KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN

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

Encyclopédie de la peinture chinoise

TRADUCTION ET COMMENTAIRES

Raphaël PETRUCCI

AUGMENTES D'UNE PREFACE,
D'UN DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE DES PEINTRES
ET D'UN VOCABULAIRE DES TERMES TECHNIQUES

Un document produit en version numérique par Pierre Palpant, collaborateur bénévole,
ppalpant@ugac.ca

Dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
<http://classiques.ugac.ca>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
<http://bibliotheque.ugac.ca>

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)

Première édition française : Henri Laurens, Paris, années 1910.
Réédition par Librairie You-Feng, Paris, 2000, 520 pages.

Police de caractères utilisée : Verdana, 12, 10 et 8 points.
Mise en page sur papier format Lettre (US legal), 8.5"×14".

Édition complétée le 25 août 2007 à Chicoutimi, Québec.

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

Édouard CHAVANNES.

TABLE DES MATIÈRES

[Planches](#) — [Vocabulaire](#) — [Index](#)

[Préface](#)

LIVRE I. Introduction générale

I. Exposé élémentaire de l'enseignement de la Peinture par le maître de la maison Ts'ing-t'ai — II. Les Six Principes — III. Les Six Nécessités ; les Six Supériorités — IV. Les Trois Défauts — V. Les Douze choses qu'il ne faut pas faire — VI. Les Trois qualités — VII. Division des Ecoles — VIII. Considérations sur les qualités — IX. Fondation des Ecoles — X. Le talent de transformation — XI. Liste des différents traits — XII. Explication des termes techniques — XIII. Usage du Pinceau — XIV. Usage de l'Encre — XV. Doubler les couches, dégrader les teintes — XVI. Position du ciel et de la terre — XVII. Destruction des Erreurs — XVIII. Eloigner la Vulgarité — XIX. Mettre la Couleur — XX. Le Che-ts'ing — XXI. Le Che-liu — XXII. Le Tchou-cha — XXIII. Le Yin-tchou — XXIV. Le Chan-hou-mouo — XXV. Le Hiong-houang — XXVI. Le Che-houang — XXVII. Le Jou-kin — XXVIII. Le Fou-fen — XXIX. Emploi du Yen-tche — XXX. Le Teng-houang — XXXI. Le Tien-houa — XXXII. Le Ts'ao-liu — XXXIII. Le Tchö-che — XXXIV. La couleur Tchö-houang — XXXV. La couleur Lao-hong — XXXVI. La couleur Ts'ang-liu — XXXVII. Mélanger l'encre — XXXVIII. La Soie blanche — XXXIX. Méthode pour employer l'alun — XL. Les Papiers — XLI. Pointer la Mousse — XLII. La Signature — XLIII. Préparation des godets — XLIV. Nettoyage du Blanc — XLV. Frotter l'Or — XLVI. Mettre l'alun sur l'Or — XLVII. Conclusion.

LIVRE II. Les Arbres

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

LIVRE III. Les Pierres

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

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

LIVRE IV. Les Jen-wou

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

LIVRE V. Exemples de peintures de paysages

LIVRE VI. La peinture des Iris et des Orchis

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

LIVRE VII. Les Bambous

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

LIVRE VIII. La peinture de prunier

I. Enseignement élémentaire de la peinture de prunier par le maître de la maison Ts'ing-tsai. 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-tsai — 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-tsai. 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

PREMIERE 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-meï — 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.

APPENDICES

Vocabulaire des termes techniques.

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

@

TABLE DES PLANCHES

@

LIVRE II. Les Arbres

I.	Méthode de peindre les arbres en commençant par quatre branches
II.	Méthode de peindre deux arbres
III.	Méthode de peindre deux ou trois arbres
IV.	Méthode de faire un groupe de deux ou trois arbres
V.	Méthode de peindre cinq arbres
VI.	Méthode de peindre lou-kiao
VII.	Méthode de peindre hiai-tchao
VIII.	Méthode de peindre les arbres avec les racines apparentes
IX.	Les points de chou tsou
X.	Arbres en points kiu-houa et hou-tsiao
XI.	Méthode de peindre les arbres
XII.	Méthode d'intercaler des arbres
XIII.	Méthode de pointer les feuilles
XIV.	Méthode de pointer les feuilles
XV.	Méthode de pointer les feuilles
XVI.	Méthode de pointer les feuilles
XVII.	Méthode de disposer les feuilles
XVIII.	Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur
XIX.	Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur
XX.	Méthode de peindre une plante grimpante
XXI.	Méthode de peindre les arbres de Fan K'ouan
XXII.	Méthode de peindre les arbres de Kouo Hi
XXIII.	Méthode de peindre les arbres de Wang Wei
XXIV.	Méthode de peindre les arbres de Ma Yuan
XXV.	Méthode de peindre les arbres de Siao Tchao
XXVI.	Méthode de peindre les arbres de Yen Tchong-mou
XXVII.	Méthode de peindre les arbres de K'ou Kieou-sseu et de Ts'ao Yun-si
XXVIII.	Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin et Li Tang
XXIX.	Méthode de peindre les arbres de Wou Tchong-kouei
XXX.	Méthode de peindre les arbres de Houang Tseu-kieou
XXXI.	Méthode de peindre les arbres de Houang Tseu-kieou
XXXII.	Méthode de peindre les arbres de Mei houa tao jen
XXXIII.	Méthode générale de mêler les arbres
XXXIV.	Méthode de Cheng Tseu-tchao pour peindre les arbres de différentes espèces
XXXV.	Méthode de Lieou Song-nien pour peindre les arbres de différentes espèces
XXXVI.	Méthode de Ni Yu pour mêler différentes espèces d'arbres
XXXVII.	Méthode de Kouo Hi pour peindre des arbres de plusieurs espèces
XXXVIII.	Méthode de King Hao pour peindre des arbres suspendus sur des bords escarpés de montagnes
XXXIX.	Méthode de King Hao et de Kouan Tong pour peindre des arbres de plusieurs espèces
XL.	Méthode de Hia Kouei pour peindre des arbres de plusieurs espèces
XLI.	Les arbres des Mi
XLII.	Autre méthode de peindre les arbres du jeune Mi
XLIII.	Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin
XLIV.	Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin
XLV.	Les arbres lointains de Pei-yuan
XLVI.	Les arbres lointains de Pei-yuan
XLVII.	Les petits arbres lointains en points oblongs
XLVIII.	Les petits arbres lointains en points ronds
XLIX.	Méthode de peindre les pins
L.	Les pins de Li Ying-k'ieou
LI.	Les pins de Wang Chou-ming
LII.	Les pins de Ma Yuan
LIII.	Les pins de Tchao Ta-nien
LIV.	Les pins de Wang Chou-ming
LV.	Les pins de Wang Chou-ming
LVI.	Les pins de Kouo Hien-hi
LVII.	Les pins dans la neige de Lieou Song-uien
LVIII.	Les cyprès de Kiu-jan et de Mei tao-jen
LIX.	Différentes méthodes de peindre les saules
LX.	Les saules aux feuilles pointillées
LXI.	Saule d'automne
LXII.	Les saules coupés ras
LXIII.	Les saules aux feuilles profilées
LXIV.	Les palmiers
LXV.	L'elœococca aux feuilles profilées
LXVI.	Le bananier
LXVII.	L'elœococca en sie-yi
LXVIII.	Les bananiers en sie-yi
LXIX.	Méthode de pointiller les pêcheurs
LXX.	Méthode de pointiller les abricotiers et les pruniers
LXXI.	Méthode de peindre les jeunes bambous
LXXII.	Méthode de peindre les jeunes bambous
LXXIII.	Méthode de peindre les roseaux

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

LIVRE III. Les Pierres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LIVRE IV. Les Jen-wou

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

LIVRE V. Exemples de Peintures de Paysage

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

LIVRE VI. La Peinture des Iris et d Orchis

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

Exemples de Peintures d'Iris

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

LIVRE VII. Les Bambous

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

Exemples de peintures des bambous

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

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

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 Tchouo](#)
LI. Plante de Siue-li-hong à l'imitation d'une peinture de Lin Po-ying
LII. Fleurs de Mi-siuian 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](#)
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

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

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 perchant 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'üan
XL. [Martin-pêcheur sur un étang d'automne à l'imitation d'une peinture de Li Ti](#)
XLI. Fleur 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 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.

@

PRÉFACE

@

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

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

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

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

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

Le plus ancien est Li Tch'ang-heng. Tch'ang-heng est une appellation, son véritable nom est Li Lieou-fang ; il avait pour surnom T'an-yuan. Il était originaire de Kia-ting, mais il demeura à Tch'ang-chou, dans le Kiang-sou. Il naquit en 1575, obtint la licence en l'année

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

ping-wou de Wan-li (1606), mais il abandonna bientôt la carrière officielle pour se consacrer exclusivement à la peinture, à la littérature et à la calligraphie. Il fut également renommé dans ces trois disciplines. Son œuvre littéraire a été réunie dans un recueil intitulé *T'an-yuan tsi*. Ses paysages étaient d'un style pur et élevé ; on dit que la qualité *yi* (spirituelle) s'en dégagait. Ses peintures en *sie-cheng* étaient égalées à celles de l'époque des Song et des Yuan. Il est mort en 1629.

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

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

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

Comme on l'a vu, le premier noyau du *Kiai tseu yuan houa tchouan* a été constitué par l'album de Li Lieou-fang, recueilli par Chen Sin-yeou. Cet album était constitué de quarante-trois planches qui portaient sur la manière de dessiner le tronc et les feuilles des arbres, les montagnes et les pierres, les ponts, les chemins, les parois de rocher, l'eau, les édifices, les bateaux. Les notes écrites aussi bien que les dessins étaient le résultat de l'étude des anciens maîtres et, souvent, la copie de quelque ancienne peinture ou de quelque ancien texte. Mais il était composé au hasard de la vie d'un peintre, dans un désordre dû à la façon même dont Li Lieou-fang avait glané ses notes d'artiste. Chen Sin-yeou remit cet album à son ami Wang Ngan-tsie en le priant de l'examiner, de le classer et de le compléter.

Wang Ngan-tsie copia ces planches, les classa par catégories et les compléta. Il mit trois ans à parachever son œuvre, cherchant aussi bien chez les maîtres du passé que chez les contemporains des exemples ou des modèles ; il arriva ainsi à un total de cent trente planches qui correspond à la numérotation de l'édition princeps si l'on représente par un seul chiffre le recto et le verso d'une feuille. Il choisit ensuite quarante peintures démonstratives des méthodes ou des techniques exposées et qui furent gravées en

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

appendice. C'est cette dernière partie qui est devenue extrêmement élastique dans les rééditions successives du *Kiai tseu yuan houa tchouan* ¹.

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

Mais Chen Sin-yeou ne tarda pas à étendre le plan qu'il avait borné tout d'abord à la peinture du paysage. Dès 1682 il paraît avoir conçu le plan de la deuxième partie de l'ouvrage. Cette deuxième partie devait se subdiviser en deux sections : la première devait comprendre les iris, les bambous, le prunier et le chrysanthème ; la seconde, les fleurs et les oiseaux, les plantes et les insectes. Il s'adressa à deux peintres célèbres de Wou-lin : Wang Yun-ngan et Tchou Cheng surnom Hi-ngan appellation Je-jou. Ce dernier était particulièrement renommé comme peintre d'iris et de bambous ; c'est à lui que sont dues les planches du livre des iris et celles du livre des bambous ; elles furent revisées par Wang Ngan-tsie. Wang Yun-ngan excellait au contraire dans la peinture de fleurs ; il dessina toutes les planches de fleurs des autres livres du *Kiai tseu yuan* ; son travail fut revisé par Wang Fou-ts'ao. Chen Sin-yeou avait d'autre part remis à Wang Ngan-tsie toutes les peintures de sa collection, dues à différents maîtres, et se rapportant aux sections des fleurs et des oiseaux, des plantes et des insectes. C'est sur les matériaux fournis par les recherches de Wang Yun-ngan et de Tchou Cheng et sur les peintures prêtées par Chen Sin-yeou que furent établies les planches de la seconde partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan*. Le décalque des modèles, la gravure des bois, le tirage en couleurs des planches furent effectués ou surveillés par Wang Sseu-tche. Commencé en 1682, le travail était achevé au printemps de 1701 et, à la fin de la même année, l'édition princeps de la deuxième partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan* pouvait voir le jour.

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

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

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

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

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

Ce dernier projet, cependant, ne devait pas être mis à exécution par Chen Sin-yeou. C'est seulement en 1818, c'est-à-dire plus d'un siècle plus tard que la quatrième partie du *Kiai tseu yuan houa tchouan* fut publiée par cette même librairie Pao-ts'ing ko. Le texte en était dû au peintre Ting Kao et était fondé sur des traditions de famille, l'arrière-grand-père, le grand-père et le père de Ting Kao ayant été peintres de figure. A ce texte était jointe une série de planches avec texte explicatif, puis trois sections d'exemples consacrées : la première aux immortels taoïstes et aux saints bouddhistes, la seconde aux hommes célèbres, la troisième aux femmes célèbres par leur beauté ou leurs vertus. Un érudit du nom de Tch'ao Hiun ajouta en 1888 à l'œuvre de Ting Kao une introduction générale calquée sur celle que Li Yu compila pour le traité du paysage. Elle recueille d'anciens textes fort intéressants qui n'ont du reste pas tous trait à la peinture de figure et qui sont loin d'être ordonnés avec l'ordre et la méthode des textes recueillis ou résumés par Li Yu. Cette quatrième partie, tardivement réalisée, lorsque le grand ordonnateur du *Kiai tseu yuan houa tchouan* était mort ainsi que ses actifs collaborateurs, n'a d'autre lien que le titre avec l'œuvre dont l'exécution fut dirigée par Chen Sin-yeou. Je compte cependant en faire le centre d'une nouvelle publication dans laquelle je rassemblerai les éléments qui touchent à l'esthétique et à la technique de la peinture de figure en Chine. Le lecteur m'excusera de réserver pour plus tard les observations que j'aurais à faire et les renseignements détaillés que j'aurais à ajouter sur ce que j'appellerai, au point de vue de l'édition française : le *second Kiai tseu yuan houa tchouan*.

Les éditions du *Kiai tseu yuan houa tchouan* de Chen Sin-yeou furent nombreuses. En 1782, les bois de la première édition servirent à une réédition avec planches en couleurs. Ces planches, tirées sur des bois fatigués, avec assez peu de soin, ne rappellent que de loin les beaux tirages de l'édition princeps. Elle fut répétée en 1800. Vers le milieu du XIX^e siècle, on publia encore des rééditions du *Kiai tseu yuan houa tchouan* avec des planches en couleurs tirées sur des bois spécialement regravés. Wylie qui en parle dans ses *Notes on Chinese Literature* ¹ dit qu'elles constituent de curieux exemples de l'art d'imprimer en diverses couleurs. Ma traduction a été établie sur l'édition lithographique de Changhai publiée par la librairie Wen-sin en 1887 d'après le texte que possédait le Ts'ien-k'ing-t'ang

de Changhai ; j'ai pu en collationner le texte et les planches avec l'édition princeps de 1679 pour ce qui concerne les cinq premiers livres et avec la réédition de 1782 pour le reste. Enfin, je dois signaler une réédition, ou plutôt une contrefaçon provinciale, rassemblant dans un certain désordre du reste, les deux *Kiai tseu yuan*, celui de Li Yu, de Chen Sin-yeou et des trois frères Wang et celui de Ting Kao. Elle porte le titre de "Tout nouveau *Kiai tseu yuan houa p'ou*". L'ouvrage a été publié dans le *Sseu-tch'ouan* en 1913 ².

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

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

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

¹ Changhai 1902, p. 155.

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

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

l'édition française du *Kiai tseu yuan houa tchouan* eût risqué de succomber, victime innocente et modeste de la tragédie qui dure encore à l'heure où j'écris ces lignes.

Paris, Décembre 1916.

@

L I V R E I

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

G É N É R A L E

I

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

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ C'est-à-dire : Wang Wei.

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

représentait l'espace de plusieurs *tchang*¹. Il faisait des tours et des maisons à étages, des poils de bœuf et des fils de soie². Donc, la complexité est possible ; la simplicité est aussi possible. Mais, si l'on veut [arriver à] ne pas avoir de méthode, certainement, il faut d'abord posséder de la méthode ; si l'on veut la facilité, il faut [l'acquérir] d'abord [dans] la difficulté. Si l'on veut la simplicité et la sobriété du pinceau, certainement il faut commencer par la complexité et l'éclat. Les Six Nécessités, les Six Supériorités, les Douze Choses qu'il ne faut pas faire, est-il possible de les négliger !

Commentaire. — Cette introduction de Lou-tch'ai-che aux règles principales de l'esthétique chinoise pose une question générale et l'on doit convenir qu'elle est traitée ici avec une rare compréhension et un sens réel de la beauté. Dès le début, l'auteur chinois établit le caractère subordonné de la technique et la valeur supérieure de l'inspiration. Mais, dès le début aussi, il montre que l'inspiration n'est rien ^{p.6} chez celui qui, n'ayant pas suffisamment maîtrisé la technique de son art, s'est par là même privé des moyens de s'exprimer : « Il faut d'abord une règle sévère, ensuite pénétrer avec intelligence toutes les transformations ». Léonard, lui aussi, dans son Traité de la Peinture, insiste sur la nécessité d'étudier le monde des formes en sériant les problèmes qui s'y posent et en pénétrant tout d'abord les moyens par lesquels le peintre doit s'exprimer. « Nous connaissons clairement que la vue est une des choses les plus rapides qui soient, dit-il, et en un moment, elle perçoit une infinité de formes ; cependant, elle ne comprend qu'une chose à la fois. Par exemple : toi, lecteur, si tu regardes en un coup d'œil ce papier couvert d'écriture, tu jugeras aussitôt qu'il est rempli de lettres : mais tu ne sauras pas à ce moment quelles sont ces lettres ni ce qu'elles veulent dire : par conséquent tu devras lire mot par mot, ligne par ligne, si tu veux avoir connaissance de ces lettres. De même, si tu veux parvenir au faite d'un édifice, il te faudra monter degré par degré, autrement, il te sera impossible d'arriver au sommet. Et je dis que c'est ainsi que la nature te conduit pour cet art. Si tu veux avoir la connaissance des formes des choses, tu commenceras par leurs particularités ; et ne va pas à la seconde avant que tu n'aies bien fixé, dans l'esprit et dans la pratique, la première. Et si tu fais autrement, tu perdras du temps ou, en vérité, tu allongeras beaucoup l'étude. Et rappelle-toi que tu dois apprendre d'abord l'exactitude et ensuite l'habileté »¹. Celui de nos peintres qui connut le mieux la technique de l'art occidental et dont l'esprit sut concevoir les plus hautes œuvres qu'il ait réalisées, se rencontre ici avec l'esthétique chinoise. Sans doute, la technique n'est qu'un moyen, mais c'est un moyen indispensable, c'est l'élément du langage spécial que constitue la peinture. A la méconnaître ou à la négliger, on s'expose à se perdre dans des difficultés inextricables, dans une voie sans issue. C'est pourquoi, « il faut d'abord une règle sévère ». Mais, une fois cette méthode acquise, il faut la dominer assez pour l'oublier. Et c'est en cela que consiste la vraie maîtrise. Ne pas avoir de méthode est mauvais, rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. C'est rester dans la froideur académique d'une tradition qu'aucun souffle inspirateur ne vivifie. « L'esprit du

montagne, dressant ses cimes orgueilleuses au dessus des nuages, au vol de quelque grand oiseau.

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

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

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

II

Les six Principes

@

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

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

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

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

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

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

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

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

Commentaire. § I. — La traduction que je donne ici est légèrement différente de celle que j'ai donnée dans *la Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient* (p. 89 et note

¹ Qual regola si deve dare ai putti pittori. *Trattato della Pittura*. Ed. Amoretti. Milan 1804, pp. 2 et 3.

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

1). Elle reste sensiblement différente aussi de celles de Giles et de Hirth. Comme on va le voir, la raison en est dans une légère divergence entre le texte chinois sur lequel Giles et Hirth ont établi leur traduction et le texte du *Kiai tseu yuan*.

Voici le texte que cite Hirth ².

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

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

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

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

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

« La consonnance de l'Esprit engendre le mouvement [de la Vie].
La loi des os au moyen du pinceau.
La forme représentée dans la conformité avec les êtres.
Selon la similitude [des objets], distribuer la couleur.
Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.
Propager les formes en les faisant passer dans le dessin » ⁴.

Voici maintenant le texte du *Kiai tseu yuan* :

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

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

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

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

² *Scraps from a Collector's Note Book*. Leyde, Brill, 1905, p. 58.

³ Giles. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial art*. Shanghai. Kelly and Walsh, 1905, p. 28.

⁴ [La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême-Orient](#), Paris, Laurens, 1910, p. 89 et note 2.

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

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

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

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

Pour le cinquième, la rédaction est la même.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Voir chap. V.

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

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

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

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

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

réalisation d'une loi d'harmonie ¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

Les six Nécessités ; les six Supériorités

@

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

« La Révolution de l'Esprit » doit être jointe à la force : première nécessité ¹.

Les lignes et les plans doivent être fermes : deuxième nécessité.

Les changements et les différences doivent être conformes à la raison : troisième nécessité.

Les couleurs doivent avoir de l'harmonie : quatrième nécessité.

[Le pinceau doit] aller et venir avec aisance : cinquième nécessité.

En imitant et en étudiant, abandonner tout ce qu'il y a de mauvais : sixième nécessité.

Chercher dans la rudesse le mouvement du pinceau : première supériorité.

Rechercher le talent dans l'inhabileté : deuxième supériorité.

Chercher la force dans la finesse et la délicatesse : troisième supériorité.

Chercher la Raison dans le dérèglement et la singularité : quatrième supériorité. p.17

Sans encre, chercher le ton : cinquième supériorité.

Dans une peinture plate, chercher l'espace : sixième supériorité.

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

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

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

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

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

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

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

IV

Les trois défauts

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V

Les douze choses qu'il ne faut pas faire

@

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

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

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

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

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

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

VI

Les trois Qualités

@

Hia Wen-yen dit :

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

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

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

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

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

² Mot à mot : l'affaire est terminée.

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

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

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

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

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

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

VII

Division des Écoles

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIII

Considérations sur les Qualités

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IX

Fondation des Écoles

@

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

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

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

² Il s'agit ici de l'empereur Wou-ti.

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

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

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

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

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

X

Le talent de transformation

@

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

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

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

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

² Seng-yeou pour Tchang Seng-yeou.

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

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

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

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

⁷ Voir p. 23, note 4.

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

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

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

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

XI

Liste des différents traits

@

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

On compte en général :

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

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

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

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

9. *Ho-ye-ts'iun*. Les traits plissés comme [les veines de] la feuille du lotus.
 10. *Kiai-so-ts'iun*. Les traits plissés comme un fil qu'on débrouille.
 11. *Yun-t'eou-ts'iun*. Les traits plissés comme la tête des nuages.
 12. *Tche-ma-ts'iun*. Les traits plissés comme les formes du sésame.

13. *Nieou-mao-ts'iun*. Les traits plissés comme le poil du bœuf.
 14. *T'an-wo-ts'iun*. Les traits plissés comme l'eau tourbillonnante.

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

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

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

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

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

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

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

XII

Explication des termes [techniques]

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

couleurs.

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

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

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

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

XIII

Usage du pinceau

@

Les anciens disent : « avoir du pinceau », « avoir de l'encre » ¹. Le pinceau et l'encre, [][], ces deux caractères, beaucoup d'hommes ne les comprennent pas. Si l'on possède seulement le contour, sans la méthode des traits, on appelle cela « sans pinceau » ². Si l'on a la méthode des traits sans les nuances ³, on ne peut indiquer ni ce qui est exposé à la lumière, ni ce qui lui est opposé, ni l'ombre du nuage, ni le brillant, ni l'obscur ; on appelle cela « sans encre » ⁴. Wang Sseu-chan dit : « Celui qui emploie le pinceau ne doit pas être dirigé par le pinceau » ⁵. C'est pourquoi on dit que la pierre a trois _{p.36} visages ⁶. Cette phrase, c'est le pinceau, c'est aussi l'encre ⁷. D'une façon générale, pour peindre, il y a des gens qui emploient les pinceaux à peindre qu'on appelle le grand et le petit *hi-ai-tchao*, le *houa-*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XIV

Usage de l'encre

@

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

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

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

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

XV

Doubler les couches ; dégrader les teintes

@

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

Quand la montagne d'été va pleuvoir ⁴, il faut un pinceau fortement imbibé d'eau pour faire l'ombre. Pour ce qui est des pierres de la montagne,

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

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

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

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

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

on emploie le *louo-ts'ing*¹ sur les *fan-t'eou*. Comme cela, on en fait davantage sentir la beauté².

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ C'est-à-dire : le fond du tableau.

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

nuageuse plus épaisse ; la couleur en est donc plus foncée.

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

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

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

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

composition.

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

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

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

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

« ... Tu sais que dans un air semblable, pour les dernières choses vues comme sont les montagnes, à cause de la grande quantité d'air qui se trouve entre ton œil et la montagne, celle-ci paraît bleue, à peu près de la couleur de l'air quand le soleil est au levant ¹. » — « L'élément interposé entre l'œil et la chose vue transforme cette chose en sa couleur propre, ainsi l'air bleu qui fait que les montagnes lointaines apparaissent bleues ². » — « La surface de chaque corps participe de la couleur qui le teint et de la couleur de l'air qui s'interpose entre ce corps et l'œil, c'est à dire, de la couleur du milieu transparent interposé entre les choses et l'œil... ³ » — Parmi les couleurs qui se sont pas bleues, celle-là, dans la distance éloignée participera le plus du bleu qui se rapprochera le plus du noir et, de même, celle-là conservera le plus sa couleur propre dans la distance qui sera le plus dissemblable du noir. *Par conséquent, le vert des paysages se* ^{p.44} *transformera plus en bleu que le blanc ou le jaune ; le blanc et le jaune changeront moins que le vert, et le rouge encore moins ⁴.* Et ainsi nous avons la démonstration scientifique de ce principe de perspective aérienne empiriquement établi par l'observation, depuis Wang Wei, dans l'art chinois. C'est pour obéir à ce principe que le *louo-ts'ing* des parties plus basses ou des plateaux plus avancés des montagnes, se dégrade en bleu azur vers les sommets.

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

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

² Id. n° 296, p. 160.

³ Id. n° 306, p. 165.

⁴ Id. n° 307, p. 166.

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

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

XVI

Position du ciel et de la terre

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Figure schématique d’une bannière de Touen-houang

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XVII

Destruction des erreurs

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

XVIII

Éloigner la vulgarité

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

XIX

Mettre la couleur

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

du plaisir aux yeux de l'homme !

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XX

Le che-ts'ing ¹

@

Pour peindre les hommes et les objets (*j'en-wou*), on peut employer la couleur pâteuse, mais, pour peindre le paysage (*chan-choueï*), on ne doit employer que la couleur légère et pure. Quant à ce qui concerne le *che-ts'ing*, on ne doit employer que cette seule espèce appelée *mei houa p'ien* « le pétale de la fleur de prunier » parce qu'elle lui ressemble. On prend cette couleur, on la met doucement dans un mortier avec de l'eau : on l'écrase [en poudre] très fine. Il ne faut pas y employer trop de force ; si on emploie trop de force, la couleur devient aussitôt *ts'ing-fen* ². Même si l'on n'emploie pas trop de force, cette poudre (*ts'ing-fen*) se forme aussi, mais en très petite quantité. Au moment où [la couleur] est p.52 réduite en poudre, il faut la verser dans une tasse de porcelaine ; on y ajoute un peu d'eau pure et on tourne ; puis, on laisse reposer un moment. On enlève alors la partie supérieure qui contient de la poudre blanche appelée *yeou-tseu*. Cette partie *yeou-tseu* n'est employée que pour faire la couleur *tsing-fen* qui est destinée à peindre les vêtements des personnages. La partie du milieu de la tasse constitue le meilleur *che-ts'ing*, on l'emploie pour peindre le paysage en couleurs ³. Quant à la partie qui se trouve au dessous, la couleur en est trop foncée ; on l'emploie pour peindre les feuilles [des plantes] et aussi pour peindre au dos de la soie ⁴. On appelle ces diverses parties : la première couche, la deuxième couche, la troisième couche. D'une façon générale, à l'endroit de la soie, on emploie le *ts'ing-liu* ¹ ; à l'envers de la soie, on emploie aussi le *ts'ing-liu* ; la couleur est ainsi à saturation.

Il y a aussi une espèce de *che-ts'ing* solide qu'on ne peut pas écraser. Si

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

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

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

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

l'on y mêle un peu de la cire des oreilles ², on peut alors l'écraser à l'état de boue. Quand l'encre donne trop de mousse, on emploie aussi ce moyen. Il est indiqué dans le *Yen si yeou che* ³.

XXI

Le che-liu ⁴

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

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

Pour mêler la colle aux couleurs *ts'ing* et *liu*, il ne faut le faire qu'au moment de les employer. On les mêle avec de la colle légère très pure, sur une assiette ; on y ajoute de l'eau pure et l'on place le tout sur un feu doux afin que le mélange se fasse. Aussitôt après s'être servi de la couleur, il faut en enlever la colle ; on ne doit pas la laisser mêlée aux couleurs parce qu'elle les gâte. Pour enlever la colle, on emploie l'eau bouillante, on la mêle aux couleurs *ts'ing* (*che-ts'ing*) et *liu* (*che-liu*) ; puis on porte la soucoupe au bain-marie. Le bain-marie chauffe ; la colle monte naturellement au dessus et si l'on enlève l'eau qui se trouve au dessus de la couleur, la colle est aussi enlevée. C'est ce qu'on appelle la méthode d'enlever la colle. Si on ne l'enlève pas entièrement, alors, on emploie les couleurs sans soin : le *ts'ing* et le *liu* n'ont pas d'éclat. Au moment d'employer ces couleurs, on y ajoute de la nouvelle colle ⁵.

¹ Le *ts'ing-liu* est un vert clair, un peu plus foncé que le *ts'ing-fen*.

² La méthode qui consiste à employer la cire des oreilles pour pulvériser le *che-ts'ing* solide peut paraître bizarre et laisse supposer qu'on en porte sur soi une provision assez ample. Nous savons, par les livres japonais, que Kanaoka se servait de miel pour lier les couleurs et peut-être, plus exactement, de ce mélange de cire et de résine qu'est le propolis des abeilles. La cire des oreilles humaines ne peut avoir d'autre action que de lier la poudre colorante, comme le propolis ou le miel dont Kanaoka ne fut évidemment pas seul à se servir. Il faut ajouter que les miniaturistes, en Europe, emploient aussi ce procédé pour délayer certaines couleurs et les rendre plus adhérentes.

³ Le *Yen si yeou cheu* est un livre où se trouvent rassemblées les recettes les plus diverses : une sorte de *liber de secretis*, par Tch'en Ki-jou, des Ming.

⁴ Le *che-liu* est un vert clair, également tiré de la malachite. Ce n'est en somme qu'une couleur particulière isolée des diverses nuances de vert dont il a été question au chapitre précédent.

⁵ En somme, il faut, par décantage, libérer la poudre minérale de la colle que l'on y a mêlé pour l'utiliser, la peinture chinoise ou japonaise étant une sorte de gouache. Si on laisse la colle mêlée à la poudre minérale, celle-ci noircit. Il se forme dans le protoxyde de cuivre des bioxydes anhydres qui sont d'un gris foncé, dont la présence ternit le pigment original et lui fait perdre tout son éclat.

XXII

Le tchou-cha ¹

@

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

XXIII

Le yin-tchou ²

@

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

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

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

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

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

XXIV

Le chan-hou-mouo ¹

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

XXV

Le hiong-houang ²

@

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

XXVI

Le che-houang ³

Cette couleur n'est pas très employée dans le paysage, cependant, les anciens s'en servaient. Le *Ni kou lou* ⁴ dit : « Pour préparer le *che-houang*, on prend une tasse d'eau que l'on couvre avec un morceau de vieille natte :

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

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

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

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

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

XXVII

Le jou-kin ¹

@

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

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

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

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

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

XXVIII

Le fou-fen ¹

@

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

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

XXIX

Emploi du [yen]-tche ⁴

Le Proverbe dit : « On ne doit pas laisser la couleur p.58 *t'eng-houang* ¹ pénétrer dans la bouche ». La couleur *yen-tche*, on ne doit pas la laisser sur

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

² Ancien nom de la province du Fou-kien.

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

⁴ *Tche* est ici pour *yen-tche*. Le *yen-tche* est un fard rouge tirant sur le rose qui venait autrefois du pays de Yen. C'est, en somme, du carmin. Il est mis dans le commerce sous la forme de disques d'ouate imbibés de couleur et que les femmes emploient directement, comme une « houpette » ou une « patte de lièvre », pour se farder. Cela explique les indications du texte où il est dit qu'il faut extraire la couleur au moyen de deux pinceaux. Les peintres, en effet, se procurent le *yen-tche* sous la forme de disques d'ouate, tels qu'ils sont employés dans la toilette. Ils imbibent d'abord l'ouate, puis en expriment la couleur en la tordant et en l'écrasant au moyen de deux pinceaux. Le *yen-tche* le plus estimé est celui de la province de Fou-kien. On tord l'ouate avec deux pinceaux parce que, comme le dit le texte, la couleur teint fortement la peau et qu'on la fait très difficilement disparaître si on n'y emploie un acide. Je n'ai pu reconstituer en toute assurance l'origine du *yen-tche*. Ce dernier détail montre qu'il ne s'agit pas d'une couleur minérale. Ce ne peut donc être qu'une teinture végétale : très probablement la garance.

les mains, parce que la couleur, une fois sur la main, y reste plusieurs jours sans disparaître : Si on n'emploie pas le vinaigre pour la laver, elle ne disparaît pas. Il faut employer le *yen-tche* du Fou-kien. On le met dans un peu d'eau bouillante et, avec deux pinceaux, comme on tord les étoffes dans les teintureries, on en exprime le jus foncé. (*note* : Il faut aussi en enlever les petits morceaux d'ouate). On le fait sécher en le chauffant au bain-marie. Alors, on l'emploie.

XXX

T'eng-houang ²

D'après le *Pen ts'ao che ming* ³, Kouo Yi-kong dit dans ses notes que : dans les montagnes des sous-préfectures de Yo et Ngo ⁴, les fleurs de *hai-t'eng* tombent sur la pierre ; les indigènes les ramassent ; on appelle [la couleur qu'on en retire] *cha-houang* ⁵ ; quand on les cueille sur les arbres, on l'appelle *la-houang* ⁶. Aujourd'hui on confond [ces couleurs] avec le minerai de cuivre ou le venin du serpent ; ^{p.59} c'est très faux. Les notes de Tcheou Ta-kouan ⁷ disent que le jaune est le jus de l'arbre ; les sauvages entaillent l'arbre avec un couteau, le jus s'égoutte et, l'année suivante, on le ramasse ⁸. Cette explication n'est pas d'accord avec celle de Kouo Yi-kong, mais elle parle aussi des plantes et de leur jus. Jamais on n'a dit que c'est de l'excrément de serpent ; seulement, le goût en est aigre et c'est du poison. Si on l'applique sur des dents cariées, celle-ci tombent bientôt. Si on le touche avec la langue, celle-ci éprouve une crampe : c'est pourquoi on dit

¹ Le *t'eng-houang* est un jaune de gomme gutte. Voir ci-après. chap. XXX.

² Le *t'eng-houang* est un jaune extrait du *Calamus Draco*, genre de palmier de la tribu des *Calamées* très répandue dans les Indes orientales, l'Indochine et les Moluques. Cette plante laisse exsuder de ses stypes une gomme, sorte de résine rouge que l'on trouve dans le commerce en baguettes, en pains ou en grains. Elle est opaque, friable, inodore, d'une saveur astringente, insoluble dans l'eau, soluble dans l'alcool, les éthers, les huiles grasses et volatiles. Elle est employée dans la pharmacopée chinoise contre les contusions. On s'en sert dans l'industrie pour la fabrication des vernis et des couleurs. Les chinois en tirent leur jaune rougeâtre *t'eng-houang*. Ce sont évidemment les notes de Tcheou Ta-kouan qui ont raison : la résine est recueillie au moyen d'incisions pratiquées dans le tissu de la plante. La saveur astringente de cette résine semble l'avoir fait considérer comme vénéneuse et l'ignorance de son origine a accrédité à son sujet cette fable qu'elle ne représentait autre chose que des excréments de serpent. Elle est douée, du reste, de propriétés purgatives très prononcées. D'autre part, certaines résines sont vénéneuses : c'est le cas pour le sumac, très employé en Chine et au Japon. On comprend donc qu'une confusion ait été possible et la phrase du chapitre précédent disant qu'il ne faut pas laisser la couleur *t'eng houang* pénétrer dans la bouche, s'explique d'elle-même.

³ Le *Pen ts'ao che ming* est un livre qui traite des plantes médicinales. Il rentre dans la pharmacopée classique.

⁴ Yo ou Yo-tcheou-fou, dans la province de Hou-kouang, correspond aux provinces actuelles du Hou-pei et du Hou-nan. Ngo est l'ancien nom, sous les Ts'in, du district de Wou-tch'ang-fou, dans le Hou-pei.

