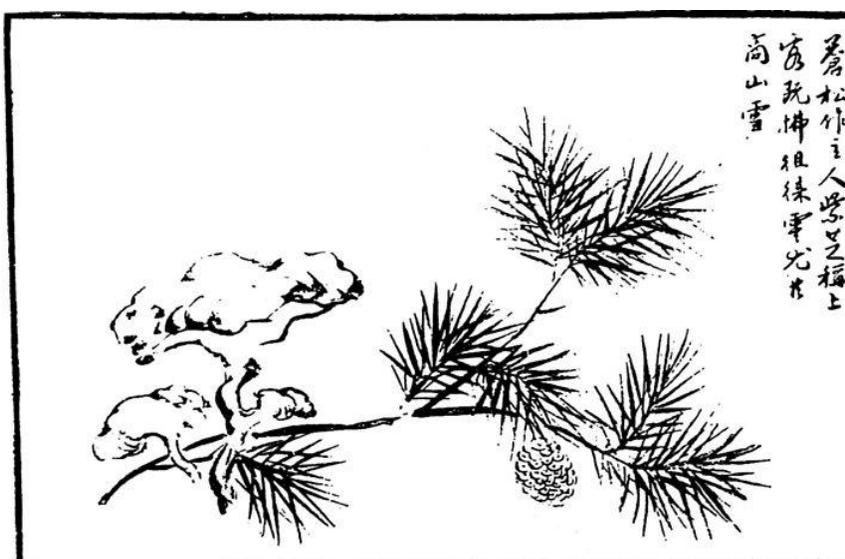
XLVI. Fleur de Ki-kouan (amaranthe crête-de-coq)
à l'imitation d'une peinture de Siu Tch'ong-sseu.



XLVII. Plante de king-hien 1 et de Yen-lai-hong 2
à l'imitation d'une peinture de Tchao Yi.



XLVIII. Fleur de lotus par Houang Ts'uan.



XLIX. Plante de ling-tche (champignon de bon augure)
à l'imitation d'une peinture de Kia Siang.

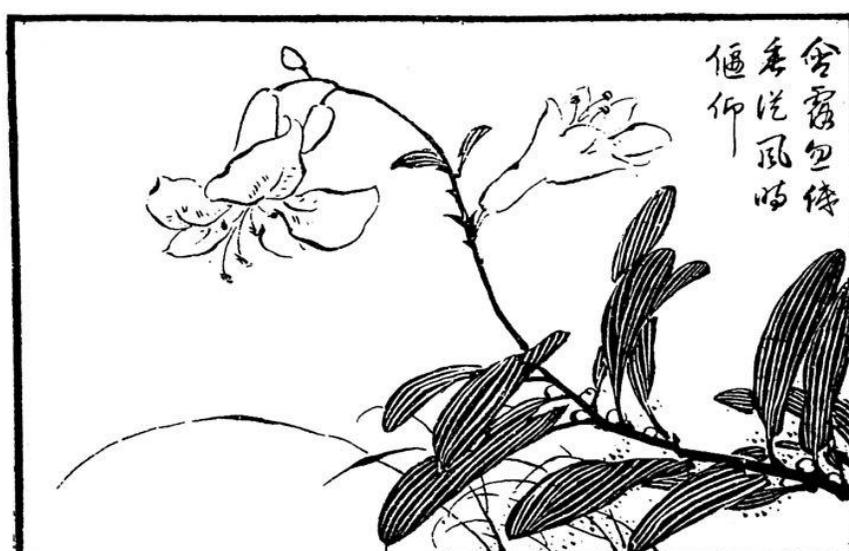
1 Pourpier.
2 *Amaranthus gangeticus*.



L. Fleur de Yu-tsan 1 p.387
 à l'imitation d'une peinture de Hou Tchouo



LI. Plante de Siue-li-hong
 à l'imitation d'une peinture de Lin Po-Ying



LII. Fleurs de Mi-siuan 2
 à l'imitation d'une peinture de Siu Tch'ong-kiu.

1 *Polianthes tuberosa*.
 2 *Hemerocalis graminea*.



LIII. Fleurs de P'ou-kong-ying 1 par Houang Kiu-ts'ai

@

L I V R E X I

**L E S P L A N T E S L I G N E U S E S
E T L E S O I S E A U X**

I

Explication élémentaire sur la peinture des fleurs
et des oiseaux par le Maître de la maison ts'ing-tsai

HISTOIRE DE LA MÉTHODE DE PEINTURE
(FLEURS DES PLANTES LIGNEUSES)

@

p.391 Dans la préface du *Siuan ho houa pou* ¹, il est dit que les plantes possèdent l'esprit des cinq éléments et de la nature entière. Le *yin* et le *yang*, d'une seule exhalaison, engendrent l'abondance [des plantes], d'une seule inspiration, ils les flétrissent ². Les belles fleurs et les belles plantes ligneuses, que l'on voit parmi les végétaux, on ne peut les énumérer. Dans leur façon de se développer et de prendre leurs nuances, si leur couleur éclate sous le ciel, bien que la nature ne les ait pas embellies intentionnellement, elles se montrent à tous les yeux et révèlent l'esprit d'harmonie. C'est pourquoi les poètes les ont employées p.392 pour y renfermer des allusions : cela, naturellement, se relie à la peinture. Si l'on considère de petites branches et de petites fleurs, alors les fleurs de plantes herbacées sont très belles ; mais si l'on considère une forme entière, alors les fleurs de plantes ligneuses sont supérieures. La pivoine a reçu de la nature sa richesse ; le pommier sauvage en a reçu son charme ; le prunier en a reçu sa pureté ; l'abricotier en a reçu l'abondance [de ses fleurs] ³. Le pêcher a des fleurs nombreuses et resserrées ; le poirier a des fleurs blanches ; l'éclat du *chan tch'a* (camelia) surpasse celui du cinabre ; le parfum du cannelier ⁴ provient de ses grains d'or ; le peuplier, le saule, l'elœococca ont [un caractère] pur et élevé ; le pin et le cyprès thuya ont [le caractère de] la fermeté et de la constance. Quand on les représente dans

¹ Livre donnant la description de 692 peintures faisant partie des collections impériales durant la période Siuan-ho (1119-1126).

² Ces phrases constituent une allusion au système cosmogonique définitivement fixé par Tchou Hi et qui a pris place dans la doctrine des lettrés. Cependant ces idées sont beaucoup plus anciennes car la théorie du *yin* et du *yang*, de leur action sur la nature et sur la succession des phénomènes était déjà entièrement formulée au début du IX^e siècle. Le *yin* et le *yang* sont les deux principes dérivées de l'unité primordiale ou *T'ai-ki*. Le *yang* correspond au mouvement de la matière, c'est un principe mâle ; le *yin* correspond au repos de la matière, c'est un principe femelle. Chacun d'eux porte en soi le germe de l'autre et c'est à des mélanges divers des deux principes que sont dues les formes naturelles. Lorsque le *yang* mâle prédomine sur le *yin* femelle la tendance au mouvement s'accroît et produit, dans la succession des saisons, le printemps et le plein épanouissement de l'été. Lorsque le *yin* femelle commence à prendre la prédominance, la tendance au mouvement se ralentit et produit l'automne, puis l'hiver. Ces successions régulières ont été comparées aux battements réguliers d'un pouls ; lorsqu'il y a exhalaison, on voit apparaître les saisons qui correspondent à l'épanouissement des plantes. Lorsqu'il y a inhalation, on voit les plantes se flétrir, entrer dans le sommeil hivernal et mourir. — D'autre part, le texte dit que les plantes possèdent l'esprit des cinq éléments parce que les plantes appartiennent à la terre et que le chiffre de la terre est cinq ; il correspond aux cinq éléments dont l'essence influe sur tous les êtres qu'elle compose suivant des combinaisons diverses dans lesquelles chacun d'eux est représenté pour une proportion variable. C'est pourquoi il est dit que les plantes possèdent l'esprit des cinq éléments et de la nature entière. Elles sont constituées sur le type général et révèlent, par conséquent, comme le dit plus bas le texte, un esprit d'harmonie.

³ Il exprime donc par là une idée d'abondance.

⁴ Le cannelier est appelé ici *yue-koueï* ou « cannelier de la lune » par allusion au cannelier haut de cinq mille pieds, qui se trouve, d'après la croyance populaire, dans la lune et qui est surtout visible au milieu de l'automne. La légende de ce cannelier dérive d'une interprétation des taches de la lune.

les peintures, ils suffisent à révéler le sentiment élevé de l'homme ; ils dominent la nature et enchantent l'esprit.

Quand on considère cette sorte de peinture, on note d'abord, parmi ceux qui excellaient dans la peinture de ces plantes, sous les T'ang, Sie Tsi, Pien Louan, Leang Kouang, Yu Si, Tiao Kouang, Tcheou Houang, Kouo K'ien-houei, [Kouo] K'ien-yeou, tous ces peintres doivent être mis au même rang ; pour leurs peintures d'oiseaux et de fleurs ils sont tous également renommés. A l'époque des cinq dynasties T'eng Tch'ang-yeou, Tchong Yin, Houang Ts'iuan, le père et les fils ¹, se sont levés à leur suite. [T'eng] Tch'ang-yeou, dans ses recherches relatives au pinceau et à l'encre, n'eut pas besoin de maître. Tchong Yin prit pour maîtres les frères Kouo, l'aîné et le cadet ². Houang Ts'iuan excellait dans la réunion des supériorités des différents maîtres. Pour les fleurs, il imitait [T'eng] Tch'ang-yeou, pour les oiseaux, il imitait Tiao Kouang. Ses dragons, ses grues, ses arbres, ses pierres, chacun provenait de quelque source ³. Ses fils, Kiu-pao et Kiu-ts'ai ont ^{p.393} continué la méthode de leur père. C'est pourquoi leur nom fut célèbre à leur époque et leur méthode s'est transmise à la postérité. C'est pourquoi, pour la méthode de peinture, au commencement des Song, on a pris le père et les fils Houang comme modèles. Au temps des Song, Siu Hi s'élève soudainement ; il changea entièrement l'ancienne manière. C'est pour cela qu'on dit : « Devant lui les prédécesseurs disparaissent ; après lui, il n'y eut pas de successeurs ». Quoiqu'il se trouve entre Houang Ts'iuan et Tchao Tch'ang, ses qualités *miao* et *chen* leur sont supérieures. Il les a léguées à Tch'ong-sseu et à Tch'ong-kiu ⁴. Ceux-ci ont perpétué son savoir. C'est ainsi qu'on dit : « Continuer la bravoure de son grand père ». La façon de peindre de Tchao Tch'ang est pleine d'habileté ; non seulement il représentait les formes, mais il pouvait encore exprimer leur esprit. On a dit que Siu Hi, Houang Ts'iuan et Tchao Tch'ang sont à peu près égaux. Cependant les peintures de [Houang] Ts'iuan ont la qualité *chen*, mais non la qualité *miao*. Les peintures de Tchao Tch'ang ont [la qualité] *miao*, mais non [la qualité] *chen* ⁵. Est-ce à cause de cela qu'on a parlé ainsi ? C'est pourquoi Yi Yuan-ki quand il commençait à peindre avec maîtrise, voyant les peintures de [Tchao] Tch'ang dit : « Dans ce monde, il ne manque pas d'hommes [éminents] ! Mais il faut abandonner les antiques manières et s'élever au dessus des anciens : ainsi seulement, on peut arriver à leur perfection ! » K'ieou K'ing-yu, au début, eut Tchao Tch'ang comme maître.

¹ Il s'agit ici de Houang Kiu-ts'ai et de Houang Kiu-pao, tous deux fils de Houang Ts'iuan.

² C'est-à-dire Kouo K'ien-houei et Kouo K'ien-yeou.

³ C'est-à-dire de quelque maître dont il avait étudié le style.

⁴ Siu Tch'ong-kiu et Siu Tch'ong-sseu sont les petits fils de Siu Hi.

⁵ Voir : Introduction générale ; les Trois Qualités. Chap. VI et Commentaire, pp. 20-22.

Dans son vieil âge, il le dépassa et atteignit à la hauteur de Siu Hi. Ts'ouei Po, Ts'ouei K'io et Ngai Siuan, Ting Houang, Ko Cheou-tch'ang, Wou Yuan-yu, tous, sur l'ordre de l'empereur, sont entrés à l'académie des peintres. Leur nom était célèbre de leur temps. Ngai Siuan est considéré comme l'égal de Siu [Hi] et de Tchao [Tch'ang]. Ting Houang ne peut être égalé à Houang [Ts'iuan] et à Siu [Hi]. Les peintures de Ko Cheou-tch'ang ont bien la ressemblance [des choses], mais elles manquent de vie : elles sont trop simples et monotones, cependant, à force d'études, il arriva à progresser. Wou Yuan-yu, quoiqu'il ^{p.394} ait pris Ts'ouei Po comme maître, a pu arriver à sa méthode personnelle. A cause de [Wou] Yuan-yu, même les peintres de l'académie changèrent leur manière et se libérèrent [de la tradition]. En exprimant leur conception, ils ont tout à coup purifié les mauvaises méthodes de leur époque et marché sur les traces des anciens. Telle fut la force de [Wou] Yuan-yu ! Les fleurs et les oiseaux de Lieou Tch'ang, Mi Yuan-tchang les a vues ; il estime qu'ils n'étaient pas inférieurs à [ceux de] Tchao Tch'ang. Yo Che-siuan, quand il commença à étudier la peinture, aima la méthode de Ngai Siuan ; ensuite, il s'aperçut de son étroitesse et il put surpasser ses prédécesseurs. Ses peintures de fleurs et d'oiseaux ont l'idée de vie. Si on le compare à [Ngai] Siuan, alors celui-ci s'éteint comme mort. Wang Hiao imitait la méthode de Kouo K'ien-houei ; il semble qu'il n'a pu l'assimiler. Dans leurs peintures de fleurs et d'oiseaux, T'ang Hi-ya, son petit-fils [T'ang] Tchong-tsou, non seulement dessinent les formes, mais encore expriment leur caractère. Toutes les peintures de Lieou Yong-nien et de Li Tchong-tch'en étaient parfaites. Les peintures de fleurs et d'oiseaux de Li Tchong-siuan sont très brillantes, mais elles manquent d'élégance et d'esprit. A l'époque des Song du Sud, quoique le temps et le territoire aient changé et que la méthode de peindre ait été transformée, il y eut Tch'en K'o-kieou qui imita Siu Hi et Tch'en Chan qui imita Yi Yuan-ki. C'est pourquoi leur façon de mettre la couleur fut claire et légère ; elle surpasse Lin et Wou ¹. Lin Tch'ouen et Li Ti, chacun a eu son maître. Han Yeou et Tchang Tchong suivaient la méthode de Lin Tch'ouen. Ho Hao rappelait Li Ti ; Lieou Hing-tsou imitait Han Yeou. Tchao Po-kiu et [Tchao] Po-siao transmirent la méthode de leur famille. Quant à Wou Yuan-kouang, Tso Yeou-chan, Ma Kong-hien, Li Tchong, Li Ts'ong-hiun, Wang Houei, Wou Ping, Ma Yuan, Mao Song, Mao Yi, Li Ying, P'eng Kao, Siu Che-tch'ang, Wang ^{p.395} Ngan-tao, Song Pi-yun, Fong Hing-tsou, Lou Tsong-kouei, Siu Tao-kouang, Sie Cheng, Tan Pang-hien, Tchang Ki, Tchou Chao-tsong, Wang Yeou-touan, tous furent renommés pour leurs peintures de fleurs et d'oiseaux. Soit qu'ils aient eu

¹ Lin pour Lin Ts'ouen, Wou pour Wou Yuan-yu.

quelque maître qu'on ignore, soit qu'ils aient travaillé d'après leurs propres idées, ils se sont conformés aux [méthodes des] anciens ; vraiment, ils ont été la floraison d'une époque. P'ang Tchou et Siu Yong, des Kin, Ts'ien Chouen-kiu et Wang Yuan des Yuan, sont tous reconnus comme de grands peintres. Chacun a eu son maître ; [Ts'ien] Chouen-kiu a eu pour maître Tchao-Tch'ang. Chen Mong-kien a eu pour maître [Ts'ien] Chouen-kiu. Wang Yuan a étudié les peintures de Houang Ts'iuan et de Tchong Jen, Tseungang ¹ a dit qu'il était Houang Ts'iuan ressuscité ; comment n'aurait-il pas possédé sa véritable méthode ? Cheng Meou a étudié Tch'en Tchong-chan, Lin Po-ying a étudié Leou Kouan ; ils purent transformer leur méthode et dépasser leur maître. Tch'en Jeou et Lieou Kouan-tao imitèrent les méthodes des anciens, ils réunirent leurs supériorités. Tchao Mong-yu, Che Song, Mong Yu-jouen, Wou T'ing-houei sont comme des maîtres. Yao Yen-k'ing, quoique habile, ne fut pas exempt des mauvaises traditions de son époque. Tchao Siue-yen possédait la méthode de mettre la couleur. Wang Tchong-yuan employait l'encre d'une manière onctueuse. Pien-lou et Pien-wou excellaient à manier l'encre en se jouant ; ils furent des peintres célèbres. Sous les Ming, Lin Leang, Lu Ki, Pien Wen-tsin furent égaux en renommée. Yin Hong se trouve placé entre Pien et Lu ². Chen Ts'ing-men au début, imita Siu Hi et Tchao Tch'ang. Houang Tchen est arrivé à posséder la qualité *yi* (spirituelle) du pinceau de Houang Ts'iuan ; T'an Tche-yi est arrivé à posséder la qualité *miao* de Siu et de Houang ³. p.396 Yin Tseu-tch'eng, on peut le placer après Tche-yi ⁴. Fan Sien, Tchang K'i, Wou Che-kouan, P'an Siuan, tous sont reconnus comme de grands maîtres. P'an [Siuan] est celui qui a atteint le plus grand charme dans les formes des [plantes] sous le vent ou chargées de rosée. Tcheou Tche-mien, Tch'en Chouen, Lou Tche, Wang Wen, Tchang Kang, Siu Wei, Lieou Jo-tsai, Tchang Ling, Wei Tche-houang, [Wei] Tche-k'ó ⁵, tous excellaient dans les peintures de plantes à l'encre. On dit que, parmi ceux qui excellaient dans les peintures de plantes à l'encre, après Chen K'i-nan, aucun ne pouvait être comparé à Tch'en Chouen et à Lou Tche. Tch'en [Chouen] avait la qualité *miao*, mais pas la qualité *chen*. Lou [Tche] avait la qualité *chen*, mais pas la qualité *miao*. Seul, [Tcheou] Tche-mien possédait l'une et l'autre. Toutes ces peintures proviennent de pinceaux exprimant l'idée des lettrés ; on n'y emploie pas de couleurs : on n'y emploie que l'encre pour exprimer l'esprit ⁶. C'est pourquoi leur qualité

¹ Appellation de Tchao Mong-fou.

² Pien pour Pien Wen-tsin et Lu pour Lu Ki.

³ Siu pour Siu Hi ; Houang pour Houang Ts'iuan.

⁴ Pour T'an Tche-yi.

⁵ Frère du précédent.

⁶ On voit donc que dire : « le pinceau exprime l'idée des lettrés » c'est dire qu'il s'agit de peintures en monochrome à l'encre de Chine.

est considérée parmi les artistes, le renom [de ces peintres] les élève au dessus de leurs contemporains. Si les étudiants veulent prendre des modèles, ils doivent nécessairement étudier Houang et Siu ¹ : qu'ils imitent leurs formes ; qu'ils recherchent aussi les formes des autres peintres en y ajoutant l'esprit de la beauté. Ainsi seulement [leurs peintures] seront bien travaillées et exemptes de vulgarité, ou bien négligées et exemptes de grossièreté ². Alors, leur art entrera dans la véritable Voie.

Commentaire. — Suivant son habitude, Lou-tch'ai-che évoque par une énumération de peintres, l'évolution historique de la peinture de fleurs et d'oiseaux. Mais comme cette catégorie de sujets a été traitée dans toutes les écoles, à toutes les époques, par tous les maîtres, au lieu d'insister sur une accumulation de noms propres qui devient vertigineuse, il convient, au contraire, d'en dégager la signification générale. p.397

Le genre « *houa-niao* » était pratiqué sous les T'ang et depuis cette époque, il n'a cessé de demeurer le grand favori des peintres chinois. Il était traité à cette époque à la méthode du « double contour » ou du « simple contour » avec un dessin précis, vigoureux, à travers lequel on poursuivait avec obstination l'exploration complète des formes. Le style de l'époque des T'ang prend donc, à cet égard, un caractère tout spécial et plus tard, lorsque, fatigués d'une virtuosité trop facile, ils voudront revenir aux conceptions de la jeunesse d'un art, c'est à ces méthodes antiques que la mode archaisante ramènera les peintres chinois.

Il ne semble pas qu'avant Sie Tsi qui mourut en 713, il y ait eu des peintres dont la maîtrise dans le genre *houa-niao* ait laissé un grand souvenir. Le petit paysage qui figure au milieu du rouleau de Kou K'ai-tche, au British Museum, ne nous révèle rien, dans le dessin des faisans ou dans celui des plantes, qui nous rappelle le *houa-niao* tel que nous l'entrevoions à travers des peintures de l'époque des T'ang. Il semble qu'il se soit solidement constitué, au VII^e siècle seulement, de manière à former une véritable spécialité et à s'imposer à l'études des peintres.

Ce qu'il fut à cette époque, nous pouvons le soupçonner par des peintures du IX^e siècle ; elles nous montrent la puissance d'analyse, la vigueur presque brutale avec laquelle les maîtres des T'ang ont tenté de saisir l'image de la vie. On y sent une naïveté émerveillée devant la nature et, à travers le réalisme des primitifs, tout l'élan qui, plus tard, donnera naissance à l'art idéaliste de l'époque des Song. On le voit s'élargir, aussi bien dans le sens du dessin que dans celui de la composition, au X^e siècle. T'eng Tch'ang-yeou et Houang Ts'üan expriment ce moment où l'art du *houa-niao*, sévère et puissant, est près de son apogée. C'est à propos de ce dernier maître que les livres chinois parlent, pour la première fois, à ma connaissance, de l'exécution de peintures *houa-niao* symbolisant les quatre saisons. Ils nous disent, en effet, qu'en 953, Houang Ts'üan, chargé de décorer de peintures les nouvelles salles du Palais Impérial, y représenta les quatre saisons par des fleurs appropriées à chacune d'elles, en y mêlant les espèces d'oiseaux caractéristiques de la plante et de la saison. C'est là un mode de composition qui, depuis, fut répété souvent, aussi bien en Chine qu'au Japon. Au X^e siècle, la série des allusions, les artifices de

¹ Houang pour Houang Ts'üan ; Siu pour Siu Hi.

² Ces deux groupes d'épithètes correspondent le premier aux peintures faites avec une méthode précise et détaillée ; le second, aux peintures exécutées librement et largement. Pour l'idée qu'expriment ces termes, voir le chap. 1, de l'introduction générale et son commentaire sur la méthode et l'absence de méthode.

composition et la valeur symbolique du *houa-niao* étaient donc définitivement constitués.

Houang Ts'üan semble avoir imprimé un élan nouveau à l'art de peindre les oiseaux et les fleurs. Il a, en tout cas, constitué une école et sa manière, plus large et plus aisée que celle des maîtres des T'ang, a eu une influence durable puisqu'elle a dominé le début de l'époque des Song et qu'elle s'est maintenue, avec celle de Siu Hi, jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Siu Hi vivait au X^e siècle ; il appartient à la génération qui suivait celle de Houang Ts'üan. Il avait coutume d'étudier d'après nature, mais, cela est hors de doute, il a mis à profit les recherches de ses prédécesseurs. Son art a cette spiritualité qui fut la marque essentielle de l'époque des Song, en même temps qu'elle affirme un savoir technique allant jusqu'à la perfection. C'est pourquoi on dit qu'il avait les qualités *chen* et *miao*, tandis que Houang Ts'üan, grand par l'inspiration, mais qui ne possédait point l'aisance parfaite de Siu Hi, possédait seulement la qualité *chen* et non la qualité *niao*.

Le X^e et le XI^e siècle semblent caractériser le moment où se manifestèrent ^{p.398} les différents styles du *houa-niao*. C'est à cette époque aussi que remonte la réforme de Ts'ouei Po, complétée par Wou Yuan-yu : elle devait avoir tant d'influence que les peintres de l'académie eux-mêmes, renouvelèrent leur manière et se libérèrent de la tradition.

Dès lors, on peut dire que les ressources du *houa-niao* sont fixées d'une manière définitive. Les maîtres se succéderont, apportant de temps en temps des chefs d'œuvre à la grande lignée de leurs devanciers. Certains mouvements entraîneront des peintres du XIII^e et du XIV^e siècle, comme Ts'ien Siuan à renouveler des styles lointains, mais on ne sentira plus cette effervescence qui succède immédiatement aux T'ang et qui fait que, du X^e au XII^e siècles, s'est constitué définitivement l'art des oiseaux et des fleurs.

Cela ne veut pas dire que son histoire s'arrête là. Au contraire, de toutes les spécialités de la peinture chinoise, c'est elle qui reste la plus vivante et qui se maintient, avec des œuvres de premier ordre, jusqu'au XIX^e siècle. L'époque des Ming lui apporte en effet de nouvelles formules : le goût d'une composition abondante, des couleurs brillantes, d'une beauté décorative qui trouvait à se donner libre cours dans l'évocation des nuances éclatantes de l'oiseau ou de la fleur. A ce moment, les anciens styles s'effacent, ou, plutôt, se fondent dans une manière nouvelle. Cependant, la tradition vit encore, soit que la technique du monochrome la soutienne, soit que, au XVIII^e siècle, les peintres du groupe de Tch'en Nan-p'ing, à travers des maîtres du XV^e comme Tcheou Tche-mien, aillent chercher leur inspiration dans l'œuvre rude, puissante et magnifique de Houang Ts'üan et de Siu Hi.

II

Méthode de peindre les branches

@

Les branches des plantes ligneuses sont différentes de celles des plantes herbacées. Les plantes herbacées doivent être souples et gracieuses. Les plantes ligneuses doivent être rudes et dures. Ce n'est pas tout : il y a

encore les différences [inhérentes] aux quatre saisons. Pour les fleurs du printemps, non seulement [il y a une différence entre] le prunier, l'abricotier, le pêcher, le poirier, mais il y a aussi une différence entre les différentes branches [d'un même arbre]. Les vieilles branches du prunier doivent être vétustes ; les jeunes branches doivent être minces. Ainsi seulement on obtient l'aspect tranchant de sa structure [pareille à] du fer. Les branches de pêcher doivent être grosses et monter tout droit. Les branches d'abricotier doivent être rondes, lisses et sinueuses. Ces trois [choses] étant expliquées, on peut deviner le reste. Quant au sapin et au thuya, leurs ^{p.399} racines et leurs branches fourchues doivent s'entrecroiser. Les branches et le tronc de l'elœococca et du bambou doivent être droites et [exprimer l'idée de] pureté. Pour représenter les branches pliées, il faut les situer dans les endroits vides ¹ : ou bien dirigées vers le haut, ou bien renversées, ou bien horizontales. Il faut examiner chacune des dispositions appropriées. Quand [on dessine] les branches, le pinceau doit être oblique et replié [contre la soie ou le papier] : il ne doit pas être tenu verticalement. Si l'on fait des fruits, il faut aussi leur donner la forme de ce qui est suspendu : ainsi on exprime leur véritable nature.

III

Méthode de peindre les fleurs

@

La plupart des fleurs de plantes ligneuses ont cinq pétales, comme le prunier, l'abricotier, le pêcher, le poirier, le camelia. Les [fleurs du] prunier, de l'abricotier, du pêcher, du poirier, non seulement sont de couleurs différentes, mais encore elles se distinguent par la forme de leurs pétales. Quant à la pivoine qui est la reine des fleurs, elle est, naturellement, différente des autres fleurs. Elle compte beaucoup de formes qui se différencient par les pétales [de la fleur]. La [pivoine] rouge a des pétales longs et nombreux, le cœur [de la fleur] est bombé. La [pivoine] violette a des pétales rares et arrondis ; son cœur est plat. Le grenadier, le camelia, le prunier et le pêcher, tous ont [des fleurs à] nombreux pétales. La [fleur de] magnolia s'ouvre comme un lotus. Les [fleurs d'] hortensia sont entassées

¹ Les vides dont il est question ici ne sont pas les vides de la composition, comme on pourrait le croire, mais les vides dans la frondaison d'un arbre. La branche pousse vers l'air et la lumière ; lorsque sa forme est capricieuse et tourmentée, comme dans le prunier, ces conditions obéissent à des caractères spéciaux de la structure et de la croissance de l'arbre. Situer, dans un arbre peint, une branche tourmentée et repliée dans une masse compacte de frondaison, serait anti-naturel. Un semblable défaut ne frapperait guère que des botanistes, en Europe ; en Chine, il est vu de tous les amateurs.

comme des amas de fleurs de prunier. Le rosier *cho-wei* et le rosier *mei-koueï* sont de la famille des plantes grimpantes ; pour le *fen-t'ouan*, le *yue-li*, le *t'ou-mi* ¹, leur bourgeon, leur calice, leurs étamines, leurs ^{p.400} pétales se ressemblent, mais, au moment où elles s'ouvrent leurs couleurs sont différentes. Les pétales du *yen-p'ou* ressemblent à ceux du *mo-li* (jasmin), mais ils sont de grandeur différente. Les fleurs de *tan kouei* (cannelier rouge) ressemblent aux fleurs de *chan fan* ², mais les premières fleurissent au printemps, les secondes à l'automne. Pour les deux espèces de pommier sauvage ¹, le *si-fou* et le *tch'ouei-sseu*, il faut distinguer la fleur et la calice. Pour les pruniers, il y a la *liu-ngo-tche* et le *la-mei* : le cœur et les pétales [de leurs fleurs] sont différents. Toutes ces fleurs apparaissent aux yeux de tous au cours des quatre saisons ; si l'on fait attention, on connaît naturellement leurs formes et leurs couleurs. Quant aux différentes espèces des différentes régions, aux fruits des plantes ligneuses, et aux plantes médicinales, on les a peintes quelquefois. Je n'ai pas le temps de parler en détail de leurs noms et de leurs formes.

IV

Méthode de peindre les feuilles

@

Les feuilles des plantes herbacées sont souples et tendres ; les feuilles des plantes ligneuses sont dures et foncées : c'est connu. Cependant, pour certaines plantes ligneuses comme le pêcher, le poirier, le pommier sauvage et l'abricotier, les feuilles s'ouvrent au printemps en même temps que les fleurs ; quoique ce soient des plantes ligneuses, les feuilles sont aussi souples et tendres. Les feuilles d'automne ou d'hiver doivent être naturellement plus foncées et plus épaisses. Les feuilles des plantes herbacées sont souples et tendres ; c'est pourquoi il faut y entremêler des feuilles *fan* (retournées). Quant au cannelier, à l'oranger, au camélia, leurs feuilles supportent la neige et le givre sans se flétrir, le vent et la rosée sans changer ; quoique leur couleur doive être foncée, il est naturel qu'on y distingue ^{p.401} l'ombre et la lumière, la face et le dos. Il faut aussi y employer des feuilles *fan* ; mais, quand elles sont vues de face, on doit employer le vert foncé ; quand elles sont vues de dos, le vert clair. Après avoir teint les feuilles, il faut dessiner leurs nervures, la grosseur de ces nervures doit être

¹ Ce sont trois espèces de rosiers.

² Arbuste dont les feuilles sont usitées dans la teinture.

conforme à la couleur des feuilles. On sait maintenant que l'on distingue le foncé et le clair dans la couleur verte des feuilles, mais on ne sait pas qu'on doit aussi distinguer parmi les feuilles rouges celles qui sont fraîches et celles qui sont flétries. En général, lorsque, au printemps, les feuilles commencent à naître, leurs pointes tendres sont souvent rouges. A l'automne, dans un arbre qui va se dépouiller, les feuilles rougissent d'abord. Pour les jeunes feuilles entrouvertes, la couleur doit être le *yen-tche* ; pour les feuilles desséchées qui vont tomber, leur couleur doit être le *tchö-che* ². J'ai vu souvent dans [les peintures] de fleurs et de fruits des anciens que, parmi les feuilles vert foncé, ils laissent voir aussi des feuilles desséchées ou rongées par les vers. Ainsi ils embellissent [le tableau]. Il faut connaître cela.

V

Méthode de peindre les calices

@

Les fleurs du prunier, de l'abricotier, du pêcher, du poirier, du pommier sauvage ont des fleurs à cinq pétales. Leurs calices aussi se ressemblent. La forme des calices ressemble aux pétales des fleurs. Quand les pétales sont pointus, les calices sont aussi pointus. Quand les pétales sont arrondis, les calices sont aussi arrondis. Les calices du *tch'ouei-sseu* sont directement attachés aux branches. Le calice des *chan-tch'a* ³ laisse pendre des fils rouges. Les calices de camélias sont faits de couches superposées comme les écailles d'un poisson ; les longs calices des fleurs de grenadier ont p.402 beaucoup de dentelures ; la couleur du calice de la fleur de prunier change suivant que la fleur est rouge ou verte. Le calice du pêcher est rouge et vert ; le calice de l'abricotier est rouge et noir ; le calice du pommier sauvage est pourpre. Chacun a sa position : vu de face, vu de dos ; ils diffèrent en ce qu'ils montrent soit les étamines soit les calices. Les calices du magnolia *yu-lan* sont de couleur terne ; les calices du magnolia *mou-pi* sont longs et verts ; leur pointe est rouge. Voilà ce qu'on doit distinguer dans les calices des fleurs.

¹ Ce sont le *Cydonia japonica* et le *Pyrus spectabilis*.

² C'est-à-dire que pour les jeunes feuilles commençant à éclore, on emploie le *yen-tche* ou carmin ; pour les feuilles rougies par l'automne, le *tchö-che* ou ocre rouge. Ces deux tons correspondent à la nature des feuilles printanières ou des feuilles mortes que l'auteur classe ici dans une catégorie générale de feuilles rouges, opposée aux feuilles vertes.

³ Espèce de camélia.

VI

Méthode de peindre le cœur et les étamines

@

Le cœur des fleurs de plantes ligneuses provient de leur calice. Par exemple, dans les fleurs de prunier et d'abricotier, quoiqu'on ne voie pas leur calice lorsqu'elles sont de face, le point qui se trouve au milieu du cœur s'y relie : c'est la racine du fruit. Il y a aussi cinq petits points qui donnent des étamines ; au bout des étamines, il y a des têtes jaunes ¹. Les étamines du prunier, de l'abricotier, du pommier sauvage diffèrent [les unes des autres]. Les [étamines du] prunier doivent être minces ; [celles] du pêcher et de l'abricotier doivent être nombreuses : c'est parce que l'époque [de la floraison] n'est pas la même. En outre, les [étamines du] prunier blanc et du prunier rouge sont encore diverses. Celles du prunier blanc doivent être plus minces et peu nombreuses ; celles du prunier rouge doivent être plus nombreuses, mais ne pas ressembler à celles de l'abricotier. Le caractère différent des fleurs se montre déjà dans leur cœur.

VII

Méthode de peindre l'écorce et le tronc

^{p.403} Les fleurs de plantes ligneuses ne sont pas les mêmes que celles des plantes herbacées, [mais] il y a encore les diversités du tronc et de l'écorce. Pour l'écorce du pêcher et de l'élœococca les plis doivent être horizontaux. L'écorce du cèdre et du pin doit être crevassée en forme d'écailles. L'écorce du thuya doit être tordue ; celle du prunier doit être rude et onctueuse ; celle de l'abricotier doit être de couleur rouge ; celle du *tseu-wei* ² doit être lisse ; celle du grenadier doit être sèche et mince ; celle du camélia doit être verte et onctueuse ; celle du *la-mei* (prunier d'hiver) doit être rude et humide ; quand on dessine les troncs avec la connaissance des traits de leur écorce, on obtient alors la forme parfaite des plantes ligneuses.

¹ Les anthères. On a vu que les Chinois, appliquent le terme d'étamines au pistil aussi bien qu'aux étamines proprement dites. Ils distinguent donc les étamines munies d'une tête, c'est-à-dire d'anthères, de l'étamine sans tête, c'est-à-dire du pistil.

² *Lagerstrœmia indica*.

VIII

Secret pour peindre les branches ¹

Pour peindre les branches, il faut d'abord réfléchir. Les feuilles viennent des branches ; en s'entremêlant, elles peuvent s'embellir mutuellement. Depuis les branches jusqu'à la racine, c'est comme les quatre membres d'un homme ; les branches et le tronc sont comme son corps. Les branches des plantes ligneuses doivent être rudes ; alors, elles diffèrent naturellement de celles des plantes herbacées. Quant à leur couleur, à leur écorce, à la forme des branches, on a déjà donné la méthode qui les concerne. Je désire qu'on apprenne cela par cœur ; c'est pourquoi je l'ai exprimé en phrases rythmées.

