

LA PEINTURE CHINOISE

Technique et symbolisme. — Manière spéciale
des Chinois d'interpréter la Nature

En général, en Chine, l'Artiste est toujours un lettré et le trait dominant dans la Peinture Chinoise est son caractère calligraphique, ses colorations sobres et plates, l'absence des études de soleil, d'ombres fortes, de reflets. C'est souvent une sorte de camafeu fait d'une gamme restreinte de couleurs se modulant sur elles-mêmes. L'artiste chinois comprend à un haut degré la force ou la légèreté d'une ligne, l'harmonie d'un ensemble, mais son seul défaut est la disproportion (dans les tableaux de genre) causée par le manque d'étude anatomique, défaut qui sévit plus que jamais à l'heure actuelle.

Le peintre chinois emploie une perspective de convention dite cavalière. Pour représenter les plans différents, il les place l'un au-dessus de l'autre, en tenant compte seulement de leur différence d'éloignement par la diminution de leurs dimensions. Ainsi ce que mettrait un artiste européen dans le lointain, l'artiste chinois le mettrait au haut de son tableau. Les différentes lignes d'un palais, d'un meuble restent parallèles au lieu de converger vers un point de fuite comme dans la perspective monoculaire occidentale.

L'Horizon est situé très haut, le regard embrasse un espace immense, le tableau devient haut et étroit pour montrer l'étagement des plans en hauteur ou bien large au point de devenir un rouleau afin de montrer un panorama sans fin, les phases différentes d'une action, les vues successives d'un paysage. Sous cette première forme, le rouleau de soie en japonais se nomme *Kakémono*, et sous la seconde en largeur, *Makimono*. A la perspective linéaire s'ajoute la perspective aérienne dont les principes ont été établis par WANG-WEI (Vuong-Duy) au VIII^e siècle. Se servant de bonne heure de l'encre de Chine et des pinceaux de grosseurs

différentes pour écrire couramment, l'artiste chinois a une grande prédilection pour cette belle couleur noire dont il s'ingénie à doser les teintes avec les quantités d'eau variables, formant ainsi une gamme de gris variés à l'infini allant du ton le plus clair du subjectile au noir le plus velouté; il colore les plans lointains des montagnes ou ceux plus rapprochés des arbres, des rochers, en les dégradant. C'est la peinture monochrome servie par la science d'un certain clair-obscur et dont le Maître incontesté fut WANG-WEI, le peintre de l'espace à qui on doit une brochure « La révélation des secrets de la Peinture » et qu'on a comparé avec juste raison à LÉONARD DE VINCI, auteur du « Traité de la Peinture ». En voici la traduction faite par SERGE ÉLISREV.

« Dans les voies de peinture, l'encre de Chine est suprême. Elle révèle l'essence de la nature et elle en finit la création. Elle peut exprimer un paysage de plusieurs centaines de li sur un dessin de quelques pouces; l'ouest et l'est, le sud et le nord s'étalent devant les yeux dans toute leur beauté; le printemps, l'été, l'automne et l'hiver naissent sous le pinceau.

« Lorsque tu commences à peindre les étendues aquatiques, tu dois te garder de faire des montagnes qui flottent, lorsque tu déroules les sentiers, tu ne dois pas faire de chemins qui s'entrecroisent. Pour le vic principal, le mieux est d'affirmer sa hauteur; vers lui accourent les autres montagnes comme des hôtes. Là où la montagne tourne (et fait une concavité), places la haute d'un moine, tandis qu'au bord de l'eau tu mettras une habitation commune. A un village ou à une ferme ajoute plusieurs arbres et fais un bosquet; il faut que les branches enlacent dans leur réseau le corps du bosquet.

« Aux roches ajoute de l'eau qui tombera en cascades. Le torrent ne doit pas couler sans ordre : là où on le traverse, ce doit être un lieu tranquille et désert ; les passants doivent être rares et cheminer un à un. Le pont de bateaux, mets-le vers le haut de la peinture ; au contraire, la petite barque amarrée du pêcheur se placera en bas, pour ne point gêner.

« Parmi des rochers surplombant des alaises dangereuses, il est bien de placer un arbre d'une forme bizarre. Là où les montagnes forment une chaîne, tu ne dois point représenter de route. La colline éloignée va se confondre avec les nuages et l'horizon du ciel va unir sa lumière à la couleur de l'eau. Là où les montagnes se joignent est l'endroit d'élection pour faire jaillir un torrent ; là où la route s'approche de passages dangereux, attache une passerelle suspendue. Lorsque dans les plaines se trouve des terrasses ou des édifices à étages, seuls les hauts saules s'harmonisent avec ces constructions ; tandis que dans les temples célèbres au milieu des montagnes il est approprié (de dessiner) un cryptoméria d'une forme bizarre : celle qui semble épouser le bâtiment ou la tour.

« Quand la main s'approche du pinceau et de la pierre à encre, il lui arrive de vagabonder sans but et de s'amuser ; les années et les mois s'en vont vers l'éternité pendant qu'on cherche à tâtons les secrets et les finesses ; l'illumination du beau n'est pas à chercher dans beaucoup de mots ; la bonne doctrine, c'est de suivre les règles.