⁵ Mot à mot : jaune de sable.

⁶ Mot à mot : jaune de cire ou, plutôt, de résine.

⁷ Je dois à M. Chavannes la communication de l'intéressante note suivante : « Il s'agit du *Mémoire sur les coutumes du Cambodge*, publié, après l'ambassade de 1296-1297, par Tcheou Ta-kouan. Le passage auquel il est fait allusion ici est traduit par M. Pelliot de la manière suivante : « le *houa-houang* est la racine d'un arbre. Les Cambodgiens incisent l'arbre un an à l'avance. Ils laissent suinter la résine et ne la recueillent que l'année suivante » ([BEFEO, 1902, p. 167](#)). M. Pelliot (ibid., p. 166, n. 5) a proposé d'identifier le *houa-houang* de Tcheou Ta-kouan avec la « gomme gutte » *t'eng-houang* qui est un des produits souvent cités par les Chinois à propos du Cambodge et dont le nom anglais *gamboge* est identique au nom même du pays. Le *Kiai tseu yuan houa tchouan*, en citant ce passage de Tcheou Ta-kouan à propos du *t'eng-houang*, met hors de doute l'identification proposée par M. Pelliot. »

⁸ Les branches ainsi entaillées laissent s'écouler un suc résineux que l'on recueille l'année suivante et dont on retire la matière colorante.

qu'il ne faut pas le laisser entrer dans la bouche. Il faut choisir cette espèce [de jaune] qui a la couleur de la tige du pinceau : on l'appelle *pi-kouan-houang* : c'est la meilleure.

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

XXXI

Le tien-houa ¹

Celui du Fou-kien est le meilleur. Aujourd'hui, on dit que celui de T'ang-yi ² est aussi bon. Comme on ne le fait pas pourrir dans des fossés, il n'a pas reçu les exhalaisons de la _{p.60} terre : par conséquent il a moins de chaux. C'est pourquoi cette couleur diffère de celle qui est produite dans les autres endroits. [Voici] la méthode d'examiner le *tien-houa* (l'indigo) : il faut le choisir d'une matière très légère, tel que des taches rouges ressortent dans sa couleur bleue. On le tamise à travers de la soie très fine pour enlever les brins d'herbes. Au moyen d'une cuiller à thé, très lentement, on fait tomber l'eau goutte à goutte dans le mortier ; au moyen du pilon, on l'écrase doucement. Quand il se dessèche, on ajoute de l'eau ; quand il est mouillé, on l'écrase de nouveau. Ordinairement, pour broyer quatre onces de *tien-houa*, il faut certainement la force d'un homme pendant toute une journée ; alors l'éclat de la couleur se manifeste. Pour nettoyer le mortier, on y ajoute de la colle pure, on verse le tout dans une grande tasse ; on laisse reposer ; on prend la partie supérieure qui est très fine et on la met de côté. La couleur qui est pâteuse et noire, au fond de la tasse, doit être entièrement jetée. On prend la partie qu'on a mise de côté et on la place en plein soleil. Si on peut la faire sécher en un seul jour, cela vaut mieux. Si cela reste jusqu'au lendemain, alors la colle devient trop vieille. En général, on peut préparer les couleurs dans toutes les saisons ; pour préparer le seul *tien-houa* on doit nécessairement attendre le plein été. En peinture, cette couleur est la plus employée parce que sa teinte est la plus jolie.

¹ Le *tien-houa* est le bleu indigo. L'indigo est fourni par diverses plantes du genre *Indigofera*, de la famille des Légumineuses et, surtout, par l'*Indigofera tinctoria* ou Indigotier, que l'on cultive dans le Kouang-si, le Kouang-tong et le Fou-kien. On emploie aussi en Chine, pour en retirer l'indigo, une plante de la famille des Polygonées : la Renouée ou *Polygonum Tinctorium*. On y traite l'indigotier tout entier par la macération et on ajoute au liquide macéré une certaine quantité de chaux éteinte en poudre pour favoriser le dépôt. La matière colorante de l'indigo est l'indigotine qui est combinée sous forme d'indican avec un sucre spécial, l'indiglucine, dans le suc de plantes telles que l'*Indigofera tinctoria*. L'indigo contient des matières colorantes rouges et brunes qui peuvent en altérer la nuance ; il va, en somme, du bleu franc au rouge pourpre et au violet. Les Chinois ont pu en recevoir du Bengale et de Coromandel. En tout cas, ils accordent la préférence à un indigo légèrement mêlé de matières colorantes rouges ; elles ont pour effet de violacer légèrement le bleu et de lui donner une couleur plus vibrante que lorsqu'il est tout à fait pur.

² Arrondissement dans le département de Tong-tch'ang-fou, province de Chan-tong.

XXXII

Le ts'ao-liu ¹

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

XXXIII

Le tchö-che ²

@

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

XXXIV

La couleur tchö-houang ³

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

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

² Le *tchö-che* est une ocre rouge.

³ Le *tchö-houang* est un jaune rougeâtre formé, comme l'indique le texte, d'un mélange d'ocre rouge et de jaune de rotin. Il donne une teinte qui exprimera bien les masses de végétations roussies par l'automne sur les montagnes lointaines.

XXXV

La couleur lao-hong ¹

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

XXXVI

La couleur ts'ang-liu ²

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

XXXVII

Mélanger l'encre

[Pour ce qui concerne] le côté des forêts qui se trouve dans la lumière et celui qui se trouve dans l'ombre, les parties concaves et les parties convexes des pierres de montagne, [si l'on veut peindre] les endroits de l'ombre et les parties concaves, il faut mêler de l'encre aux couleurs. Alors, les plans se divisent clairement ; alors il y a le loin et le près, la partie éclairée et la partie ombrée. Si l'on veut que les arbres et les pierres soient d'un vert frais, on peut toujours mêler de l'encre aux couleurs. Naturellement il doit y avoir alors une couche de vapeur humide provenant des masses d'arbres et planant au dessus des arêtes et des précipices. Pour ce qui est des couleurs *tchou* ³, il faut les employer en teintes faibles, car il n'est pas bon d'y mélanger de l'encre.

¹ Le *lao-hong* est un rouge un peu mort, mélange de vermillon et d'ocre rouge, comme l'indique le texte.

² Le *ts'ang-liu* est un mélange d'ocre rouge et de *vert d'herbe* : il semble que ce soit à la catégorie la plus foncée du *vert d'herbe*, le *lao-liu*, que le texte fasse allusion.

³ Les couleurs *tchou* sont le *tchou-cha*, le *yin-tchou* et, d'une façon générale, toutes les couleurs dérivées du sulfure de mercure qui ne supportent pas sans s'altérer le mélange avec l'encre ; elles doivent être employées pures, en teintes plus ou moins délavées.

p.63 Moi, j'ai exposé plus haut [ce qui concerne] les couleurs lourdes et pâteuses et ensuite les couleurs légères comme le *tchö-che* et le *tien-houa* (l'ocre rouge et l'indigo). Parce que je vois que le *tchö-che* et le *tien-houa*, ces deux sortes de couleurs, sont celles que les paysagistes emploient journellement, je dis que ces deux couleurs sont comme l'hôte et le maître de la maison. La couleur *tan-cha* (*tchou-cha*) et la couleur *che-tai* (*che-liu* ou *che-ts'ing*) sont comme [un homme] qui a un grand chapeau, une large ceinture et qui fait des politesses d'une mine très aimable ; comment pourraient-elles ne pas occuper la place d'honneur ? Il y a la méthode de faire avancer l'armée : généralement, on fait avancer une armée en plaçant en avant les soldats à peau de tigre ; les éventails de plumes accompagnent [le général qui vient] derrière. Alors, la couleur *tan-cha* et la couleur *che-tai* sont mes soldats à peau de tigre. Elles sont encore le signe de la pleine vertu. Ce qui n'est pas pur diminue de jour en jour ; ce qui est pur augmente de jour en jour. Alors, le *tchö-che* et le *tien-houa* aussi occupent le lieu de la pureté. C'est l'art qui est entré dans le Tao ¹ !

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

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

¹ C'est-à-dire : dans la perfection. Il y a ici un nouveau rappel de ces idées mystiques qui ont été exposées dans les commentaires des premiers chapitres.

XXXVIII

La soie blanche ¹

Les peintures anciennes, jusqu'au début des T'ang, sont [exécutées] sur soie écrue. Au temps de Tcheou Fang et de Han Kan, on commença à préparer [la soie] en la plongeant dans l'eau bouillante jusqu'à ce qu'elle fût à moitié bouillie. On y mettait de l'amidon et on la battait jusqu'à ce qu'elle fût toute plate et quelle eût des reflets d'argent ². Alors les images avaient de l'éclat et étaient peintes avec aisance. Les hommes d'aujourd'hui, quand ils recherchent les peintures [de l'époque] des T'ang, les distinguent des autres peintures par la qualité de la soie. Quand ils voient que la trame en est grosse, ils disent qu'elles ne sont pas [de l'époque] des T'ang : c'est une erreur. Les peintures de Tchang Seng-yeou et de Yen Li-pen qui existent encore sont [exécutées] sur soie écrue. Les peintures de l'époque des T'ang du Sud sont toutes sur soie de forte trame. La soie qu'employait Siu Hi est presque comme de la toile. Sous la dynastie des Song, il y avait de la soie qu'on appelait *yuan-kiuan* qui était d'une trame égale, unie, épaisse, d'un grain serré. Il y avait la soie qu'on appelait *tou souo kiuan* ; elle était mince et d'un grain serré comme du papier, large de sept ou huit *tch'e* ³. Sous les Yuan, la soie était comme celle des Song. A l'époque des Yuan, il y avait la soie de Mi Ki. ^{p.65} Elle était tissée par la famille Mi de Wei-t'ang de notre district de Kia-ho : c'est pourquoi on l'appelait ainsi ⁴. Tchao Tseu-ngang et Cheng Tseu-tchao ont beaucoup employé cela. Les soies tissées pour l'usage du palais impérial des Ming sont aussi estimées comme égales aux soies des Song. La soie des anciennes peintures a une couleur d'encre faible, mais elle a une sorte d'odeur d'ancienneté qui est très agréable. Quand un endroit [quelconque] est déchiré, c'est comme la bouche de la carpe ; l'un après l'autre, il y a trois ou quatre fils qui ne sont pas cassés. Si tous les fils sont coupés, alors la soie n'est pas ancienne ⁵.

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

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

³ Le *tch'e* vaut environ 0,35 centimètres.

⁴ *Mi ki kiuan*. C'est-à-dire : soie des métiers des *Mi*. — *Wei-t'ang* est l'ancien nom de *Kia-chan*, arrondissement et ville de troisième ordre du département de Kia-hing-fou.

⁵ La couleur d'encre faible exprime bien cette teinte que prennent les vieilles soies : c'est une couleur d'encre de Chine délavée avec ce reflet d'un jaune lustré et presque doré, si caractéristique. Les vieilles soies sont tissées de telle sorte que lorsqu'une cassure s'y produit, la trame tout entière ne cède pas et quelques fils subsistent, plus ou moins étirés ; en même temps la soie gondole sur les bords de la déchirure et rend celle-ci béante à la manière d'une bouche de carpe à laquelle le texte chinois la compare. Dans les soies modernes, la trame est plus serrée et les fibres sont plus cassantes, de telle sorte qu'une cassure la coupe nettement sans présenter cette sorte de relâchement de la trame et de gondolage que présentent les anciennes soies. Ces caractéristiques s'appliquent aux soies tissées jusqu'au début de l'époque des Ming, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XIV^e siècle environ.

XXXIX

Méthode [pour employer] l'alun

@

Il faut employer la soie de Song-kiang ¹. On ne tient pas compte de son poids ; on la choisit seulement très fine, comme du papier, et sans fils hérissés. On la tend sur un châssis par trois côtés : au dessus, à droite et à gauche. (*note*. Si ses bords sont trop tendus, il faut l'humecter, sinon on ne peut pas l'enlever). Derrière le châssis, on met des morceaux de bambous pour maintenir [la soie] ; on serre le châssis avec de minces cordes entrecroisées. (*note* : ne pas faire le « *noeud mort* » ²). Après avoir mis l'alun, on tend la soie bien droite. (*note* : alors, on fait le noeud mort). Si la soie est d'une longueur de sept à huit *tch'e* alors il faut mettre une barre à l'intérieur du châssis pour le maintenir. Après avoir collé la soie sur le châssis, il faut attendre qu'elle soit sèche, alors on peut mettre l'alun. ^{p.66} Si les bords de la soie ³ ne sont pas encore secs, alors la soie se détache ⁴. Au moment de mettre l'alun, il ne faut pas toucher les bords collés avec le pinceau ⁵, sinon la soie se détache aussi. Même si les bords sont secs, il ne faut pas les toucher avec le pinceau. Quelquefois, à cause de l'humidité, la soie tend à se détacher, il faut aussitôt étaler de l'alun en poudre sur les bords. Si l'on a touché les bords avec le pinceau, certaines parties tendent à se détacher. Il faut aussitôt prendre ces clous de bambous qu'on appelle « dents de souris » (*chou ya*) et clouer [la soie sur le châssis].

Manière de mettre l'alun ⁶. Dans les mois d'été, pour sept *ts'ien* ⁷ de colle, on met trois *ts'ien* d'alun. Dans les mois d'hiver, pour un *leang* de colle, on met trois *ts'ien* d'alun. Quant à la colle, on doit la choisir très transparente et sans bulles. Actuellement, on met beaucoup de farine dans la colle *kouang kiao* : il ne faut pas l'employer. L'alun doit d'abord être fondu

¹ Nom d'un département et de son chef-lieu dans la province de Kiang-nan.

² Sorte de noeud fermé et fixe.

³ Qui ont été humectés et collés sur les bords du châssis.

⁴ Si l'on y étend l'alun trop vite.

⁵ Le pinceau que l'on emploie pour encoller la soie à l'amidon ou à l'alun est un grand pinceau plat, analogue à nos brosse à vernir les tableaux. Il est formé de plusieurs pinceaux attachés ensemble et maintenus en ligne par une baguette transversale de bambou. Son nom : *p'ai pi* veut dire : une rangée de pinceau.

⁶ L'alun est un sulfate double d'alumine et de potasse. Il comprend plusieurs espèces : l'alun à base de potasse, à base de soude, à base d'ammoniaque, à oxyde de fer, à oxyde de chrome. C'est l'alun à base de potasse ou des aluns mélangés qui semblent avoir été généralement employés par les Chinois. L'alun est employé pour coller le papier, il est employé aussi comme mordant pour la teinture des étoffes et pour assurer l'adhésion des couleurs sur les fibres textiles. Il forme la meilleure des colles. La colle d'alun est à peu près incorruptible. C'est pourquoi les soies et les papiers encollés à l'alun ont pu traverser les siècles sans souffrir trop d'injures. Il existe encore des peintures sur soie ou sur papier du V^e et du VIII^e siècle dans un état de conservation qu'on n'oserait espérer. Il faut ajouter que, comme on le verra dans ce même chapitre, une solution légère d'alun joue aussi le rôle de vernis et de fixatif car les couleurs piteuses, une fois sèches, étaient fixées à l'alun. Cela explique aussi comment ces couleurs ont pu rester si longtemps sans perdre de leur éclat et sans se décomposer sous les actions diverses qui, durant de longs siècles, se sont exercées sur elles. La colle d'alun chinoise est préparée, comme on le verra quelques lignes plus bas, en mêlant l'alun, dans les proportions indiquées, à de la colle de farine ou d'amidon.

⁷ Le *ts'ien* est la dixième partie d'une once : *leang*. La colle dont il s'agit ici, comme du reste, dans tous les

dans l'eau froide ; il ne faut pas le mettre dans la colle chaude, sinon l'alun cuira.

Pour mettre la colle et l'alun [sur la soie], il faut faire trois opérations. La première [couche] doit être légère ; la deuxième, à saturation, mais déposée par couches légères ; la troisième, très légère ; la colle ne doit pas être mise en grande quantité, sinon la couleur deviendra terne, et, quand on aura peint, souvent il se produira des déchirures ¹. [La couche] d'alun ne doit pas être trop épaisse, sinon il se forme une couche blanche sur ^{p.67} la soie : lorsqu'on peint, elle retient le pinceau et toutes les couleurs perdent leur éclat. Si l'on fait des peintures avec beaucoup de couleurs, une fois finies, il faut, avec une solution d'alun (de l'eau d'alun) très étendue, au moyen d'un grand pinceau, passer légèrement sur les parties colorées. Alors, au moment de doubler la peinture, les couleurs ne tombent pas et ne se fondent pas. Quand il y a de la couleur sur le dos de la soie ², on y met aussi une couche [de solution étendue d'alun].

Au moment d'étaler l'alun, on doit mettre le chassis debout. Le pinceau plat (*p'ai pi*) doit aller de gauche à droite. Les coups de pinceau doivent se suivre dans le sens de la largeur et être d'une grande égalité. Il ne faut pas laisser aux endroits plus mouillés des lignes pareilles aux traces que, [sur les murs] de la maison, [laisse] la pluie traversant le toit. Si on termine avec soin le travail de l'alun, même si on ne peint pas [sur la soie préparée], elle est aussi propre que la neige, aussi pure que l'eau du fleuve ³ ; on peut se plaire à contempler cela.

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

XL

Les papiers

@

Le papier qu'on appelle *Song* du *Tch'eng sin t'ang* ⁴, le papier *Siuan*, le papier *Kieou k'ou p'i* et le papier *Tch'ou* peuvent, à mon avis, être tous facilement employés, secs ou mouillés, pour peindre ou pour écrire. Il y a aussi une espèce de papier *Siuan* qu'on appelle *King mien kouang* et le

passages où la nature de la colle n'est pas spécifiée, est une colle de gélatine tirée de la corne des animaux.

¹ C'est-à-dire qu'un trop fort encollage rend la soie cassante.

² On a vu plus haut qu'on renforçait quelquefois un ton local du tableau en le répétant au dos de la soie.

³ C'est-à-dire que, même non peinte, la soie bien préparée est belle par elle-même.

⁴ Nom d'une fabrique de papier qui a donné son nom aux espèces de papiers fabriqués par elle et que l'on trouve aujourd'hui partout en Chine.

papier de Corée, gros ou mince. Le papier du Yun-nan qu'on appelle *Ya kin tsien* et le papier moderne qui contient beaucoup d'eau et de chaux sont mauvais. ^{p.68} Quand on en trouve, même si l'on y fait des orchis et des bambous, il est encore rebelle au désir ¹.

XLI

Pointer la mousse ²

Dans les peintures anciennes, souvent on n'exécutait pas le pointillage des mousses ³. Ordinairement, la mousse sert à cacher la négligence et le désordre dans la méthode des traits. S'il n'y a pas de négligence et de désordre, quel besoin a-t-on de creuser la chair pour faire des blessures ⁴ ? Si l'on pointe la mousse, il ne faut le faire qu'après que toutes les couleurs ont été posées. [Peindre la mousse] comme [Wang] Chou-ming [peignait] la mousse sèche, comme Tchong-koueï ⁵ [peignait] la mousse en touffes, c'est aussi, naturellement, [un travail] de beaucoup de soin.

XLII

La signature

@

Avant [l'époque] des Yuan, souvent, on ne mettait pas de signature, ou bien on la cachait dans un trou de rocher parce qu'on craignait que l'écriture ne soit pas parfaite et qu'elle ne nuise à la valeur de la peinture. [On a fait ainsi] jusqu'à Ni Yun-lin dont l'écriture était très belle. Quelquefois, [il écrivait] l'épilogue à la fin des poésies ou l'explication après les vers ⁶. ^{p.69} La signature de Wen Heng-chan avait du charme. La façon de donner le coup de pinceau de Chen Che-t'ien avait de l'aisance. Les poésies et les chansons

¹ C'est-à-dire que ces papiers sont si mauvais que, même pour peindre des iris et des bambous qui sont en général exécutés d'une façon sommaire et rapide, ils ne se prêtent pas à l'encre du peintre.

² C'est-à-dire exécuter la mousse par cette méthode que l'on appelle *tien*, elle-même variante du *tchouo*. Voir chapitre XII *Explication des termes techniques*.

³ Les anciens employaient plutôt une méthode qui consiste à cerner d'un trait d'encre de Chine un point de vert de malachite pour représenter la mousse. Le dessin du paysage restait plus ferme, moins « impressionniste » que par la méthode du *tien*, dont la facilité d'exécution a souvent permis aux peintres médiocres de tourner certaines difficultés.

⁴ C'est-à-dire : si l'on n'a aucune négligence à dissimuler, pourquoi, avec le pointillage des mousses, avoir l'air de déguiser une imperfection ; de faire comme lorsqu'on creuse la chair pour imiter une plaie ? (procédé bien connu des mendiants chinois, couverts de faux ulcères).

⁵ Chou-ming est l'appellation de Wang Mong. — Tchong-koueï est l'appellation de Wou Tchen.

⁶ Épilogue ou explication prenaient place après les poésies que des poètes, ami des peintres, écrivaient souvent sur le tableau ; — citations, compositions ou réminiscences — elles se rapportaient au sentiment qui se dégageait du paysage. L'affirmation que, jusqu'à Ni Yun-lin, les peintres ne signaient pas leurs peintures ne doit être prise que dans un sens très relatif. On peut dire que la majorité des peintures des Song n'est pas signée, mais, cependant, il en reste un assez grand nombre où la signature du peintre figure sur le tableau : on ne parle pas, bien entendu, des faux : ils sont *tous* signés.

de Siu Wen-tch'ang ¹ étaient originales. Les commentaires de Tch'en Po-yang étaient excellents. Chaque fois qu'ils abordaient la peinture, ils y découvraient de nouvelles beautés. Les vulgaires artisans d'aujourd'hui doivent imiter les dalles funéraires sur lesquelles il n'y a pas d'écriture.

XLIII

Préparation des godets

Pour [ce qui est] des godets [servant] aux couleurs, on les fait bouillir dans l'eau dans laquelle on a lavé le riz ; puis on applique au dessous [des godets] du jus de gingembre et de la conserve de farine de haricot. On les place dans le feu et on les fait cuire. Ils sont [ainsi] garantis contre la fêlure ².

XLIV

Nettoyage du blanc

Sur les peintures, à l'endroit où l'on a posé le blanc, celui-ci devient souvent noir. On écrase avec les dents l'amande amère de l'abricot. On nettoie avec ce jus une ou deux fois ; alors [les taches] partent ³.

XLV

Frotter l'or

p.70 En général, le papier doré et les éventails [en papier] doré ont une surface huileuse sur laquelle on ne peut pas peindre. On les frotte avec un morceau de laine ; alors ils prennent l'encre. Si on les frotte avec du blanc, on fait certainement partir l'huile, mais il y reste toujours une trace de blanc. On emploie aussi le *tch'ö-che-tche* ⁴ [pour cela], mais ce n'est pas aussi bon que la laine.

¹ Wen Heng-chan pour Wen Tcheng-ming ; Chen Che-t'ien pour Chen Tcheou.

² Cette préparation s'applique évidemment aux godets neufs. Opérée une fois, elle est définitive. L'amalgame que l'on applique au fond du godet et qui cuit quand on le passe au feu constitue une sorte de modérateur qui, lorsqu'on expose le godet au feu, dans les manipulations relatives aux couleurs, assure l'échauffement progressif et égal du godet et le garantit contre les conséquences d'un échauffement trop brusque et mal distribué.

³ Le blanc de plomb ou céruse peut, exposé à l'air, donner lieu à la formation de protoxydes et de sels de plomb qui couvrent le blanc d'une couche d'un gris foncé et bleuâtre plutôt que noir. La substance active de l'amande amère de l'abricotier ou du pêcher n'est autre ici que l'acide cyanhydrique ou prussique que l'on trouve dans l'amande de presque toutes les plantes de la famille des rosacées : le pêcher, l'amandier, le cerisier, le prunier etc. L'intervention de la salive humaine y est parfaitement inutile. L'amande amère pilée agit comme le cyano-ferrure de potassium qui précipite en blanc les sels de plomb.

⁴ Le *Tche che tche* n'est autre chose que du minium.

XLVI

Mettre l'alun sur l'or

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

XLVII

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

@

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

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

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

L I V R E I I

L E S

A R B R E S

I

Méthode de peindre les arbres en commençant par quatre branches

@

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

[Quand on a fait le «bois de l'arbre»] et qu'on y ajoute les petites branches, alors, c'est un arbre dépouillé [de feuilles] ³. Les traits par lesquels on commence sont les plus difficiles. Il faut nécessairement examiner l'ombre et la lumière, la face et le dos ⁴. Il faut que les branches disposées à droite et à gauche soient bien reliées [au tronc]. Tantôt l'une dispute la place à l'autre, tantôt l'une cède la place à l'autre ¹. Ou bien, à l'endroit où il y a beaucoup de branches, on en ajoute encore ; ou bien, à

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

La méthode des quatre branches, c'est ce que les peintres appellent : la

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

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

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

³ C'est-à-dire : un arbre d'hiver.

⁴ C'est-à-dire : la direction.

pierre divisée en trois faces ² et l'arbre divisé en quatre branches. Cependant, [pour les arbres], on ne dit pas quatre faces, mais on dit : quatre chemins ³. Par là on voit que cette méthode est compliquée et changeante : c'est vraiment comme la division des chemins dans un carrefour. Quand on connaît cela à fond, alors, au milieu des quatre branches, chaque côté a son issue ; en dehors des quatre branches, chaque extrémité est un chemin. Les mille extrémités, les dix mille traits, tous sortent de cela ⁴ !

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

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

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

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

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

¹ C'est-à-dire que tantôt les branches sont denses, tantôt elles sont clairsemées.

² La méthode des pierres divisées en trois faces est exposée dans le second *pen* du *Kiai tseu yuan*, c'est-à-dire dans le troisième livre du présent ouvrage.

³ C'est-à-dire : quatre directions. Les ramifications des branches sont comparées aux ramifications des chemins dans un carrefour.

⁴ L'auteur compare, comme on l'a vu, la subdivision de l'arbre en branches à mesure que l'on va de la base au faite à des chemins s'embranchant les uns sur les autres. Le système le plus simple est d'établir tout d'abord les quatre ramifications principales. A l'aisselle de ces ramifications d'autres rameaux prennent naissance, puis sur ces rameaux d'autres encore, jusqu'à la subdivision extrême des dernières ramilles. Tout cela est obtenu par l'application d'un même principe qui se trouve dévoilé en son caractère essentiel dans la méthode des quatre branches.

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

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

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

II

Méthode de peindre deux arbres

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

II. Méthode de peindre deux arbres
1. Disposition de deux arbres séparés
2. Disposition de deux arbres entrecroisés

111. [Méthode de peindre deux ou trois arbres]
1. Méthode de deux arbres, grand et petit
2. Méthode de peindre trois arbres

gravité et de bienveillance; les jeunes arbres doivent posséder le plus haut

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

degré du charme et de l'élégance ¹ : c'est comme une réunion d'hommes qui se tiennent debout et qui, mutuellement, se regardent.

III

[Méthode de peindre deux ou trois arbres]

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

IV

Méthode de peindre cinq arbres

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

IV. Méthode de faire un groupe de trois arbres

V. Méthode de peindre cinq arbres

peindre cinq arbres, alors on peut peindre mille, dix-mille arbres. Là est la

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

clé de la façon de croiser les branches avec habileté et perfection. C'est pourquoi les anciens ont fait beaucoup de groupes de cinq arbres. [Ni] Yunlin a fait la peinture des « Cinq arbres entremêlés dans le brouillard ». Quant [à la méthode des] quatre arbres, on fait d'abord trois arbres et on en ajoute un ; ou bien on fait deux arbres et on les double. C'est pourquoi ce n'est pas nécessaire d'en discuter spécialement.

V

Méthode de peindre *lou kiao*

@

Cette méthode offre beaucoup de goût et de commodité. S'il s'agit de peindre des arbres d'automne, on ne doit pas y mêler d'autres sortes d'arbres; ou bien, avec de l'encre forte, on amoncelle les sommets de la foule des arbres : c'est comme une grue parmi des coqs ¹.

Si l'on représente le commencement du printemps, on peut ajouter au bout des branches des petits points d'un vert tendre ².

Si l'on fait des arbres [frappés] par la gelée blanche, alors, avec du *tchou* et du *tche* ³, on mêle des points rouges aux feuilles ⁴.

VI

Méthode de peindre *hiai tchao*

@

Il faut faire entièrement apparaître les coups du pinceau. C'est comme ce que les calligraphes appellent *hiuan tchen* ⁵. Cette façon de peindre les arbres peut se marier au trait *ho ye* car la façon de donner le coup [de pinceau] est principalement aiguë. Si l'on peint ces arbres avec de l'encre sèche et qu'en outre on les colore entièrement au moyen de l'encre faible,

¹ Allusion littéraire. On dit aussi d'un homme éminent qu'il se dresse comme une grue au milieu des coqs. La grue étant de haute taille domine la foule des oiseaux de basse-cour. De même, l'arbre en *lou kiao*, avec ses branches dressées vers le ciel, domine de toute sa forme l'amas d'arbres de diverses essences au dessus duquel on l'a dressé. Il faut noter que la verticalité accentuée par la méthode *lou kiao* prête à l'expression de ce sentiment de grandeur et de dignité.

² C'est la représentation des bourgeons qui commencent à s'affirmer.

³ Le *tchen* pour *tchou-cha*. Le *tche* pour *tchö-che*.

⁴ Les points rouges mêlés aux feuilles ont pour but d'exprimer l'action de la gelée brûlant les jeunes pousses et ce procédé correspond à une observation très directe de la nature.

⁵ Ce que les calligraphes appellent *hiuan tchen* « suspendre l'aiguille » est une position particulière du pinceau. Celui-ci, dont on garde la pointe très effilée, est tenu perpendiculairement au papier. C'est pourquoi aussi on dit dans le texte que cette façon de donner le coup de pinceau est aiguë. La pointe du pinceau seule trace le trait.

cela devient aussitôt des arbres dans le brouillard. Si on les peint avec la montagne d'hiver et qu'on en teinte les contours, cela devient des arbres de givre. p.81

VI. Méthode de peindre lou-kiao 1

VII. Méthode de peindre hiai-tchao 2

VII

Méthode de peindre [les arbres avec] les racines apparentes

@

Quand les arbres naissent sur des montagnes où le roc est recouvert de terre, alors les racines sont cachées. Si ces arbres ont les racines incrustées dans les rochers, ou baignées par les torrents, sur des pics de mille *jen* ³ pareils à de grandes murailles, alors ces vieux et grands arbres laissent souvent voir leurs racines. Ils sont comme les *sien jen* ⁴, purs, maigres et vieux et dont les tendons et les os sont saillants. De tels arbres sont

¹ Mot à mot « bois du cerf » ; c'est-à-dire que, dans cette façon de peindre, les branches se ramifient d'une manière analogue à celle des bois du cerf. Comme on le verra plus loin et comme pour les dix-huit sortes de traits pour peindre les pierres, chacune de ces façons de peindre correspond à une essence d'arbre.

² Mot à mot : « patte de crabe ». Il suffit de jeter les yeux sur le dessin correspondant pour voir combien cette comparaison évoque avec exactitude le procédé enseigné.

³ Mesure de longueur qui vaut huit *tch'e* ou pieds chinois. Le *tch'e* vaut environ 35 centimètres.

⁴ On sait que les *sien-jen* sont des solitaires de la légende chinoise, retirés dans les montagnes où ils acquièrent par la méditation et le travail des pouvoirs magiques extraordinaires. Ils sont toujours représentés sous la forme de vieillards au corps noueux ; la comparaison du vieil arbre des montagnes rocheuses avec le *sien-jen* donne une fois de plus l'idée de la façon dont la vie et l'individualité de l'arbre sont évoqués dans la mentalité chinoise.

merveilleux.

Si l'on fait une grande quantité de différents arbres parmi ^{p.82} lesquels on fait apparaître une ou deux racines pour rompre la monotonie, c'est aussi bien; mais alors, il faut choisir des arbres très nouveaux. Si l'on fait apparaître toutes les racines, alors c'est comme les dents d'une scie ou d'un râteau : ce n'est pas agréable à voir.

VIII. Méthode de peindre [les arbres avec]
les racines apparentes

cela.

IX. Les points de chou tsou ¹ à la manière de la
fleur de prunier. Mei tao jen ² aime à peindre

VIII

Méthode de peindre les arbres portant des bourgeons

Au commencement du printemps, dans tous les arbres, à l'articulation des branches, naît un bourgeon. Arrivé à l'automne, ^{p.83} toutes les feuilles tombent. C'est comme si les os et les articulations devenaient tous apparents. [Pour tout cela] on fait usage de cette méthode.

¹ Chou-tsou signifie la trace des pieds du rat. Cette méthode de points est donc comparée à la trace des pieds du rat. Le texte dit que les points chou-tsou sont ici disposés à la manière de la fleur de prunier, c'est-à-dire qu'ils sont disposés par groupes circulaires de cinq, comme les pétales de la fleur de prunier. Le mei-houa est devenu, dans la technique picturale, un terme général qui s'applique aux points groupés par cinq.

² Mei tao jen ou Mei houa tao jen, nom de plume du peintre Wou Tchen, appellation Tchong-koueï. Il vivait de 1280 à 1354.

- X.
1. Arbre en points kiu houa (point à la manière des fleurs de chrysanthème 1).
 2. Arbre en points hou tsiao (points pareils au poivre noir 2).

- XI.
1. Méthode de peindre les arbres portant des bourgeons.
 2. Méthode de peindre la façon dont l'arbre reçoit le vent. Li T'ang employait souvent cette méthode dans la peinture des pierres solitaires et des cimes menaçantes.
 3. [Ni] Yun-lin a beaucoup peint ceci.

1 On trouvera ces points ci-après, dans la liste du chapitre X.
2 Idem.

Commentaire. Il convient de s'arrêter ici sur l'esprit d'observation que dévoilent les planches précédentes. Il est facile de voir en effet que les méthodes de peindre les branches *lou kiao* ou *hiai tchao* correspondent à des essences bien distinctes et dont les caractères botaniques sont très apparents, l'une particulière aux arbres à branches retombantes, l'autre aux arbres à branches droites (cf. planches VI et VII). Il n'est pas difficile de

XII. 1. Méthode d'intercaler et d'ajouter de petits arbres au pied des grands. — 2. Méthode d'ajouter et d'intercaler entre les arbres des saules à branches clairsemées.

reconnaître un hêtre pleureur dans l'arbre favori de Ni Yun-lin (planche XI n° 3). Enfin l'auteur expose comment se comportent les vieux arbres dans les montagnes rocheuses, sur les parties affouillées par l'eau des torrents ou sur les parties où le ruissellement, entraînant la terre végétale, a mis la pierre à nu ; comment leurs racines découvertes s'agrippent au sol ingrat. Il dénonce ainsi le fond d'observation clairvoyant et précis qui a conduit le p.84 peintre chinois à pénétrer la vie de la nature et à y trouver le sentiment de l'individualité végétale avec tous les caractères de son effort. Le peintre chinois se révèle ici à la fois comme un philosophe et comme un naturaliste. Ce sentiment ne date point seulement de l'époque à laquelle fut rédigé le *Kiai tseu yuan*. On le trouve tout aussi clairement exprimé à l'époque des T'ang, chez Wang Wei.

IX

Méthode de pointer les feuilles

@

Pour pointer les feuilles ou dessiner les feuilles, je ne fais pas de distinction, parce que, si dans telle école on emploie tel *tien*, ou dans telle autre, on emploie tel *k'iu*¹, pour chaque arbre qui se trouve avant ou après [cette page], j'ai noté les méthodes de pointer des anciens. Ces méthodes ne sont pas pareilles. Cependant, en laissant aller le pinceau et sans y faire attention, on arrive à des ressemblances assez nombreuses. On doit connaître à fond [la façon de pointer les feuilles] et savoir inventer. Il ne faut pas toujours s'arrêter aux méthodes mortes des anciens. p.85

¹ Le *tien* est un point ; le *kiuan* est un cercle. Le premier correspond à un point noir, le second à un trait qui dessine le contour de la forme.

X

XIII. Méthode de pointer les feuilles.

XIV. [Méthode de pointer les feuilles.]

1. kiai tseu tien, point imitant la forme du caractère kiai.
2. ko tseu tien, point imitant la forme du caractère ko.
3. kiu houa tien, point imitant la forme du chrysanthème.
4. hou tsiao tien, point imitant le poivre noir.
5. mei houa tien, point imitant la forme de la fleur de prunier.
6. tch'ouei t'eng tien, point imitant le rotin penchant.
7. siao houen tien, point imitant le petit ovale.
8. chou tsou tien, point imitant la trace du rat.
9. song ye tien, point imitant la feuille du pin.
10. choui tsao tien, point imitant la forme des plantes aquatiques.
11. ta houen tien, point imitant le grand ovale.
12. tsien t'eu tien, point au sommet pointu.
13. pei ye tien, point comme la feuille du cyprès.
14. tsao sseu tien, point comme le fil de soie aquatique.
15. wou t'ong tien, point comme [la feuille de] l'elæococca.
16. tch'ouen ye tien, point comme [la feuille du] cédrèle.
17. ts'ouan san tien, point comme les trois réunis ¹.
18. tch'ouei t'eu tien, point comme la tête penchante ².

