

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft
Band: 7 (1953)
Heft: 3-4

Artikel: Le "grain de moutarde" ou l'esthétique de la grâce
Autor: Jaquillard, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-145506>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE «GRAIN DE MOUTARDE» OU L'ESTHÉTIQUE DE LA GRÂCE¹

PAR PIERRE JAQUILLARD, NEUCHÂTEL/PARIS

(Avec 4 planches)

I

Les Cartésiens se plaignent du sort qui est fait actuellement à la raison : mais que faire de cette malade qui n'a plus de méthode, plus de vocabulaire ni de critères certains ? Une expérience byzantine a distingué, différencié à l'infini ; les catégories traditionnelles se volatilisent, les concepts se sont désintégrés. Si la science se meut à l'aise dans les dimensions nouvelles qu'elle découvre, le goût ou la critique d'art et littéraire, dont l'objet n'a rien d'exact, battent la campagne, affolés par l'absence de canon et d'unanimité.

Dans le désarroi des écoles et l'éparpillement des opinions, l'intuition s'est fait une place qui va au beau et au vrai sans suivre les sentiers de la dialectique ou d'une esthétique raisonnée ; par là, cette faculté de connaître rejoint la sensibilité de l'Extrême-Orient, de la Chine notamment, qui peut offrir à l'Occident un raffinement n'impliquant ni désincarnation ni mort, parce que nous y trouvons une aptitude profonde à adhérer au concret.

A cet égard, un ouvrage est riche d'enseignements : c'est le *Traité du jardin grand comme un grain de moutarde*, dont la publication commença en 1679 à Nankin et qui a souvent été réédité par la suite, tant en Chine

1. Les planches illustrant cet article sont tirées d'un exemplaire japonais du *Grain de Moutarde* (Kyôto, première moitié du XIX^{ème} s.) qui appartient à la Bibliothèque du Musée Guimet : ce dernier voudra bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance pour l'amabilité avec laquelle il a exécuté les photographies nécessaires à l'établissement des clichés.

Les sujets encadrés sont réduits d'un tiers environ par rapport à l'original, tandis que les personnages, qui proviennent d'une page de texte, sont agrandis de moitié. — Il s'agit d'estampes en noir ; seule, la branche de prunier est une grisaille légèrement rehaussée de rose.

qu'au Japon. Si le texte a été traduit en français par Raphaël Petrucci – en 1912 dans une revue et six ans plus tard en un grand volume², tiré à 550 exemplaires seulement et mis au point par Ed. Chavannes, Petrucci étant mort en 1917 – la partie iconographique en est beaucoup plus connue en Occident, grâce aux reproductions qui en ont été publiées durant ces trente dernières années³.

Après une introduction d'une cinquantaine de chapitres (esthétique générale et recettes sur l'encre, le papier, la soie, les couleurs et le pinceau), le premier volume traite de la représentation des arbres, des rochers et de l'eau, des figures (personnages, maisons, ponts, bateaux et meubles) ainsi que du paysage. Les second et troisième volumes, parus en 1701, enseignent la peinture de l'iris, de l'orchidée, du bambou, du prunier, du chrysanthème, des plantes herbacées et des insectes, enfin des plantes ligneuses et des oiseaux. Le quatrième tome, publié en 1818, que Petrucci n'a pas eu le temps de traduire, ne nous est accessible qu'en allemand, et en partie seulement, par une traduction de Victoria Contag⁴: c'est le traité des portraits, auquel font suite trois chapitres: les saints taoïstes et bouddhiques, les héros et les sages, les femmes célèbres pour leur beauté.

La partie de l'ouvrage traduite par Petrucci comprend près de 300 pages de texte et 800 d'illustrations, dont Petrucci a reproduit près de 500 en noir et fortement réduites. Chaque chapitre du traité est, en

2. R. Petrucci: *Le Kie tseu yuan houa tchouan ; les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde*. *T'oung Pao*, vol. XIII, 1912, et Paris 1918, Libr. Renouard, H. Laurens, éditeur.

3. Mentionnons: Le porte-feuilles de la Société Marées, 1921; J. Kurth: *Der chinesische Farbendruck*, Schulz, Plauen, 1922; Jan Tschichold: *Das Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten*, avec 16 fac-similés en couleurs, Holbein-Verlag, Bâle, 1941. Quelques reproductions également dans le petit choix qu'a publié Emil Preetorius à l'Insel-Verlag, Leipzig, dans *Kunst in fernen Welten*, Klein-Verlag, Baden-Baden (1946), pp. 39 ss. ainsi que dans le texte de *Chinesische Landschaftsmalerei* d'Otto Fischer (Wolff, Munich 1923, et Neff, Berlin-Vienne, 1943); ce dernier, en revanche, ne reproduit rien du *Grain de Moutarde* dans le volume de la *Propyläen Kunstgeschichte* qu'il a consacré à l'Orient. Quant à Münsterberg, il fait allusion, mais sans le nommer, au volume du Traité qui parut en 1701: *Chinesische Kunstgeschichte*, I, p. 373.

4. *T'oung Pao* 1937.

effet, accompagné d'estampes en grisaille ou en couleurs, dont les plus belles présentent des tableaux de maîtres proposés en exemple aux étudiants; c'est parmi ces dernières que sont prises les planches reproduites dans les ouvrages cités plus haut.

Il est possible qu'un commentaire basé, comme le nôtre, sur une traduction du chinois (qui est elle-même, en raison des distances psychologiques des langues, une interprétation), s'éloigne de l'original et que les érudits aient à redire aux développements qui vont suivre. Selon nous, pourtant, l'essentiel n'est pas ce que l'esthétique chinoise serait pour les spécialistes, mais ce que nous pouvons en trouver dans le texte français de Petrucci. Nous nous attacherons donc surtout à dégager ce que le *Grain de moutarde* peut nous apporter à nous, tel qu'il nous est accessible et comme nous comprenons la traduction qui nous en est proposée.

Disons encore que plus d'un passage du *Grain de moutarde*, surtout détaché du contexte, a son équivalent dans des ouvrages occidentaux, et Petrucci cite souvent Léonard dans son commentaire. Ces ressemblances théoriques, pourtant – comme celles qu'on découvre entre les œuvres⁵ – nous semblent superficielles en comparaison des différences profondes qui subsistent entre toute peinture chinoise et européenne; pour celui qui, à la chinoise, considère un tableau avant tout comme une fenêtre ouverte sur la rêverie panthéiste, les traits «européens» relevés dans un lavis sont noyés dans un ensemble qui, lui, n'a aucun rapport avec le van Gogh ou le Manet servant à la comparaison: derrière le léger rideau de soie d'un paysage chinois, l'amateur imprégné d'Asie devine l'immense arrière-pays de l'esthétique «zen» ou de la philosophie taoïste qui s'y exprime.