« Le haut d'une pagode doit être dans les cieux, mais il est inutile de faire voir le temple lui-même ; c'est comme s'il était là et n'était pas là ; tu peux le placer en haut et en bas. Les collines couvertes de végétation ou les monticules de terre ne montreront que la partie supérieure d'une habitation ; la maison aux murs de roseaux apparaîtra derrière ces collines par les arêtières du toit.

« La montagne se divise en huit surfaces, tandis que la pierre est visible de trois côtés (comme un cube, on peut voir deux côtés et le dessus ; la montagne est censée présenter au spectateur le sommet d'une pyramide à quatre côtés qu'on peut aussi voir d'angle.).

« Evite de faire les groupes de nuages comme l'herbe et les broussailles. La figure humaine ne doit pas dépasser un pouce ; les pins et les thuyas la dépasseront de deux pieds environ.

« Lorsque tu peins un paysage, ton esprit doit se trouver sur le bout du pinceau ; (tu feras) les montagnes en *tchang* (*trung* = 10 pieds), les arbres en *tch'eu* (*xich* = pied) ; les chevaux en *ts'ouen* (*thôn* = pouce) ; les hommes en *fen* (*phân* = ligne). Les hommes éloignés n'ont pas d'yeux ; les arbres éloignés n'ont pas de branches ; les montagnes éloignées n'ont pas de pierres ; elles se confondent et sont comme les sourcils (dont on ne distingue pas les poils). L'eau éloignée n'a pas de vague, elle est comme les nuages très élevés. C'est là une des révélations.

« Les hanches de la montagne se masquent par les nuages, les rochers se masquent par les chutes d'eau, les constructions à plusieurs étages par les arbres, la route par l'homme.

« On aperçoit la pierre sous trois faces, la route du commencement jusqu'à la fin, les arbres par leur cime, l'eau par les traces du vent ; ce sont là les principes.

« Lorsque tu dessines un paysage, bien que tu puisses représenter des collines douces, il faut qu'il y ait aussi des cimes nettes ; lorsque tu dessines des montagnes serrées et abruptes, elles doivent former une chaîne. Dans les rochers tu peux faire une grotte et une falaise comme un mur. Quand tu dessines des pierres qui surplombent, représente des *yen* (blocs de rocher) ; quand tu dessines des collines, donne-leur une forme arrondie. Le chemin qui franchit les montagnes est le lit d'une rivière ; mais lorsqu'une route est encaissée, c'est un défilé, et si deux montagnes enserrant une rivière, ce sont des gorges. Ce qui ressemble à un talus (*fan*), mais avec beaucoup plus d'altitude, c'est une chaîne de montagnes (*ling*). Si tu te bases sur ces principes, tu peux savoir l'aspect du paysage. Celui qui regarde un tableau regarde d'abord l'esprit d'un tableau, ensuite il distingue ses valeurs (*ts'ing-tchouo* = thanh-trọc, « eau pure et eau saturée d'encre »). Ensuite tu fixeras la dominante (« qui est l'hôte et qui est le maître »).

« Quand les montagnes sont placées en rang, s'il y en a trop, c'est du désordre, s'il n'y en a pas assez, c'est mou; elles ne doivent ni être trop nombreuses, ni trop rares. Il est nécessaire de distinguer celles qui sont proches de celles qui sont lointaines; les montagnes lointaines ne peuvent pas se rattacher à celles qui sont proches; l'eau lointaine ne peut pas se rattacher à l'eau qui est proche. Là où les flancs de la montagne se resserrent, tu peux mettre un temple et ses dépendances; là où les rives du fleuve sont abruptes, et où il y a plus loin une digue, tu peux dessiner un petit pont. Là où il y a une route, mets des gens qui marchent; là où il n'y a pas de route, mets des bosquets et des forêts; là où la rive est interrompue, fais un ancien gué; là où l'eau disparaît, mets des arbres dans la brume; là où elle s'élargit, mets des bateaux à voile; là où la forêt est touffue, dessine une habitation humaine. De vieux arbres se penchent sur les précipices, et leurs racines, coupées çà et là, sont entrelacées de lianes. Les rochers qui surplombent les torrents sont bizarrement marqués par les eaux. En général, quand tu dessines une forêt, les arbres des forêts éloignées sont à un niveau uniforme; ceux d'une forêt proche se distinguent par leur hauteur et sont (visiblement) serrés les uns contre les autres. Ceux qui ont des feuilles ont des branches à courbes simples; ceux qui n'ont pas de feuilles ont des branches dures et noueuses. L'écorce des pins est écaillée; celle des thuyas est enveloppante. Si l'arbre pousse sur la terre, sa racine est longue et son tronc est droit; sur des rochers, son tronc est tordu et l'arbre est isolé. Les vieux arbres sont noueux et à moitié desséchés. La forêt hivernale a beaucoup de branches (devenues visibles): elle est triste et calme.

