



HAL
open science

Comment traduire les termes d'origine physiologique dans les jugements d'appréciation de la calligraphie chinoise ?

Pascale Elbaz

► To cite this version:

Pascale Elbaz. Comment traduire les termes d'origine physiologique dans les jugements d'appréciation de la calligraphie chinoise ?. Le Bulletin du CRATIL, 2017, 15, pp.33-49. hal-02427592

HAL Id: hal-02427592

<https://hal.science/hal-02427592v1>

Submitted on 12 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Comment traduire les termes d'origine physiologique dans les jugements d'appréciation de la calligraphie chinoise ?

Pascale Elbaz

« La traduction met en contact des langues et des cultures différentes et prend en charge les rapports difficiles et compliqués entre elles ; elle transmet le savoir, transmet les sens et la viscéralité des langues. »¹ Cette définition est d'autant plus vraie quand la langue utilise le langage du corps humain pour dire autre chose que le corps ou plutôt qu'elle considère cette « autre chose », en l'occurrence, un rouleau calligraphié, comme un corps.

Le rôle central du corps dans l'expérience humaine, du corps percevant et agissant, se reporte dans le langage, le discours sur le monde.

Méthodologie

L'usage des termes empruntés au corps humain et utilisés dans un sens second a suscité de nombreuses recherches. Selon Lakoff et Johnson², derrière chaque usage métaphorique se dessine une cartographie mentale, c'est-à-dire que les lois régissant un domaine source se transposent dans le domaine second. En ce qui nous concerne ici, nous essaierons de montrer que l'usage figuré des termes physiologiques s'organise selon le schéma suivant: « Le rouleau calligraphié est perçu comme un corps humain vivant » et nous essaierons de rendre ce schéma manifeste dans notre traduction.

A la suite de Lakoff et Johnson, la linguistique cognitive s'est emparée du sujet, montrant que notre expérience corporelle joue un rôle prédominant dans l'émergence du sens et que le corps dans sa gestuelle et dans sa relation à son environnement est porteur de sens. Ning Yu, qui travaille au Département de langues, littératures et linguistique modernes de l'Université d'Oklahoma mène ses recherches sur l'usage comparé en chinois et en anglais des termes empruntés au corps humain³ et utilisés dans un sens second. Il montre dans ses articles comment l'expérience du corps dans une civilisation donnée oriente l'utilisation des termes indiquant une partie du corps dans un usage figuré. Il a travaillé notamment sur l'usage des termes de cœur, de main, de doigt et de paume et montré que l'usage métaphorique de ces termes tout en prenant racine dans une expérience corporelle universelle, laisse paraître des différences d'une culture à l'autre. Et nous pensons que le traducteur doit rendre visible cette différence, rendre justice à cette expérience unique.

Dans un précédent article intitulé « La place de l'os, *gu*, dans les traités de calligraphie

¹ Magdalena Nowotna, introduction à l'ouvrage *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Paris, Aux lieux d'être, 2005. p. 7.

² George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press, 1980 et Mark Johnson, *The Body in the Mind, The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1987.

³ Ning Yu, « Figurative Uses of *Finger* and *Palm* in Chinese and English », in *METAPHOR AND SYMBOL*, (2000) Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 15(3), 159–175 et "Body and emotion, Body parts in Chinese expression of emotion" in *Pragmatics & Cognition* 10:1/2, John Benjamins Publishing Company (2002), 341–367.

chinoise »⁴, nous avons traité de la représentation du corps en Chine au moment de la rédaction des premiers traités de peinture et de calligraphie, et dans un travail antérieur⁵, suivi le long processus d'installation du vocabulaire issu du corps humain dans les traités de calligraphie chinoise du II^e siècle de notre ère à l'orée des Tang 唐 (618-907). Ce qui nous importe ici est de vérifier que dans un traité de la fin du XIX^e siècle, les termes d'origine physiologique sont suffisamment présents et organisés ensemble de façon systématique pour justifier une traduction « au plus près du corps ». Car si ce n'était pas le cas, et si les termes s'étaient raréfiés ou ne présentaient entre eux que des rapports distendus, nous serions alors en droit de traduire de manière indirecte et tout aussi distendue par rapport à l'expérience première. L'os pourrait être rendu par « rigide, fort, ferme, sec, puissant, rigoureux, vigoureux, solennel » selon les cas ; le tendon par « souple, fort, flexible, vigoureux, élastique » selon les occurrences ; les vaisseaux sanguins par « circulation, vitalité ; veines, trajets » etc... Mais le lecteur français n'aurait alors pas accès à cette expérience qui consiste, pour un esthète chinois, à percevoir un rouleau calligraphié comme un organisme vivant.