5. Voir notamment les ingénieux rapprochements faits par Georges Duthuit dans *Mystique chinoise et peinture moderne*, ouvrage paru sans date à Paris aux *Chroniques du jour*. (Un des Cézanne, reproduit par Duthuit à côté d'un paysage de Siu Tao-Ning, pl. 29-30, sert également à un rapprochement iconographique, non commenté dans le texte, dans l'intéressante «Introduction au paysage chinois» de M. Chou Ling, dans *Phoebus*, Holbein Verlag, Bâle, 1949, vol. II, n° 3, p. 102.)

La littérature, en revanche, dont les éléments sont peut-être plus variés et en tout cas plus séparables que ceux d'une peinture, nous paraît permettre des analogies moins discutables, et nous tenterons de voir, en prenant avant tout Proust comme exemple, en quoi la sensibilité occidentale contemporaine peut s'apparenter à celle de l'Extrême-Orient.

II

« Pour ce qui est d'étudier la peinture, lit-on au premier chapitre du *Grain de moutarde*, 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. Le but de la méthode revient à être comme si l'on n'avait pas de méthode. » (3)⁶

« Jette ce livre » est donc, à la première page de notre ouvrage comme dans les *Nourritures terrestres*, le commandement imparti au disciple. C'est que le traité, tout didactique qu'il soit, veut avant tout faire partager une ferveur, un amour du beau qui ne s'apprend pas ; bien que les renseignements techniques n'y manquent pas, le *Grain de moutarde* est moins un recueil de recettes qu'un évangile destiné non seulement à pousser le jeune peintre à observer, approfondir, méditer et se dépasser, mais surtout à le stimuler et à lui donner un élan. Les résumés historiques des écoles en sont un exemple caractéristique : ils citent, en de longues listes, les grands noms de la peinture, comme des litanies destinées à placer l'élève dans la lignée prestigieuse des maîtres, mais on y voit apparaître, comme un répons souvent répété, les mots : se libérer de la tradition, arriver à sa méthode personnelle, surpasser ses prédécesseurs et dépasser son maître (394 et 395).

6. Les chiffres cités entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de 1918.

Allant d'un texte poétique aux exemples exquis reproduits par les estampes, le lecteur se pénètre peu à peu du sentiment profond de la nature, plus qu'il n'apprend les secrets du métier. Voici comment on lui enseigne à peindre les fleurs : « Les fleurs 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 de manière naturelle, qu'elles se regardent mutuellement avec sentiment » (353). Et le chapitre conclut, après avoir, sur le même ton, passé en revue les parties de la fleur, par ces mots révélateurs : « tout cela dépend entièrement de la spiritualité dans l'usage du pinceau » (354). Après des développements analogues, l'auteur ajoute parfois : « il n'y a pas d'autre méthode », ou encore « c'est un secret à ne pas divulguer » : précaution inutile, puisque nous ne sommes pas sur le plan des idées transmissibles par la parole ou l'enseignement, mais sur celui d'une intuition qui ne peut être assimilée que par lente symbiose, en deçà ou au delà de l'expression.

Pourvu qu'on saisisse l'âme des choses, la méthode est indifférente – « chacun a son penchant et tout le monde ne peut s'en tenir à une seule manière » (36) – comme le choix du sujet : la nature entière s'offre au peintre. « Il ne faut pas se restreindre à imiter : tout ce qui existe sous le ciel et sur la terre, on peut ... le transporter dans la peinture (206) ... chacun suivant ce qu'il a vu » (128). Et cette nature, le chapitre des fleurs en donne déjà une idée, est imbue d'un principe vital, qui est le même dans toutes ses manifestations : un peintre « aimait à faire ... des pierres bizarres, ... comme ... des vagues qui montent, des nuages qui flottent ou du vent qui tourbillonne » (150). Pour le Chinois, la pierre est vivante (122) et les arbres le sont au même titre que l'homme, auquel ils sont assimilés, comme des témoins, égaux en dignité, de la vie. « 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 (403) ; ... les vieux et grands arbres laissent souvent voir leurs racines, comme les solitaires de la montagne, purs, maigres et vieux, et dont les tendons et les os sont saillants ; de tels arbres sont merveilleux (81) ... Les vieux arbres doivent avoir beaucoup de gravité et de bienveillance ; les jeunes arbres doivent posséder le plus haut degré de charme et d'élégance ; c'est comme une réunion d'hommes qui se tiennent debout et mutuellement se regardent » (78). Car « le cœur de l'iris et de l'orchis sont aussi différents que le cœur et le visage des hommes » (357), ce qui permet au commentateur de dire que l'étude du bambou, c'est « l'étude de la personnalité de la plante » (264).

Si la nature est pareillement animée, l'artiste doit s'inspirer, pour en représenter un objet, du sentiment que celui-ci suggère et dont il semble empreint : « le chrysanthème est une fleur dont le caractère est fier, dont la couleur est belle et le parfum tardif ; celui qui peint cela doit en posséder dans son cœur la forme complète, alors seulement il peut exprimer son charme solitaire et entier (321). Il faut peindre les iris avec un sentiment de gaîté, les bambous avec un sentiment de violence » (241), et ceux qui peignent les pins doivent conserver cette pensée dans leur cœur, que « les pins sont semblables aux hommes parfaits et aux lettrés irréprochables » (104).

L'indivision, caractéristique de la vie qui anime tous les êtres de la « création », se retrouve dans le phénomène artistique, tel qu'il se présente dans une civilisation aussi radicalement immanentiste que la chinoise. Le « divin » est dans les choses, la cause dans l'effet et le symbole dans ce qui en participe : l'homme fait un avec la nature, l'artiste avec son œuvre, le spectateur avec l'œuvre et avec l'artiste. La perfection du tableau est donc inséparable de celle du maître : pour sa personne, à cause de sa personne on veut voir ses peintures (24) : et s'il faut relever avec Petrucci que c'est parce que le lavis était un moyen d'expression avec d'autres (poésie et calligraphie) d'une personnalité de lettré connue par ailleurs pour son élévation, il reste vrai que la

peinture, pour le Chinois, est par excellence le reflet d'états d'âme, dont l'artiste a trouvé une participation dans une fleur, un arbre ou un paysage, qu'il a tenté de transcrire par son pinceau et que le spectateur fait siens, dans une adhésion globale à la nature, à l'artiste et à l'œuvre.