IX

Secret pour peindre les fleurs

^{p.404} Les fleurs proviennent des branches et des calices. Les fleurs sont les maîtres des branches et des feuilles. Si les fleurs sont mal peintes, on ne peut y remédier avec les branches et les feuilles. Il faut d'abord que [les fleurs] expriment la grâce ; alors les branches et les feuilles y ajoutent le charme. Leurs couleurs doivent être légères ; alors, leur image élégante ressort naturellement : elles sont comme si elles allaient parler. On y trouve alors le sentiment qui émeut l'homme. C'est pourquoi le pinceau de Siu et de Houang assure leur renommée ².

X

Secret pour peindre les feuilles

Quand il y a la fleur, il y a aussi les feuilles. Il faut peindre les feuilles [de façon à ce qu'elles soient] belles et qu'elles ornent et cachent à demi le tronc, oscillant comme des fleurs, se balançant sous le vent et la rosée. Si on représente la face et le dos, le clair et l'obscur, les feuilles ne sont pas monotones. Il y a encore la différence des quatre saisons. Au printemps et en été, elles sont abondantes ; en automne et en hiver, elles subissent la neige et le givre. Il n'y a que le prunier qui n'ait pas de feuilles au moment

¹ En phrases rythmées de cinq caractères. Il en est de même pour les chapitres IX, X et XI.

² Siu pour Siu Hi. Houang pour Houang Ts'üan.

de sa floraison.

XI

Secret pour peindre les étamines et les calices

Pour peindre les fleurs, il faut en montrer la forme entière. En dehors le calice ; au dedans, les étamines. Les étamines ^{p.405} proviennent du calice ; le dedans et le dehors se touchent. Le parfum caché est exhalé du cœur ; le fruit provient du calice. Suivant que les fleurs sont vues de face ou de dos, on montre le cœur ou le calice. Le cœur est entouré par les pétales ; le calice est nécessairement attaché aux branches. Les fleurs possèdent ces deux choses ; c'est comme l'homme qui a des moustaches et des sourcils.

@

DEUXIÈME PARTIE

I

LES OISEAUX

HISTOIRE DE LA MÉTHODE DE PEINTURE

@

Les poètes, dans les Six Espèces de Poésies ¹, ont cité beaucoup de noms d'oiseaux, d'animaux et de plantes. Dans les quatre saisons du *yue ling* ², on a noté les moments où les oiseaux chantent ou se taisent et où les plantes verdoient ou se dessèchent. Ainsi les plantes et les oiseaux se trouvent réunis dans le Che-[king] et le Li-[ki] : naturellement, ils doivent se trouver réunis aussi dans la peinture ³. L'histoire [de la peinture] des plantes est déjà exposée dans la partie qui traite des plantes ligneuses et herbacées et qui est suivie [de l'étude] des insectes et des papillons. Maintenant, dans la partie [qui traite] des plantes ligneuses, j'expose [l'étude] des oiseaux.

Si l'on examine les grands peintres [de l'époque] des T'ang et des Song, [on voit qu']ils excellaient aussi bien dans les peintures de fleurs que dans les peintures d'oiseaux. Comment pourrait-on encore écrire quelque chose de spécial à ce sujet ? Quant aux oiseaux, leurs espèces sont diverses. Les grues de Sie et les éperviers de Kouo ⁴ étaient déjà renommés parmi les anciens. Après eux, n'y a-t-il plus eu personne qui excellait dans cette spécialité ? Après Sie Tsi, Fong Chao-tcheng, K'ouai Lien, Tch'eng Ning, T'ao Tch'eng, tous excellaient dans la représentation des grues. Après Kouo K'ien-houei et [Kouo] K'ien-yeou, il y eut Kiang Kiao, Tchong Yin, Li Yeou, Li Tö-meou, tous excellaient dans la peinture des aigles et des éperviers. Pien Louan excellait dans la peinture des paons, Wang Ning excellait dans la peinture de perroquets. Li Touan et Nieou Tsien excellaient dans la peinture de pigeons ; Tch'en Heng excellait dans les peintures de pies. Ngai Siuan, Fou Wen-yong, Fong Kiun-tao excellaient dans les peintures de cailles. Fan Tcheng-fou, Tchao Hiao-ying excellaient dans la peinture des bergeronnettes. Hia Yi excellait dans les peintures de k'i-tche ⁵. Houang Ts'üan excellait dans

¹ Les six espèces de poésies correspondent aux trois divisions et aux trois styles du Che-king ou Livre des Vers. Les trois divisions sont : 1° *Kouo fang*, titre difficilement traduisible que l'on a rendu par *Mœurs des royaumes* ou *Enseignements des royaumes*, ou *Chants populaires des Principautés*. 2° *siao ya* et *ta ya* chants exécutés à la cour de l'Empereur soit dans des circonstances secondaires, soit dans des circonstances essentielles ; 3° *song* ou *Eloges*, composés d'hymnes dont la plupart étaient exécutés dans le temple des ancêtres.

Les trois styles sont : 1° *hing*, la similitude ou comparaison, 2° *pi* l'allégorie ; 3° *fou* la description ou narration. Les oiseaux, animaux et plantes cités dans le Che-king ont été dessinés et décrits dans le *Mao che p'in wou t'ou k'ao*.

² Il s'agit ici du quatrième chapitre du *Li-ki* consacré aux règlements pour chaque mois de l'année.

³ On voit reparaître ici l'idée d'un parallélisme entre les compositions littéraires et les compositions picturales.

⁴ Sie pour Sie Tsi, Kouo pour Kouo K'ien-yeou.

⁵ Le *ki-tch'e* est un oiseau aquatique qui a l'apparence d'un canard et la queue semblable à un gouvernail. Il est

les peintures de coqs et de canards mandarins. Houang Kiu-ts'ai excellait dans la peinture de tourterelles et de perdrix. Wou Yuan-yu excellait dans la peinture d'hirondelles et de loriots. Le bonze Houei-tch'ong excellait dans les peintures de mouettes et de hérons ; K'ïue Cheng excellait dans les peintures de corbeaux. Yu Si et Che K'ïong excellaient dans la peinture de faisans. Ts'ouei K'ïo, Tch'en Tche-kong, Tchang King, Hou K'ï, Tch'ao Yue-tche, Tchao Che-lei, le bonze Fa-tch'ang, excellaient dans la peinture d'oies sauvages ; Mei Hing-sseu excellait dans la peinture de coqs combattants ; Li Tch'a, Tchang Yu, Mou Hien-tche, Yang K'ï excellaient dans la ^{p.407} peinture de coqs. Che Tao-che, Ts'ouei Po, T'eng Tch'ang-yeou, Ts'ao Fang, excellaient dans la peinture des oies domestiques ; Kao Tao excellait dans la peinture de canards dormant et d'oies sauvages nageant, Lou Tsong-kouei excellait dans la peinture de poussins et de jeunes canards. Houang T'ang-kai excellait dans la peinture des oiseaux sauvages ; K'ïang Ying, Tch'en Tseu-jan, Tcheou Houang excellait dans la peinture des oiseaux aquatiques, Wang Hiao excellait dans la peinture des oiseaux chanteurs. Ce sont les grands peintres des différentes époques. Ou bien on dispose [les oiseaux] parmi les fleurs selon une spécialité ; ou bien, on peint toutes les espèces d'oiseaux : c'est beaucoup mieux. Les oiseaux de montagnes et les oiseaux aquatiques sont différents selon les régions où ils vivent. Leurs plumes sont de la couleur de la soie ou de la couleur du jade. Leur plumage et leurs couleurs varient suivant les saisons. Leur façon de voler, de chanter, de percher, de manger, la forme de leur bec, de leurs ailes, de leur queue, de leurs pattes qui ne sont pas représentées dans les planches [suivantes], il faut encore les apprendre par l'observation.

Commentaire. — Le commentaire du premier chapitre de la première partie s'applique aussi à celui-ci. Lou-tch'ai-che examine spécialement ici les oiseaux et il insiste sur la supériorité de certains peintres de *houa-niao* lorsqu'ils peignaient telle ou telle espèce d'oiseaux dont ils avaient particulièrement étudié les mœurs. Je ne reviendrai pas sur une évolution dont j'ai retracé plus haut les grandes lignes. Il sera bon d'observer cependant que l'on trouve ici une confirmation des indications données précédemment. Sie Tsi et Kouo K'ïen-yeou, tous deux de la dynastie des T'ang, nous sont donnés comme les premiers peintres d'oiseaux. Ce qui montre que, antérieurement au VII^e siècle, la peinture chinoise s'est surtout attachée à la figure et à l'évocation des anciennes légendes telles que nous les trouvons interprétées au V^e siècle avec Kou K'ai-tche ou au III^e dans les bas-reliefs de l'époque des Han. Une date précise nous est ainsi livrée pour les premiers maîtres qui furent les précurseurs du genre *houa-niao*.

II

Méthode de l'ordre dans l'emploi du pinceau pour les peintures d'oiseaux

@

p.408 Pour peindre les oiseaux, on commence d'abord par le long trait de la partie supérieure du bec. Ensuite, on complète cette partie. Ensuite on peint le long trait de la partie inférieure ; ensuite, on la complète. Pour peindre les yeux, il faut les placer vers l'endroit où le bec s'ouvre. Ensuite, on peint la tête ; ensuite, on peint les plumes du dos et les ailes ; ensuite, la poitrine, le ventre et la queue. A la fin, on ajoute les pattes et les griffes. En général, les oiseaux gardent toujours la forme [générale] de l'œuf. J'explique cela plus loin ¹.

III

Secret pour peindre les oiseaux ²

Pour les oiseaux, on peint d'abord le bec ; les yeux sont placés à la hauteur de la partie supérieure du bec. On réserve les yeux ; on peint d'abord la tête ; après la tête, on peint le dos avec de grands et de petits traits en forme de demi-cercles ³ et avec des pointes longues ou courtes ⁴. L'une après l'autre, on fait les plumes ; peu à peu on fait la queue, on la place derrière les ailes et le dos. La poitrine et le ventre se trouvent en avant des pattes ; on fait les pattes à la fin seulement. Ou bien elles saisissent la branche ; ou bien elles sont ouvertes librement. p.409

IV

Secret complet pour peindre les oiseaux ¹

LA TETE, LA QUEUE, LES AILES, LES PATTES. FAIRE LES YEUX ; [FAIRE LES OISEAUX] VOLANT, CHANTANT, BUVANT, PIQUETANT, ET EN DIFFÉRENTES POSES.

Il faut connaître la forme entière des oiseaux. Ils naissent des œufs ; ils ont la forme d'un œuf auquel on ajoute une tête et une queue, les ailes et

¹ Tout ce chapitre ainsi que les deux suivants doivent être lus en consultant les dessins qui y sont relatifs et qu'on trouvera plus loin. Ce ne sont, en somme, que des recettes destinées à guider les débutants. On remarquera cette idée, reprise au chapitre IV, que la forme générale de l'oiseau est inscriptible dans un volume ovale parce que l'oiseau provient de l'œuf.

² En phrases rythmées de cinq caractères.

³ Pour les petites plumes du dos.

⁴ Pour les pennes des ailes ou de la queue.

les pattes. Quand ils volent leur force se trouve dans leurs ailes ; déployées, elles sont rapides et légères. Quand ils redressent leur tête, leur bec est nécessairement ouvert comme lorsqu'on entend leur chant dans les branches. Quand ils sont perchés, cela se voit à leur façon de poser les pattes : elles s'appuient avec fermeté et assurance. Au moment de voler, ils bougent d'abord la queue ; quand leur queue a bougé, ils s'envolent. Il faut représenter leur façon d'ouvrir leurs ailes et de sauter de branches en branches, car ils ne restent jamais tranquilles. Ceci constitue la méthode du corps entier comprenant les formes des différents oiseaux. Il y a encore la méthode de pointer la prunelle : cette méthode permet d'exprimer la vie. [L'oiseau] buvant se tient comme s'il descendait ; mangeant, il se tient comme s'il se disputait ; en colère, comme s'il se battait ; quand il est gai, comme s'il chantait. Quand [les oiseaux] sont posés à deux ou lorsqu'ils volent en tournoyant, il faut exprimer la vie de leur regard. C'est comme lorsqu'on fait le portrait de l'homme ; tout dépend de la façon de pointer les prunelles ². Pour peindre les prunelles, il faut avoir de la méthode ; alors, la forme est comme vivante. Pour chacun de ces détails, il y a une raison. Ainsi seulement on fait [œuvre] durable.

V

Secret pour peindre les oiseaux dormant ¹

@

^{p.410} Les différentes manières de voler, de chanter, de boire, de becqueter des oiseaux, on les connaît d'une façon générale. Mais on ne connaît pas leur façon de dormir. Les oiseaux qui dorment, [perchés] sur une branche, doivent avoir les yeux fermés ; leurs yeux sont recouverts par la paupière inférieure. La différence entre la manière de dormir des oiseaux et des autres animaux consiste en ce que leur tête est cachée sous leur aile et leurs pattes sont cachées parmi les plumes du ventre. Si l'on examine les attitudes des oiseaux qui dorment, on peut les exposer par les dictons des anciens : « Quand les poules dorment, elles se perchent haut. Les canards, pour dormir, baissent le bec et le mettent sous leur aile. Les oiseaux qui perchent haut replient une patte ». Quoiqu'on ne parle ici que des caractères des coqs et des canards, cela s'applique aux manières de tous les oiseaux.

¹ En phrases rythmées de cinq caractères.

² On voit que les Chinois attachent la même importance à l'expression de la vie du regard chez l'oiseau et chez l'homme. On retrouve ici un souvenir de ces vieilles idées d'ordre magique dont il a été question à plusieurs reprises au cours de cet ouvrage.

C'est ce qu'on doit savoir pour la peinture. Tout le reste n'est qu'une répétition de ceci.

VI

Secret pour distinguer deux sortes de becs et de queues, longs et courts, dans la peinture d'oiseaux

Pour peindre les oiseaux, il faut les distinguer en deux sortes : les oiseaux de montagne, les oiseaux aquatiques. Les oiseaux de montagne ont nécessairement une longue queue ; quand ils volent, leurs ailes sont très légères. Les oiseaux aquatiques ont la queue courte ; quand ils vont à l'eau, ils nagent facilement. Il faut connaître les caractères de chaque espèce pour pouvoir représenter leur image. Ceux qui ont de longues queues doivent avoir des becs courts : ils chantent bien et volent haut. ^{p.411} Ceux qui ont des queues courtes doivent avoir de longs becs pour chasser sous l'eau les poissons et les crustacés. La grue et le héron ont de longues pattes ; les mouettes et les canards ont des pattes courtes. Quoiqu'ils appartiennent tous à la famille des oiseaux aquatiques, on doit les distinguer par leurs pattes. Les oiseaux de montagne habitent dans les bois ; leurs plumes ont les cinq couleurs. Le phénix *louan*, le phénix *fong* et les coqs faisans, leur éclat déploie le rouge et le vert. Les oiseaux aquatiques se baignent dans l'eau pure, leurs plumes sont toujours propres. Le canard et les oies sauvages sont de couleur bleuâtre ; les mouettes et les hérons sont blancs ; le couple du canard mandarin se distingue par la forme du mâle et celle de la femelle. La femelle possède les cinq couleurs. Le mâle ressemble au canard sauvage. Le martin-pêcheur a beaucoup d'éclat ; ses plumes sont toutes bleues. Mais, dans cette couleur bleue, il y a le vert et le violet. Le bec et les pattes sont rouges comme le cinabre : on admire les couleurs de cet oiseau qui est le plus beau de tous les oiseaux aquatiques.

@

¹ En phrases rythmées de cinq caractères.

TROISIÈME PARTIE

I

Différentes méthodes pour mettre les couleurs

@

Dans la première division de ce Traité de la Peinture, concernant le paysage, on a déjà donné les différentes méthodes relatives aux couleurs. Dans les divisions suivantes concernant les fleurs, les insectes et les oiseaux, on aurait dû aussi traiter d'abord des couleurs. Maintenant, on met cela à la fin. Pourquoi ? Dans les divisions précédentes, on a expliqué d'abord l'histoire, les méthodes et les secrets, ensuite, les modèles détachés de planches complètes de peintures ¹. Ici, on termine par les couleurs parce ^{p.412} que, dans les livres précédents, pour les débutants, le but est comme on le dit dans le Chou-[king] : « Si on veut devenir charpentier, il faut d'abord apprendre à couper et à tailler [le bois]. Quant à peindre le bateau, c'est aller d'un travail grossier à un travail minutieux. Ensuite seulement on met les différentes couleurs ». C'est comme on dit dans le Che-[king] : « un sourire agréable ; ses beaux yeux ² ». Il faut posséder d'abord ces qualités du sourire agréable et des yeux où le noir et le blanc sont bien distincts. Ensuite on peut ajouter les embellissements des couleurs. Dans la poésie ³, on a parlé de ce qui doit être mis avant ou après dans la peinture ; maintenant [parlant] de la peinture, on cite le Che-[king] et le Chou-[king] pour montrer les gradations. Ainsi les portes, les corridors, les salles et les chambres ⁴ sont apparents comme si on les avait dans la main.

II

Le che-ts'ing ⁵

Pour le *che-ts'ing*, il faut choisir celui qui a des marques en forme de fleurs de prunier ; on le concasse, on le met dans le mortier, on l'écrase en

¹ Le texte indique que ce supplément, ajouté par Chen Sin-yeou aux anciennes éditions du *Kiai tseu yuan* a été écrit pour être placé après les planches exécutées par l'un des frères Wang et non, comme dans la présente édition, après l'introduction de Lou-tch'ai-tche. Cette dernière disposition, me paraissant meilleure, j'ai cru bon de la conserver.

² La citation est incomplète. La phrase du Che-king dit : « Un sourire agréable plisse élégamment les coins de sa bouche ; ses beaux yeux brillent d'un éclat mêlé de noir et de blanc ».

³ C'est-à-dire : dans le Che-king ou Livre des Vers.

⁴ C'est-à-dire : les enchaînements des diverses études nécessaires au peintre sont évidents.

⁵ Voir le chapitre XX de l'Introduction générale.

poudre, on le tourne dans l'eau. On en fait trois sortes ¹ ; ensuite, on le fait sécher au soleil. La couche supérieure est légère et claire ; on l'emploie pour peindre la face des feuilles ; on obtient ainsi la couleur de leur partie foncée. La couche du milieu n'est ni légère ni claire ; on l'emploie pour peindre les pétales de fleurs bleues ² et la tête et le dos des oiseaux. La couche inférieure est pâteuse et de couleur très foncée. On l'emploie pour peindre les ailes et la queue des oiseaux. On l'emploie aussi pour faire une couche de fond ^{p.413} dans les feuilles vert foncé. En général, pour peindre le corps des oiseaux et les pétales de fleurs bleu clair, on les retrace avec l'indigo (*tien-ts'ing*) ³ ; ceux qui sont vert foncé, on les retrace avec le carmin (*yen-tche*) ⁴.

III

Le che-liu ⁵

@

La méthode d'écraser et de dissoudre est la même pour le *che-liu* que pour le *che-ts'ing*. On le divise aussi en trois sortes. La couche supérieure est de couleur saturée ; on ne l'emploie qu'à faire les couches de fond dans les feuilles foncées ; [on l'emploie] aussi pour les herbes et les talus. La couche du milieu dont la couleur est plus pâle doit être employée pour faire la couche de fond dans les feuilles de plantes herbacées ou bien pour la face [des feuilles] ; alors, on la recouvre d'une couche de vert d'herbe (*ts'ao-liu*) ⁶ : ou bien pour peindre le martin-pêcheur, on y ajoute [les plumes] tracées finement au moyen du vert d'herbe (*ts'ao-liu*). La couche inférieure qui est la moins saturée doit être employée pour [peindre] le dos des feuilles. D'une façon générale, pour tout ce qui est peint en *che-liu*, on y retrace les contours au moyen du *ts'ao-liu*. Lorsque [le *che-liu*] est foncé, le *ts'ao-liu* doit être mêlé d'un peu de bleu. Lorsqu'il est clair le *ts'ao-liu* doit être mêlé d'un peu de jaune.

En général, le *che-ts'ing* ou le *che-liu* que l'on emploie ne sont pas encore tout à fait secs ; on les fait dissoudre dans de la colle liquide : cette colle ne doit pas être épaisse ; quand elle est trop épaisse, elle devient pâteuse et

¹ Ces trois sortes de *che-ts'ing* sont retirées, comme on l'a vu au chap. XX de l'Introduction générale des trois couches produites par décantation.

² Comme on le sait, le caractère signifie aussi bien un vert franc qu'un vert bleuâtre ou un bleu azur. Il n'y a pas de fleurs vertes. C'est donc le terme bleu qui convient ici.

³ Tien-houa ou tien-ts'ing. Voir chap. XXXI de l'Introduction générale de la peinture de paysage.

⁴ Ou, plus exactement. Voir chap. XXIX de l'Introduction générale de la peinture de paysage. est employé ici pour son homophone.

⁵ Voir le chap. XXI de l'Introduction générale de la peinture de paysage.

⁶ Voir le chap. XXXII de l'Introduction générale de la peinture de paysage.

elle alourdit le pinceau. Elle ne doit pas être trop délayée ; quand elle est trop délayée, elle devient pâle et déteint facilement. Il faut examiner la juste p.⁴¹⁴ quantité. Si l'on emploie le *ts'ao-liu* sur la face de la soie, on ne peut employer que le *che-liu* pour teindre le dos. Si l'on peint sur des éventails de papier, que l'on doive y poser de la couleur foncée et que l'on ne puisse la renforcer en étalant de la couleur à l'envers, on emploie alors de nouveau le *ts'ao-liu* pour renforcer la teinte. Ainsi, seulement, la couleur devient épaisse et onctueuse. Il ne faut pas l'appliquer d'un seul coup. Il faut la déposer par couches ; alors, elle est égale et ne montre pas de traces [de pinceau]. Lorsqu'on a employé [la couleur] on enlève la colle [de ce qui reste] au moyen de l'eau bouillante. [Si on l'emploie] le lendemain, on y ajoute de la [colle] fraîche. Ainsi ces couleurs gardent toujours leur éclat ¹.

IV

Le Tchou-cha ²

Le rouge que l'on emploie dans les peintures ne peut être que le *tchou-cha* parce qu'il ne change pas de couleur. Le *yin-tchou* ³ change de couleur à la longue. On écrase [le *tchou-cha*] en poudre fine ; on y ajoute un peu de colle liquide légère ; on en enlève le dépôt du fond et le jaune qui surnage, on laisse sécher la couche du milieu qui est fraîche et éclatante. On l'emploie en y ajoutant de la colle pour peindre [les fleurs] de camelia, de grenadier et les fleurs rouges [en général]. Leurs pétales doivent être retracés au moyen du carmin (*yen-tche*). La couche du fond ne doit être employée que pour peindre au revers [de la soie].

V

Le yin-tchou ⁴

Si le *tchou-cha* n'est pas bon et s'il n'est pas aussi éclatant p.⁴¹⁵ que le *yin-tchou*, alors on le remplace par celui-ci. Il faut employer le *piao-tchou* ¹ et le réduire en poudre fine. On le dissout dans l'eau ; on en enlève la partie qui surnage et le dépôt [du fond]. On n'emploie que la partie du milieu en y ajoutant de la colle.

¹ A ce sujet voir chap XXI de l'Introduction générale et p. 53, note I.

² Voir le chap. XXII de l'Introduction générale. [] pour []. L'emploi de la phométiq[ue] sans le radical est assez fréquente en Chinois moderne pour des termes conventionnels comme ceux-ci.

³ Voir le chap. XXIII de l'Introduction générale.

⁴ Voir le chap. XXIII de l'introduction générale. On trouve de nouveau [] pour [].

VI

Le Ni Kin ²

Au moyen du doigt mouillé ou trempé dans la colle liquide, on prend des feuilles d'or ; on met chaque feuille, l'une après l'autre, dans une soucoupe ; on les écrase sans y mettre trop de colle, sinon, l'eau surnage, l'or va au fond et ne peut plus être écrasé. Quand l'or est écrasé sous forme d'une pâte gluante collant à l'assiette, on y ajoute de l'eau bouillante pour le diluer et en enlever la colle. On le fait sécher à un feu doux. On l'emploie en y ajoutant de la colle étendue. On ne doit employer l'or qu'avec le *tchou-cha* et le *che-ts'ing*, alors seulement, il donne de l'éclat. Quand on l'emploie en traits fins pour [peindre] les phénix et les faisans, alors, les plumes paraissent d'un vert et d'un rouge plus éclatants. On l'emploie aussi pour peindre les fruits, pour tracer les veines de feuilles peintes en [*che*]-*ts'ing* ou en [*che*]-*liu*. Après son emploi, on doit aussi en enlever la colle de la même manière que pour le [*che*]-*ts'ing* et le [*che*]-*liu*.

VII

Le Hiong-houang ³

Il faut le choisir transparent. Pour l'écraser et le dissoudre c'est la même méthode que pour le [*che*]-*ts'ing* et le [*che*]-*liu*. Pour peindre les fleurs jaune d'or, on y ajoute de la colle liquide. Mais sa couleur change à la longue. On emploie aussi ^{p.416} simplement le *t'eng-houang* ⁴ et on le recouvre de *tchou-cha* ou du *yin-tchou* de la couche supérieure. On fait ainsi la couleur jaune d'or.

VIII

Le Fou-fen ⁵

On emploie le blanc qu'on appelle le *houei-k'ien-ting-fen* ¹ de Hang-tcheou. On le concasse ; ensuite, on y ajoute de la colle pour l'écraser

¹ Voir les chap. XXII et XXIII de l'Introduction générale.

² L'or en pâte. Voir au chap. XXVII de l'Introduction générale : le *jou-kin*.

³ Voir le chap. XXV de l'Introduction générale.

⁴ Voir le chap. XXX de l'Introduction générale.

⁵ Voir le chap. XXVIII de l'Introduction générale.

finement. On y met de l'eau ; on verse le tout dans une assiette, on laisse reposer quelque temps, on verse dans une autre assiette en enlevant la partie inférieure qui est pâteuse et qu'on rejette. On le place sur un feu doux ; il se forme une couche noire : c'est parce que la nature du plomb s'y trouve encore. On enlève [cette couche] avec un morceau de papier jusqu'à ce qu'il ne s'en forme plus. On ajoute alors de la colle légère pour écraser [le blanc] ; on le fait sécher à un feu doux ; au moment de l'employer, on le prend au moyen d'un pinceau imbibé d'eau bouillante. On l'emploie ou bien pour peindre les fleurs blanches, ou bien pour le mêler aux autres couleurs. En général, quand on emploie le blanc à l'avant de la soie, on teint aussi le revers.

§ 1. Méthode pour cuire le blanc à la vapeur afin d'en enlever le plomb.

On prend un morceau de fromage de haricots ; on y fait un creux, on y met le blanc de plomb en morceaux. On met tout cela dans une marmite pour le cuire à la vapeur. Ensuite, on prend ce blanc, on l'écrase et on peut l'employer car la nature du plomb est entièrement aspirée par le fromage de haricot ².

§ 2. Méthode de poser le blanc ³.

Le blanc que l'on pose sur la face [de la soie], doit être léger. Il doit toucher et ne pas dépasser le contour tracé à ^{p.417} l'encre de manière à ce qu'il ne soit ni sortant ni rentrant. Si une couche n'est pas uniformément [étalée] on en ajoute une autre. C'est pourquoi on doit les faire légères afin qu'on puisse en superposer plusieurs. Si la première couche était déjà épaisse et qu'on en ajoutait encore une autre, on effacerait le contour tracé à l'encre et il ne serait plus possible de le retracer. De plus il ne faut pas employer trop [de blanc] parce qu'il deviendrait noir à la longue.

§ 3. Méthode de peindre avec le blanc.

Lorsque [des fleurs] comme la pivoine et le lotus sont déjà peints en blanc, il faut encore repeindre au moyen du blanc les pointes de leurs pétales. Ainsi seulement on obtient la concavité et l'ordonnance [de la corolle]. Si l'on veut obtenir de la grâce dans les pétales des autres fleurs ⁴, il faut les repasser avec du blanc.

¹ Capitale de la province du Tchö-kiang.

² Par cette sorte de cuisson au bain-marie, on fait simplement sortir les excès de plomb qui s'agglomèrent à la farine. C'est un procédé qui remplace l'emploi minutieux d'une sorte de papier buvard pour retirer les oxydes noirs de plomb formant la couche noire dont il est parlé au paragraphe précédent.

³ Ce paragraphe, le précédent et les deux suivants constituent, dans l'original chinois, des notes ajoutées au texte principal.

⁴ Blanches, bien entendu.

§ 4. Méthode de faire des traits fins avec du blanc.

Sur les pétales des fleurs comme les fleurs de nénufar et de *ts'ieou-k'ouei* ¹, il y a des veines : il faut les retracer avec du blanc, ensuite les repasser en couleur. Chaque pétale du chrysanthème a aussi de longues veines ; on les trace avec du blanc ainsi que le contour [des pétales]. On les teint ensuite avec de la couleur. Pour les étamines du cœur des fleurs, on trace d'abord un cercle ; autour de ce cercle, on trace les étamines avec le blanc ; au bout de ces étamines, on pointe les têtes jaunes ².

§ 5. Méthode de pointer avec le blanc.

Pour les fleurs peintes en *sie-cheng* ³, on n'use pas du contour. On emploie seulement le blanc mêlé aux couleurs ^{p.418} foncées ou claires pour peindre. Il faut avoir l'idée [présente] avant de donner le coup de pinceau. Ces fleurs sont différentes de celles qu'on peint à la méthode du contour (*keou-lo*). Les branches et les feuilles doivent toutes être faites au moyen de la couleur. On appelle cela « la peinture sans os » ⁴. Le blanc mêlé au *t'eng-houang* ⁵, employé pour peindre les étamines, ne doit pas être trop foncé. Il ne faut pas y ajouter trop de colle. Quand on a fait la tête jaune des étamines, alors, l'extérieur est convexe, l'intérieur est concave et on le voit jusqu'au fond.

§ 6. Méthode de poser le blanc au revers de la soie.

Au dos des fleurs peintes en blanc mêlé de couleurs, sur [l'avvers de] la soie, il faut étaler du blanc épais. Alors, ces fleurs sont plus belles. Si elles sont de couleur légère, on n'étale que du blanc pur. Si elles sont de couleur foncée et si ces couleurs ne sont pas très éclatantes, on emploie le blanc mêlé de couleurs pour teindre le revers [de la soie]. Si on emploie le vert clair pour le dos des feuilles, on ne peut employer que le blanc mêlé au vert pour teindre le revers de la soie ; mais, dans ce cas, il ne faut pas employer le *che-liu*.

¹ *Hibiscus abelmoschus*.

² Le rôle du blanc, ici, est de préparer, par l'empâtement du trait, un léger relief que viendra recouvrir la teinte générale. C'est ainsi que les peintres chinois obtiennent ce dessin des veines des pétales ou du contour de certaines fleurs qui forme un léger relief tout en gardant le même ton général. Ils obtiennent par ce moyen, un dessin puissant et, en même temps, d'une légèreté indispensable au charme de la fleur.

³ Le *sie-cheng*, mot à mot « exprimer la vie » est un terme technique qui s'oppose au *sie-yi* « exprimer l'idée ». Comme on l'a vu, le *sie-yi* correspond à une façon schématique d'exprimer les formes. Il suppose l'emploi du monochrome et d'un trait puissant qui synthétise l'essence même des formes. Le *sie-cheng*, au contraire, emploie la couleur, modèle la forme complète et n'emploie pas le trait. C'est, pour les Chinois une peinture réaliste, opposée à la peinture abstraite et philosophique du *sie-yi*. De même que celui-ci correspond au monochrome, de même, le *sie-cheng* correspond à la « peinture sans os » qui n'emploie que la couleur et qui renonce au trait.

⁴ Voir plus haut. p. 285 et note 2 ; p. 311.

⁵ Voir chap. XXX de l'Introduction générale, p. 58.

IX

Le Yen-tche ¹

@

Il faut prendre le *yen-tche* de première qualité ; on le trempe dans l'eau bouillante pour en extraire le suc. On enlève la lie, on le fait sécher au soleil ; ensuite, on l'emploie. S'il fait mauvais, il faut le faire sécher au feu. Quand il n'est pas encore tout à fait sec, on le retire : il ne faut pas le laisser se dessécher tout à fait. Le carmin [*yen-tche*] et le blanc ajoutent souvent beaucoup d'éclat aux fleurs. Le blanc a une blancheur pure : c'est la qualité des fleurs ; le *yen-tche* (carmin) est frais et éclatant : c'est l'esprit des fleurs. Leur manière de rivaliser de ^{p.419} charme et de se disputer l'éclat est comme [la rougeur] de la pudeur ou de la passion ². Ainsi leur image enchanteresse dépend entièrement du carmin. La beauté des joues d'une belle femme n'est pas dans la rougeur foncée ; c'est pourquoi, il ne faut pas teindre trop foncé ; il faut repasser légèrement plusieurs fois jusqu'au moment où c'est parfait.

X

Le Yen-meï ³

Le *Yen-meï* (noir de fumée) n'est employé que pour les cheveux de l'homme, les plumes et les poils des oiseaux et des animaux. On couvre à demi une lampe à huile pendant quelques instants ; le noir de fumée se dépose ; on le recueille ; on y ajoute de la colle pour le dissoudre. Il ne doit pas y avoir trop de colle ; s'il y en avait trop, [le noir] deviendrait brillant et ne laisserait plus voir les traces d'encre. Dans [la peinture] d'insectes et d'oiseaux, pour les plumes des grives et des merles, les plumes noires des grues, les ailes des papillons [noirs], on leur donne leur teinte au moyen du noir de fumée ; ensuite, on emploie l'encre foncée pour tracer finement les barbes [des plumes] et pour dessiner les penes des ailes. De cette façon, la teinte du noir de fumée est sombre ; celle de l'encre est brillante : elles sont alors très distinctes.

¹ Voir chap. XXIX de l'Introduction générale, p. 57.

² Sous-entendu : sur les joues d'une jeune femme. La comparaison entre la femme et la fleur est constante chez les Chinois et s'établit quelquefois par des sous-entendus très subtils.

³ Le *yen-meï* est le noir de fumée. Comme on le verra dans ce chapitre, il n'est pas usité dans la peinture de paysage. C'est pourquoi il n'en est pas parlé au Livre I.

XI

Le Tien-houa ¹

L'indigo est la couleur la moins considérée parmi les bleus, les verts, les ors et les rouges des plantes. Mais il forme différents verts. On l'ajoute au *che-ts'ing*. Il ne doit pas manquer ^{p.420} [d'être mêlé] aux couleurs bleues, vertes, or et rouges. Sa teinte doit être éclatante. Il est plus difficile à obtenir que les autres couleurs. Il est possible de préparer celles-ci en un seul jour. Il n'y a que l'indigo qui demande plusieurs jours pour être préparé. On peut préparer les autres couleurs en toute saison. Pour ajouter la colle à l'indigo, l'écraser, le dissoudre, pour enlever le dépôt, il faut un jour d'été afin qu'on puisse le sécher au soleil ardent et sans employer le feu. Si l'on est pressé de l'employer, alors, on le fait bouillir au feu, mais il ne faut pas qu'il soit desséché ou brûlé. Dans la peinture des fleurs, on ne connaît que le mérite prédominant du carmin et du blanc. Mais les fleurs et les feuilles s'embellissent mutuellement. Si les couleurs des feuilles ne sont pas bonnes, alors la beauté des fleurs s'en trouve diminuée. L'indigo fait valoir les couleurs vertes ; les verts font valoir les couleurs rouges. Elles ont besoin les unes des autres. Le moyen de préparer [l'indigo] a déjà été expliqué dans la première partie : je n'en parle plus ici.

XII

Le T'eng-houang ²

@

Celui qu'on appelle *pi-kouan-houang* est le meilleur. Sa couleur a deux teintes : claire et foncée. Le clair est léger et pur ; le foncé est pâteux et trouble. Pour la couleur pure, il faut employer l'espèce claire. On le fait dissoudre dans l'eau, il ne faut pas l'approcher du feu, sinon il se caille et forme une lie. On emploie le [t'eng]-houang pour peindre les fleurs couleur jaune clair. Si elles sont foncées, on y mêle du *tchö-che* ³ (ocre rouge) ou du *yen-tche* (carmin). L'indigo mêlé au *t'eng-houang* forme une couleur verte ; il y en a aussi trois espèces ; on les emploie en distinguant leur teinte.

§ 1. *Chen-liu* ⁴. Vert foncé : indigo sept dixièmes ; jaune de rotin (*t'eng-*

¹ Voir le chap. XXXI de l'Introduction générale, p.59.