« Lorsqu'il pleut, on ne peut pas distinguer le ciel de la terre, ni l'ouest de l'est. Quand il y a du vent et qu'il ne pleut pas, fais attention à (la représentation) des branches. Quand il pleut sans vent, les branches sont rabattues et le piéton s'abrite sous son parapluie, le pêcheur sous son manteau de paille. Quand la pluie s'éclaircit, les nuages s'en vont et le ciel est vert; mais lorsqu'il y a de la brume et de la

brume, le vert de la montagne se trouve rehaussé et les rayons du soleil sont plus obliques.

« Le paysage du matin, c'est quand mille montagnes veulent s'éclaircir; la brume est finie, à peine perceptible; la lune qui est encore au ciel est estompée et les couleurs sont un peu gouachées. Dans le paysage du soir, la montagne avale le soleil rouge; la voile du bateau (mouille) en eau peu profonde est carguée; les gens qui marchent sur la route se hâtent et les portes de la maison du pauvre sont déjà à demi-closes.

« Le paysage du printemps, c'est quand les brouillards s'étirent et que la brume lointaine recouvre tout, se répandant comme une étoffe blanche; les eaux se colorent en indigo et la couleur des montagnes devient de plus en plus verte. Le paysage de l'été, c'est quand les vieux arbres cachent le ciel; l'eau verdâtre n'a pas de vagues, la chute d'eau pend, transperçant les nuages; près de l'eau se dresse un pavillon tranquille. Le paysage d'automne, c'est lorsque le ciel a la couleur de l'eau; la forêt est mélancolique et ses arbres se réunissent (n'étant plus séparés par le feuillage); sur l'eau automnale se posent les oies et les grèbes; dans les roseaux et sur les bancs de sable on voit des oiseaux. Le paysage d'hiver, c'est quand la terre se transforme en neige, le bûcheron s'avance sous sa charge de bois, le bateau de pêche est amarré à la rive; l'eau est peu profonde et le sable uni.

« Lorsque tu dessines des paysages, tu dois au moins prendre en considération les quatre saisons. On peut intituler un paysage: « La brume qui couvre et le brouillard qui s'étale »; on peut l'intituler: « La rentrée des nuages dans les montagnes de Tchou », ou: « L'éclaircissement matinal du ciel d'automne »; ou encore: « Près du monument en ruines de la vieille sépulture », ou « La beauté printanière du Lac Tong-ting (Đông-dư h-hồ) », ou « La route abandonnée et le voyageur égaré »; toutes ces expressions, nous les appelons des légendes de tableau.

« Les sommets des montagnes ne peuvent se rendre à la même échelle et les cimes des arbres ne peuvent pas se dessiner toutes pareilles. La montagne se sert des ar-

bres comme d'un vêtement, tandis qu'aux arbres, la montagne sert de squelette. On ne peut pas dessiner des arbres innombrables, il est plus important de montrer la beauté des montagnes. Il ne faut pas représenter les montagnes en désordre, car c'est par elles que se révèle l'âme des arbres. Là où toutes ces qualités sont réalisées, je déclare que le paysage est d'une main parfaite»

Les Chinois divisent les sujets de leurs peintures en 4 catégories :

- 1° Chan-chouei (*Sơn-thủy*), montagnes et eaux (les paysages) ;
- 2° Jen-wou (*Nhân-vật*), hommes et choses (les personnages et les objets) ;
- 3° Houa-niao (*Hoa điểu*), fleurs et oiseaux ;
- 4° Ts'ao-tch'ong (*Thảo-trung*), herbes et insectes.

Ils désignent le paysage sous le nom de « Montagnes et Eaux », deux éléments dominants en effet dans la peinture des paysages. La montagne exprime le corps de la terre et les torrents, fleuves, ruisseaux, cascades en sont les veines dans lesquelles circule le sang générateur du monde. Ce sont des idées cosmogoniques et géomantiques qui présidaient et président encore en Extrême-Orient à l'orientation des maisons et des tombes.

Le 2° paragraphe des sujets comprend : 1° les hommes, les femmes, les enfants, les intérieurs, les meubles et tous objets mêlés à la vie de l'homme, les Bouddhas, les Génies et Fées du Taoïsme vivant dans le monde irréel et inaccessible ; 2° les animaux naturels ou chimériques. Parmi les animaux irréels on cite la licorne, symbole de la sagesse, le dragon, celui de la majesté, de la pluie bienfaisante, le cheval-dragon symbole de la rapidité, le phénix, symbole de la noblesse, de l'élégance.

D'une manière générale, les personnages, les animaux comme les plantes constituent chacun un symbole qui guide l'artiste à rendre plus compréhensible son langage. La chauve-souris, symbole du Bonheur, représentée survolant le génie Chow (*Tho-tinh*, Génie de la Longévité) à côté d'un daim fleuri (moucheté) symbole de la Fortune, la pêche tenue par le génie Chow, symbole de l'immortalité, forment la Trinité

révée par l'âme extrême-orientale ; — la grue, symbole aussi de la Longévité, ou l'axis, écrit avec le même caractère *lôc* (aisance), est représenté à côté du pin, symbole de la droiture, de la constance, à cause de sa verdure, de la force vitale puissante et tenace. Le bambou est l'image de la vertu à cause de sa simplicité de forme, celle de la sainteté à cause de la viduité de son cœur ; il symbolise aussi le sage qui se suffit à lui-même, qui demeure très détaché des honneurs et des richesses ; c'est aussi le symbole de l'époux par opposition à l'abricotier, symbole de l'épouse.