¹ Il est très difficile, pour ne pas dire impossible, de traduire des termes semblables.
² Même observation. La traduction approximative n'est là que pour évoquer l'idée et montrer comment elle s'applique à la forme caractérisée par ces termes techniques. Il faut évidemment les adopter tels quels.

XV. Méthode de pointer les feuilles.

XVI. [Méthode de pointer les feuilles.]

19. p'ing t'eu tien, point à la tête plate.
20. ts'ouan san tsiu wou tien, point en groupe de trois et de cinq mélangés.
21. tsiu san tch'ouen ye tien, point comme les feuilles de cédrèle réunies et séparées.
22. yang t'eu tien, point à la tête levée.
23. ts'eu song tien, point comme [les feuilles du] pin à aiguilles.
24. ko tseu k'ai tchouan keou tien, point pareil à deux crochets [ajoutés] entre les caractères ko.
25. p'o pi tien, point du pinceau fendu.
26. chan ye tien, point pareil à la feuille du chan ¹.
27. yang ye tien, point comme la feuille qui se relève.
28. tch'ouei ye tien, point des feuilles retombantes.
29. mi tchou [tien], [point] du bambou dense.
30. tch'ouei t'eng tien, point du rotin penchant.
31. chou tchou [tien], [point] du bambou peu dense.
32. sin houang [tien], [point] du jeune [bambou] houang.
33. chouei ts'ao [tien], [point] des herbes d'eau.

Commentaire. — p.87 La « méthode de pointer les feuilles » doit être rapprochée de la « Liste des différents traits » exposée au chapitre XI de l'Introduction générale de la peinture de paysage et étudiée dans le commentaire correspondant. On a vu que les dix-huit sortes de traits correspondaient à la structure des montagnes et à la nature géologique des terrains. Les diverses manières de pointer les feuilles correspondent aux caractères botaniques du feuillage des diverses essences d'arbres familières aux paysagistes chinois. Comme pour les dix-huit sortes de traits, les noms donnés aux différentes manières de dessiner le feuillage sont difficilement traduisibles. Ils constituent en somme des termes techniques correspondant à des façons déterminées de donner le coup de pinceau et, par conséquent, d'attaquer le dessin du feuillage. On distingue facilement des feuillages de conifères, de saules, de lauriers, de hêtres, d'élœococca et l'on voit que leur dessin a été établi sur une étude directe de la nature. Ils correspondent à cette décomposition des

¹ Le *chan* est un arbre qui ressemble au pin et qui croit au sud du *Kiang*.

formes qui conduit à étudier d'abord le dessin du tronc, puis celui du tronc muni de ses branches, puis celui de l'arbre muni de ses feuilles. Le but ici est aussi bien d'assouplir le pinceau à certains traits d'un ordre particulier que de conduire le peintre à étudier de près la forme des feuilles des diverses essences d'arbres, ainsi que du bambou et de certaines plantes aquatiques. En somme, on offre ici au peintre une série d'exemples qui lui donnent un jeu de connaissances assez étendu ; ils assouplissent en même temps son pinceau et le rendent capable de dessiner des formes imprévues. Notre auteur insiste sur ce dernier point : « il faut savoir inventer » et ne pas se cantonner dans une imitation servile des modèles empruntés aux anciens maîtres. Si l'on ne veut point s'arrêter à des « méthodes mortes », il faut se dégager de cette éducation, n'en subir l'influence qu'avec aisance et liberté. Le *Kiai tseu yuan* ne prend jamais le ton pédant des exposés dogmatiques. Le critique chinois sait tout ce qu'il faut laisser à la liberté de l'artiste et qu'une expression personnelle et puissante vaudra toujours plus que les techniques les mieux apprises.

XVII. Méthode de disposer les feuilles.

XI

Commentaire. — p.88 Tout ce qui précède doit être rattaché à la *Méthode de pointer les feuilles*. On y a ajouté une « Méthode de disposer les feuilles », c'est à dire de les composer en groupes, et une méthode d'y appliquer la couleur qui a pour but de caractériser la teinte spéciale aux diverses sortes de feuilles dont il a été question. Enfin, c'est à cet ensemble qu'il faut rattacher la planche relative à la représentation des plantes grimpantes. Celles-ci viennent s'annexer à cette étude des feuilles par une raison logique qui en fait comme un ornement de l'arbre, comme une sorte d'achèvement de la figure végétale ; l'arbre muni de ses feuilles, les branches enlacées de quelque liane, devient ainsi l'élément complet de la composition du paysage.

Avant de quitter cette section, il convient de faire une dernière remarque. On a vu par la note placée par Lou tch'ai-che en tête de sa « méthode de pointer les feuilles » qu'il parle de *tien* et de *k'üan*. Le sens exact du terme technique *tien* p.89 nous est exposé au chap. XII de l'Introduction : *Explication des termes techniques*. « Pointer avec la pointe du pinceau tenue obliquement, on appelle cela *tchouo*. Dans le *tchouo*, pointer avec la pointe du pinceau, on appelle cela *tien* » et le texte ajoute que : « le *tien*, employé pour les *jen-wou* est aussi employé pour la mousse et pour les arbres ». Le *tien* correspond donc à un trait compact, qui évoque par un encrage direct la forme des feuilles dans la « Méthode de pointer les feuilles ». Il y a 33 espèces de *tien* correspondant chacune à une forme particulière de feuilles. Si l'on se reporte aux planches XIII, XIV, XV, XVI, on verra qu'elles sont toutes dessinées par un encrage compact.

XVIII. Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur.

1. Pour ces feuilles, il faut d'abord appliquer le vert d'herbe 1 (ts'ao-liu) ensuite, il est facile de mettre le che-liu (vert de pierre 2).
2. Pour ces feuilles, il faut d'abord appliquer la couleur jaune et le ts'ao-liu; ensuite, il est facile de poser le che-liu [provenant] de la couche supérieure 3.
3. Pour ces feuilles, il faut appliquer la couleur tche--houang 4 ou bien le jaune faible. Pour les feuilles rouges, le tchou-[cha] (cinabre) ou le [yen]-tche (carmin), sont aussi bons 5.
4. Pour ces feuilles, le che-ts'ing ou le che-liu sont également bons 6.
5. Pour ces feuilles, il faut appliquer la couleur houang-liu (vert jaunâtre), ou bien, le jaune faible. On peut aussi, soit empâter la couleur, soit mettre du vert à l'envers de la soie 7.
6. Pour ces feuilles on emploie ou bien le [vert] ts'ing ou bien le [vert] liu. Si l'on met ces deux couleurs à l'envers de la soie, c'est aussi bien.
7. Pour ces feuilles, il faut d'abord appliquer le houa-ts'ing, ensuite, appliquer le che-ts'ing 8.
8. Pour ces feuilles, il faut peindre les trois feuilles supérieures de chaque touffe avec le yen-tche (rouge carminé) et les feuilles inférieures avec le vert foncé, on y ajoute le che-liu, ou bien on étale le che-liu à l'envers [de la soie]. Quant aux pointes des trois feuilles supérieures, on y met le t'eng houang (jaune clair). C'est semblable à [la feuille du] cédrèle et du châtaigner 9.
9. Pour ces feuilles, il faut appliquer le rouge tche ou bien le hong-ye 10.

XIX. Méthode de disposer les feuilles et d'appliquer la couleur.

1. Pour ces feuilles, il faut appliquer la couleur tche-houang 11.
2. Pour ces feuilles, le che-liu (vert), le tchou (cinabre), ou le jaune sont également bons.
3. Pour ces feuilles, il faut appliquer le vert faible ou le tche-houang 12.
4. Pour ces feuilles, il faut employer le vert faible ou le jaune faible.
5. Pour ces feuilles, il faut appliquer le che-liu (vert de malachite) ou le ts'ao-liu (vert d'herbe, ou vert clair). On peut aussi ne pas employer le che-liu.
6. Pour ces feuilles d'Elœococca, on emploie le ts'ao-liu (vert d'herbe) et, à l'envers de la soie, on met le che-liu (vert de malachite).
7. Pour ces feuilles, il vaut mieux appliquer le yen-tche (carmin) et y ajouter un peu de jaune (t'eng-houang).
8. Pour ces feuilles, les couleurs [vertes] ts'ing et liu sont également bonnes 13.
9. Pour ces feuilles d'érable, [lorsqu'on les peint] dans leur aspect d'automne, il faut employer ou bien le tchou (cinabre) ou bien le [yen]-tche (carmin). [Ces couleurs] sont également bonnes.

Il n'en est plus de même des feuilles qui font

1 Voir Introduction, chap. XXXII.
2 Voir Introduction, chap. XXI.
3 On fait allusion ici à l'emploi du *che-liu* faible formé par la partie supérieure ou première couche du *che-liu*, lorsqu'on le fait décanter. Voir Introduction, chap. XXI.
4 Voir Introduction. — Le *tcho-houang* est un jaune rougeâtre formé d'un mélange d'ocre rouge et de jaune de rotin. (Intr. chap. XXXIV).
5 Pour le *tchou-cha*, voyez Introduction chap. XXII ; pour le *yen-tche*, Introduction, chap. XXIX.
6 Voir Introduction : pour le *che-ts'ing*, chap. X ; pour le *che-liu*, chap. XXI.
7 Pour ce procédé, voir Introduction, chap. XX et notes.
8 Le *houa-ts'ing*, sorte de vert ; pour le *che-ts'ing*, voir Introduction, chap. XX.
9 Pour le *yen-tche* et le *che-liu*, voir ci-dessus. Pour le *t'eng-houang* ou jaune de rotin, voir Introduction, chap. XXX.
10 Le *hong-ye* ou « rouge de feuille » est une couleur composée par un mélange de rouge minéral *tchō-che* et de cinabre *tchou-cha*.
11 Le *tche-houang* est une sorte de jaune rougeâtre ou de rouge cuivré formé par un mélange d'ocre rouge (*tchō-che*) et de jaune de rotin (*t'eng-houang*).
12 Voir ci-dessus, note 11.
13 Pour le vert *ts'ing* ou *che-ts'ing* et *liu* ou *che-liu*, voir Introduction chap. XX et XXI.

partie des planches suivantes. Là, c'est la technique *k'iu* qui est employée. Ce mot manque au chapitre de l'« Explication des termes techniques ». Il exprime la technique du contour dessiné par un trait cernant la forme de la

XX. 1. Méthode de peindre une plante grimpante s'enroulant autour d'un arbre.
2. Méthode de peindre une plante grimpante et pendant (d'un arbre situé) sur un rocher.

p.90 feuille ; il correspond à la méthode dite du « contour » dont il sera question plus bas. La méthode du *tien* comportant un encrage compact, on conçoit qu'il ne puisse être question de couleur à son sujet. Au contraire, la méthode du *k'iu* comportant le simple tracé du contour à l'encre comporte l'emploi de la couleur et c'est pourquoi l'on voit la méthode d'application de la couleur liée à l'exposition de ce procédé. Il conviendra de noter enfin que la dernière planche représentant des lianes enlaçant des branches d'arbres nous livre un exemple du dessin par la méthode du contour, un autre par la méthode du trait plein. Ces figures, ajoutées à celles des feuilles, comportent donc l'application des deux procédés du trait plein ou du contour tels qu'ils ont été exposés dans les méthodes relatives aux feuilles.

XII

[Diverses méthodes de peindre les arbres]

XXI. Méthode [de peindre] les arbres de Fan K'ouan.

XXII. Méthode [de peindre] les arbres de K'ouo Hi.

XXIII. [Méthode de peindre les arbres de Wang Wei].
p.91 Dans sa méthode de peindre les arbres, Wang Wei employait souvent la manière tchouang-keou ¹. Même quand il arrivait à l'extrémité des plantes grimpantes et au bout des arbres, il ne négligeait pas le moindre détail. Après lui, Siu Che-tchang ² a fait aussi cela.

XXIV. Méthode de [peindre les] arbres de Ma Yuan.

XXV. Méthode [peindre les] arbres dépouillés de [de leurs feuilles] de Siao Tchao.

¹ *Tchouang* veut dire accoupler, paier ; *keou*, mot à mot crochet, signifie le trait. La méthode *tchouang-keou* ou du double contour consiste donc à cerner la forme d'un trait délié qui la profile et à continuer le dessin ainsi mené jusque dans les détails. La plante grimpante, au lieu d'être dessinée comme dans le deuxième exemple de la planche XX par un trait noir, est dessinée jusqu'à ses extrémités par un double trait qui cerne chacun de ses profils. Cette méthode appliquée aux arbres, aux plantes, aux feuilles, entraîne donc à dessiner les contours et à remplir ensuite l'espace ainsi délimité de couleur. Le nom de *tchouang-keou* lui vient surtout de son application aux feuilles des arbres et des plantes qui semblent ainsi formées par le pairage de deux traits en forme d'arc s'opposant par leur concavité et tournant leur convexité au dehors. Elle est caractéristique de la peinture de l'époque des T'ang. C'est plus tard que l'on voit dominer la tendance à dessiner les formes non plus par le trait, mais par le plein et l'empâtement du pinceau. Elle comporte évidemment quelque chose de plus défini, de plus étudié, de plus propre à la miniature que l'évocation éclatante des formes par la manœuvre directe et assouplie du pinceau.

² Il y a une erreur dans le texte chinois qui emploie le caractère [] au lieu de [].

XXVI. Méthode de [peindre les] arbres battus par le vent de Yen Tchong-mou.

XXVII. 1. Méthode [peindre les] arbres de K'o Kieou-sseu.
 2. Méthode [peindre les] arbres de Ts'ao Yun-si.

XXVIII. 1. Méthode de [peindre les] arbres de Ni Yun-lin. 2. Méthode de [peindre les] arbres de Li T'ang.

XXIX. Méthode de [peindre les] arbres de Wou Tchong-kouei. Chen Che-t'ien a souvent imité cela.

Commentaire. — p.93 Cette troisième section rassemble des exemples destinés à montrer comment doivent se composer les diverses études techniques qui ont précédé. On a étudié l'arbre sans branches, puis l'arbre muni de ses branches, puis les feuilles indépendamment de l'arbre. Maintenant le *Kiai tseu yuan* donne des modèles d'arbres dessinés par différents maîtres. Les gravures du premier frère Wang ont été exécutées d'après des peintures dans lesquelles il a choisi tel ou tel arbre pour l'isoler et le donner

comme modèle. Les sept premières planches montrent des arbres dénudés ; les cinq dernières, des arbres munis de leur feuillage. Ainsi l'on voit comment la technique exposée dans la première et la deuxième section s'assouplit lorsqu'elle est employée par des maîtres.

De ceux-ci, les plus anciens sont Wang Wei (VIII^e siècle), Kouo Hi (X^e), Fan K'ouan (X^e-XI^e) : les plus récents Ni Yun-lin, Wou Tchen et Houang Tseu-kieou qui appartiennent au XIII^e et au XIV^e siècle. Quoique les dessins de Wang Ngan-tsie aient été ramenés, à travers la gravure chinoise, à une certaine uniformité, on n'en remarquera pas moins la différence frappante des caractères généraux de l'arbre de Wang Wei et de tous les autres. On pourra se faire ainsi une idée de ce qui sépare l'art des T'ang de celui des Song et des Yuan dans le paysage. Ma note, à propos de la méthode *chouang-keou* ou du double contour aura, sans doute, déjà permis au lecteur de faire l'observation sur laquelle j'insiste ici.

XXX. Méthode de [peindre les] arbres de Houang Tseu-kieou, [Ni] Yun-lin a aussi fait cela.

XIII

Méthode de [peindre les] arbres de Houang Tseu-kieou

Les arbres doivent se contourner [dans leur tronc et dans leurs branches] avec naturel, mais les branches ne doivent pas être trop nombreuses. Il faut rassembler les bouts des branches et non pas les disperser. Les sommets des arbres doivent [au contraire] être écartés et on ne doit pas les rassembler. p.94

XIV

Méthode de peindre les arbres de Mei houa tao jen

[Les arbres] doivent avoir beaucoup [de feuilles]. La supériorité [de Mei houa tao jen] gît dans la variété des extrémités de ces arbres : l'un sortant, l'autre rentrant, l'un gros, l'autre maigre. Il dessinait les contours avec le fusain ; conformément à ces contours, il appliquait l'encre.

XXXI. Méthode [de peindre] les arbres de Houang Tseu-kieou.

XXI. Méthode [de peindre] les arbres de Mei houa tao jen.

XV

Méthode générale de mêler les arbres

@

J'ai déjà donné des exemples [de la façon] dont plusieurs peintres ont peint les arbres afin de montrer des modèles. Quand on connaît les modèles, alors on doit les appliquer.

p.95 Quoi qu'on ne doive pas séparer les modèles de leur application, cependant, pour les débutants, on se trouve obligé de les séparer. De même il existe cinq saveurs dont le mélange dépend de l'homme ; le bon cuisinier tient le juste milieu entre le salé et le fade, et il crée [ainsi] des saveurs exquises. De même les compagnies de soldats restent en silence pour écouter les tambours et regarder les drapeaux ; un général habile les dirige à volonté, quel que soit leur nombre. De même, quelquefois on mêle les arbres, quelquefois on les sépare ; ou bien on oppose [la direction dans laquelle se sont développés] deux arbres ; ou bien, on les dessine dans le même sens. King [Hao], Kouan [T'ong], Tong [Yuan] et Kiu [Jan] ont possédé le creuset et le four pour fondre le pinceau des anciens ¹. Les

¹ C'est-à-dire qu'ils ont digéré et transformé la façon de peindre des anciens et qu'ils en ont constitué une qui leur était personnelle.

débutants d'aujourd'hui doivent aussi fondre le pinceau de King, de Kouan, de Tong et de Kiu dans leur propre creuset et dans leur propre four. Ainsi seulement, ils obtiendront l'excellence de la composition.

XXXIII. Méthode générale de mêler les arbres.

Nombreux arbres de différentes espèces entremêlés dans un paysage de Fan K'ouan. En employant le vert ts'ing et le vert liu, il a souvent peint cela.

XXXIV. Méthode de Cheng Tseu-tchao pour peindre les arbres mêlés [de différentes espèces].

Commentaire. — p.96 Lou tch'ai-che indiquant très nettement le caractère de la division nouvelle qui englobe les huit planches suivantes, il m'a paru préférable de placer ici le commentaire en contact direct avec son texte. Celui-ci, en effet, est très explicite. Les exemples de la troisième section ont été réunis pour montrer comment des maîtres pouvaient appliquer avec aisance les principes techniques établis plus haut. Dans la quatrième section qui commence ici, on aborde l'étude de la composition dans le paysage dont on a eu les premiers éléments lorsque, dans la seconde partie de la première section, il a été question de dessiner deux, trois, cinq troncs d'arbres

entrecroisés. Lou tch'ai-che s'excuse ici d'avoir séparé les modèles de leur application, c'est à dire d'avoir retiré des groupes dont ils faisaient partie les arbres des différents maîtres donnés en exemple dans la troisième section. Il compare ceux-ci à chacune des cinq saveurs élémentaires qu'un bon cuisinier sait associer avec art, de manière à composer une saveur parfaite. Il compare le peintre au général et les arbres aux soldats qu'il sépare en groupes, assemble ou éparpille à volonté. Il insiste sur la nécessité de « fondre dans son propre creuset le pinceau des anciens ». C'est à dire qu'il faut prendre des maîtres non pas les formes extérieures, ce qui ne conduit qu'à une plate imitation, mais les principes esthétiques sur lesquels ils ont établi leur art. De même que dans la section précédente, les exemples sont empruntés à des peintres de l'époque des Song et des Yuan.

XXXV. Méthode de Lieou Song-nien pour peindre les arbres mêlés [de différentes espèces].

XVI

Méthode de Ni Yun-lin pour mêler les arbres

@

p.97 Ceux qui imitent [Ni] Yun-lin font souvent des [arbres comme des] bâtons qui servent à caler la porte ou [comme] des piquets à attacher les chevaux. Ils en sont très contents et se vantent [de leur savoir]. Ils ne savent pas que Ni Yun-lin s'y connaît à fond dans cet art. En posant le pinceau, il possède la conception qui mène jusqu'à l'extrême profondeur. Regardez la peinture du Che-tseu lin ¹ faite par Ni Yun-lin : la méthode de peindre les arbres s'y trouve complètement exprimée. On sait ainsi que ce

¹ Le *Che-tseu-lin* ou « Bois du Lion » est un jardin qui fut dessiné par Ni Yun-lin et réalisé sous sa direction, à Sou-tcheou dans le Kiang-sou où il existe encore. Ni Yun-lin y avait fait élever une colline artificielle en forme de lion : elle était creuse et ses deux ouvertures étaient disposées de telle sorte que deux personnes entrant à la fois par chacune d'elles ne pouvaient s'y rencontrer. Ni Yun-lin a peint à plusieurs reprises des aspects divers de son jardin.

XXXVI. Méthode de Ni Yu (Ni Yun-lin) pour mêler les différentes espèces d'arbres.

XXXVII. Méthode de Kouo Hi pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.

n'est pas avec un arbre et une pierre ^{p.98} qu'on peut dominer la postérité. Alors, dans ce fragment ¹, on admire ce qui constitue le modèle du travail des arbres. On voit alors que ce que l'on imite dans Ni Yun-lin, c'est seulement une branche ou un demi entre-noeud et non pas le corps entier.

XXXVIII. Méthode de Li T'ang pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces suspendus sur des bords escarpés de montagnes.

XXXIX. Méthode de King Hao et de Kouan T'ong pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.

¹ La planche qui accompagne ce texte est un fragment de la peinture du Che-tseu lin.

XVII

Les arbres des Mi

On sait maintenant d'où sont venus les précurseurs de la façon de peindre de Mi. C'est pourquoi je mets Mi après Pei-Yuan. On voit que ces deux maîtres se suivent ; il est difficile de distinguer s'ils sont un ou deux. Dans cette façon de peindre, il est très nécessaire d'avoir de l'aisance et de la grâce. Les tons doivent être exacts. Notre contemporain, Monsieur Tch'eng Ts'ing-k'i a prouvé avec force pour les p.99 Mi. Il disait que Wou Song était ignorant; [il peignait] toujours d'une manière confuse comme les vieillards qui voient des fleurs dans le brouillard de leurs yeux. Impliquer Nan Kong ¹ : c'est un grand crime. C'est pourquoi, dans cette façon de peindre, on doit [travailler] peu à peu la peinture afin de connaître la vraie méthode. C'est ce qu'on appelle avoir de l'encre, avoir du pinceau. Quand on a le pinceau sans encre, alors la peinture est sans charme ; quand on a l'encre sans le pinceau, alors la peinture est confuse et vulgaire.

XL. Méthode de Hia Kouei pour peindre des arbres mêlés de plusieurs espèces.
Li Tch'eng a aussi fait cela.

XLI. Les arbres des Mi.
1. Méthode de peindre les arbres du vieux Mi.
2. Méthode de peindre les arbres des deux Mi.
3. Méthode de peindre les arbres du jeune Mi.

¹ Nan kong ou Nan yong était un disciple de Confucius dont il est question dans le Louen-yu — (Chap. V et Chap. XIV). — Il est ici question d'une allusion littéraire à cette phrase du Louen-yu : « Le Maître dit que Nan Kong dans un État bien gouverné aurait toujours une charge ; que, dans un État mal gouverné, il saurait, par sa circonspection, échapper aux tourments et à la peine capitale ». Impliquer Nan Kong veut donc dire : « commettre une suprême injustice ». Cf. Les quatre Livres, trad. Couvreur p. 107 et 223.

Commentaire. — Lou tch'ai-che accorde une importance particulière à la manière des Mi et il en constitue ici un ensemble qui donne une idée de ses diverses applications. Il va de la planche XLI à la planche XLVIII.

La manière de Mi Fei et de son fils Mi Yeou-jen constitue une technique particulière de la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il est facile de voir en p.100 parcourant les planches ci-après qu'elle comporte un encrage violent. C'est le *p'o-mouo* ou le « lancer de l'encre coulante » dont il a été question au chapitre X de l'Introduction générale. La manière des Mi constitue une technique audacieuse dans laquelle les formes sont brusquement évoquées par un encrage violent. Il y faut des tons exacts parce que la perspective aérienne y

XLII. [Autre méthode de peindre les arbres du jeune Mi]. Le jeune Mi employait aussi cette méthode de Kouan T'ong [qui consiste] à faire surgir [les arbres] des nuages ou de la vapeur ¹. On sent qu'il y surpasse son maître. Chen Che-t'ien faisait aussi cela quelquefois.

est évoquée par la nuance de l'encre et non par la couleur. Lou tch'ai-che défend ici Mi Fei contre des critiques tardives dirigées surtout contre des imitateurs incapables. En réalité, les Mi ont constitué une technique particulière du monochrome; il y faut une grande audace et une exceptionnelle maîtrise : ils comptent parmi les premiers des maîtres du monochrome ; ils sont de ceux dont on peut dire par excellence qu'ils avaient « du pinceau et de l'encre » ².

XVIII

[Méthode de peindre les arbres de Ni Yun-lin]

@

[Ni] Yun-lin a beaucoup employé le pinceau couché latéralement ; qu'on l'appuie légèrement ou lourdement, il ne faut pas employer le pinceau [de manière à ce qu'il soit] arrondi. La p.101 supériorité gît dans le coup de pinceau tranchant et pointu. Les peintres officiels des Song ont tous employé le trait rond. Pei-yuan seul en a fait à sa guise ; c'est pourquoi ce fut un

¹ La planche ne peut donner une idée du procédé qui est évoqué ici. Le dessin est sec et laisse un blanc sans charme. Il faut la compléter par la pensée en concevant qu'une brume passe dans le feuillage et le cache à demi ; il surgit donc par places. Dans les peintures, le pinceau évoque avec souplesse ces brumes vaporeuses. Qui aura vu une peinture chinoise ou japonaise de ce genre n'aura pas de peine à se rendre un compte exact de ce que la gravure signifie.

² Pour la valeur de cette locution, voir Introduction. Chap. XIII, *Usage du Pinceau*.

petit changement. Tseu-kieou et Chou-ming ¹, tous ont pris Pei-yuan comme maître. Pour ce motif, ils ont tous employé le pinceau couché.

XLIII. Méthode de peindre des arbres
 de [Ni] Yun-lin.

XLIV. Méthode de peindre des arbres
 de [Ni] Yun-lin.

¹ Tseu-kieou pour Houang Tseu-kieou, Chou-ming pour Wang Chou-ming.

XIX

Les arbres lointains de Pai-yuan

Pei-yuan, au sommet des montagnes, peignait souvent de petits arbres ; mais il ne faisait pas tout d'abord les branches ; généralement il faisait ses arbres simplement avec des points et il peignait ses paysages sans varier les traits ¹. C'est une méthode secrète. p.102

Pei-yuan peignait des arbres d'essences mêlées. Quand on les regarde de loin, ils sont comme des arbres ; mais, en réalité, ils sont formés de points. De là vient cette façon de peindre des Mi que l'on appelle *lo-kia* ². [Dans cette façon de peindre] il est nécessaire d'employer l'encre coulante. On fait très peu de branches, mais on obtient des formes variées [au moyen des points]. On teint [les arbres] à l'encre faible, on les enveloppe avec un peu de brume comme les sourcils de Wen Kiun ³ qui étaient mêlés à la couleur *tai*. Cependant Tong [Yuan] allait aussi jusqu'à ne pas faire du tout de petits arbres, comme [on le voit] dans sa peinture [intitulée] « Voyage dans la montagne d'automne ». p.103

XLV. Les arbres lointains de Pei-yuan.

XLVI. [Les arbres lointains de Pei-yuan]

¹ Il s'agit ici des *ts'ün* c'est-à-dire que Pei-yuan s'en tenait dans un tableau à l'emploi d'une seule des dix-huit sortes de traits. (Voir Introduction, chap. XI).

² Le *lo-kia*, mot à mot, *laisser tomber les tiges de nénufar*, est un terme technique qui s'applique à cette façon de dessiner par un encrage compact et qui caractérise la manière dont les Mi surent tirer des effets si puissants. Il sera bon de se rapporter à ce qui est dit ci-dessous des points oblongs de Mi Fei ainsi qu'à la planche XLI, n° 1. Le terme technique vient d'une comparaison plus ou moins justifiée de la forme des points avec des tiges de nénufar. Le texte nous dit ici exactement en quoi Pei-yuan fut le précurseur de Mi Fei.

³ Wen Kiun est une beauté célèbre : elle vivait au second siècle avant J. C., au temps de la première dynastie Han. Fille de Tcho Wang-souen, elle fut séduite par Sseu-ma Siang-jou à cause de la manière dont il jouait du luth. Elle s'enfuit avec lui. Poursuivis par la colère du père, les deux amants en furent réduits à ouvrir une taverne où Wen Kiun servait le vin. Plus tard, réconcilié avec son beau-père, Sseu-ma Siang-jou, lettré et poète célèbre, jouit de la faveur de l'Empereur Wou-ti. Le texte dit ici qu'on enveloppe les arbres de brume comme les sourcils de Wen Kiun parce que celle-ci, comme toutes les beautés de son temps, rasait ses sourcils et les remplaçait par un trait de fard

XLVII. [Les petits arbres lointains en points oblongs.]
[Pour] les petits arbres lointains, faits avec des points oblongs, au moyen d'encre faible, il est convenable de les placer dans les concavités des montagnes, ou bien au pied des montagnes lointaines. On les teint avec le vert faible et on les revêt de brumes et de nuages **1**.

XLVIII. [Les petits arbres lointains en points ronds.]

Pour les petits arbres lointains formés de points ronds, on les emploie comme les précédents. Mais si on les repasse à l'encre faible à l'envers de la soie, ils deviennent des arbres lointains dans un paysage de neige **2**.

tai ou bleu d'azur foncé.
1 La planche ne donne aucune idée des arbres lointains tracés à l'encre faible car les noirs apparaissent ici aussi forts que dans les planches précédentes. Il faut donc les concevoir comme tracés avec une teinte d'encre délavée sur laquelle on revient avec un peu de couleur. Ceci montre la préoccupation de la perspective aérienne dans la peinture chinoise et la manière logique dont elle était exprimée. Les groupes d'arbres situés au loin, noyés de brume et évoqués par des teintes évanescentes se composent de manière à donner la notion d'espace.
2 La technique du point rond pour évoquer des masses lointaines de feuillage est opposée ici à celle du point oblong dont on a vu un exemple à la planche précédente. C'est aussi un procédé de perspective aérienne. Il peut comporter, dans certains cas, comme les points oblongs, l'adjonction d'une vague teinte de couleur. Il en a été ainsi assez fréquemment, même dans la peinture monochrome où, pour les lointains, on a relevé parfois d'une pointe de couleur la sobriété de l'encre de Chine afin de rendre la peinture plus aériée et moins compacte.

XX

Méthode de peindre les pins

@

p.104 Les pins [sont] comme les hommes parfaits et les lettrés irréprochables. Bien qu'ils aient la grâce du dragon caché au fond de l'eau qui embellit la vallée solitaire, ils possèdent un aspect de sévérité et de dignité inaccessible. Ceux qui peignent les pins doivent conserver cette pensée dans leur cœur. Alors, sous le pinceau, naîtront d'elles-mêmes des choses extrêmement belles.

Commentaire. — On remarquera ici qu'un groupe particulier de planches (planches XLIX à LVIII) est consacré au pin, comme plus loin au saule. C'est que le pin et le saule sont des arbres magiques en Extrême-Orient et qu'ils tranchent assez sur les autres essences pour mériter d'être spécialement étudiés.

XLIX. Méthode de peindre les pins.

Les pins de Ma Yuan sont souvent représentés maigres et durs comme du fer recourbé.

Il est bien difficile de dire jusqu'où remonte l'origine des idées singulières qui se sont attachées au pin. On se perdrait dans la pénombre des temps primitifs sans aboutir à aucune certitude. Le pin est un vieil arbre-fée ou génie. Dans la tradition japonaise comme dans la tradition chinoise, l'esprit du pin, lorsqu'il se manifeste, est toujours un vieil homme ou une vieille femme. D'autre part, le pin qui résiste aux frimas, dont le feuillage reste toujours vert, est devenu dans la philosophie orientale, le symbole de la constance, de l'énergie et de la longévité. Les vieux pins solitaires des montagnes ont souvent été comparés aux sien-jen ou aux lo-han, solitaires taoïstes ou bouddhistes, immortels à l'apparence de graves vieillards au corps noueux, pareil au tronc torturé de l'arbre. C'est pourquoi des pins sont comme les hommes parfaits et les lettrés irréprochables. C'est pourquoi on les compare au phénix ou au dragon et c'est pourquoi Lou tch'ai-che les salue de paroles pleines de majesté. p.105 Il faut se pénétrer de ces idées si l'on veut comprendre tout ce qui s'exprime de sentiments complexes et grandioses dans les pins que les peintres des Song se plaisaient à évoquer parmi des solitudes montagneuses.

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

L. [Les pins de Li Ying-k'ieou]

LI. [Les pins de Wang Chou-ming]

Les pins de Li Ying-k'ieou ont souvent l'apparence du dragon qui se replie ou du phénix qui vole en tournoyant.

Wang Chou-ming représentait presque toujours les grands pins avec des troncs droits. Quant à ses feuilles, si on les compare à celle des autres maîtres, elles sont plus longues. Bien que (en apparence) confondues et en désordre, elles sont faites avec beaucoup de méthode.

LII. [Les pins de Ma Yuan] p.106

LIII. [Les pins de Tchao Ta-nien]

Ma Yuan travaillait quelquefois avec le pinceau peu imbibé d'encre. C'est très beau. [Ses peintures] portent en abondance l'inspiration de l'antiquité. Peindre ainsi est très difficile et ne ressemble en rien au mauvais pinceau avec lequel, en des temps récents, on a peint de faux Wou Siao-sien, sans la moindre méthode ¹.

La singularité et l'antiquité des pins de Tchao Ta-nien se trouve surtout dans leur prospérité ².

¹ C'est-à-dire : qu'il ne faut pas peindre comme ces mauvais peintres qui ont fait en grand nombre de fausses peintures de Wou Siao-sien, et qui, étant inhabiles et faussaires, manquaient complètement de cette méthode ou de ce savoir qui fait les maîtres.

² C'est-à-dire que le caractère d'abondance et de prospérité des pins dessinés par Tchao Ta-nien suffit à leur assurer la majesté singulière des vieux arbres.

LIV. [Les pins de Wang Chou-ming]

p.107 LV. [Les pins de Wang Chou-ming]

Les pins de **Wang Chou-ming** sont le plus souvent dessinés avec aisance. — LV : **Wang Chou-ming** a beaucoup aimé à faire les pins lointains des sommets de montagne. Mille, dix mille arbres et plus, il les entremêlait, innombrables, en guise de tien-t'ai. Cela peut en même temps ajouter à la beauté de la montagne.

LVI. [Les pins de Kouo Hien-hi]

p.108 LVII. [Les pins dans la neige de Lieou Song-nien]

Kouo Hien-hi faisait souvent des forêts de sapin, [avec] de grands et de petits arbres se suivant, contournant les montagnes et descendant dans les vallées. Quand on regarde [ces arbres], ils ne [semblent] pas s'isoler l'un de l'autre.

Lieou Song-nien a beaucoup fait des pins dans la neige. Il les peignait en les entourant d'encre faible. Il peignait d'abord avec de l'encre les aiguilles des pins [de manière à les laisser] assez distantes. Ensuite, il pointillait [les aiguilles] avec le vert clair (ts'ao-liu) ; et, avec le tcho-[che] faible (rouge faible) il teignait la moitié [inférieure] du tronc, laissant en réserve la moitié [supérieure] qui porte la neige ¹.

¹ C'est-à-dire qu'il amortissait le ton du fond du tableau avec un léger lavis, de manière à laisser la blancheur de la soie ou du papier en réserve pour simuler l'éclat de la neige. L'espacement des aiguilles de pins légèrement teintées laissait aussi une réserve blanche exprimant la neige retenue dans chaque bouquet de feuilles et la partie

LVIII. [Les cyprès de Kiu-jan et de Mei tao jen]

Le bonze **Kiu-jan** et **Mei tao jen** ont beaucoup peint les vieux cyprès ¹.

inférieure du tronc était seule teintée de ce rouge particulier à l'écorce du pin écaillée par places.
¹ Il s'agit ici du *po*, le cyprès thuya. Au même titre que le pin, il est l'emblème de la fermeté, de la constance, de la longévité, à cause de son feuillage toujours vert.

XXI

Différentes méthodes de peindre les saules

@

p.109 Il y a quatre manières de peindre les saules. La première est le *keou-lo* (faire le contour) ¹. La seconde consiste à employer simplement le vert pour dessiner les nouvelles pousses ², avec le jaune faible pour les feuilles et le vert foncé pour distinguer la partie ombrée de la partie éclairée. Dans la troisième méthode on ajoute encore le vert sombre sur les points de vert [déjà posés] et on y ajoute légèrement quelques points d'encre sur lesquels on met du *che-liu* (vert de malachite) ; on réserve un côté sur lequel on fait simplement des traits et des points d'encre et on le teint avec le vert pâteux ³.