² Voir le chap. XXX de l'Introduction générale, p. 58.

³ Voir le chap. XXXIII de l'Introduction générale, p. 61.

⁴ Comparez avec le *lao-liu* : p. 60 et note 1.

houang) trois dixièmes. A employer pour les ^{p.421} feuilles de camélia, de cannelier et d'oranger ; on emploie l'indigo pur pour retracer [les contours].

§ 2. *Nong-liu* ¹. Vert intense : jaune de rotin et indigo à parties égales. A employer pour toutes les feuilles fortes et foncées. On emploie le *che-liu* pour en retracer [les contours].

§ 3. *Nouen-liu* ². Vert tendre. Indigo trois dixièmes ; jaune de rotin sept dixièmes. A employer pour les jeunes feuilles des plantes ligneuses, pour les feuilles et les tiges des plantes herbacées et pour le revers des feuilles dont la face est en *che-liu*. Pour retracer [leur contour] on emploie le vert de teinte moyenne. Il y a encore une espèce de feuilles [de plantes ligneuses] encore plus jeune pour laquelle on n'emploie que le jaune de rotin. On retrace [les contours] avec le carmin. Au dos de la soie, on met un mélange de blanc et de vert.

XIII

Tchö-che ³

On doit le choisir de couleur fraîche et onctueuse, de matière ni dure ni molle ; on l'écrase finement dans un mortier de terre. On enlève l'eau blanche du dessus et le dépôt pâteux du dessous. On y ajoute de la colle et on le fait sécher au feu. On l'emploie pour peindre les vieilles branches, les feuilles mortes, le bourgeon et le calice du *sin-yi* ¹. On l'emploie aussi mêlé à d'autres couleurs.

§ 1. Quand on le mêle à l'encre, il devient de la couleur du fer. Il est employé pour [peindre] les tiges et les racines des arbres.

§ 2. Quand on le mêle au carmin et à l'encre, il devient de la couleur du soja. On l'emploie pour peindre les calices des fleurs du pommier sauvage et de l'abricotier.

§ 3. Quand on le mêle au jaune de rotin [*t'eng-houang*] il devient ^{p.422} de la couleur du bois de santal ; on l'emploie pour peindre les pétales du chrysanthème.

§ 4. Quand on le mêle au vert, il donne du vert foncé ; on l'emploie pour [peindre] le calice du prunier d'hiver, de l'Hibiscus et pour peindre les jeunes branches des plantes ligneuses et les vieilles branches des plantes

¹ Voir p. 109 et note 3.

² Voir p. 60 et note 1.

³ Ocre rouge. Voir le chap. XXXIII de l'Introduction générale ; p. 61.

herbacées.

§ 5. Quand on le mêle au rouge (*tchou-cha*), il devient d'un rouge foncé ² ; on l'emploie pour peindre les pétales du chrysanthème.

XIV

Mêler les différentes couleurs

Les différentes teintes de vert ont déjà été exposées à la suite [du chapitre consacré à] l'indigo et au jaune de rotin [*t'eng-houang*], à la suite du [chapitre consacré à] l'ocre rouge, (*tchö-che*) on a aussi exposé le mélange des couleurs. Ce qui reste, on l'expose ici afin qu'on puisse les mélanger et les employer.

Quand on ajoute le carmin à l'indigo on forme du *lien-ts'ing* (vert de nénufar) ; si l'on y ajoute encore du blanc cela devient du *ngeou-ho* ³. Quand on ajoute de l'encre au *nong-liu* ⁴ (vert intense), on forme du *yeou-liu* ⁵. Quand on ajoute l'ocre rouge (*tchö-che*) au *tan-liu* ⁶ on forme du *ts'ang-liu* ⁷. Quand on mêle le cinabre (*tchou-cha*) au jaune de rotin (*t'eng-houang*), on forme du jaune d'or ⁸. Quand on mêle l'ocre rouge (*tchö-che*) au rouge mêlé de blanc (*fen-hong*) on forme le rouge couleur chair *jou-hong* ; si on y ajoute encore du cinabre (*tchou-cha*) on forme le rouge blanchâtre (*yin-tchou*) ⁹. Quand on mêle le cinabre au carmin, on forme un rouge vermeil (*yin-hong*). Quand on mêle le jaune de rotin au carmin, on forme du jaune d'or. Lorsque les cinq couleurs ¹⁰ se mélangent, leurs variations sont ^{p.423} innombrables. Celles qui ne sont pas nécessaires pour les fleurs et les oiseaux, je ne les expose pas.

XV

Emploi de l'encre ¹

Pour peindre les fleurs, naturellement, l'encre est indispensable. Il y a des [peintures de] fleurs en couleurs dans lesquelles on fait les feuilles à l'encre.

¹ *Magnolia conspicua*.

² *Lao-hong* : c'est un rouge brun. Voir chap. XXXV de l'Introduction générale, p. 61.

³ Mot à mot « réunion de racines de nénufar ». C'est un blanc verdâtre.

⁴ Mélange de jaune de rotin et d'indigo à parties égales. Voir ci-dessus. chap. XII.

⁵ Sorte de vert foncé et luisant.

⁶ Sorte de vert pâle analogue au *tsiao-liu*.

⁷ Sorte de vert amorti correspondant à la couleur verdoyante des plantes.

⁸ C'est-à-dire un jaune cuivré.

⁹ Ou rouge d'argent.

¹⁰ Il s'agit ici des cinq couleurs fondamentales : noir, rouge, bleu, blanc, jaune. Voir chap. XIX de l'Introduction générale, p. 50 et note 2.

Il y en a d'autres dans lesquelles on n'emploie que l'encre pour tracer et pour pointer. Les nuances de l'encre dérivent entièrement des teintes claires ou foncées. L'encre avec laquelle on peint les fleurs doit avoir une teinte différente de celle avec laquelle on peint les feuilles. Si on ajoute un peu de jaune de rotin à l'encre avec laquelle on peint les fleurs ², alors les feuilles et les fleurs se distinguent clairement. C'est comme si on avait employé diverses couleurs.

XVI

Mettre l'alun sur la soie ³

On colle la soie non préparée par trois côtés : le haut, le droit et le gauche, sur un châssis. Pour le bord du bas qui n'est pas collé, on emploie un long morceau de bambou sur lequel on le cloue ⁴. Après avoir fait sécher la soie au soleil, on emploie des ficelles pour lier ce morceau de bambou au bord inférieur du châssis. On desserre deux côtés du châssis et on y place une barre pour les fixer. On resserre les ficelles du bas afin que la soie soit bien tendue. On fait bouillir la colle, on écrase l'alun en poudre. En hiver pour un *leang* de colle, on met trois *ts'ien* d'alun. En été, pour sept *ts'ien* de colle, on met trois *ts'ien* d'alun ⁵. On met d'abord la colle dans l'eau bouillante, on la fait bouillir dans une marmite propre. On met ^{p.424} la poudre d'alun dans un bol de porcelaine ; on la fait dissoudre dans l'eau froide. Quand la colle est refroidie, on y ajoute cette eau d'alun ; on les mélange ; on ajoute encore de l'eau bouillante. On place verticalement, contre un mur, la soie tendue sur le châssis. Avec un pinceau plat ⁶ on étend [la préparation] de haut en bas sur la soie. Après qu'on l'a fait sécher au soleil, on remet de nouveau [de l'alun]. Il faut trois couches. Pour les deux dernières couches, la colle doit être encore plus légère ; on peut y ajouter de l'eau bouillante afin qu'elle ne soit pas trop froide et qu'elle ne se prenne pas trop vite. Si l'on est en hiver, il faut réchauffer la colle au feu doux. Pour savoir si la quantité [de colle] est suffisante, on donne une chiquenaude sur la soie : si elle rend un bruit sourd, c'est qu'il y en a assez.

¹ Comparez au chap. XXXVII de l'introduction générale, p. 62.

² Ceci rend compte de la façon dont sont obtenues ces teintes légères et souffrées qui caractérisent les fleurs peintes en monochrome et qui expriment avec tant de puissance l'éclat et le rayonnement de la couleur saturée des corolles.

³ Comparez au chap. XXXIX de l'Introduction générale, p. 65.

⁴ Avec des clous de bambou.

⁵ Le *leang* est une once ; le *ts'ien* est la dixième partie d'une once. Voyez chap. XXXIX de l'Introduction générale, p. 66 et note 5.

⁶ *P'ai-pi*, rangée de pinceaux. Voyez chap. XXXIX de l'Introduction générale, p. 66 et note 3.

XVII

Mettre l'alun sur les couleurs

Si l'on emploie dans les peintures sur soie, des couleurs pâteuses comme les verts *ts'ing* et *liu* et le cinabre [*tchou-cha*], il faut craindre qu'elles ne déteignent au moment de les monter ¹. Il faut étaler une couche légère d'alun liquide [sur ces couleurs] avant d'ôter la soie du châssis. Pour [apprécier] la quantité d'alun, on doit goûter [la solution] : elle doit avoir un goût un peu âpre ; alors c'est assez. Au moment de mettre l'alun, le pinceau plat doit passer très légèrement. Il ne doit pas s'arrêter, sinon, il laisserait des traces. S'il y a des couleurs au revers [de la soie] on doit aussi y étaler de l'alun.

Les différentes méthodes d'employer les couleurs ci-dessus [exposées] sont des secrets de la peinture. Je n'ai pas craint les difficultés pour m'informer avec précision en divers lieux. [Ces méthodes] sont un pont pour les débutants. Il ne faut pas les négliger.

Chen Sin-yeou [appellation] Yin-po de Si-ling a écrit [ceci]. p.425

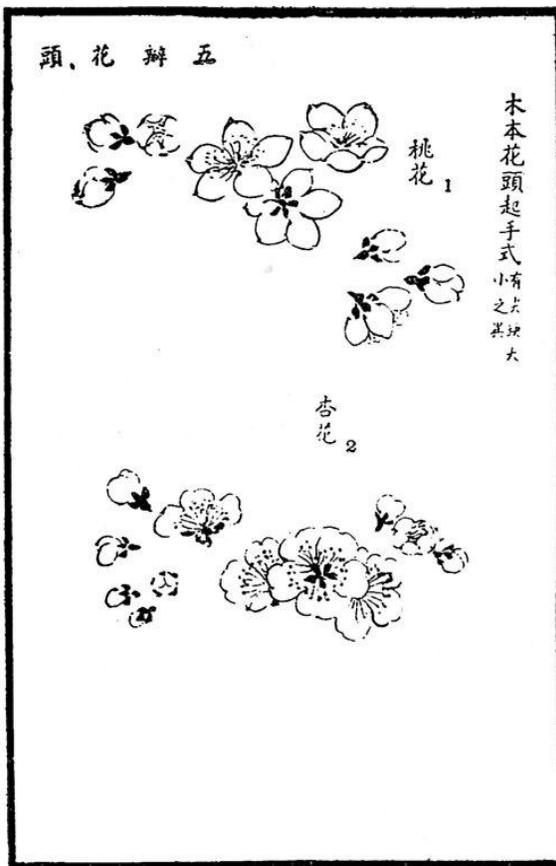
@

¹ Au moment d'être montée, la soie est en effet rendue humide par la colle qui sert à la fixer sur le papier dont elle est doublée. L'alun joue à la fois le rôle de fixatif et de vernis.

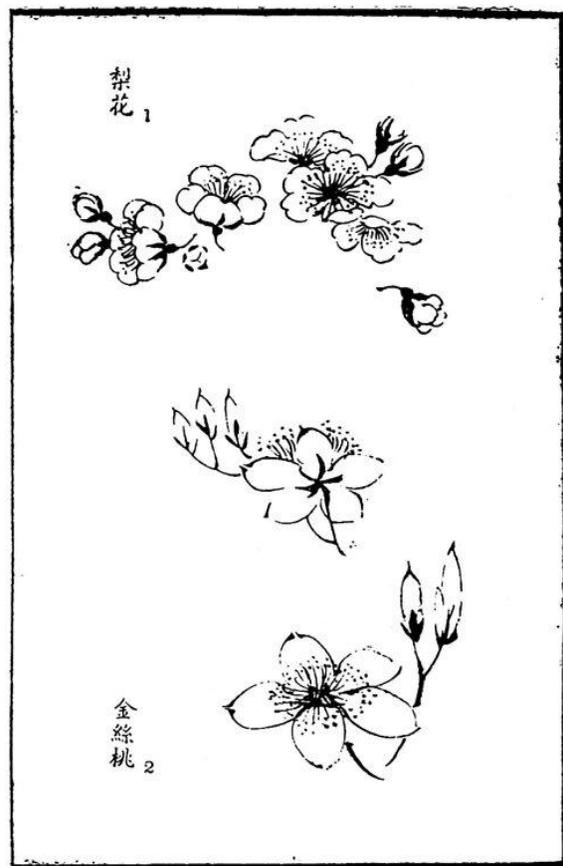
QUATRIÈME PARTIE ¹

I

Exemples pour commencer à peindre les fleurs de plantes ligneuses



I. Fleurs à cinq pétales.



II. Fleurs à cinq pétales.

IL Y EN A DE POINTUES, DE DENTELÉES, DE GRANDES ET DE PETITES.

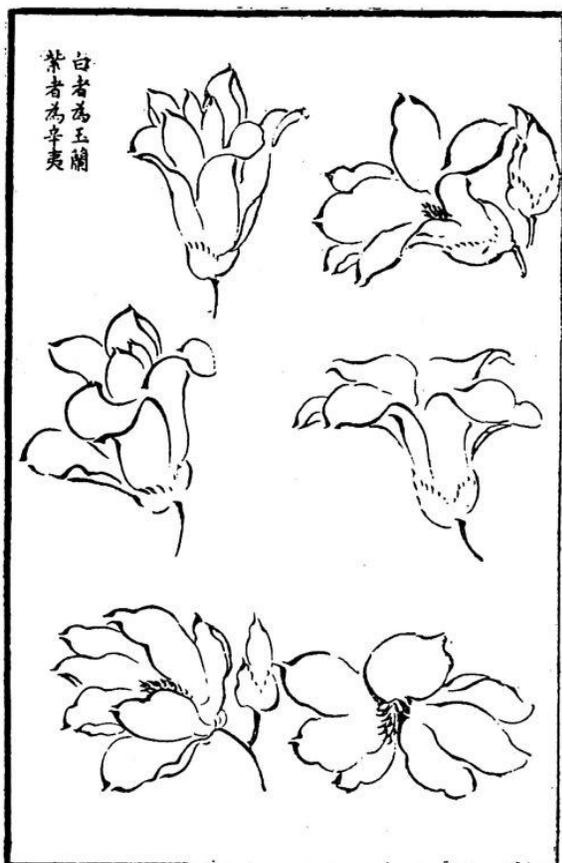
1. Fleurs de pêcher.
2. Fleurs d'abricotier.

1. Fleurs de poirier.
2. Fleurs de Kin-sseu-t'ao ².

¹ La série des planches qui suivent est partagée en quatre sections dans lesquelles on retrouvera des exemples de cette méthode d'analyse qui a été appliquée systématiquement au Livre des Arbres et au Livre des Pierres. La plante est démontée : on étudie d'abord les fleurs, dans la première section ; puis, les feuilles, dans la deuxième ; puis, les branches, dans la troisième.

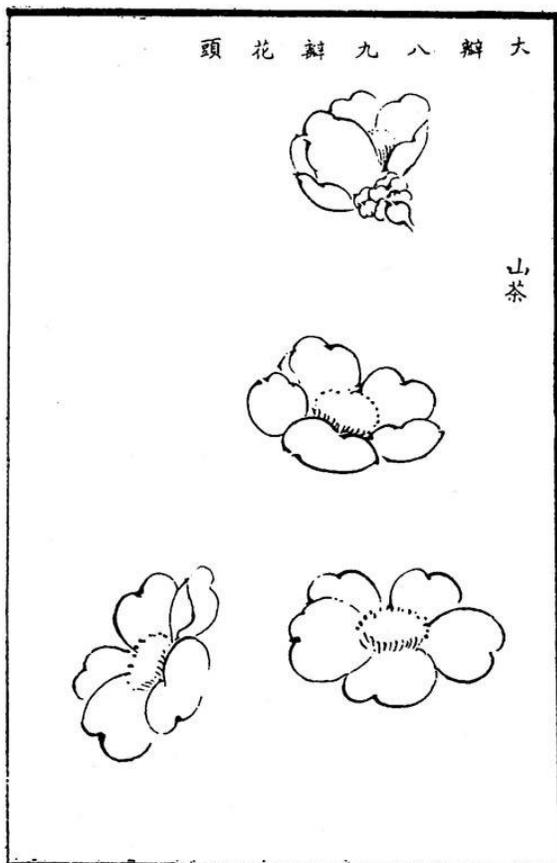
Une quatrième section est consacrée à l'oiseau. Le dessin de l'oiseau est décomposé en une série de traits qui exposent comment le dessin en doit être attaqué. On commence à donner des exemples de la façon de dessiner les diverses parties du corps avant de dessiner le corps entier. C'est encore une application de ce procédé de décomposition logique qui, dans tout cet ouvrage, règle l'étude des formes.

² C'est un pêcher nain, cultivé en pot par les jardiniers chinois.



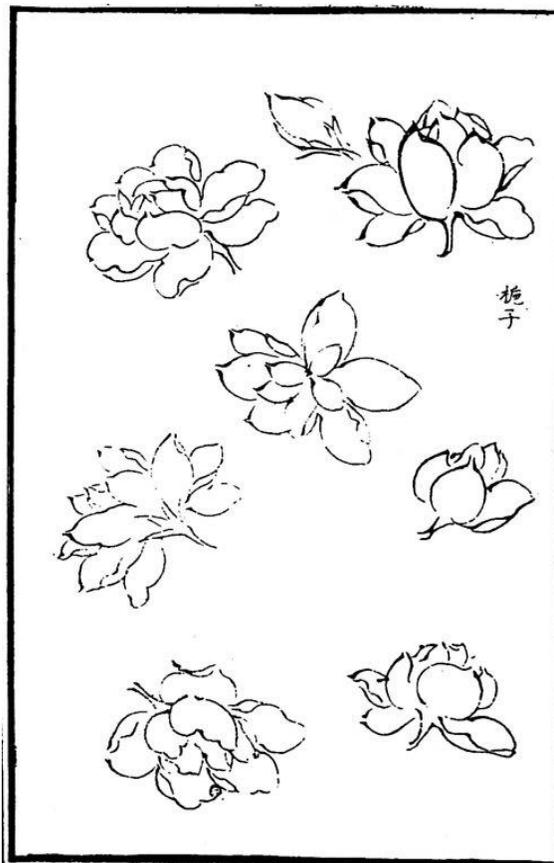
III. [Fleurs à cinq pétales].

Lorsque ces fleurs sont blanches, on les appelle yu-lan ;
 quand elles sont violettes, on les appelle sin-yi ¹.



IV. Fleurs à huit et à neuf grands pétales.

1. Camélias.



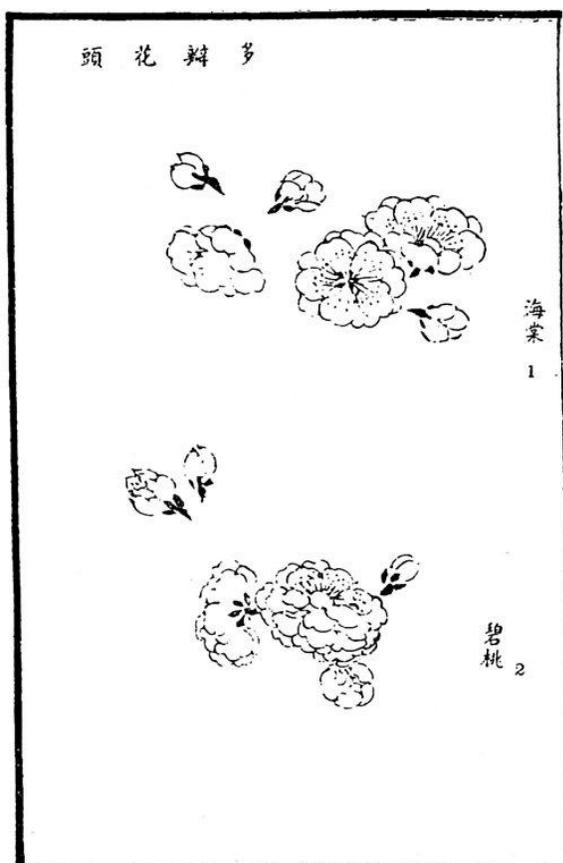
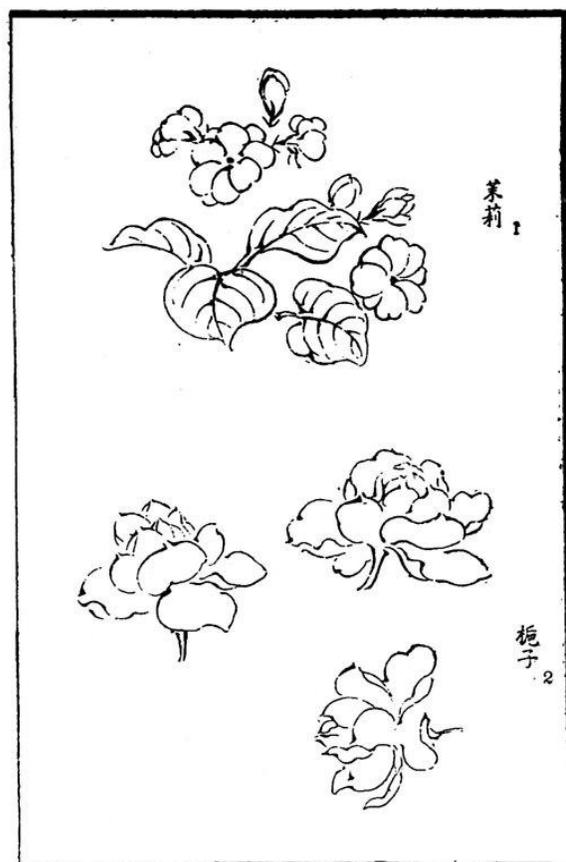
V. [Fleurs à huit et à neuf grands pétales].

1. Fleurs de gardénias.

¹ Il s'agit de fleurs de magnolia.

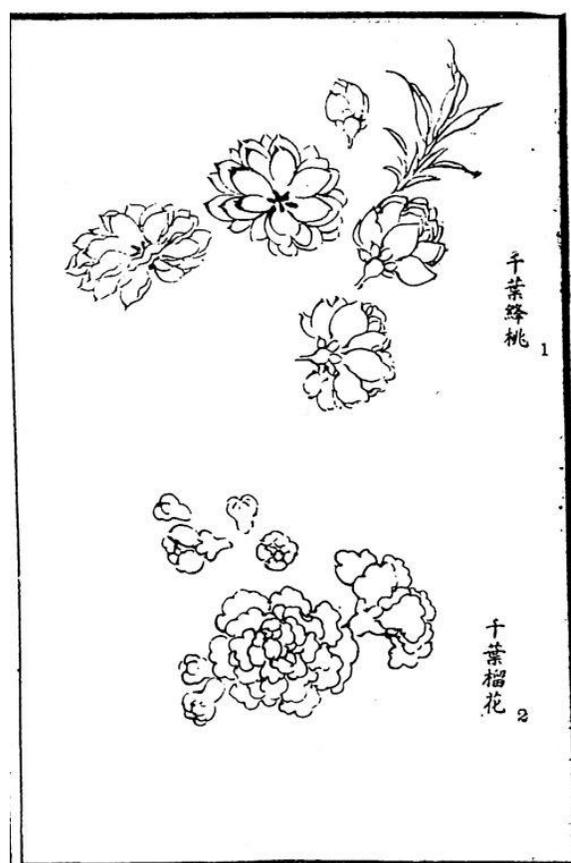
VI. [Fleurs à huit et à neuf grands pétales]. p.427

1. Jasmin.
2. Gardénia.



VII. Fleurs à nombreux pétales.

1. Fleurs de pommier sauvage.
2. Fleurs de pi-t'ao 2.



VIII. [Fleurs à nombreux pétales].

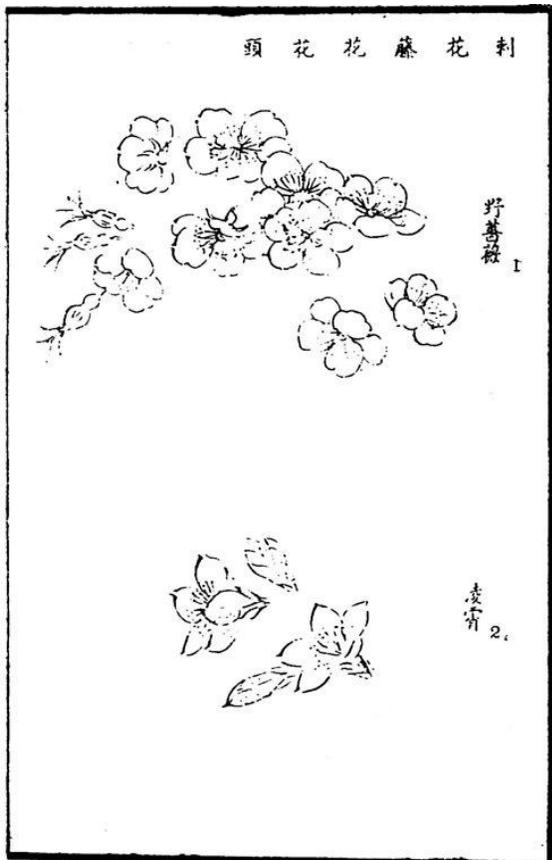
1. Œillet rouge à mille pétales 1.
2. Fleurs de grenadier à mille pétales.

1 Le mot *mille* est pris ici dans le sens de : beaucoup.
 2 C'est une race de pêcher particulière à la Chine.



IX. [Fleurs à nombreux pétales].

1. Fleurs de rosier yue-ki.
2. Fleurs de rosier chö-wei.



X. Fleurs de plantes grimpantes à épines.

1. Fleurs de rosier sauvage (églantier).
2. Fleurs de ling-siao (bignonia).



XI. Grande fleur de pivoine.

1. Entièrement ouverte et vue de face.

XII. [Grande fleur de pivoine]. p.429

1. Entrouverte et vue obliquement.

2. Bouton entrouvert.



II

Exemple pour commencer à peindre les feuilles des plantes ligneuses

XIII. Feuilles pointues et feuilles longues.

1. Feuilles de pommier sauvage.

2. Feuilles de grenadier.





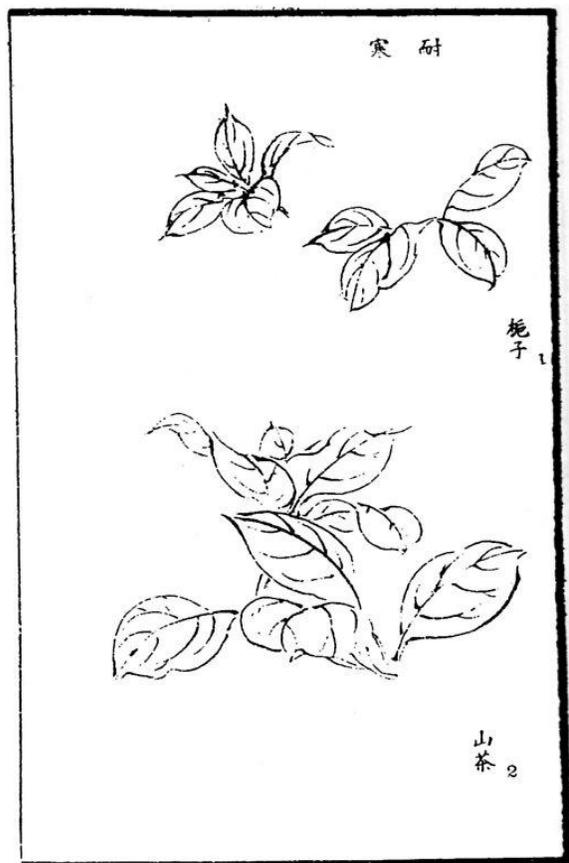
XIV. [Feuilles pointues et feuilles longues].

1. Feuilles de pêcher.
2. Feuilles d'abricotier.
3. Feuilles de prunier.
4. Quand le prunier est en fleurs, il n'a pas [encore] de feuilles ; quand l'abricotier est en fleurs, ses feuilles sont à l'état de bourgeon. Je dis cela pour l'exactitude.



XV. [Feuilles pointues et feuilles longues].

1. Feuilles de ts'eu-houa.
2. Feuilles de rosier chō-wei.

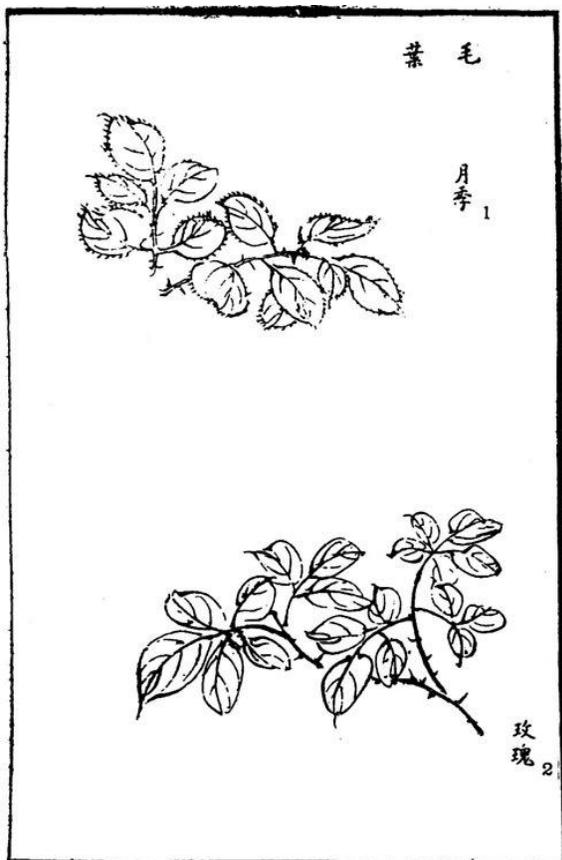
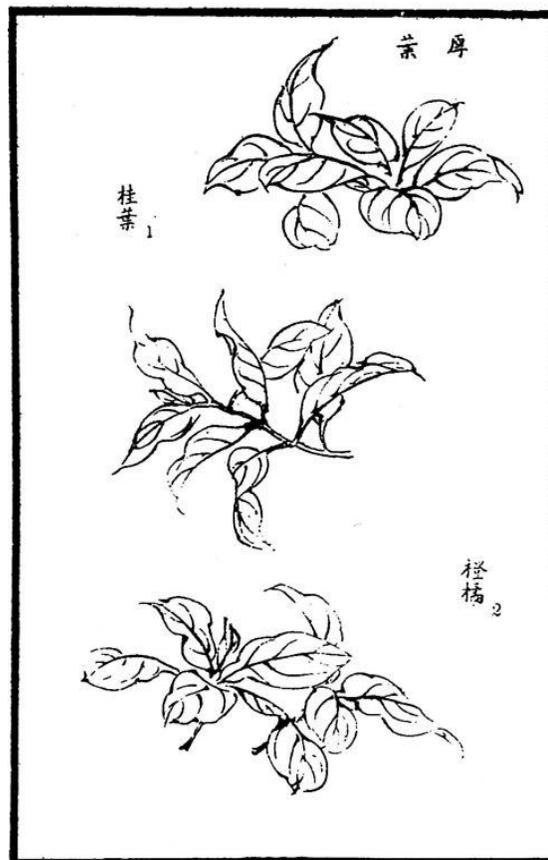


XVI. Feuilles qui résistent à l'hiver.

1. Feuilles de gardénia.
2. Feuilles de camélia.

XVII. Feuilles épaisses. p.431

1. Feuilles de cannellier.
2. Feuilles d'oranger.



XVIII. Feuilles velues.

1. Fleurs de rosier yue-ki.
2. Fleurs de rosier mei-kouei.



XIX. Feuilles dentelées de pivoines.

1. Extrémité de la branche.
2. Jeune feuille.
3. [Feuilles] au dessous de la fleur.



III

Exemple pour commencer à peindre les tiges des plantes ligneuses

XX. [Tiges de plantes ligneuses].

1. Entrecroisement de branches jeunes et souples. Ces branches conviennent à la représentation des fines branches du grenadier et du tseu-wei 1.



XXI. [Tiges de plantes épineuses].

1. Tiges épineuses. — Ces branches sont à employer à la base des plantes de rosiers chō-wei et yue-ki.

2. Entrecroisement de vieilles branches. — Si on agrandit ces branches, on peut en faire des branches de pêcher et d'oranger.

1 Lagerstrœmia indica.

XXII. [Tiges de plantes ligneuses]. p.433

Branches repliées et penchées. — Cette [sorte de] branches est à employer pour les vieilles branches de pêcher, de poirier, de pommier sauvage et de camélia.



XXIII. [Tiges de plantes ligneuses].

1. Branches penchées [provenant] d'un tronc oblique. Cette sorte de branches est à employer pour les fleurs d'un vieux tronc.

2. Jeunes branches de pivoines.





XXIV. [Tiges de plantes ligneuses].

1. Branche oblique et se redressant.



XXV. [Tiges de plantes ligneuses].

1. Branche oblique et s'abaissant. — Ces branches conviennent au pêcher et au poirier.

1. Branche avec une plante grimpante. — Ces branches conviennent pour les plantes grimpantes.

IV

Méthode pour commencer à peindre les oiseaux



XXVI. [Méthode pour peindre les oiseaux]. p.435

1. Pour [faire] un oiseau, on dessine d'abord le bec.
2. L'œil se place à la hauteur de la partie supérieure du bec.
3. Quand on a fini l'œil, on dessine la tête.
4. A la suite de la tête, on fait le dos et les épaules.
5. Le dos avec les traits grands ou petits.
6. Les plumes sortant en traits courts ou longs.
7. Une à une, on fait apparaître les plumes.



XXVII. [Méthode pour peindre les oiseaux].

1. Peu à peu, on ajoute la queue.
2. On fait le duvet après les ailes et le dos.
3. La poitrine et le ventre se trouvent devant les pattes.
4. A la fin seulement on ajoute les pattes.
5. Patte de l'oiseau] perché, ouverte ou fermée.
6. [Patte] ouverte.
7. [Patte] fermée.



XXVIII. [Méthode de peindre les oiseaux].

1. Façons de se percher.
2. [Oiseau] de face, regardant vers le bas : on ne voit pas ses pattes.
3. [Oiseau] levant la tête regardant vers le haut : on voit une patte.



XXIX. [Méthode de peindre les oiseaux].

1. [Oiseau] perché et tournant la tête.
2. [Oiseau] vu de côté et s'inclinant vers le bas.
3. [Oiseau] vu de côté se redressant vers le haut.

XXX. [Méthode de peindre les oiseaux]. p.437

1. Manières suivant lesquelles [l'oiseau] vole ou se perche.
2. Oiseau rassemblant ses ailes au moment où il se pose.
3. Oiseau baissant la tête pour gratter ses pieds.
4. Oiseau volant vers le haut.
5. Oiseau écartant ses ailes pour lisser ses plumes.



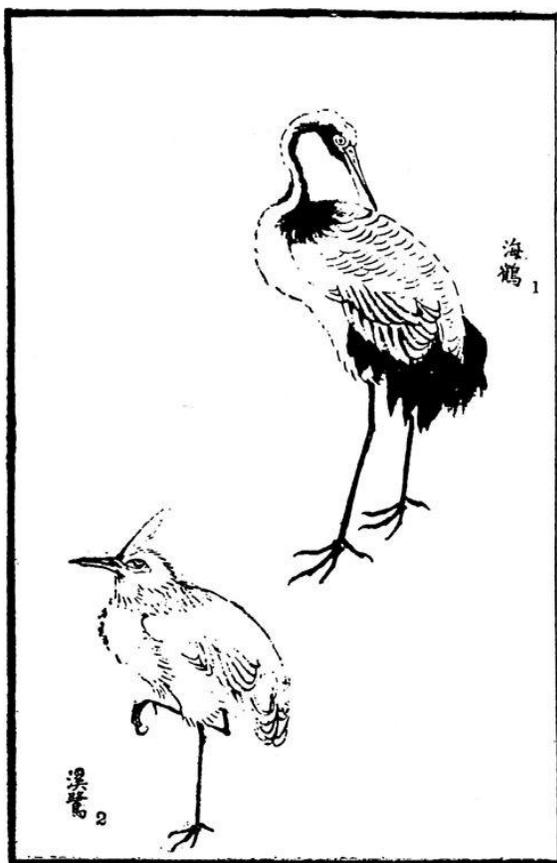
XXXI. Manières de se réunir.