Dans le paragraphe « Fleurs et Oiseaux, Herbes et Insectes », la pivoine qui représente la beauté, est considérée comme la Reine des fleurs, sa couleur rouge exprime le Bonheur, car c'est cette couleur qu'on emploie dans les événements heureux, dans les jours fastes ; la fleur de prunier ou de pêcher, symbole de pureté, de beauté, représente le Printemps, la Jeune Fille ; le chrysanthème, la modestie, la retraite du lettré fuyant les honneurs de la Cour et cherchant à s'oublier dans l'enivrement de la liqueur distillée avec cette fleur ; le lotus, emblème bouddhique, aux fleurs resplendissantes au-dessus de la fange des marais, représente le sage que le milieu même le plus bas dans lequel il vit ne peut influencer, c'est un symbole aussi d'abondance, à cause de ses graines nombreuses ; l'orchis par son parfum léger et reposant représente aussi la modeste, la pureté, la noblesse des sentiments ; — l'aigle et le faucon personnifient le type de guerrier majestueux, le type combatif et énergique ; l'un des deux figure dans les tableaux avec l'ours et la peinture est intitulée « La rencontre des héros » ; le papillon et l'abeille expriment l'inconstance dans les sentiments, l'amour de la parure, de l'élégance excessive, etc...

Dans ce 4° paragraphe est ajoutée une subdivision comprenant les poissons et les plantes aquatiques. L'insecte, comme l'oiseau ou le poisson, est représenté avec son milieu approprié, son habitat coutumier, les plantes ou les herbes qu'il préfère. Les fleurs constituent à elles seules des classes différentes et les artistes quelquefois ne cherchent qu'à se spécialiser dans la représentation exclusive de l'une d'elles.

Comme subjectile, les Chinois emploient la soie ou le papier. La soie est préparée

c'est-à-dire désapprêtée à l'eau bouillante, encollée à l'amidon et à l'alun. Le papier fabriqué avec les fibres de bambou, de chanvre et de mûrier reçoit le même apprêt que la soie. Leur palette comprend environ une vingtaine de couleurs à l'eau, en poudre, d'origine minérale ou végétale.

Les verts sont tirés de la malachite, les rouges de vermillons du cinabre ou sulfure de mercure. La gamme du jaune-faisan au rouge-brûlé est extraite du peroxyde de mercure. Le rouge foncé employé allié avec de l'huile pour fabriquer l'encre des sceaux, est obtenu avec du corail porphyrisé et le blanc est tiré des coquilles d'huîtres auxquelles fut substitué ensuite le blanc de plomb ou ceruse. Le carmin est tiré de la garance, le jaune du jus de rotin et le bleu de l'indigo. A cette palette sont ajoutés l'or, l'argent en feuille ou en poudre, l'encre de Chine aux subtiles et diverses nuances (du *Tung-Yên-Mac* et du *Du-Yên-Mac*, encre fabriquée avec de la fumée de pin ou avec celle de l'huile). Les pinceaux sont de différents types, les ronds, les plats; les pinceaux pour le bambou, pour l'orchis, pour le prunier ou pour les détails des personnages, des arbres, les pinceaux fortement assemblés pour poser de larges teintes plates, les pinceaux aux poils souples et longs pour bien suivre l'ondulation des herbes, des feuilles de l'orchidée, les pinceaux aux poils courts et épais pour rendre la rudesse des plans des rochers, l'écorce des grands arbres.

Le trait est incisif, précis, tremblé, élargi en taches puissantes ou à l'aide de la panse du pinceau dirigé obliquement contre le subjectile, éraflé et vibrant donnant plus de variété au rendu, plus de vigueur à l'ensemble. Le trait est au double ou simple contour, d'un noir velouté ou d'une évanescence imprécise et donnant à la peinture un charme particulier, mélancolique qui dispose l'âme aux rêveries et à la méditation.

D'une pièce de soie tendue sur un châssis ou d'un rouleau de papier posé à plat sur une grande table, l'artiste chinois, le front pensif, se tenant debout considère la surface rectangulaire sur laquelle va se lancer son pinceau à hampe de bambou et se réaliser sa vision intérieure. Il réfléchit longuement et une fois le sujet trouvé, il trace d'abord avec son stylet d'ivoire

l'ensemble des lignes dominantes de son tableau. Ensuite, avec les pinceaux trempés dans l'encre fluide, il indique, s'agit-il d'un paysage, la place des montagnes, des rochers, des chaumières abritées sous des haies de bambous, le pont rustique avec un vieillard perché sur son âne à la recherche de nouveaux points de vue; des barques voguant légères sur la surface infinie des eaux parsemées de roseaux; des lettrés admirant les aspects multiples des rochers décorés d'arbres séculaires ou regardant le vol triangulaire des oies sauvages qui sillonnent le ciel de leurs croix noires disposées en séries régulières, ou bien récitant des poésies tout en se congratulant, abrités sous des pins au tronc vigoureux et écaillé; des palais à demi-enveloppés de nuages aux lignes capricieuses, des pics élancés, des falaises abruptes estompées dans une brume légère, le sentier qui serpente à travers la montagne, sur lequel chemine Tseng-tseu (*Tung-t'ê*) courbé sous le poids des fagots que ce fils pieux autant que sage vient de ramasser dans la forêt et dont le produit de la vente servira à entretenir sa mère. Voici des vieilles tours, des clochers à plusieurs étages, des pagodes au toit recourbé dissimulés derrière les montagnes; des cascades, des torrents où flottent et passent comme à regret quelques flocons de blancs nuages.