III

«Le *Grain de moutarde*, dit Petrucci dans son commentaire, 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» (87). «Le traité, dit-il ailleurs, met en cause la psychologie créatrice de l'artiste plus que les éléments objectifs de l'art» (18). Aussi la plupart des exposés de l'Encyclopédie n'empruntent-ils pas la forme cyclique du raisonnement logique, qui se ferme sur le dernier point d'une démonstration; ils restent ouverts sur une exclamation, une question ou une injonction: «la bassesse, je ne la considère pas! (21) ... Pour éloigner la vulgarité, il faut étudier les livres: que l'étudiant fasse attention à cela! (48) ... Si j'ai une bonne méthode, pourquoi m'inquiéterais-je de l'infinité des formes et du grand nombre des variations?» (292) – Ce dernier exemple, d'ailleurs, nous fait toucher à l'essentiel de l'art chinois: rendre un rythme vital qui est sensible en deçà des formes et dont le secret est difficile à transmettre. «L'art du chrysanthème, comment serait-il facile à expliquer?» (326) Un chapitre intitulé «secret général pour peindre les fleurs» se termine par ces mots: «il n'est pas possible d'exprimer cela par des paroles, le secret doit être révélé par le cœur» (357). Les conseils même les plus pratiques, comme l'emploi de l'encre dans la perspective aérienne, s'achèvent en mystique: «c'est l'art qui entre dans le Tao» (63).

Si la peinture a des secrets, seul un don inné pourra les pénétrer: «le premier de tous les principes⁷ (engendrer le mouvement de la vie), ré-

7. Les six Principes, formulés par Sie Ho au Ve siècle, sont rendus ainsi par Petrucci (nous empruntons ce qui suit au commentaire, plus compréhensible que les formules elliptiques de

side dans un savoir qu'on apporte en naissant» (7), lit-on dans les premières pages, ou plus loin, à propos de la manière de Mi Fei, qui peignait par taches arrondies et dont on admirait la force et la violence : cela «provient d'un don inné, celui qui n'a pas le don et s'applique à l'apprendre, c'est comme ... employer du fil de fer pour enfiler des pois» (152).

Le début de l'Introduction cité plus haut nous a donné un premier exemple du procédé didactique favori de notre traité : l'étudiant est averti que la vérité se trouve au delà d'une expérience comportant complexité et simplicité, difficulté et facilité, excès ou défaut de méthode, par un balancement qui ne signifie pas, comme le juste milieu du sceptique occidental, se tenir à égale distance des excès, mais parvenir à un point de vue intérieur où, dépassés, les contraires se touchent. Le Chinois, en effet, qui s'intègre au monde au lieu de s'y opposer comme sujet pensant, ne connaît pas les oppositions de notre logique, mais se meut – comme en Occident un tempérament plus intuitif que rationnel – dans la pulsation binaire des manifestations complémentaires de la nature : ombre et lumière, humidité et sécheresse, hubac et adret, le froid et le chaud, la nuit et le jour, le yin et le yang. D'un point de vue plus général, «il y a la différence du haut et du bas, du supérieur et de l'inférieur. Il y a la différence du grand et 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» (294).

Ce rythme double, nous allons le trouver à tous les chapitres de l'En-

l'original) : 1. percevoir à travers le mouvement des formes, le principe cosmique qu'elles expriment ; 2. la loi des os, ou l'expression adéquate de la structure interne ; 3. représenter les formes conformément aux choses et aux êtres qui peuplent le monde ; 4. appliquer la couleur selon la similitude des objets ; 5. distribuer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique (hiérarchie qui est l'expression du principe harmonieux de l'univers) ; 6. le peintre ajoute au réel des images plus parfaites, parce qu'elles en dégagent le principe. Cf. la discussion des six Principes dans «Malerei in China oder chinesische Malerei ?» par F. van Briessen, *Etudes Asiatiques* III (1949), p. 110/111. Nous avons enfin une longue étude du premier Principe dans l'ouvrage que Victoria Contag a consacré aux peintres Che-k'i et Che-t'ao : *Die beiden Steine*, Verlagsanstalt Klemm, Braunschweig, 1950, pp. 13 et ss.

cyclopédie. Dans le domaine le plus concret : « quand les tiges des chrysanthèmes sont droites, elles ne doivent pas être trop redressées⁸. Penchées, elles ne doivent pas être courbées (327) ... Le pied du chrysanthème doit être droit, mais pas comme l'absinthe, en désordre, mais pas comme l'armoise » (328). Dans la peinture des arbres, « tantôt une branche dispute la place à l'autre, tantôt l'une cède la place à l'autre. Ou bien, à l'endroit où il y a beaucoup de branches, on en ajoute encore, ou bien, à l'endroit où il y a peu de branches, on simplifie encore ; 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 » (239). Ailleurs, le balancement est suggéré par une image : quand le peintre représente deux touffes d'herbe, « il y a l'hôte et le maître de maison, celui qui interroge et celui qui répond (248) ... Les pétales des fleurs doivent se contempler mutuellement (239) ... et, pour peindre les montagnes, on distingue le clair et l'ombre, on détermine les salutations de l'hôte et du maître » (137). Enfin, les hommes et les choses doivent avoir un lien avec le paysage : « l'homme semble regarder la montagne, la montagne semble aussi se pencher pour regarder l'homme ; le joueur de luth semble écouter la lune, la lune aussi semble demeurer calme pour écouter le son du luth » (177).

Sur le plan supérieur, thèses et antithèses se fondent. Pour « le Chinois au cœur limpide et fin », qui n'entre pas dans la mécanique du principe de non-contradiction, les contraires s'opposent moins qu'ils ne se supposent ou s'impliquent l'un l'autre⁹. Avant Bergson, il savait que « tout ressemble à tout, puisqu'en s'élevant assez haut dans l'échelle des généralités, on trouve toujours quelque genre artificiel où deux objets différents peuvent entrer »¹⁰. Si un peintre fit en plusieurs mois ce qu'un

8. Petrucci emploie les termes mêmes de l'opposition que Gide emprunte à Marc Aurèle : il faut être droit, non redressé. *Pensées*, I, 15 et III, 5.

9. Comme pour Proust : « pour donner dans un livre l'impression achevée de la frivolité, il faut une dose de sérieux, dont une personne purement frivole serait incapable ». *Germantes* I, p. 166.

10. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, II.