1. Oiseau volant vers le bas.
2. Couple de Po-t'euou (tête-blanche).



XXXII. Hirondelles perchant ensemble.

1. Chantant ensemble.
2. Dormant ensemble.



XXXIII. Grue et héron.

1. Grue.
2. Héron.



XXXIV. Exemple pour commencer à peindre les oiseaux au trait fin.

1. On commence à peindre le bec et on ajoute l'œil.
2. On peint la tête.
3. On peint les épaules, le dos, une aile.
4. On peint les deux ailes.
5. Pattes ouvertes.
6. Patte [de l'oiseau] perché.
7. Patte fermée.
8. On peint le ventre ; on ajoute la queue, les pattes, et on fait tout le corps perché.

XXXV. Oiseau retourné et se penchant vers le bas.
p.439

Peindre les oiseaux perchés sur une branche, ce n'est pas la même chose que [peindre] un oiseau dans une cage. Il faut lui donner des mouvements tels qu'ils donnent l'idée qu'il va s'envoler. Il doit avoir la pose [d'un oiseau] retourné, ou vu obliquement, ou penché ou redressé ¹. C'est pourquoi il n'y a pas de forme régulière. Cependant, souvent, on le voit de face, penché et redressé vers le haut. Ici, il est retourné, penché et il a l'idée de descendre : on sent davantage encore ses mouvements.



翻身倒垂
畫鳥之踏枝異於龍
中者宜生動有欲起
之勢其轉側偃仰故
無定形而多正立向
上此則翻身倒垂有
欲下之勢更覺生動

XXXVI. Manière dont les oiseaux se battent en volant et en se retournant.

Deux moineaux se battant en volant.

Peindre deux oiseaux qui se battent en volant, c'est très difficile. Ils ont un sentiment de bravoure et ne songent plus à leur corps. Dans leur façon de se disputer en volant très vite et de se retourner en donnant des coups de bec, il faut exprimer leur caractère. Il ne faut le chercher ni dans la forme, ni dans l'imagination.



翻身飛鬪式
雀飛鬪
畫兩鳥飛鬪得法最
難其有奮不顧身之
勢其爭飛迅速翻身
鉤頭須得其神情未
可以形與理求之也

¹ C'est-à-dire les poses les plus diverses.



XXXVII. Manière de se baigner.

Les oiseaux se battant et les oiseaux se baignant doivent être peints avec plus de mouvement que les oiseaux sur les branches. Les oiseaux qui se battent en se retournant et en donnant des coups de bec sont braves et n'ont pas peur pour leur corps. Quand ils se baignent, leurs ailes font rejaillir l'eau : ils sont heureux. Chacun a ses particularités.



XXXVIII. Exemple d'oiseaux aquatiques.

1. Oies sauvages.
2. Les oiseaux terrestres ont une longue queue. Les oiseaux aquatiques ont une queue courte. Dans les exemples précédents, on a déjà vu les oiseaux terrestres. C'est pourquoi, ici, je ne donne que des oiseaux aquatiques. Le reste on doit le chercher suivant ces modèles.
3. Cha-fou (canard de petite espèce).

V

Exemples de peintures de plantes ligneuses et d'oiseaux



XXXIX. Pivoines
à l'imitation d'une peinture de Houang Ts'uan. p.441



XL. Martin-pêcheur sur un étang d'automne,
à l'imitation d'une peinture de Li Ti.



XLI. [Fleurs de] pêcher kin-sseu
à l'imitation de la peinture de Lin Tch'ouen.



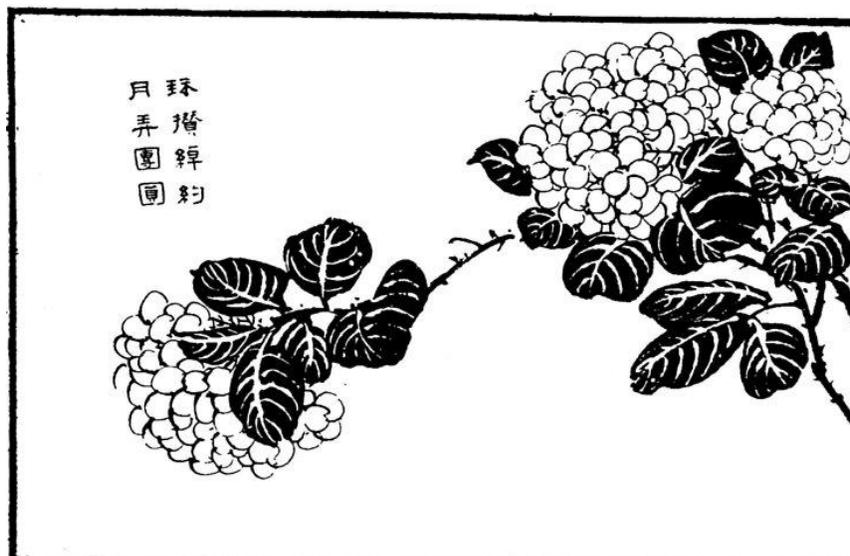
XLII. Abricotier et hirondelles
à l'imitation de la peinture de Ts'ouei Po.



XLIII. Fleurs de magnolia
à l'imitation de la peinture de Siu Tch'ong-kiu. p.443



XLIV. Roseaux et oies sauvages
à l'imitation de la peinture de Tchao Tsong-han.



XLV. Fleurs d'hortensia
à l'imitation de la peinture de Han Yeou.



XLVI. Main de Buddha 1
à l'imitation de la peinture de Tchou Chao-tsong.

@

1 C'est une plante du genre *citrus*. Elle produit un fruit qui ressemble à le forme d'une main.

I N D E X

Index des noms de peintres et des personnages historiques ou légendaires cités dans le texte ou les Commentaires.

C - F - H - J - K - L - M - N - P - S - T - W - Y

@

C

Chan kou tao jen. — p.⁴⁶³ Voir Houang T'ing-kien. — p. 36, 259.

Chang kiun ou le Prince de Chang. Kong-souen Yang ou Wei Yang mort en 338 av. J.-C. Descendant d'une branche bâtarde de la famille régnante de l'État de Wei, il entra au service de l'État de Wei et devint l'assistant du ministre Kong-chou Tsouo. Celui-ci ayant reconnu sa force d'intrigue et sa valeur conjura sur son lit de mort, le roi Houei soit de lui donner l'emploi de ministre, soit de le faire tuer de crainte qu'il n'offrît ses services à des ennemis du Prince. Celui-ci négligea cet avis. Kong-souen Yang entra au service du duc de Ts'in en 350 av. J.-C. Il introduisit des réformes importantes dans son État, y établit des lois sévères et excita l'ambition de son maître en lui représentant l'usurpation du trône impérial comme une entreprise facile à exécuter. En 340 av. J.-C., profitant de ce que l'État de Wei avait été affaibli par les forces combinées des États de Han et de Ts'i, il organisa une expédition contre lui et imposa au roi Houei l'abandon d'un vaste territoire au profit de l'État de Ts'in. A la suite de ces hauts faits il fut annobli et reçut le titre de prince de Chang. En 338 av. J.-C., le duc de Ts'in étant mort et Wei Yang se sentant menacé, il s'enfuit dans l'État de Wei contre lequel il avait lutté. Mais il fut chassé et se réfugia dans son fief de Chang où il organisa une résistance armée. Il fut vaincu et tué et toute sa famille fut exterminée. — p. 152.

Che Houei-hong. — Houei-hong, *che* étant un titre de prélat bouddhique. Il vivait à l'époque des Song. Il mania puissamment les ressources du monochrome. Il peignit les pruniers et les bambous. Il peignit aussi au moyen du *tsao tseu*, c'est-à-dire d'une encre sympathique tirée du jus du gland appliquée sur des éventails de soie non apprêtée. La peinture ainsi exécutée n'était visible que par transparence. — p. 286.

Che Jen-tsi. — Jen-tsi, *che* étant un titre de prélat bouddhique. Son nom de famille était T'ong ; il avait pour appellation Tseu-wong. Il vivait à l'époque des Song. Pour les bambous à l'encre, il s'inspire de la manière de Yu Tseu-ts'ing ; pour les pruniers de la manière de T'ang Pou-tche. Il peignit aussi le paysage. Ce fut un maître du monochrome. — p. 286.

Che K'iong. — Peintre de l'époque des T'ang renommé pour ses peintures de faisans. — p. 406.

Che Song. — Peintre de l'époque des Yuan. Il est connu comme peintre de plantes et d'oiseaux. — p. 395.

Che Tao-che. — Il vécut à l'époque des Tsin, au IV^e siècle. Il eut ^{p.464} pour maîtres Siun Tsouei et Wei Hie et les textes disent qu'il resta fidèle à leur manière. Il peignit des scènes historiques et légendaires, des *jen-wou* et fut particulièrement habile dans la représentation des oies. Il eut trois frères, tous peintres renommés. — p. 407.

Che Tchong-jen. — Tchong-jen, *che* étant un titre de prélat bouddhique. Il vécut au début de la dynastie des Song. Il était originaire de l'ancienne province de Kouei-ki qui comprenait, sous les T'ang, le Tchö-kiang, le sud du Kiang-nan et le nord du Fou-kien. Il vivait à la fin de l'époque des T'ang et au début de l'époque des Song. Il se retira dans la montagne Houa-kouang dans le Ho-nan. On lui attribue l'invention du traitement du prunier par les procédés du monochrome à l'encre de Chine. Il est certain, en tout cas, que cette peinture austère et magnifique date de lui et qu'il fut le maître de tous ceux qui ont suivi. Il composa sous le pseudonyme de Houa-kouang un traité de philosophie morale sur la symbolique du prunier, le *Houa-kouang mei p'ou*. — p. 286, 387, 288.

Chen Che-t'ien. — Voir Chen Tcheou et Chen K'i. p. 69, 100, 133, 230.

Chen K'i. — ou Chen K'i-nan n'est autre que Chen Tcheou appellation K'i-nan, surnom Che-t'ien. Il est né à Tch'ang-tcheou, actuellement Sou-tcheou fou, dans le Kiang-sou, en 1427. Il est mort en 1507. Il reçut ses premières leçons de son père qui était aussi peintre et avait une connaissance approfondie des diverses écoles de peinture constituées à son époque. Plus tard, il fut profondément influencé par l'œuvre de Wou Tchen, un peintre de la dynastie des Yuan. Chen Tcheou aimait à peindre sur de grandes surfaces. Ses peintures de paysage sont aisées, gracieuses, parfois d'une composition touffue familière à l'art des Ming, mais toujours étudiées et scrupuleuses. — p. 27.

Chen K'i-nan. Voyez Chen K'i. — p. 396.

Chen Mong-kien. — Il vivait au début de l'époque des Yuan. Il eut Ts'ien Chouen-kiu pour maître et reçut de lui les traditions de l'époque des Song. Il est connu comme peintre de fleurs et d'oiseaux. — p. 395.

Chen Sin-yeou appellation Yin-po, de Si-ling, auteur d'une adjonction faite en 1701 au livre des Fleurs et des Oiseaux du *Kiai-tseu-yuan-houa-tchouan*. Il complète les indications relatives aux couleurs données par Lou-tch'ai che dans l'Introduction générale. — p. 411, 424.

Chen Siue-p'ouo. — Il était de Kia-king dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Yuan et il est connu comme peintre de pruniers et de bambous. — p. 286.

Chen Tcheou. — Voyez Chen K'i. — p. 50, 69, 147.

Chen Ts'ing-men, — ou Chen Che ; appellation Meou-hiue ; autre appellation Tseu-teng ; surnom Ts'ing-men-chan-jen, de la dynastie des Ming. Il travailla au début de sa carrière dans la manière de Siu Hi et de Tchao Tch'ang. Il peignit les fleurs et les oiseaux ainsi que les paysages avec un goût très sûr et un sentiment profond de la nature. — p. 395.

Chen Yo. — Chen Hai ; appellation Yo, né en 441, mort en 513. Il était le fils d'un gouverneur du Houai-nan qui fut exécuté en 453. Il eut une jeunesse pauvre et studieuse. Entré dans les charges publiques, il parvint aux plus hauts postes sans cesser de mener une vie simple et austère. En même temps qu'un homme d'État, ce fut un lettré et un historien. Il est l'auteur du *Song-chou*, la quatrième des vingt-quatre histoires ^{p.465} dynastiques. Il écrivit aussi un commentaire du *Tchou chou ki nien* (Annales sur bambou). On lui attribue l'établissement des quatre tons de la prononciation chinoise. — p. 37.

Cheng Meou. — Appellation Tseu-tchao ; autre appellation K'o-ming. Fils de Chen Hong, il est né à Kouei-tö, chef-lieu du département du même nom, dans la province de Ho-nan. Il a vécu au début de la dynastie des Yuan ; il a occupé des charges officielles. Ayant été envoyé comme plénipotentiaire au rebelle Tchang Che-tch'eng et ayant refusé de se joindre à lui, il fut supplicié sur son ordre. Cheng Meou travailla d'abord sous l'influence de son père ; puis il imita Tch'en Tchong-chan. Il se constitua ensuite une méthode personnelle et traita avec une égale maîtrise le paysage, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux. Quoiqu'il appartienne à la dynastie des Yuan, il prolonge au XIII^e siècle l'art des Song auquel son œuvre appartient à peu près tout entière. C'est à peine si le caractère plus accusé et plus violent de la couleur dénonce, chez lui, les tendances nouvelles qui se sont fait jour sous les Yuan. Ses paysages se distinguent par un sens particulier des formes ; il a eu, avec Yen Houei, une grande influence sur les maîtres japonais de l'école des Kanō, surtout sur K. Motonobu et K. Yukinobu. — p. 395.

Cheng Siue-p'ong. — Cheng Ngan, appellation Hing-tche ; surnom Siue-p'ong. Il vivait sous la dynastie des Ming. Il était originaire du Kiang-nan. Il avait une manière puissante et rude et les livres disent que les traits de son pinceau ressemblaient à l'écriture *ts'ao*. Il a peint le prunier, les bambous, le chrysanthème dans la technique du monochrome, avec un sens d'abstraction qui prête à son œuvre un caractère calligraphique très marqué. — p. 319.

Cheng Tseu-tchao. — Voyez Cheng Meou. — p. 65, 96, 163.

Cheng Yu — Peintre de fleurs et d'oiseaux, de plantes et d'insectes. Il vivait au X^e siècle. — p. 342.

Chou-tou. — C'est l'appellation de Houang Hien, connu sous le nom de Tcheng kiun. Il vivait au II^e siècle ap. J.-C. et il est resté dans la tradition chinoise comme le modèle de l'homme vertueux. — p. 152.

[index](#) — @

F

Fa-tch'ang. — Voyez Seng Fa-tch'ang. — p. 406.

Fan K'ouan— C'est, avec Li Tch'eng, le grand réformateur ou chef d'école de la peinture de paysage sous les Song. Nous savons qu'il était encore vivant en 1026 et nous pouvons considérer sa production comme couvrant la fin du X^e et le commencement du XI^e siècle. Il commença par travailler dans le style de Li Tch'eng et de Kin Hao, puis il s'en libéra pour s'inspirer directement de la nature. Les livres racontent qu'il se retira à T'ai-houa, dans la montagne Tchong-nan, dans le Chan-si. Dans ces solitudes montagneuses, au contact des beautés naturelles, il se libéra des influences subies pour donner une image originale et profonde du paysage. La façon dont il établissait la structure des montagnes était particulièrement personnelle et puissante. On a dit de ses peintures, comparées à celles de Li Tch'eng que, tandis que les tableaux de ce dernier repoussaient dans la distance les paysages représentés, ceux de Fan K'ouan semblaient être tout proches du spectateur. Vers la fin de sa vie Fan K'ouan semble avoir pratiqué une manière systématique où le pinceau, fortement chargé d'encre, déterminait des traits accusés et violents, mêlant les éléments du paysage dans un chaos indistinct. Ce qu'en disent les livres fait regretter que l'on ne

possède point une œuvre caractéristique de ce genre. Ce sont à coup sûr les plus singulières — et, peut-être, les plus intéressantes. — p. 26, 90, 93, 95, 117, 131, 132, 147.

Fan Sien. — p.466 Appellation K'i-tong, surnom Wei-ts'i-sien-cheng. Il était de K'ouen-chan ville de troisième ordre, dans le département de Sou-tcheou fou, province de Kiang-nan. Il fut reçu membre de l'Académie impériale de calligraphie et de peinture pendant la période Yong-lo (1403-1424). Ses peintures de fleurs, de bambous et d'oiseaux sont très estimées. — p. 396.

Fan Tcheng-fou. — Appellation Tseu-li. Il était de Ying-tch'ang dans le Ho-nan. Il vivait à l'époque des Song. Il peignit surtout en monochrome, les oiseaux, les bambous et les pierres. Les critiques vantent l'élévation et l'élégance de son style. — p. 406.

Fang Fang-hou. — Fang-hou est le surnom de Fang Ts'ong-yi, appellation Wou-yu, originaire de Kouei-ki, province de Kiang-si ; il vivait à l'époque des Yuan. — p. 25.

Fong Chao-tcheng. — Il vivait au milieu du VIII^e siècle. Il est renommé pour ses peintures de fleurs et d'oiseaux et principalement pour ses peintures de grues qu'il peignait, d'après les textes, dans une manière étudiée et patiente, évoquant les formes dans leur structure réelle. Il peignit aussi des dragons qui, dit la légende, s'animent parfois. — p. 406.

Fong Hing-tsou. — Il est né à Ts'ien-t'ang ville de troisième ordre du département de Hang-tcheou fou dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Song et fut reçu membre de l'Académie de calligraphie et de peinture durant la période King-ting (1260-1264). Il peignait également les *jen-wou*, les paysages, les édifices. Dans ses peintures de fleurs et d'oiseaux, il rappelle la manière de Li Song. — p. 395.

Fong Kiun-tao. — Il était de Ts'ien-t'ang dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Yuan. Il peignait les bambous, les fleurs et les oiseaux. Il s'était spécialisé dans la représentation des cailles ; il en avait dans sa demeure et les avait rendu si familières qu'il les élevait dans ses manches. — p. 406.

Fou Wen-yong. — Il vivait à l'époque des Song. Il peignait les fleurs et les oiseaux et principalement les cailles. Ses cailles et ses pies étaient si bien étudiées, disent les textes, qu'on pouvait distinguer, dans ses peintures, d'après leur plumage, la saison à laquelle correspondait le tableau. — p. 406.

[index](#) — @

H

Han Fang. — Appellation Tchong-tche ; surnom Ho-sien. Il vivait à l'époque des Ming. Il peignit les pruniers, les bambous, les fleurs, les oiseaux et les insectes. Il est compté parmi les grands maîtres de ce genre. — p. 358.

Han Kan. — Il vécut au VIII^e siècle. Nous savons que, vers le milieu de la période T'ien-pao (742-756) il fut appelé à la cour. Et nous savons aussi que cette date correspond à ses années de jeunesse car, sur l'ordre de l'Empereur, il fut placé sous la direction d'un maître incapable qu'il n'accepta pas. Nous devons donc considérer que sa production couvrit la deuxième moitié du VIII^e siècle.

Han Kan était né à Lan-t'ien, près de Tch'ang-ngan, dans le Chen-si, alors capitale. D'après la tradition, il fut l'élève de Wang Wei qui lui donna de l'argent pour lui permettre de poursuivre ses études artistiques. Il est renommé comme peintre de chevaux. Les empereurs chinois estimaient particulièrement les chevaux de la Bactriane que l'on avait commencé à importer en Chine au temps des Han. Les rapports de la Chine avec les régions occidentales et sa prédominance dans le Turkestan, maintinrent ce mouvement d'importation sous les T'ang. L'empereur Hiuan-Tsong aimait toutes les choses venues du dehors ; il entretenait une écurie de plusieurs centaines de chevaux où Han Kan eut tout le loisir d'étudier. p.467

Sa carrière s'écoula dans des temps pleins de troubles. Peintre favori de l'empereur, il partagea avec des eunuques, des parents de favorites et des aventuriers turcs, les plus grands honneurs. Son œuvre semble avoir été considérable et avoir exercé une influence profonde et durable jusqu'à l'époque des Song et des Ming.

La tradition lui attribue la constitution de la peinture de chevaux en Chine et il est certain qu'elle périclita quand son influence s'efface. Son école eut au plus haut point la connaissance de la structure, du caractère, et des allures propres du cheval. On trouve dans les peintures cataloguées sous son nom un style puissant et large, un sentiment de la vie, une observation exacte de l'animal qui dénoncent la conception d'un maître. Cependant, je crois qu'il faut réduire le rôle de créateur et de réformateur dans la peinture du cheval que les textes lui attribuent. Les pierres gravées de l'époque des Han et les magnifiques bas-reliefs représentant les coursiers de l'Est et de l'Ouest ¹ dans le Tchao-ling, tombeau de l'Empereur T'ai tsong, montrent que du II^e et du III^e siècle jusqu'au VI^e, on avait su

¹ Cf. Chavannes. Mission archéologique dans la Chine septentrionale, planches CCLXXXVIII, CCLXXXIX et CCLXC.

représenter le cheval avec une vigueur et une puissance supposant une longue étude dans la peinture comme dans la sculpture. En rencontrant Han Kan au VIII^e siècle, nous sommes donc autorisés à le considérer comme le continuateur d'une tradition qui avait déjà donné des œuvres maîtresses avant lui. Les sculptures sur pierre nous font soupçonner des peintres dont les œuvres sont perdues et qui auraient été ses précurseurs. — p. 3, 12, 64.

Han Yeou. — Il vivait à l'époque des Song et fut reçu membre de l'Académie de Peinture durant la période Chao-hing (1131-1162). Il excellait dans les petites peintures de fleurs et d'oiseaux, de plantes et d'insectes. — p. 358, 394, 443.

Han Yu. — Il vécut de 768 à 824 ap. J.-C. Il avait pour appellation T'ouei-tche. C'est l'un des noms les plus vénérés de la littérature chinoise. Homme d'État, philosophe, poète et calligraphe, il est aussi un prosateur de premier ordre. D'humble origine, il parvint jusqu'aux plus hautes dignités de l'État. Par ses travaux philosophiques sur l'interprétation des doctrines de Confucius et de Mencius, il est un des précurseurs de Tchou Hi. L'Empereur Hien Tsong ayant décidé, en 803, de recevoir une relique du Buddha avec des honneurs extraordinaires, Han Yu adressa à l'Empereur un mémoire protestant contre ce qu'il considérait comme une extravagance. Il fut banni dans le Kouang-tong, dans une région, à cette époque, à demi barbare. Il y employa ses loisirs à civiliser le peuple sauvage de ces contrées. Il fut ensuite rappelé à la capitale où il mourut. Il fut canonisé sous le nom de Han Wen kong.

Hi K'ang. — Appellation Chou-ye. Il est né à Tcheu dans le royaume de Ts'iao en l'an 223 de l'ère chrétienne, sous la dynastie partielle des Wei antérieurs. Il mourut en 262. Il occupa des charges publiques et fut un adepte de la philosophie taoïste. Il connaissait la musique, la littérature, la poésie, et excella dans la peinture de *jen-wou*. Il fut décapité sur l'ordre de Tchong Houei. — p. 25.

Hi-po. — Voyez Chen Hi-po. — p. 346, 348.

Hia Kouei. — Appellation Yu-yu ; il servit dans le collège des Han-lin sous le règne de l'empereur Ning Tsong (1195-1224). Il peignit aussi bien des *jen-wou* que des paysages. Il avait un trait puissant et ses peintures en monochrome étaient si subtiles dans la science du clair-obscur qu'elles évoquaient la couleur. Avec Ma Yuan, il fit prédominer la coutume d'enfermer ^{p.468} un paysage dans un espace donné au lieu de le développer, comme une vue panoramique sur un long rouleau où se succédaient des aspects divers. Son style se caractérise par des traits vigoureux pour accuser les formes prochaines, et un maniement vaporeux de l'encre de Chine, pour les lointains. Ce mélange de délicatesse et de puissance produit un effet de grande originalité. Son influence sur la peinture japonaise du XV^e siècle a été considérable. Sesshiu et Shiubun ont particulièrement étudié son œuvre. — p. 25, 26, 27, 99, 131, 132, 148.

Hia Tch'ang. — L'Empereur T'ai Tsou, le premier des Ming a substitué au second caractère de son nom l'homophone tch'ang. Il a pour appellation Tchong-tchao. Il est né à K'ouen-chan ville de troisième ordre, chef-lieu de l'arrondissement du même nom, dans le département de Sou-tcheou fou, en 1388. Il est mort en 1470. Il a obtenu le titre de docteur l'année *yi-wei* de Yong-lo, c'est-à-dire en 1415 : il a occupé des postes officiels dans plusieurs villes de l'Empire. Il fut écrivain, poète et calligraphe. Les livres racontent que sa calligraphie était considérée comme la plus belle de l'Empire sous le règne de Tch'eng (Yong-lo). Ils racontent aussi que sa peinture était très prisée hors de Chine. Un proverbe du temps dit : « Un bambou de Monsieur Hia vaut dix lingots d'or à Si-leang ». (Si-leang est le nom d'un district et de son chef-lieu, au nord du Kan-sou). — p. 37.

Hia Tchong-tchao. — Voir Hia Tch'ang. — p. 260, 269.

Hia Wen-yen. — Appellation Che-leang, né à Hou-tcheou fou dans le Tchö-kiang, vécut à Song-kiang fou, dans le Kiang-nan, au XIV^e siècle. Il publia en 1365 une histoire de la peinture, le *T'ou-houei-pao-kien* dans lequel il rassemble de brèves biographies d'un grand nombre de peintres ; on y trouve aussi quelques réflexions sur la peinture. — p. 20, 21.

Hia Yen-tche. — Voir Hia Kouei. — p. 23.

Hia Yi. — Ce peintre vivait à la fin de l'époque des T'ang, c'est-à-dire au IX^e ou au X^e siècle. Il était réputé pour ses peintures d'oiseaux. — p. 406.

Hiang Jong. — Peintre de l'époque des Tang. Il était de T'ien-t'ai ville de troisième ordre du département de T'ai-tcheou fou dans le Tchö-kiang. Il s'était formé sur les paysages de Wang Wei. Il avait une façon toute spéciale de dessiner le contour des pierres. — p. 145.

Hiang Tseu-king. — De son vrai nom Hiang Yuan-pien, appellation Tseu-king ; surnom Mouo-lin-kiu-che. Il était de Kia-hing, ville de troisième ordre du département de Kia-hing fou dans le Tchö-kiang. Il est né l'année *yi-yeou* de la période Kia-tsing (1525) et il est mort l'année *keng-yin* de la période Wan-li (1590) dans sa soixante et sixième année. Il avait une grande admiration pour Ni Yun-lin. Il peignait les vieux arbres, les sapins, les bambous, les iris et les pruniers. Ses fleurs surtout sont universellement estimées. Il peignait avec un goût très sûr et avec cette élévation de pensée qui fut le propre des anciennes écoles. Il

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

prolonge sous les Ming la haute inspiration de l'époque des Song et des Yuan. — p. 235.

Hien-hi. — Voir Li Tch'eng. p. 151.

Ho Hao. — Peintre de l'époque des Song. Ses peintures de fleurs et d'oiseaux étaient réalisées dans la manière de Li Ti. Il v eut un autre peintre du même nom sous la dynastie Ts'ing. — p. 394.

Ho Tchong-ya. — De son vrai nom Ho Chouen-tche, appellation Tchong-ya, surnom T'ai-wou. Il fut reçu docteur l'année *ping-siu* de la période Wan-li (1586). Il peignit le ^{p.469} paysage ainsi que les iris et les bambous. On vante la grande pureté de son style. — p. 235.

Hong Kou-tseu. — Voir Kin Hao. — p. 145, 228.

Hou K'i. — Peintre de l'époque des Song. Il était né à Tch'ang-ngan ville préfectorale de l'arrondissement de Si-ngan fou dans le Chen-si. Il était renommé pour ses peintures d'ois sauvages dans les roseaux. — p. 406.

Hou Tchouo. — Peintre de l'époque des Cinq Royaumes (900-960). Il peignit les plantes, les fleurs et les oiseaux. — p. 387.

Houa-kouang-tchang-lao. — Nom de plume de Che Tchong-jen. — p. 293.

Houai-nan tseu. — Lieou Ngan, prince de Houai-nan, mort en 122 av. J.-C.

Houang Chan-kou. — Voir Houang T'ing-kien. — p. 263.

Houang Hao. — Appellation Che-p'ing ; il vivait sous la dynastie des T'ang. Il était né à Tan-fou, département de Tchen-kiang fou, dans le Kiang-nan. Il peignait les fleurs, les plantes et les oiseaux et leur donnait le frémissement de la vie. Nous savons fort peu sur ce peintre. On raconte qu'il était pauvre et obligé, pour vivre, de vendre ses peintures. Cependant, il était d'un caractère fier et ne fit jamais de démarches auprès de riches personnages dont il aurait pu obtenir de grands prix. — p. 27.

Houang-houa-lao-jen. — Surnom de Wang Chou-ming. — p. 259.

Houang-houo-chan-ts'iao. — Surnom de Wang Chou-ming. — p. 128.

Houang Kiu-pao. — Il vivait au X^e siècle, au début de la dynastie des Song. Il était l'un des fils de Houang Ts'üan et continua à peindre dans la manière instaurée par son père. — p. 319, 344, 393.

Houang Kiu-ts'ai. — Frère du précédent. Comme lui, il peignit dans la manière de son père Houang Ts'üan et maintint la gloire de l'école fondée par lui. — p. 344, 388, 393, 406

Houang Kong-wang. — Appellation Yi-fong ; autre appellation Tseu-kieou ; surnom Ta-tch'e-tao-jen ou Ta-tch'e-chan-jen. Il fut un des maîtres de la dynastie des Yuan. Il se développa sous l'influence des œuvres de Tong Yuan et de Kiu-jan, mais se détacha bientôt de l'imitation de ceux qui l'avaient précédé et devint l'un des quatre grands chefs d'école de la dynastie Yuan. Il vécut dans les solitudes montagneuses, exécutant sur nature des études qui lui servaient à établir de grandes compositions. Il peignit en monochrome aussi bien qu'en employant des couleurs peu accusées parmi lesquelles il affectionnait surtout un rouge pâle qui lui est particulier. — p. 25, 26, 50, 147, 154, 156.

Houang-lao. — Appellation ou surnom de Yu Si. — p. 269.

Houang Tchen. — Peintre de l'époque des Ming ; appellation Houai Ki. Il vivait sous la période Tch'eng-tö (1506-1521). Il peignit les plantes, les fleurs et les oiseaux dans une manière qui s'apparente à celle de Houang Ts'üan. — p.395.

Houei-tch'ong. — Voir Chen Houei-tch'ong. — p. 406.

Houang T'ing-kien. — Appellation Lou-tche, surnom Chan-kou-tao-jen, il est plus communément désigné sous le nom de Houang Chan-kou. Il vécut de 1045 à 1105 après J.-C. Il fut célèbre parmi les grands lettrés de la dynastie des Song comme poète et calligraphe. Il est cité dans les vingt-quatre exemples de piété filiale parce que, bien qu'occupant de hautes charges, il resta pendant une année auprès de sa mère malade lui vouant tous ses soins, ^{p.470} sans même se dévêtir. Le *Eul che sseu hiao* le montre, dans une de ses gravures, vêtu de ses habits officiels et lavant le vase de nuit de sa mère. Chan-kou, comme tous les grands lettrés de son temps était peintre en même temps que calligraphe et poète ; c'est pourquoi on pouvait dire que l'essence de sa « peinture était transmise à son écriture ». — p. 36.

Houang Tseu-kieou. — Voir Houang Kong-wang. — p. 93, 94, 101, 126, 128, 130, 144, 154, 161, 165, 266, 229, 230.

Houang Ts'üan. — Il appartenait à l'époque des Cinq Royaumes et vécut pour la plus grande partie de sa vie à Tch'eng-tou fou capitale du pays de Chou, le moderne Sseu-tch'ouan. Il occupa de hautes fonctions auprès du Prince ; à la fin de sa vie, il entra au service des Song et reçut d'eux le titre de *kong-tsan*. Il reçut en 936 les enseignements de Tiao Kouang-yin qui séjourna à cette époque dans le pays de Chou. Son fils Houang Kiu-

ts'ai vécu auprès de lui et collabora, dit-on, à d'importants travaux de son père. Houang Ts'üan fit une étude approfondie des animaux et des végétaux exotiques envoyés en tribut à la capitale du pays de Chou. Il peignit également la figure, le paysage, les divinités bouddhiques, les plantes, les fleurs et les insectes. Avec Siu Hi, il est le grand réformateur de la peinture au début de l'époque des Song. Sur une étude approfondie des formes, il fonda une manière qui s'écartait par son aisance de la technique âpre et rude de ses prédécesseurs. Sa manière était légère et vaporeuse ; il enveloppait les apparences d'un mystère auquel on n'était pas accoutumé. Venu après les chercheurs opiniâtres de l'époque des T'ang, il élargissait les ressources de la peinture et préparait cet amour des choses à demi dites et ce pouvoir de suggestion qui sont le propre des maîtres qui l'ont suivi. Il se rattache, dans son évolution, à la lignée de Wang Wei et de l'École du Sud. — p. 259, 269, 319, 342, 343, 344, 345, 386, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 404, 406, 441.

Houei Kiun. — Le prince Houei. Il s'agit ici de Houei prince de Leang, capitale de l'État de Wei. Il reçut le titre posthume de Houei le bienfaisant. Il ne prit pas de lui-même le titre de Roi. Celui-ci lui fut conféré par son fils, après sa mort. Il se plaisait dans la compagnie des sages et reçut la visite de Mong-tseu. Il en est question dans Mong-tseu et dans Tchouang-tseu. C'est lui que met en scène l'épisode du cuisinier-philosophe.

Houei-hong. — Voir Che Houei-hong. — p. 286.

Houei-tsong.

[index](#) — @

J

Jao Tseu jan. — Critique d'art de la dynastie des Yuan. Il a écrit un ouvrage sur l'art de peindre dont le chapitre V de l'Introduction générale du *Kiai-tseu-yuan houa-tchouan* est extrait. — p. 19, 20.

Jen-tsi. — Voir Che Jen-tsi. — p. 286.

Jen Yen-cheng. — Je n'ai trouvé aucun renseignement sur ce peintre. Le texte du *Kiai-tseu-yuan* peut faire penser qu'il était seulement calligraphe.

K

Kao Fang-chan. — Voir Kao Yen-king. — p. 228.

Kao Tao. — Appellation Kong-kouang, surnom San-lo-kiu-che. Il était originaire de Mien-tcheou dans le Chen-si. Il vivait à l'époque des Song. Il travaillait dans une manière très originale. Ses tableaux étaient toujours de petite dimension et exécutés avec un art pur et précieux. Il affectionnait les sujets d'oisies sauvages au vol, de canards endormis, de saules dépouillés et de fleurs desséchées. — p. 107.

Kao Yen-king. — De son vrai nom Kao K'o-kong, appellation Yen-king, surnom Fang-chan. Il vivait à l'époque des Yuan et occupa des charges publiques. Pour la peinture de paysage, il p.⁴⁷¹ suivit d'abord la méthode des deux Mi, puis il s'inspira de Li Tch'eng, de Tong Yuan et de Kiu-jan. Il peignit aussi les bambous à l'encre. Les livres vantent son habileté dans le maniement de l'encre de Chine, tellement audacieux et soudain qu'il exécutait un tableau en monochrome en quelques minutes. — p. 25, 26.

Kia Siang. — Appellation Ts'ouen-tchong. Peintre de l'époque des Song. Il était de K'ai-fong fou, chef-lieu de la province du Ho-nan. Il peignait d'une façon très attentive, son métier était minutieux et fin. Il traita aussi bien le paysage que les *jen-wou*, les plantes et les oiseaux, les bambous et les pierres. — p. 386.

Kiai Tch'ou-tchong. — Il vivait à l'époque des T'ang. Il était originaire de la province de Kiang-nan. On l'appelait le maréchal Kiai. Les livres disent de lui que ses peintures de bambous dans la neige auxquels il mêlait des oiseaux évoquaient puissamment l'idée de l'hiver. — p. 260.

Kiang Kiao. — Peintre de l'époque des T'ang. Il était de Chang-kouei, dans l'arrondissement de T'ai-tcheou dans le Kiang-nan. Il vivait dans la période K'ai-yuan (713-741). Il est réputé pour ses peintures d'aigles. — p. 406.

Kiang Kouan-tao. — De son vrai nom Kiang Ts'an, appellation Kouan-tao. Il vivait à l'époque des Song. Il était de la province de Kiang-nan. Il s'est inspiré de Tong Yuan, mais se forma surtout sur l'étude directe de la nature. Ses paysages étaient largement traités, ils évoquaient de larges étendues et sont demeurés célèbres par leur sentiment de grandeur. — p. 150.

K'iang Ying. — Peintre de l'époque des T'ang. Il avait pour spécialité la représentation des oiseaux aquatiques. — p. 407.