S'agit-il d'un tableau de genre? Voici les diverses épisodes historiques racontées dans l'histoire des « Trois royaumes », des scènes d'intérieur, des combats sur terre et sur l'eau, des costumes amples des lettrés, des armures argentées ou dorées aux ornements étranges... — voici la princesse Chiên-Quân, belle et triste sur son cheval blanc comme neige au milieu d'une escorte de mandarins et de soldats sur le chemin du pays des Huns et se retournant encore une fois pour contempler d'un œil désespéré le paysage des Hân avant de passer la frontière qui va la séparer à jamais de sa patrie où elle laisse les êtres qui lui sont les plus chers, ses parents, son époux.

Voici maintenant les « Huit Immortels » traversant la « Mer Orientale » et livrant un combat féerique à l'Empereur des Mers qui y figure avec ses armées de poissons de crevettes, ses fantastiques animaux ma-

rins; — voici les « Trois Abondances » « les Cinq Bonheurs », les Génies, les Fées du Taoï-me, possédant des pouvoirs magiques et vivant dans la solitude des hautes montagnes, des Immortels habitant les îles lointaines, au delà de la « Đông-Hải » (Mer Orientale).

Voici des Dieux au visage impassible, les yeux mi-clos, la tête lourde de pensées ou la bouche légèrement souriante dans la pose hiératique, se penchant légèrement sur le monde des mortels, ou bien encore des Dieux terribles, des démons terrifiants, Dieu du Vent, du Tonnerre, etc.

Le Dieu de la Littérature, un pied posé sur une carpe changée en dragon et un bras levé brandissant un pinceau sous le signe de la Grande-Ourse, des disciples de Boudha, des La-Hán, prédicateurs au visage ridé, émacié, aux joues creusées, au corps desséché par le jeûne, la pénitence ou la figure pleine de calme, au regard plein d'extase, réfléchissant dans le recueillement le plus absolu, au geste qui inspire le respect, rassure et donne de la tranquillité aux âmes tourmentées de ceux qui souffrent; voici Kouan-yin (Quan-Am) apparaissant au milieu de la montagne, d'une élégance parfaite et d'une grandeur majestueuse, incarnation de la miséricorde, de la charité; c'est elle qui donne des enfants aux femmes stériles, c'est elle qui protège les voyageurs aux pays lointains, c'est elle qui sauve les croyants des malheurs, des dangers, des accidents, c'est la déesse aimée et populaire de l'immense pitié et par excellence de l'inépuisable douceur qui s'étend sans distinction sur tous les êtres. La pierre, l'arbre, l'insecte, l'animal ou l'homme ne sont que des formes, des enveloppes où réside une âme, des apparences illusives enfermant cette âme en marche vers la Délivrance en attendant d'avoir terminé le cycle de la Roue des Destinées.

Des « mei-jeu » (*mĩ-nhân*) ou belles femmes et célébrités historiques sont également très fréquemment représentées; une jeune fille aux yeux en amande, au nez droit, aux sourcils dessinés en « feuille de saule », la bouche souriante aux lèvres cerise mi-closes, le chignon retenu par une épingle d'ivoire, les oreilles ornées de boucles d'émeraude, les cheveux bien démelés et lustrés, la figure ovale, le cou allongé au triple pli, la taille svelte de gué-

pe, les mains fines aux doigts allongés à la façon des jeunes pousses de bambou, des pieds mignons enfermés dans des chaussures brodées rouges ou vertes, le corps enveloppé dans une longue robe aux larges manches, aux plis harmonieux, la jupe traînante laissant apparaître un bout de babouche rouge ou bleue, une ceinture de soie aux boucles multiples, à laquelle pendent des bijoux précieux en pierre sculptée, flotte longue, ondoyante, accompagnant harmonieusement la démarche légère, élégante de la jeune fille qui tient à la main soit une époussette, une fleur de lotus si c'est une déesse qui est représentée, soit un rouleau de papier, de poésies, soit un éventail de soie peinte. Parfois la gracieuse figure est accoudée au balcon prenant le frais en contemplant l'étang vert malachite des nénuphars, ou le pinceau tenu perpendiculairement au rouleau de soie, la jeune lettrée trace de sa plus belle calligraphie une poésie de son invention ou elle termine son œuvre en la commentant par écrit, en marge du panneau. Maintenant, voici une scène mythologique se passant dans le Royaume Céleste. C'est l'anniversaire de la Mère de l'Empereur de Jade, la Reine-Mère de l'Ouest « Tây-Vương-Mẫu » qui, au milieu de ses suivantes richement habillées de soie et de jade, à l'intérieur du Palais de pourpre et d'or, reçoit les invités venus de tous les coins du monde, les dieux, les fées, les génies, les déesses parés de leurs ornements et attributs symboliques ou accompagnés de leurs animaux familiers ou de leurs montures favorites. Ils viennent rendre hommage à la Mère Universelle Souveraine souriante, aux « cheveux de neige » au « teint tacheté de tortue de mer ».