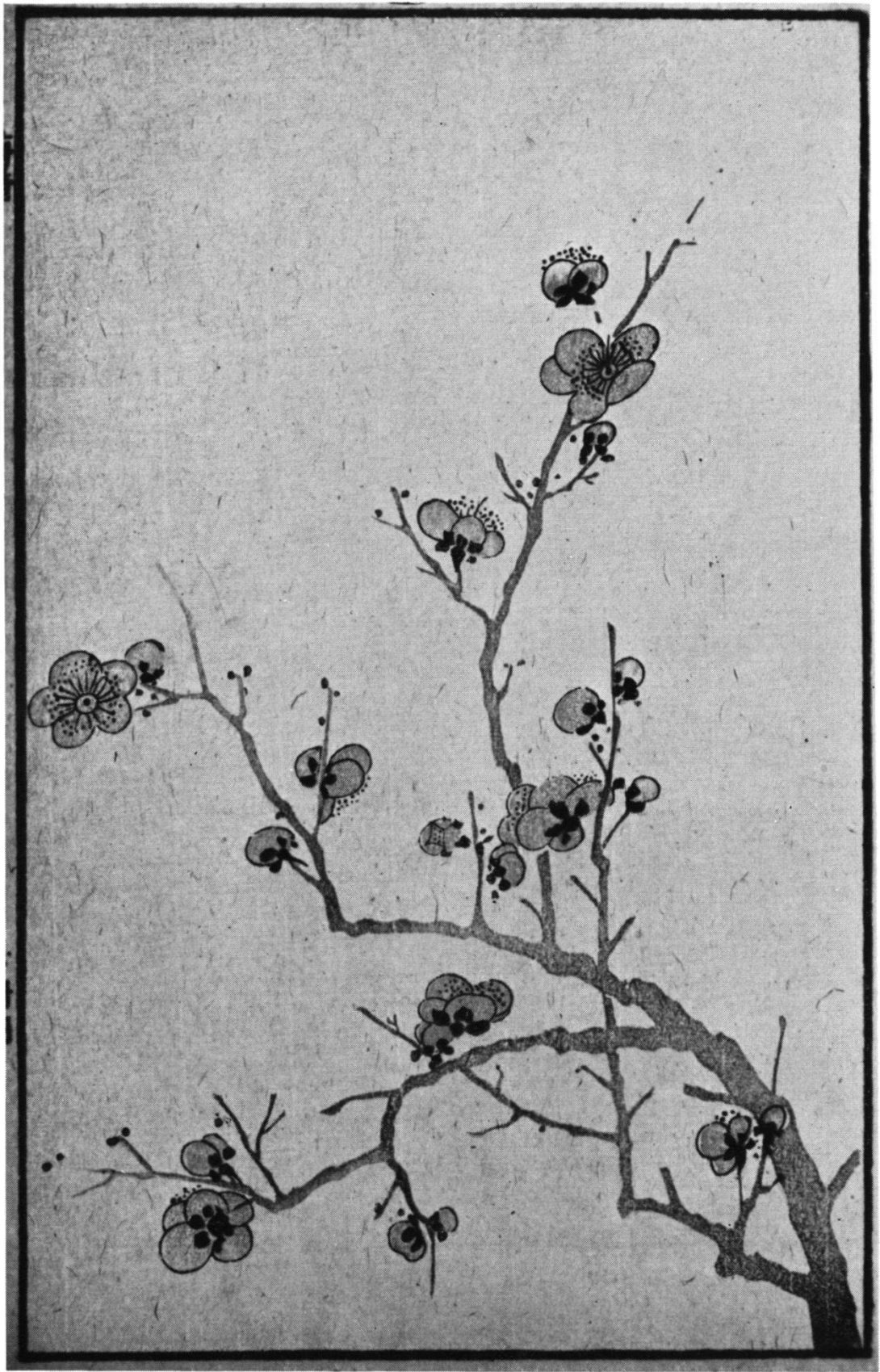
autre fit en un jour, «on peut donc dire que c'est difficile, mais on peut aussi dire que c'est facile» (4). Comme dans l'expérience mystique où, pour les yeux qui clignent devant la lumière, les mots ne signifient plus rien, il faut que le peintre dépasse les oppositions de la pensée : il doit «rechercher le talent dans l'inhabileté, la subtilité dans la négligence (157), ... la force dans la finesse et la raison dans le dérèglement (16); ... sans encre il doit rechercher le ton (17) ... et, dans la connaissance parfaite, il emploie l'inexpérience» (127). En résumé – le titre même du traité y fait allusion – il doit retrouver l'infini des mondes dans les dimensions minuscules d'un grain de moutarde¹¹. Un des passages les plus antithétiques du traité doit même être mémorisé par le futur peintre : nul danger de sclérose scolastique cependant, puisqu'il contient précisément deux principes opposés, dont l'élève doit assimiler la vivante synthèse : «un peintre économisait l'encre comme l'or, l'autre jetait l'encre coulante quand il peignait. Que les étudiants se rappellent toujours ces mots : économiser l'encre, employer beaucoup d'encre» (39).

IV

Paraphrasant le premier chapitre de l'Introduction, l'auteur reprend : «on étudie longtemps la méthode, jusqu'à ce qu'on la connaisse à fond, alors la main obéit à l'esprit ... et l'on arrive à la perfection» (240). Cette obéissance à l'esprit n'est jamais mieux perceptible que lorsque le pinceau, emporté par le mouvement, quitte le papier ou la toile pour y retomber après un léger saut : «si, lorsqu'on laisse aller le pinceau, le trait est comme brisé, mais se continue en réalité, cela n'est pas mauvais ; c'est ce qu'on appelle : l'idée présente, le pinceau absent» (245). Ailleurs, à propos du bambou : «quoique deux parties soient séparées par l'intervalle du nœud, l'idée doit se suivre» (265). Le goût du Chinois pour le vide¹² et la «réserve» est du même ordre ; le *Grain de mou-*