K'ien-yeou. — Voir Kouo K'ien-yeou.

K'ieou Che-tcheou. — De son vrai nom K'ieou Ying ; appellation Che-tcheou ; autre appellation Che-fou. Il était de T'ai-ts'ang dans le Kiang-nan et vécu à l'époque des Ming. Il

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

forma sa manière sur celle des grands peintres de l'époque des Song et des Yuan. Ses peintures de paysages, de *jen-wou*, d'animaux, d'oiseaux, et d'édifices sont très admirées. Il peignit spécialement la femme avec un éclat et un sentiment de la vie auquel les critiques rendent hommage. Il travaillait dans une manière brillante et minutieuse et se classe parmi les premiers de ceux qui, à son époque, avaient adopté cette technique élaborée que les chinois appellent *kong*. — p. 117, 148.

K'ieou K'ing-yu. — Peintre de l'époque des Song. Il peignit les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes, les bambous et les chrysanthèmes. Il forma sa technique sur celle de T'eng Tch'ang-yeou. Il employa l'encre de Chine à la manière de Siu Hi dans ses peintures en monochrome. Ses œuvres les plus audacieuses datent de sa vieillesse. — p. 319, 346, 348, 358, 361, 393.

King Hao. — Appellation Hao-jan, naquit à Ts'in-chouei, ville de troisième ordre du département de Tseu-tcheou fou, dans le Chan-si. Il vécut au temps de la dynastie des Leang postérieurs (907-922) au X^e siècle. Peintre de paysage, il écrivit un petit traité poétique sur son art le *Houa chan chouei fou* auquel il ajouta un essai sur les règles du pinceau. Il suivit la réforme accomplie par Wang Wei dans la peinture de paysage. — p. 24, 25, 26, 27, 95, 98, 128, 131, 145, 146, 147, 228.

Kio-sin. — Voir Seng Kio-sin. — p. 358.

Kio-yin. — Voir Seng Kio-yin. — p. 241, 262.

Kiu-jan. — Voir Seng Kiu-jan. — p. 5, 24, 25, 26, 27, 95, 108, 117, 126, 145, 147, 149, 157, 227.

Kiu-ning. — p.472 Voir Seng Kiu-ning. — p. 358, 363.

Kiu-pao. — Voir Houang Kiu-pao. — p. 392.

Kiu-ts'ai. — Voir Houang Kiu-ts'ai. — p. 344, 392.

K'iu Yuan. — Homme d'État et poète ; il vivait au IV^e siècle av. J.-C. Conseiller du Prince Houai de l'État de Tch'ou, il fut victime d'intrigues de courtisans et disgracié. Il se retira dans la solitude où il composa son fameux poème, le *Li sao*, 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 encore célébré aujourd'hui ; c'est la fête des bateaux-dragons et des rivières. — p. 271.

K'ie Cheng. — Peintre de l'époque des Song. Il peignit les vieux arbres, les pruniers dans la neige, les corbeaux et les pies d'hiver. — p. 406.

Ko Cheou-tch'ang. — Peintre de l'époque des Song. Il était de Pékin, fut membre de l'Académie de calligraphie et de peinture. Il peignit les bambous, les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes ; les livres vantent la façon dont il savait évoquer l'idée de vie. — p. 358, 361, 393.

Ko Kieou-sseu. — Appellation Tan-kieou, autre appellation King-tchong. Il est né à T'ai-tcheou dans le Tchö-kiang, l'année *jen-tseu* du règne de Hoang-k'ing (1312) ; il est mort l'année *yi-sseu* de Tcheu-tcheng (1365). Il a peint le paysage, les bambous et les fleurs. Ses paysages montagneux sont émouvants et réalisés avec une incontestable puissance. Il était en même temps que peintre, érudit et archéologue. Il connaissait admirablement les bronzes anciens et les pierres dures. On lui doit un classement des pièces de calligraphie et de peinture qui étaient conservées à la bibliothèque impériale. — p. 92.

Ko Tan-k'ieou. — Voir Ko Kieou-sseu. — p. 319.

Koce no Kanaoka. — Peintre Japonais. Les dates relatives à la vie de Koce Kanaoka sont incertaines. Il travaillait au IX^e et au X^e siècle ; mais toutes les œuvres qui pouvaient lui être attribuées sans hésitation ont disparu depuis l'incendie qui, au XVII^e siècle, détruisit les *fusuma* peints par lui pour le Palais Impérial. Cependant, il reste quelques œuvres de son école que l'on peut faire remonter jusqu'à lui. Ce maître, le créateur de l'école japonaise de paysage, semble avoir été fortement impressionné par la peinture chinoise de l'époque des T'ang et en donner aussi une idée plus grandiose que les restes épars et rarissimes qu'on en peut rencontrer en Chine. Son sens du paysage a un caractère de vigueur et de majesté qui ne saurait être méconnu. Il apparaît dans « la cascade de Nachi », comme dans le fond de la magnifique peinture du marquis Inoyé, qui fut exposée à Londres en 1910. Si l'on peut discuter l'attribution de ces deux œuvres à Koce no Kanaoka, on ne peut douter, en tout cas, qu'elles ne donnent une idée précise de sa conception et de l'influence exercée par lui. — p. 12, 52.

Kong Chou ou Kong Chou-tseu, plus connu sous le surnom de Lou Pan, mécanicien de l'État de Lou, contemporain de Confucius. La légende raconte que, son père ayant été assassiné par des gens de Wou, il fabriqua une figure de démon dont les mains étaient levées dans la direction de l'État de Wou. Le résultat fut une sécheresse de trois années. Elle cessa seulement lorsque Kong Chou ayant reçu le prix du sang, il coupa la main droite du mannequin magique. Il fabriqua aussi un oiseau articulé en bois qui vola durant trois jours.

Il est vénéré aujourd'hui comme dieu des charpentiers. — p. 135.

K'ong K'iu-fei. — Peintre de l'époque des Song. Il est né à Jou-tcheou^{p.473} dans le Ho-nan. Il peignit les plantes et les insectes dans une manière à la fois éclatante et minutieuse. — p. 358.

Kou K'ai-tche, appellation Tch'ang-k'ang, surnom Hou-t'eu, né à Wou-si ville de troisième ordre du département de Tch'ang-tcheou fou dans le Kiang-nan. Il vécut à la fin du IV^e et au début du V^e siècle. Une œuvre importante de ce peintre se trouve à Londres, au British Museum. Une autre figurait dans la collection de Touan-fang, l'ancien vice-roi de Nankin tué en 1912 au cours de la révolution. M. Taki l'a publiée dans les *Kokka* (n° 253) ; après en avoir fait une étude approfondie, il la considère comme une copie de l'époque des Song. Quoiqu'il en soit, une partie de la peinture de la collection Touan-fang se rapproche de très près des bas-reliefs de l'époque des Han, à Wou Leang-ts'eu, tandis que la peinture du British Museum rappelle étroitement le cortège du Roi de Wei dans la grotte centrale Pin-yang de Long-men. Le style de Kou K'ai-tche se situe donc à une époque qui va du III^e au VII^e siècle. Il nous montre ce qu'était la peinture chinoise de la figure avant l'intervention du Bouddhisme. Il est singulier d'y trouver un raffinement, une subtilité, un charme qui sont plutôt l'apanage des traditions finissantes que du début d'un art. Cela nous explique pourquoi le Bouddhisme fit, dans l'art de la figure, ce grand changement dont parlent les livres chinois et de quelle nature était ce changement. — p. 9, 11, 15, 26, 27, 28, 149, 151, 345, 397, 407.

Kou Tch'ang-k'ang. — Voir Kou K'ai-tche. — p.

Kou Tsiun-tche. — Il vivait au V^e siècle. A peu près tout ce que nous savons de lui nous vient de son contemporain Sie Ho qui le place à la tête de sa seconde classe de peintres anciens et modernes. Il dit de lui qu'en force et en rythme, il pouvait à peine rivaliser avec les grands artistes de l'antiquité, mais que, en délicatesse et dans le soin des détails, il les dépassait tous. D'après Sie Ho, il fut le premier à peindre « les cigales et les moineaux ». Ce sujet est resté dans la tradition des peintres d'insectes ou d'oiseaux mêlés aux fleurs. — p. 11, 15.

Kou Ye-wang. — Appellation Hi-fong. Il est né dans la dernière année de la période T'ien-kien, des Leang, en 519 ; il est mort l'année *sin-tch'eu* de T'ai-kien des Tch'en, en 581, à l'âge de soixante-deux ans. Il occupa des postes officiels au service de la dynastie des Leang et peignit à ce moment les figures des anciens sages. Il appartient donc à cette vieille tradition du portrait et de la figure qui précéda l'exploration des formes naturelles et la peinture de paysage proprement dite. Il peignit aussi les plantes herbacées et les insectes. — p. 358, 359.

Koua Houang. — Voyez Niu Koua. — p. 121.

K'ouai Lien. — Peintre de l'époque des T'ang. Il peignit les fleurs et les oiseaux dans la manière de Sie Tsi. Il était renommé comme peintre de grues. — p. 406.

Kouan Tchong-ki. — Nom personnel Tao-cheng, appellation Tchong-ki. C'était la femme du grand peintre de l'époque des Yuan, Tchao Mong-fou. Elle était de Wou-hing dans le Tchö-kiang. Elle peignit le paysage et les figures bouddhiques, mais elle est surtout célèbre pour ses peintures en monochrome à l'encre de Chine de bambous, d'iris et de pruniers. Elle traita le sujet des bambous dans le beau temps d'une manière si parfaite que son interprétation est restée comme un modèle dans l'histoire de la peinture chinoise. — p. 235, 236.

Kouan T'ong. — Peintre du X^e siècle. Il fut élève de King Hao, et subit comme lui les effets de la réforme introduite par Wang Wei. D'après ce que dit de lui le peintre et critique d'art Mi Fei^{p.474} qui vivait au XI^e siècle, la grandeur de son dessin, qu'il conservait dans des esquisses sommaires, se perdait dans le détail lorsqu'il se laissait aller à accumuler des formes accessoires dans sa composition. — p. 24, 25, 26, 27, 36, 95, 98, 100, 127, 128, 131, 145, 146, 147, 155, 157.

Kouo Chou-sien. — Voir Kouo Tchong-chou. — p. 5, 214.

Kouo Hi. — Peintre de l'époque des Song. Il vivait au X^e siècle car nous savons que, en 1068, il reçut de l'empereur la mission de peindre la partie centrale d'un paravent à trois feuilles. Il étudia dans la galerie impériale de peinture. Il fut surtout un grand peintre de paysages. Il travailla d'abord dans la manière de Li Tch'eng, mais il se dégaya ensuite de cette influence pour se constituer une méthode propre dont l'action fut profonde après lui. Il publia un traité sur la peinture de paysage. Son fils Kouo Sseu qui fut un lettré de haut rang et un peintre distingué a laissé un livre sur la peinture constitué en grande partie de notes laissées par Kouo Hi. — p. 90, 93, 97, 136, 149, 343.

Kouo Hien-hi. — Voir Kouo Hi. — p. 107.

Kouo Ho-yang. — Voir Kouo Tchong-chou. — p. 129.

Kouo Jo-hiu. — Critique d'art de l'époque des Song. Il publia vers la fin du XI^e siècle le *T'ou*

houa kien wen tche. Il semble avoir été l'un des premiers, sinon le premier, à avoir établi un parallèle systématique entre les peintres de l'antiquité et ceux de son temps. — p. 18.

Kouo K'ien-houei. — Peintre de la dynastie des T'ang. On l'appelait Kouo Tsiang-kiun ou le Maréchal Kouo, ce qui semble indiquer qu'il porta un titre militaire. Il peignit le paysage, les fleurs et les oiseaux dans un style puissant et rude. — 342, 392, 394, 406.

Kouo K'ien-yeou. — Peintre de la dynastie des T'ang. Frère de Kouo K'ien-houei. Il peignit les fleurs et les oiseaux. Il peignit aussi les chats. Il se spécialisa dans la peinture des éperviers et les textes disent qu'il indiquait avec une maîtrise particulière l'oiseau de proie planant. — p. 392, 406, 407.

Kouo Sseu. — Fils de Kouo Hi. Il parvint aux plus hauts grades de la hiérarchie littéraire. Il fut peintre, écrivain et critique. Comme critique, il compléta l'œuvre de son père et laissa des indications précieuses sur sa façon de peindre. Comme artiste, il est surtout réputé pour ses peintures de chevaux. Il exécuta une suite de tableaux de paysages dont les sujets étaient pris dans le *Chan hai king*. — p. 343.

Kouo Tchong-chou. — Appellation Chou-sien ; peintre de la dynastie des Song. Il naquit à Lo-yang ; il occupa des charges publiques, mais d'un caractère singulier et d'esprit libre, il attira sur lui la colère des autorités qu'il avait critiquées et mourut en exil. Il peignit, dans un style qui lui était propre, les fabriques et le paysage. Il semble avoir eu quelque difficulté à faire accepter ses conceptions. Les livres racontent que ses peintures furent d'abord accueillies par des rires. C'est seulement après un certain nombre d'années qu'elles furent estimées par les connaisseurs. — p. 24, 113, 146, 147.

Kouo Yi-kong. — Commentateur du *Pen ts'ao cheu ming*, ouvrage de pharmacopée chinoise. Il vivait au sixième siècle. Il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Kouang tche*. — p. 58, 59.

Kouo Yuan fang. — Appellation Tseu-tcheng. Il vivait à l'époque des Song. Il était de K'ai-fong fou dans le Ho-nan. Il peignit les plantes herbacées et les insectes avec un sentiment profond de la vie. — p. 358.

[index](#) — @

L

Lan T'ien-chou. — De son vrai ^{p.475} nom Lan Ying, appellation T'ien-chou, surnom Tie-seou. Il était de Ts'ien-t'ang dans le Tchö-kiang et vivait au XVII^e siècle. Il étudia les grands paysagistes de l'époque des Song et des Yuan. Il peignit les paysages, les fleurs et les oiseaux et les bambous ; il est surtout réputé comme peintre de paysage. Sa manière dans ce genre rappelle celle de Chen Tcheou. Il vécut quatre-vingts ans et laissa trois fils, tous trois peintres. Son œuvre constitue en somme, une transition entre les méthodes des paysagistes de l'époque des Ming et celles des paysagistes de l'époque des Ts'ing. — p. 159.

Lao Ts'iuan. — Voir Sou Siun.

Leang Kouang. — Peintre de la dynastie des T'ang. Il peignit les fleurs et les oiseaux, les sapins et les pierres. Il pratiqua une sorte d'enluminure en posant des couleurs brillantes dans des contours fins établis à l'encre. — p. 285, 342, 592.

Leou Kouan. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de Ts'ien-t'ang, ville de troisième ordre du département de Hang-tcheou fou dans le Tchö-kiang. Il fut reçu membre de l'Académie des Peintres durant la période Hien-choen (1265-1274). Il a peint les paysages, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux dans la manière de Ma Yuan et de Hia Kouei. — p. 395.

Li — De l'époque des Cinq Dynasties (900-960). C'était une femme accomplie comme poète et comme peintre. Elle était originaire du Sseu-tch'ouan, mais fut faite prisonnière au cours d'un pillage et emmenée de force comme butin. Durant sa captivité, pendant une nuit de veille, elle peignit sur le papier de ses fenêtres l'ombre des bambous projetée par la lune. Le lendemain, elle revit leur image et constata qu'elle avait exprimé leur vie. On fait dater de cette époque la peinture de bambous en monochrome à l'encre de Chine. — p. 269, 359.

Li Han-k'ing. — Il vivait au XII^e siècle, sous la dynastie partielle des Kin. Il peignit les plantes herbacées et les insectes. — p. 358.

Li Hien. — Voir Li Tch'eng. — p. 39.

Li Kong-lin. — ou Li Long-mien ; naquit dans la ville de Chou, aujourd'hui Ts'ien-chan, département de Ngan-k'ing fou, dans le Ngan-houei. Il occupa des charges publiques, résigna ses fonctions en 1100 et se retira dans la montagne Long-mien où il mourut en 1106. C'est un des plus grands noms de l'histoire de la peinture à l'époque des Song. Sa calligraphie fut réputée autant que sa peinture. Il peignit avec une perfection dont les textes ont gardé le souvenir, les chevaux du Khotan qui étaient envoyés en tribut à la cour. Il peignit les fleurs, les oiseaux, la figure, avec une égale maîtrise. Il semble qu'à un moment de sa vie, des influences particulières réveillèrent des préoccupations religieuses dans son

esprit. Il peignit alors un grand nombre de figures bouddhiques et ces Lo-han d'un type si vigoureux dont on lui attribue la conception. Cependant les peintures et les fresques découvertes dans le Turkestan chinois montrent que ce type de Lo-han y était déjà constitué avec le même caractère. Li Long-mien, dans ses figures bouddhiques de divinités et d'ascètes, semble avoir adopté dans une très large mesure les types élaborés dans le Turkestan chinois. Malheureusement, nous ne pouvons guère juger ce maître d'après un original certain. J'avoue être fort sceptique sur le bien fondé des attributions qui font figurer sous son nom quelques rares peintures éparses dans des collections européennes ou américaines, et même japonaises et chinoises. Cependant nous pouvons juger du style de Li Long-mien à travers les peintures de solitaires bouddhiques qui procèdent de lui. Il semble qu'il y ait affirmé un caractère de calme grandiose dont la noblesse justifie l'admiration que p.476 les critiques chinois professent pour ce maître. Une très belle peinture de la collection du Marquis Inoyé, à Tokyo (Kokka n° 233 — c'est celle qui lui est attribuée avec le plus de vraisemblance —) peut nous donner une idée aussi de son style lorsqu'il traitait la figure dans la manière profane. Il a eu une grande influence sur la peinture japonaise de l'époque des Ashikaga ; il a, notamment, directement inspiré Chō-Densu. — p. 50, 147, 150.

Li P'ò. — Peintre de l'époque des T'ang méridionaux. Il était de Nan-tch'ang dans le Kiang-si. Il peignit les bambous avec une spiritualité et une aisance à laquelle les critiques rendent hommage. Il se place ainsi à la tête de la tradition de la peinture de bambous telle qu'elle fut pratiquée sous les Song. — p. 259.

Li Po-che. — Voir Li Kong-lin. — p. 56.

Li Si-tchai. — De son vrai nom Li K'an, appellation Tchong-pin, surnom Si-tchai-tao-jen. Il vivait à l'époque des Yuan. Il peignait les arbres, les bambous et les pierres à la manière de Wang Wei. Ses peintures en couleurs rappelaient aussi la manière éclatante et minutieuse de Li P'ò. Li K'an se range donc parmi ces peintres des Yuan qui exprimèrent des tendances archaïsantes. — p. 259, 260, 269, 281.

Li Sseu. — Ministre de Ts'in Che houang-ti. Il publia vers 213 av. J.-C. un nouvel index officiel des caractères. Cet index, établi pour les scribes, fixait un type d'écriture qui devenait dès lors obligatoire. Ce sont les petits *tchouan*.

Li Sseu-hiun. — C'était un descendant du fondateur de la dynastie des T'ang. Il naquit en 651 et mourut en 716 ou 720. Il fut nommé maréchal en 713. Il est considéré comme le fondateur de l'École du Nord, en opposition à Wang Wei, considéré comme fondateur de l'École du Sud. Il eut la réputation d'un grand paysagiste. Il semble avoir introduit dans la peinture chinoise, cette préoccupation d'une couleur violente et accusée qui lui vient peut-être des procédés que l'art bouddhique apportait avec lui. On trouve, dans les peintures de Touen-houang, certains éléments qui, par l'interprétation du paysage et sa représentation colorée où domine un rouge un peu sombre, se rapprochent des œuvres chinoises de l'École du Nord, à l'époque des Yuan et des Song, dans lesquelles survit la tradition instaurée par Li Sseu-hiun et son fils. Il faut remarquer d'autre part que la tradition révélée par Kou K'ai-tche est tout autre. Les scènes sont dessinées d'un pinceau souple, à l'encre de Chine et sobrement relevées de *couleurs* à peu près restreintes au jaune, au rouge et au blanc. D'après ce que nous savons de l'art de Wang Wei, ce maître paraît garder dans une assez grande mesure, le contact de la vieille tradition chinoise. Il n'en est pas de même de l'école instaurée par Li Sseu-hiun, le père et le fils, qui apportent, au contraire, des éléments nouveaux et étrangers jusqu'alors à l'art chinois. — p. 4. 23, 26, 27, 129, 144, 148, 151, 346, 347.

Li T'ang. — Appellation Hi-kou ; il était originaire de Ho-yang san-tch'eng dans le Ho-nan. Il fut membre de l'Académie de Calligraphie et de Peinture sous le règne de Houei Tsong (1102-1125). Il fut poète en même temps que peintre. C'est un des grands maîtres de son époque. Il peignit surtout le paysage et les *jen-wou*. Il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans. — p. 25, 26, 83, 92, 98, 117, 133, 148, 149, 154.

Li Tch'a. — Peintre de l'époque des T'ang. Les livres disent simplement qu'il peignait bien les coqs. — p. 406.

Li Tchao. — Appellation Tsin-kie. Il vivait à l'époque des Song. Comme peintre de paysage, il pratiqua la méthode p.477 de Fan K'ouan. Ses peintures de bambous en monochrome étaient aussi prisées que celles de Wen T'ong. Il peignit aussi les fleurs en monochrome. Ses traits étaient minces et serrés. — p. 319, 320.

Li Tchao-tao. — Fils de Li Sseu-hiun, a peint dans ce coloris accusé et cette affirmation violente des formes que son père avait inaugurés. Dans ses paysages, il dessinait minutieusement les animaux, les figures et les fabriques qu'il y accumulait en grand nombre. On dit de lui qu'il a, à cet égard, changé la façon de peindre de son père et que, même, il l'a surpassé. — p. 23, 27, 148, 174, 215, 346.

Li Tchong-tch'en. — Appellation Touan-yen. Il vivait à l'époque des Song. Il peignit les bambous, les fleurs et les oiseaux, les arbres et les pruniers. Ses oiseaux sont évoqués avec un sens très sûr de la vie et ses pruniers sont pleins de noblesse. — p. 285, 287, 394.

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

Li Tch'eng. — Appellation Hien-hi et, plus tard, Ying-k'ieou du nom du lieu où il résida, dans la province de Chan-tong. Il appartenait à une famille alliée à la famille impériale des T'ang. C'est le type du peintre chinois tel que le dépeignent les textes ; il réalise à sa manière les indications de Lao-tseu. Passionné de poésie, de littérature, de musique et de peinture, il ne se préoccupa point des choses courantes de la vie et s'adonna au vin plus que de raison. Il mourut dans les premières années du X^e siècle, à l'âge de 49 ans. Son œuvre fut admirée autant pour la libre inspiration qui surgissait de son génie impétueux que pour la subtilité vaporeuse de sa perspective aérienne. Il exerça une très grande influence sur la peinture chinoise ; ses tableaux, quoique déjà très rares un siècle après sa mort, furent copiés par des maîtres qui y formèrent leur style. C'est à travers ces œuvres, plus ou moins tardives, que nous pouvons nous faire une idée de l'art de Li Tch'eng et de l'influence qu'il exerça. — p. 26, 99, 146, 147, 149, 151.

Li Tchong. — Appellation Yong-tche. Peintre de l'époque des Yuan. Ce fut surtout un paysagiste. — p. 304.

Li Tchong-siuan. — Appellation Siang-hien. Peintre de l'époque des Song. Il s'est spécialisé surtout dans la peinture des hirondelles. — p. 394.

Li Ti. — Il était originaire du Ho-nan. En 1119 il fut nommé à un poste administratif de l'Académie impériale de Calligraphie et de Peinture. Il en fut plus tard le vice-directeur. Il se distingua surtout dans la peinture des fleurs et des oiseaux. Sa manière ne laisse pas que d'être froide et assez académique. — p. 394, 441.

Li Tö-meou. — Fils de Li Ti. Il vivait durant la période Choen-yeou (1241-1252). Il peignit dans la manière de son père. — p. 406.

Li Touan. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire du pays de Pien, c'est-à-dire de K'ai-fong fou (Ho-nan). Il fut reçu membre de l'Académie de Calligraphie et de Peinture durant la période Siuan-ho (1119-1125). L'Empereur Kao Tsong (1127-1162) le tint en très haute estime. Il était célèbre pour ses peintures de poiriers en fleurs et de pigeons. — p. 406.

Li Ts'ong-hiun. — Peintre de l'époque des Song. Il était de Hang-tcheou fou dans le Tchö-kiang. Il vécut durant les périodes Siuan-ho et Chao-hing (1119-1125 ; 1131-1162). Il peignait les sujets taoïstes, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux. Ses couleurs étaient riches et harmonieuses ; on vante aussi la mesure et le goût de ses compositions. — p. 394.

Li Yen-tche. — Peintre de l'époque des Song. Il est renommé pour ses peintures de plantes et d'insectes. — p. 358.

Li Yeou. — Peintre de l'époque des Song. Il peignit les aigles et les éperviers. ^{p.478} On dit de ses peintures qu'elles avaient la qualité *miao*. — p. 406.

Li Ying. — Peintre de l'époque des Song. Il fut reçu membre de l'Académie impériale de Calligraphie et de Peinture durant la période Chao-hing (1131-1162). Il était fils de Li Ngan-tchong. Il peignit les bambous, les fleurs et les oiseaux dans la même manière que son père. — p. 394.

Li Ying-k'ieou. — Voir Li Tch'eng. — p. 41, 105, 229.

Li Yo. — Appellation Tsai-po. Il était le petit-fils du Prince Yuan-yi de la famille impériale des Tch'en. Il vivait donc au début de l'époque des Ts'ien T'ang, au VII^e siècle. Il occupa un poste officiel au ministère de la guerre et il est connu comme un maniaque de la peinture. C'est un des tout premiers précurseurs de la peinture de prunier. — p. 285.

Li Yu. — Appellation Li-wong ; surnom Sin-t'ing-k'o-ts'iao. Ecrivain et critique du début de l'époque des Ts'ing. Il est l'auteur de la préface générale du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Il date ce travail de l'année 1679. Il a publié aussi une édition de dix pièces de théâtre sous le titre *Li wong che tchong k'iu*. Il composa un dictionnaire des peintres sous le titre *Houa Tong Hou*. Je n'ai trouvé aucune trace de cet ouvrage. Il est probable, à la façon dont il en est question au chap. XLVII de l'Introduction générale, qu'il n'a jamais été imprimé. — p. 234, 235, 320.

Li-yuan ou Li-hia. — De son vrai nom Tcheou Leang-kong, appellation Yuan-leang, surnom Li-yuan. Il est désigné à la fin de l'*Introduction générale* sous le nom de Maître Li-yuan par son élève Li Yu. Il était originaire de Siang-fou, dans le Ho-nan. Il fut reçu docteur en l'année 1643. — p.70.

Lie-tseu. — ou Lie Yu-k'ieou. Philosophe peut-être fabuleux qui aurait vécu dans la période qui suit immédiatement Confucius. Ses œuvres, apocryphes ou non, furent éditées par Tchang Tchan au IV^e siècle et classées avec celles de Tchouang-tseu dans la littérature taoïste. — p. 109, 111, 142.

Lieou Hing-tsou. — Peintre de l'époque des Song. Il peignit les fleurs et les oiseaux. Il suivit d'abord la méthode de Kiang Houai-ts'ing, puis celle de Han Yeou. — p. 394.

Lieou Jo-tsai. — Appellation Yin-p'ing. Il était originaire de Houai-ning dans le Kiang-nan. Il

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

vivait durant la période Tch'ong-tcheng (1628-1643), sous les Ming. Il peignait les fleurs en monochrome à l'encre de Chine. — p. 396.

Lieou- jou. — Voir T'ang Yin.

Lieou Kouan-tao. — Appellation Tchong-hien. Il était originaire de Tchong-chan, dans l'arrondissement de Tcheng-ting fou dans le Pei-tche-li. Il vécut à l'époque des Yuan. Il peignit des sujets bouddhiques ou taoïstes, les bambous, les oiseaux et les fleurs. Dans les paysages, il employa la méthode de Kouo Hi. — p. 395.

Lieou Pei. — Mort en 223 ap. J.-C. Il est connu aussi sous le nom de Tchao lie ti. Il fonda en 221 la brève dynastie des Chou Han. Il fit à trois reprises une démarche auprès de Tchou-ko Leang, pour le décider à quitter sa hutte d'ermite et à devenir son conseiller. Les succès de sa carrière sont attribués à la sagacité de celui qu'il s'était ainsi attaché. — p. 203.

Lieou Song-nien. — Il est considéré comme l'un des quatre grands maîtres de l'Académie de Peinture sous la dynastie ^{p.479} des Song et classé à côté de Li T'ang, de Ma Yuan et de Hia houei. Son œuvre est à peu près entièrement perdue et ce qui en reste au Japon — copies tardives ou attributions suspectes — ne donne qu'une idée très lointaine de son style. — p. 21, 26, 96, 108, 131, 133, 148, 149, 214.

Lieou Tao-chouen. — Critique d'art à qui l'on attribue la préface, datée de 1059, du *Wou tai ming houa pou yi* ; il est considéré par certains comme l'auteur de ce livre. On lui attribue aussi le *Song tch'ao ming houa p'ing*. — p. 16.

Lieou Tch'ang. — Peintre de l'époque des Song. Il était de Nankin et ses œuvres étaient célèbres dans tout le sud de la Chine. Il peignit surtout les fleurs dans un style pur et élégant. Il évitait d'employer le rouge et le blanc et n'usait que de teintes très légères. — p. 346, 348, 393.

Lieou Tseu-heou. — Voir Lieou Tsong-yuan. — p. 343.

Lieou Tsong-yuan. — Appellation Tseu-heou (773-819), un des plus grands poètes et écrivains de l'époque des T'ang. Ce fut aussi un grand calligraphe. Il fut secrétaire du ministère des rites, puis, compromis dans une conspiration, il fut banni dans le Kouang-si avec la charge de gouverneur de cette province. Ses écrits sont empreints d'une sympathie évidente pour le Bouddhisme. — p. 343.

Lieou tseu. — Ce nom désigne Lou Houei-neng, le sixième patriarche du Bouddhisme chinois. Il était né à Sin-tcheou, dans la Chine septentrionale en 638. Il revint y mourir, après avoir parcouru la Chine, en 713. Il fut le dernier des prédicateurs chinois investi de l'autorité de patriarche, titre que Boddhidharma avait le premier porté en Chine. Le bol à aumônes de Boddhidharma, témoignage de son investiture, fut enterré avec lui. — p. 23.

Lieou Yong-nien — Peintre de l'époque des Song, appellation Kiun-si ou Kong-si. Il était originaire de P'eng-tch'eng dans le Kiang-nan et descendait de la reine Tchong-hien. Il occupa des postes officiels sous le règne de Jen-tsong (1023-1063). Il est renommé pour ses peintures de sujets bouddhistes et taoïstes et de *jen-wou*. Il peignit aussi les oiseaux, les insectes et les poissons dans une manière attentive et minutieuse. — p. 359, 585, 594.

Lieou Yu-si. — Appellation Mong-tö. Poète du VIII^e et du IX^e siècle. Il fut banni en 806 et envoyé à un poste secondaire du Yun-nan. Il revint ensuite dans la capitale pour être banni encore et y revenir. Il y mourut Président du Tribunal des Rites. C'est un des grands poètes de la littérature chinoise et il est célèbre pour la pureté de son style. Ses poèmes ont souvent un tour satirique qui peut expliquer sa carrière tourmentée.

Lin Leang. — Peintre de l'époque des Ming. Il était originaire du Kouan-tong. Il peignit les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes d'une manière sommaire et rapide avec des tendances à un dessin calligraphique. — p. 342, 395.

Lin Po-ying. — Peintre de l'époque des Yuan ; il était originaire de Kia-hing dans le Tchö-kiang. Il peignait les fleurs et les oiseaux dans la manière de Leou Kouan. — p. 387, 395.

Lin Pou. — Appellation Kiun-fou. Il a vécu à Ts'ien-t'ang dans le Tchö-kiang. Il est mort sous le règne de l'Empereur Jen-tsong qui occupa le trône de 1023 à 1063. Peintre, poète et calligraphe, Lin Pou n'écrivit jamais ses poèmes ; il se contentait de les réciter. Il se retira dans un ermitage, sur les montagnes. On vante les larges caractères de son écriture pour leur simplicité et leur énergie. Ces mêmes qualités se retrouvaient dans sa peinture, qui semble ^{p.480} avoir été essentiellement calligraphique. L'empereur Tchen-tsong (998-1022) lui fit servir une pension. Il reçut le titre posthume de Ho-tsing-sien-cheng. — p. 39, 142.

Lin Tch'ouen. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de Ts'ien-t'ang dans le Tchö-kiang. Il fut reçu membre de l'Académie impériale de Calligraphie et de Peinture durant la période Choen-hi (1174-1189). Il peignait les plantes et les oiseaux avec des tons légers et dans la manière de Tchao Tch'ang. — p. 394, 442.

Lou Hong. — ou Lou Hong-yi ; appellation Hao-jan. Il était originaire de la partie septentrionale du Pei-tche-li et vivait au début du VIII^e siècle. Il se retira dans la région du

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

Song-chan, la montagne sacrée située dans le département de Ho-nan fou ; il y vécut en ermite et en cachant son nom. Ce fut un peintre de paysage ; dans la représentation des lointains, il employait la méthode *p'ing yuan* qui consiste à égaliser l'horizon au lieu de le déchiqueter en pics sourcilleux. Son coup de pinceau comme l'ordonnance de sa composition, sont vantés pour un sentiment de pureté qui avait une grande valeur d'émotion. D'après les textes, il égalait Wang Wei. — p. 25.

Lou Pao-chan. Voir Lou Tche. — p. 235.

Lou T'an-wei. Il vécut au V^e siècle, sous la première dynastie Song (1420-1479). Il peignit des portraits d'empereurs et de princes et fut surtout un peintre de figure. Les textes, affirmant qu'il peignit un portrait de Kao-ti, le premier empereur de la dynastie Ts'ï, cela indique qu'il était encore vivant de 480 à 482. Peintre de figure, il peignit aussi des sujets bouddhiques. Fort admiré des critiques chinois pour ses portraits il semble, d'après leur témoignage, avoir été inférieur pour le paysage. T'ang Heou, un critique du XIV^e siècle, vit encore une de ses œuvres originales représentant Manjuçri ; il nous la décrit dans son *Houa kien* d'une façon assez précise pour montrer qu'elle était composée, et probablement exécutée, à la manière des peintures et des fresques du Turkestan chinois. Lou T'an-wei paraît avoir appartenu à cette tradition de la peinture chinoise qui, dans la figure, était arrivée au point que nous révèle Kou K'ai-tche. Il a vécu à l'époque où l'art bouddhique commençait à pénétrer en Chine et il connut ces influences révélées par les grottes de Yun-kang. Le témoignage de Tang Heou montre qu'il les a subies dans une assez large mesure. — p. 17, 26, 151.

Lou-tch'ai-che. — Surnom de Wang Kai, appellation Ngan-tsie. — p. 3, 5, 10, 13, 17, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 36, 39, 45, 48, 50, 51, 88, 96, 99, 100, 104, 110, 113, 117, 129, 243, 236, 343, 345, 369, 396, 407, 411.

Lou Tche. — Appellation Chou-p'ing, surnom Pao-chan, du nom de l'endroit qu'il habita. Il vivait à l'époque des Ming, vers le milieu du siècle. Il est surtout connu comme peintre de plantes et de fleurs en monochrome. — p. 396.

Lou Tsong-kouei. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de Ts'ien-t'ang, dans le Tchö-kiang. Il fut reçu membre de l'Académie Impériale de Calligraphie et de Peinture durant la période Chao-ting (1228-1233). Il peignit les bambous, les fleurs et les oiseaux, les animaux et les pierres. Il excellait surtout dans la peinture des canards et des coqs. — p. 395, 407.

Lou Yuan-heou. — Peintre de l'époque des Ming. Il peignit les plantes et les insectes. Mais il travailla fort peu et ses œuvres sont très rares. — p. 358.

Lu Ki. — Appellation T'ing-tchen. Il était originaire de Yin, c'est-à-dire de Ning-po, dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Ming, durant la période Hong-tche (1488-1505). Il peignit les oiseaux, les paysages et les *jen-wou*. Il dessinait d'un trait léger et flexible ^{p.481} pareil à celui qui était usité sous les Song. Ses couleurs étaient discrètes et raffinées. Il compte parmi les meilleurs peintres de son temps. — p. 269, 342, 385, 395.

[index](#) — @

M

Ma Kiu. — Disciple de Lieou tsou le dernier des six patriarches du Bouddhisme chinois. — p. 23.