C'est la fête annuelle, les pêches de longévité sont cueillies dans le Jardin de « Thượng-Uyển », le nectar divin est servi dans des coupes de cristal; la scène se passe dans une atmosphère de musique céleste et de parfum sacré.

Voici encore la légende de « Hằng-Ngà », jeune déesse d'une beauté éblouissante qui dans son Palais de Glace « Quảng-hàn », froid et illuminé, au milieu de la Lune, aux sons d'une musique enchanteresse, danse avec ses menus gestes légers et élégants, tandis que le vent fait flotter lentement ses robes en plis somptueux et résonner ses « khách » de jade.

S'agit-il d'une nature-morte? L'artiste dispose des vases précieux avec quelques orchidées en fleurs, des chrysanthèmes dorés, des lotus rouge ou blanc verdâtre, cette «réputation sans tache» voisinant avec des livres anciens empilés ou emboîtés dans un cartonnage fait de soieries aux couleurs variées avec fermetures d'ivoire ou, à demi-ouverts laissant entrevoir quelques vers d'une poésie antique; des pinceaux à étiquette rouge, un écritoire en pierre noire ou un sceptre de jade aux ornements géométriques, un brûle-parfum en train de lancer des volutes bleues dans ce milieu calme et serein propice aux rêves et à la poésie.

S'agit-il des animaux? Voici des chevaux blancs, noirs, tachetés, aux croupes rebondies, à longues crinières et longues queues, aux jambes grêles et nerveuses, dans diverses positions, s'ébattant sous les verts saules pleureurs avec ou sans cavaliers, devant un fond de paysage. Voici les «Cent Cerfs» avec la forêt de leurs cornes rameuses, les paons, les singes et les moineaux représentant par euphonie et association d'idées les dignités de Cōng (Duc), de Hâu (Marquis), les hautes charges et les abondantes ressources. — Voici des chevaux au bain accompagnés de leurs gardiens Tartares au visage farouche, bronzé, à la barbe hirsute, les oreilles ornées d'anneaux d'or. — Voici les coqs de combat, les poules becquetant avec leurs petits. — Voici les aigles au regard perçant survolant les cascades tumultueuses, après des pins gigantesques. — Voici les faucons perchés sur le poing des chasseurs Mongols ou les pattes enchaînées à un perchoir de bambou laqué et doré, sous la véranda d'une maison seigneuriale. — Voici les «Cinq Licornes» au corps écaillé, aux jointures parées de flammes, à tête de lion ornée de crinières stylisées, aux yeux étincelants, à la gueule ouverte laissant voir les crocs d'une blancheur menaçante, en train de s'amuser avec l'unique globe d'or pourvu d'un long ruban aux jolies courbes, lançant des flammes au milieu du vent et des nuages. — Voici le dragon, le corps scintillant apparaissant par endroits derrière de lourds nuages noirs, la tête hérissée, les yeux monstrueux et aspirant au-dessus de l'Océan aux lames redoutables, une trombe d'eau, cependant qu'une carpe à demi-changée en dragon

cherche, téméraire, à remonter cette colonne d'eau afin de parvenir au ciel où aura lieu sa métamorphose complète.

Comme je viens de le dire, la Peinture chinoise se présente sous deux formes : le rouleau en hauteur et le rouleau en largeur. On rencontre très souvent des panneaux groupés par quatre aux motifs différents suspendus côte à côte, de forme très allongée dans le sens de la hauteur (2m sur 0m40) ou carrée ou légèrement rectangulaire, dans le sens de la largeur (0m60 sur 0m40 ou 0m40 sur 0m40). Ce sont des «*Tür-biuh*», représentant soit les paysages, les animaux, les insectes, soit des personnages, soit des «*Tür-qui*» l'on «*Quatre saisons*» représentées par l'orchis, le prunier, le chrysanthème et le bambou, ou les «*quatre amis*» comme l'orchis, le prunier, le bambou et le pin, toujours merveilleusement rendus au point de vue artistique et scientifique.

Quelquefois, on rencontre les 4 ou 6 panneaux suspendus côte à côte et ne formant qu'un seul dessin, soit une branche de prunier ou un groupe de bambous, soit un rocher avec des bouquets d'orchidées; dans ce cas, les panneaux extrêmes reçoivent chacun une grande marge verticale extérieure à gauche et à droite du spectateur et ceux du milieu n'ont pas de marge verticale. C'est un genre spécial des artistes Yunnannais.