Pourquoi avoir choisi le « Shugai » 書概 [Précis de calligraphie] de Liu Xizai 劉熙載 (1813 – 1881) comme base de travail ?

Liu Xizai est un lettré fonctionnaire qui réussit brillamment les examens impériaux et occupa de hautes fonctions à la cour, particulièrement dans le domaine de l'enseignement. Il rédigea des écrits critiques dans la seconde partie de sa vie, écrits qu'il prit le temps de mûrir longuement. Dans le *Précis des arts*, six arts sont présentés, correspondant aux six chapitres du livre : « Wengai 文概 [Précis de littérature] », « Shigai 詩概 [Précis de poésie régulière] », « Fugai 賦概 [Précis de rhapsodie] », « Ciqugai 詞曲概 [Précis de poésie chantée] », « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] » et « Jingyigai 經義概 [Explication sur les Classiques] ». Dans le « Shugai », chapitre inclus dans le *Yigai 藝概* [Précis des arts]⁶, l'auteur expose la genèse des styles d'écriture, l'histoire de la calligraphie au fil des

⁴ « La place de l'os, *gu*, dans les traités de calligraphie chinoise », in Li Xiaohong (ed.) *Calligraphie chinoise : théorie et application à l'enseignement en France*, Paris : You Feng. A paraître en 2017.

⁵ « Naissance des métaphores transversales liées au corps humain dans la terminologie de l'art chinois de l'écriture des Han de l'Est à l'orée des Tang », mémoire de Master 1 sous la direction d'André Kneib et de Frédéric Wang, INALCO 2009.

⁶ Le *Yigai* a d'abord été gravé dans le recueil *Gutong shuwu liuzhong* 古桐書屋六種 [Six écrits du Studio du Paulownia] à la treizième année de l'ère Tongzhi 同治 (en 1864) et ce n'est qu'en 1978 que fut publiée une édition à part, Liu Xizai 劉熙載, *Yigai 藝概* [Précis des arts de l'écrit], Shanghai : Shanghai guji chubanshe chuban, 1978. On trouve également ce texte dans un recueil de textes sur la calligraphie chinoise compilés par Huang Jian, ed., *Lidai shufa lunwen xuan* (LDSFLWX) 歷代書法論文選 (Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives), Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1979. p. 681-716. Pour l'ensemble des œuvres de l'auteur, lire : *Liu Xizai wenji* 劉熙載文集 [Œuvres complètes de Liu Xizai], Zhu, Yeping 朱野坪 (ed). Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 2000.

dynasties, en combinant les approches historique et critique. Il réfléchit sur ses aspects technique, méthodologique, et sur les jugements portés sur les œuvres. Il reprend l'ensemble des notions, termes et expressions utilisés dans le langage critique du III^e siècle de notre ère à la dynastie des Song 宋 (960-1279) et s'interroge sur leur sens et leur bienfondé. C'est pourquoi nous avons choisi ce texte pour notre recherche terminologique. Nous analyserons les paragraphes du « Shugai » où il est question d'os, de tendon, de chair et de souffle afin de comprendre le sens que l'auteur donne à ces termes et les relations qu'il établit entre eux.

Cet article est tiré de notre thèse intitulée « Les idées et la terminologie esthétiques à travers le « Shugai 書概 [Précis de calligraphie] » de Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881), soutenue à l'INALCO en Décembre 2014⁷. Dans la mesure où le texte analysé a été écrit à la fin du XIX^e siècle, les extraits sont donnés en caractères traditionnels.

Le corps de l'écrit

On attribue à Lao Zi cette phrase : « Si nous éprouvons de grandes calamités, c'est parce que nous avons un corps »⁸. Le corps a été au centre des préoccupations des taoïstes et de leurs pratiques de longévité. En médecine chinoise, parmi les différents termes utilisés pour désigner le corps, *ti* 體 indique « le corps vu comme un assemblage organisé, hiérarchisé et interdépendant d'éléments spécifiques »⁹. Il s'agit d'un tout organique et vivant.