Ma Kong-hien. — Peintre de l'époque des Song. Il fut reçu membre de l'Académie impériale de Peinture et de Calligraphie durant la période Chao-hing (1131-1162). Il était fils de Ma Hing-tsou. Il peignit les *jen-wou*, les paysages, les fleurs et les oiseaux. Il y perpétua la manière de son père. — p. 394.

Ma Kou. — Génie féminin de la légende taoïste. La fée Ma Kou est considérée comme la sœur du magicien Wang Yuan, de la dynastie des Han postérieurs, immortalisé sous le nom de Wang Fang-p'ing. Elle est souvent représentée dans les peintures chinoises sous la forme d'une jeune femme d'une vingtaine d'années, portant la pélerine et la ceinture de feuilles des ermites et des immortels, assistée de quelque animal fabuleux ; ou bien sous la forme d'une nautonnière dirigeant une barque faite parfois d'une feuille de lotus. Elle figure sous cette forme dans un sujet familier à la peinture chinoise, comme conductrice de la barque des immortels venant rendre leur visite annuelle à l'Empereur d'en Haut. Les peintures n° 141 et 142 du Musée Guimet (catalogue de Tchang Yi-tchou et Hackin) donnent une idée des premières de ces représentations ; une belle peinture du British Museum (n° 80 cataloguée sous le titre : The earthly Paradise) n'est autre qu'un très bon exemple de la visite des Immortels à l'Empereur d'en Haut. — p. 38.

Ma Lin. — Peintre de l'école des Song. Fils de Ma Yuan et neveu de Ma Kouei ; il vécut au XIII^e siècle. Sa manière, plus souple, plus délicate et plus lointaine que celle de son père et de son oncle, se rapproche davantage du style de l'école du Sud que de celui de l'école du Nord. En cela il se différencie profondément de Ma Yuan et de Ma Kouei, les grands maîtres de l'autre style. Ma Lin peignit souvent en monochrome ; il relevait les teintes de l'encre de

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

Chine de quelques teintes, rares et légères ; il peignit surtout le paysage, quelquefois les fleurs. Il affectionnait dans ce cas la vieille méthode du *Chouang-keou* ou du 'double contour'. — p. 255.

Ma Siang-lan. — Peintre de l'époque des Ming, de son vrai nom Ma Cheou-tcheng : son nom d'enfant était Yuan-eul surnom Yue-kiao. Elle fut contrainte d'embrasser malgré elle la carrière de courtisane. Elle fut célèbre comme peintre d'iris et c'est ce qui lui valut le surnom de Siang-lan (iris du Siang). Elle excellait à donner à l'iris le caractère mélancolique et tendre de son esprit. Elle peignit aussi les bambous. — p. 235, 236, 255.

Ma Yuan. — Il vécut à la fin du XII^e et au commencement du XIII^e siècle. Il appartient à l'Académie de Peinture, mais, loin de suivre les traces de ceux qui subissaient le goût de la cour et engageaient la peinture chinoise dans ce charme brillant et facile, dans cette artificialité qui finirent par prédominer sous les Ming, influencé par la tradition de Li Sseu-hiun, il s'attacha à une manière vigoureuse et puissante qui devint la caractéristique de l'école fondée par lui. Il donna à l'école du Nord une impulsion nouvelle ; les œuvres de lui-même ou de son école se signalent toujours par un sens de la grandeur et une profondeur d'émotion qui donnent aux paysages qu'elles évoquent un accent très particulier. Son frère aîné Ma Kouei et son fils Ma Lin exprimèrent des tendances analogues, le premier dans des peintures de fleurs et d'oiseaux, le second dans des paysages où l'on sent moins de vigueur, mais aussi p.482 plus de subtilité et de tendresse que chez Ma Yuan. L'École des Ma paraît avoir eu une grande influence sur la peinture coréenne du XIV^e et du XV^e siècle. Cette école a, du reste, des origines lointaines dans la famille même des Ma que l'on peut comparer à certaines familles japonaises de peintres. Le grand-père de Ma Yuan, Ma Hing-tsou était un peintre renommé. Ma Kong-hien fils de Ma Hing-tsou et oncle de Ma Yuan, fut célèbre comme peintre de paysage, de *jen-wou*, d'oiseaux et de fleurs. Il fut membre de l'Académie de Calligraphie et de Peinture et honoré de la ceinture jaune. Son jeune frère, peintre de talent aussi, Ma Che-yong fut le père de Ma Yuan et de Ma Kouei. Si l'on y ajoute le fils de Ma Yuan, Ma Lin, on constate que, durant quatre générations, cette famille a donné des peintres à l'histoire. — p. 23, 25, 26, 27, 91, 106, 131, 132, 148, 394.

Ma Yuan-eul. — Voir Ma Siang-lan. — p. 236.

Mao Jou-yuan. — Appellation Tsing-tchai. Peintre de l'époque des Song. Il peignait les bambous et les pruniers en monochrome à l'encre de Chine. Ses peintures de pruniers, surtout, sont célèbres ; on les appelait Mao-mei (pruniers de Mao). — p. 286.

Mao Song. — Peintre de l'époque des Song. Il vivait au XII^e siècle. Comme son fils Mao Yi, il est connu comme peintre d'oiseaux et de fleurs. — p. 394.

Mao Ts'iang. — Concubine du Prince de Yue ; elle vivait au VI^e siècle av. J.-C. Tchouang-tseu dit d'elle qu'elle était la plus belle parmi les mortelles et que, lorsque les poissons la voyaient, ils plongeaient dans l'abîme ; lorsque les oiseaux la voyaient, ils s'élevaient au loin dans les airs. — p. 109, 110.

Mao Yi. — Peintre de l'époque des Song. Fils de Mao Song. Il fut reçu membre de l'Académie impériale de Calligraphie et de Peinture durant la période K'ien-tao (1165-1173). Il peignit les oiseaux et les fleurs. — p. 394.

Mei-chan. - Voir Sou Che. — p. 154.

Mei Hing-sseu. — Peintre de l'époque des cinq Dynasties (900-960). On sait seulement de lui qu'il peignait des animaux de basse-cour et des coqs de combat. Les textes vantent la façon dont il avait su saisir les attitudes de ses modèles. — p. 406.

Mei-houa-tao-jen. — ou Mei-tao-jen. Voir Wou Tchen. — p. 82, 94, 108.

Mi. — (Les deux Mi). Voir Mi Fei et Mi Yeou-jen.

Mi Fei ou Mi Yuan-tchang, ou Mi Nan-kong, né à Siang-yang, chef-lieu du département de Siang-yang fou dans le Hou-pei ; il mourut en 1107. Peintre, critique et calligraphe, il occupa de hautes charges à la cour des Song. Ses œuvres calligraphiques furent aussi estimées que ses peintures. Il exécuta un grand nombre de copies d'après d'anciens maîtres, en exceptant cependant Wou Tao-tseu qui, d'après son propre témoignage, avait eu sur Li Long-mien une influence telle qu'il n'arriva jamais à en libérer sa manière ; Mi Fei évita systématiquement d'utiliser le coup de pinceau du vieux maître afin de se soustraire à la puissance de sa vision. Il peignit avec une technique qui lui était personnelle et qui, d'après les critiques du temps, créait un nouveau style. On a dit de ses paysages qu'ils constituaient « un poème sans paroles ». Il eut un fils, Mi Yeou-jen, qui peignit suivant sa méthode et atteignit un âge très avancé. — p. 24, 27, 28, 98, 99, 100, 102, 124, 129, 134, 147, 152, 153, 154.

Mi-ts'ao. — Voir Wang Fou-ts'ao. — p. 233, 234.

Mi Yeou-jen. — Fils de Mi Fei. On écrit aussi Yeou-jen. Il peignit le paysage dans la même manière que p.483 son père, avec des encrages compacts et la pratique de cette touche en *kiuan* qui caractérise la manière des deux Mi. Les livres incorporent son œuvre à celle de

son père et donnent peu de détails sur sa carrière. — p. 24, 27, 98, 99, 100, 102, 129, 134, 147, 152, 153, 154.

Mi Yuan-tchang. — Voir Mi Fei. — p. 228, 286, 287, 393.

Mo-ki. — Voir Wang Mo-ki ou Wang Wei. — p. 137.

Mong T'ien. — Mort en 201 av. J.-C. Général de Ts'in Che hoang-ti, constructeur de la Grande Muraille. La tradition lui attribue l'invention du pinceau de poils qui remplaça dans l'écriture l'antique stylet. — p. 158.

Mong Yu-kien. — De son vrai nom Mong Tchen, appellation Yu-jouen, autre appellation Ki-cheng, surnom T'ien-tsö. Il était originaire de Wou-hing dans le Tchö-kiang, et il vivait à l'époque des Yuan. Il peignit les paysages en *ts'ing-liu* ; il peignit aussi les fleurs et les oiseaux dans cette manière large et aisée qui caractérise le style académique de l'époque des Song méridionaux. On conserve au Japon quelques peintures de lui, parmi lesquelles des miniatures qui semblent lui avoir été faussement attribuées. — p. 395.

Mou Hien-tche. — Peintre de la dynastie des Song. Il était originaire du Kiang-nan. Il est connu pour ses peintures de coqs et pour la façon dont il rendait la couleur éclatante de leurs plumes. — p. 406.

[index](#) — @

N

Nan Kong. — ou Nan Yong, surnom Tseu-yong : était un disciple de Confucius dont il est question à deux reprises dans le Louen-yu. — p. 99

Ngai Siuan. — Peintre de la dynastie des Song. Il était originaire de Tchong-ling, département de Nan-tch'ang fou dans le Kiang-si. Les livres disent de lui que ses peintures de fleurs et d'oiseaux étaient d'un goût original et exprimaient des idées champêtres. — p.393, 394, 406.

Ngeou-yang Wen-tchong-kong. — ou Ngeou Yang-sieou, canonisé sous le titre posthume de Wen-tchong-kong. Il est né en 1017 et mort en 1072. Né dans la pauvreté, il occupa les plus hauts postes de l'État et y fit preuve d'une grande droiture. Il écrivit en collaboration avec Song K'i une histoire de la dynastie des T'ang. Il est l'auteur du *Sin wou tai che*, ouvrage historique qui s'arrête après l'avènement des Song et qui constitue une source de premier ordre pour l'histoire du début de cette dynastie. Outre son œuvre historique, il écrivit sur les sujets les plus divers un grand nombre d'essais ou de traités universellement admirés pour la beauté du style et l'aisance de la composition. — p. 37, 38.

Ngo-houang. — Elle est, avec Niu Ying, la muse de la rivière Siang. Filles de l'Empereur Yao (2357 av. J.-C.) elles furent toutes deux données en mariage à celui qu'il avait choisi pour l'associer à l'empire et qui fut plus tard l'Empereur Chouen. La légende raconte que, ayant accompagné Chouen dans le voyage au cours duquel il mourut, elles mouillèrent de leurs larmes, en pleurant sur sa tombe, de jeunes pousses de bambous. Les taches qui se retrouvent sur la tige de certaines espèces de bambous ne sont autre chose que la trace de leurs larmes. — p. 271, 282.

Ni T'ao. — Appellation Kiu-tsi. Il était originaire de Yong-kia, chef-lieu du département de Wen-tcheou fou dans le Tchö-kiang. Il fut reçu docteur l'année *ki-tcheou* de la période Ta-koan (1109). Il occupa des postes officiels. Il peignit les plantes et les insectes en monochrome à l'encre de Chine. Il est mort à l'âge de trente-neuf ans. — p. 358.

Ni Tsan. — Voir Ni Yun-lin. — p. 154, 155, 156.

Ni Yu. — ^{p.484} Voir Ni Yun-lin. — p. 97.

Ni Yuan-tchen. — Voir Ni Yun-Lin. — p. 25, 26, 147.

Ni Yun-lin. — ou, simplement, Yun-lin. Le nom de ce peintre est Ni Tsan, appellation Yuan-tchen, surnom Tong-hai-tsan ou Yun-lin-tseu d'où Ni Yun-lin. Il est né en 1301, mort en 1374. Appelé à la cour au début du règne de Hong-wou, il refusa d'abandonner sa retraite. Il est considéré comme l'un des plus grands peintres de la dynastie des Yuan. Issu d'une riche famille, il vécut dans la solitude et distribua une grande partie de sa fortune à ses parents et aux pauvres. Grand calligraphe, il fut aussi un lettré de premier ordre et forma une collection importante de livres et de peintures. On dit de lui que sa peinture comme son écriture ressemblaient aux œuvres du temps des Tsin. Il peignait les *jen-wou* et les arbres, les bambous et les pierres en se contentant d'une composition très simple et sans surcharge. Il n'apposait jamais son cachet sur ses peintures. Il aimait surtout la peinture de paysage et n'introduisit que très rarement des figures dans des compositions de cet ordre. Il peignit surtout en monochrome, donnant au paysage un caractère évocateur de sentiments profonds. On dit de lui qu'il peignit une nature légère, solitaire et mélancolique. — p. 5, 36, 49, 51, 68, 79, 83, 92, 93, 97, 98, 196, 101, 116, 126, 127, 134, 144, 155, 156, 157, 177, 287.

Nieou Tsien. — Appellation Cheou hi. Il était originaire du Ho-nan et vivait à l'époque des

Song. C'était un prêtre taoïste. Il se forma sur la manière de Lieou Yong-nien. Son coup de pinceau était large et aisé. Il excellait dans la peinture des oiseaux d'hiver, des faisans, des canards sauvages. Comme beaucoup de peintres ou de poètes, il aimait à chercher dans l'ivresse les éléments de son inspiration. — p. 406.

Niu Koua. — Selon la légende, elle était sœur de l'empereur fabuleux Fou Hi. Elle avait une tête humaine et un corps de dragon. Elle présida à l'institution du mariage et au règlement des relations entre les deux sexes au moment où Fou Hi posait les fondements de la civilisation chinoise. Elle répara le dommage fait aux coins de la terre par la rébellion de Kong Kong. Elle fonda des pierres des cinq couleurs pour boucher la brèche des cieux et coupa les pieds de la tortue pour en faire des piliers, aux quatre coins de la terre. Une autre légende, assez obscure fait de Niu Koua la génératrice des êtres humains. — p. 121.

Niu Ying. — Sœur de Ngo Houang, fille de l'empereur Yao et femme de l'empereur Chouen. Voir Ngo Houang. — p. 271.

[index](#) — @

P

P'an Siuan. — Appellation Tsai-heng. Il était originaire de Wou-si, ville de troisième ordre du département de Tch'ang-tcheou fou dans le Kiang-nan. Il vécut à l'époque des Ming. Les livres disent de lui qu'il exprimait avec un grand charme la beauté des fleurs dans le vent ou sous la rosée. — p. 396.

P'ang Tchou. Appellation Ts'ai-k'ing, surnom Mouo-wong ; il était originaire du Leao-tong et vivait au temps de la dynastie Kin (1122-1234). Il occupa des postes officiels au service des Kin. Il peignait les paysages et les oiseaux. — p. 395.

Pei Yuan. — Voyez Tong Pei-yuan. — p. 98, 101, 102, 126, 144, 145, 150, 154.

P'eng Kao. — Il était originaire de Ts'ien-t'ang dans le Tchö-kiang et vivait à l'époque des Song. Il peignit les fleurs et les fruits dans la manière de Lin Tch'ouen. — p. 394.

Pi Hong. — Peintre de l'époque des T'ang. Il était originaire de Yen-che, ville de troisième ordre du département de Ho-nan fou, dans le Ho-nan. Il ^{p.485} occupa des postes officiels sous le règne Ta-li (766-779). Il peignait les sapins et les arbres avec une inspiration très élevée. Les livres disent qu'il n'observait guère les règles, mais qu'il évoquait puissamment l'idée de la vie. Il fut le premier à changer la technique primitive du paysage. — p. 147.

Pien Lou. — Appellation Tche-yu, surnom Lou-cheng. Il était originaire de Siuan-tch'eng, dans le Kiang-nan. Il peignait les fleurs et les oiseaux en monochrome à l'encre de Chine. — p. 395.

Pien Louan. — Peintre de l'époque des T'ang. Il peignit les fleurs et les oiseaux. Durant la période Tch'eng-yuan (785-804) le roi de Corée envoya un paon sauteur en tribut. L'empereur commanda à Pien Louan deux peintures de cet oiseau. Celui-ci accomplit son œuvre de telle sorte que, disent les textes, le plumage éblouissant semblait frémir. — p. 392, 406.

Pien Wen-tsin. — Peintre de l'époque des Ming. Il vivait durant la période Yong-lo (1403-1424). Il peignit les fleurs et les oiseaux avec un sentiment si profond du mouvement et de la beauté qu'on l'égalait aux plus grands maîtres de la peinture chinoise. — p. 342, 395.

Pien Wou. — Appellation Po-king. Il vivait à l'époque des Yuan. Il peignait les arbres, les bambous et les pierres. Il est surtout connu par ses peintures de fleurs et d'oiseaux en monochrome à l'encre de Chine. — p. 395.

[index](#) — @

S

Seng Fa-tch'ang. — ou le bonze Fa-tch'ang ; appellation Mou-k'i. Peintre de la dynastie des Song. Il vivait au X^e siècle. Fa-tch'ang peignit exclusivement en monochrome, dans un style personnel et puissant et avec une audace qui semble avoir quelque peu dérouté les critiques traditionnels de la Chine. Son influence au Japon fut beaucoup plus considérable qu'en Chine même et elle s'exerça profondément sur Sesshiu et sur toute l'école japonaise du monochrome au XV^e siècle. Il affectionnait la peinture des dragons et des tigres ; il en a donné des images émouvantes, pleines de cette inspiration philosophique qui en a fait les symboles essentiels des deux principes qui animent le monde. Il peignit aussi le paysage et la figure ainsi que les grues, symbole de longévité, les singes, les oies sauvages. — p. 406.

Seng Hi-po. — ou le bonze Hi-po. Peintre de l'époque des Song. Il vivait au XIII^e siècle ; il est célèbre comme peintre de fleurs et particulièrement de lotus. Il introduisit, avec Tchao Yi-tchai, la méthode du 'double contour' (*chouang-keou*) et du *po-miao* dans la peinture des fleurs. — p. 346, 348.

Seng Houei-tch'ong. — ou le bonze Houei-tch'ong. Il était originaire de Kien-yang, ville de troisième ordre du département de Kien-ning-fou dans le Fou-kien. Il vivait à l'époque des

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

Song. Il peignait dans une manière personnelle et parfaite de petits paysages d'hiver ou de brumes ainsi que des fleurs et des oiseaux. — p. 406.

Seng Kio-yin. — Il vivait à l'époque des Yuan. Il est célèbre pour ses peintures d'iris et de bambous. — p. 241, 262.

Seng Kio-sin. — ou le bonze Kio-sin. Il vivait à l'époque des Song. Il avait pour appellation Hiu-lien. Il était fils d'un laboureur de Kia-tcheou dans le Sseu-tch'ouan. Son maître, le bonze Nan-seng lui donna le surnom de Sin-ts'ao. Il fut poète en même temps que peintre. Il peignit les paysages, les plantes et les insectes. D'après le témoignage des livres, c'était un esprit amoureux de liberté et qui n'avait guère les mœurs d'un moine. — p. 358.

Seng Kiu-jan. — ou le bonze Kiu-jan. Peintre du X^e siècle. Moine ^{p.486} bouddhique, il travailla d'abord dans un monastère où il avait pris l'habit religieux, près de Nankin. Plus tard, il fut emmené avec le prétendant vaincu à Lo-yang, alors capitale de la dynastie naissante des Song et résida dans un monastère proche de la ville. Il prit les peintures de Tong Yuan comme modèle et se forma un style singulier. Ses œuvres, comme celles de son maître, audacieusement exécutées, devaient être vues à une certaine distance. Alors, disent les livres, les rudes coups de pinceau du monochrome qu'il affectionnait, se composaient de manière à évoquer des paysages émouvants et étranges. — p. 5, 24, 25, 26, 27, 95, 108, 117, 126, 145, 147, 149, 157, 227.

Seng Kiu-ning. — ou le bonze Kiu-ning. Il était originaire de Pi-ling dans le Kiang-nan. Il vivait à l'époque des Song. Il peignait les plantes et les insectes en monochrome à l'encre de Chine. Son coup de pinceau était énergique et puissant et, cependant, il peignit souvent des tableaux de très petite dimension. Il aimait à chercher dans l'ivresse les sources de son inspiration. Il a souvent signé ses peintures, « Pinceau ivre de Kiu-ning ». — p. 358, 363.

Si-tseu. — Elle vivait au V^e siècle avant J.-C. Elle était née de parents d'humble condition, dans le royaume de Yue. Le Prince de Yue ayant entendu parler de sa grande beauté, lui fit donner une éducation parfaite et l'envoya, somptueusement vêtue à son rival, le Prince de Wou. Celui-ci éprouva un profond amour pour elle ; négligeant ses devoirs de Prince, il ruina l'État, fut battu par le Prince de Yue et se suicida après sa défaite. — p. 109, 110.

Si Cheou. — C'est le nom d'une fonction qui désigne ici Sou Ts'in. Ce fut, avec Tchang Yi, à qui il est associé dans le texte, un de ces lettrés errants, prêts à vendre leur habileté politique au plus offrant des princes qui luttaient pour le pouvoir, durant la période pleine de troubles connue sous le nom de « les États combattants ». Il fut, avec Tchang Yi, l'élève de Kouei Kou-tseu, sorte de philosophe ermite et ascète qui groupa autour de lui quelques disciples choisis auxquels il enseigna un laoïsme singulier dont les principes s'appliquaient à la politique de ces temps pleins d'incertitudes. Il réussit en 333 avant J.-C. à former une ligue des six grands États de Yen, Tchao, Han, Wei, Ts'i et Tch'ou, dirigée contre l'État de Ts'in qui devait, du reste, détruire tous les autres. En 332, Ts'in ayant attaqué Tchao et des intrigues ayant entamé l'œuvre politique de Sou Ts'in, celui-ci s'enfuit et la ligue se déclara dissoute. Il fut assassiné en 318 av. J.-C. — p. 49, 51.

Siao Hie-liu. — De son vrai nom Siao Yue ; Hie-liu est un titre de fonctionnaire. Il vécut à l'époque des T'ang. Ses peintures de bambous sont renommées pour leur pureté. — p. 259, 260, 282.

Siao P'eng-tch'ouan. — Appellation T'ou-nan. Il vivait à l'époque des Yuan. Il était le neveu de Wang T'ing-yun dont il imita la manière. Il peignait bien les bambous et les pruniers, mais il est surtout connu comme peintre de paysage. — p. 286.

Siao Tchao. — Peintre de l'époque des Song. Il fut élève de Li T'ang qu'il suivit dans ses déplacements de la Chine septentrionale à la Chine méridionale. Il a peint le paysage, les *jen-wou*, les sapins et les pierres. Il a écrit des traités sur la peinture des arbres et des pierres. — p. 91, 150.

Sie Cheng. Appellation Tong-Houei. Il était né à Hang-tcheou fou, capitale de la province du Tchö-kiang. Nous savons qu'il vivait sous le règne King-ting (1260-1264). Il peignit les bambous, les fleurs et les oiseaux. — p. 395.

Sie Ho — Né en 479, il mourut en 502. Comme la plupart des peintres de cette époque sur lesquels nous avons des ^{p.487} renseignements précis, il fut surtout renommé comme portraitiste. Il paraît donc avoir appartenu à cette tradition de la peinture chinoise, antérieure à l'apparition du bouddhisme et sur laquelle les deux œuvres connues de Kou K'ai-tche, en même temps que les bas-reliefs du temps des Han, nous renseignent assez abondamment. Ces observations sont d'autant plus importantes qu'il est l'auteur des Six Principes, longuement discutés dans les commentaires que j'ai ajoutés à la traduction du chapitre correspondant du *Kiai tseu yuan*. Ils sont empruntés au *Kou houa p'in lou*, le livre qu'il a rédigé et qui a subsisté jusqu'à nos jours. Il s'y montre le premier critique tentant un essai de classification des peintres qui l'avaient précédé, d'après des principes d'ordre purement esthétique. Mais il est particulièrement intéressant de constater que, tandis que les Six Principes sont exprimés par un peintre de figure et s'appliquent principalement à des peintres de figure, ils ont été interprétés plus tard comme s'appliquant surtout au paysage

et ont été commentés à peu près et exclusivement dans ce sens par les écrivains postérieurs. Cela seul doit suffire à nous montrer qu'ils sont compris aujourd'hui dans un sens assez différent de celui qu'ils devaient comporter à l'origine. Entre Sie Ho et les écrivains postérieurs, une évolution profonde a apporté de nouveaux éléments. La tradition de l'art pictural, telle qu'elle nous est dévoilée par les bas-reliefs du temps des Han (d'une composition très picturale, comme je l'ai remarqué ailleurs) et par ce qui nous est accessible du style de Kou K'ai-tche, s'est trouvée remplacée par les conceptions nouvelles de l'art de la figure apportées par la peinture bouddhique, charriant avec elle des influences hellénistiques, indiennes, et des éléments divers, venus de l'Asie antérieure. Les Six Principes de Sie Ho ne s'appliquaient point à ce style nouveau. D'autre part, la peinture de paysage se constituait dans tout son éclat, avec Wang Wei, au VIII^e siècle. Elle gardait plus complètement que l'art de la figure, les anciennes sources d'inspiration de l'âme chinoise. Il n'est pas étonnant qu'elle ait seule retenu les Six Principes et que ceux-ci aient pris un sens nouveau, certainement plus général que le sens que leur auteur leur avait donné à l'origine. — p. 7, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 21, 133.

Sie Houei-lien. — Cousin germain de Sie Ling-yun, qui fut peintre comme lui, Sie Houei-lien fut un écrivain en même temps qu'un peintre. Il est né en 397 ; il est mort en 433. — p. 25.

Sie Pang-hien. — Peintre de l'époque des T'ang. Il peignit les plantes et les insectes. Il excellait dans la peinture des abeilles, des guêpes et des papillons. — p. 359.

Sie Sou-sou. — De son vrai nom Sie Wou, appellation Sou-k'ing, autre appellation Jouen-k'ing, autre appellation Sou-sou. C'était une femme ; elle était de Wou (Sou-tcheou) dans le Kiang-nan. Elle vivait à l'époque des Ming. Elle peignait les iris et les bambous d'un pinceau viril et rapide. Elle peignait bien aussi les chats blancs. Elle était réputée comme poète et comme calligraphe ; elle montait à cheval et tirait à l'arc. — p. 235, 236.

Sie Tsi. — Appellation Sseu-t'ong. Il vivait à l'époque des T'ang. Il est né à P'ou-tcheou, dans le Chan-si ; il est mort en 713. Il occupa des charges officielles et fut président du Tribunal des Rites ; il reçut le titre de duc. C'était un grand calligraphe. Il est surtout connu pour ses peintures de grues. Il peignit des fresques qui le placèrent au premier rang des peintres de son temps. Le poète Tou Fou a laissé sur l'une d'elles deux vers dans lesquels il dit que le mur, couvert de grues, semblait s'animer et s'envoler. Compromis dans un complot, il se suicida à l'âge de soixante-cinq ans. — p. 228, 392, 397, 406, 407.

Sie Yeou-tche. — p.488 Il vivait à l'époque des Yuan. On sait qu'il peignit dans la manière de Tchao Tch'ang. — p. 286.

Sin-t'ing-k'o-ts'iao. — Voir Li Yu. — p. 71.

Siu Che-tch'ang. — Il vivait à l'époque des Song. Il était né à Che-tch'eng, ville de troisième ordre du département de Ning-tou tcheou dans le Kiang-si. Il peignit le paysage, mais il est surtout réputé pour ses peintures de fleurs et d'oiseaux. — p. 91, 394.

Siu Hi. — Il vécut au X^e siècle, à la cour du prétendant Li Yu auquel il était allié par le sang. Siu Hi est célèbre comme peintre de fleurs, de plantes, d'oiseaux, d'insectes et d'arbres. Une de ses peintures représentant un grenadier couvert de fruits émerveilla, dit-on, l'empereur T'ai Tsong. Siu Hi étudiait d'après nature, dans les jardins et dans les champs, non d'après les anciens maîtres. Ses œuvres restèrent des modèles dont les peintres s'inspirèrent souvent et son style a ainsi subsisté jusqu'à la dynastie actuelle. — p. 64, 132, 285, 286, 287, 315, 319, 320, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 358, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 404.

Siu P'ien-p'ien. — Femme peintre qui vivait à l'époque des Ming. C'était une courtisane de Nankin et elle vivait au début du règne de Wan-li (1573-1619). Elle peignait les iris en monochrome à l'encre de Chine. — p. 235, 236.

Siu Tao-kouang. — Appellation Kou-yen ; il est né à Hang-tcheou fou, capitale de la province du Tchö-kiang. Il vivait durant la période King-ting (1260-1264). Il peignait les fleurs et les oiseaux et travaillait dans la manière de Leou Kouan. — p. 395.

Siu Tch'ong-kiu. — Peintre de l'époque des Song. C'était le petit-fils de Siu Hi. Il peignit la figure et, surtout, les femmes ; il peignait les poissons, les insectes, les fleurs et les oiseaux dans la manière inaugurée par son grand-père. — p. 344, 393, 442.

Siu Tch'ong-sseu. — Peintre de l'époque des Song. Petit-fils de Siu Hi. Il appliqua et généralisa la méthode de la peinture 'wou-kou' (sans os) c'est-à-dire par application directe de la couleur sans le soutien du trait. Il peignit les fleurs et les bambous. Il excellait dans la représentation des arbres fruitiers avec une chenille pendant au bout d'un fil de soie. — p. 285, 287, 288, 344, 345, 347, 359, 385, 393.

Siu Wei. — Appellation Wen-ts'ing, changée plus tard en Wen-tch'ang ; surnom T'ien-tch'e. Il signait aussi Chouei-yue. Il est né en 1521. Il est mort en 1573. Il a peint indifféremment les *jen-wou*, les fleurs et les insectes, les bambous, le paysage. Calligraphe, écrivain et poète, il avait coutume de dire : « ma calligraphie vient en premier lieu, puis mes poésies, puis mes compositions littéraires, puis ma peinture ». La postérité a accepté ce jugement.

p. 396.

Siu Wen-tch'ang. — Voyez Siu-Wei. p. 37, 38, 45, 69, 229.

Siu Yong. — Il vivait à l'époque des Ming sous le règne Tch'ong-tcheng (1628-1643). Il peignit les fleurs et les oiseaux. On dit de lui qu'il excellait à suggérer des idées poétiques par ses peintures. — p. 395.

Siu Yu-kong. — Il vivait au début de l'époque des Ming. Il est connu comme peintre de pruniers ; il employait la méthode *k'üan* inventée par T'ang Pou-tche. — p. 286.

Song Pi-yun. — De son vrai nom Song Jou-tchen, appellation Pi-yun. Il était de Ts'ien-t'ang (Hang-tcheou) dans le Tchö-kiang. Il fut reçu membre de l'Académie impériale de Calligraphie et de Peinture durant la période King-ting (1260-1264). Il vivait encore au début de la dynastie des Yuan et fut à ce moment tao-sseu (prêtre taoïste) ^{p.489} de la pagode K'ai yuan kouan. Il peignit le paysage, les *jen-wou*, les bambous, les fleurs et les oiseaux dans la manière de Leou Kouan. — p. 395.

Song-siue. — Voyez Tchao Mong-fou. — p. 126, 128, 243.

Song Tchong-wen. De son vrai nom Song K'o, appellation Tchong-wen, surnom Nan-kong-cheng. Il vivait à l'époque des Ming sous le règne Hong-wou (1368-1398). Il est renommé comme peintre de bambous. Dans un petit espace, il représentait un grand nombre de plantes ; il excellait à évoquer l'impression de la brume et de la pluie. — p. 260.

Sou Che. — Appellation Tseu-tchan, surnom Tong-p'ô, plus connu sous le nom de Sou Tong-p'ô. Né en 1036, mort en 1101, ce fut un grand homme d'État de l'époque des Song, un poète, un philosophe, un critique dont les écrits sont restés classiques et, enfin, un peintre. Ses bambous peints en monochrome furent particulièrement estimés. Sa critique fine et pénétrante est particulièrement intéressante à côté de son œuvre purement littéraire, et elle mériterait une étude approfondie. Sou Tong-p'ô occupa de grandes charges, et, comme Sseu-ma Kouang, prit parti contre les idées novatrices de Wang Ngan-che. Il subit aussi les effets des disgrâces qui atteignirent Sseu-ma Kouang. Il fut canonisé sous le nom de Wen-tchong. — p. 25, 154.

Sou Siun. — Appellation Ming-yun ; surnom Lao-ts'üan. Il est né à Mei-chan, dans le Sseu-tch'ouan, et vécut de 1009 à 1066. Il était le père de Sou Tong-p'ô. Il étudia non seulement la philosophie confucianiste mais aussi tous les systèmes de philosophie hétérodoxe. C'est un écrivain d'un style très personnel et qui est resté comme un modèle après lui. Il occupa un poste à la bibliothèque impériale. — p. 154.

Sou Tong-p'ô. — Voyez Sou Che. — p. 261, 269, 281.

Souen Long. — Appellation Ts'ong-ki, surnom Tou-tch'e. Il était de P'i-ling, ville de troisième ordre du département de Tch'ang-tcheou fou dans le Kiang-nan. Il vivait sous le règne de T'ien-choen (1457-1464). Il peignit les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes, les poissons et les plantes aquatiques à la méthode *mou kou* (peinture sans os). On compare son œuvre à celle de Siu Hi. — p. 5.58.

Souen Wei. — Peintre de la dynastie des Tang. Il vivait à la fin du IX^e siècle. Il peignit les bambous. Il est aussi connu pour avoir peint l'eau tumultueuse des torrents avec une force singulière et dans une manière toute nouvelle. — p. 259.

Sseu-ma Kouang. — Né en 1009, il mourut en 1086. C'est un des grands hommes d'État de la dynastie Song et l'un des grands historiens de la Chine. Il occupa des charges officielles très importantes et fut ministre à deux reprises. Son action politique fut plutôt conservatrice ; il défendit énergiquement la tradition contre les innovations de Wang Ngan-che. Disgracié en 1070, il écrivit son œuvre historique qui s'applique à une période allant du V^e siècle av. J.-C. au début de la dynastie des Song. Rappelé à la capitale en 1085, après la mort de l'empereur Chen Tsong, il y occupa pour la seconde fois la charge de ministre ; il mourut à son poste, épuisé par le travail. — p. 25.

Sseu-ma Tseu-tchang. — ou Sseu-ma Ts'ien. Tseu-tchang est son appellation. Il naquit à Long-men, à une date indéterminée, vers 145 av. J.-C. Il voyagea dans sa jeunesse et fut désigné, dans son âge mûr, pour une mission qui l'amena à compléter ces voyages de sorte qu'il visita la presque totalité de la Chine. Il succéda à son père dans la dignité de grand astrologue et poursuivit l'histoire ^{p.490} que celui-ci avait commencée. Son œuvre, traduite et commentée par M. Chavannes, sous le titre : [*Les Mémoires Historiques de Sseu-ma Ts'ien*](#), constitue un monument de premier ordre et l'une des sources les plus importantes de l'histoire chinoise. Ayant défendu devant l'Empereur son ami Li Ling qui, commandant une armée en lutte contre les Huns, fut vaincu par eux et se livra aux barbares, il encourut la disgrâce impériale et fut renvoyé devant un Tribunal qui le condamna à la castration. Ne pouvant se racheter, il dut subir ce supplice infamant. Néanmoins, il occupa plus tard une charge importante à la cour et mourut, d'après Chavannes, au début du règne de l'Empereur Tchao (86-74 av. J.-C.). — p. 49, 50.

T

Ta-tch'é. — Voir Houang Kong-wang. — p. 27.

Tai Wen-tsin. — De son vrai nom Tai Tsin, appellation Wen-tsin, surnom Tsing-ngan ; autre surnom Yu-ts'üan chan-jen. Il est né à Hang-tcheou, capitale du Tchö-kiang. Il vivait sous le règne Siuan-tö (1426-1435). Il peignit la figure et le portrait, le paysage et les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux, les animaux, les fruits, les bambous. Il travailla dans le style de l'école du Nord dont il fut un des derniers représentants. Entre ses mains, la tradition puissante des vieux maîtres était devenue systématique et glacée. Ce n'était plus qu'une chose apprise et elle était en pleine décadence. — p. 148.

Tan Pang-hien. — Peintre de l'époque des Song. Il était de Wou, arrondissement de Sou-tcheou fou, dans le Kiang-nan. Il peignait dans la manière de Tchao Po-kiu, sans cependant égaler son maître. Il peignit le paysage, mais il est surtout renommé pour ses peintures de fleurs, d'abeilles, de guêpes et de papillons. — p. 395.

T'an Tche-yi. — Peintre de l'époque des Ming. Il a surtout peint les fleurs et les oiseaux. On dit de lui qu'il eut la qualité *miao* de Siu Hi et de Houang Ts'üan. — p. 395, 396.