Le rouleau de papier ou de soie sur lequel l'artiste vient de peindre est ensuite signé, cacheté, commenté par une poésie de sa composition ou de quelques vers tirés d'un ancien poème : il peut même comporter (dans le cas du *Makimono*) dans sa partie latérale, une bande de soie rectangulaire et horizontale sur laquelle est tracé soit le titre de la peinture en gros caractères hardis et rapides, ou en caractères de dimensions moyennes égales et rectangulaires, soit le commentaire, la légende de la scène représentée et à l'aide de petits caractères suivis du cachet et de la signature de son auteur.

Le tout est ensuite confié au monteur qui est chargé, à l'aide de la colle de riz et du mince papier de bambou, de coller la peinture pour la rendre plus résistante, de placer autour d'elle un encadrement de soie ou de papier de garde, afin de la

mieux faire ressortir ; ensuite, l'ouvrier ajoute au milieu de la partie supérieure du *kakémono*, afin de pouvoir le suspendre, des cordons de soie et dans le bas, le rouleau en bois aux bouts de corne ou en bois tourné, laqué de noir ou de rouge.

Le tableau chinois quelquefois ne comporte que des caractères hardiment tracés, des gros, des moyens, des petits aux traits onduoyants ou noueux, rudes ou minces, nets ou éraflés, continus et raides ou discontinus et simplifiés, quelquefois assemblés pour figurer un personnage : par exemple, le génie de la littérature « *Khôi-tinh* » a été représenté à l'aide des 4 caractères « *Chinh tâm tu thân* », phrase qui veut dire : « Donner de la droiture à son âme, se corriger soi-même ».

Comme livres didactiques, nous avons outre la "Révélation des secrets de la Peinture", le "*Thập trúc trai*" ou "La Hute des Dix Bambous" le *Giới-Tr-Viên* (Le Jardin aussi gros qu'une graine de Moutarde). C'est une encyclopédie de la peinture chinoise publiée par un artiste de talent Ly-Yu (Ly-Ngu) également renommé comme écrivain à l'époque de Khang-Hi.

L'ouvrage complet renferme neuf volumes :

Le premier contient uniquement des conseils sur la peinture et le coloris ;

Le second, des études de feuillés, d'arbres, de feuilles, branches, etc. . .

Le troisième, des études de pierres, montagnes, sources et cascades, eaux, nuages, les différentes manières de représenter les montagnes imaginées par les grands artistes anciens ;

Le quatrième, des études de personnages, des accessoires : maisons, chaumières, pagodes et monastères, villes et tours, routes et ponts, bateaux et meubles, des oiseaux, animaux et insectes ;

Le cinquième volume contient des compositions exécutées d'après les paysages des peintres célèbres ;

Le sixième, des études d'orchidée ;

Le septième, des bambous (troncs, feuilles, petites branches ; bambous et rochers) ;

Le huitième, des fleurs de prunier vues en dessus, dessous, de côté, à demi-éclouées, épanouies ou fanées, etc ;

Le neuvième, des chrysanthèmes, doubles et simples dans diverses positions, les branches, des feuilles, des fleurs placées dans des corbeilles, des vases ou plantées sur des rochers. . . .

Cette collection a été imprimée sur bois avec, en plus du noir, des planches en couleurs dégradées à un, deux ou trois tons très sobres. Le papier de bambou très mince a la couleur de l'ivoire. Nous la trouvons rarement de nos jours imprimée sur bois ; c'est plutôt par le procédé moderne de la zincogravure.

Voici, extrait du 1er volume de *Giới-tu-viên* l'exposé élémentaire de l'enseignement de la Peinture par le Maître de la Maison T'ing-Tsai (Thauh-Tai)

Lộc Sài Thị 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-Tchang-Kang (Cô-Truong-Khang). Les fleurs naissent du mouvement de sa main. Le Cheng-Houang (Thuà-Hoàng) de Hao-Kan (Hàn-Cán) est d'une excellence unique. Il priaient 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 ses pinceaux et en former un tombeau (par sa quantité), il faut d'abord frotter l'encrier de fer jusqu'à ce qu'il devienne de la boue. Pendant 10 jours dessiner l'eau, pendant 5 jours dessiner les pierres. Les paysages de Kia-Ling (Gia-Lang) que Li-Tseu-Hiun (Li-Tư-Huân) a peints, il a mis plusieurs mois à les terminer. Wou-Tao-Yuan (Ngô-Dao-Nguyên), en un soir les avait achevés.

On peut donc dire que c'est difficile, on peut donc dire aussi que c'est facile. Mais il faut porter dans son cœur les 5 pics, devant ses yeux ne pas avoir un bœuf entier, étudier dix mille volumes, marcher dix mille li de route. Il faut surpasser la règle de Tong (Dông) et de Kiu (Chi), entrer tout droit dans la salle de réception et dans la chambre de Kou (Cò) et de Tcheng (Trinh); être comme Ni-Yun-Lin (Ni-Vân Lâm) imitant Yeou-Tch'eng (Hưu-Thuà); la montagne planait, le jet d'eau se dressait, il peignait l'eau limpide et la forêt profonde; être comme Kouo-Chou-Sien (Quach-Thu-Tiên), pareil à celui qui lâche la ficelle du cerf-volant: d'un coup de pinceau il représentait l'espace de plusieurs *tchang* (*truong*); il faisait des tours et des maisons à étages, des poils de bœuf et des fils de soie. 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 simplicité, 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 6 principes, les 6 nécessités, les 6 supériorités, les 12 choses qu'il ne faut pas faire, est-il possible de les négliger? »