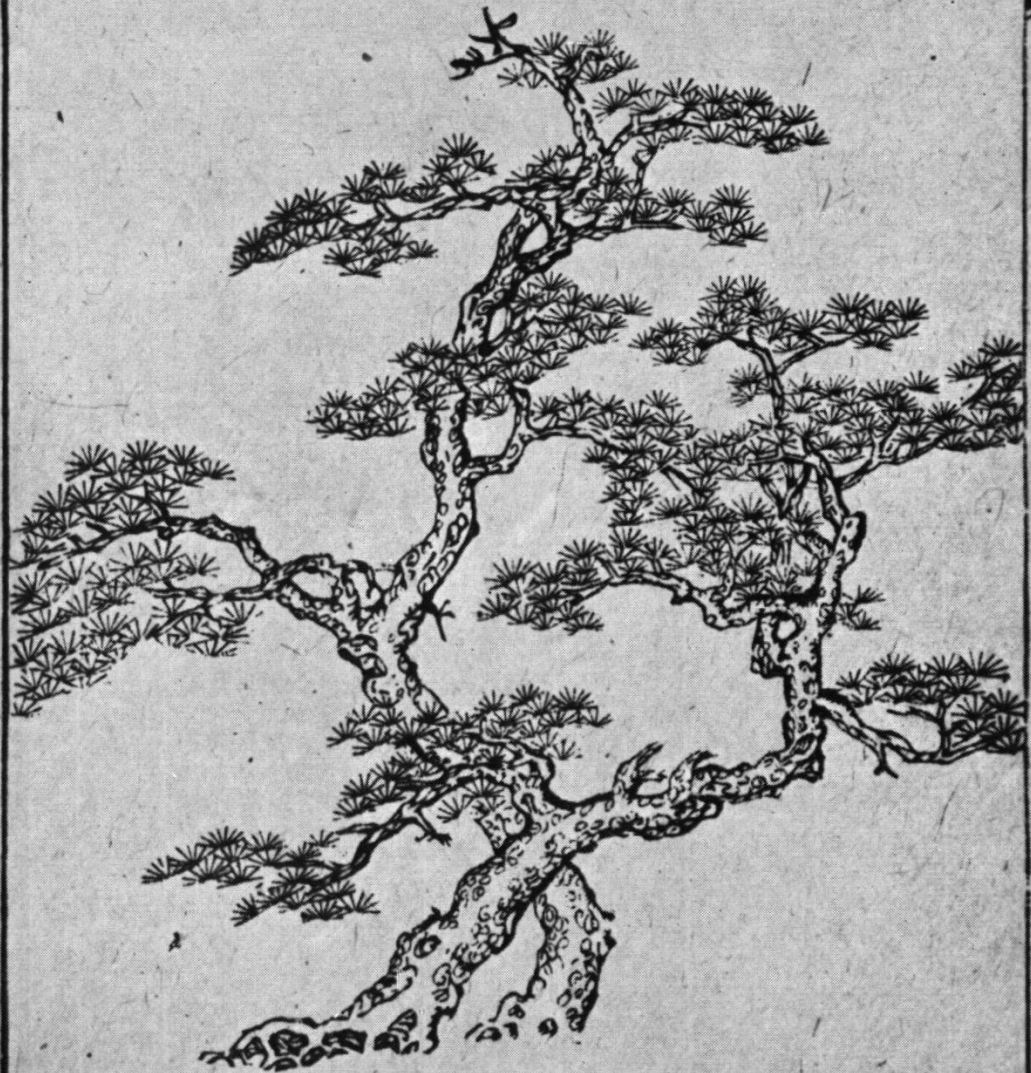
11. D'après O. Fischer, cité par Tschichold, *op. cit.*, note 2.

12. Cette sensibilité au vide se manifeste dans l'importance donnée à l'espace dans le pay-





李營丘松多作盤結
如龍蟠鳳翥





馬遠松多作瘦硬如屈鐵狀

畫松法
松如端人正士雖有潛虬
之姿以媚幽谷然具一種
聳峭之氣凜凜難犯凡畫
松者宜存此意于胸中則
筆下自有奇致

tarde mentionne un peintre qui «n'employait pas l'encre claire; les branches et le tronc du prunier deviennent purs et plus beaux que si l'on y avait mis du blanc» (286). Cette méthode consistait à tracer à l'encre le contour de la fleur et à laisser à celle-ci le blanc du papier ou de la soie. Le procédé était employé dans les cascades, les pins sous la neige (celle-ci en réserve), le tronc des saules, les nuages et le nœud du bambou: «l'idée est présente, là où le pinceau n'a pas passé» (239).

Une telle esthétique, cela va de soi, ne tend pas, comme un Ruskin¹³ le veut, à nous donner de nombreux et importants renseignements sur la réalité, mais à en exprimer la nature profonde: «il faut étudier la structure des plantes, exprimer leur nature; par leur image, on saisit leur esprit» (357). Petrucci note (13) que l'artiste ne doit pas seulement dessiner les formes, mais exprimer leur caractère à travers le mouvement des formes et le principe cosmique qu'elles expriment: «le battement du cœur géant du monde». Aussi ne trouve-t-on pas dans les tableaux chinois l'exactitude botanique des plantes peintes par Dürer; au contraire, le *Grain de moutarde* conseille même d'ajouter un quatrième point aux étamines de l'iris, «parce que souvent les 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» (252).

Il n'est dès lors pas étonnant que l'auteur du traité affirme sa préférence – qu'il donne comme personnelle, mais qui était celle de presque tous les lettrés – pour les techniques les plus dépouillées. Si les peintres T'ang usaient du procédé du double contour (les objets étant délimités avec précision par un dessin au trait, puis coloriés), l'auteur du *Grain de*

sage chinois: les éléments visibles de celui-ci ne représentent que le dernier degré par lequel le spectateur passe du concret au «néant». D'autres formes d'art peuvent procurer cette expérience esthétique-mystique, qui se situe à la limite de la perception et de la contemplation: nous pensons surtout aux jades archaïques (lorsqu'ils sont simples de ligne et sans ornements) ainsi qu'aux estampes sans traits ni couleurs, faites au seul gaufrage, comme celles qu'on peut trouver dans le recueil de *Bois gravés chinois anciens*, publié à Pékin en 1952 par Jung Pao Chai Hsin Chi (vol. II et IV).

13. Selon un passage reproduit par Proust, *Pastiches et Mélanges*, NRF, p. 150-151.

moutarde, qui n'en parle qu'après le monochrome, avoue : « 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 » (112). Il préfère le *sie-yi*, mots qui signifient « exprimer l'idée » : c'est peindre au moyen de taches, qui n'ont pas la précision statique du contour, mais donnent en quelque sorte la radiographie, l'os¹⁴ intérieur qui commande, par exemple, le mouvement d'un tronc ou d'une branche. Cette méthode, explique Petrucci, consiste à « dessiner rapidement par de forts encrages, de manière à évoquer l'essentiel d'une forme, sans s'attarder à une définition précise et détaillée » (114, note 1). Méthode « féconde en charmes, dit le traité, que celle où l'on n'emploie que l'encre pour exprimer l'esprit (396) : il faut que, sans yeux, les personnages peints soient comme s'ils regardaient, sans oreilles, soient comme s'ils écoutaient. On exprime cela par un ou deux coups de pinceau. On abandonne de nombreux détails, on saisit la simplicité jusqu'à la simplicité la plus extrême » (193).