T'ang Chou-ya. — Voyez T'ang Tchong-tchong. — p. 235, 236, 286, 290, 292.

T'ang Hi-ya. — Peintre de l'époque des T'ang. Il est né à Kia-hing dans le Tchö-kiang. Il peignit les plantes et les oiseaux. Les livres vantent la façon dont il exprimait le caractère des formes. Dans sa vieillesse, il se spécialisa dans la peinture des arbres, des bambous, des plantes et des insectes. — p. 394.

T'ang Kai. — Peintre de l'époque des cinq dynasties. Il a peint les fleurs et les oiseaux, les poissons et les herbes d'eau, les plantes et les insectes. — p. 358.

T'ang Lieou-jou. — Voir T'ang Yin. — p. 256.

T'ang Pou-tche. — De son vrai nom T'ang Wou-kieou, appellation Pou-tche ; surnom T'ao-chan-lao-jen et Ts'ing-yi-tchang-tchö. Il était né à Nan-tch'ang chef-lieu du département de même nom dans le Kiang-si. Il vivait à l'époque des Song. Il peignit les *jen-wou* en monochrome à l'encre de Chine en s'inspirant de la manière de Li Long-mien. On vante le goût pur et la légèreté avec laquelle il évoquait la forme de l'arbre ou de la fleur. Il est donné comme un des plus grands maîtres de son temps. Il a vécu plus de soixante et dix ans. — p. 235, 236, 286, 287, 289, 315.

T'ang Tchong-tchong. — Peintre de l'époque des Song, appellation Chou-ya, surnom Hien-ngan. Il était originaire du Kiang-si. Il peignit les bambous, les pruniers, les fleurs. Il est renommé pour sa façon exceptionnelle de manier la couleur blanche. — p. 286.

T'ang Tchong-tsou. — Peintre de l'époque des T'ang. Il était le petit-fils de T'ang Hi-ya. Il a surtout peint les fleurs et les oiseaux. — p. 394.

T'ang Tseu-houa. — ^{p.491} De son vrai nom T'ang Ti, appellation Tseu-houa. Il est né à Wou-hing (aujourd'hui Hou-tcheou) dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Yuan et fut préfet de Wou-kiang, ville de troisième ordre du département de Sou-tcheou fou, dans le Kiang-nan. Il peignit le paysage en s'inspirant de la manière de Kouo Hi et de Tchao Mong-fou. — p. 149.

T'ang Yin. — Appellation Tseu-wei, surnom Lieou-jou. Il vivait à la fin au XV^e et au commencement du XVI^e siècle. Il peignit la figure humaine, le paysage, les fleurs et les oiseaux. Il est considéré comme un des plus grands peintres de l'époque des Ming. Il a compilé un ouvrage sur la peinture : le *Tang Lieou-jou sien cheng houa p'ou*. — p. 133.

T'ao Hong-king. — Appellation T'ong-ming ; surnom Houa-yang-yin-che 'le lettré caché de Houa-yang'. Il naquit à Mouo-ling, dans le Kiang-sou. Il vécut au V^e et au VI^e siècle. Ce fut le type du lettré solitaire, voué à des recherches d'alchimie, poète, joueur de luth, philosophe et peintre. Il avait été désigné par l'Empereur Kao Ti, de la dynastie des Ts'ï méridionaux, pour être le précepteur des princes impériaux ; mais en 492, il abandonna cet emploi et se retira sur la montagne Houa-yang, d'où son surnom de lettré caché de Houa-yang. L'empereur Wou Ti, de la dynastie des Leang, fit plusieurs démarches auprès de lui afin de le décider à devenir son ministre. Il refusa constamment et acheva sa vie dans la solitude. — p. 25.

T'ao Tch'eng. — Appellation Meou-hiue, surnom Yun-hou-chan-jen. Il est né à Pao-ying, ville de troisième ordre du département de Yang-tcheou fou, dans le Kiang-nan. Il vivait à l'époque des Ming, sous le règne Tch'eng-houa (1465-1487). Il peignait dans la manière des Song les paysages, les *jen-wou*, les bambous, les fleurs et les oiseaux. Il pratiqua beaucoup la méthode *keou-lo*. — p. 406.

Tchan. — ou Tchan Tseu-k'ien. Il a vécu sous les trois dynasties des Ts'ï, des Tcheou et des Souei, c'est-à-dire de 550 à 589 environ. Il occupa des charges publiques. Il dessinait avec la minutie des primitifs, des scènes complexes à compositions surchargées. Les textes

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

insistent surtout sur le caractère intense de vie qu'il savait donner aux formes, aussi bien pour les figures humaines que pour les chevaux, qui semblent avoir été l'un de ses sujets favoris. On loue aussi la grandeur qu'il savait donner au paysage. Il est considéré comme le fondateur du style régnant à l'époque des T'ang. Nous avons, en tout cas, en lui, l'un des précurseurs de Han Kan. Son œuvre paraît avoir été assez nombreuse : des peintures de lui figuraient encore dans les collections impériales du XII^e siècle. — p. 26.

Tchang Fou-yang. —

Tchang Heng. — Il vivait au II^e siècle de l'ère chrétienne. Il était fameux dans sa jeunesse par sa parfaite connaissance des cinq livres classiques et par son habileté dans l'accomplissement des rites, le tir à l'arc, la conduite d'un char, la musique, la calligraphie et les mathématiques. Il peignit des animaux et surtout des figures imaginaires de démons et de monstres. Les bas-reliefs de l'époque des Han nous permettent de nous faire une idée de cet art. — p. 25.

Tch'ang-heng. — C'est l'appellation de Li Lieou-fang, surnom T'an-yuan. Il est né en 1575 ; il est mort en 1629. D'une grande générosité de caractère, il vécut dans la pauvreté. On dit de ses peintures qu'elles avaient la qualité *yi* (spirituelle). Il a prolongé sous les Ming, le style des Song et des Yuan.

Tchang Hiu. — Appellation Po-kao ; surnom Tchang-tien. Il ^{p.492} vivait au VIII^e siècle. Il était originaire de Sou-tcheou, dans le Kiang-sou. Poète et calligraphe, c'est l'un des huit immortels de la coupe de vin. On dit que, même sous l'influence de l'ivresse, il dessinait des caractères en écriture *ts'ao* d'une beauté insurpassable. — p. 191.

Tchang Hiun-li. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de Pien-leang, (aujourd'hui K'ai-fong fou) chef-lieu de la province de Ho-nan. Dans ses paysages, il s'inspira de la manière de Li T'ang. Il peignit les *jen-wou*, les arbres et les pierres avec un dessin fin et serré qui rappelait celui des anciens. Il vivait sous le règne Ta-koan (1107-1110). — p. 149.

Tchang Kang. — Peintre de l'époque des Ming. Il peignait les fleurs et les oiseaux. p. 396.

Tchang Ki. — Peintre de l'époque des Song. Il était de Ts'ien-t'ang (Hang-tcheou) dans le Tchö-kiang. Il a peint les fleurs, les oiseaux, les animaux, avec une technique très personnelle. — p. 395.

Tchang K'i. — Peintre de l'époque des Ts'ing ; appellation Tch'eng-fou. Il était de Kiang-tou ville de troisième ordre du département de Yang-tcheou fou, dans le Kiang-nan. Il a peint les *jen-wou* et les plantes. Dans ses paysages, il a suivi la méthode de Kiu-jan. — p. 396.

Tchang King. — Peintre de l'époque des Song. Il excellait dans les divers genres de la peinture chinoise, le portrait et la figure, les oiseaux et les fleurs. Il affectionnait les sujets d'ois sauvages dans les roseaux. Il peignait en monochrome à l'encre de Chine ; on l'a comparé à Mi Fei. — p. 406.

Tchang Li. — Peintre de l'époque des T'ang. Il était du pays de Chou (Sseu-tch'ouan). Il est renommé pour ses peintures de bambous. — p. 259.

Tchang Ling. — Appellation Tseu-tchong, surnom Ts'ieou-kiang. Il vivait à l'époque des Ming. Il peignait bien les fleurs et les oiseaux. Il peignait les feuilles des plantes en noir, à l'encre de Chine, en laissant des réserves blanches pour en indiquer les veines. — p. 396.

Tchang Ling. — ou Tchang Yi. Peintre de l'époque des Song. Il peignait les chevaux et les *jen-wou* dans la manière de Tchao Kouang-fou. Son coup de pinceau était très accusé. « Ses traits, disent les livres, avaient la forme de lames de couteau ou de queues d'hirondelle ».

Tchang Seng-yeou. — Né dans le pays de Wou, il vécut à la fin du V^e et au VI^e siècle. L'œuvre de ce peintre est perdue et les anecdotes qui le concernent sont légendaires. Mais nous connaissons par un catalogue du VII^e siècle le titre de quatre-vingt-dix de ses peintures. Il en restait encore quarante qui lui étaient attribuées dans la collection de l'Empereur Houei-tsong au III^e siècle. Il a peint des animaux, des portraits et des sujets bouddhiques. — p. 26, 64, 151.

Tchang Tche-ho. — Peintre et lettré de l'époque des T'ang. Il vivait au VIII^e siècle, sous le règne de l'empereur Sou-tsong (756-762). Ayant été banni, puis gracié, il refusa de revenir à la cour, prit le surnom de « Vieux pêcheur des brumes et des eaux » et acheva sa vie dans la solitude. Il est devenu le prototype du sujet, devenu traditionnel dans la peinture chinoise, qui porte le titre de « La joie du pêcheur solitaire ». — p. 117, 118, 184.

Tchang Tchong. — Peintre de l'époque des Song. Il vivait sous le règne Pao-yeou (1253-1258). Il peignait le paysage, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux. — p. 394.

Tchang-tien. — Voyez Tchang Hiu. — p. 191.

Tchang Tö-k'i. — ^{p.493} Appellation T'ing-yu. Il était originaire de l'ancien royaume de Yen dans le Tche-li. Il vivait à l'époque des Song. Il a peint les bambous et les pruniers en

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

monochrome à l'encre de Chine. Il était très bon calligraphe et célèbre pour son écriture *ts'ao*. — p. 286.

Tchang Touen-li. — Voyez Tchang Hiun-li. — p. 148.

Tchang Tsao. — Appellation Wen-t'ong. Il vécut au VIII^e siècle et occupa de très hautes charges dans l'État, connut la défaveur et fut envoyé en exil. Ce fut un grand paysagiste de l'école du monochrome. Il peignait suivant une technique toute personnelle, maniant deux pinceaux à la fois et étalait parfois la couleur avec la main. C'est lui qui, interrogé sur la question de savoir quelle école il avait suivie, répondit : « Extérieurement, j'ai suivi les enseignements de la nature ; intérieurement, les impulsions de mon propre cœur. » — p. 24, 147.

Tchang Tsing-tche. — De son vrai nom Tchang Ning, appellation Tsing-tche, surnom Fang-tcheou. Il vivait à l'époque des Ming, sous les règnes King-t'ai (1450-1456) et T'ien-chouen (1457-1464). Il était de Hai-yen, ville de troisième ordre du département de Kia-hing fou, dans le Tchö-kiang. Certains textes le donnent comme originaire de Kia-king même. Il peignait les paysages, les *jen-wou*, les iris et les bambous. Sa manière ressemblait à celle de Tchao Mong-fou. Il a occupé des charges publiques et voyagea en Corée. Disgracié, il vécut trente ans dans la retraite. — p. 235.

Tchang Yen-yuan. — Historien et critique du IX^e siècle, il écrivit le *Li tai ming houa ki*, l'une des sources les plus anciennes sur l'histoire de la peinture. La plupart des œuvres qu'il étudia pour écrire ce livre appartenaient à la collection de son grand-père, dans laquelle il put travailler à loisir. — p. 8, 21, 22.

Tchang Yi. — D'abord ami de Sou Ts'in avec lequel il suivit l'enseignement de Kouei Kou-tseu. Poursuivant le même but que ce dernier, il ne tarda pas à devenir son rival et, poussé autant par le désir de montrer une habileté supérieure, qui inspirait ces lettrés errants, que par un sentiment de jalousie personnelle vis-à-vis de Sou Ts'in, il entra vers 330 av. J.-C. au service de l'État de Ts'in contre lequel s'exerçaient les efforts de son ancien compagnon. Il fut amené ainsi à diriger une campagne victorieuse contre l'État de Wei dont il était originaire, puis, ayant été disgracié en 323, il entra au service de ce même État de Wei qu'il avait battu. Après avoir assisté à la chute et à la mort de Sou Ts'in, il retourna au service de l'État de Ts'in. On comprend pourquoi le *Kiai-tseu-yuan* dit de ces sophistes, pleins d'intelligence et tout à fait dénués de sens moral, que « leur bouche était pleine des mirages du bord de la mer ». — p. 49, 51.

Tchang Yu. — Peintre de l'époque de T'ang. Les livres disent brièvement qu'il excellait dans les peintures de coqs. Un peintre du même nom vivait à l'époque des Ming. — p. 406.

Tchao Che-lei. Appellation Kong-tchen. Peintre de l'époque des Song. Il était membre de la famille impériale et occupa de hautes fonctions. Il peignit les paysages et les *jen-wou* avec un goût pur et une vision pleine de charme. Il peignit aussi les bambous, les fleurs et les oiseaux. — p. 406.

Tchao Chou-nouo. — Peintre de l'époque des Song. Il peignit surtout les poissons. Sa technique était austère et simple, mais d'une inspiration élevée et qui provoquait le spectateur à de longues méditations. Il appartenait à la famille impériale. — p. 359.

Tchao Hiao-ying. — Appellation ^{p.494} Che-chouen. Il vivait à l'époque des Song. C'était le huitième fils du prince Touan-hien de Houei. Il occupa de hautes charges ; il peignait les fleurs et les oiseaux et, pour les paysages, il affectionnait les vues des bords de lacs. — p. 406.

Tchao Kan. — Il vécut à la cour du prétendant Li Yu de Nankin, qui mourut en 978. Il a probablement vécu durant le début de la dynastie Song. Il est considéré comme un des grands paysagistes de l'époque des Song. — p. 23.

Tchao K'o-k'iong. — Appellation Tsong-che. Il était maréchal et fut annobli avec le titre de marquis. Il vivait à l'époque des Song. Il peignit les poissons et les plantes aquatiques. Il ne faut pas le confondre avec Tchao K'o-kong, appellation Yen-king, de l'époque des Yuan. — p. 359.

Tchao Mong fou. — Appellation Tseu-ngang surnom Song-siue. Il naquit vers 1254. C'était un descendant du fondateur de la dynastie des Song. Au moment de la chute des Song il abandonna ses charges, mais fut rappelé à la cour des Yuan en 1286. Ce fut un lettré, un peintre et un calligraphe. Comme calligraphe, il écrivit dans un style qui fut souvent imité après lui et sa gloire, à cet égard, égale celle qu'il conquit comme peintre. Ses paysages sont largement composés, pleins, à la fois, de vigueur et de délicatesse. On n'y sent pas l'effet systématique de la calligraphie qui se manifeste souvent dans les œuvres de ceux qui possédèrent une maîtrise égale dans les deux sens. On a dit de lui qu'il a tous les moyens de suggestion de la peinture des T'ang sans en avoir la minutie ; toute la virilité de l'école du Nord sans sa brutalité. Ce fut aussi un animalier de premier ordre. Une peinture de Tchao Mong-fou, exécutée dans le style de Wang Wei, se trouve au British Museum. Elle constitue un document précieux pour l'histoire de la peinture chinoise. — p. 25, 40, 111,

128, 147, 154, 236, 243, 395.

Tchao Mong-kien. Appellation Tseu-kou, surnom Yi-tchai ou Yi-tchai-kiu-che. Il était le descendant du prince de Ngan-ting-kiun et le petit-fils, à la onzième génération, de l'empereur T'ai-tsou. Il fut reçu docteur l'année *ping-siu* du règne Pao-ting (1226). Il fut membre du collège des Han-lin vers 1260. Après la chute des Song, il se retira dans le Tchö-kiang où il acheva sa vie. Il mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans. Il peignit les narcisses, les pruniers, les bambous et les pierres. Il employait généralement le monochrome à l'encre de Chine dans la manière des Mi. Il a laissé un livre sur la peinture du prunier, le *Mei p'ou*. — p. 236, 346, 348.

Tchao Mong-yu. — Appellation Tseu-tsiun. Il vivait à l'époque des Yuan et était le frère de Tchao Mong-fou. Il est célèbre pour ses peintures de *jen-wou*, de fleurs et d'oiseaux. — p. 395.

Tchao Po-kiu. — Appellation Ts'ien-li. Ce peintre vivait au début de la dynastie des Song. — p. 23, 148, 394.

Tchao Po-siao. — Ce peintre vivait au début de la dynastie des Song. Comme Tchao Po-kiu, il était apparenté à la famille impériale. — p. 23, 148, 394.

Tch'ao Pou-tche. — Appellation Wou-kieou, surnom Kouei-lai-tseu. Il était originaire de Kiu-yé, ville de troisième ordre du département de Yen-tcheou fou, dans le Chan-tong. Il fut lettré et calligraphe en même temps que peintre et occupa des fonctions au ministère des rites. Il peignit surtout le paysage. Il est mort à cinquante-huit ans, sous le règne Ta-koan (1107-1110). — p. 286, 287.

Tchao Siue-yen. — Peintre de l'époque des Yuan. Il est né à Wen-tcheou dans le Tchö-kiang, mais il habita ^{p.495} ensuite le village de Ts'ing-long dans le district de Houa-t'ing, département de P'ing-leang fou dans le Chen-si. Il a peint les fleurs et les oiseaux ainsi que les bambous. Il passe pour un peintre de premier ordre. — p. 395.

Tchao Song-siue. — Voir Tchao Mong-fou. — p. 109, 110, 147.

Tchao Ta-nien. — De son vrai nom Tchao Ling-jang, appellation Ta-nien, surnom Ts'ien-li. Il vivait sous le règne de l'empereur Chen-tsong (1068-1085). Il était allié à la famille impériale. Ce fut surtout un peintre de paysage. Il se forma sur l'œuvre de Wang Wei, de Li Sseu-hiun et des peintres de l'époque des Tang. Il s'inspira souvent des poésies de Tou Fou. Il est considéré comme un des grands maîtres de son temps. — p. 106.

Tchao Tch'ang. — Peintre de l'époque des Song ; il vécut au XI^e siècle. Il voyagea dans sa jeunesse à travers le Sseu-tch'ouan. Il peignit les bambous et les fleurs. Les critiques disent qu'une œuvre de Tchao Tch'ang évoque non seulement l'apparence, mais l'âme même de la fleur. — p. 286, 319, 338, 342. 358, 361, 393, 394, 395.

Tchao Tchong-mou. — Voir Tchao Yong. — p. 235, 236.

Tchao Tch'ouen-kou. — Voir Tchao Mong-fou. — p. 235, 236.

Tchao T'ien-tsö. — Appellation Kien-yuan. Il vivait à l'époque des Yuan. Il était originaire du Sseu-tch'ouan ; il peignait les pruniers et les bambous. — p. 286.

Tchao Tseu-kou. — Voir Tchao Mong-kien. — p. 286.

Tchao Tseu-ngang. — Voir Tchao Mong-fou. — p. 27, 65.

Tchao Ts'ien-li. — Voir Tchao Ta-nien. — p. 109.

Tchao Wen-chou. — Peintre de l'époque des Ts'ing. Il était le père de Tchao Tchao. Il peignit les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes. — p. 358.

Tchao Wou-hing. — L'un des surnoms de Tchao Mong-fou. — p. 158.

Tchao Yi. — Il vivait à l'époque des cinq dynasties (X^e siècle). Il était élève de Tchou Yeou. Il a peint les fleurs et les oiseaux, mais il est surtout réputé pour ses peintures de sujets bouddhistes et taoïstes. — p. 386.

Tchao Yi-tchai. — Voir Tchao Mong-kien. — p. 235, 236, 319, 320, 348.

Tchao Yong. — Appellation Tchong-mou. Il vivait à l'époque des Yuan et était le fils de Tchao Mong-fou. Il peignait le paysage, les *jen-wou*, les chevaux, les bambous et les pierres. Sa manière semble s'être sensiblement écartée de celle de son père. D'après les textes, il s'est surtout inspiré de T'ong Yuan. — p. 236.

Tch'ao Yue-tche. — Appellation Yi-tao, surnom King-yu. Il naquit l'année *ki-hai* du règne Kia-yeou (1059) ; il fut reçu docteur en l'année *jen-siu* du règne Yuan-fong (1082) et il mourut l'année *ki-yeou* du règne Kien-yen (1129). — p. 406.

Tch'en Chan. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de Chao-hing chef-lieu du département de Chao-hing-fou dans le Tchö-kiang. Il peignait, dans la manière de Yi Yuan-ki, les fleurs, les fruits, les animaux et particulièrement les singes et les daims. Il employait la couleur en nuances légères ; les livres vantent le don qu'il avait d'évoquer la vie. — p.

394.

Tch'en Chouen. — Appellation Tao-fou, autre appellation Fou-fou, surnom Po-yang-chan-jen (l'homme de la montagne Po-yang). Il est né l'année *kouei-mao* du règne T'eng-houa (1483) ; il est mort l'année ^{p.496} *kia-tch'en* du règne Kia-tsing (1544). Il peignait, à la manière des maîtres des Song et des Yuan, les paysages, les fleurs et les oiseaux. — p. 396.

Tch'en Heng. — Appellation Hing-yong, surnom Ts'eu-chan. Il vivait à l'époque des Song. Il excellait dans la représentation des dragons et de l'eau. Il peignit les bambous en monochrome à l'encre de Chine, les nénuphars, les roseaux, les crabes et les pies. — p. 406.

Tch'en Kiu-tchong. — Peintre de l'époque des T'ang. Il peignait dans une manière minutieuse et archaïque. Le *Kiai tseu yuan houan tchouan* dit de lui qu'il profilait les feuilles des saules d'une manière monotone. — p. 112.

Tch'en K'o-kieou. — Peintre de l'époque des Song méridionaux ; il peignit dans la manière de Siu Hi et de Tch'en Chan qui, lui-même, imita Yi Yuan-ki. Il posait la couleur d'une façon claire et légère. Il est surtout connu pour ses peintures de fleurs et d'oiseaux. — p. 394.

Tch'en Kou-po. — De son vrai nom Tch'en Yuan-sou. Il vivait à l'époque des Ming. Ses peintures d'iris à l'encre de Chine sont fort belles et très recherchées. — p. 235.

Tch'en Lin. — Appellation Tchong Mei. Il vivait à l'époque des Song méridionaux. Il a peint les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux avec une perfection que vantent les textes. Il passe pour un des plus grands peintres de son temps.

Tch'en Po-yang. — Voir Tch'en Chouen. — p. 69.

Tch'en Sseu-tch'ou. — Peintre, lettré et calligraphe. Il vivait à la fin de l'époque des Yuan et au début de l'époque des Ming. — p. 37.

Tch'en Tch'ang. — Peintre de la dynastie des Song. Il était originaire du Kiang-nan. Il peignait les arbres et les pierres dans la méthode *fei-pouo*, c'est-à-dire au moyen de réserves blanches pour le tronc et les branches ; il n'employait la couleur que pour les fleurs. Il introduisit ainsi une technique nouvelle dans ce genre. Il avait une façon particulière de peindre l'emmêlement des branches. Ses œuvres décelaient toujours une haute inspiration. Il peignit aussi les pruniers, les plantes herbacées et les insectes. — p. 285, 287, 288, 346, 348.

Tch'en Tchong-chan. — Peintre de l'époque des Yuan. Il peignit les fleurs et les oiseaux. — p. 395.

Tch'en Tchong-jen. — Peintre de l'époque des Yuan. Il excellait dans les peintures de paysages et de *jen-wou*. Ses peintures de fleurs et d'oiseaux sont moins estimées. — p. 342.

Tch'en Tseu-jan. — Peintre de l'époque des Song. Il est renommé surtout pour ses peintures bouddhiques et pour ses peintures d'oiseaux aquatiques d'hiver et d'automne. — p. 407.

Tch'en Tche-kong. — Il vivait à l'époque des Song. Il est surtout connu pour la façon dont il peignait les oies sauvages. — p. 406.

Tcheng Fa-che. — Il vivait à la fin de la dynastie partielle des Tcheou et au commencement des Souei, par conséquent au VI^e siècle. Il a occupé des postes officiels sous les deux dynasties. Il a peint surtout les *jen-wou*. Il passe pour avoir pris pour modèle Tchang Seng-yeou, un peintre de figure et de sujets bouddhiques qui vivait au début du VI^e siècle. Son frère, son fils, son petit-fils furent aussi peintres. — p. 5, 235.

Tcheng So-nan. — De son vrai nom Tcheng Sseu-siao, appellation Yi-wong, surnom So-nan. Il était originaire de Lien-kiang, ville de troisième ordre du département ^{p.497} Fou-tcheou fou dans le Fou-kien. Il est né sous la dynastie des Song, mort sous la dynastie des Yuan, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Il excellait dans les peintures d'iris et de bambous. Il avait coutume de ne point dessiner le sol et souvent, le rhizome de l'iris était apparent. Il pratiqua surtout la méthode du monochrome à l'encre de Chine. — p. 235, 236, 250.

Tcheng Sseu-siao. — Voir Tcheng So-nan. — p. 236.

Tcheng T'ang. — Peintre de l'époque des Song. Il est connu pour ses peintures de bambous en monochrome à l'encre de Chine. — p. 260.

Tcheng Tchong. — Peintre de l'époque de Ming. Il peignit surtout le paysage. — p. 266.

Tcheng Tien-sien. — Né à Min, département de Fou-tcheou fou dans le Fou-kien. Il vivait sous la dynastie des Ming. On sait très peu sur ce peintre. Les livres disent qu'il peignait les *jen-wou* d'une manière fantaisiste et en dehors de toute règle. — p. 47.

Tcheng Ning. — Peintre de l'époque des Cinq Dynasties. Il excellait dans la représentation

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

des grues. Il peignit aussi les bambous et le paysage. Il composait ceux-ci avec de l'eau coulante et de larges perspectives. — p. 406.

Tcheou. — Historiographe de Siuan wang (827-781 av. J.-C.) à qui l'on doit l'invention du type de caractères dit les grands *tchouan*. — p. 158.

Tcheou Fang. — Appellation Tchong-lang. Il vivait à l'époque des T'ang et était le contemporain de Han Kan (VIII^e siècle). Il peignit les figures bouddhiques, les *sien-jen* et les femmes avec un sens de la vie dont ses contemporains font l'éloge. Il peignit aussi les papillons. Sa manière semble avoir été très réaliste. — p. 64.

Tcheou Houang. — Peintre de l'époque des T'ang. Ses peintures d'eau, de pierres, de bambous, de fleurs et d'oiseaux étaient traitées d'une manière attentive et minutieuse, dans la technique particulière aux peintres des T'ang. Il a peint aussi des vues de fleuves avec de vastes perspectives, des marais, des cours d'eau bordés de bambous, des rivages plantés de persicaires et de renouées rouges. Il exprimait les variations des quatre saisons par des fleurs appropriées. — p. 392, 407.

Tcheou Kong-hia. — De son vrai nom Tcheou T'ien-k'ieou, appellation Kong-hia, surnom Yeou-hai. Il était originaire de Wou dans le Kiang-nan et il vivait à l'époque des Ming. Il est né l'année *kia-siu* du règne Tchong-tö (1514) et il est mort l'année *yi-wei* du règne Wan-li (1595). Il est surtout connu pour ses peintures d'iris. — p. 235.

Tcheou Mi. — Appellation Kong-kin, surnom Ts'ao-tch'ouang, autre surnom Pien-yang-hsiao-wong ou hsiao-tchai. Il était originaire de Tsi-nan fou, dans le Chan-tong. Il est né l'année *jen-tch'en* du règne Chao-ting des Song (1232) et il est mort l'année *ki-yeou* du règne Tche-ta des Yuan (1309). Il a peint les pruniers, les bambous, les iris et les pierres. Il est aussi renommé pour les poèmes qu'il ajoutait à ses peintures. — p. 286.

Tcheou Tche-mien. — Peintre de l'époque des Ming. Il peignit les fleurs et les oiseaux avec une maîtrise qui l'égale aux beaux maîtres des Song. Il avait coutume d'entretenir un grand nombre d'oiseaux en volière afin de mieux les observer. Les critiques voient dans son œuvre les plus hautes qualités de l'esthétique chinoise. C'est, en tout cas, un grand peintre. — p. 396, 398.

Tcheou Tong-ts'ouen. — De son vrai nom Tcheou Tchen, appellation Chouen-k'ing, surnom Tong-ts'ouen. ^{p.498} Il était originaire de Wou, ville de troisième ordre dans le département de Sou-tcheou fou dans le Kiang-nan. Il avait été l'élève de Tch'en Sien-yi et de T'ang Yin, il vivait à l'époque des Ming. On dit de lui qu'il possédait les six principes de Sie Ho. Il peignait les *jen-wou* dans de grandes ou de petites compositions, dans l'appareil antique et avec des costumes bizarres. Ses peintures étaient richement colorées. Dans le paysage, il suivait les méthodes de Li T'ang, de Ma Yuan, et de Hia Kouei. En somme, c'est un archaïsant d'époque tardive. — p. 133.

Tchong-jen. Voir Che Tchong-jen. — p. 287, 288, 395.

Tchong K'in-li. — ou Tchong Li, appellation K'in-li, surnom Nan-yue-chan-jen, ou Yi-tch'en-pou-tao-tch'ou. Il est né à Chang-yu, département de Chao-hing fou, dans le Tchö-kiang. On sait qu'il vivait à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle, car il occupa des charges publiques sous le règne Hong-tche (1488-1505). En même temps que peintre, il fut calligraphe. Son écriture suivait le style calligraphique de Tchao Mong-fou. — p.47.

Tchong-kouei. — Voir Wou Tchen. — p. 68, 157.

Tchong-sseu. — Voir Siu Tchong-sseu. — p. 344.

Tchong Yeou. — Appellation Yuan-tch'ang. Il était originaire de Tch'ang-che, ville de troisième ordre du département de Hiu-tcheou dans le Ho-nan. Il est mort en 230 ap. J.-C. Il était fameux comme calligraphe. Il eut une carrière assez mouvementée, commanda une armée contre les Hiong-nou qu'il vainquit, occupa de hautes charges et fut anobli avec le titre de marquis. Il a été canonisé sous le nom de Tch'eng. — p. 343.

Tchong Yin. — Appellation Houei-chou. Il était originaire de T'ien-t'ai ville de troisième ordre dans le département de T'ai-tcheou fou, dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des T'ang méridionaux. Sachant que Kouo K'ien-houei ne voulait pas d'élèves, il s'engagea auprès de lui comme domestique et apprit son art en le voyant peindre. Il peignait à l'encre coulante les fleurs et les oiseaux, les bambous, les plantes et les insectes. Il excellait à exprimer la perspective et la profondeur de l'espace. Il a peint aussi le paysage et les *jen-wou*. — p. 346, 348, 392, 406.

Tchou Chao-tsong. — Peintre de l'époque des Song. Il fut membre de l'Académie impériale de Calligraphie et de Peinture. Il a peint les *jen-wou*, les chats, les chiens, les fleurs et les oiseaux d'une façon délicate et subtile. — p. 395, 444.

Tchou Hi. — Il est né en 1130, il est mort en 1200. C'est le grand réformateur de la philosophie chinoise, sous les Song. Il abandonna l'étude du bouddhisme et des philosophies hétérodoxes pour se consacrer à la révision des textes de Confucius et à un

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

exposé complet de la philosophie confucianiste. Sa façon de la comprendre est loin d'être exempte d'influences laoïstes ; quant à ses commentaires des textes confucéens, ils en ont fixé l'interprétation traditionnelle. Au point de vue philosophique, Tchou Hi arrête dans un système aride et décoloré tout l'élan qui l'avait précédé. En même temps qu'il formule les principes d'un Confucianisme nouveau, il entrave par sa codification l'activité spéculative de l'esprit chinois. Il fut aussi historien et même peintre. Les livres parlent d'un portrait qu'il peignit d'après lui-même. — p. 9, 25, 391.

Tch'ou Hien. — Il vivait à l'époque des Kin (1122-1234). Il est connu comme peintre de bambous. — p. 260.

Tchou King-tchen — ou Tchou King-yuan, critique du temps p.499 des T'ang. Auteur du *Ming houa-lou*. — p. 21, 22.

Tchou-ko Leang. — Né en 181, mort en 234. Il fut le conseiller de Lieou Pei qui, grâce à son appui et à son habileté comme général, devint l'empereur connu sous le nom posthume de Tchao-lie Ti. Après avoir servi Lieou Pei, il demeura au service de son fils. Il dirigea comme généralissime diverses campagnes victorieuses contre les dynasties rivales des Wou et des Wei. En 225, il conduisit une armée dans les régions alors sauvages et inexplorées du Yun-nan. Il est l'inventeur d'une formation tactique en huit lignes de bataille qui a été fort discutée. — p. 25, 203.

Tchou Sien. — Appellation Yun-sien. Il était originaire de Wou-tsin, ville de troisième ordre du département de Tch'ang-tcheou fou dans le Kiang-nan. Il vivait à l'époque des Ming et il est connu pour ses peintures de plantes et d'insectes. — — p. 358.

Tchou Tsö-min. — Appellation Tö-jouen. Il vivait à l'époque des Yuan. Il est né à Souei-yang (aujourd'hui Chang-k'ieou) dans le département de Kouei-tö-fou, province du Ho-nan, mais il se fixa à Kouen-chan ville de troisième ordre du département de Sou-tcheou fou dans le Kiang-nan. Il vivait à l'époque des Yuan et fut l'ami de Tchao Mong-fou. Il peignit le paysage, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes. Il fut en même temps que peintre, lettré et calligraphe. — p. 149.

Tchou Yue-sien. — ou Tchou Tch'ou-sien. Peintre de la dynastie des Ming. Il est surtout connu pour ses fleurs et ses oiseaux. Il a peint spécialement le chrysanthème. — p. 319.

Tchouang-tseu. — Il vécut au III^e et au IV^e siècle av. J.-C. C'est le grand philosophe de la tradition laoïste. Il refusa à plusieurs reprises d'entrer dans la vie du monde et pratiqua la doctrine du non-agir qu'avait prêchée Lao-tseu et qu'il développa dans ses écrits. C'est un philosophe à la pensée violente et audacieuse et dont l'expression a, parfois, quelque chose de profondément émouvant. Il apparaît tel, en tout cas, dans ce qui subsiste de son œuvre. — p. 4, 17, 45, 110, 111, 211.

T'eng Cheng-houa. — Voir T'eng Tch'ang-yeou. — p. 338.

T'eng Tch'ang-yeou. — Appellation Cheng-houa. Il est né à Wou, c'est-à-dire à Sou-tcheou-fou, dans le Kiang-nan. Il vécut sous le règne de l'empereur Hi-tsong et le suivit dans le pays de Chou, c'est-à-dire dans le Sseu-tch'ouan. Il vivait donc durant ce règne (874-888), à la fin du IX^e siècle. Nous savons qu'il vécut plus de quatre-vingt-cinq ans. Il peignit les fleurs et les oiseaux, les papillons et les plantes. Il peignit aussi la figure et le paysage. Mais il est surtout renommé pour ses peintures de pruniers et d'oies. Ses couleurs étaient fraîches, son pinceau vigoureux et constant, son idéal était haut et fier et ce sentiment de grandeur se gravait sur ses peintures. Il avait refusé tout emploi public et il ne se maria pas afin de se consacrer tout entier à son art. — p. 285, 286, 287, 319, 337, 342, 346, 347, 348, 359, 361, 384, 392, 397, 407.

Tiao Kouang. — Voir Tiao Kouang-yin.

Tiao Kouang-yin. — Peintre de l'époque des T'ang, il vivait au X^e siècle, sous le règne T'ien-fou. Il peignait des pierres étranges surgissant des lacs, les fleurs et les oiseaux, les bambous, les chats, les lièvres, les lapins. Il peignait aussi le dragon fabuleux surgissant de l'eau. Houang Ts'iuan le compta parmi ses élèves et emprunta sa manière. A quatre-vingts ans, il n'avait point cessé de peindre et son art n'avait pas faibli. — p.392.

Ting Houang. — Peintre de l'époque p.500 des Song. Il est connu pour ses peintures de bambous, de fleurs et d'oiseaux. — p. 393.

Ting Tseu-k'ing. — De son vrai nom Ting K'iuan, appellation Tseu-k'ing. Il était originaire de Kouei-ki dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Song : il a surtout peint les bambous et a laissé un livre où il traite de cet art. — p. 260.

Ting Ye-fou. — Peintre de l'époque des Yuan. Il a peint le paysage et les *jen-wou* dans la manière de Ma Yuan et de Hia Kouei. — p. 248.