En général, les peintres des T'ang employaient toujours le *keou-lo*. Les peintres des Song pointillaient les feuilles ; les peintres des Yuan employaient la méthode *tseu jan* ⁴. Pour ce qui est de partager les branches et d'exprimer leurs conditions, il faut tenir compte de la manière dont [les arbres] reçoivent le vent et balancent leurs branches : c'est la première chose [à faire]. A la deuxième lune du printemps, les saules n'ont pas encore de jeunes pousses retombantes ; à la neuvième lune d'automne, les saules sont déjà flétris et dépouillés. Il ne faut pas confondre [ces deux aspects]. Les saules, parmi les arbres, sont comme Si-tseu et Mao Ts'iang parmi les hommes et Mi-fei et Lie-tseu parmi les dieux. Leur façon de marcher sur l'eau et de voyager dans le vent donne du charme aux rives et à l'ombrage des arbres ; on ne peut pas les oublier. C'est pourquoi Tchao Ts'ien-li et Tchao Song-siue ⁵ ont beaucoup peint cela. Principalement [Tchao] Song-siue, dans la peinture [intitulée] « Un hameau au bord de l'eau » a peint [les saules] dans des teintes claires et foncées faites au moyen de l'encre ; on y trouve une saveur de solitude sans bornes. C'est encore une méthode.

Commentaire. — De même que Lou tch'ai-che a groupé les planches relatives aux pins il

¹ Le *keou-lo*, est la même chose que le *chouang-keou* (voir page 91, note 1) sauf que, au lieu d'un contour formé de deux profils se faisant face et se suivant tout le long de la forme, il s'agit ici d'un contour simple profilant d'un trait la masse à dessiner. Il s'agit donc ici de la méthode du *simple contour*, ou du *contour*.

² Il s'agit ici des jets qui apparaissent au printemps sur les branches transformées en bois et qui ont passé l'hiver.

³ Le *nong-liu* est un vert pâteux et foncé.

⁴ Mot à mot : *faire des taches et peindre*. La méthode *tseu-jan* consiste à dessiner les feuilles des saules par des traits fins en employant directement la couleur sans encre et sans avoir préalablement établi les contours. Ceci ne s'applique, naturellement, qu'aux feuilles. Le tronc était dessiné et peint avec l'aide de l'encre.

⁵ Il s'agit ici de Tchao Ta-nien et de Tchao Mong-fou.

groupe ici celles qui sont relatives aux saules, ce qui nous autorise à en faire une section distincte.

Le saule, lui aussi, est un arbre fée. Le génie du saule se manifeste toujours sous la forme d'une belle jeune fille. On en trouve de nombreux exemples dans le folklore japonais plus encore que dans le folklore chinois. Cependant la tradition est la même et elle a certainement les mêmes origines. Les comparaisons du saule avec des beautés célèbres de l'histoire ou de la légende, telles que les donne le texte du *Kiai tseu yuan*, suffisent à l'établir.

LIX. Différentes méthodes de peindre les saules.

Les peintres des Song ont beaucoup peint les saules hauts et aux branches tombantes 1.

Il est dit que les saules, parmi les arbres, sont comme Si-tseu et Mao Ts'iang parmi les hommes. C'est à dire qu'ils sont l'image la plus parfaite de la beauté. Si-tseu est le type de la beauté souveraine et fatale. Elle vivait au V^e siècle avant J. C. Elle était née de parents d'humble condition, dans le royaume de Yue, et soutenait leur vie en lavant les soies, suivant les uns, en vendant du bois à brûler, suivant les autres. Le Prince de Yue ayant entendu parler de son exceptionnelle beauté lui fit donner une éducation parfaite et l'envoya, somptueusement

vêtue, à son rival le Prince de Wou. Celui-ci, envahi d'un amour profond, négligea tout pour vivre dans une fête perpétuelle avec son adorable concubine. Il ruina l'État, fut battu par le Prince de Yue et se suicida après sa défaite. On dit que Si-tseu afin d'accroître sa beauté par un air de mélancolie avait coutume de contracter ses sourcils de manière à donner à son visage une expression de tristesse qui la rendait plus attrayante encore. C'est le type de la beauté fatale qui inspire l'amour et pour laquelle on meurt.

Quant à Mao Ts'iang, elle était contemporaine de Si-tseu et la concubine du Prince de Yue. Tchouang-tseu dit d'elle qu'elle était la plus belle parmi les mortels et que, lorsque les poissons la voyaient, ils plongeaient dans l'abîme ; lorsque les oiseaux la voyaient, ils s'élevaient au loin dans les airs.

p.111 Il est dit aussi que les saules sont comme Lie-tseu et Mi-fei parmi les génies. Lie-tseu n'est autre que ce philosophe fabuleux, qui peut-être n'exista jamais, et dont les œuvres, apocryphes ou non, figurent dans la collection chinoise des vingt-cinq philosophes (les Vingt-cinq *Tseu*). Tchouang-tseu dit de lui qu'il pouvait chevaucher sur le vent et aller où le conduisait son désir. Quant à Mi-fei, c'est une déesse des eaux. Les saules baignent leurs racines dans l'eau, ils hantent les prairies humides et les bords des ruisseaux, ils participent donc de la nature de la fée. Leur feuillage vibre dans le vent que hante Lie-tseu ; ils participent de la nature de ces êtres mystérieux et évoquent le charme de l'eau et du vent. On voit comment un caractère de grâce étrange et magique, de beauté fatale,

s'attache au saule ; de même qu'un caractère de gravité, d'austérité et de constance s'est attaché au pin.

LX. [Les saules aux feuilles pointillées].

Les peintres des T'ang ont beaucoup peint les saules aux feuilles pointillées ².

LXI. Saule d'automne.

[Le saule de] la peinture [intitulée] « Un hameau au bord de l'eau » de Tchao [Mong-fou] de Wou-hing, dont j'ai dit plus haut que c'était une autre méthode, le voici.

¹ C'est-à-dire : les saules pleureurs.

² Ce terme de pointillé s'adresse évidemment, comme on peut le voir par la planche, au procédé avec lequel les feuilles sont traitées.

p.112 **LXII. Les saules coupés ras.**

A la fin de l'automne et au commencement du printemps, il faut peindre les saules coupés ras dans les haies de bambou et autour des chaumières : c'est comme une jeune fille dont les cheveux du front viennent d'être coupés en frange **1**. Leur charme est unique. Pour représenter le commencement du printemps, on peut y entremêler des fleurs de pêcher **2**. La méthode consiste à peindre le tronc avec de l'encre faible ; puis, avec de l'encre, on sépare les teintes. Pour peindre les jeunes pousses, on emploie le vert (liu) **3**. Si on peint sur soie, alors on emploie le vert de malachite (che-liu) que l'on applique au dos de la soie. Dans la représentation de l'hiver et de la fin de l'automne, on emploie seulement le rouge-minéral (tchö-che) mélangé au vert pour teindre le tronc.

LXIII. Les saules aux feuilles profilées 4.

Wang Wei et tous les peintres des T'ang, de même que Tch'en Kiu-tchong, ont beaucoup peint ainsi. Moi, je trouve que c'est trop monotone. C'est pourquoi je mets cela au second plan et [seulement] pour compléter les modèles [que j'ai donnés].

1 Il s'agit ici de saules étêtés tels qu'on les taille lorsqu'on se sert du saule pour former des haies limitant des jardins ou des vergers, ou tels qu'on les taille lorsqu'on les coupe en têtards. Au printemps comme à l'automne, une poussée de végétation fait surgir drues les jeunes pousses et l'auteur les compare aux cheveux sur le front d'une enfant chinoise devenue jeune fille, qui, lorsqu'on cesse de les raser, poussent vigoureusement, drus et raides, et forment frange.
2 Il s'agit toujours ici des haies auxquelles se mêlent des pousses de pêchers qui fleurissent au début du printemps.
3 Le tronc est peint à l'encre. Les pousses de la saison sont entièrement peintes au moyen de la couleur afin d'exprimer le vert tendre par lequel elles se différencient du vieux bois.
4 Il s'agit ici des saules peints au moyen de la méthode *chouang-keou* en profilant les feuilles par un contour au trait et en remplissant ensuite l'espace ainsi délimité de couleur.

XXII ¹

[Différentes méthodes de peindre certains arbres].

LXIV. [Les palmiers]. p.113

Les peintres des T'ang ont souvent représenté les palmiers dans les peintures de jardins boisés et dans les paysages. Après [eux], Kouo Tchong-chou a souvent fait cela.

LXV. [L'elœococca aux feuilles profilées.]

On voit l'elœococca aux feuilles profilées [par la méthode du contour] dans la peinture de Wang-tch'ouan ² par Wang Wei.

¹ Lou-tch'ai-cheu a réuni ici quelques planches consacrées à des arbres d'essence particulière, dont la forme doit être spécialement étudiée et qui ne dominent point, comme le saule et le pin, par les idées complexes qui s'y rattachent. Il faut faire une exception pour le prunier et le bambou auxquels seront consacrés, comme on le verra, des livres spéciaux. Il n'en est question ici que d'une façon secondaire.
² Ou [], nom d'une ancienne ville des Wei près de Leang-chan ville de troisième ordre, chef-lieu de l'arrondissement du même nom, département de Tchong-tcheou dans le Sseu-tch'ouan.

LXVI. [Le bananier]. p.114

Les peintres des T'ang ont souvent représenté le bananier finement profilé [par la méthode du contour.]

LXVII. [L'elæococca en sie-yi].

Les peintres des Yuan peignaient l'elæococca en sie-yi **1** soit en employant le pointillage d'encre, soit en employant le pointillage vert **2**.

LXVIII. [Les bananiers en sie-yi].

Si l'on fait les bananiers peints en sie-yi avec de l'encre faible, il faut réserver une ligne [en blanc] pour chaque feuille.

1 On rencontre ici pour la première fois le terme *sie-yi* mot à mot : *exprimer l'idée*. C'est un terme technique qui s'applique à une façon particulière de peindre dont la méthode des Mi a donné déjà un exemple. Le *sie-yi* consiste à dessiner rapidement, par de forts encrages, de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher à une définition précise et détaillée. En somme, c'est une façon cursive de peindre. Ce n'est pas l'image objective que l'on évoque, c'est l'idée qu'on exprime. D'où le terme qui s'applique à ce procédé. On comparera avec fruit les planches correspondantes de la section des *jen-wou* à celle-ci. Le *sie-yi* qui domine sous les Song s'oppose à la méthode détaillée, analyste, du double contour *chouang-keou* ou du contour *keou-lo* qui prédominait sous les T'ang.
2 C'est-à-dire qu'ils exprimaient le feuillage par des taches pleines soit à l'encre, soit en y employant exclusivement la couleur.

XXIII

Méthode de pointiller les arbres
[représentés au moment de] la floraison

@

p.115 Il y a de grandes différences. Le pêcher ne doit pas ressembler au prunier et à l'abricotier et ceux-ci ne doivent pas non plus ressembler aux autres arbres. En général, les branches de prunier sont toujours [disposées] en lignes brisées énergiquement [accentuées]. Pour [ce qui concerne] l'abricotier, les anciens dessinaient simplement le tronc et y ajoutaient des points. Pour le pêcher, il faut faire beaucoup de branches.

LXIX. Méthode de pointiller les pêchers.

LXX. 1. Méthode de pointiller les abricotiers.

2. Méthode de pointiller les pruniers 1.

1 Il faut prendre ici le terme *tien*, pointer ou pointiller, dans le sens d'une technique du pinceau qui doit varier avec la nature du feuillage de l'arbre considéré.

XXIV

Méthode de peindre les jeunes bambous.

@

p.116 [Ni] Yun-lin représentait souvent de jeunes bambous au pied des rochers, sous les arbres, auprès des chaumières, ou parmi les fleurs, dans une vue du couchant : [c'était] vraiment comme s'ils bruissaient. A les regarder, on apprend que c'est la retraite d'un solitaire. Ils doivent avoir le charme pur qui peigne le vent et qui balaye la lune ¹. Ils ne doivent pas être accumulés et en désordre ni former obstacle à l'air pur ².

Il y a trois façons de peindre [les bambous]. Il faut observer le corps des arbres et des pierres [auxquels on les associe] et employer [judicieusement] les gros et les fins.

LXXI. [Méthode de peindre les jeunes bambous].

LXXII. [Méthode de peindre les jeunes bambous].

Les peintres des T'ang peignaient les arbres en employant la méthode chouang-keou ³, ensuite ils y mettaient la couleur. Pour les jeunes bambous, souvent, ils les faisaient aussi en fei-po ⁴. Aujourd'hui, Kieou Che-tcheou aime aussi à les peindre ainsi.

¹ Le charme pur qui peigne le vent, ce sont les feuilles bruissantes du bambou qui coupent le vent et que le Chinois compare à un démêloir de feuilles raides peignant la chevelure du vent. Le charme pur qui balaye la lune, ce sont les feuilles de la tête du bambou sur lesquelles s'épand la lumière de la lune. Elles sont comparées cette fois à un balai balayant la lumière de l'astre nocturne.

² Ceci doit être pris aussi bien au propre qu'au figuré. Au propre, le bambou dans le paysage n'obstrue pas l'air qui circule librement dans son feuillage ; au figuré, le bambou ne doit pas, dans la peinture, former une sorte de palissade rigide obstruant l'espace et alourdissant la composition.

³ Méthode consistant, comme on l'a vu plus haut, à profiler les contours au moyen du trait.

⁴ Mot à mot : réserver le blanc. C'est un procédé qui consiste à représenter les feuilles de la plante par une réserve blanche sur le fond teint par un léger lavis.

XXV

Méthode de peindre les roseaux ¹

Les maîtres du temps des Song comme Kiu-jan, les Li, les Fan et autres, ont tous fait des peintures [ayant pour sujet] la «Joie du pêcheur». Cela vient de Yen-po-tiao-t'ou le vieux pêcheur des brouillards et des eaux, Tchang Tche-ho ². Car Yen Lou-kong donna une poésie à p.118 Tche-ho et celui-ci en fit lui-même la peinture. C'est une chose honorable de l'époque des T'ang. Ceux qui ont suivi ont souvent imité cela et ont mis leur plaisir dans [le rôle] du pêcheur solitaire. Au temps des Yuan, il y en eut encore un plus grand nombre. Les quatre grands chefs d'école sont tous [venus] des roseaux du Kiang-nan ³. Ils ont connu la joie du pêcheur solitaire. Généralement, dans les autres peintures, ce sont les arbres qui dominent. Quant aux peintures [ayant pour sujet] «le Pêcheur solitaire», les vapeurs de l'eau y sont sans bornes. Alors les arbres ne peuvent plus y être les maîtres ; les maîtres, ce sont les roseaux ⁴. C'est pourquoi cette [explication] est placée après celle des arbres.

LXXIII. [Méthode de peindre les roseaux].

LXXIV. [Méthode de peindre les roseaux].

@

¹ En annexe au livre des arbres, Lou-tch'ai-che ajoute les roseaux. Comme on le verra par le texte traduit et par la note suivante, ils forment le décor d'un paysage souvent évoqué pour représenter la *Joie du pêcheur solitaire*.
² Tchang Tche-ho était un peintre et un lettré de l'époque des T'ang. Il vivait au VIII^e siècle, sous le règne de l'empereur Sou-tsong. Ayant été banni, puis gracié, il refusa de revenir à la cour, prit le surnom de Vieux pêcheur des brumes et des eaux, et passa son temps dans la solitude à pêcher sans hameçon, son but étant de méditer en paix et non de prendre du poisson. Comme Lou Yu lui demandait pourquoi il menait cette vie errante, il répondit : « Lorsque l'empyrée est ma demeure, la lune éclatante, ma fidèle compagne, les quatre mers, mes inséparables amis, que voulez-vous donc dire par le mot errer ? » Yen Tchen-king, duc de Lou, faisant allusion à sa vie, lui donna un poème qu'il avait composé sur la « joie du pêcheur solitaire ». Tchang Tche-ho fit lui-même une peinture qui accompagnait ce poème. Ce sujet est devenu traditionnel dans l'art chinois. Le « Pêcheur solitaire » a été souvent répété. On trouvera encore, dans un numéro de l'*Illustration* de 1911, une photographie où Yuan Che-k'ai, banni de la cour, s'était fait représenter en pêcheur solitaire. à la manière du vieux sage de l'époque des T'ang. Mais ce fut sans philosophie, car le cliché avait été retouché afin de rajeunir outrageusement cet ambitieux vieillard.
³ C'est-à-dire que les quatre grands chefs d'école sont tous nés dans le pays où poussent les roseaux du Kiang-nan.
⁴ C'est-à-dire que la dominante de la composition est formée dans ce cas par les roseaux. Ils surgissent des brumes qui s'élèvent de l'eau et qui, cachant l'horizon, semblent s'étendre à perte de vue.

L I V R E I I I

LES
PIERRES

I

La méthode pour ceux qui commencent à peindre les pierres est de les diviser en trois faces

@

p.121 Quand on regarde les hommes, il faut distinguer la structure et l'esprit. La pierre constitue la structure de la Terre et du Ciel ; l'esprit aussi y demeure. C'est pourquoi on l'appelle *yun ken*, la « racine » du nuage. La pierre sans esprit, c'est la pierre inerte. De même l'os sans esprit est un os mort. Comment un os pourri ¹ pourrait-il être dessiné par le pinceau d'un lettré ? C'est pourquoi peindre les pierres sans esprit, c'est mauvais. Mais pour peindre une pierre qui ait de l'esprit, il faut chercher cet esprit dans ce qui est immatériel. C'est le plus haut degré de la difficulté. Si l'on n'a pas formé dans son cœur [une pierre de] Koua-houang ², et que, au bout des doigts, on n'ait pas la forme entière, il n'est pas possible de se mettre au travail. Mais moi, maintenant, je considère cela comme sans difficulté.

La pierre a trois faces. Les trois faces de la pierre, ce sont : la profondeur de la concavité, la saillie de la convexité, les plans éclairés ou obscurs. [Il y a aussi] l'endroit haut ou bas, le volume épais ou mince, le *fan-t'eou*, le *ling-mien*, le *fou-t'ou* et le *t'ai-ts'iu*an ³. Quoique ces choses ne p.122 constituent que les formes de la pierre, si on les connaît à fond, l'esprit suit les formes et s'en dégage. De méthodes secrètes il n'y en a pas beaucoup. Je demande la permission de le dire en un mot : il n'y a qu'une seule méthode, [celle qui rend la pierre] vivante.

Commentaire. — On se rendra facilement compte par ce texte que la montagne et la pierre ne sont pas des choses inertes aux yeux des Chinois. Ils les ont revêtues d'idées mystiques et ils les considèrent comme vivant d'une vie cachée. La roche montagnaise est traversée par des veines parmi lesquelles l'eau circule. Pour les Chinois, l'eau est à la montagne ce que le sang est à l'homme. Elle circule parmi les roches, l'imprègne de son essence, lui communique la valeur du principe yin qui repose en elle. La source suintant à travers les pierres, la cascade et le torrent, autant de manifestations timides ou puissantes de cette activité sacrée. La montagne enfante le nuage ; la vapeur surgit d'elle ; elle est

¹ Il y a ici une allusion : cet os pourri, c'est la pierre inerte et morte.

² Koua-houang n'est autre que Niu-koua, la sœur de l'empereur fabuleux Fou Hi. D'après la légende, elle avait le buste de l'homme et la queue du dragon. Lorsque Kong Kong se révolta et que les piliers qui soutenaient le ciel furent brisés, elle fondit des pierres des cinq couleurs pour réparer les coins de la terre qui s'étaient écroulés. C'est à ces pierres magiques qu'il est fait allusion dans le texte.

³ On a ici une série de termes techniques qui correspondent à la forme des pierres. Le *fan-t'eou* n'est autre que cette forme en cristal d'alun qui, comme on l'a vu au chap. XI de l'Introduction générale, a donné lieu à l'établissement d'un trait spécial, le troisième de la série. Le *ling-mien* n'est autre qu'une mûre, la *trapa bicornis* ou châtaigne d'eau. Ce terme s'applique à des pierres arrondies dont la forme générale ressemble au fruit de cette plante. Le *fou-t'ou* (mot à mot : porter la terre) correspond à une roche recouverte de terre et en partie apparente. Enfin, le *t'ai-ts'iu*an (mot à mot : source d'eau commençante) s'applique à ces pierres éboulées qui jonchent le sol et parmi lesquelles, en montagne, on voit sourdre l'eau.

comme son souffle et une manifestation de sa respiration. La pierre qui constitue la montagne est donc vivante, au même titre qu'un être humain ou un animal. Un esprit vit en elle ; esprit impressionnant et gigantesque, qui révèle la présence de l'un des principes

essentiels de l'univers. C'est cette spiritualité qu'il faut saisir. Si l'on s'attache à la structure directe de la pierre, la montagne est sans vie, c'est un squelette, un os mort. La pierre doit donc être imprégnée de cette spiritualité mystérieuse qui révèle son rôle dans le système du monde. Il ne suffit point d'étudier sa structure; il faut y mettre une âme.

I. [Méthode de peindre les pierres].

On remarquera de nouveau le sens poétique qui s'attache à l'étude des formes et que les Chinois n'en séparent pas. On en a eu des exemples pour l'arbre ; on en a, à nouveau, pour la pierre. Il est bon d'insister sur cette façon de concevoir l'éducation d'un artiste. On ne s'attache point à une étude technique froide et desséchée. Le *Kiai tseu yuan* ne perd pas

une occasion d'appuyer sur les grandes idées inspiratrices et de leur subordonner résolument le savoir acquis à travers une étude attentive. Celle-ci ne peut être que la servante de celles-là ¹.

p.123 Il convient d'ajouter ici une remarque d'ordre technique. De même que l'arbre, la montagne est décomposée en ses éléments constitutants. On va étudier d'abord la forme des pierres, le moyen de les associer et de les composer, puis on passera à l'étude générale de la montagne et à l'évocation de l'ensemble auquel appartiennent les pierres. On verra ensuite intervenir l'étude de l'eau, sous la forme de sources, de torrents, de cascades ; puis, enfin, celle des nuages. Ainsi cette même décomposition logique, cette analyse raisonnée que nous avons déjà rencontrée dans l'étude de l'arbre, va se retrouver dans celle de la montagne.

II

Méthode pour commencer à peindre les pierres et
méthode pour les disposer et les réunir

@

Pour ce que j'ai appelé en un mot la méthode [de rendre la pierre] vivante, il est encore nécessaire de posséder un esprit grand et éminent avant de donner le premier coup de pinceau et de diviser les trois faces.

¹ Pour les idées mystiques qui se sont attachées aux montagnes, voir Introduction, chap. I, page 4, note 3.

Chaque coup de pinceau doit comporter plusieurs *touen*¹ rendre le trait vivant comme un dragon qui s'élance. On emploie d'abord l'encre faible pour faire le contour, ensuite on le repasse à l'encre foncée. Si la partie gauche du contour de la pierre est déjà foncée, alors la partie droite doit être moins foncée afin que l'on distingue l'ombre et la lumière, la face et le dos.

Pour mettre mille ou dix-mille pierres ensemble, il suffit de connaître la façon de les réunir. Dans cette méthode de la façon p.124 de les réunir, il y a encore des différences qui sont : la petite pierre entre les grandes ; la grande entre les petites. Une fois qu'on a fait le contour, il est facile d'ajouter les traits. Quoique le trait des diverses écoles ne soit pas le même, la forme de la pierre est choisie suivant la nature [de la peinture]. Au sein de la même école et dans la même peinture, [les pierres], suivant qu'elles sont placées sur la montagne ou au bord de l'eau, ont des formes très variées, mais leur composition est limitée à une ou deux méthodes. Sans m'arrêter à d'autres écoles, je parle maintenant des montagnes des Mi² qui sont formées de points d'encre et pour lesquelles il n'est pas nécessaire de cerner les contours. Mais, dans cette méthode sans contours, les Mi possèdent aussi la méthode des contours³ ; elle s'affirme en peignant couche par couche. Cette méthode est très austère.

II. [Méthode de peindre les pierres].

1. Une seule pierre - 2. Réunion de deux pierres - 3. Réunion de trois pierres - 4. Réunion de quatre pierres - 5. Réunion de cinq pierres.

III

Méthode de peindre les pierres : une grande entre les petites, une petite entre les grandes

Il y a une méthode de composition pour les arbres ; il y a aussi une

¹ Le caractère *touen* a la signification de « faire une halte subite ». C'est un de ces termes techniques qui sont difficilement traduisibles. Le pinceau, en s'arrêtant brusquement, s'écrase et donne une tache qui marque d'un accent l'arête de la pierre. C'est ce jeu du pinceau qu'exprime ici le caractère *touen*.
² Il s'agit ici de Mi Fei et de son fils.
³ C'est-à-dire que tout en exprimant la montagne par des encrages violents, les Mi en affirmaient la forme tout aussi clairement que s'ils avaient procédé par la méthode des contours.

méthode de composition pour les pierres. La composition des arbres réside dans leurs branchages ; la composition des pierres se trouve dans la parenté. Les grandes et les petites sont [distribuées] les unes entre les autres comme le mélange des pièces de l'échiquier. Quand elles se trouvent au bord de l'eau, alors, les jeunes enfants sont plus de mille et entourent la mère. [Quand elles sont] autour d'une montagne, alors un vieux bras ressort tout seul pour conduire le petit-fils. En cela réside la veine du sang.

Wang Sseu-chan dit : dans la méthode de peindre les pierres, il faut débiter par le ton faible, on peut ainsi remédier (aux erreurs) ; peu à peu on emploie l'encre foncée : c'est préférable. Il dit encore : le meilleur moyen de peindre les pierres, c'est ^{p.125} de mêler le *t'eng-houang* (jaune de rotin) à l'encre ; la couleur est ainsi naturellement fraîche. Il ne faut pas en mettre trop. Si on en met trop, cela alourdit le pinceau. Il est aussi bon d'employer le *louo-ts'ing*, mêlé à l'encre.

Commentaire. — On voit ici que le caractère dominant dans la composition des pierres doit être dans le lien qui les rattache les unes aux autres : elles ne peuvent donc être assemblées au hasard. « La composition des pierres se trouve dans la parenté ». C'est par « parenté » que j'ai traduit le caractère *hiue* car c'est bien ce sens qu'il prend ici ; mais il signifie aussi le sang, les esprits vitaux, le souffle, la vie. Il exprime ici cette idée que les pierres groupées ensemble sont liées l'une à l'autre par cette vie mystérieuse et profonde de la montagne dont elles proviennent ; elles ont été engendrées par une mère commune ; des liens immatériels les rattachent ; je dirais presque qu'elles sont du même clan. Les petites pierres autour d'un grand rocher sont comme des enfants groupés autour de leur mère. Un contrefort au pied d'une montagne est un bras d'ancêtre qui s'allonge pour prendre les pierres et les conduire, comme un grand père conduit son petit-fils par la main. La « veine du sang » pour les pierres, c'est donc l'unité de leur origine, celle qui fait qu'elle dépend d'un ancêtre commun, qu'elles forment un clan.

III. [Méthode de peindre les pierres].
1. Méthode des petites [pierres] entre les grandes.
2. Méthode des grandes [pierres] entre les petites.

A la base de tout ceci se trouve une observation d'ordre géologique qui, grâce aux croyances cosmologiques des Chinois, s'exprime d'une manière curieuse. Les petites pierres, au pied d'une grosse, proviennent, en effet, de sa masse. C'est le rocher qui se délite sous l'influence des intempéries et qui laisse tomber ses ruines autour de lui. Toutes appartiennent donc bien à la même formation que le bloc qu'elles entourent. De même, un

contrefort montagneux est de la même nature, de la même « race géologique », que les rocs détachés des flancs de la montagne et éboulés à ses pieds. La loi de composition, pour les arbres, consistait non seulement à disposer les branchages d’une manière harmonieuse, mais aussi à observer le rapport qui subordonne les nouvelles aux vieilles branches. De même la loi de composition des pierres réside dans l’observance et l’expression de la formation géologique des pierres et de la vie des montagnes. Elle conduit à en raisonner l’origine comme la position. Quand un peintre observe aussi profondément le paysage, il en devine les principes de formation et il écrit l’histoire même de la terre. p.126

IV

[Méthodes diverses de peindre les pierres]¹

IV. Méthode de peindre des plateaux parmi les pierres.

[Houang] Tseu-kieou et [Ni] Yun-lin ont souvent peint de grands plateaux parmi les pierres. A les regarder, on pense qu’il est possible de s’y coucher. Au bord de l’eau et sous les bambous, il est nécessaire d’y placer cela pour y coucher les solitaires. Il ne faut pas toujours [peindre] des montagnes sauvages et des pierres désordonnées qui font naître la peur dans le coeur des hommes.

V. Méthode [de peindre] les pierres de Pei-yuan et de Kiu-jan.

Ceci est fait avec le p’i-ma-ts’iun. [Tong] Pei-yuan, Kiu-jan, Song-siue ², Ta-tche et Tchong-kouei, tous ont peint cela. Au milieu ³ il y a la forme d’une pierre toute droite, pareille à un nez ; c’est ce qu’on appelle che-tchouen (le nez de pierre) ⁴. Tseu-kieou aimait le plus à faire cela. p.127

¹ Ici commence une section qui donne des exemples empruntés à différents maîtres parmi lesquels les quatre grands maîtres de l’époque des Yuan, et qui montrent l’application des principes théoriques exposés dans la première section.
² Song-siue est l’appellation de Tchao Mong-fou.
³ Au milieu de la planche reproduite ci-dessus à droite.
⁴ che-siun pour [] [] []. Pi-tchouen signifie un grand nez en bec d’aigle. La pierre abrupte qui se dresse ainsi au milieu des autres est comparée à un grand nez proéminent au milieu du visage.

VI. Méthode de peindre les pierres de [Ni] Yun-lin.

Les pierres de [Ni] Yun-lin sont imitées de [celles de] Kouan Tong. Mais [Kouan] T'ong employait le tcheng-fong (le pinceau droit). [Ni] Yun-lin employait toujours le ts'ö-pi (le pinceau oblique) ¹. C'est à ce propos qu'on dit : « imiter le modèle en abandonnant ce qu'il a de mauvais » ².

VII. Méthode de [peindre les pierres de] Wou Tchong-kouei.

[Wou] Tchong-kouei connaît à fond les traits de p'i-ma. De plus, dans la connaissance parfaite, il emploie l'inexpérience ³. C'est ce à quoi les autres peintres ne peuvent pas atteindre. p.128

¹ Le *tcheng-fong* est terme technique qui correspond au pinceau tenu tout droit ; le *ts'ö-pi* correspond au pinceau tenu obliquement. Cf. Introduction, chap. XIII et commentaire.

² Proverbe.

³ Cela revient à dire que, dans la connaissance parfaite de la méthode, il est comme s'il n'avait pas de méthode. Voyez Introduction, chap. I et commentaire.

VIII. La Méthode [de peindre] les pierres de Wang Chou-ming.

Ceci est le trait de p'i-ma mêlé au kiai-so. Il n'y a que Houang houo chan ts'iao ¹ qui peignait cela. Chan ts'iao était le neveu de Song-siue ². Il l'imitait, mais ses pierres avaient la renommée d'être supérieures [aux siennes].

IX. Méthode de peindre les pierres de Houang Tseu-kieou.

[Houang] Tseu-kieou est de Tch'ang-chou ³. On dit que, dans ses peintures, il faisait toujours des pierres de la montagne Yu dont les stratifications sont émoussées. C'est comme Wang Tsai qui était de Chou ⁴. Il peignait souvent des paysages de Chou. [Les montagnes y sont] agréablement disposées, bien creusées, les pics bien taillés. « Chacun suivant ce qu'il a vu » ⁵ : cette parole est très vraie. [Houang] Tseu-kieou a vraiment [appris] la méthode des pierres dans [l'œuvre de] King et de Kouan ⁶ ; lui-même, il y a apporté des modifications. Il enfonçait le pinceau ⁷ comme s'il peignait dans le sable. Là encore, on voit sa supériorité.

¹ Surnom de Wang Chou-ming.
² Appellation de Tchao Mong-fou.
³ Ville de troisième ordre, dans le département de Sou-tcheou fou, dans la province de Kiang-nan.
⁴ Nom de l'ancienne province de l'Ouest qui comprenait la partie occidentale du Sse-tch'ouan actuel.
⁵ Proverbe. C'est-à-dire que Houang Tseu-kieou peignait des montagnes pareilles à celles qu'il avait vues dans son pays natal, ainsi que Wang Tsai.
⁶ King pour King Hao. Kouan pour Kouan T'ong.
⁷ La phrase [...] n'est pas facile à traduire. Le caractère [] évalue l'idée de façonner une statue, de sculpter une statue d'argile, de creuser, d'enfoncer. Wang Tsai avait donc un coup de pinceau si énergique que l'auteur rapproche sa façon de peindre de la sculpture, et il compare les traces laissées par son pinceau à un véritable bas-relief réalisé sur du sable

X. Méthode de [peindre les] pierres des deux Mi. p.129

Ceci [représente] les points des Mi mélangés aux traits tche-ma ¹. [Sie] Yuan-houei et son fils, dans les hautes montagnes et parmi les bois épais, employaient cela. On pointe et on teinte couche par couche. Le principal est de faire [la pierre] mêlée au brouillard et à la vapeur. Quoique les angles de la méthode des pierres soient cachés, cependant, si l'on regarde le contour par lequel on a commencé, ce sont véritablement les traits de p'i-ma.

V

Discussion détaillée de la manière de faire les traits de
chaque école ²

@

J'ai déjà parlé d'une façon générale des pierres des quatre grandes écoles et des différentes espèces de traits. Il y a des méthodes sans mélanges : il y en a d'autres avec des mélanges. Les traits se distinguent par l'habileté et par l'inhabileté. On a déjà été introduit dans la salle de réception, il faut maintenant entrer dans les chambres. Les pierres de Wang Yeou-tch'eng ³ sont comme un vol d'oiseaux blancs. Les pierres de Kouo Ho-yang ressemblent aux volutes des nuages. Les pierres de Tong Pei-yuan, leurs formes sont élégantes, leur sujet vient du Kiang-nan ⁴. Les pierres de Li Sseu-hiun sont ^{p.130} comme les vagues de la mer : la pensée s'élance au delà de l'océan. Ou bien plusieurs peintres ont appris les mêmes traits, ou bien un seul peintre peut posséder la perfection de différents traits. Il arrive aussi qu'un peintre, au début, n'apprenne pas telle méthode particulière de trait et

¹ Le tche-ma, quatorzième trait de la liste. Voyez Introduction, chap. XI.
² Cette troisième section est consacrée à l'étude des différents traits. Lou-tch'ai-che (c'est-à-dire Wang Ngan-tsie désigné par son surnom) donne ici des exemples qui complètent ce qui a été dit à l'Introduction générale de Peinture de paysage. On fera bien de se reporter au chapitre XI de l'Introduction et à la planche qui l'accompagne.
³ C'est-à-dire : Wang Wei.
⁴ C'est-à-dire : la région de Nankin.

que, dans la possession de la profondeur de la méthode, [ce trait particulier] se manifeste inconsciemment : cela revient au même. Il ne faut pas agir comme l'homme qui a fait une entaille dans la barque ¹. Maintenant, je prends en détail les méthodes des traits de pierre des différentes écoles et, l'une après l'autre, je vais les exposer. Pour [les] connaître à fond, cela dépend de l'individu. Comme [ici], la méthode des traits n'est pas encore complète, dans ce qui suit, dans [la partie qui traite] des sommets de montagne, j'ajouterai [ce qui manque].

XI. Méthode des traits de Wang Chou-ming.

XII. Méthode des traits de Houang Tseu-kieou.

¹ Allusion à un apologue de Houai-nan-tseu ; il raconte l'histoire d'un homme qui, ayant laissé tomber une épée dans l'eau, fit une entaille dans le bois de la barque pour marquer l'endroit où il devrait la rechercher. La locution est devenue synonyme de « sot procédé ».

XIII. Méthode des traits de Fan K'ouan et de Hia Kouei.

XIV. Méthode des traits de King Hao et de Kouan T'ong.

XV. Méthode des traits de Ma Yuan.

XVI. Méthode des traits de Lieou Song-nien.

XVII. Méthode des traits de Siu Hi. p.132

XVIII. Méthode du trait kiai-so.
Fan K'ouan a souvent peint cela.

XIX. Méthode du ta-fou-p'i.
Ma Yuan et hia Kouei ont souvent peint cela.

XX. Les deux méthodes de dessiner les pierres
louan-tch'ai et louan-ma.
Les peintres [de la dynastie] des Yuan ont beaucoup
employé cela

XXI. Méthode du siao-fou-p'i. p.133

Depuis Lieou Song-nien, Li T'ang et T'ang Yin ont imité cela. Ils ont profondément pénétré ses secrets. Tcheou Tong-ts'ouen et Chen Che-tien ont employé cela.

XXII. Méthode du fou-p'i mêlé au p'i-ma.
Wang Wei employait cela constamment.

XXIII. Méthode du trait ho-ye.

C'est une transformation de la façon dont Wang [Wei] peignait les pierres. Dans cette méthode, la « loi des os » ¹ règne en maître. Quant à la couleur, on emploie le ts'ing et le liu ².

¹ La loi des os au moyen du pinceau est « le second des Six principes » de Sie Ho. Ce principe règne en maître dans la méthode du trait *ho-ye* parce que, ici, le trait suit la structure même de la pierre, dessine ses arêtes, exprime, en un mot, l'ossature de la montagne.
² Le *ts'ing* et le *liu*. L'emploi de ces deux couleurs, l'une d'un vert azuré, l'autre d'un vert de malachite correspond à ces dégradés qu'employa Wang Wei et dont il a déjà été question plus haut.