Abandon du détail, de l'accident : le *sie-yi* comporte également l'abandon de la couleur, puisqu'il remplace la technique du contour – et des teintes dont on le remplissait – par le jet unique et lancé du pinceau, voire par la réserve. « Au temps des Song, des Yuan et des Ming, il y eut des lettrés et des ermites qui admirèrent le chrysanthème. Ils exprimèrent leur enthousiasme au moyen du pinceau et de l'encre, sans le concours du rouge et du blanc. Ainsi ces fleurs paraissaient plus élevées et plus pures ... Ainsi on sent que l'esprit de 'celui qui défie le givre' et qui est 'vainqueur de l'automne' est dans le cœur du peintre ... ce n'est pas dans la couleur qu'on doit le chercher » (319). A nos yeux, le passage du double trait, profilant de toutes parts et exactement l'objet, à la représentation par le dedans et au moyen d'une seule tache d'encre, peut symboliser le génie synthétique du Chinois, sa faculté de saisir le réel dans son unité et sans recourir au dualisme.

14. Voir la note 5, deuxième principe.

V

Convaincu avant tout du caractère mystérieux du phénomène esthétique, et d'ailleurs rebelle à l'analyse, le Chinois est plus apte à décrire ce qui empêche que ce qui détermine la beauté. De même que chez Proust le génie de la Berma ou l'élégance de la duchesse de Guermantes est rendue plus sensible par la médiocrité des autres acteurs ou par la toilette très «à côté» de la marquise de Cambremer¹⁵, le *Grain de moutarde* sera plus précis sur les défauts à éviter que sur les qualités de l'artiste véritable. Selon une idée commune à Proust et à Bergson, on ne nomme ni ne connaît aisément que ce dont on est privé, sommeil, santé ou volonté : l'homme sain traverse ses nuits ou sa vie impunément et sans savoir à quoi il le doit, et le volontaire résout des «problèmes» qui ne sont instructifs, qui n'existent comme tels que pour le velléitaire ou l'aboulique. De même en art, le négatif seul saute aux yeux : si, dans une toile ratée, l'amateur s'achoppe avec précision à ce que Proust appelle les «déchets de matière inerte et réfractaire à l'esprit», il est au contraire fort difficile de rapporter une réussite à l'un ou l'autre de ses éléments : s'il s'agit d'un chef-d'œuvre, les particularités de composition ou de coloris sont, dans l'esprit du spectateur, solidaires de son enthousiasme, comme elles sont transfigurées dans la toile par le «je ne sais quoi» que l'artiste a su y mettre. C'est, pour le dire en passant, la grande misère d'une certaine critique d'art : au degré le plus poussé de l'analyse (teintes, traits, ornements ou figures), il n'est aucune partie d'un beau tableau qu'on ne puisse trouver également dans une «croûte». Vice versa, un détail, déploré chez un rapin, peut se rencontrer ailleurs, mais méconnaissable, parce que travaillé par un talent ou un génie victorieux de toutes les résistances qu'opposent au créateur les moyens d'expression.

15. Cf. *Guermantes*, I, p. 48. Notons une rencontre intéressante : comparée à la duchesse, Mme de Cambremer semble une pensionnaire «montée sur fil de fer», Proust employant la même image que notre traité pour opposer la spontanéité de la réussite et la raideur de l'imitation.

Aussi le *Grain de moutarde* donne-t-il dans son Introduction des indications nombreuses et précises sur ce qu'il faut éviter (douze choses à ne pas faire¹⁶ et trois défauts), mais ne mentionne-t-il en tout que trois qualités. Si défauts et qualités tiennent au comportement intérieur du peintre, les choses à ne pas faire (19) sont presque toutes des conseils pratiques de composition. Notons cependant que la troisième suppose l'animisme, pour lequel la montagne est un être vivant; la quatrième (Petrucci ne l'explique pas) exige le mouvement de l'eau, comme la sixième celui du chemin qui doit emporter le spectateur dans le fond du paysage et de la nature; enfin, pour comprendre la cinquième, il ne faut pas oublier que le paysage – comme évocation du monde dans la dualité du yin et du yang, eau et montagne notamment – doit comporter des sommets vertigineux qui s'élèvent vers le ciel.

Les Trois Défauts (18) sont moins concrets :

– « C'est le poignet faible et le pinceau stupide ; c'est manquer entièrement d'équilibre, donner une forme plate aux objets.

– » C'est quand on doute intérieurement, le cœur et la main ne sont pas d'accord ; quand on peint, on fait naître des angles.

– » 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. »

Comme le dit Petrucci, les défauts « portent tous sur une lacune de la psychologie de l'artiste, sur ce que nous appellerions le manque de tempérament. Le peintre qui ne s'en libère pas à brève échéance n'a

16. Voici les «douze choses à ne pas faire» : 1. grouper tout ensemble ; 2. mettre sur le même plan le rapproché et l'éloigné ; 3. faire la montagne – qui est une manifestation du principe mâle, yang – sans veines d'aspiration, c'est-à-dire sans les cours d'eau qui représentent le principe femelle, yin (voir à ce sujet : Otto Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, Kurt Wolf Verlag, Munich 1923, p. 84 et ss., réédité au Paul Neff Verlag, Berlin-Vienne, 1943, p. 107 et ss.) ; 4. faire l'eau sans source ; 5. le paysage sans parties accidentées ; 6. les chemins sans entrée ni sortie ; 7. les pierres avec une seule face, sans convexités ni concavités ; 8. les arbres avec moins de quatre branches ; 9. l'homme et les choses bossus ; 10. placer les hautes maisons en désordre ; 11. ne pas disposer les nuances convenablement (le clair-obscur) ; 12. disposer les couleurs sans méthode (la perspective aérienne).

qu'une décision à prendre : faire n'importe quoi, mais pas de la peinture» (19).

Quant aux Trois Qualités (20), dont l'énoncé, reproduit par le *Grain de moutarde*, remonte à l'époque des T'ang (618 à 906), elles sont de nature plus spirituelle encore :

– » 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 ... 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 ... merveilleuse.

– » Obtenir la similitude des formes sans perdre les règles, on appelle cela ... habileté, pouvoir. »

Cette hiérarchie à trois degrés nous semblerait assez exclusivement « chinoise », si nous n'en retrouvions l'équivalent chez Proust¹⁷, dans l'énumération que fait son Narrateur des éléments qui composeront son livre. Si la partie de celui-ci la plus précieuse doit être constituée par la « nourriture céleste » que l'esprit va chercher, « fragments d'existence soustraits au temps », sous des impressions, futils en apparence, mais qui nous cachent notre « vraie vie », le récit de ces réminiscences sera « enchâssé » dans les « vérités que l'intelligence dégage de la réalité » (passions, caractères et mœurs), et dans lesquelles, comme le veut la deuxième qualité, l'œuvre de Proust s'élève très haut et révèle l'abondance de l'idée. Enfin – bien que Proust lui-même n'indique sauf erreur pas ce troisième échelon – les vérités appartenant aux deux premiers ne sont-elles pas serties à leur tour dans l'ensemble immense du roman, où fourmillent remarques, portraits, récits et anecdotes, dans lesquels l'auteur a su, conformément à la troisième qualité, obtenir la similitude des formes ?