Que les caractères d'écriture soient perçus comme des corps humains est attesté dès les Tang.

« Les Anciens affirmaient que le corps (*ti* 體) des caractères calligraphiés doit représenter les formes humaines (*xing* 形). Certaines formes semblent être assises, d'autres semblent marcher, certaines semblent voler, d'autres aller et venir et se déplacer, certaines semblent s'allonger et d'autres se lever, certaines expriment la préoccupation et d'autres la joie. On adopte la non-uniformité, mais à l'intérieur de cet espace non uniforme, il y a une circulation et des correspondances et il faut qu'un ordre général existe. En conséquence, celui qui veut distinguer le style cursif des autres styles doit comprendre que la pulsation de l'écrit (書脈) y est essentielle. »¹⁰

⁷ « Les idées et la terminologie esthétiques à travers le "Shugai 書概 [Précis de calligraphie]" de Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881) », thèse dirigée par Frédéric Wang et soutenue en 2014 à l'Inalco (Paris). Disponible sur HAL : tel-02427224, v1

⁸ *Le Livre de la Voie et de la Vertu, Traduit en français par Stanislas Julien, Imprimerie, Royale, Paris, 1842, XLVI. p.57. (Livre 1 chap. 13).*

⁹ Dictionnaire Ricci numérique.

¹⁰ 昔人言 « 為書之體須入其形 », 以 « 若坐、若行、若飛、若動、若往、若來、若臥、若起、若愁、若喜 » 狀之, 取不齊也。然不齊之中, 流通照應, 必有大齊者存。故辨草者, 尤以書脈為要焉。 § 53. Liu Xizai 劉熙載, *Yigai 藝概 [Précis des arts de l'écrit]*, Shanghai : Shanghai guji chubanshe chuban, 1978. p. 142.

Liu Xizai fait ici référence à un texte attribué à Cai Yong 蔡邕 (133-192), calligraphe et homme d'état d'importance, mais qui fut plus probablement écrit sous les Tang¹¹. L'auteur met en relation le corps des caractères avec les formes humaines (*xing* 形). Ces formes corporelles, car c'est bien de cela qu'il s'agit, gesticulent et se meuvent au gré de la volonté qui les habitent, offrant à l'extérieur une forme perceptible et captivante. Le calligraphe suggère ici que la forme des caractères est de même nature que la forme des êtres humains : vivante, mouvante, habitée de l'intérieur. C'est pourquoi il insiste sur la variété des allures - marche ou immobilité -, sur la multiplicité des humeurs apparentes – préoccupation ou joie -. C'est à la pulsation, perceptible aux pouls chez la personne humaine, perceptible à l'œil chez l'esthète aguerri, que l'on reconnaît les formes animées. La pulsation du corps prend la forme de « pulsation de l'écrit » (*shumai* 書脈). Ici ce ne sont pas les sangs et les souffles qui circulent, mais le savant mélange d'encre et d'eau mis en forme par le pinceau. Le pinceau est l'outil qui crée la pulsation dans un ensemble de formes qui ne représentent rien en dehors d'elles-mêmes. C'est lui qui ramène ces formes abstraites à la réalité concrète du corps humain, leur donnant ainsi à la fois un mouvement et un rapport au réel.

Et s'il est précisé que c'est dans le style cursif que cette pulsation se fait le mieux sentir, c'est que dans ce style la vitesse d'exécution l'emporte sur la lenteur du tracé, les changements d'épaisseur sur la régularité du trait. La cursive, présentant mille changements, donne à l'artiste une grande liberté de geste. Le pinceau n'est pas systématiquement relevé entre chaque trait, ce qui rend l'écriture difficilement déchiffrable mais très plaisante à regarder.

Le système tendineux

Liu Xizai cite Cai Yong parlant du corps (*ti* 體) des caractères calligraphiés, un corps qui pulse devant l'œil de l'esthète, mais il n'en détaille pas les éléments. Comment ce corps visuel fonctionne-t-il ? Quels en sont les constituants ?