VI

Méthode pour commencer à peindre les montagnes ¹

@

p.134 Il faut d'abord établir le contour des montagnes, ensuite en dessiner

les traits. Les hommes d'aujourd'hui commencent par de petits morceaux et les ajoutent les uns aux autres pour constituer une grande montagne : c'est un grand défaut. Les anciens travaillaient d'abord l'ensemble ; ils n'y faisaient que trois ou quatre divisions ; c'est pourquoi ils réalisaient des œuvres accomplies. Bien que, dans leurs tableaux, il y eut beaucoup de détails et que leurs traits fussent divers, le principal, dans leurs œuvres, était de savoir bien disposer les [éléments] de la composition. Les hommes [de la dynastie] des Yuan disaient : les deux Mi et Kao ², ces trois peintres ont déjà obtenu notre cœur ³.

XXIV. Méthode du trait tchō-tai.
Ni Yun-lin employait cela.

Les anciens disent : « avoir le pinceau, avoir l'encre » ⁴. Le pinceau, l'encre, ces deux choses, on les ignore souvent. Comment les peintures pourraient-elles ne pas avoir de pinceau ni d'encre ? Quand elles ont seulement le contour sans avoir la méthode des traits, aussitôt on appelle cela « sans pinceau ». Quand elles ont la méthode des traits et qu'elles n'ont pas les nuances, elles sont sans relief ⁵ ; aussitôt, on appelle cela « sans encre ». Les nuances et le relief ne se trouvent pas dans les traits mais dans la première esquisse du contour. C'est comme ^{p.135} celui qui bâtit une maison : quand il veut placer les chevrons, certainement, il place d'abord les colonnes et les poutres ⁶. Quand celles-ci sont debout, même un habile

¹ On a traité jusqu'ici des pierres considérées comme un élément constituant de la montagne. Les diverses études partielles étant achevées, on aborde maintenant l'étude de la montagne vue dans son ensemble.
² Kao pour Kao yen king.
³ C'est-à-dire : « sont en pleine conformité de vues avec nous ».
⁴ Cf. Introduction, chap. XIII, et note 1.
⁵ Mot à mot : elles sont sans face et sans dos.
⁶ Le texte fait allusion au procédé de construction de la maison chinoise qui dépend tout entière de l'établissement d'une charpente de bois. Celle-ci donne la forme générale. Elle est établie par des colonnes de bois sur lesquelles portent les poutres et l'armature générale de la toiture. Les chevrons n'interviennent donc qu'ensuite, au moment de l'achèvement du toit.

Kong-chou ne pourrait pas changer la forme [de la maison] en plaçant les chevrons ¹.

XXV. Méthode pour commencer à peindre les montagnes.

Ceci représente ce qu'on appelle tchang ². Il faut faire en sorte que les veines se suivent; la partie gauche et la partie droite se font équilibre. Même si l'on y ajoute jusqu'à mille et dix-mille plans, on ne sort pas de [l'application de] cette méthode ³.

XXVI. Méthode pour commencer à peindre les montagnes.

1. La forme haute et toute droite, on appelle cela fong. - 2. La forme arrondie, on appelle cela louan.

VII⁴

Méthode d'établir le tchang
et de fixer les traits qui le renferment⁵ p.136

Avant que les cent os du corps de l'homme existent, le nez est d'abord

¹ Kong-chou ou Kong-chou-tseu était un grand mécanicien de l'antiquité. La légende raconte qu'il avait construit un oiseau mécanique en bois et qui volait. Il en est question dans Mong-tseu. — [Œuvres liv. IV. Li leou, chap. I.](#) Cette allusion signifie donc que : de même qu'on ne peut pas changer la forme de la maison en plaçant les chevrons, puisque celle-ci est déterminée par la charpente ; de même, on ne peut pas changer la forme essentielle de la montagne par des traits intérieurs. L'ensemble prédomine et donne la forme, le reste n'ajoute que des détails.

² Le *tchang* est une montagne qui se dresse comme un écran devant les yeux. Il faut faire en sorte que les mouvements du terrain qui la constituent, son ossature et ses stries, rentrent les uns dans les autres, se continuent en s'équilibrant suivant les divers plans qui s'étagent. On peut les multiplier en grand nombre ; pour les accrocher à l'ossature principale, on reste toujours dans les conditions d'application de méthode qui fait prédominer l'ensemble.

³ Ici commence l'explication au moyen de planches et d'exemples de ces termes techniques qui ont été énumérés dans l'Introduction générale au chap. XII. — *Explication des termes techniques, deuxième partie.* — Le lecteur fera bien d'y recourir.

⁴ Ce titre est fort difficile à traduire. Le texte chinois comporte l'idée d'ouvrir le *tchang*, le sommet de la montagne, l'escarpement et de le fermer, de le cadénasser, littéralement, d'accrocher la serrure. Il comporte donc le sens d'établir tout d'abord la ligne générale du sommet et le contour de la montagne, puis de fermer cet espace ouvert par les veines ou les stries apparentes de la structure rocheuse, de manière à définir et à préciser de plus en plus la forme que l'on a sous les yeux.

⁵ Ici commence une section où, après avoir étudié la composition de la technique des pierres pour former une montagne, on étudie la composition des montagnes elles-mêmes. Comme on le verra, cette composition tend toujours à mettre en évidence un sommet dominant autour duquel se groupent des sommets subordonnés.

formé ¹. Le premier coup de pinceau, c'est ce qu'on appelle *tcheng mien* (le visage) : c'est le nez de la montagne. Si l'on considère l'ensemble du corps, on met en premier lieu la tête ; le trait de pinceau qui sert à terminer le sommet est ce qu'on appelle *tchang* : c'est la tête de la montagne. Là, [le contour] qui s'élève ou s'abaisse constitue la dominante de la montagne.

XXVII. [Méthode d'établir le *tchang*].
1. Stries – 2. Face.

Alors, les veines se continuent et c'est la dominante de tout le tableau. Dans celui-ci, un arbre ou une pierre, tous servent [la montagne] comme leur maître. On y trouve encore le Prince et le Ministre. C'est pourquoi, quand Kouo Hi faisait la montagne dominante, il la faisait haute et droite, onduleuse, spacieuse, épaisse, héroïque, énergique, équilibrée et austère.

Au dessus il y a ce qui couvre ; au dessous il y a ce qui supporte ; les montagnes qui se trouvent devant ont un soutien : p.137 celles qui se trouvent derrière ont un appui. La méthode est [alors] parfaite ².

VIII

Méthode du maître et de l'hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre

Mo-ki (Wang Wei) dit : « Pour peindre les montagnes, on examine d'abord la forme spirituelle ; ensuite, on distingue le pur et l'impur. On détermine les salutations de l'hôte et du maître ; p.138 on dispose les attitudes des différents pics. Quand il y en a trop, c'est du désordre ; quand il y en a trop peu, c'est de l'insuffisance.

¹ On a ici une allusion à la théorie chinoise de la formation de l'embryon. D'après cette théorie, le corps de l'embryon commence à se former par le nez ; ce n'est qu'ensuite que la structure osseuse apparaît.

² On a ici l'exposé d'une méthode différente de la précédente pour dessiner le *tchang* ou la haute montagne qui se dresse comme un écran au fond du paysage. Dans la méthode précédente, le profil général était d'abord établi, puis on y accrochait les différents contreforts. Ici, au contraire, on commence par dessiner la masse la plus rapprochée, celle qu'on voit désignée par les caractères [] sur la planche XXVII, puis au-dessus d'elle on en dessine une autre, et une autre encore, de manière à les étager les unes au dessus des autres et à constituer la masse totale de la montagne. On constitue donc la forme de la montagne comme, suivant l'embryologie chinoise, se forme l'enfant, en commençant par le nez. C'est pourquoi la partie qui sert d'amorce au dessin de la montagne prend le nom de *tcheng-mien*.

XXVIII. Méthode du maître et de l'hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre.

XXIX. Méthode du maître et de l'hôte qui s'inclinent l'un devant l'autre.

Parce que je désire que les contours soient clairement divisés et les veines très distinctes, je n'ajoute pas de traits au dessin. Que l'on considère cette méthode afin de faciliter les débuts. Plusieurs des cas particuliers des méthodes de traits ont déjà été exposés dans la partie [consacrée] aux méthodes des pierres louan-t'eou des différentes écoles.

Parmi les montagnes, il y en a de hautes, il y en a de basses. La haute [montagne], ses veines se trouvent en bas ; ses épaules et ses membres s'étalent ; sa base est épaisse et grande, elle est entourée de *louan* (sommets arrondis) et de cavernes qui se suivent sans fin. Cela, c'est une haute montagne. Certainement, il doit en être ainsi pour qu'on ne dise pas qu'elle est isolée ou monotone.

La basse montagne, ses veines se trouvent en haut, son sommet est en plateau, le vertex et le front se touchent, sa base a un grand écartement, sa masse est grosse, profondément plantée [dans la terre], on ne peut la mesurer. Cela, c'est la montagne basse. Il doit en être ainsi pour qu'on ne dise pas qu'elle est trop mince et trop faible.

Commentaire. — On a ici une nouvelle affirmation des idées mystiques qui s'attachent à la montagne. Ce fragment, emprunté aux écrits de Wang Wei, nous montre qu'avant tout, le fondateur de l'école chinoise du paysage plaçait la spiritualité de la montagne et l'expression de grandeur qui en découle. Le pur et l'impur sont une formule de perspective aérienne mêlée à des idées cosmologiques. Le pur, c'est la lumière ou yang et, par conséquent, les parties éclairées ; l'impur, c'est l'ombre ou yin, et, par conséquent, les parties sombres. De plus, certains sommets dominant dans la composition d'un paysage. La montagne dominante, c'est le maître de la maison, la montagne subordonnée, c'est l'hôte ; les mouvements des montagnes sont comparés aux salutations de l'hôte et du maître. La montagne dominante a aussi souvent été comparée au Prince, les montagnes subordonnées

aux Ministres. Dans toutes ces allusions ou ces symboles on devine cette idée sous-jacente que la montagne est l'élément essentiel du paysage ; elle le domine non seulement de sa grandeur réelle, mais par les phénomènes géants qu'elle exprime. Elle est la manifestation de cette portion du divin que l'artiste entrevoit comme les philosophes et dont il s'essaye à évoquer l'image. Une fois encore la valeur de cette inspiration philosophique apparaît dans l'étude du peintre. Ces techniciens parlent comme des poètes.

IX

Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage

@

Dans la planche précédente, on a encore employé [la méthode] p.139 des pics étrangers pour établir la forme spirituelle [de la montagne dominante]. Ici, on montre spécialement la méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage. Comme elle hausse sa tête et qu'elle allonge ses bras, toutes ses formes sont réunies ; il est inutile d'en ajouter d'étrangères. Quant à la peinture, elle est encore plus massive. C'est ce qu'on appelle faire directement la chose elle-même ; on n'y ajoute pas d'embellissement.

XXX. Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage.

XXXI. [Méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage].

Si l'on compare cette planche à la précédente, [dans] cette dernière, [la montagne] est comme un grand Prince président dans la salle de

cérémonie ; les [*tchou*]-*heou* s'inclinent. [Dans] celle-ci [la montagne] est comme [le Prince] pensant silencieusement et respectueusement à la Rectitude au moment où il reste seul dans le palais retiré. Wang Yeou-tch'eng (Wang Wei) employait souvent cette méthode pour peindre la montagne dominante.

Commentaire. — p.140 La différence entre les planches XXVIII—XXIX et les planches XXX—XXXI, XXXII—XXXIII est caractéristique. Dans les premières la composition mettait en présence plusieurs sommets, séparés les uns des autres et faisant partie d'un même massif montagneux. Ici, il s'agit d'une seule montagne, avec son sommet dominant et ses parties subordonnées. Elle est, pour ainsi dire, personnifiée. Le texte dit qu'elle hausse sa tête, c'est à dire qu'elle élève son sommet ; elle allonge ses bras ; c'est à dire que ses contreforts s'allongent pour l'établir solidement sur la plaine. C'est la montagne unique, puissante, solitaire, se suffisant à elle-même et remplissant tout le tableau.

D'autre part, l'idée du maître et de l'hôte cède la place ici à celle du Prince entouré de ses *tchou-heou* ou grands feudataires. Le sommet, c'est le Prince ; il s'isole de ceux-ci, représentés par les contreforts, les plateaux, les masses dérivés qui l'entourent respectueusement. L'image du Prince s'isolant pour méditer sur la Voie Parfaite exprime puissamment cette domination du sommet solitaire qui semble rêver dans une orgueilleuse majesté.

XXXII. [Suite de la méthode de la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage].

XXXIII. Suite de [la méthode de] la montagne dominante se constituant à elle-même son propre entourage.

Distinction des montagnes par la méthode des trois éloignements

p.141 Les montagnes ont trois éloignements. Quand leur sommet est disposé de bas en haut, on appelle cela *kao-yuan* (éloignement de hauteur). Quand, à travers la partie antérieure, on aperçoit les fonds, on appelle cela *chen-yuan* (éloignement de profondeur). Quand, depuis les parties proches [on voit] jusqu'aux parties lointaines, on appelle cela *p'ing-yuan* (éloignement horizontal). La position de *kao-yuan* est escarpée ; la position de *chen-yuan* forme des plans répétés ; la position de *p'ing yuan* est allongée. Dans ceci se trouve le [principe] essentiel de tout le tableau.

XXXIV. Exemple de kao-yuan.

XXXV. Exemple de chen-yuan.

Si [la montagne] est profonde sans éloignement, alors elle devient plate. Si elle est horizontale sans éloignement, alors elle devient [trop] rapprochée. Si elle est haute sans éloignement, p.142 alors elle devient [trop] basse. Quand, dans les [peintures de] paysage on a ces défauts, c'est comme les hommes vulgaires et grossiers, les porteurs de chaises à porteurs ou les *tsao-li* ¹ de race vile ; quand les ermites des montagnes les voient, ils abandonnent leur famille et leur chaumière et s'encourent précipitamment en se bouchant le nez ².

Mais quand [les montagnes] sont déjà éloignées et qu'on veut qu'elles soient hautes, on doit les faire paraître plus hautes encore au moyen des

¹ Les *tsao-li* sont des domestiques attachés aux *yamen*.

² Le texte fait ici allusion à ces lettrés solitaires, à ces *sien-jen* retirés dans les solitudes montagneuses et qui sont si souvent représentés dans les peintures. Le dessin d'une montagne vulgaire ferait donc s'encourir ces

cascades. Les oies sauvages planent au dessous [des montagnes] de mille *siun* ¹, les chaumières sont situées à trois degrés différents [de la montagne] ; si ce n'est ni haut ni lointain, que serait-ce ? Quand [les montagnes] sont déjà éloignées, on doit les faire paraître plus profondes au moyen des nuages. La dame de jade ² est voilée par la vapeur, les étoiles brillantes sont emprisonnées par les sommets ; si ce n'est ni profond ni éloigné, que serait-ce ? Quand [les montagnes] sont déjà éloignées, et qu'on veut qu'elles soient horizontalement disposées, on doit les étendre davantage au moyen de brumes. Sur le monticule se montrent les fleurs et les fils et dans la vallée se refroidit Yu-kong ; si ce n'est pas large et lointain, que serait-ce ³ ?

Commentaire. — Si un doute pouvait subsister sur les connaissances perspectives des Chinois, ce paragraphe devrait achever de l'anéantir. Il ne saurait être plus clairement question des trois dimensions de l'espace. Il est question ici d'un problème perspectif mêlé à la composition du paysage montagneux. Lorsque la montagne est abrupte, que ses pentes se dressent presque verticalement, on a le *kao-yuan*. Lorsque des accidents divers se succèdent, les uns derrières les autres, dans les échancrures des montagnes, on a le *cheu-yuan*. Lorsque, enfin, la montagne est basse et qu'elle s'étend en largeur, on a le *p'ing-yuan*. Ces trois dispositions dominantes règlent la composition du tableau. Dans la montagne en hauteur, on accentue l'idée de verticalité par la disposition d'une cascade, par un vol d'oies ^{p.143} sauvages passant bien loin dans le ciel, par des chaumières savamment distribuées sur des plateaux rocheux. On accentue l'impression de profondeur par le clair de lune et les nuages ; on accentue enfin l'étalement en largeur par des nappes de brume. Ce sont des procédés de composition qui concourent à l'effet perspectif et qui, d'autre part, sont liés à la nature du paysage évoqué.

La première planche (XXXIV) de cette section montre une perspective en hauteur, dans laquelle les accidents du pic qui se dresse restent à peu près dans le même plan. Une cascade bondit d'abîme en abîme.

La seconde (XXXV) montre une perspective de profondeur, les différents massifs constituants de la montagne étant largement séparés et apparaissant les uns derrières les autres. Des nuages flottent dans les vides et contribuent à accentuer encore l'idée de distance.

La troisième, enfin, (XXXVI) montre des montagnes disposées comme un écran large et lointain qui ferme le paysage, tout l'avant-plan étant occupé par une vallée basse et les seconds plans par des accidents qui annoncent peu à peu les hauts sommets du fond.

personnages qui, abandonnant tout, s'échapperaient de la peinture dans laquelle le peintre les a placés.

¹ Le *siun* est une mesure de huit *tch'e*.

² La dame de jade est une épithète poétique de la lune.

³ Les fleurs et les fils qui se montrent sur le monticule ne sont autres que des pruniers en fleurs et des grues. C'est une allusion à l'histoire de Lin Pou, poète de la dynastie des Song, mort en 1026. Il se retira dans la solitude où il cultivait des pruniers et élevait des grues. Il ne se maria point, disant que les pruniers étaient ses femmes et les grues, ses fils.

Yu Kong est un personnage légendaire dont il est question dans Lie-tseu. (cf. les *Vingt-cinq tseu*, 5^e *kiuan*, p. 2 v°). C'était un géant qui habitait la vallée de la montagne Pei. En somme ces deux membres de phrase signifient que, sur le monticule, il y a des pruniers et des grues ; dans la vallée, des ermites.

XXXVI. Exemple du p'ing-yuan.

XXXVII. Méthode des sommets lointains et horizontalement disposés (p'ing-yuan).

XI

Divers dessins des sommets d'après différentes écoles ¹

@

Quand on connaît déjà les stries extérieures (*mouo-lo*) ^{p.144} et les veines intérieures (*hiue-mouo*) ² des montagnes dominantes, on est expérimenté dans les contours. Alors, par quels traits des différentes écoles faut-il commencer ? Tong Pei-yuan constitue la réunion de toutes les supériorités. Sa méthode de traits est grave ; il faut y travailler le [coup] de pinceau. Quand le [coup] de pinceau est formé, les autres méthodes ne sont plus difficiles. Du reste, quand on étudie la peinture, on doit craindre [d'avoir] la main [abîmée par] de mauvaises études. Il n'y a que cette méthode de traits qui n'abîme pas la main. Est-ce que je me découvre le côté gauche ? ³

¹ A l'étude de la structure, on a maintenant ajouté celle de la composition. Suivant le même plan logique qui fut employé dans le livre des arbres, Lou-tch'ai-che et Wang Ngan-tsie [css : cf. n. p. 129] donnent ici des exemples des différents maîtres des grandes époques pour montrer les applications diverses de la méthode des trois éloignements.

² Les *mouo-lo* que j'ai traduit par « stries extérieures » sont les accidents proéminents des pentes montagneuses, les arêtes rocheuses qui se projettent en avant et qui dénoncent sa structure. Les *hiue-mouo* que j'ai traduit par veines intérieures, sont ces replis formant des gorges, profondément creusés sur le flanc des montagnes et par lesquels l'eau ruisselle, circulant dans ce grand corps vivant, d'après les Chinois, comme le sang dans les veines de l'homme. Ce sont là des termes techniques qu'il n'est pas facile de traduire mais dont la signification est très précise et correspond, en somme, aux arêtes et aux creux de la montagne.

³ Les vêtements chinois se ferment du côté droit. Le côté gauche du corps est donc couvert. Lorsque l'auteur chinois dit : « Est ce que je me découvre le côté gauche ? » il veut dire « Ne suis-je pas pareil à tout le monde ? », et, plus précisément : « Tout le monde n'est-il pas de mon avis ? »

XXXVIII. [Sommets de] Tong Yuan.

Les montagnes de Pei-yuan sont pures et profondes ; leur goût est supérieur et [pareil à celui] des anciens. Les critiques disent que ses monochromes à l'encre de Chine ressemblent [aux peintures] de Wang Wei. Ses peintures en couleurs sont comme [celles] de [Li] Sseu-hiun : il employait souvent le trait de p'i-ma ; il employait la couleur de teinte foncée, [à la manière] des anciens. Les quatre grands peintres des Song ainsi que [Houang] Tseu-kieou et [Ni] Yun-lin l'ont souvent pris pour maître. Bien que, dans son vieil âge, [Houang] Tseu-kieou ait changé la manière [de Tong-yuan] et fondé une école, il n'a pu en surpasser les limites.

XXXIX. [Sommets de] Kiu-jan. p.145

Il a obtenu la correcte transmission de la manière de Pei-yuan. Son pinceau et son encre étaient élégants. Il excellait à faire les sommets dans la vapeur. Dans sa jeunesse, il faisait beaucoup de fan-t'eou ¹ ; dans son âge mûr, [il peignait les sommets] tout droits ; dans sa vieillesse, [il les peignait] plats et étalés en largeur, cela avec un goût très sûr. De plus, autour de ses pics de montagnes, parmi les arbres et les monticules, il faisait souvent des louan-che ². On ne peut l'ignorer.

¹ Le fan-t'eou est la pierre en forme de cristal d'alun. Cf. Introduction générale, chap. XI et le présent Livre des Pierres, chap. I, note 3. p. 121.
² Les louan-che sont des pierres roulées par les eaux des torrents et qui ont pris cette forme d'œuf spéciale aux galets.

XL. [Les Sommets de] King Hao.

Hong-kou-tseu **1** excellait à faire des sommets dans les nuages. Leurs quatre faces étaient hautes et grandes. Il se moquait souvent de Wou Tao-tseu et disait qu'il avait le coup de pinceau sans encre. [Il se moquait aussi de] Hiang Jong [et disait qu'] il avait de l'encre et pas de pinceau **2**. Si l'on regarde ses traits, vraiment, chaque coup de son pinceau. c'est le pinceau ; chaque coup de son pinceau, c'est l'encre. C'est pourquoi Kouan T'ong le servait en se tenant à la place du Nord **3**.

XLI. [Les sommets de] Kouan T'ong. p.146

[Kouan] Tong prit comme maître [King] Hao. Dans son vieil âge, il eut la réputation de surpasser son maître. Il abandonna pinceau et papier ; il épargna son pinceau **4** mais son coup de pinceau devint plus énergique. Ses paysages furent rares, mais de plus en plus supérieurs. Souvent, les contours étaient chargés de neige. Les couches de neige étaient élégantes et au-dessus de toute comparaison. Li Tch'eng l'a pris comme maître ; Kouo Tchong-chou a aussi suivi sa méthode.

1 Hong-kou-tseu : appellation de King Hao.
2 Pour comprendre ce passage, il faut se reporter au chapitre XIII de l'Introduction générale, où l'on trouve exposée la signification de la locution technique « avoir du pinceau, avoir de l'encre ».
3 C'est-à-dire : en se tenant à la place inférieure, celle qui revient à l'élève. La place supérieure est au sud. La première correspond à la droite ; la deuxième à la gauche car, dans les rites chinois, c'est la gauche qui est la place d'honneur.
4 C'est-à-dire que dans son vieil âge, il peignit beaucoup moins.

XLII. [Sommets de] Li Tch'eng.

Ses peintures imitent celles de Kouan T'ong. Les brumes et les nuages y sont changeants et fugaces. Les eaux et les pierres y expriment la solitude. Il excellait aussi bien dans [la peinture de] hien que dans [celle de] yi ¹ Les critiques disent qu'il a été le seul qui, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, ait représenté les formes et la substance de la montagne.

XLIII. [Sommets de] Fan K'ouan. p.147

Au début, il a imité Li Tch'eng ; ensuite, il a imité King Hao. Il mettait souvent des arbres en grand nombre au sommet des montagnes. Au bord de l'eau, il aimait à faire des pierres grandioses. Souvent il disait en soupirant : « Imiter les anciens, ce n'est pas aussi facile que d'imiter la nature ». Il habita T'ai-houa dans le Tchong-nan ². Partout, il regardait les merveilles [du paysage]. Son coup de pinceau était puissant et expérimenté. Véritablement, il a connu à fond la structure de la montagne. Sa renommée égale celle de Kouan T'ong et de Li Tch'eng. Seulement, dans son vieil âge, il employait trop d'encre, ce qui fait que la terre et les pierres ne se distinguaient plus.

¹ *Hien* signifie un lieu escarpé, élevé, dangereux et difficile, *yi* est son contraire. Cela veut donc dire que Li Tch'eng excellait aussi bien à évoquer des paysages montagneux faits de pics escarpés, couronnant des abîmes, que des paysages où les mouvements du terrain sont faibles, horizontalement disposés et caractérisent une région de plaines ou de plateaux, facile à parcourir.
² Tchong-nan est le nom d'un ancien arrondissement établi par les Wei occidentaux à l'est de Tcheou-tchen, département de Si-ngan-fou dans le Chàn-si. Le nom de Tchong-nan est porté par une montagne située dans cette division administrative. T'ai-houa est le nom du site qu'habita Fan K'ouan dans la montagne Tchong-nan.

XLIV. [Les Sommets de] Wang Wei.

XLV. [Les Sommets de] Li Sseu-hiun. p.148

XLIV. — Au commencement, il employa les méthodes siuan et tan 1. Ensuite, il changea pour les méthodes keou et k'an 2. Les premières peintures de lettrés (wen-jen) 3, Yeou-tch'eng 4 les a faites : c'est [ce qu'on appelle] l'Ecole du Sud. Après lui, ceux qui ont subi son influence, Tong [Yuan], Kiu-[jan], Li Tch'eng, Fan K'ouan, sont ses propres fils. King [Hao], Kouan [T'ong], Tchang Tsao, Pi Hong, Kouo Tchong-chou, ont aussi pratiqué sa méthode. Au temps des Song, les Mi père et fils, Wang Tsin-k'ing, Li Long-mien, Tchao Song-siue (Tchao Mong-fou) ont reçu sa méthode par l'intermédiaire de Kiu-jan. Jusqu'aux quatre grands maîtres des Yuan, Wang [Mong], Houang [Kong-wang], Ni [Yuan-tchen], Wou [Tchen] 5, tous ont reçu sa vraie méthode. Sous les Ming, Wen et Chen 6 ont reçu à leur tour et de loin son bol et son habit 7.

XLV. — [Il employait] les traits de siao-fou-p'i 8 ; son coup de pinceau était très fort : c'est l'école du Nord. On l'a surnommé Ta Li tsiang-kiun (le maréchal Li le père) 9. Il excellait à employer l'or et le vert ; cela formait la méthode de son école. Cependant, sous la chair, il y a des os 10 ; dans l'abondance et dans la plénitude, sa vitalité était très puissante 11. Les peintures kong-houa 12 en couleurs de ceux qui l'ont suivi sont souvent imitées de lui. On n'a jamais pu l'égaliser. Son fils [Li] Tchao-tao a changé un petit peu sa méthode ; la force de son pinceau est inférieure à celle de son père. Cependant, on l'appelle Siao Li tsiang-kiun (le maréchal Li le fils). Au temps des Song, Tchao Po-kiu, Tchao Po-siao. Ma Yuan, Hia Kouei, Li T'ang, Lieou Song-nien, tous ont pris pour modèle [Li] Sseu-hiun. Au temps des Yuan, Ting Ye-fou, Ts'ien Chouen-kiu, et Kieou Che-tcheou, l'ont imité. Ces peintres ont tous possédé sa manière, mais ils n'ont pas eu sa grâce. Jusqu'à ce que, avec Tai Wen-tsin, Wou Siao-sien etc., on s'écartât davantage de la doctrine et que l'habit et le bol de l'école du Nord tombassent dans la poussière 13.

1 Le *hiuan* est la méthode des dégradés qui fut employée par Wang Wei. Voir Introduction générale, chap. VII, note 4, p. 23 ; t'an évoque des teintes pâles, légèrement indiquées. J'ai traduit au chap. VII de l'Introduction générale *siuan* par *dégradés* et *t'an* par *demi-teintes*.
2 La méthode *keou* comporte un enlèvement brusque du pinceau qui laisse au trait l'apparence d'un crochet ; *k'an* signifie des traits dessinés brusquement ayant l'apparence d'entaillures produites à la hache. Cf. Introduction générale, chap. VII, note 1, p. 24.
3 Les « peintures de lettrés » ne sont autres que les peintures en monochrome à l'encre de Chine.
4 Yeou-tch'eng, c'est-à-dire Wang Wei.
5 Les quatre maîtres de la dynastie des Yuan sont : Tchao Mong-fou, Houang Kong-wang, Wang Mong, Wou Tchen. Cf. Introduction générale chap. IX. Fondation des Écoles.
6 Wen pour Wen Tch'eng-ming ; Chen pour Chen-Tcheou.
7 Il s'agit ici d'une formule bouddhique. Elle fait allusion au bol du Buddha et à l'habit monastique que se léguaient l'un à l'autre en signe d'investiture les six patriarches du Bouddhisme chinois.
8 Le *siao-fou-p'i* est la 6^e espèce de traits énumérés au chap. XI de l'Introduction générale.
9 On appelle Li Sseu-hiun le grand Li, *ta Li* par opposition au petit Li, *siao Li* qui n'est autre que son fils Li Tchao-tao : il porta aussi le titre de maréchal. Grand et petit signifient ici père et fils.
10 C'est-à-dire : non seulement il y a la beauté extérieure, mais encore la structure.
11 Abondance et plénitude sont pris ici dans le sens de beauté un peu molle et trop jolie. Li y ajoutait une vitalité puissante : ce qui veut dire qu'il avait à la fois la grâce et la force.
12 Les peintures *kong-houa* sont exécutées au moyen de traits fins et menus. L'Ecole du Nord, avec les Li, pratiquait une sorte d'enluminure à couleurs saturées et à traits fins. Son style vigoureux et brutal s'est développé plus tard. C'est à Li T'ang que l'on doit cette réforme de l'école (Cf. le texte de la planche suivante XLVI.)
13 Allusion bouddhique. Voir p. 23, n. 1. — On a ici, dans un bref raccourci, le tracé de l'histoire de l'école du Nord.

XLVI. [Sommets de] Li T'ang.

[Li] Tang a développé les traits de [Li] Sseu-hiun et employé entièrement la force du pinceau dans son maniement. Il a encore transformé le trait de siao-fou-p'i en ta-fou-p'i. L'empereur Houei-tsong [de la dynastie] des Song a dit : « De nos jours, Li T'ang peut être comparé à [Li] Sseu-hiun ». A cette époque, on disait : « Les deux Li » ¹. Lieou Song-nien, au début, imitait Tchang Touen-li. L'esprit [de ses peintures] était pur et subtil ; sa réputation dépassait celle de son mature. Ensuite, il prit les traits de ta-[fou-p'i] et de siao-fou-p'i des deux Li et il en fit une seule méthode.

XLVII. [Sommets de] Lieou Song-nien. p.149

Lieou] Song-nien a imité Tchang Hiun-li. Son ancien nom était Touen-li. Il l'a changé pour éviter [de porter] le même nom que l'empereur Kouang Tsong. Tchang imitait Li T'ang. Les hommes d'aujourd'hui savent seulement que les peintures de [Lieou] Song-nien égalent celles de [Li] Sseu-hiun, mais ils ne savent pas que la source du fleuve vient véritablement de Tchang.

¹ C'est-à-dire que l'on égalait Li Sseu-hiun et Li T'ang.

XLVIII. [Sommets de] Kouo Hi.

Dans les paysages et dans les forêts d’hiver, il imitait Li Tch’eng. Il possédait la grâce des brumes et des nuages à demi dévoilés. Sa composition et son coup de pinceau furent sans égal à son époque. Dans sa jeunesse, il connaissait à fond le kong-tche ¹. Dans son vieil âge, il peignait en outre d’une façon puissante. Il faisait souvent le yun-t’euo ². On y sent la puissance et la grâce. Un ancien disait : « Les nuages d’été ont beaucoup [de formes pareilles à] des pics bizarres : c’est le Ciel qui compose des peintures » ³. Alors, [Kouo] Hi a véritablement imité la nature. Les peintres des Yuan, en général, imitaient Tong [Yuan] et Kiu-[jan]. Mais Ts’an Yun-si, T’ang Tseu-houa, Yao Yen-k’ing, Tchou Tsö-min, tous ont imité Kouo Hi.

XLIX. [Sommets de] Siao Tchao.

Les peintures de [Siao] Tchao ont la méthode de Pei-yuan, mais les traits y ont plus de puissance. Il aimait à faire des pics et des pierres bizarres. Quand on les regarde, c’est comme s’ils avaient la forme des vagues qui montent, des nuages qui flottent, du vent qui tourbillonne.

¹ Le *kong-tche* et le *kong-houa* sont des termes techniques à peu près équivalents. Ils expriment cette manière détaillée et minutieuse de peindre par de petits traits fins, qui caractérisait l’œuvre de Li Sseu-hiun. (V. p. 148). Kouo Hi se dégagea donc de cette manière avec l’âge puisqu’il est dit qu’à ce moment, il peignit en outre « d’une façon puissante ». C’est le résumé de l’évolution du style du Nord.
² Il s’agit ici du *yun-t’euo-ts’iun*, les traits plissés comme la tête du nuage. (Voir Introduction générale, chap. XI).
³ C’est-à-dire que les nuages se composent de manière à évoquer des accumulations de montagnes et des formes singulières dans lesquelles la rêverie fait apparaître des paysages. Léonard a signalé aussi ce phénomène. Un ancien Chinois disait que : « c’était le Ciel qui s’amusaient alors à imposer des peintures ». Cet ancien Chinois n’est autre que le grand peintre Kou K’ai-tche.

L. [Sommets de] Kiang Kouan-tao.

Il imitait Kiu-jan ; sa méthode de traits est [cependant] un peu différente : on l'appelle vulgairement Ni-li-pa-ting (« arracher des clous dans la boue ») ¹ parce que la mousse est souvent faite par des points allongés comme des poinçons. Il y a aussi [dans ses peintures] quelque chose d'abondant [qui lui est particulier].

LI. [Sommets de] Li Kong-lin.

Il a réuni les méthodes des divers grands peintres Kou, Lou, Tchang et Wou ² pour en faire la sienne propre. Les critiques disent que ses paysages ressemblent à ceux de Li Sseu-hiun et qu'ils sont purs comme ceux de Wang Yeou-tch'eng. Il est le premier parmi les peintres des Song.

¹ Un coup d'œil sur l'exemple qui accompagne ce texte, montrera mieux que tout commentaire ce que signifie la locution technique *ni-li-pa-ting* et combien la comparaison que comporte ce nom est justifiée.

² Kou pour Kou K'ai-tche ; Lou pour Lou T'an-wei ; Tchang pour Tchang Seng-yeou ; Wou pour Wou Tao-tseu.

LII. [Sommets de] Li Tch'eng.

Ici l'idée du pinceau est la même que dans la peinture [intitulée] : « La [rivière] Tchö à l'est de K'ouang-lou », par Hien Hi. Dans la calligraphie, on parle constamment de la minceur, de la vigueur, de l'universalité, de la spiritualité. Hi a obtenu cela.

XII

[Sommets de] Mi Fei.

@

p.152 Siang-yang ¹ employait la méthode *p'o-mouo* ² de Wang Hia. Il mêlait à cette méthode celles du *p'ouô-mouo* ³, du *tsi-mouo* ⁴, du *tsiao-mouo* ⁵. C'est pourquoi [ses peintures] ont une extrême saveur. On dit que Mi excelle dans l'emploi de l'encre, mais moi, je dis qu'il excelle dans le coup de pinceau. Le coup de pinceau de Mi, employé dans l'écriture, on le trouve souvent vulgaire, mais quand on le voit dans la peinture, on sent qu'il est *yuan* et *heou* ⁶. Le *yuan*, il est encore possible de l'acquérir par le travail, mais le *heou* provient d'un don inné. Celui qui n'a pas de don inné et qui s'applique à l'apprendre, c'est comme si le Prince de Chang ⁷ voulait surpasser Chou-tou et Yen Houei ⁸ : c'est impossible. Quoique Mi Fei ait imité Wang Hia, au fond la source [de sa méthode] provient de [Tong] Pei-

¹ Mi Fei est désigné ici par le nom de son lieu de naissance : il était, en effet, de Siang-yang, dans la province de Hou-kouang.

² Le *p'o-mouo*, mot à mot : « lancer l'encre, faire couler l'encre », est un terme technique qui correspond à l'emploi de l'encre coulante. (Voir Introduction générale chap. XIV).

³ Le *p'ouô-mouo*, mot à mot : « discerner l'encre » terme technique qui correspond à l'emploi du dégradé.

⁴ Le *tsi-mouo*, mot à mot : « amasser l'encre » terme technique qui correspond à l'accumulation épaisse des couches d'encre.