Ting Ye-yun. — Ye-yun est son appellation. Son nom personnel est inconnu. Il vivait à l'époque des Song, sous le règne de l'Empereur Li-tsong (1225-1264). Il était *tao-sseu* ou prêtre taoïste de la pagode Ts'ing-hiu kouan dans la montagne Lou. Il peignait les pruniers et les bambous. Ayant été appelé à la cour, l'empereur Li-tsong qui désirait se l'attacher lui

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

dit : « Je crains que les pruniers que vous représentez ne soient pas de l'espèce des pruniers du palais ». Ting Ye-yun répondit : « Je ne connais que des pruniers sauvages, sur le bord des fleuves ». — p. 286.

Tong Pei-yuan. — Voir Tong Yuan. — p. 129, 152, 156, 157, 159.

Tong-p'ô. — Voir Sou Che. — p. 269.

Tong Yuan. — Appellation Chou-ta ; autre appellation Pei-yuan. Il vécut au X^e siècle. Il était né dans le Kiang-nan où il occupa un poste officiel sous la dynastie des T'ang postérieurs. Il fut surtout peintre de paysage et peignit les sites de sa province natale avec une exactitude que louent les textes. Il peignit aussi bien dans le style de l'École du Sud que dans celui de l'École du Nord. Son trait était violent et ses formes rudes, dessinées sans minutie, devaient être vues de loin. Cela semble s'appliquer aux œuvres qu'il réalisa dans le style du Nord. Ce fut un évocateur profond des divers aspects du paysage, dans le vent, la pluie et le brouillard. Ses peintures étaient pénétrées d'un esprit mystérieux et grandiose, on dit d'elles qu'elles étaient un puissant stimulant pour la composition poétique. L'influence de Tong Yuan sur les peintres qui vinrent après lui fut considérable. Kiu jan fut un de ses imitateurs. — p. 5, 24, 25, 26, 27, 40, 50, 95, 102, 144, 149, 156.

Tou Fou. — Né en 712, mort en 770. Il obtint un poste à la cour qu'il abandonna en 753, puis mena une vie errante, composant des poèmes considérés comme comptant parmi les plus beaux de la langue chinoise. On le désigne aussi par le pseudonyme de Tou Ling, du nom de la ville où il est né. — p. 37, 183.

Tou Mou-tche. — ou Tou Mou, appellation Mou-tche. Poète du IX^e siècle. Il est né en 803 et mort en 852. — p. 17.

T'ou Tch'e-chouei. — Je n'ai pu trouver aucun renseignement sur ce peintre. D'après le texte du *Kiai tseu yuan houa tchouan*, c'était un mauvais peintre de l'époque des Ming. — p. 47.

Tou Tseu-king. — Peintre de l'époque des Yuan. Il est renommé pour ses peintures d'iris. — p. 235.

Ts'ai King-ming. — De son vrai nom Ts'ai Yi-houai, appellation King-ming. Il était originaire de Tsin-kiang, ville de troisième ordre du département de Ts'iuan-tcheou fou, dans le Fou-kien. Il vivait sous le règne Kia-ting (1522-1566). Il peignit les iris, les bambous et les pierres en employant la technique du monochrome à l'encre de Chine. Il vécut plus de quatre-vingts ans. — p. 235.

Ts'ai Yong. — Né en 133, mort en 192, ce fut un grand lettré et un homme d'État. Écrivain, poète, calligraphe et peintre, il fut aussi un musicien de renom et réunit en lui la connaissance de tous les arts libéraux de la Chine. Il est célèbre p.501 pour avoir donné le modèle calligraphique des cinq classiques qui furent gravés sur quarante-six tablettes de pierres. — p. 25.

Ts'ao Fang. — Peintre de l'époque des Song. Il est surtout connu par ses peintures d'oies exécutées dans la manière de Siu Hi. — p. 407.

Ts'ao Jen-hi. — Appellation K'i-tche. Il était originaire de P'i-ling (Tch'ang-tcheou fou) dans le Kiang-nan. Il vivait à l'époque des Song. Les livres disent que ses peintures de cours d'eaux et de fleuves sont inimitables. Il représentait aussi bien les vagues agitées et furieuses que l'eau ondulante ou calmement étalée. On vante la puissance avec laquelle il évoquait l'idée de profondeur de l'eau qu'il représentait. — p. 171.

Ts'ao Pou-hing. — Il vivait dans la seconde moitié du II^e siècle. D'après les titres de ses peintures énumérées dans un ouvrage du temps des T'ang, il semble avoir représenté surtout des animaux sauvages ou fabuleux tels que le dragon et le tigre. Sie Ho vit encore au VI^e siècle, une peinture originale de Ts'ao Pou-hing. Il la trouva pleine de spiritualité et de vigueur. D'après lui, la renommée légendaire de ce maître n'était point surfaite. — p. 11, 15.

Ts'ao Yun-si. — Peintre de l'époque des Yuan. Il a peint le paysage dans la manière de Kouo Hi. — p. 92, 149.

Tseng Ta-tch'en. — Appellation Kouei-yu. Il vivait à l'époque des Song. Il était originaire du Kiang-si. Il est connu comme peintre de plantes et d'insectes. — p. 358.

Tseu-jan-lao-jen. — Voir Tch'en Tseu-jan. — p. 260.

Tseu-kieou. — Voir Houang Kong-wang. — p. 126, 156.

Tseu-kou. — Cette appellation peut désigner ou bien Tchao Mong-kien, ou bien Yang Wei-kan. — p. 235, 236.

Tsiang Ling-cheng. — De son vrai nom Tsiang Ts'ing appellation Ling-cheng. Il vivait à l'époque des Ming. Il peignait les iris, les bambous et les pierres d'une manière dont les critiques chinois vantent l'élégance. — p. 235.

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

Tsiang San-song. — ou Tsiang Song, appellation San-song. Né à Nankin, il vivait au temps des Ming. Il peignit en monochrome des paysages et des *jen-wou* en employant la méthode de l'encre sèche (*tsiao-mouo*). On dit de lui que, dans un espace restreint, il savait évoquer des paysages énormes. — p. 47.

Tsiao Kan. — Lettré et homme d'État du premier siècle av. J.-C. Il écrivit le *Yi-lin*. — p. 165.

Ts'ien Chou-pao. — Chou-pao est l'appellation de Ts'ien Kou, peintre de l'époque des Ming qui fut disciple de Wen Tchong-ming (1522-1567). On a de lui une peinture représentant les neuf vieillards du Hiang-chan célèbres par Po Kiu-yi. — p. 36.

Ts'ien Chouen-kiu. — De son vrai nom Ts'ien Siuan ; appellation Chouen-kiu ; surnoms Yu-t'an ou Souen-fong, ou Si-lan-wong (le vieillard de Si-lan) parce que sa famille possédait le pavillon Si-lan ; ou encore Tcha-tch'ouan-wong, le vieillard de Tcha-tch'ouan, du nom du lieu où il était né, dans la province de Tchö-kiang. Il fut reçu docteur pendant la période King-ting (1260-1264). Il est rangé parmi les huit hommes éminents de Wou-hing, groupe dont Tchao Mong-fou fit aussi partie. Lors de l'avènement de la nouvelle dynastie des Yuan, seul de ses sept compagnons, il refusa d'entrer au service des Mongols et se retira dans la vie privée. Il a peint la figure, le paysage, les *jen-wou*, les oiseaux et les fleurs. Son art appartient tout entier à la tradition des Song. Il employa surtout la technique ^{p.502} de l'école du Sud, avec son dessin léger et son maniement discret de teintes claires et pâles. — p. 148, 342, 384, 395.

Ts'ien Siuan. — Voir Ts'ien Chouen-kiu. — p. J98.

Ts'in Yeou-leang. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de P'i-ling dans le Kiang-nan. Il a peint les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes et, surtout les cigales et les papillons. Il peignait dans la manière de l'école du Sud, avec des couleurs légères et subtiles.

Tso Yeou-chan. — Peintre de l'époque des Song. On l'appelle aussi Houan-chan. Il était tao-sseu ou prêtre taoïste de la pagode de King-ling kong à Ts'ien-t'ang (Hang-tcheou) dans le Tchö-kiang. Il peignait le paysage, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux. — p. 394.

Ts'ouei K'io. — Appellation Tseu-tchong, peintre de l'époque des Song. Il occupa des postes officiels. Il a peint les fleurs et les oiseaux, mais, par ses peintures de lièvres et de lapins, il est considéré comme le fondateur d'une école. — p. 393, 406.

Ts'ouei Po. — Appellation Tseu-si. Il était originaire de Hao-leang. Il vivait à l'époque des Song durant la période Hi-ning (1068-1077). Il était le frère aîné de Ts'ouei K'io. Il a peint dans tous les genres de la peinture chinoise : la figure, les figures bouddhiques, le paysage, les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes. Il fut l'inspirateur de Wou Yuan-yu et il compte parmi les plus grands peintres de la tradition chinoise. On dit que son style fut assez puissant pour réformer celui qui était pratiqué à l'académie. — p. 259, 285, 287, 288, 393, 394, 398, 407, 442.

[index](#) — @

W

Wan Yen. — ou Wan Yen-leang ou Wang Cheou, appellation Tchong-pao, autre appellation Tseu-yu, surnom Yun-hien-kiu-cheu. Il était le fils du prince Yong-kong de Yue. Il vivait à l'époque des T'ang, sous le règne de Siuan-tsong (847-859). Il est mort à l'âge de soixante-et-un ans. Il peignit les images bouddhiques et les *jen-wou*. Il est surtout renommé comme peintre de bambous et considéré à cet égard comme le créateur d'un nouveau style. — p. 260.

Wang Che. — Voir Wang Fou-ts'ao. — p. 233.

Wang Chou-ming. — ou Wang Mong, appellation Chou-ming, surnom Houang-ho-chan-jen, « l'homme de la montagne *Houang-ho* », du nom du séjour solitaire où il se retira. Né à Hou-tcheou, dans le Tchö-kiang, il mourut en prison en 1385 ; c'était un descendant de Tchao Mong-fou ; mais il se forma sur les paysages de Kiu-jan et de Wang Wei. D'esprit libre et d'âme un peu désordonnée, il ne s'assujettit à aucune contrainte et manifesta librement les inspirations qui naissaient en lui. Ses paysages sont vigoureux et puissants ; ils justifient les éloges des critiques, mais ils sont parfois d'une composition accumulée et confuse où se manifeste l'étrangeté de son caractère. — p. 42, 68, 101, 105, 106, 107, 128, 130, 154, 158, 204.

Wang Hi-tche. — Appellation Yi-chao, surnom Yeou-kiun Il est né en 321 et mort en 379. Il fut mandarin militaire et eut le grade de général de brigade, d'où son nom de Wang Yeou-kiun. Il est surtout renommé comme calligraphe et comme peintre. Sa peinture paraît avoir été, d'après les textes, minutieuse et haute en couleurs. On dit de lui qu'il peignit son portrait en se regardant dans un miroir. On dit qu'il fut le premier à dessiner un caractère d'un seul coup de pinceau. — p. 25, 343.

Wang Hia. — Il vivait sous la dynastie des T'ang. Les livres disent de lui ^{p.503} qu'il jetait l'encre par taches coulantes sur la soie, puis, suivant la forme que le hasard donnait aux

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

amas d'encre, il les achevait en en tirant des formes de montagnes, des écoulements d'eau, des silhouettes d'arbres. Il eut, en tout cas, une façon audacieuse et large de manier l'encre de Chine. La technique de Mi Fei, dans la peinture de paysage, procédait directement de lui. — p. 27, 28, 152, 153.

Wang Hiao. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire du district de Sseu-chouei et dans le Chan-tong. Il peignait bien les fleurs et les oiseaux. Pour ses peintures d'aigles et d'éperviers, il se forma sur le style de K'üan Houei. — p. 394, 407.

Wang Hien-tche. — Appellation Tseu-king, né en 344, il mourut en 388. C'est le plus jeune fils de Wang Hi-tche, dont il égale le talent aussi bien en calligraphie qu'en peinture. C'est à son sujet que nous voyons, pour la première fois, mentionner une peinture exécutée sur du papier de chanvre. — p. 25.

Wang Houei. — Appellation Yuan-seou. Il vivait à l'époque des Song, sous le règne K'ien-tao (1165-1173). Il peignit les fleurs, les oiseaux, et les bambous avec un métier d'une finesse extraordinaire et une facture minutieuse qui entraînait jusque dans le détail. — p. 394.

Wang Jo-chouei. — Voir Wang Yuan.

Wang Jo-mou. — Peintre de l'époque des Yuan. Il peignait les fleurs et les oiseaux ; il est surtout connu pour ses peintures de chrysanthèmes. — p. 319.

Wang K'ien. — Appellation Yi-ts'ing, surnom Ts'ang-tch'ouen ; autre surnom T'ien-fong. Il était originaire de Lin-hai chef-lieu du département de T'ai-tcheou fou, dans le Tchö-kiang. Il peignait les oiseaux et les insectes au moyen de l'encre de Chine avec de légers rehauts de couleur. Il mêlait aux fleurs des pierres de forme étrange. Il donnait une grande majesté à ses arbres. Les livres disent que, quand il représentait des canards dans un étang, cela donnait l'idée du matin et du soir. — p. 358.

Wang Fou-ts'ao. — Peintre de l'époque des Ming. Il vivait au XVII^e siècle. C'est l'un des trois frères Wang, auteurs des planches du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Il a traité spécialement des fleurs, du bambou et du prunier. Wang Fou-ts'ao était originaire de Nankin. Fou-ts'ao n'est qu'une appellation. Il s'appelait de son vrai nom Wang Che. — p. 233.

Wang Mo-ki. — Voir Wang Wei. — p. 23, 27, 28, 167.

Wang Mong. — Voir Wang Chou-ming. — p. 25, 27, 28, 50, 68, 147, 154, 158.

Wang Mong-touan. — Mong-touan est une appellation ; le nom de ce peintre est Wang Fou ; surnom Yeou-che-cheng. Il habita la montagne des neuf dragons, c'est pourquoi il eut aussi comme surnom Kieou-long-chan-jen, « l'homme de la montagne des neuf dragons ». Il était né l'année *jen-yin* du règne Tche-tcheng (1362). Il est mort l'année *ping-chen* du règne Yong-lo (1416). Il occupa des charges publiques sous les Ming. Il se refusait à vendre ses peintures. On raconte qu'une nuit, ému par un son de flûte lointaine, il exécuta une peinture sous l'inspiration de cette musique inattendue. Puis, il se mit en quête du joueur de flûte et lui donna sa peinture en présent. C'était précisément un de ses acheteurs éconduits. Il forma son style sur celui de Wang Mong. Ce fut un peintre de paysage. Il affectionnait l'eau qu'il étalait en longues coulées dans ses peintures ; il peignit aussi les bambous et se signala par la forme bizarre qu'il donnait aux pierres. — p. 37, 260.

Wang Ngan-tao. — Peintre de l'époque des Song. Il peignait les fleurs ^{p.504} et les oiseaux dans la manière de Li Ti. — p. 395.

Wang Ngan-tsie. — L'aîné des frères Wang qui collaborèrent avec Li Yu au *Kiai-tseu-yuan*. Wang Ngan-tsie a dessiné les planches du livre des arbres. — p. 93, 129, 143.

Wang Ning. — Peintre de l'époque des Song. Il a peint les fleurs et les oiseaux et particulièrement les perroquets. Il a peint aussi les animaux. Il est renommé pour ses lions et pour ses chats. On loue dans son œuvre le sentiment de vie abondante et riche qu'il savait évoquer. — p. 406.

Wang Sseu-chan. — De son véritable nom Wang Yi, appellation Sseu-chan, surnom Tch'e-tsiue. Il vivait à l'époque des Yuan et travaillait en 1367. Il fut très précoce ; à l'âge de douze ans il peignait déjà, disent les livres, d'une façon merveilleuse. Il a écrit un livre sur la méthode de peindre en couleurs. — p. 35, 36, 124.

Wang Tan-yeou. — Je n'ai trouvé aucun renseignement sur ce peintre, d'après les indications du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Il vivait au plus tard, à l'époque des Yuan. — p. 259.

Wang Tche. — Appellation Mong-wen. Peintre de l'époque des Ming. Il était de Nankin et peignit le paysage.

Wang Tchong-yuan. — Peintre de l'époque des Yuan. Il a surtout peint en monochrome à l'encre de Chine. On vante surtout ses petites peintures de fleurs et d'oiseaux. — p. 395.

Wang Tsai. — Peintre de l'époque des T'ang. Il était originaire du Sseu-tch'ouan et vivait sous le règne Tchong-yuan (785-804). Il peignait le paysage de telle sorte, disent les

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

textes, qu'il semblait fixer la réalité des choses et qu'il transportait la nature même dans la chambre où était exposé son tableau. Il a beaucoup peint les montagnes du Sseu-tch'ouan qui sont d'un dessin fort particulier. Il appartient à ce groupe de peintres de l'époque des T'ang qui, par une analyse profonde des formes, préparèrent les réformes de Wang Wei et l'art de l'époque des Song. — p. 128.

Wang Tsin-k'ing. — De son vrai nom Wang Sien, appellation Tsin-k'ing. Il était originaire de K'ai-fong fou, chef-lieu de la Province du Ho-nan. Il épousa une fille de l'empereur Ying-tsong qui régna de 1064 à 1067. Ses peintures de paysage rappelaient le style de Li Sseu-hiun ; ses peintures de bambous à l'encre étaient exécutées dans le style de Wen T'ong. Il est célèbre aussi pour ses peintures d'oies sauvages dans les roseaux. Les livres disent de lui qu'il avait un style à demi antique, à demi moderne. C'est-à-dire qu'il perpétuait sous les Song certaines formules de l'époque des T'ang. — p. 47.

Wang Wei. — Appellation Mo-k'í ; surnom Yeou-tch'eng. Il est né en 699 ; il est mort en 759. Il fut poète en même temps que peintre. Il a été question à plusieurs reprises, dans les commentaires, de son influence sur la peinture chinoise de paysage. Il y a introduit des réformes profondes, qui en font un grand initiateur. Il a laissé des écrits dans lesquels il parle de la composition, de la perspective linéaire, de la perspective aérienne. Il est aussi considéré comme le fondateur de la peinture monochrome en blanc et noir et comme le premier maître de l'école du Sud. Il n'est pas certain qu'il existe encore en Chine une peinture originale de Wang Wei, mais des copies ou des œuvres réalisées sous son influence directe, à l'époque des Song, sont parvenues jusqu'à nous. On trouve aussi une trace très affirmée de sa façon de concevoir le paysage dans les peintures japonaises du X^e au XIII^e siècle. Wang Wei peignit aussi des figures bouddhiques. C'était un fervent bouddhiste et il n'est pas impossible que la familiarité envers la nature qui caractérise le bouddhisme p.505 se soit mêlée dans son esprit aux enseignements philosophiques de la pensée chinoise. — p. 5, 23, 28, 40, 41, 43, 44, 50, 84, 92, 93, 112, 113, 129, 133, 138, 144, 147, 154, 167, 259, 260.

Wang Wen. — Appellation Tseu-yu, surnom Tchong-chan-sien-cheng. Il était originaire de Wou-si département de Tch'ang-tcheou fou, dans le Kiang-nan. Il vivait sous le règne Kia-tsing (1522-1566). Il peignit les paysages, les *jen-wou*, les fleurs et les oiseaux ; il mourut à quatre-vingts ans. p. 396.

Wang Yeou-tch'eng. — Voir Wang Wei. — p. 129, 139, 151, 259, 260.

Wang Yeou-touan. — Peintre de l'époque des Song. Il peignait les fleurs et les oiseaux. Il est aussi célèbre par ses peintures de chiens de chasse. — p. 395.

Wang Yi. — Il fut le précepteur de l'empereur Ming Ti pour le dessin et porta le titre de chao-che. Il vivait donc au III^e et au IV^e siècle. Comme peintre, il semble, d'après le titre de ses peintures, avoir été un animalier. Il fut aussi architecte. On lui doit les plans des pagodes de l'Est et de l'Ouest à Wou-tch'ang. — p. 25.

Wang Yuan. — Appellation Jo-chouei, surnom T'an-hien. Il était originaire de Ts'ien-t'ang (Hang-tcheou fou) dans le Tchö-kiang. Il vivait à l'époque des Yuan. Il fut élève de Tchao Mong-fou et se forma, comme lui, sur les peintres de l'école des Tang. Il étudia aussi les styles de Kouo Hi et de Houang Ts'üan. Il peignit le paysage les fleurs et les oiseaux, les bambous et les pierres. Il passe pour avoir été un artiste unique à son époque. — p. 342, 395.

Wang Yuan-tchang. — De son vrai nom Wang Mien, appellation Yuan-tchang, surnom Tchou-che-chan-nong. Il était originaire de Tchou-ki ville de troisième ordre du département de Chao-hing fou, dans le Tchö-kiang. Il est né l'année *yi-hai* de Tche-yuan (1335) ; il est mort l'année *ting-hai* de Yong-lo (1407). Il excellait dans la peinture des bambous et des pierres. Dans la peinture des pruniers, il eut un style très personnel et fut un fondateur d'école. — p. 286, 287, 288, 315.

Wei Hie. — C'était un élève de Ts'ao Pou-hing ; il vécut à la fin du III^e ou au commencement du IV^e siècle. Il peignit des sujets bouddhiques en même temps que des sujets historiques et mythologiques dont les deux peintures connues de Kou K'ai-tche nous donnent une idée. Il peignit aussi le portrait. Comme Kou K'ai-tche, il appartient à cette époque où le bouddhisme pénétrait à peine en Chine et où l'ancienne tradition n'avait pas encore été modifiée par son contact avec le style indo-grec et les écoles bouddhiques du Turkestan. Il semble appartenir à ce groupe de peintres qui représentèrent les sujets bouddhiques en les revêtant des formules de l'ancien art chinois. — p. 11.

Wei Tche-houang. — Appellation K'ao-chou. Il était originaire de Chang-yuan près de Nankin. C'était un pieux bouddhiste et il avait coutume de peindre chaque mois une figure de Kouan-yin qu'il donnait aux temples. Il a peint le paysage dans la manière des Song et les fleurs dans la manière de Wang Jo-chouei. Ses peintures étaient très estimées jusque dans le Fou-kien et le Chan-tong. — p. 396.

Wei Tche-k'o. Appellation Ho-chou, il vivait à l'époque des Ming et était le frère de Wei Tche-houang. Ses peintures de paysage étaient plus estimées que celles de son frère. — p.

396.

Wei Ye. — Lettré et grand calligraphe de la dynastie des Song. Contemporain et ami de Ling Pou. Pas plus que celui-ci, il n'accepta de charges publiques et vécut, comme lui, dans l'indépendance et la pauvreté. — p. 39.

Wen Heng-chan. — p.⁵⁰⁶ Voir Wen Tcheng-ming. — p. 69, 256.

Wen Hou-tcheou. — Voir Wen Tcheng-ming. — p. 259, 260, 261, 263.

Wen Kiao. — Appellation T'ai-tchen, né dans le département de T'ai-yuan fou, dans le Chan-si ; il vécut au temps de la dynastie Tsin (IV^e-V^e siècles). Il était imprégné de connaissances philosophiques et littéraires. On sait fort peu sur ce peintre. Il mourut à l'âge de 42 ans, à une date indéterminée. Il reçut le nom posthume de Tchong Wou. — p. 25.

Wen-kiun. — Beauté célèbre du III^e siècle av. J.-C. Fille de Tcho Wang-souen, elle fut séduite par Sseu-ma Siang-jou à cause de la perfection avec laquelle il jouait du luth. Elle s'enfuit avec lui et les deux amants en furent réduits à ouvrir une taverne où Wen-kiun servit le vin. Plus tard, Sseu-ma Siang-jou, lettré et poète célèbre, jouit de la faveur de l'empereur Wou Ti. — p. 102.

Wen T'ai-che. — Le t'ai che Wen n'est autre que Wen Tcheng-ming. — p. 36.

Wen Tcheng-ming. — De son vrai nom Wen Heng-chan ou Wen Pi, appellation Tcheng-ming, autre appellation : Tcheng-tchong. Il est né à Hou-tcheou dans le Chan-si, ce qui fait qu'on le désigne aussi sous le nom de Wen Hou-tcheou. Selon d'autres sources, il serait originaire de Tch'ang-tcheou département de Sou-tcheou dans le Kiang-sou. Né en 1470, il mourut en 1559. Il occupa des charges officielles et reçut un emploi dans le collège des Han-lin. Pareil à la plupart des peintres chinois qui ne faisaient pas de leur art un métier, il se refusait à céder ses œuvres contre argent. Il étudia les anciens maîtres, mais avec indépendance et sans rien abdiquer de ses tendances personnelles qui étaient, du reste, plutôt d'un calligraphe. On admire surtout chez lui le goût avec lequel il harmonise les formes représentées par lui avec le coup de pinceau des caractères ajoutés à sa peinture, déployant le même esprit dans le trait sans sacrifier l'élément plastique qui prend souvent une forme schématique chez les peintres calligraphes de la Chine. — p. 50, 69, 47, 261, 262.

Wou Che-kouan. — Appellation Siang-jou. Il était originaire de Sou-tcheou dans le Kiang-sou, et vivait à l'époque des Ming. Ses peintures de paysages et de fleurs en monochrome à l'encre de Chine sont considérées comme des chefs-d'œuvre. — p. 396.

Wou Ping. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de P'i-ling dans le Kiang-nan. Il avait un style riche et haut en couleur. Ses peintures d'oiseaux et de fleurs étaient très réputées. — p. 394.

Wou Siao-sien. — Ce n'est autre que le peintre Wou Wei, appellation Ts'eu-wong, surnom Siao-sien. Il est né à Kiang-hia, dans le département de Wou-tch'ang fou, dans le Hou-kouang, en 1459. L'Empereur Hiao-tsong lui conféra le titre de *tchouang-yuan* des peintures. Il est également renommé dans la peinture de paysage et de *jen-wou*. L'une de ses peintures, représentant un pêcheur de crabes est restée célèbre. Il mourut en 1508. — p. 47, 106, 148.

Wou Song. — L'édition lithographique du *Kiai tseu yuan houa tchouan* semble ici faire une erreur. Il pourrait s'agir en effet de Wou Kou-song, peintre de l'époque des Yuan. Il était originaire de Hang-tcheou fou dans le Tchö-kang. Il s'était formé sur l'œuvre de Kouo Hi et peignit le paysage. — p. 99.

Wou Tao-yuan. — ou Wou Tao-tseu. Il est né vers la fin du VIII^e siècle dans le Ho-nan. Orphelin, il manifesta de telles dispositions pour la peinture qu'il fut appelé à la capitale, sur l'ordre de l'empereur ; il y acheva son p.⁵⁰⁷ éducation artistique. Nous avons fort peu de chose sur sa vie ; cependant, c'est le grand nom de la peinture chinoise et son autorité légendaire s'étend aussi bien sur l'art chinois que sur l'art japonais. Nous pouvons avoir une idée de son œuvre par les textes qui décrivent un assez grand nombre de ses peintures et par les estampages de quelques pierres gravées. On entrevoit que son style eut une force singulière ; certaines œuvres japonaises des fautes périodes, exécutées sous son influence, ne font que confirmer ce point de vue. Il peignit le paysage, la figure et les sujets bouddhiques. Dans l'art bouddhique, il semble avoir naturalisé ou transformé à la chinoise nombre de sujets venus du Turkestan, par exemple la Kouan-yin donneuse d'enfants dont le type chinois paraît dater de lui. — p. 26, 27, 28, 145, 151, 170, 259, 260, 261.

Wou Tchen. — Appellation Tchong-kouei, surnom Mei-houa-tao-jen ou Mei-tao-jen « le sage de la fleur de prunier ». Il est né à Kia-hing fou, dans le Tchö-kiang en 1280. Il est mort en 1354. Se refusant à travailler contre argent, il n'acceptait point les soies que lui présentaient de riches amateurs afin d'obtenir de lui une peinture. La plupart de ses œuvres sont peintes sur papier. Il forma son style sur les paysages de Kiu-jan dont il fit de nombreuses copies. Sa peinture a un caractère austère et grandiose avec un sens profond du paysage ou de la personnalité de la plante. — p. 25, 68, 93, 147, 154, 157.

Wou Tchong-kouei. — Voir Wou Tchen. — p. 92, 127, 286, 287, 288.

Wou T'ing-houei. — Peintre de l'époque des Yuan. Il était originaire de Wou-hing (Hou-tcheou) dans le Tchö-kiang. Il est renommé pour ses paysages en *ts'ing-liu* et pour ses peintures de fleurs et d'oiseaux. — p. 593.

Wou Ts'ieou-lin. — Peintre de l'époque des Ming. Il était originaire de Hi, ville de troisième ordre du département de Hou-tcheou fou dans le Ngan-houei. Dans le paysage, il a employé la manière de Tcheou Tch'en. Il a peint aussi les iris et les bambous. — p. 235.

Wou Yuan-kouang. — Peintre de l'époque des Song. Il était renommé pour ses peintures de fleurs et d'oiseaux. — p. 394.

Wou Yuan-yu. — Appellation Kong-p'in. Il vivait au début de l'époque des Song. Il peignait d'après la méthode du *chouang-keou*, avec un dessin très fin en appliquant ensuite la couleur. Il employait, en somme, la technique primitive de l'enluminure. Il a peint les fleurs et les oiseaux, les montagnes et les forêts. On vante surtout sa façon d'évoquer le feuillage. — p. 259, 342, 395, 396, 397, 406.

[index](#) — @

Y

Yang Houei. — Peintre de l'époque des Cinq Dynasties. Il est surtout connu pour ses peintures de poissons et de plantes aquatiques. — p. 359.

Yang K'i. — Peintre de l'époque des Song. Il était originaire de Tch'ong-ning dans l'arrondissement de P'eng-tcheou, département de Tch'ing-tou fou dans le Sseu-tch'ouan. Il peignait les bambous, les fleurs et les oiseaux, et, surtout, les coqs. — p. 406.

Yang Long-yeou. — De son vrai nom Yang K'i-p'eng, appellation Long-yeou. Il vivait à l'époque des Ming. Il était renommé pour la facilité avec laquelle il imitait la manière des anciens maîtres. — p. 230.

Yang Sieou. — Il vivait au III^e siècle de l'ère chrétienne. On ne sait, pour ainsi dire, rien sur ce peintre. Il peignit également le paysage et la figure. — p. 25.

Yang Wei-kan. — Appellation Tseu-kou surnom Fang-t'ang. Il vivait à l'époque des Yuan. Il peignit les iris, les bambous et les pierres. Ce ^{p.508} fut un des grands maîtres du monochrome. — p. 235, 236.

Yang Yuan-jo. — De son vrai nom Yang Yuan, appellation Yuan-jo. Elle vivait à l'époque des Ming. Elle était originaire de Nankin. Elle est célèbre pour ses peintures de paysages rustiques, d'iris et de mousses. — p. 235.

Yao Kien-chou. — De son vrai nom Yao Yun-tchai, appellation Kien-chou. Il vivait à l'époque des Ming. Il dessinait avec une grande finesse et peignait avec des couleurs brillantes. Il a suivi la technique du trait de King Kouan ; il est renommé pour la façon dont il peignait les fabriques dans le paysage. — p. 198.

Yao Yen-k'ing. — Peintre de l'époque des Yuan. Il fut, avec Mong Tchen, l'élève de Kouo Hi. Son coup de pinceau avait une énergie et une puissance évocatrice qui firent de lui un des plus grands peintres de son époque. — p. 149, 395.

Yen Houei. — Appellation Yen-yuan. Il vécut de 514 à 483 av. J.-C. C'était le disciple favori de Confucius. Il est resté comme le modèle de ceux qui se conformèrent à la conduite du Sage. Sa tablette figure dans le temple de Confucius à côté de celle de Mencius. — p. 152.

Yen Li-pen. — Il vivait au VII^e siècle : il occupa d'importantes charges publiques, et fut aussi un peintre renommé et un grand calligraphe. On le considérait comme le premier coloriste de son temps. Il peignit de nombreuses figures des porteurs de tribut du Turkestan chinois. — p. 64.

Yen Lou-kong. — Poète du VIII^e siècle. — p. 117.

Yen Tchen-k'ing. — Appellation Ts'ing-tchen. Homme d'État, écrivain et calligraphe. Il vivait de 709 à 785. — p. 215.

Yen Tchong-mou — ou Yen Mou tche, de son vrai nom Yen Sou. Il était originaire de Ts'ing-tcheou fou dans le Chan-tong et vivait à l'époque des Song. Il occupa des charges assez importantes et fut employé au Ministère des Rites. Il fut lettré, poète, calligraphe et peintre. Il peignit le paysage et principalement les forêts. Ses forêts de bambous étaient très recherchées. Les textes vantent son dessin fin et subtil. — p. 92.

Yeou-tch'eng. — Titre porté par Wang Wei. Voir Wang Wei. — p. 5, '4i.

Yi K'ing-tche. — Voir Yi Yuan-ki. — p. 337.

Yi Yuan-ki. — Appellation K'ing-tche. Il est né à Tch'ang-cha dans la province de Hou-kouang sous le règne Tche-p'ing (1064-1067). Il fut appelé à la cour pour orner de fresques le palais impérial. Il peignait les fleurs, les oiseaux, les abeilles, les guêpes, les cigales, d'une façon merveilleuse, disent les textes. On disait de lui qu'il est le plus grand peintre

après Siu Hi. Il voyagea dans les parties les plus diverses de la Chine pour y étudier les animaux. Il a signé du nom de plume Tch'ang-cha-tchou kiao. — p. 342, 393, 394.

Yin Hong. Il vivait au début de l'époque des Ming. Il a surtout peint les fleurs et les oiseaux. — p. 395.

Yin Po. — Peintre de l'époque des Song. Il s'inspira des méthodes de Tchong-jen et fut l'un des premiers maîtres de la peinture de pruniers en monochrome. — p. 267.

Yin Tchong-yong. — Peintre de l'époque des T'ang. Il était le fils de Yin Wen-li. Il peignait la figure, les portraits, les *jen-wou*. Il peignit aussi les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes. Il pratiqua parfois la méthode du monochrome à l'encre de Chine. — p. 346, 348.

Yin Tseu-tch'eng. — Appellation Yuan-sou. Il était originaire de ^{p.509} Wou-si, ville de troisième ordre du département de Tch'ang-tcheou fou, dans le Kiang-nan. Il vivait à l'époque des Ming et il est célèbre comme peintre de fleurs et d'oiseaux. Il peignait dans cette manière minutieuse et brillante qui a prédominé à l'époque des Ming. — p. 396.

Ying. — Roi de T'eng, nom personnel Yuan-ying. C'était le vingt-deuxième et dernier fils de Kao Tsou, des T'ang, qui régna de 618 à 626. Il vivait donc au VII^e siècle. Il reçut le titre de roi de T'eng en 639. Il est mort en 684. Il est célèbre pour ses peintures de papillons. — p. 358, 363.

Yo Che-siuan. — Appellation Tö-tch'en. Il était originaire de Siang-fou. Il vivait à l'époque des Song et occupa des postes officiels. Il peignit les fleurs et les oiseaux. Il excellait surtout dans le maniement de l'encre de Chine. — p. 394.

Yu Kien-wou. — De son vrai nom Yu Sin, appellation Tseu-chan, autre appellation Tseu-tsiun. C'est un poète et un écrivain du VI^e siècle. Il vivait sous le règne de Yuan-ti (552-554) des Leang et l'on sait qu'il se rendit à Lo-yang sous les Tcheou postérieurs (557-581). — p. 37.

Yu-k'o. — Ceci n'est qu'une appellation. Le nom de famille manque. Le *Kiai tseu yuan houa tchouan* le donne comme contemporain de Sou Tong-p'o et peintre de bambous en monochrome à l'encre de Chine. — p. 259, 260, 269.

Yu-kong. — Voir Siu Yu-kong. — p. 142.

Yu Si — Peintre de l'école des T'ang. Les livres disent de lui qu'il peignait bien les fleurs, les oiseaux et les coqs. Ils lui attribuent l'invention de la méthode *keou-lo*. — p. 285, 286, 287, 342, 392, 406.

Yuan Kong. — Voir Ma Yuan. — p. 25.

Yuan Yi. — Il était originaire de Teng-fong dans le Ho-nan. Il vivait à l'époque des T'ang. Il peignit surtout les poissons et l'on dit de lui qu'il exprimait d'une manière parfaite leurs attitudes et leur vie. — p. 35.

Yun Men. — Disciple direct de Lieou-tsou, le dernier des six patriarches du bouddhisme chinois. — p. 23.

Yun Wang. — Peintre de l'époque des Song. Il peignit surtout les bambous en monochromie à l'encre de Chine. Il employait une technique toute personnelle et non classique, peignant les nœuds du même coup de pinceau que les branches. — p. 267.