17. *Le Temps retrouvé*, II, pp. 16, 19, 48 et 53.

VI

Si, dans le cours du traité également, des procédés à éviter sont mentionnés (comme celui qui consistait à peindre le bambou au moyen d'un morceau de bois trempé d'encre, pour faire les côtés des tiges absolument parallèles), c'est moins pour en écarter les élèves – le « truc » dont il s'agit semble avoir été utilisé surtout par des artisans – que pour permettre à l'auteur de condamner, une fois de plus et toujours avec violence, les faiseurs, leur vulgarité et leur grossièreté. Tant il est vrai que l'amateur chinois recherche dans la peinture des valeurs moins spécifiquement artistiques qu'humaines et morales : et ce dernier mot n'a pas le sens, que lui donnent les civilisations dualistes, de commandement imposé par un législateur, mais celui d'une exigence, immanente à l'homme, de raffinement et de spiritualité ; un appel qui, de la vitrine d'un fleuriste, poind l'âme du promeneur apercevant une délicate branche de prunier ; un impératif qui s'adresse, au delà du goût artistique ou littéraire, aux plus profondes aspirations de l'homme vers la qualité, comme cette « idée de perfection »¹⁸ qui, chez le Narrateur du *Temps perdu* lisant à Combray ou assistant à Phèdre, constituait le centre de ses préoccupations.

Car ici encore, Proust nous fournit le terme d'une comparaison qui nous permettra de comprendre cet aspect de l'Extrême-Orient, lui qui, « intellectuel sensible », approfondissait la réalité pour en tirer de « belles généralités » qui n'avaient rien d'abstrait, lui encore qui pouvait, comme un Oriental, contempler des heures un rameau de pommier fleuri. Était-ce en effet un plaisir esthétique que le Narrateur demandait aux haies du côté de chez Swann ? – Il leur promettait, quand il serait grand, « de ne pas imiter la vie insensée des autres hommes et, même à Paris, les jours de printemps, au lieu d'aller faire des visites et écouter des niaiseries, de partir dans la campagne pour voir les premières aubépines »¹⁹ : il s'engageait, en d'autres termes, devant ces petites fleurs

18. *Guermantes*, I, p. 41. 19. *Du côté de chez Swann*, I, p. 210.

blanches, à renoncer au monde et à travailler, car pourquoi allait-il se mettre à écrire, sinon pour dégager à son tour ce qu'il avait si souvent cherché dans les aubépines et les arbres en fleurs, et dont d'abord il avait demandé la révélation à l'art des autres ?

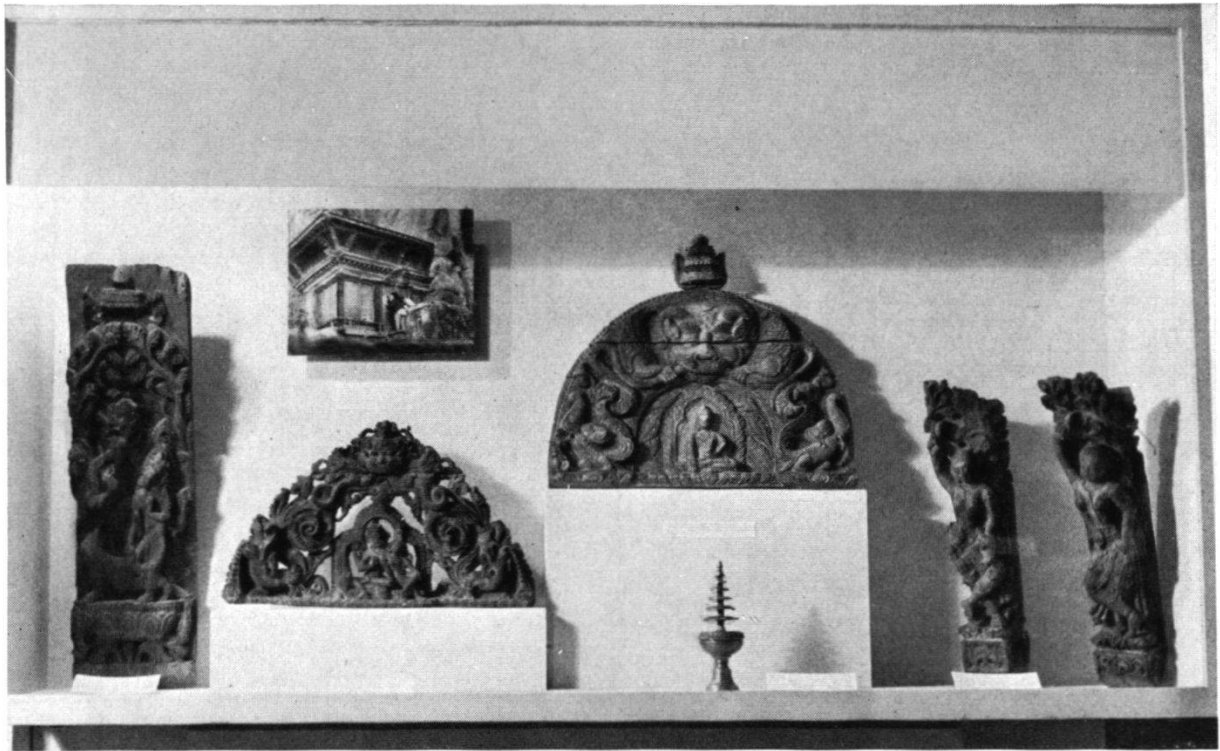
Le Chinois veut que la peinture lui donne, selon le mot de Proust, «l'amour de choses meilleures qu'elle-même». Le paysage et ce que le Chinois n'appellera jamais nature-«morte», sont pour lui le point de départ d'une contemplation qui quitte très vite le domaine esthétique. Voilà pourquoi il est très sensible au charme de ce qui n'est pas achevé : «il ne faut laisser apparaître que la proue du bateau et cacher la poupe, alors il y a le merveilleux de ce qui reste indéfini» (222). Sa rêverie doit pouvoir s'élancer au loin, d'où la place énorme de l'espace dans la représentation du paysage : «les sommets des arbres doivent être écartés (93) ... les bambous ne doivent pas être accumulés ni faire obstacle à l'air pur» (116). La branche de prunier ou le tronc de l'arbre n'est que la voie qu'emprunte la méditation pour s'envoler : «la branche principale du prunier est toute droite et se dirige vers le ciel ; il ne faut pas y ajouter de fleurs, car l'idée est plus riche» (304). La contemplation s'achève dans le dépouillement total, dans la blancheur nue du papier ou de la soie, en renonçant à toutes les apparences : «les sonnettes des tours conversent avec la lune, les cloches des pagodes parlent au givre. Dans les vieux chemins on peint cela, afin d'inspirer au spectateur le sentiment du détachement du monde» (213).