⁵ *Tsiao-mouo* ; *tsiao* veut dire « dessécher, brûler ». C'est un terme technique qui correspond à l'emploi de l'encre sèche, c'est-à-dire de l'encre très peu délayée, en opposition au *p'o-mouo*, encre coulante.

⁶ On a ici deux termes techniques dont on sent bien la signification quand on se reporte à la planche ou aux peintures du style des Mi, mais qu'il est bien difficile de traduire. *Yuan* veut dire : rond, circulaire ; il s'applique à la façon dont le pinceau laisse sa trace sur le papier ou la soie, par un encrage lenticulaire. *Heou* exprime l'idée d'épaisseur, de fermeté, de puissance, et s'applique à l'encrage violent et puissant de la manière des Mi. Le *yuan* peut tenir à l'habileté technique ; le *heou* est la manifestation d'un artiste en pleine possession de son génie.

⁷ Wei Yang ou Kong-souen Yang, prince de Chang, vivait au IV^e siècle av. J. C. Ses talents le firent appeler, fort jeune encore, au rang de ministre du Prince de Wei. Il entra ensuite au service du duc de Ts'in et reçut le titre de Prince de Chang. Ce fut un administrateur sévère et dont la justice ne reculait pas devant la cruauté. Il fut tué en 338 av. J. C. dans une révolte du peuple de Ts'in.

⁸ Chou-tou, appellation de Houang Hien, vivait au II^e siècle. C'est le modèle de l'homme vertueux dans la tradition chinoise. (Cf. Giles, Chinese Biographical Dictionary n° 859). Yen Houei ou Yen Yuan était un disciple favori de Confucius dont la sagesse était si hautement estimée qu'on le considérait comme un reflet du maître.

yuan. Les peintres d'aujourd'hui imitent [Mi Fei] ou bien en embrouillant trop leurs peintures, ou bien en [les faisant] trop distinctes. S'ils ne se trompent pas dans l'un, ils se trompent dans l'autre. Les endroits distincts [dans les peintures] de Mi sont comme de légers nuages couvrant les astres ; les étoiles brillantes, on les voit clairement. Les peintres d'aujourd'hui [font] comme s'ils ^{p.153} employaient des fils de fer pour enfiler des pois ¹. Les endroits indistincts [dans les peintures] de Mi sont comme un endroit sacré et très éminent qui se montre ou se cache sans qu'on puisse le suivre. Les peintres d'aujourd'hui sont comme les mauvaises herbes qui s'accumulent dans les champs incultes et qu'on ne peut plus défricher. Alors, comment imiter Mi ? [Il faut] employer le pinceau comme un poinçon, l'encre comme un vol d'oiseau, épargner l'encre comme l'or, manier le pinceau comme une boule ². Les traces du pinceau et de l'encre se pénètrent : voilà la vraie méthode de Mi !

LIII. Sommets de Mi Fei.

Commentaire. — On a déjà vu que les deux Mi introduisirent dans la peinture chinoise une technique nouvelle du monochrome. Il en a déjà été question au Livre des arbres ³, lorsqu'il s'est agi de définir les divers procédés pour dessiner les feuilles de différentes essences d'arbres. On y revient ici avec des indications techniques plus précises.

La manière de Mi Fei dérive de cette méthode inaugurée par Wang Hia et que l'on appelle l'*encre coulante*, le *p'ouo-mouo*. Cependant, pour évoquer les formes dans cet encrage violent et presque pâteux qui caractérise sa technique, Mi Fei devait assouplir le pinceau à garder, dans l'encre de Chine, la valeur de la nuance et du ton. D'où ces noms techniques donnés à certaines particularités. Le *p'o-mouo* correspond à ces teintes saturées et cependant différenciées d'une façon si savante qu'un noir paraît plus profond et plus épais que l'autre. Des empâtements d'encre au moyen desquels il donnait une substance solide à certaines formes prennent le nom de *tsi-mouo*. Enfin, Mi Fei avait coutume d'effectuer certaines reprises à l'encre sèche : c'est le *tsiao-mouo*. Tout un aspect spécial de la technique du monochrome nous apparaît ici.

On voit qu'elle est fort différente des tons vaporeux, des dégradés et des ^{p.154}

¹ Les points arrondis, les *yuan*, de Mi, sont comparés, dans ces imitations malhabiles, à des pois enfilés par des fils de fer qui représentent les traits raides avec lesquels les peintres les reliaient pour retracer les formes. La conception impressionniste et originale de Mi pouvait être facilement imitée dans son apparence. C'est contre cette copie incompréhensive que s'élève notre auteur.

² Allusion aux points arrondis *yuan*, qui caractérisent les touches du pinceau dans la manière de Mi.

³ Cf. Livre second. Les arbres. Ch. XVII et Commentaire.

demi-teintes de Wang Wei. Elle a quelque chose de la vigueur et de la brutalité du style du Nord après la réforme de Li T'ang. C'est une peinture violente et soudaine dont on peut assez facilement imiter l'apparence superficielle, mais qui comporte un esprit trop personnel et trop puissant pour être maniée par tout autre que par un maître. Aussi sont-ils rares les peintres qui peuvent s'égaliser à Mi Fei ou à son fils. Ils ont trouvé beaucoup d'imitateurs en Chine et en Corée, ils n'ont trouvé de vrais émules qu'au Japon, au XV^e siècle, avec Sesshū et Kano Massanobu.

LIV. [Les Sommets de] Mi Yeou-jen.

Les deux Mi, comment seraient-ils un paravent de marbre ? ¹ Pourquoi les peintres d'aujourd'hui imitent-ils mal les Mi ? [Mi] Yeou-jen a changé la méthode héritée de son père; [il a fait] des brumes, des nuages étranges, légers, subtils, dans lesquels il semble que se cachent, sur plusieurs plans, des maisons à étages. Il a purifié les méthodes des peintres des Song : c'est comme Mei-chan par rapport à Lao-ts'üan ². Il était impossible de ne pas changer; mais il y a [dans cette méthode] quelque chose qui ne change pas.

XIII

[Sommets de] Ni Tsan

@

Ni, Houang, Wou et Wang ³ sont surnommés les quatre grands peintres. [Houang] Tseu-kieou et [Wang] Chou-ming prennent leur origine dans [l'œuvre de] Pei-yuan ; dans leurs peintures, le pinceau est toujours oblique ⁴, mais dans celles de ^{p.155} [Ni] Yun-lin ⁵, il y est encore plus accusé. Les traits de Yun-lin sont comme une mare vide dans laquelle l'eau est épuisée ⁶ : c'est la simplicité et encore la simplicité. Les autres peintres, au contraire, emploient abondamment leur pinceau, ainsi ils peuvent encore cacher quelques erreurs. Dans les peintures de [Ni] Yun-lin, aux endroits où

¹ L'auteur fait allusion ici aux plaques de marbre qui se ressemblent toutes et dans lesquelles, comme l'a aussi signalé Léonard, l'imagination aidant, on peut voir des images confuses. Il veut dire en somme : « Comment les Mi auraient-ils peint de la même façon ? Comment se seraient-ils ressemblés comme deux paravents de marbre ? »
² Lao-ts'üan est le surnom de Sou Siun, un écrivain du XI^e siècle. Il était de Mei-chan, et ce nom de lieu doit désigner ici son fils le grand poète Sou Che. Voir l'index des noms propres à la fin de l'ouvrage.
³ Ni pour Ni Tsan ; Houang pour Houang Kong-wang ; Wou pour Wou Tchen ; Wang pour Wang Mong, considérés comme les quatre grands peintres de la dynastie des Yuan. A la place de Ni Tsan, on met souvent Tchao Mong-fou. (Voir Introduction, chap. IX.)
⁴ Position du pinceau qui correspond à une technique spéciale, celle du *ping-fong*. Voir Introduction générale, chapitre XIII, p. 36, note 4.
⁵ Yun-lin est l'appellation de Ni Tsan.
⁶ C'est-à-dire que la peinture n'étant point chargée de trait, et ceux-ci étant clairsemés, on voit, dans la peinture, comme dans une mare vide, jusqu'au fond.

il n’y a pas de traces de pinceau, on découvre encore des formes : les erreurs du pinceau sont impossibles à cacher. De plus, les contours de ses pierres sont souvent faits dans une forme carrée ; c’est véritablement tout à

LV. Montagnes hautes et lointaines de Ni Tsan. LVI. Montagnes basses et lointaines (p'ing yuan) de Ni.

fait comme Kouan T'ong. Seulement, [Kouan] T'ong employait le pinceau droit et Ni [Tsan] le maniait à la façon *tsö-tsong*. Ce qu'on appelle *tsö-tsong*, ce n'est pas prendre le pinceau toujours couché sur le papier, ce n'est pas non plus appuyer seulement la pointe du pinceau avec mollesse : c'est employer le pinceau avec vivacité. C'est pourquoi, sur le ^{p.156} côté du pinceau, on voit l'inclinaison se marquer : il n'y a rien qui ne soit le tranchant. [Ni Tsan] employait le pinceau avec une grande rapidité ; c'est pourquoi la pointe avait beaucoup de force. Cette méthode est très difficile ¹. Si l'on ne commence pas par [la méthode] de [Tong] Pei-yuan et des autres peintres jusqu'au moment où l'on est tout à fait formé et si l'on n'a pas beaucoup travaillé les traits de ces mêmes peintres, on ne peut pas arriver au point où [Ni] Yun-lin, même là où il ne ^{p.157} posait pas le pinceau, évoquait

¹ Le contexte explique ici très clairement ce qu'il faut entendre par le terme technique *tsö-tsong*. Le pinceau est couché obliquement sur le papier ; il est appuyé vivement et relevé avec vivacité, de telle sorte que le trait reste aigu et tranchant. Il comporte alors un caractère de soudaineté et de puissance qui faisait le talent de Ni Yun-lin.

LVII. Méthode de Houang [Kong-wang] pour peindre les pierres avec des talus.

LVIII. Méthode de Houang [Kong-wang] pour [peindre] les montagnes entièrement faites de rochers.

Les montagnes de Tseu-kieou ¹ ressemblent à celles de Tong Yuan. Il a été capable de changer la méthode de ce dernier ; lui-même est devenu un grand chef d'école. Dans ses sommets, il y a beaucoup de rochers escarpés ; on y voit son genre d'inspiration. D'une façon générale, pour faire une peinture [de paysage] il faut qu'il y ait des concavités et des convexités ; le contour extérieur des montagnes [doit] être extrêmement bizarre et escarpé. Dans la direction du coup de pinceau, il doit y avoir des courbes ; chaque coup de pinceau [doit] avoir plusieurs arrêts ; au dedans du contour, les traits sont redressés et ils ont de la force. C'est la méthode propre à Tseu-kieou. Maintenant, je donne deux exemples de sommets dont l'un est la pierre avec des talus et dans lequel il y a moitié de terre et moitié de pierre ; dont l'autre est une montagne entièrement rocheuse. Il faut examiner [dans la composition d'une peinture] l'endroit où il convient de les placer.

des formes. Les artistes d'aujourd'hui, chaque fois qu'ils rencontrent des montagnes simples et peu élevées, disent que c'est [la manière de] Yun-lin. A cause de cela [Ni] Yun-lin [en arrive à] être méprisé. Moi seul, je parle de lui sérieusement et avec exactitude. Je distingue les formes [de ses montagnes] l'une en *p'ing-yuan* (basse et lointaine), l'autre en *kao-yuan* ² (haute et lointaine), afin de montrer que, dans le *kao-yuan*, c'est encore [l'influence de] Kouan T'ong et que, dans le *p'ing-yuan*, il n'a pas abandonné [la manière de] [Tong] Pei-yuan.

¹ Appellation de Houang Kong-wang.

² Ceci s'applique aux deux exemples donnés dans les planches LV et LVI.

LIX. [Sommets de] Wou Tchen.

Les montagnes de Tchong-koueï ¹ imitent [celles de] Kiu-jan. Dans sa négligence, il y a de grandes subtilités. Ses montagnes portent beaucoup de petites pierres dont les points sont en tsan-tien ².

LX. [Sommets de] Wang mong. p.158

[Wang] Chou-ming (Wang Mong) employait souvent la méthode de l'ancien tchouan ³ et de l'ancien li ⁴ mêlée aux traits. C'est comme le diamant qui grave la pierre ou le bec du cygne qui fouille dans le sable. Quoi qu'il imite Tchao Wou-hing, au fond, il sort lui-même de son propre four et de son propre moule. [Ses traits étaient] pointus, mais non grêles, puissants mais non monotones, ronds, mais non comme une boule de poils, carrés mais ne laissant pas voir les angles. Il imitait les peintres des T'ang et des Song non sans ressemblance. A l'époque des Yuan, on le considérait comme le premier. En général, quand on imite un peintre, il ne faut pas mourir dans le cercle de son influence. Quant à [Wang] Chou-ming il imitait les autres peintres à la perfection.

¹ Appellation de Wou Tch'en.

² Le *tsan-tien* est un nom technique des points *tien* amassés en touffe. Comme on l'a vu au chapitre XII de l'Introduction générale, *Explication des termes techniques*, le *tien* est une modalité du *tchouo*. Il consiste à pointer avec l'extrême bout du pinceau tenu obliquement. On en voit les effets dans la planche ci-dessus.

³ Le *tchouan* est un style d'écriture antique qui correspond à ces lettres de forme carrée qui servent encore pour les sceaux officiels. On en distingue deux sortes : les grands *tchouan* inventés par Tcheou historiographe de Siuan Wang (827-782) et les petits *tchouan* inventés par Li Sseu, ministre de Ts'in Che houang-ti, au III^e siècle avant notre ère.

⁴ Le *li*, est un type d'écriture dérivé des *tchouan* vers l'an 200 avant notre ère, lorsque cette dernière fut l'objet d'une révision et de modifications provoquées par l'emploi du pinceau de poils qui venait d'être inventé par le général Mong T'ien. Elle se rapproche beaucoup de l'écriture moderne.

XIV¹

Exemples de diverses espèces de traits

LXI. Les traits de kiai-so 2.

Ceci représente les traits de kiai-so. Il n’y a que Wang Chou-ming qui ait peint cela ; son éclat est unique. Mais, dans ce trait, [Wang] Chou-ming mêle le p’i-ma et le fan-t’eu 3. Après lui, ceux qui ont appris ce trait n’ont pas compris cette méthode ; ce fut aussitôt détaillé et minutieux. Au moyen de ceci je complète l’exemple [précédent].

LXII. Traits de louan-ma 4. p.159

Une jeune fille qui veut démêler un paquet de fibres de chanvre emmêlés, au bout d’un instant, ne sait plus comment faire : il n’y a aucun point où mettre la main pour commencer et trouver le bout [du fil]. Pourrait-on dire de cela que c’est une méthode de traits ? On répond : non ! non ! — C’est comme le filet attaché à la grosse corde 5 : il y a de l’ordre et non du désordre. Pour apprendre les traits des anciens, il faut savoir les assembler, les décomposer en morceaux ; une fois décomposés en morceaux, il faut encore trouver de l’ordre dans ce désordre.

1 On a ici une section consacrée à des exemples des différents traits énumérés au chap. XI de l’Introduction générale à laquelle il conviendra de se reporter.
2 12^e espèce de traits de la liste du chapitre XI de l’Introduction.
3 3^e et 9^e espèce de traits de la liste du chapitre XI de l’Introduction.
4 Le *louan-ma-ts’iun* est la 10^e espèce de traits énumérés au chapitre XI de l’Introduction. Il signifie : traits plissés comme des fibres de chanvre emmêlées. On comprend dès lors la comparaison qui ouvre ce paragraphe.
5 Le filet du pêcheur glisse sur une grosse corde qui passe dans les mailles de l’un de ses bords : quand il est jeté à terre, en amas, il semble que toutes les mailles s’embrouillent. Il suffit de relever un bout de la corde pour le faire glisser et l’étaler. C’est pourquoi, dans ce désordre apparent, il y a un ordre réel.

LXIII. Traits de ho-ye **1**.

Ainsi nommés parce que chaque veine se suit comme dans la feuille de nénufar ; c'est ce qu'on appelle siang-hing **2** dans les six catégories de caractères. [Tong] Pei-yuan employait souvent cela. De nos jours Lan T'ien-chou aime aussi à faire cela.

LXIV. Traits de louan-tch'ai **3**. p.160

Pour les traits précédents, chacun d'eux est décrit sous le nom d'un peintre ; ici, je donne simplement le nom du trait sans y ajouter le nom du peintre qui le pratiquait. De plus, ce trait se trouve ici comme s'il représentait [la caractéristique d'] un peintre. C'est aussi un changement dans ma façon d'expliquer [les planches] parce que les traits de louan-tch'ai et de louan-ma constituent des changements dans la méthode des traits : on ne peut pas ne pas les considérer comme des exceptions. En outre, les différents peintres faisaient cela une fois par hasard. Il est difficile de dire qu'ils appartiennent à un peintre en particulier.

1 Le *ho-ye-ts'iun*, « traits plissés comme les veines de la fleur de lotus » est la 11^e espèce énumérée au chapitre XI de l'Introduction.

2 Le *siang-hing* ou *image* constitue la première des six catégories de caractères (*lieou chou*) ; les *siang-hing* sont des caractères dont le dessin représente directement l'image de l'objet ; en somme, des pictogrammes.

3 Le *louan-tch'ai-ts'iun* « traits plissés comme les broussailles en désordre » est le 2^e de la série énumérée au chapitre XI de l'Introduction.

XV¹

Méthode pour peindre les plateaux

@

Parmi les plateaux, il y a des plateaux de pierre, de terre, et de terre mêlée de pierres. Suivant les endroits où on les place [dans la peinture] il y a des plateaux plats au sommet, larges à la base ; [ils sont] stables comme un bol renversé. Il y en a dont la partie supérieure est large et la partie inférieure étroite ; ils sont dressés comme un champignon. Il y en a qui entrent dans les nuages, leur forme est comme la trompe de l'éléphant. Les formes sont différentes, mais la plateforme doit être plate et unie. Les stries des côtés doivent être denses et se relier les unes aux autres comme sur la terre ou la pierre qui ont subi longtemps l'usure du vent et de la neige. Le style ^{p.161} des traits [doit être] naturel. Dans le trait de *p'i-ma*, il faut aussi mêler un peu de traits de *fou-p'i* pour que [les plateaux] paraissent plus escarpés. Si l'on emploie le *che-liu* ², le [*tchou*]-*piao* ³ faible et le *ts'ao-liu* ⁴

pour la plate-forme, alors, pour les côtés, il faut employer le *tchö-che* ⁵. Si l'on emploie le *tchö-che* mêlé d'un peu de *t'eng-houang* ⁶ qu'on appelle *tchö-houang* ⁷, pour la plate-forme, alors il ne faut employer le *tchö-che* pur ou mêlé d'encre que sur les bords ; on emploie le *tchö-che* faible pour rendre distincts les différents contours.

LXV. Méthode pour peindre les plateaux.

1 Dans cette section sont réunis divers aspects de la montagne, talus, sentiers, plateaux, falaises, qui n'ont pu prendre place dans les ensembles logiques étudiés et classés auparavant.
2 Le *che-liu* est un vert clair, voir Introduction, chap. XXI.
3 Le *tchou-piao* est un rouge tiré du sulfure de mercure ; cf. id., chap. XXXII.
4 Le *ts'ao-liu* ou vert d'herbe est un vert clair formé d'un mélange d'indigo et de jaune de rotin ; cf. id., chap. XXXII.
5 Le *tchö-che* est une ocre rouge ; cf. id., chap. XXXIII.
6 Le *t'eng-houang* est la gomme gutte ou jaune de rotin ; cf. id., chap. XXX.
7 Le *tchö-houang* est un jaune rougeâtre formé d'un mélange d'ocre rouge et de jaune du rotin ; cf. id., ch. XXXIV.

LXVI. [Plateaux de Houang Tseu-kieouj.

Houang Tseu-kieou aimait beaucoup à peindre des plateaux. Souvent, parmi ses sommets de montagne, ils s'ajoutent les uns au-dessus des autres. Dans chaque coup de son pinceau, il cherchait l'originalité. p.162

XVI

Exemple d'un sentier au bas d'un talus

Les fleurs ont déjà [fait] oublier les dynasties des Tsin et des Wei : mais elles laissent encore passer les hommes ¹. La demeure [ancienne] est pleine

LXVII. Exemple d'un sentier au bas d'un talus.

LXVIII. Suite de la méthode des sentiers au bas d'un talus.

¹ L'auteur veut dire que même les anciens emplacements envahis par la végétation sont encore hantés par les lettrés solitaires qui se retirent dans les montagnes pour méditer sur les grands problèmes du monde. Leur demeure, c'est la cabane dans laquelle ils s'abritent. Un sentier ou un chemin, tracé par leurs pas, doit y conduire. Un sentier à demi caché, serpentant dans la montagne, évoque, dans une peinture chinoise, la présence de ces ermites, de ces *sien-jen* qui vivent dans les solitudes et dont la pensée s'élève au-dessus des possibilités humaines.

de mauvaises herbes ; encore faut-il y ouvrir des sentiers. On a déjà discuté des montagnes ; il convient maintenant de parler des sentiers. D’une façon générale, ils doivent être courbes et sinueux, tantôt cachés, tantôt apparents. Ils ne doivent pas être toujours droits comme un serpent mort, ni sinueux comme les dents d’une scie. Pour les peintres d’aujourd’hui, même s’ils arrivaient à faire de belles peintures, parce qu’ils font des sentiers imparfaits, c’est comme un point noir sur une pièce de jade : cela compromet tout le tableau. ^{p.163} C’est pourquoi, chez les anciens, on disait : « Il y a de belles montagnes, mais il n’y a pas de jolis chemins », car le chemin est l’endroit par lequel se dévoile le sujet de la montagne. A cet endroit, le solitaire et le poète se cachent. Ces sentiers sont vraiment ce qui permet de les découvrir. Quand on voit cela, on sait tout de suite qu’il s’y trouve quelque disciple du Tao.

XVII

Exemple pour peindre les champs dans les montagnes

Creuser un puits et cultiver les champs, c’est le métier de ceux qui habitent dans les montagnes. A côté d’un petit cours d’eau ou au delà de quelques champs de fleurs, il faut mettre de jeunes pousses de riz mêlées à certaines quantités de blé. Cheng Tseu-tchao, dans sa peinture [intitulée] *Pin fong* ¹ a fait des champs plats [qui s’étendent] sur mille *li*. Il employait uniquement le *ta-liu* (vert épais et sombre) pour colorer la soie. Au dessus, il employait le *ts’ao-liu* (vert clair) pour faire ressortir les divisions des champs. Il employait encore le *ts’ao-liu* pour faire des points fins. Dans la disposition de ses différents plans, on croyait voir les deux sommets de la montagne K’i réunir les pointes de leurs épis ². Les montagnards ne doivent plus y être inquiets d’avoir faim.

LXIX. Exemple pour peindre les champs dans les montagnes.

¹ *Pin fong t'ou*. « Peintures des coutumes de Pin ». On appelle ainsi les illustrations de la vie agricole qui s’inspirent des « Odes des coutumes de Pin », [15^e chapitre du 1^{er} livre du Che king](#). Cf. à ce sujet P. Franke, *K'eng tchi t'u*, Hamburg, 1913, in-4°, p. 40, 60, 62, 180, et Pelliot, *A propos du Keng tche t'u*, dans *Mémoires relatifs à l'Asie orientale*, Paris, 1913, in-4°, p. 85, 108-111, 120.

² K’i est le nom d’une montagne et d’une contrée où s’établirent les descendants de Heou-tsi, le lointain ancêtre de la dynastie des Tcheou, dans le Chen-si. Cette montagne à double sommet est située sur le territoire de Pin. On comprend pourquoi il est parlé ici de cette montagne qui appartient au site représenté dans la peinture dont il est question.

LXX. Méthode pour peindre les champs en plaine. .164

La chaumière est au bord de l'eau, et on sent le parfum de la fleur du riz. Les champs inondés s'étendent au loin dans la plaine. Si on s'inspire de ce thème, il faut absolument peindre les champs du printemps ; on emploie alors le che-liu (vert foncé) ou le ts'ao-liu (vert clair). Si l'on peint les champs d'automne, quand les nuages jaunes ¹ viennent d'être coupés et que la seconde pousse de riz remplit les sillons, alors on emploie le tchö-[che] (ocre rouge) mêlé de [t'eng]-houang (jaune de rotin) pour teindre les carrés des champs, les côtés des talus et les fossés ; puis on emploie le tchö-[che] pur pour les faire ressortir

LXXI. Méthode de peindre les ki ².

LXXII. Méthode pour peindre les talus au bord de l'eau.

¹ Les « nuages jaunes » sont une métaphore qui désigne les moissons mûres.
² Ki est un nom technique de la peinture de paysage. Il signifie : rocher battu par les flots. Cf. Introduction. Chapitre XII, Explication des termes techniques.

LXXIII. Méthode pour peindre des falaises dont le sommet est apparent.

LXIV. Méthode pour peindre les falaises dont la base est apparente.

XVIII¹

Méthode de [Houang] Tseu-kieou
pour peindre les cascades

@

Les pierres sont les os des montagnes ; les cascades sont les os des pierres. On dit que la nature de l'eau est très faible, comment pourrait-on l'appeler : os ? Je réponds : elle frappe les montagnes et perce les pierres ; sa force secoue les hautes montagnes ; il n'y a rien de plus fort que l'eau. C'est pourquoi Tsiao Kan ² dit : c'est l'eau qui engendre les os. De plus, la cascade mince, torrentueuse et longue, les fleuves qui arrosent [la terre], les mers qui contiennent [l'eau], chacune de leur goutte ne serait-elle pas le sang et la moelle de la nature ? Le sang, c'est pour engendrer les os ; la moelle, c'est pour nourrir ^{p.166} les os ; quand un os n'a pas de moelle, c'est un os mort. Quelle différence y a-t-il entre un os mort et la terre ? Alors, on ne peut plus l'appeler os. La montagne est l'os parce que c'est l'eau qui l'a formée. C'est pourquoi les anciens étaient très attentifs quand ils faisaient les cascades. Tcheng Tchong ³ disait même : [il faut] cinq jours pour peindre

¹ Ici l'on trouve une section spécialement consacrée aux cascades et aux torrents.

² Tsiao Kan était un lettré et un homme d'État du premier siècle av. J. C. Il écrivit le *Yi-lin*.

³ Peintre de l'époque des Ming.

une cascade.

Maintenant, je donne différentes planches de cascades et je mets tout d’abord celle de [Houang] Tseu-kieou dans laquelle on voit entièrement la cascade transperçant la montagne à l’endroit le plus escarpé. Comment pourrait-on dire que ce n’est pas l’os ?

Commentaire. — On a déjà vu aux premiers commentaires du Livre des pierres de quelle nature étaient les idées des Chinois sur la vie de la montagne et le rôle important que l’eau joue dans cette vie. L’eau est considérée, en effet, comme le sang de cet être vivant qu’est la montagne : elle en est le liquide nourricier. De là à s’imaginer que, de même que le sang nourrit la chair et la reconstitue, de même l’eau nourrit la pierre et l’engendre, il n’y a qu’un pas. Ce pas fut franchi et c’est pourquoi on nous dit que si la pierre est l’os de la montagne, l’eau est l’os des pierres, c’est à dire qu’elle engendre et nourrit la pierre comme le sang engendre et nourrit la chair et les os. En définitive, les eaux des torrents, des cascades, des fleuves et de la mer, circulent dans ce grand corps qu’est la terre comme le sang dans le corps de l’homme ou de l’animal. Sans doute, cela répond à une physique erronée, mais qui avait encore des sectateurs en Europe au XVII^e siècle. Elle était fondée sur nombre d’observations exactes et exprimait l’idée que les Chinois se faisaient de la vie du monde. Elle était de nature à accentuer encore le sens d’un mystère grandiose quand le philosophe, le poète ou le peintre contemplaient les beautés de la nature.

LXXV. Méthode de Houang Tseu-kieou pour peindre les cascades.

LXXVI. Méthode des pierres en désordre et des cascades étagées. p.167

Les cascades étagées parmi des pierres en désordre, on doit les rendre de telle sorte que l'on sente leur murmure. Il faut diriger la force de la cascade vers la concavité des pierres et accumuler [les eaux] dans les endroits où les pierres sont amoncelées.

LXXVII. Exemple d'un rocher surplombant et cachant la cascade.

[Wang] Mo-ki (Wang Wei) disait : « Quand on peint une cascade, il faut qu'elle soit interrompue, mais non coupée ». Pour ce qu'on appelle : interrompu mais non coupé, il faut que [la trace du] pinceau soit interrompue, mais que l'âme de la cascade ne le soit pas ; que la forme soit interrompue, mais que l'idée ne le soit pas. C'est comme un dragon sacré à demi caché dans les nuages et dont le corps [cependant] se continue de la tête à la queue.

LXXVIII. Exemple d'un nuage planant sur la cascade et la cachant [en partie].

Pour peindre les cascades, les hommes de l'antiquité employaient souvent le Yun-souo ¹ ; mais quand on peint ces nuages, il ne faut pas laisser voir les traces du pinceau et de l'encre. On fait seulement le contour avec la couleur légère. Ainsi, on montre une main habile.

LXXIX. Exemple [de la façon] de diviser les cascades dans les gorges de montagnes.

LXXX. Exemple d'un rocher surplombant laissant tomber la cascade.

¹ Yun-souo, mot à mot, *enfermé par le nuage*, est un nom technique qui s'applique aux brumes flottant devant les cascades et les cachant à demi. La planche gravée ne peut donner une idée de la subtilité avec laquelle les peintres chinois évoquent ces brumes flottantes dans toute leur délicatesse et leur imprécision. C'est à cela que fait allusion le texte ci-dessus.

LXXXI. Exemple pour peindre une cascade étagée en deux plans ¹.

LXXXII. Exemple pour peindre une cascade étagée en trois plans.

LXXXIII. Exemple pour peindre une cascade mince.

LXXXIV. Exemple pour peindre une cascade plate ².

¹ Le blanc qui sépare les deux plans sur la planche, d'une façon assez brutale, correspond à ces traînées de brumes, ou à ces nuages qui divisent avec tant de charme les différentes parties d'une peinture chinoise.
² On voit qu'il s'agit ici plutôt d'un torrent que d'une cascade proprement dite. Le Chinois ne fait pas de différence entre l'une et l'autre.

LXXXV. Exemple pour peindre une grande cascade.

LXXXVI. Exemple pour peindre un pont de pierre sous lequel tombe une cascade.

XIX¹

Méthode pour peindre les vagues des fleuves et de la mer

Les montagnes ont des pics bizarres : l'eau aussi a des pics bizarres. Les pierres sont comme de grandes vagues qui tourbillonnent furieusement et qui frappent les montagnes. Quand la lune se montre sur la mer, les vagues sont comme des chevaux blancs qui courent ; à ce moment, on voit partout de hautes montagnes et de grands pics. Wou Tao-yuan peignait les vagues [de telle façon que], toute la nuit, on en entendait le bruit. Non seulement il peignait bien les vagues, mais encore il excellait à peindre le vent. Ts'ao Jen-hi, quand il peignait [l'eau], les replis de dix-mille courants n'y avaient pas le moindre désordre ; non seulement il peignait bien le vent, mais il peignait aussi les flots lorsqu'ils ne sont pas sous l'influence du vent. L'art de peindre l'eau est alors accompli.

Commentaire. — Les mouvements de l'eau sont comparés ici à l'aspect tumultueux des montagnes qui, parfois, apparaissent comme un océan figé. La planche ci-contre montre bien la raison de cette comparaison, avec les vagues dressées comme des pics de montagnes, ondulant sur la plaine marine comme les chaînes montagneuses sur les continents. Cette comparaison a été faite de bonne heure en Orient et elle a été répétée

¹ L'étude des eaux torrentueuses étant achevée, deux planches sont consacrées ici à l'eau des fleuves, des lacs ou de la mer.

jusqu'à nos jours. Je n'en veux pour preuve que la fameuse estampe d'Hokusai intitulée « la vague » et qui laisse voir au loin le mont Fuji répétant le dessin d'une vague énorme qui se soulève dans l'échancrure d'une autre vague écumeuse et retombante. Il est intéressant de noter aussi que les vagues écumantes sous la lueur de la lune ont évoqué à l'esprit des Chinois, comme des anciens Grecs, des troupes de chevaux bondissants et se poursuivant dans la houle. Il est intéressant encore de noter que les Chinois avaient observé la cause réelle des vagues. Il est dit au paragraphe suivant : 'quand le vent tombe, les flots sont calmes'. Il a fallu Léonard de Vinci, en Europe, pour démontrer que c'était l'action du vent qui, soulevant la surface des eaux, formait les vagues et non point les vagues qui, par leur mouvement, engendraient le vent.

LXXXVII. Méthode pour peindre les vagues des fleuves et de la mer.

XX

Méthode pour peindre les courants dans l'eau calme des k'i et des kien ¹

Pour les montagnes, il y a la méthode du *p'ing-yuan yuan* ². L'eau a aussi sa méthode du *p'ing* et du *yuan*. Quand le vent tombe, les flots sont calmes. Quand les nuages sont partis et que la lune est claire, la brume illuminée est immense et lointaine : l'œil ne peut pas en saisir les limites. Dans ce qui est grand, il y a le fleuve et la mer ; dans ce qui est petit, il y a le ruisseau et la mare : en un instant, tout cela est devenu froid, calme et silencieux. Alors, la nature de l'eau se révèle.

LXXXVIII. Exemple pour peindre les courants dans l'eau calme des k'i et des kien.

¹ On a ici deux noms techniques de la peinture de paysage. Le *k'i* est un cours d'eau coulant au fond d'une vallée ; l'eau peut donc s'étaler en nappe et couler avec calme. Le *kien* est un cours d'eau qui coule entre deux montagnes. Voir Introduction, chap. XI.
² L'auteur compare ici l'étalement en surface de l'eau à l'étalement en largeur des montagnes. Voir le commentaire

XXI

Les nuages ¹

Les nuages sont la parure du ciel et de la terre, la broderie de la montagne et des eaux. Ils sont rapides comme un cheval au galop. Ils s'élancent contre les pierres [des montagnes de telle sorte que] l'on entend leur bruit. Telle est la vigueur du nuage ! En général, quand les anciens peignaient les nuages, ils avaient deux secrets :

Premièrement, à l'endroit des paysages où mille pics et dix mille précipices se réunissaient en nombre, ils les cachaient au moyen de nuages. Les pics bleutés pénètrent dans le ciel, tout à coup, les écharpes blanches s'étalent horizontalement ; elles les séparent par couches. Quand la partie supérieure des montagnes [se trouve] dans l'échancrure des nuages, leur tête azurée réapparaît. C'est, comme disent les écrivains, chercher le calme dans la précipitation. Ainsi, par les cinq couleurs, on charme les yeux du spectateur.

Deuxièmement, à l'endroit du paysage où les montagnes et les précipices sont trop clairsemés, au moyen des nuages, on y ajoute du mouvement. Là où il n'y a ni eau ni montagne, les couches [de nuages] commencent ; elles sont ondulées comme [les vagues] de la grande mer et comme formées de pics de montagnes. C'est pareil à ce que les écrivains appellent « faire des citations de poésies pour augmenter la puissance du style ». Moi, dans ces méthodes pour peindre les paysages, je place à la fin [la question] des nuages parce que les anciens disaient que les nuages sont la récapitulation [de ce qui précède], car, dans le vide insaisissable [des nuages], on voit beaucoup de traits de montagnes et de méthodes d'eau qui s'y dissimulent. C'est pourquoi on dit : des montagnes de nuages, des mers de nuages.

Pour peindre les nuages, on n'emploie que la couleur pure. Quand on les regarde, ils semblent se dresser en tas. Quand on n'y met pas de tracés d'encre, c'est préférable. Quand, dans les peintures de paysages en *ts'ing-liu* ², on fait des traits fins, il faut que [les nuages] soient en harmonie. Alors, on emploie l'encre faible pour tracer [leurs contours] et on les teint avec l'azur faible.

du chap. X, p. 142 et 143.

¹ Pour les Chinois, d'une part les nuages ressemblent à l'eau ; de l'autre aux montagnes. On trouve donc à y appliquer ce que l'on a appris dans les procédés spéciaux à chacune de ces catégories.

² Le *tsing liu chan chouei*, est un nom technique de la peinture de paysage qui correspond à une méthode de peinture dans laquelle la perspective aérienne est exprimée par des dégradés qui vont du bleu de lapis au vert de malachite ; on y emploie aussi des couleurs très brillantes ainsi que des fonds d'or. Les traits y sont dessinés très finement.

Les peintres des T'ang avaient deux manières de peindre les nuages ; on appelle la première : la méthode *tch'ouei yun* ¹. Elle consiste à peindre la soie avec du blanc léger. Cette manière correspond aux couches de nuages flottant suivant le vent : c'est léger et pur, cela plaît aux hommes ; c'est excessivement gracieux. La seconde méthode, c'est ce qu'on appelle la méthode *keou-fen* ². Dans les peintures de paysage *kin-pi* ³, on repasse sur les traits d'encre avec de la poudre [blanche]. Le maréchal Li, le fils, employait souvent cette méthode ; l'aspect en était très puissant. Cela augmentait la richesse de la peinture.