« Ce qui compte dans le style sigillaire, c'est de ne pas aller au-delà de la qualité du tendon (*jin* 筋), car le tendon souffre d'un relâchement excessif (*chi* 弛) autant que d'une contraction (*ji* 急) . Si on veut éviter ces deux maux, il faut savoir moduler la vitesse du geste. Là est le secret. »¹²

Jin 筋, en médecine chinoise, comprend les tendons et les ligaments reliant les muscles aux articulations osseuses, « ainsi que la projection de la force du mouvement dans la masse des chair »¹³. La qualité propre au tendon est d'éviter deux excès : le relâchement excessif de la tension musculaire,

¹¹ Cf l'essai de Richard Barnhart « *Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy* » (Le Bi Zhen Tu de Dame Wei et les anciens textes sur la calligraphie), *Archives of Chinese Art Society of America* N°18, 1964 (consultable au Musée Guimet).

¹² 篆之所尚莫過於筋，然筋患其弛，亦患其急。欲去兩病，起筆自有訣也。 §9. Liu Xizai, *op.cit.* p. 134.

¹³ Dictionnaire Ricci numérique.

et c'est ce que le terme *chi* 弛 signifie en médecine traditionnelle chinoise ; une trop forte tension, une crispation ou contracture musculaire et c'est ce que signifie le terme *ji* 急 en médecine traditionnelle. Comment comprendre cette qualité du tendon ? On pourrait citer les termes de *wan* 婉 doux, gracieux, et *tong* 通, communiquant :

« La calligraphie sigillaire doit exprimer joliesse (*wan* 婉) et fluidité (et *tong* 通), comme les calligraphies-modèles des Dynasties du Sud ; le style officiel doit être précis et dense, comme les stèles des Dynasties du Nord. »¹⁴

La courbure de la ligne n'est pas la seule qualité du tendon ; les auteurs font en premier lieu appel à sa vigueur. Liu Xizai commente ainsi la définition du style sigillaire¹⁵ par Sun Guoting, un calligraphe et critique de la dynastie Tang :

« Sun Guoting, dans son *Shupu*, dit : “Le style sigillaire apprécie [en premier lieu] les lignes courbes et fluides”. Cependant, je retiens que lorsqu'on écrit dans ce style, il faut exprimer la courbure de la ligne mais plus encore sa force, sa fluidité mais plus encore son articulation. Sinon, on aurait l'impression de caractères décalqués. »¹⁶

En calligraphie, le tendon indique l'effet de tension dans un caractère, l'élan qui ressort de l'ensemble d'un écrit. Il est en lien étroit avec l'os qui représente la structure du caractère en même temps que sa vigueur. Si l'os structure le caractère, le tendon lui donne sa dynamique. On trouve dans cet extrait un caractère inséparable du tendon: le caractère 勁, composé de la clé de la force 力, et qui, prononcé *jin*, signifie la force, la vigueur, l'énergie et prononcé *jing* prend un sens qualitatif (fort, ferme, énergique, vigoureux, tenace) ou un sens verbal (affermir, renforcer). Rappelons-nous que le tendon, en médecine chinoise, est ce qui transmet la force à travers les chairs.

Il semble que le tendon soit le terme adéquat pour parler de l'écriture sigillaire, car ce terme allie la souplesse avec la vigueur, la fluidité et la capacité d'articulation.

Ailleurs, Liu Xizai met en image cette qualité du tendon en ayant recours à des métaphores animalières :

« Le style sigillaire doit avoir l'aspect de dragons qui volent, de phénix qui dansent. On peut comprendre cela en observant le *Chant des Tambours de pierre* de Han Yu. Certains écrivent ce style d'une façon bien ordonnée et sans changement, même des xylographes sauraient le faire! »¹⁷

¹⁴ 篆尚婉而通，南帖似之；隸欲精而密，北碑似之。§98. Liu Xizai, *op.cit.* p. 150.

¹⁵ Le style sigillaire, dit aussi archaïque, 篆書 *zhuan shu*, comprend la grande sigillaire 大篆 *dazhuan* faisant référence aux graphies archaïques de haute époque ou monumentales et la petite sigillaire 小篆 *xiaozhuan*, faisant référence aux graphies archaïques de basse époque ou ordinaires.

¹⁶ 孙過庭《書譜》云：“篆尚婉而通。”余謂此須婉而愈勁、通而愈節乃可，不然，恐涉于描字也。Liu Xizai, *op.cit.* p. 134.

¹⁷ 篆書要如龍騰鳳翥，觀昌黎歌《石鼓》可知。或但取整齊而無變化，則槩人優為之矣。§8. *Ibid.* p. 134.