Pour compléter cet exposé général, voici les 6 principes, les 6 nécessités, les 6 supériorités et les 12 choses qu'il ne faut pas faire:

Sie-Ho (Ta-Hach) de la dynastie des Ts'i méridionaux, sur les 6 principes dit:

1° L'esprit qui se manifeste produit les mouvements et vibrations;

2° (Il faut) manier le pinceau (de manière que) les traits soient vigoureux;

3° Traduire la forme appropriée à chaque chose ou chaque être;

4° Suivant la chose ou l'animal, appliquer les couleurs;

5° Distribuer les motifs et leur donner des positions (places) nécessaires;

6° Bien regarder pour s'en souvenir et bien imiter par le dessin.

Lieou-Tao-Chouen (Lun-Dao-Chuân) de la Dynastie des Song (Tông) a dit sur les 6 nécessités:

1° La révolution de l'esprit doit être jointe à la force;

2° Les lignes et plans doivent être fermés

3° Les changements et différences doivent être conformes à la raison;

4° Les couleurs doivent avoir de l'harmonie;

5° Le pinceau doit aller et venir avec aisance;

6° En imitant et en étudiant, abandonner tout ce qu'il y a de mauvais.

Et sur les six supériorités:

1° Chercher dans la rudesse le mouvement du pinceau;

2° Rechercher le talent dans l'inhabileté;

3° Chercher la force dans la finesse et la délicatesse;

4° Chercher la raison dans le dérèglement et la singularité;

5° Sans encre chercher le ton;

6° Dans une peinture plate, chercher l'espace.

Jao-Tseu-Jan (Nhiêu-Tu-Nhiên) des Yuan (Nguyen) a dit, sur les douze choses qu'il ne faut pas faire:

La 1^{ère} chose qu'il ne faut pas faire est de grouper tout ensemble;

La 2^o est de mettre sur le même plan l'éloigné et le rapproché;

La 3^o est de faire la montagne sans veine d'aspiration;

La 4^o, l'eau sans source;

La 5^o, la vue sans parties accidentées;

La 6^o, les chemins sans entrée ni sortie;

La 7^o, les pierres avec une seule face;

La 8^o, les arbres avec moins de 4 branches;

La 9^o, l'homme et les choses bossues;

La 10^o, les hautes maisons en désordre;

La 11^o, ne pas disposer les nuances convenablement;

La 12^o, poser les couleurs sans méthode.

Comme conclusion, il faut souhaiter à la peinture chinoise actuelle qui est en décadence, en plus des qualités qu'elle possédait déjà, à un haut degré, depuis des siècles, d'évoluer normalement: tout évolue, tout progresse dans le monde; c'est la loi naturelle. Souhaitons, comme nous le professons à l'École des Beaux-arts de l'Indochine, le retour à la nature, source de toutes les inspirations, qui dominée la peinture chi-

noise des belles époques, trésor de matériaux considérables, d'effets les plus pittoresques que ne saurait contenir aucun livre d'enseignement; c'est aussi l'étu, de anatomique, d'après le modèle vivant qui seule pourrait amener l'art du portrait chinois à plus de perfection, à plus de vérité, rendre la peinture de genre plus acceptable: en dépit des coups de pinceau audacieux, de la délicatesse de certaines lignes, l'œil humain étant depuis des siècles devenu plus exercé, est par conséquent, choqué des disproportions, des têtes désaxées, surtout trop grosses, des mains, des pieds ou mutilés ou difformes. Une fois que l'œil de l'artiste est devenu grâce à ces études plus sensible, il pourra oublier ce qu'il a appris et suivre les conseils du maître Thanh-Tai: « 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. Le but de la possession de la méthode revient à être comme si l'on n'avait pas de méthode, mais si l'on veut arriver à ne pas avoir de méthode, certai-

nement il faut d'abord posséder de la méthode, comme si l'on veut la simplicité, il faut l'acquérir d'abord dans la difficulté ». Et je peux ajouter: dans la contemplation éperdue des spectacles de la nature, afin d'en interpréter sincèrement l'impression reçue, avec cette facture remarquable, cette exécution d'une souplesse et d'une sûreté merveilleuse des maîtres anciens. « Le moment est venu, a dit PETRUCCI, où une civilisation générale semble vouloir se constituer sur la terre par l'absorption des antiques dissemblances »; il y a intérêt pour l'Europe comme pour l'Extrême-Asie, à étudier et à comprendre un idéal étranger; bien que la manière de s'exprimer, la technique de chacune d'elles soit différente, la source où s'abreuvent leurs plus célèbres représentants est la même: *l'éternelle et inépuisable nature.*

Nam-Son NGUYỄN VĂN-THỌ

*Professeur technique des
Arts Décoratifs à l'école des
Beaux-Arts de l'Indochine.*