Commentaire. — Après l'eau, le nuage ; il est, lui aussi, la parure de la montagne. Il en représente le souffle, l'haleine et comme l'esprit. Il joue un rôle considérable dans la composition du paysage, car par des brumes amassées, de longues bandes qui passent devant les parties trop confuses des montagnes, les peintres chinois et japonais ont introduit, avec un goût souvent impeccable, le sens du mystère et de l'harmonie. Les nuages occupent ainsi des espaces larges et calmes dans le tumulte des pics dressés au dessus des brumes. Ils appuient et ils soulignent leurs profils vertigineux. C'est pourquoi on les compare aux citations poétiques qui augmentent la puissance du style.

LXXXIX. Exemple de nuages dessinés au trait fin.

XC. Exemple de nuages [dessinés au trait fort].

@

¹ *Tch'ouei-yun*, terme technique ; mot à mot : souffler le nuage. Le contexte explique clairement à quel procédé ce terme correspond.
² Le *keou-fen* (mot à mot tracer la poudre) consiste, comme l'indique le texte, à atténuer les traits d'encre du contour des nuages au moyen du blanc.
³ Le *khi pi chan chouei* est une technique du paysage analogue au *ts'ing liu chan chouei*, dans laquelle les dégradés du bleu au vert jouent un très grand rôle. L'emploi de l'or y est encore plus accusé ; des traits d'or se mêlent au corps même de la peinture.

L I V R E I V

L E S

J E N – W O U

I

Les Jen-wou (les hommes et les choses)

@

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

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

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

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

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

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

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

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

I. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

II. [Modèles de figures dans le paysage].

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

III. [Modèles de figures dans le paysage].

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

IV. [Modèles de figures dans le paysage].

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

V. [Modèles de figures dans le paysage].

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

VI. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

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

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

VII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

VIII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

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

IX. [Modèles de figures dans le paysage].

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

X. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

XI. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

XIII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XV. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XVI. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

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

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

XVIII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XIX. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XX. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

XXI. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

XXIII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXIV. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXV. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXVI. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXVII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

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

XXVIII. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXIX. [Modèles de figures dans le paysage].

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

XXX. [Modèles de figures dans le paysage].

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

II

Exemples de jen-wou dessinés en sie-yi ¹

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

¹ On sait que le *sie-yi* est un nom technique s'appliquant à une façon particulière de peindre par de forts encrements de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher aux détails. Voir p. 114, note 1. Livre des arbres.
² Surnom de Tchang Hiu, poète et calligraphe du VIII^e siècle, l'un des huit immortels de la coupe de vin. On dit que, même sous l'influence du vin, il dessinait des caractères en écritures *ts'ao* d'une beauté insurpassable.
³ L'écriture *ts'ao* est une cursive artistique où le pinceau se donne libre carrière pour dessiner capricieusement les caractères. L'écriture *tchen* est une écriture droite, normale et facilement lisible.
⁴ L'écriture *kiai* est l'écriture classique, en usage pour les manuscrits et l'impression des livres. Le *sie-yi* en peinture

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

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

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

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

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

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

III

[Oiseaux et quadrupèdes dans le paysage]

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

XXXVII. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage].

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

XXXVIII. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage]

1. Exemple d'un bœuf marchant.
2. Exemple de moutons [et de béliers] marchant ou couchés.

XXXIX. [Exemples de quadrupèdes dans le paysage]

1. Exemple d'un couple de cerfs.
2. Exemple d'un cerf qui brame.
3. Exemple d'un chien couché.
4. Exemples de chiens aboyant.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

Méthode de peindre les liaisons enchevêtrées

p.197 Généralement, dans le paysage, il y a des maisons : c'est comme les sourcils et les yeux dans [le visage de] l'homme. Quand un homme n'a ni sourcils, ni yeux, alors on l'appelle aveugle et lépreux. Cependant, quoique les sourcils et les yeux soient beaux [en eux-mêmes] leur beauté dépend aussi de la convenance de l'endroit où on les place. Les sourcils et les yeux, il ne doit pas y en avoir trop peu ; il ne doit pas y en avoir beaucoup. Si un homme possède des yeux sur tout son corps, alors, c'est un monstre. Si on peint les maisons sans examiner leur place et leur disposition, si on ne fait que les entasser étage sur étage, quelle différence y a-t-il avec cela ? C'est pourquoi je dis que, pour [ce qui est de] la méthode de p.198 peindre les maisons, il est nécessaire d'examiner l'aspect du paysage, on doit les y placer d'une façon naturelle : alors, il y a de la composition. Dans les grandes peintures de plusieurs *tchang*, dans les petites d'un seul *ts'ouen* ¹, on ne doit placer d'habitations humaines qu'à un ou deux endroits. Quand il y a des maisons dans un paysage, alors y naît la vie. Mais quand il y a un amas de maisons, alors, cela n'a plus l'air que d'un marché de ville. Peu d'artistes placent convenablement les habitations dans les peintures

¹ Il s'agit ici d'oies sauvages de la grande espèce, *hong*.

² Il s'agit ici d'oies sauvages de la petite espèce, *yen*.

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

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

V

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

@

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

¹ Le *tchang* vaut dix *tch'e* ou pieds. Le *ts'ouen* est la dixième partie du pied. Le pied vaut environ 35 centimètres.

XLV. [Méthode de peindre des maisons enchevêtrées].

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

XLVI. [Méthode de peindre des maisons enchevêtrées].

XLVII. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

XLVIII. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

XLIX. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

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

L. Méthode pour peindre les fabriques].

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

LI. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

LII. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

III. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

IV. [Méthode pour peindre les fabriques].

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

1 La cloche et le tambour de métal ou le gong sont les signaux usités en Chine. Une tour à cloche et à tambour correspond aux clochers de nos villages.
2 Les tchan-ko sont des constructions établies sur les flancs escarpés d'une montagne. Elles sont nombreuses dans le Sseu-tch'ouan qui est une province montagneuse, limitrophe du Tibet.
3 C'est-à-dire sur pilotis.

VI

Manière de peindre les portes

@

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

LV. [Manière de peindre les portes].

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

LVI. [Manière de peindre les portes].

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

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

LVII. [Manière de peindre les portes].

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

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

LVIII. [Manière de peindre les portes].

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

LIX. [Manière de peindre les portes].

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

LX. [Manière de peindre les portes].

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

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

VII

Exemples de petites vues de campagne

@

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

LXI. [Vues de campagne].

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

LXII. [Vues de campagne].

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

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

LXIII. [Vues de campagne].

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

LXIV. [Vues de campagne].

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

LXV. [Vues de campagne].

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

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

LXVI. [Vues de campagne].

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

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

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

VIII

Méthode de peindre les ponts

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

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

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

LXVIII. [Méthode de peindre les ponts].

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

LXIX. [Méthode de peindre les ponts].

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

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

LXX. [Méthode de peindre les ponts].

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

IX

Méthode de peindre un moulin à eau

@

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

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

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

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

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

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

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

X

[Maisons et tours à étages]

@

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

LXXIII. [Exemples de tours] 2.

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

LXXIV. [Exemples de tours].

- Les sonnettes des tours conversent avec la lune ; les cloches des pagodes parlent au givre : dans le calme où tous les bruits se taisent, réside ce chant solitaire. Dans un bois spacieux, dans de vieux chemins, on peint cela afin d'inspirer au spectateur le sentiment du détachement du monde.
- 1. Exemple d'une tour solitaire.
 - 2. Exemple d'une porte et d'une barrière de pagode à claire-voie.
 - 3. Exemple d'un clocher.
 - 4. Exemple de la porte d'une pagode.

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

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

XI

Différents exemples pour peindre des maisons et des tours à étages

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 C’est-à-dire : de marbre.

XII

[Les Bateaux]

- LXXXIII. [Les Bateaux].
- 1. Bateaux à l'ancre.
 - 2. Bateaux passant l'autre rive.

- LXXXIV. [Les Bateaux].
- 1. Bateau avec deux voiles déployées.
 - 2. Bateau de pêche dans un paysage de pluie.
 - 3. Bateau transportant du vin.

LXXXV. [Bateaux des fleuves].

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

LXXXVI. Bateau dans une gorge [de montagne].

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

1 C'est-à-dire : le Yang-tseu-kiang.
2 Des filets : c'est à dire des pêcheurs pêchant au filet.
3 C'est-à-dire : le reflet de la lune dans le fleuve.
4 Les Hia ou San hia sont trois montagnes situées à la limite du Sseu-tch'ouan et du Hou-pei. Ce sont Si-ling-hia, Kouei-hiang-hia et Wou-hia. A chacune de ces montagnes correspond une gorge formant passage dans le massif montagneux. C'est un paysage majestueux souvent évoqué par les peintres.
5 Voir p. 209. note 1.

LXXXVII. Exemple de bateaux de lacs.

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

LXXXVIII. Grands Bateaux (Jonques).

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

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

LXXXIX. [Les Bateaux].

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

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

XC. [Les Bateaux].

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

XIII

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

@

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

XCI. [Meubles].

XCII. [Meubles].

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

XCIII. [Meubles].

XCIV. [Meubles].

@

L I V R E V

EXEMPLES
DE PEINTURES
DE PAYSAGE

Exemples de Peintures de Paysage ¹

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

II. Paysage de Ni Yun-lin.

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

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

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

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

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

VI. Peinture de Siu Wen-tch'ang.

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

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

IX. Imité de Houang Tseu-kieou.

X. Peinture de Yang Long-yeou

XI. Peinture de Tsien-kiang.

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

L I V R E V I

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

I¹

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

@

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

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

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

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

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

² Pour Wang Mi-ts'ao.

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

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

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

II

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

@

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

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

² Ici commence le texte propre à Li Yu.

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

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

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

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

T'ang Pou-tche et T'ang Chou-ya appartiennent tous deux à la dynastie des Song. Tchao Yi-tchai ou Tchao Mong-kien est mort, comme on l'a vu plus haut, sous les Yuan. C'est à

¹ C'est-à-dire des iris.

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

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

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

III

Méthode du classement [des traits] pour peindre les feuilles

@

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

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

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

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

IV

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

@

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

V

Méthode de peindre les feuilles clairsemées ou denses

@

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

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

portant avec aisance et liberté le *p'ei*¹, en forme de lune. Les feuilles d'iris doivent voiler à demi les fleurs sans la moindre banalité. Au delà des fleurs, il faut_{p.239} encore représenter des feuilles ; elles doivent paraître sortir de la racine ; elles ne doivent être ni entassées ni emmêlées. Quand on peut les faire de telle sorte que l'idée est présente même là où le pinceau n'a pas passé², alors seulement on a une main expérimentée. Il faut étudier attentivement les anciens ; aller de trois à cinq feuilles jusqu'à [des bouquets de] quelques dizaines de feuilles. Quand il y a peu de feuilles, cela ne doit pas paraître pauvre ; quand il y en a beaucoup, cela ne doit pas paraître embrouillé. Ainsi on peut aboutir à la juste conformité.

VI

Méthode de peindre les fleurs

@

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

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

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

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

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

VII

Méthode pour pointer le cœur ¹ de l'iris

@

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

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

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

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

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

VIII

Méthode pour employer le pinceau et l'encre

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

IX

Méthode du chouang-keou (du double contour) ¹

@

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

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

¹ Cette méthode consiste à tracer le contour des feuilles ou des branches d'arbre ou des fleurs par un trait déterminant la limite de l'espace qui est ensuite rempli de couleur. voir Livre II, chapitre XII, page 91, note 1.

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

X

Secret en phrases de quatre caractères¹ pour peindre les iris

@

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

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

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

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

XI

Secret en phrases de cinq caractères pour peindre les iris

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

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

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

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

¹ Le terme usité ici est le terme calligraphique *pie*. Voir chapitre IV et note 1, page 238.
² Le terme employé ici est le terme calligraphique *pie*. On a ici un exemple correspondant à ce qui a été dit au chapitre IV.
³ Le *fong-yen* ou *l'œil du phénix* est ce croisement dont il a été question au chapitre III et à son commentaire. On en a ici un exemple figuré.

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

XII

[Méthode pour tracer les feuilles]

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

IV. [Méthode pour tracer les feuilles].

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

III. [Méthode pour tracer les feuilles].

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

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

VI. [Méthode pour tracer les feuilles].
2. Une feuille pliée à gauche.
3. Une feuille cassée.

V. [Méthode pour tracer les feuilles].
1. Une feuille pliée à droite.

VIII. [Méthode pour tracer les feuilles].
1. Premier trait.
2. Deuxième trait.

VII. [Méthode pour tracer les feuilles].
3. Troisième trait.
4. Croiser le fong-yen (l'œil du phénix).

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

XIII

[Méthode pour tracer les feuilles de droite à gauche]

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

X. [Méthode pour tracer les feuilles.

IX. [Méthode pour tracer les feuilles].

Entrecroiser cinq traits en allant de droite à gauche.

Maintenant, on donne un exemple [de traits] allant de droite à gauche afin de suivre l'ordre du facile au difficile. Quand on peint les iris, on doit p.248

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

nécessairement faire la base [de la plante]. Quoique le nombre des feuilles s'élève jusqu'à quelques dizaines, elles ne doivent être ni de même longueur, ni en désordre. On doit les peindre claires ou foncées, suivant leur condition ; on doit les situer à leur place. Cela doit être étudié avec intelligence.

XIV

Deux touffes entrecroisées

@

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

XII. [Deux touffes entrecroisées].

XI. [Deux touffes entrecroisées].

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

XIV. Feuilles clairsemées et poussant obliquement.

XIII. Feuilles denses et poussant droit.

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

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

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

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

XV

Exemple pour peindre des feuilles pendantes

@

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

XVIII. [Exemple pour peindre des feuilles pendantes].

XVII. [Exemple pour peindre des feuilles pendantes].

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

XVI

[Méthode pour peindre les fleurs]

@

p.251 Quand on peint les fleurs, il faut leur donner cinq pétales. Les pétales les plus larges sont droits ; les pétales les plus minces sont penchés. Pour pointer les étamines, on emploie l'encre foncée. Quand les étamines sont au milieu des pétales, c'est qu'on voit [la fleur] de face. Quand les étamines apparaissent de chaque côté du pétale du milieu, c'est que [la fleur] est vue de dos. Quand on aperçoit les étamines de côté, c'est que [la fleur] est vue obliquement.

XIX. [Méthode pour peindre les fleurs].

1. Deux fleurs adossées l'une à l'autre.
2. Deux fleurs se faisant face.
3. Deux fleurs se faisant face, l'une couchée, l'autre redressée.

XXI. [Méthode pour peindre les fleurs].
Boutons au moment où ils s'ouvrent.

XX. [Méthode pour peindre les fleurs].
1. [Fleur] de face et entièrement ouverte.
2. [Fleur] de face et commençant à s'ouvrir.

XVII

Méthode pour pointer les étamines

@

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

XXII. [Méthode pour pointer les étamines.]

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

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

XXIII. [Méthode pour pointer les étamines].

Exemple de fleurs au double contour.

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

XXIV. [Méthode pour pointer les étamines].

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

XXV. [Méthode pour pointer les étamines].

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

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

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

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

1 Correspondant chacun à un pétale.

XVIII

Exemples de peintures d'iris

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

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

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

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

@

L I V R E V I I

L E S

B A M B O U S

I

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

@

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

¹ C'est-à-dire, Wang Wei.

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

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

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

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

II

Méthode de peindre les bambous à l'encre

@

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

¹ Le *tseu* est une couleur intermédiaire entre le rouge et le bleu-noir ou le noir. C'est, en somme, une sorte de pourpre ou de violet, usité ainsi que le rouge *tchou-cha* pour la peinture de bambous en monochrome.

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

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

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

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

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

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

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

III

Méthode de composition

@

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

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

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

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

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

IV

Méthode de peindre les tiges

@

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

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

V

Méthode de peindre les nœuds

@

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

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

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

VI

Méthode de peindre les branches

@

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

VII

Méthode de peindre les feuilles

@

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VIII

Méthode du keou-lo

@

p.268 On emploie d'abord le fusain ² pour faire les tiges de bambou. Ensuite on dessine les branches qui se divisent de droite et de gauche. Ensuite on emploie le pinceau chargé d'encre pour faire les contours des feuilles. Quand les feuilles sont faites, on peint les tiges et les branches déjà contournées afin que les *tsio-tchao* ¹ du sommet soient reliés aux feuilles. Il faut disposer [feuilles et branches] de manière à ce qu'elles s'entrepénètrent ou se fuient. Alors, on y voit de l'ordre. Pour celles qui se trouvent en avant, on emploie l'encre épaisse ; pour celles qui se trouvent en arrière, on emploie l'encre faible. Ce sont des bambous à la méthode *keou-lo*. Pour ce qui est des parties éclairées ou ombrées, des faces droite ou gauche, d'établir les tiges et de faire les feuilles, la méthode est pareille à celle des bambous à l'encre. On peut les compléter l'une par l'autre.

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

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

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

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

IX

Secrets en phrases rythmées pour peindre les bambous à l'encre ²

@

p.269 Houang-lao a le premier enseigné en employant la méthode *keou-lo*. Tong-p'ô et Yu-k'ô ³ ont commencé à employer l'encre. Les ombres des bambous de Li sont apparues sur la fenêtre. [Li] Si-tchai, Hia, Lu ⁴, tous ont la même [méthode]. Pour les tiges, c'est comme l'écriture *li* ; pour les branches, c'est comme l'écriture *ts'ao* ; pour les feuilles, c'est comme l'écriture *kiai* ⁵. Il n'y a pas beaucoup de méthodes de pinceau, il n'y en a que quatre sortes qu'on doit bien étudier. La soie ou le papier doivent être de bonne qualité. L'encre ne doit pas être fraîche ; le bout du pinceau doit être souple, la pointe n'en doit pas être divisée. Avant de donner le coup de pinceau, on doit d'abord avoir l'idée ; les feuilles et les branches doivent être [pensées] complètement. On commence par [les formes de feuilles pareilles au] caractère *fen* 分 ; on traverse ensuite [les formes pareilles au] caractère *ko* 个 . L'endroit clairsemé [dans la plante] doit être clairsemé [dans la peinture] ; l'endroit où il y a beaucoup de feuilles [dans la plante], on doit y mettre beaucoup de feuilles [dans la peinture]. Il faut retenir que, là où il y a beaucoup de feuilles, il ne faut pas les faire emmêlées ; que là où il y en a peu, il faut arranger [les vides] avec des branches. Les bambous dans le vent, leurs tiges sont tendues ; là où il y a beaucoup de feuilles, elles sont en désordre ; les tiges doivent être penchées ; les corbeaux, effrayés volent

¹ Le *tsio-tchao* désigne la bifurcation des feuilles, cf. chap. VI, note I.

² On a ici un *ko-kiue*. On en a vu des exemples au livre précédent, cf. livre V, chap. I, note 1.

³ Houang-lao pour Houang-houa-lao-jen. — Tong-p'ô pour Sou Tong-p'ô.

⁴ Hia pour Hia Tchong-tchao ; Lu pour Lu Ki.

⁵ Le *li chou* est une écriture carrée et régulière ; le *ts'ao* est, comme on l'a vu, une cursive capricieuse ; le *kiai* est l'écriture classique encore en usage.

et quittent les feuillages. Les bambous, sous la pluie, sont penchés ; comment pourrait-il en être autrement ? Les bambous dans le beau temps, les caractères *jen* 人¹ s'y placent l'un à côté de l'autre. Pour une touffe de jeunes feuilles, [il en faut] deux de p.270 vieilles feuilles fourchues. On fait d'abord les petites feuilles au bout des branches ; pour faire le sommet, on emploie les grandes feuilles. Les bambous chargés de rosée ressemblent aux [bambous] sous la pluie ; s'ils étaient dans le beau temps, ils ne seraient pas penchés, s'ils étaient sous la pluie ils seraient penchés davantage. Pour le sommet, on laisse une longue tige traversant le caractère *ko* 个 et les branches penchées. Pour peindre les bambous sous la neige, on se sert d'une étoffe huilée, on fait les branches penchées comme celles des bambous sous une longue pluie. On fait sur le contour [des feuilles] la forme des dents d'une scie. Quand on enlève la toile huilée, alors, on voit la neige². Si l'on résume la méthode de peindre les bambous, [on dit] : il faut connaître les défauts ; quand le pinceau est faible, c'est très inquiétant ; sa force doit être éminente. Quand le cœur et l'idée sont sans vigueur, il ne faut pas peindre. L'esprit et l'âme doivent être tranquilles. Il faut éviter [de donner aux tiges la forme de] baguettes de tambour. Il faut éviter que les nœuds [de plusieurs tiges] soient au même niveau. Il faut éviter que [les bambous] soient appuyés contre une haie. Il faut éviter qu'ils soient trop chargés de feuilles d'un seul côté. Il faut éviter de les faire dans la forme du caractère *tsing* 井 ou [d'ailes] de libellule, ou pareilles aux cinq doigts de la main, ou aux mailles d'un filet, ou aux feuilles du pêcher ou aux feuilles du saule. Au moment d'attaquer la peinture, il ne faut pas hésiter, il faut être rapide, mais pas avec aveuglement. Quand l'esprit connaît à fond les secrets, qu'on a peint jusqu'au moment où on a usé des quantités de pinceaux, comment craindrait-on de ne pas connaître à fond, parmi les hommes, [l'art] des vieilles tiges droites, des longues branches inclinées qui ont subi la glace et la neige, qui ont porté la neige et le givre, dans le vent, dans le beau temps, dans la pluie, dans la neige, éclairées par la lune, entourées de brumes et de nuages. La méthode p.271 des bambous est cachée dans le cœur. Les vues de la rivière Siang³, les charmes des jardins de la [rivière] K'i⁴ ; les phrases à sept caractères de la prière de Ngo-

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

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

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

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

« Grands et minces bambous que l'on emploie pour pêcher à la ligne, dans la [rivière] K'i, comment ne pas

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

X

Secret pour peindre les tiges

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

XI

Secret pour peindre les nœuds

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

XII

Secret pour placer les branches

@

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

penser à vous ! [Je suis] au loin, je ne puis pas revenir !
A gauche se trouvent les eaux de la *Ts'iuan*, à droite, les flots de la *K'i* : une jeune fille qui doit partir* s'éloigne de ses frères aînés, de ses frères cadets, de son père et de sa mère.
A droite se trouvent les flots de la *K'i*, à gauche les eaux de la *Ts'iuan* : blancheur éclatante d'un joyeux sourire, marche tranquille [dans la sonorité] des jades du *pe*** !
Les eaux de la *K'i* s'écoulent : rames de cyprès, barques de sapin ! Je demande à partir en un voyage de plaisir*** afin de dissiper mon chagrin ! »
* C'est-à-dire : se marier. — ** Allusion au sourire des promeneurs faisant sonner, dans leur marche tranquille, les ornements de jade suspendus à la ceinture. — *** C'est-à-dire : à retourner aux bords de la *K'i*. Cf. [Che-king, trad. Couvreur, p. 70-71](#). J'ai substitué ma propre traduction à celle du P. Couvreur.
¹ Ngo-houang et sa sœur Niu-ying sont, comme on l'a vu plus haut (cf. livre VI, chap. II p. 235 note 2) les deux muses de la rivière Siang. Filles de l'empereur Yao, elles furent données en mariage par leur père à son associé, plus tard empereur Chouen, en 2288 av. J. C. La légende raconte que, ayant accompagné Chouen dans le voyage au cours duquel il mourut, elles mouillèrent de jeunes pousses de bambous de leurs larmes en pleurant sur sa tombe. Les taches qui se retrouvent sur certaines espèces de bambous ne sont autre chose que la trace de leurs larmes. — Il est question ici d'une pièce écrite en phrases de sept caractères. C'est une allusion au fameux poème de K'iu Yuan, le *Li Sao*. On sait que K'iu Yuan vivait au IV^e av. J. C. Il était le conseiller du Prince Houai, de l'État de Tch'ou. Disgracié, il composa le *Li Sao* dans la solitude afin d'instruire son souverain par le rappel lyrique des exemples de l'antiquité. Voyant ses efforts inutiles, il se noya dans la rivière Mi-lo. L'anniversaire de sa mort est célébré encore aujourd'hui dans toute la Chine du Sud. C'est la fête des bateaux-dragons et des rivières.
² Le *meou* est une mesure agraire qui varie avec les régions. Elle vaut communément de six à sept ares. Cela veut dire, en somme, une infinité de bambous.

XIII

Secret pour peindre les feuilles

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

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

I. Exemples pour faire la tige et les nœuds.

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

¹ Cf. chap. V, p. 266 note 1 : écartement par trois feuilles à l'extrémité des branches.
² C'est-à-dire horizontalement : Toutes les comparaisons suivantes avec des caractères de l'écriture s'expliquent d'elles-mêmes.

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

II. [Exemples pour faire la tige et les nœuds].
1. Tige cassée.
2. [Jeune bambou] sortant de ses enveloppes.
3. Tige dressée et un peu courbée.

IV. Exemples pour peindre la tige. III. Exemples pour peindre la tige.
4. [Bambous] montrant leur base. 1. Exemple d'une tige pendante. — 2. Jeunes pousses
5. Fouets de jeunes pousses de bambous à la racine 1. sortant de la racine. — 3. Tige couchée.

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

V. [Exemples pour peindre les branches].

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

VI. [Exemples pour peindre les branches].

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

VIII. [Exemples de tiges avec branches].

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

VII. [Exemples de tiges avec branches].

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

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

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

X. [Méthode de faire les feuilles dressées].

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

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

XI. Méthode pour peindre les feuilles penchées 1.

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

XII. (Méthode pour peindre les feuilles penchées).

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

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

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

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

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

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

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

XIX. Exemple d'une branche obliquement disposée.

Jeune pousse oblique d'un jeune bambou.

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

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

XXI. Manière de faire sortir l'extrémité.

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

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

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

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

XIV

Exemples de peintures de bambous

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

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

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

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

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

@

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

L I V R E V I I I

LA 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 Tchong-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, Tchang 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'iu* 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'iu* 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*an. 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.

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*an. 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*an. 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 quelles, 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* 品 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 品 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

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-ya 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.

pas ressembler à [celles de] l'abricot. Les branches doivent être fines, mais 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* 桠 ; 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.

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 ¹, 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.

XVII

Secret complet pour peindre le prunier ²

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 ³ 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* 十 ⁴. 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 ⁵. 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 Ici le terme ting 丁 s'applique plus spécialement à l'enveloppe générale du premier bourgeon.

² Il s'agit ici d'une composition en phrases rythmées de quatre caractères.

³ C'est-à-dire : vertes. On sait que l'arbre est en fleurs avant que les feuilles ne se développent.

⁴ C'est-à-dire : en forme de croix.

⁵ 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.

suivant ; 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. Exemples pour peindre les petites branches naissant des grosses. p.308

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.

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.

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.

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'iuian, 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'o 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

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 brosser 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.

« parfum tardif de la haie de l'est ¹ ». C'est pourquoi la montagne isolée et les champs de châtaigniers ² aiment les hommes supérieurs ³. 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

¹ 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.

² C'est-à-dire : le paysage ou les éléments du paysage dans leur ensemble.

³ C'est-à-dire : les peintres. Les éléments du paysage et les peintres s'aiment par suite d'une compréhension mutuelle.

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 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

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.

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 constitutants, comme on 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

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

pas encore ouverts ; leurs formes sont différentes. Quand les boutons à 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

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.

[des différentes positions] : de dos, de face, enroulée, repliée. La face des 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

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.

principale soit souple, mais qu'elle ne ressemble pas à un rotin ; puissante 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.

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.	1. [Fleur] à pétales compacts et à sommet plat.
2. [Fleur] à pétales courts et de forme ronde.	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

P L A N T E S H E R B A C É E S
E T I N S E C T E S

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'üan 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'ïuan 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'ïuan] 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 ¹, 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.

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

¹ Province de la Chine orientale.

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 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

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.

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 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

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.

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.

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

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.

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 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.

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.

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 grimpant 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 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 ?

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.

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 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 ³. Si elles sont peintes sur

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.

³ 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.

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 ¹ ». 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'environnent ², c'est comme une maîtresse entourée de ses servantes : quand la maîtresse veut aller, les servantes se lèvent les premières. Les fleurs sur papier ³ 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 *fan*, *tchö* et *yen* ⁴. 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

¹ 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.

² La couleur d'un rouge tendre, c'est la fleur ; les différents verts, ce sont les feuilles.

³ C'est-à-dire : les fleurs peintes.

⁴ 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.

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 ¹ dont le revers doive 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 ²

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 ³, il y a le bouton (*pao*). Le bouton du tournesol 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

¹ *Cydonia japonica* ou *pyrus spectabilis*.

² Le terme *ti* désigne d'une façon générale ce que nous appelons le pédoncule, le calice proprement dit et les sépales.

³ Ici *ti* est près dans le sens de base, de fondement. Il comprend la totalité des parties de support de 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 ³. De la base pousse encore une autre étamine qui n'a pas de tête ⁴. 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.

X

Secret général pour peindre les fleurs ¹

Pour peindre les plantes : chacune a sa forme particulière ; les fleurs et les feuilles, les branches, les troncs, doivent avoir leur position [relative]. Il

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.

³ C'est-à-dire : une anthère.

⁴ C'est le pistil.

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 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 Yeouleang, 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'*ailes* 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 queue ². 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 trompe ³, 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 saison ⁴.

III

Secret pour peindre les insectes de plantes herbacées ⁵

@

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

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 quelque chose, quand on la regarde, c'est comme si c'était un tigre. Ses

du point, ou plutôt, par une touche pleine qui définit la forme en étalant la couleur. Le pinceau dessine en même 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.

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. Süan-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.
3. Tou-kiuan-houa (fleur de sorbier).
4. Kin-tchan-houa.

XV. [Fleurs de différentes formes]
Tseu-t'eng-houa 2.
1. Seng Hiai-kiu.
2. Yu-eul-mou-tan.

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 *Paeonia 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) ; kiuan (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.

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.

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. Capricorne marchant en descendant.

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 *Albizzia 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'iu'an.

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

@

1 Pissenlit.

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 embelli 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'iu] 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'üan et de Tchong Jen, Tseu-ngang ¹ a dit qu'il était Houang Ts'üan 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'üan ; 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'o 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'üan.

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 archaïsante 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'entrevoyons 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

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.

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 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.

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.

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 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 sauvage³, le *si-fou* et le *tch'oueï-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

¹ Ce sont trois espèces de rosiers.

² Arbuste dont les feuilles sont usitées dans la teinture.

³ Ce sont le *Cydonia japonica* et le *Pyrus spectabilis*.

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 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* ¹. 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* ¹ 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

¹ 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.

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.

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 ². 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 ;

¹ Espèce de camélia.

² 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.

celle de l'abricotier doit être de couleur rouge ; celle du *tseu-wei* ¹ 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.

VIII

Secret pour peindre les branches ²

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 ¹.

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

¹ *Lagerstroemia indica*.

² En phrases rythmées de cinq caractères. Il en est de même pour les chapitres IX, X et XI.

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 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.

@

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

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

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.

bergeronnettes. Hia Yi excellait dans les peintures de k'i-tche ¹. Houang Ts'iuan excellait dans 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'iong excellaient dans la peinture de faisans. Ts'ouei K'io, Tch'en Tche-kong, Tchang King, Hou K'i, 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'i 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'iang 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'ien-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*.

¹ Le *ki-tch'e* est un oiseau aquatique qui a l'apparence d'un canard et la queue semblable à un gouvernail. Il est

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 ⁵

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

représenté sur la tunique des *tche-hien*, sous-préfets.

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.

⁵ En phrases rythmées de cinq caractères.

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 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 ¹. 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 ²

@

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

¹ 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.

² En phrases rythmées de cinq caractères.

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. 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.

@

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 elle alourdit le pinceau. Elle ne doit pas être trop délayée ; quand elle est

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.

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* ⁵ 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 phométique 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 [].

⁵ Voir les chap. XXII et XXIII de l'Introduction générale.

VI

Le ni kin ¹

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 ²

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* ³ 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 ⁴

On emploie le blanc qu'on appelle le *houei-k'ien-ting-fen* ⁵ de Hang-tcheou. On le concasse ; ensuite, on y ajoute de la colle pour l'écraser

¹ L'or en pâte. Voir au chap. XXVII de l'Introduction générale : le *jou-kin*.

² Voir le chap. XXV de l'Introduction générale.

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

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

⁵ Capitale de la province du Tchô-kiang.

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'avvers 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 ¹.

§ 2. Méthode de poser le blanc ².

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 ¹, il faut les repasser avec du blanc.

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

¹ 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.

² Ce paragraphe, le précédent et les deux suivants constituent, dans l'original chinois, des notes ajoutées au texte principal.

Sur les pétales des fleurs comme les fleurs de nénufar et de *ts'ieou-k'ouei*², 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 jaunes³.

§ 5. Méthode de pointer avec le blanc.

Pour les fleurs peintes en *sie-cheng*⁴, 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 »⁵. Le blanc mêlé au *t'eng-houang*⁶, 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 Blanches, bien entendu.

² *Hibiscus abelmoschus*.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ Voir plus haut. p. 285 et note 2 ; p. 311.

⁶ 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 pennes 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 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.

§ 1. *Chen-liu* ¹. Vert foncé : indigo sept dixièmes ; jaune de rotin (*t'eng-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* ². 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* ³. 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 ⁴

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'emploi 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

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

² Voir p. 109 et note 3.

³ Voir p. 60 et note 1.

⁴ Ocre rouge. Voir le chap. XXXIII de l'Introduction générale ; p. 61.

branches des plantes ligneuses et les vieilles branches des plantes 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 ¹¹

Pour peindre les fleurs, naturellement, l'encre est indispensable. Il y a des

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.

¹¹ Comparez au chap. XXXVII de l'introduction générale, p. 62.

[peintures de] fleurs en couleurs dans lesquelles on fait les feuilles à l'encre. 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 ¹, 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 ²

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 ³. 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 ⁴. 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 ⁵ 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 Ceci rend compte de la façon dont sont obtenues ces teintes légères et soufrées 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.

² Comparez au chap. XXXIX de l'Introduction générale, p. 65.

³ Avec des clous de bambou.

⁴ 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.

⁵ *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 cannelier.
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 chô-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 Lagerstroemia 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'euo (tête-blanche).

XXXII. Hirondelles perchent 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.

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.

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'üan. 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.

A P P E N D I C E S

VOCABULAIRE DES TERMES TECHNIQUES

INDEX DES NOMS DE PEINTRES...

Vocabulaire des termes techniques

@

Cha-houang. — p.447 Le *cha-houang* est une espèce de *t'eng-houang*. D'après le *Pen ts'ao cheming*, le nom de *cha-houang* s'applique à la couleur jaune retirée des fleurs tombées du *hai-t'eng*, sorte de calamée du Hou-pei et du Ho-nan. Les indications du *Pen-ts'ao-cheming* quant à l'origine de la couleur sont, du reste, sujettes à caution. — p. 58.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chen-liu. — p.448 Vert foncé. Couleur composée de sept dixièmes d'indigo et de trois dixièmes de jaune de rotin ou *t'eng-houang*. — p. 420.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fen. — p.449 Le caractère *fen* a deux sens dans la technique picturale. — Quand il s'agit de la peinture de paysage, il signifie une façon particulière de peindre les cascades en réservant la couleur naturelle de la soie pour exprimer leur masse et en traçant leurs contours à l'encre sèche. — p. 33, 35. — 2° Quand il s'agit de la peinture des bambous il exprime une position particulière des feuilles dont l'allure générale rappelle la forme du caractère [] *Fen.* — p. 269, 273, 278.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hiai-tchao. — Ce terme a deux sens : 1° Quand il s'agit des pinceaux à peindre, il désigne une sorte de pinceau très fin. Quelques poils de belette formant pointe, placés au milieu des poils de mouton composant le corps du pinceau, lui donnent une extrémité à la fois flexible et résistante. — p. 36. — 2° Quand il s'agit de la peinture de paysage, il désigne une certaine façon de dessiner les branches des arbres dont les ramifications sont non point redressées, mais retombantes, comme celles du hêtre pleureur, par exemple. — p. 80, 81, 83.

Hien. — Terme technique qui désigne les paysages composés de pics escarpés, ^{p.450} couronnant des abîmes, et dans lesquels la direction générale des montagnes imprimant son caractère à la composition est toute verticale. p. 146.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jen-wou. — Les « Hommes et les choses ». Désigne l'une des quatre catégories dans lesquelles sont classés les ^{p.451} sujets de la peinture en Chine. — p. 33, 49, 50, 51, 54, 89, 114, 177, 178, 179, 191, 192, 193.

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

Jou-kin. — Pâte d'or préparée pour la peinture. — p. 56, 415.

Kan. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne l'arbre dépouillé et abstraction faite des rameaux terminaux des grosses branches. C'est l'arbre réduit au tronc et aux branches maîtresses. — p. 75.

K'an — Terme technique de la peinture de paysage. Il correspond à une méthode primitive de peindre les pierres et qui était en usage avant le VIII^e siècle. Dans la méthode *k'an*, les traits sont dessinés brusquement et ils prennent l'apparence d'une série d'entaillures pareilles à celles que produit une hache. — p. 24, 147.

Kao yuan. — Terme technique de la peinture de paysage exprimant la perspective de hauteur en opposition à la perspective de largeur (*p'ing-yuan*) et à la perspective de profondeur (*chen-yuan*).