C'est ainsi une véritable religion de l'art qu'enseigne le *Traité du jardin grand comme un grain de moutarde*, une religion que peut faire sienne un Occident qui se détache des traditions transcendentes et qui pourra y trouver un rajeunissement, même si, en Orient, l'intuition vivante n'a pas toujours empêché un certain académisme. Ne parlons cependant pas de rédemption par l'art, puisque l'Oriental ignore les notions de chute et de rachat et qu'il a surtout la sagesse, dans sa conception très concrète de l'homme, de reconnaître (contrairement à ce que Proust, très «occidental» en cela, ou Sartre dans *La Nausée* semble implicite-

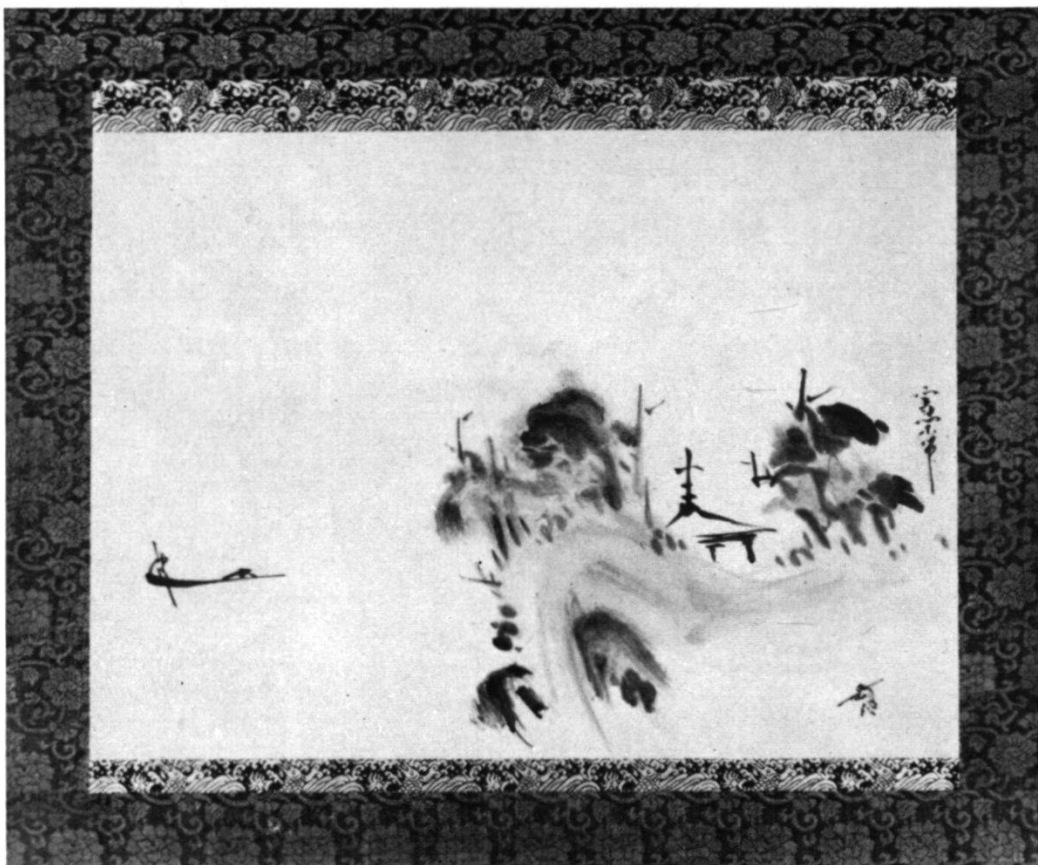
ment admettre) qu'un petit nombre d'hommes seulement ont à se poser les problèmes métaphysiques du salut.

Eviter la médiocrité ou, en d'autres termes, «être froid ou bouillant» est, au fond, le conseil donné par l'Encyclopédie de la peinture (où nous trouverons même l'équivalent du commandement²⁰: «Si ta main est une occasion de chute, coupe-la et jette-la loin de toi»). Puisque le Traité y revient comme à un refrain, citons-le encore pour terminer: «Quand on a la manière vénale, alors la peinture est très vulgaire. La vulgarité, surtout, il ne faut pas l'avoir! (48) ... Si l'on se perd dans le soigné et le fini, alors on devient tel qu'on ne nous critique plus, on ne rit même plus de nous; on flatte le monde avec l'apparence aimable de la peinture, on réalise l'hypocrisie de l'art de peindre (21) ... Quand on a ces défauts, c'est comme les hommes vulgaires et grossiers: quand les ermites des montagnes les voient, ils abandonnent leur famille et leur chaumière et s'encourent précipitamment» (142). Et cette fuite loin du vulgaire n'est pas le snobisme d'un esthète spécialisé, mais la blessure qu'inflige au désir du beau et du bien l'œuvre prétentieuse et ratée, qui ne réussit pas à toucher le meilleur de nous-mêmes: échec impardonnable aux yeux du Chinois qui, ignorant la transcendance, attend tout de la nature et de ce qu'il en tire. «Si, avec le pinceau on fait des vers, on fait de la prose, en ne faisant pas autre chose que de l'écriture et de la peinture, ... il faut aussitôt se couper le bras: quel usage en ferait-on?» (38).

20. Matthieu, V, 30.



Zur Ausstellung « Nepal » in Genf
 Oben: Vitrine mit Holzbildwerken. Unten: Gesamtansicht des Saales. Photos Ph. de Chastonay.



Zur Ausstellung « Japanische Kunst » in Uster

Oben : Pferd im Stil des Sesshu. Unten : Landschaft mit Boot, signiert Sekkan. Photo Gudula B. Moeschlin, Zürich.



Schüler des Hokusei: Fischer mit Ofen und Wildgänse (*Ganburo*). Photo Gudula B. Moeschlin, Zürich.