Keou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il correspond à une méthode primitive en usage avant le VIII^e siècle. Les rochers et les pierres y sont dessinés par un enlèvement brusque du pinceau, ce qui laisse au trait l'apparence d'un crochet. — p. 24, 147.

Keou fen. — Terme technique de la peinture de paysage. La méthode *keou-fen* consiste à atténuer les traits d'encre du contour des nuages au moyen d'un trait superposé de couleur blanche. — p. 174.

Keou-lo. — Méthode du « simple contour » ou du « contour ». C'est, en somme la même chose que le *chouang-keou*, sauf que la forme végétale, au lieu d'être tracée au moyen de deux contours se faisant face et se poursuivant jusqu'à l'extrémité des branches, est simplement profilée au trait. — p. 109, 114, 268, 269, 285, 286, 287, 288, 319, 332, 333, 335, 336, 361.

Ki. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne une pierre escarpée située au milieu de l'eau et peut s'appliquer aussi bien à un élément secondaire du paysage qu'à son élément principal. — p. 34, 164.

K'i. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un ruisseau coulant au fond d'une gorge de montagne ou d'une vallée. — p. 34, 171, 172.

Ki-kouang-houang. — Jaune de la crête de coq. C'est un rouge tirant sur l'amarante et qui dérive d'un sulfure de mercure ou d'arsenic. Voir *hiong-houang*. — p. 55.

Kiai-houa. — Peinture à l'équerre et à la règle. Elle est spécialement usitée dans la représentation des édifices. — p. 215.

Kiai-so ou *Kiai-so-ts'iun.* — La douzième des différentes espèces de trait. — p. 30, 31.

Kiai-tseu ou *Kiai-tseu-tien.* — Terme technique désignant un trait appliqué à la représentation du feuillage. — p. 85.

Kie. — Le troisième des trois défauts ; il désigne l'impuissance et l'incapacité du peintre. — p. 18, 19.

Kien. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un cours d'eau coulant entre deux montagnes. Il s'applique à un aspect du paysage moins resserré que celui où l'on voit le *k'i*. p. 34, 171, 172.

K'ien-fen. — Céruse ou blanc de plomb. — p. 57.

Kieou-k'ou-p'i. — Nom d'un papier utilisé pour la peinture. C'est un papier fait avec du chanvre. Il fut employé dès le début du VIII^e siècle. On s'en est servi aussi pour les documents officiels et les décrets impériaux. — p. 67.

Kin pi ou *Kin-pi-chan-chouei.* — p.⁴⁵² Technique du paysage analogue au *ts'ing-liu chan-chouei*. Les dégradés du bleu de lapis au vert de malachite y jouent un très grand rôle ; l'emploi de l'or y est encore plus accusé et des traits d'or se mêlent au corps même de la peinture. — p. 174.

Kin-yu-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à la représentation d'un bouquet de feuilles réalisée au moyen de trois coups de pinceaux. — p. 276.

King-mien-kouang. — Sorte de papier fort analogue aux papiers de Corée. Ceux-ci sont généralement fabriqués avec des cocons de vers à soie ou des écorces de pin. — p. 67.

King-ya. — Terme technique de la peinture de bambous ; il s'applique à la représentation d'un bouquet de feuilles réalisée au moyen de quatre coups de pinceaux. — p. 277.

Kiu-houa ou *Kiu-houa-tien.* — Terme technique désignant un trait appliqué à la représentation du feuillage. — p. 83, 85.

Kiuan. — Terme technique désignant un trait circulaire dessinant en noir le contour de la forme. Il est surtout appliqué à la représentation des feuillages, concurremment au tien qui, étant plein, constitue un point plutôt qu'un trait. — p. 84, 88, 89, 90, 286, 287, 288.

Kiuan. — Terme technique de la peinture de chrysanthème ; il désigne une feuille largement ouverte et s'enroulant autour de sa nervure centrale de telle sorte que, vue de dos, elle laisse voir le dessus des parties roulées. — p. 325, 375.

Ko — Terme technique de la peinture de bambous désignant trois feuilles disposées en bouquet au bout d'une branche et rappelant par cette disposition même la forme du caractère qui les désigne. — p. 261, 262, 269, 270, 273, 277.

K'o. — Le deuxième des trois défauts ; il correspond à une peinture hésitante où le peintre, n'étant pas sûr de lui, donne à son pinceau une facture tremblée et anguleuse. — p. 18, 29.

Ko-tseu ou *Ko-tseu-tien*. — Terme technique désignant un trait appliqué à la représentation du feuillage des arbres. — p. 85.

Ko-tseu-k'ai-chouang-keou ou *Ko-tseu-k'ai-chouang-keou-tien*. — Terme technique désignant un tracé en *ko-tseu* auquel on a ajouté deux traits en crochets. Ce genre de trait est appliqué au dessin de certains feuillages dans la peinture des arbres. — p. 86.

Kong houa. — Terme technique désignant une méthode de peindre au moyen de traits fins et menus qui caractérise le style de l'école du Nord à ses débuts. — p. 148.

Kong-tcheu. — Voir *kong-houa*. — p. 149.

Kou. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une route passant au fond d'un ravin et, aussi, le ravin lui-même. — p. 34.

Kouei-pi ou *Kouei-pi-ts'ün*. — La quatrième des différentes sortes de traits ; le *kouei-pi* est surtout employé dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 32.

La-houang. — Sorte de *t'eng-houang*. D'après le *Pen ts'ao che ming* le terme de *la-houang* s'applique à la couleur jaune retiré des fleurs fraîches du *hai-t'eng*. Voir *cha-houang*. — p. 58.

Lai. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un bas-fond situé au pied des montagnes et dans lequel se trouve de l'eau stagnante. — p. 34.

Lan-yu-tchou-pi. — Pinceau à peindre les iris et les bambous ; c'est un pinceau à bout très allongé et fait de poils de moutons. — p. 36.

Lao-hong. — ^{p.453} Couleur rouge formée d'un mélange de vermillon et d'ocre rouge. — p. 61, 62, 422.

Lao-liu. — Couleur verte formée d'un mélange de six parties d'indigo *tien-houa* et de quatre parties de jaune de rotin *t'eng-houang*. — p. 60.

Li. — Terme technique de la peinture de paysage emprunté à la calligraphie. Le *li* est un système d'écriture dérivé des caractères *tchouan* vers l'an 200 avant notre ère lorsque l'écriture chinoise fut modifiée par l'emploi des pinceaux de poils. C'est une écriture aux traits droits qui se rapproche beaucoup de l'écriture moderne. Le trait droit du style calligraphique *li* a été employé en peinture. On en a un exemple dans les sapins figurant sur le fragment de paysage de Wang Chou-ming reproduit à la planche LX du livre des pierres. — p. 158, 269.

Lien-ts'ing. — Couleur verte formée au moyen d'un mélange de carmin et d'indigo. — p. 422.

Lieou-t'iao. — Pinceau en poils de mouton et de forme très effilée. — p. 36.

Ling. — Terme technique de la peinture de paysage appliqué à la représentation des chaînes de montagnes. — p. 34.

Ling-mao. — Terme technique qui désigne la peinture des oiseaux. — p. 285.

Ling-mien. — C'est le nom d'une mâcre : la *trapa bicornis* ou la châtaigne d'eau. Dans la peinture de paysage, ce terme s'applique à des pierres arrondies dont la forme générale ressemble au fruit de cette plante. — p. 122.

Lo-kia. — Terme technique s'appliquant au dessin de la feuille ou de la masse lointaine des arbres par un point ovale et fortement encré qui caractérise la manière des Mi. — p. 102.

Lo-yen. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à la représentation d'un bouquet de feuilles penchées réalisée au moyen de quatre coups de pinceaux. — p. 277.

Lou-kiao. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de peindre les jeunes pousses des arbres qui se ramifient sur les branches maîtresses en pousses droites, à la manière des cornes de cerf. On en a un exemple dans le port des branches du poirier. — p. 80, 81, 83.

Louan — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique aux rochers à tête arrondie ou aux cimes coniques des montagnes. — p. 34, 138.

Louan-che. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique aux pierres roulées par les torrents et qui ont pris cette forme d'œuf spéciale aux galets. — p. 145.

Louan-ma ou *Louan-ma-ts'iun*. — La dixième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 32, 132, 159.

Louan-tch'ai ou *Louan-tch'ai-ts'iun*. — La deuxième des différentes espèces de traits. — p. 30, 132, 160.

Louan-t'euou. — Voir *Louan*. — p. 137.

Louo-ts'ing. — Le *louo-ts'ing* peut signifier aussi bien une couleur verte tirée de la malachite qu'une couleur bleue tirée du lapis-lazuli. — p. 40, 41, 42, 44, 125.

Ma-ya wu ou *Ma-ya-ts'iun*. — La septième des différentes espèces de traits ; elle a été surtout employée dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 31, 32.

Mei-houa ou *Mei-houa-tien*. — Terme technique désignant un trait usité dans la représentation de certaines sortes de feuillages. — p. 51.

Mei-houa-pien. — Sorte de *che-ts'ing* ou de vert de malachite. — p. 51.

Mi-ki-kiuan. — Soie tissée par la famille Mi de Wei-t'ang, à l'époque des p.454 Yuan et qui était usitée pour la peinture. — p. 65.

Mi-tchou ou *Mi-tchou-tien*. — Terme technique désignant un trait usité dans la représentation de certains feuillages denses. — p. 86.

Miao. — La deuxième des trois qualités. Ce terme s'applique au savoir étendu et à l'inspiration du peintre. — p. 20, 21, 22, 393, 395, 396, 397.

Mou-kou-houa. — « Peinture sans os » ; l'une des quatre méthodes de peindre les fleurs. Ce procédé a été introduit dans la peinture des fleurs par un peintre du IX^e siècle : T'eng Tch'ang-yeou. Il a été généralisé au XI^e siècle par Siu Tch'ong-sseu, petit-fils de Siu Hi. Il consiste à attaquer la représentation des formes par la couleur même sans aucun tracé préliminaire au trait. C'est donc par le ton que la forme est évoquée. — p. 285, 346, 347, 348, 354.

Mouo-lo. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne les accidents proéminents des pentes montagneuses, les arêtes rocheuses qui se projettent en avant et qui dénoncent leur structure. Ce terme s'oppose au terme *hiue-mouo* qui désigne, au contraire, les parties rentrantes. — p. 143, 144.

Neng. — La troisième des trois qualités. Ce terme désigne l'habileté technique du peintre. — p. 20, 22.

Ngeou-ho. — Nom d'une couleur blanc verdâtre. — p. 422.

Ni-kin. — Autre nom du *jou-kin* ou or en pâte. — p. 415.

Ni-li pa-ting. — Locution technique qui désigne un trait de pointillé qui fut introduit sous les Song par le peintre Kiang Kouei-tao pour représenter les sapins sur les pentes des montagnes, au lointain. Il est employé aussi pour la représentation de la mousse sur les pierres. — p. 150.

Nieou-mao ou *Nieou-mao-ts'iun*. — La quinzième des différentes sortes de traits. — p. 30.

Nong-liu. — Sorte de vert pâteux et foncé. — p. 109, 421, 422.

Nouen-liu. — Couleur formée de trois parties d'indigo *tien-houa* et de sept parties de jaune t'eng-houang. C'est donc un vert assez clair. — p. 60, 421.

P'ai-pi. — Sorte de pinceau plat formé de plusieurs pinceaux attachés ensemble et maintenus en ligne par une baguette transversale. C'est en somme, un pinceau analogue à nos brosses à vernir les tableaux. On l'emploie pour l'encollage à l'amidon ou à l'alun de la soie ou du papier. — p. 66, 67, 424.

Pan. — Le premier des trois défauts. Il désigne des formes sans vie et plates comme des planches. — p. 18, 19.

Pao-ken-t'ouo. — Terme technique de la peinture d'iris. Il désigne un trait particulier du pinceau dessinant les feuilles d'iris naissant à la base de la plante, au sortir même du rhizome. Ce terme a la même signification que le *tsi-yu-t'euou*. — p. 235, 245.

Pei-ye ou *Pei-ye-tien*. — Terme technique désignant un trait, ou plutôt un point, employé dans la représentation des feuillages analogues au feuillage du cyprès. — p. 85.

Peng-t'iao. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une distribution des feuilles dans laquelle celles-ci s'écartent les unes des autres et se dispersent de tous côtés. — p. 266.

Pi-kouan-houang. — Sorte de jaune *t'eng-houang* de teinte pâle. Elle est considérée comme la meilleure espèce de *t'eng-houang* pour la peinture. — p. 59, 420.

P'i-cha. — Cinabre naturel ou sulfure de mercure dont les Chinois retirent leurs rouges *tchou-cha*. — p. 53.

P'i-ma ou *P'i-ma-ts'iun*. — p.455 La neuvième des différentes espèces de trait. Elle est surtout employée dans le style de l'école du Sud. — p. 30, 31, 32, 129, 133, 144, 158, 161.

Piao-tchou. — Voir *tchou-piao*. — p. 54, 415.

Pie. — Terme technique de calligraphie passé dans le vocabulaire des peintres. Il désigne un trait plein comme le premier trait du caractère *jen*. Lorsque le pinceau du peintre le dessine en allant de gauche à droite, par conséquent en remontant, il est dit positif ; lorsqu'il est dessiné de droite à gauche, par conséquent en descendant, il est dit négatif. — p. 238, 243, 244.

P'ien-fong. — Terme technique usité dans la calligraphie comme en peinture. Il désigne une position particulière au pinceau couché obliquement sur le papier ou sur la soie. La pointe, légèrement écrasée, est dirigée vers la gauche de l'opérateur. Le trait est tracé de même, le pinceau marchant du haut en bas. L'une des arêtes du trait, à la gauche de l'opérateur, est nette, l'autre, vers sa droite est tremblée. Le *p'ien-fong* a sa contre-partie dans le *tcheng-fong*. — p. 36, 154.

P'ien-yu. — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à un trait dessinant des feuilles penchées. — p. 277.

P'ing-t'eu ou *p'ing-t'eu-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de dessiner le feuillage des arbres par une série de traits horizontaux. — p. 86.

P'ing-yuan. — Terme technique de la peinture de paysage désignant la prédominance de la dimension de largeur dans la composition perspective du paysage. Avec le *kao-yuan* qui désigne la prédominance de la dimension de hauteur et le *chen-yuan* qui désigne la prédominance de la dimension de profondeur, il complète la désignation des trois dimensions de l'espace dans un système perspectif. — p. 141, 142, 143, 155, 157, 171.

Po-miao. — Terme technique qui désigne l'une des quatre méthodes de peindre les fleurs. Elle a été introduite dans la peinture par Tch'en Tch'ang, à l'époque des Song. La technique consiste à peindre d'une façon très légère en accusant le contour d'un trait coloré à peine plus marqué que le ton général de la fleur. Celui-ci reste extrêmement pâle. C'est plutôt le soupçon de la couleur que la couleur elle-même. — p. 346, 348.

P'o-mouo. — Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il s'applique à une façon audacieuse de lancer l'encre coulante en masses épaisses dans lesquelles le noir prend ce ton profond qui caractérise l'œuvre des maîtres. Ce procédé a été introduit dans l'art de peindre à l'époque des T'ang par Wang Hia. — p. 27, 100, 152, 153.

P'o-mouo. — Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. C'est l'opposé du précédent. Il correspond à l'emploi du dégradé. — p. 152.

P'o-pi ou *p'o-pi-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à la représentation des feuillages des arbres par une série de traits verticaux. — p. 86.

P'o-siang-yen. — Terme technique de la peinture d'iris ; il désigne le *fong-yen* traversé d'un troisième trait représentant une feuille recoupant les deux autres. — p. 237, 245.

Siao-fou-pi ou *Siao fou-pi-ts'iun*. — La sixième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 32, 133, 148.

Siao-houen ou *Siao-houen-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter le feuillage des arbres par une série de points ovales. — p. 85.

Sie-cheng. — p.456 Terme technique qui désigne une façon de peindre opposée au *sie-yi*. C'est une sorte de *mou-kou-houa* car, dans le *sie-cheng*, on modèle la forme complète par la couleur et sans employer le trait. C'est une peinture réaliste opposée à la peinture abstraite et philosophique du *sie-yi*. — p. 417.

Sie-yi. — Terme technique qui désigne une façon de peindre avec vigueur et, même, avec emportement. Le *sie-yi* consiste à dessiner rapidement, par de forts encrages, de manière à évoquer l'essentiel d'une forme sans s'attacher à une définition précise et détaillée. Ce n'est pas l'image objective qu'on évoque, c'est l'idée qu'on exprime. C'est en somme, une façon cursive de peindre. — p. 114, 179, 191, 192, 193, 204, 351.

Sieou. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne aussi bien les trous de la pierre que les cavernes des montagnes. — p. 34.

Sin-houang ou *Sin-houang-tien*. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne un trait usité pour la peinture du feuillage des jeunes bambous de l'espèce *houang*.

Siuan — Sorte de papier de type ancien employé également pour la peinture ou pour la calligraphie. — p. 67.

Siue-ngo. — Pinceau fait en poils de mouton et qui est employé aussi bien dans la calligraphie que dans la peinture. — p. 36.

Song. — Sorte de papier d'un type établi sous les Song, autrefois fabriqué par une fabrique nommée Tch'eng Sin t'ang et que l'on trouve aujourd'hui partout en Chine. — p. 67.

Song-ye ou *Song-ye-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un trait usité dans la représentation des feuillages et il s'applique essentiellement au dessin des feuilles en aiguille des conifères. — p. 85.

Ta-fou-p'i ou *Ta-fou-p'i-ts'iu*. — La cinquième des différentes espèces de traits. Elle est particulièrement usitée dans le style de l'école du Nord. — p. 30, 31, 32, 132, 148.

Ta-houen ou *Ta-houen-tien*. — Terme technique de la peinture de paysage désignant un moyen de représenter le feuillage par de gros points ovales dans le manière des Mi. — p. 85.

Ta-liu. — Sorte de vert épais et sombre. — p. 163.

T'ai-ts'iu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à ces pierres éboulées, jonchant le sol et parmi lesquelles, en montagne, on voit sourdre l'eau. — p. 122.

T'an. — Le *Kiai tseu yuan houa tchouan* l'écrit aussi *tan*. C'est un terme qui désigne les demi-teintes. — p. 23, 24, 147.

Tan-cha. — Autre nom du *tchou-cha* ou rouge cinabre. — p. 63.

Tan-liu. — Sorte de vert clair de malachite. — p. 353, 422.

T'an-wo ou *T'an-wo-ts'iu*. — La seizième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31.

T'ang-lang. — Voir *t'ang-tou*. — p. 245.

T'ang-tou. — Terme technique de la peinture d'iris ; il désigne le renflement du trait, qui, dans la peinture des iris en noir, correspond à la partie pleine de la feuille. — p. 237, 245.

Tao. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne une montagne d'allure fabuleuse, surgissant de la mer. Il s'applique principalement aux représentations de l'île légendaire des bienheureux, qui se dresse au milieu des flots. — p. 34.

Tch'a-kou. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne la ^{p.457} bifurcation des branches du sommet sur une tige principale toute droite. — p. 266.

Tchang. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à une montagne se dressant comme un écran sur l'horizon. — p. 135, 136, 137.

Tche-ma ou *Tche-ma-ts'iu*. — La quatorzième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31, 129.

Tch'en. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à ces bandes de vapeur ou à ces nappes de brume tracées à l'encre faible dans un dégradé savant et qui coupent le paysage de masses indistinctes. — p. 33, 396.

Tcheng. — Terme technique de la peinture de fleurs. Il désigne une position de la feuille vue de face. — p. 324, 325, 375.

Tcheng-fong. — Terme technique également usité dans la calligraphie et dans la peinture. Il correspond à une position du pinceau telle que, celui-ci étant tenu perpendiculairement au papier ou à la soie posés horizontalement, la pointe du pinceau est légèrement écrasée et dirigée vers le haut. Le trait est tracé du haut en bas, le pinceau étant tiré vers soi. — p. 36, 127.

Tcheng-mien. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à une façon spéciale de dessiner le *tchang* ou la haute montagne dressée en écran, par l'établissement du contrefort le plus rapproché du spectateur, sur lequel on étage graduellement les différents plans du *tchang*. — p. 136, 137.

Tchö. — Terme technique de la peinture des plantes. Il désigne la feuille pliée ou cassée, de telle sorte que l'on en voie à la fois la face et le dos. — p. 324, 325, 355.

Tchö-che. — Ocre-rouge d'origine minérale. — p. 42, 50, 61, 62, 63, 80, 88, 108, 112, 161, 164, 401, 420, 421, 422.

Tchö-che-tche. — Minium. — p. 70.

Tchö-houang. — Sorte de jaune rougeâtre ou de rouge cuivré formé par un mélange d'ocre rouge *tchö-che* et de jaune *t'eng-houang*. — p. 61, 88, 89.

Tchö-tai ou *Tchö-tai-ts'iu*. — La huitième des différentes espèces de traits. — p. 30, 31,

134.

Tchou. — Les couleurs *tchou* sont le *tchou-cha*, le *yin-chou* et, d'une façon générale, toutes les couleurs dérivées du sulfure de mercure. — p. 62.

Tch'ou. — Nom d'un type de papier usité dans la calligraphie et dans la peinture. — p. 67.

Tchou-cha. — Ce terme désigne le cinabre ou sulfure de mercure et, d'une façon générale, tous les vermillons qui en sont dérivés. — p. 53, 54, 55, 62, 63, 80, 88, 89, 414, 415, 416, 422.

Tchou-piao. — Ce terme désigne la couche supérieure du *tchou-cha* broyé avec de la colle additionnée d'eau bouillante et décanté. Elle donne un rouge jaunâtre principalement employé pour peindre les vêtements des personnages dans les sujets de *jen-wou*. — p. 54, 161.

Tch'ouei-t'eng ou *Tch'ouei-t'eng-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne : 1° une manière de représenter le feuillage des arbres par des traits verticaux en forme de virgule. — p. 85. 2° Une autre manière de représenter le feuillage au moyen de traits du même genre, mais horizontaux. — p. 86.

Tch'ouei-t'eu ou *Tch'ouei-t'eu-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de peindre les feuillages par des traits horizontaux. — p. 85.

Tch'ouei-ye ou *tch'ouei-ye-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de peindre les feuillages par des traits verticaux analogues à ceux du *tch'ouei-t'eng-tien*, mais plus minces. — p. 86.

Tch'ouei-yun. — p.458 Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une manière de peindre des nuages gonflés et poussés par le vent. Elle constitue l'une des deux manières de peindre les nuages pratiquées à l'époque des T'ang. — p. 173.

Tchouen-ye ou *Tchouen-ye-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage désignant une façon de représenter les feuillages par de forts points d'encre. — p. 85.

Tchouo. — Terme technique désignant une façon de peindre en pointillé en n'utilisant que la pointe du pinceau tenu obliquement. — p. 33, 68, 89, 157.

T'eng-houang. — Couleur jaune extraite du *calamus draco*. — p. 41, 50, 58, 59, 60, 61, 88, 89, 125, 161, 164, 416, 418, 420, 421, 422.

Ti. — Terme technique de la peinture des fleurs. Il désigne cette partie de la fleur que l'on appelle pédoncule dans notre terminologie botanique. Le *ti* rentre dans ce que les Chinois désignent sous le terme de *ting* et qui correspond au calice plus le pédoncule. — p. 291.

Tien. — Terme technique qui peut prendre trois significations : — 1° C'est une variété du *tchouo*. Dans le *tien*, on n'utilise que l'extrême pointe du pinceau. La méthode *tien* est générale pour les diverses façon de peindre le feuillage. — p. 33, 68, 75, 84, 88, 89, 90, 115, 157. — 2° Le caractère *tien* désigne aussi la troisième des quatre méthodes de peindre les fleurs. C'est un monochrome qui consiste en un pointillé à l'encre au moyen duquel on fait vibrer les teintes plates de l'encre de Chine pour indiquer le mouvement et les particularités de la lumière. — p. 348. — 3° Il désigne les sépales de la fleur. — p. 291, 296.

Tien-houa. — Bleu indigo tiré de l'*Indigofera tinctoria* ou du *Polygonum tinctorium*. — p. 59, 60, 63, 413, 419.

Tien-jan. — Terme technique de la peinture des plantes herbacées et des insectes. Il désigne une méthode qui consiste à évoquer la forme par une touche pleine dessinant le corps de l'insecte en même temps qu'elle étale la couleur. Cette méthode s'oppose au *k'eu-lo* ou méthode du « contour ». — p. 361.

Tien-t'ai. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne le procédé qui consiste à relever la surface nue des pierres ou le tronc des arbres en y représentant des touffes de mousse. Elles sont représentées, soit par un point de vert de malachite cerné d'un trait d'encre, soit par une simple touche verte. — p. 107.

Tien-ts'ing. — Variété de *tien-houa* ou d'indigo. — p. 413.

Ting. — Terme technique de la peinture de fleurs. Il désigne le calice, mais en y comprenant le pédoncule *ti*. — p. 291, 292, 295.

Ting. — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à des sommets de montagne se terminant en plateaux. — p. 34.

Ting-hiang-t'eu. — Terme technique de la peinture de bambous. Il correspond au renflement de la tige d'où surgit la feuille. — p. 266.

Ting-t'eu. — Terme technique de la peinture d'iris. Il définit le départ du trait plein destiné à représenter les feuilles d'iris. Il s'applique surtout aux jeunes feuilles raides et pointues qui partent de la base de la plante. — p. 237, 248.

Tou-souo-kiuan. — Sorte de soie mince et de grain serré employée par les peintres à l'époque des Song. — p. 64.

T'ou-hao. — Sorte de pinceau à peindre fait de poils de lapin et de poils de mouton. — p. 36.

Touen. — Terme technique de la peinture de paysage. Le *touen* est usité dans la peinture des pierres. Il désigne un ^{p.459} arrêt brusque du pinceau qui, en s'écrasant donne une tache marquant l'arête de la pierre. — p. 123.

Touo-tie. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une position des branches telle que les feuilles sont vues par le revers. La tige principale est donc à moitié cachée par elles. — p. 266.

Tsan-tien. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter la végétation dans les paysages de montagne par un amas de points *tien*.

Ts'ang-liu. — Sorte de vert sombre et trouble formé d'un mélange de vert *ts'ao-liu* et d'ocre rouge *tchö-che*. Cette couleur est surtout employée dans la peinture de paysage pour peindre le feuillage saisi par les premières gelées blanches et qui commence à se flétrir. — p. 62, 422.

Tsao-sseu ou *tsao-sseu-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne un trait employé dans la représentation de certains feuillages. — p. 85.

Ts'ao-liu, appelé aussi *tan-liu.* — C'est un terme général qui, s'applique à deux nuances de vert, l'une sombre, le *lao-liu*, l'autre plus claire, le *nouen-liu.* — p. 60, 62, 88, 89, 108, 161, 163, 164, 413, 414.

Ts'ao-tchong. — « Les herbes et les insectes ». C'est la quatrième des catégories dans lesquelles les Chinois classent les genres de la peinture. — p. 49.

Tseu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter la masse des nuages ou les rides de l'eau par des traits sinueux. — p. 33.

Tseu. — Couleur intermédiaire entre le rouge et le bleu noir ou le noir. C'est, en somme, une sorte de pourpre ou de violet, usité, ainsi que le rouge *tchou-cha* pour la peinture des bambous en monochrome. — p. 260.

Tseu jan. — Terme technique de la peinture de paysage ; il désigne une méthode de peindre le feuillage des saules par des traits fins en employant directement la couleur et sans avoir préalablement établi les contours à l'encre. Cette méthode a surtout été employée par les peintres de l'époque des Yuan. — p. 109.

Ts'eu-song ou *Ts'eu-song-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage désignant un trait employé dans la peinture des feuillages. — p. 86.

Tsi-mouo. — Terme technique de la peinture en monochrome à l'encre de Chine. Il désigne l'accumulation épaisse des couches d'encre. — p. 152, 153.

Tsi-yu-t'euo. — Terme technique de la peinture d'iris, voir *pao-ken-t'ouo.* — p. 245.

Ts'iao-mouo. — Terme technique de la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il désigne l'emploi d'une encre très peu délayée ou « encre sèche », en opposition au *p'o-mouo* ou encre coulante. — p. 152, 153.

Tsien-t'euo. — Ce terme désigne la meilleure qualité de *tchou-cha* ou cinabre. — p. 53.

Tsien-t'euo ou *Tsien-t'euo-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de trait ou plutôt de point usité dans la représentation du feuillage des arbres. — p. 85.

Ts'ien-kiang. — Sorte de rouge foncé qui, étendu d'eau, donne un brun clair. — p. 50.

Ts'ing-fen. — Ce terme désigne le *che-ts'ing* pulvérisé. — p. 51, 52.

Ts'ing-liu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de peinture dans laquelle la perspective aérienne est exprimée par des dégradés qui vont du vert de malachite au bleu de lapis-lazuli. Cette méthode a été introduite dans la peinture par ^{p.460} Wang Wei, au VIII^e siècle. On ajoute encore à cette peinture déjà très somptueuse par elle-même, l'emploi des traits d'or ou des fonds d'or. — p. 40, 50, 52, 95, 133, 173, 174.

Tsio-tchao. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne la bifurcation des feuilles du bambou, à l'extrémité d'une branche. Elles sont alors très rapprochées et face à face. On y voit la plupart du temps, les deux feuilles s'ouvrant de part et d'autre des feuilles encore enroulées dans le bourgeon terminal. Elles apparaissent donc au nombre de trois. — p. 266, 268, 272, 275.

Tsiu san tch'ouen-ye ou *Tsiu-san-tch'ouen-ye-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à une sorte de trait ou plutôt de point usité dans la représentation de certains feuillages. — p. 86.

Ts'iuun. — Ce caractère désigne, d'une façon générale, le trait ; employé à un point de vue plus technique il désigne un trait tracé par le pinceau imbibé d'encre faible et tenu obliquement. — p. 30, 32, 101.

Tsö-pi. — C'est une autre désignation du *pien-fong*. — p. 127.

Tsö-tsong. — Terme technique usité également dans la calligraphie et dans la peinture et qui s'applique au maniement du pinceau. Celui-ci n'est pas tenu continuellement dans la même position, quoique, d'une façon générale, il soit plutôt oblique. Mais il est manié vivement, de manière à laisser des traces nettes et tranchantes, un peu renflées du côté où le pinceau a été écrasé sur le papier ou sur la soie. — p. 155.

Tsou. — Terme technique qui s'applique à des points ou à des traits courts réalisés par un pointillage du pinceau tenu droit, c'est à dire perpendiculairement au papier. — p. 33, 35.

Ts'ouan fong-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne le bouquet de jeunes branches feuillues formant la tête du bambou. Elles retombent élégamment sous leur propre poids ; c'est pourquoi la locution chinoise les compare au bouquet de plumes de la queue du phénix. — p. 262.

Ts'ouan-san ou *Ts'ouan-san-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il s'applique à un façon de représenter certains feuillages par le groupement de trois traits. — p. 85.

Ts'ouan-san-tsiu-wo ou *Ts'ouan-san-tsiu-wou-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter les feuillages par des traits groupés par trois et par cinq.

Wen-jen-houa. — Terme technique qui désigne la peinture en monochrome à l'encre de Chine. Par suite des simplifications qu'elle recherche, elle prend souvent un caractère calligraphique. — p. 147.

Wo. — Terme technique désignant un lavis à l'encre faible renforcé par des couches successives. — p. 32.

Wou-kou-houa. — Terme technique de la peinture de fleurs. Ce sont des fleurs peintes selon la méthode *mou-kou-houa*. — p. 311.

Wou-mouo. — Terme technique qui désigne un défaut dans le maniement de l'encre de Chine. Il consiste à employer l'encre d'une façon monotone, sans lui donner la valeur du ton et de la nuance et toute cette flexibilité dans ses éclats divers qui permet au peintre chinois d'exprimer d'une façon intense le caractère de l'ombre et de la lumière en se limitant aux seules ressources du monochrome. — p. 35.

Wou-pi. — Terme technique qui désigne un défaut dans le maniement du pinceau. Il consiste à manier le pinceau d'une manière pénible et monotone, de ^{p.461} telle sorte que les traits restent sans vie. — p. 35.

Wou-t'ong ou *Wou-t'ong-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une façon de représenter le feuillage des arbres par des touches pleines. — p. 85.

Ya-kin-tsien. — Sorte de papier du Yun-nan. — p. 67.

Yai. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne les parois escarpées des montagnes.

Yang-hao. — Pinceau à écrire, également usité dans la peinture. Il est fait de poils de moutons. — p. 36.

Yang-t'eou ou *Yang-t'eou-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de trait courbe usité dans la représentation de certains feuillages. — p. 86.

Yang-ye ou *Yang-ye-tien.* — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne une sorte de trait usité dans la représentation de certains feuillages. — p. 86.

Yen. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne les parois des abîmes de montagnes. — p. 14.

Yen. — Terme technique de la peinture des plantes. Il désigne une position de la feuille telle que celle-ci est à demi cachée. — p. 355, 375.

Yen-mei. — Noir de fumée. Il n'est employé que dans la peinture de *jen-wou* pour peindre les cheveux des hommes, les plumes ou les poils des oiseaux et des animaux. — p. 419.

Yen-tche. — Carmin. p. 57, 58, 88, 89, 311, 401, 413, 418, 420.

Yen-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il a la même signification que le terme *fei-yen*. — p. 276.

Yen-wei. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne deux feuilles bifurquant et peintes en deux coups de pinceau. — p. 277.

Yen-yue. — Terme technique de la peinture de bambous. Il désigne une feuille un peu concave et tracée d'une seul coup de pinceau. — p. 276.

Yeou-liu. — Sorte de vert foncé et luisant formé par un mélange de nong-liu et d'encre de Chine. — p. 422.

Yeou-tseu. — Partie supérieure de la décantation du *che-ts'ing*. Elle donne une couleur verte dite *ts'ing-fen*. — p. 52.

Yi. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne des paysages où les mouvements du terrain sont faibles, horizontalement disposés, une région de plaines ou de plateaux faciles à parcourir. Le terme *yi* s'oppose au terme *hien*. — p. 146.

Yi — Terme usité également en calligraphie et en peinture. Il désigne une qualité de pur esprit, hors de toute règle, celle qui permet d'atteindre à la beauté la plus parfaite. — p. 21, 22, 25, 39.

Yin-tchou. — Vermillon qui semble être artificiel et qui est parfois employé à la place du *tchou-cha*. — p. 54, 62, 414, 415, 416. — Le terme *yin-tchou* désigne aussi un rouge blanchâtre formé d'un mélange de cinabre *tchou-cha* et de rouge de chair *jou-hong*. Ce dernier rouge est lui-même formé d'un mélange d'ocre rouge *tchö-che* et de blanc. — p. 422.

Ying-hong. — Rouge vermillon formé d'un mélange de cinabre et de carmin. — p. 422.

Yu. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne, dans les paysages montagneux, un ravin se terminant en cul-de-sac. — p. 34.

Yu-tien ou *yu-tien-ts'iun*. — Terme technique de la peinture de paysage. La p.462 première des différentes espèces de traits. — p. 30.

Yu-wei — Terme technique de la peinture de bambous. Il s'applique à deux feuilles dressées et bifurquant, exécutées en deux coups de pinceau. — p. 276.

Yuan. — Terme technique désignant la façon dont le pinceau laisse sa trace sur le papier ou sur la soie par un encrage lenticulaire. Le *yuan* est surtout employé dans la peinture monochrome à l'encre de Chine. Il caractérise la manière des Mi. — p. 152, 153.

Yuan-kiuan. — Soie d'une trame égale, unie, épaisse et d'un grain serré. Elle était employée pour la peinture à l'époque des Song. — p. 64.

Yun-souo. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne ce procédé de composition qui consiste à couper le dessin d'une cascade par un voile de brume ou un nuage masquant à demi la cascade et interrompant la ligne trop rigide de la chute d'eau. — p. 168.

Yun-t'eo ou *Yun-t'eo-ts'iun*. — Terme technique de la peinture de paysage. Il désigne la treizième des différentes espèces de trait. — p. 30, 31, 32, 149.

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 Ki'ong. — 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 et p. — 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'animèrent 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

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 Tchong-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'Ecole 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'oies 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

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 Tchang-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'o. — 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'o. 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 Tch'eng-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.

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

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 tsou. — 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 Tchang-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

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

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'Ecole 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 fondit 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'égale 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

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'iu'an* 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'o, plus connu sous le nom de Sou Tong-p'o. 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'o 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'iu'an. 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'o. 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'o. — 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.

[index](#) — @

T

Ta-tch'e. — 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 Tcheng-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 Tcheng-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'i 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'i, 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 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 Tcheng-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 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, connu 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 suivi, 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 conquist 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.

Tch'eng 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.

Tch'eng Ning. — Peintre de l'époque des Cinq Dynasties. Il excellait dans la représentation 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-t'ou (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 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 laotse. 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'üan 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'üan, 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 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'o. — 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'Ecole du Sud que dans celui de l'Ecole 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'üan-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. Ecrivain, 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'oiseaux 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. Sié 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.

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 amas d'encre, il les achevait 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 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'i ; 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-choueï, 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-choueï. 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 Tchung-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 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.