On passe ici, dans la façon de prononcer un jugement esthétique, d'un élément du corps humain, le tendon, à l'aspect visuel d'un corps animal et d'une terminologie corporelle à une image du corps. Ce genre d'images aide le traducteur à mieux comprendre à quoi correspond visuellement le tendon.

Le système circulatoire

En médecine traditionnelle chinoise, les *jinmai* 筋脉 [vaisseaux tendineux] indiquent à la fois le système tendineux qui traverse tout le corps en lui donnant sa capacité de mouvement et le système sanguin qui l'irrigue. Ces « vaisseaux tendineux » sont des éléments mécaniques du système de locomotion tout comme ils permettent la circulation du sang. Les *jing* 經 [méridiens] relient ensemble ces deux systèmes. Si la qualité du tendon correspond à l'écriture sigillaire et à ses circonvolutions, elle se retrouve également dans l'écriture cursive :

« Dans le style cursif, on donne particulièrement de l'importance à l'articulation entre les caractères (*jinjie* 筋節). Quand le pinceau s'abaisse d'un coup sans que l'on sente une transformation [d'un trait à l'autre], cette articulation se perd. Bien que la circulation des souffles (*qimai* 氣脈) doive avant tout être continue, on doit toujours rendre visible la fin du trait précédent et le commencement du trait suivant. La succession [des caractères] doit être évidente, leur interruption indiscernable. Ceci ne peut être tracé n'importe comment. »¹⁸

La qualité du passage d'un trait à l'autre emprunte au langage anatomique le terme *jinjie*, à la fois jointure et articulation. Le caractère *jie* 節 indique, en médecine traditionnelle chinoise, un relais de l'animation qui permet de rythmer la circulation. En médecine chinoise comme dans la création picturale, la qualité de l'articulation est reliée au courant des souffles *qimai*. La circulation des souffles est primordiale. Le souffle, c'est la vie. La conception d'une circulation du sang dans les vaisseaux se double dès le début de notre ère de la conception d'une circulation des souffles à travers le corps. Ces souffles sont conçus comme des vapeurs extrêmement fines.¹⁹ Selon les premiers textes médicaux connus traitant de ce sujet, les vapeurs pénétraient l'organisme par les voies respiratoires mais aussi par la nourriture et la boisson ainsi que, plus largement, par l'action de l'environnement sur l'être humain et notamment par les astres :

« De même que le poisson existe dans l'eau, l'homme vit entouré de *Qi*. Si l'eau est trouble, le poisson dépérit. Si le *Qi* auquel l'homme est exposé est irrégulier, l'homme tombe malade. »²⁰

Le courant des souffles ne doit jamais se rompre, et l'on recourt au médecin si ce courant est irrégulier ou « bloqué ». En calligraphie, si le courant des souffles doit paraître continu, il est pourtant

¹⁸ 草書尤重筋節，若筆無轉換，一直溜下，則筋節亡矣。雖氣脈雅尚綿互然總須使前筆有結，后筆有起，明續暗斷，斯非浪作。 §57 *Ibid.* p.143.

¹⁹ Paul U. Unschuld, *Médecines chinoises*, Paris : Indigènes éditions, mars 2001, p. 37-38.

²⁰ *Gujin yitong daquan* 古今一統大全 [Encyclopédie de médecine de toutes les époques], 1556. Traduction Paul Unschuld, *op.cit.* p.38.

indispensable que l'on sente les agencements, la structure sous-jacente de l'œuvre, laquelle est donnée par les os et les tendons. La circulation des souffles est particulièrement indispensable au style cursif :

« Celui qui veut distinguer le style cursif des autres styles doit comprendre que la pulsation de l'écrit (*shumai* 書脈) y est essentielle. »²¹

Mo (*mai*) 脈 renvoie tout à la fois au vaisseau sanguin - et on pourrait traduire ici par « la veine ou les veines de l'écrit »- qu'aux pouls, à la pulsation et à la circulation des souffles dans le corps dont le pouls témoigne. Dans une œuvre écrite, ce qui circule, ce n'est pas le souffle, mais l'écrit *shu* 書. La circulation vitale est à la fois physiologique et sanguine, le savant mélange d'encre et d'eau faisant office de sang. La circulation est également spirituelle, dans la mesure où les vaisseaux sont la résidence des esprits.

La notion de vaisseaux insiste sur la nécessité d'un ordre, d'un principe d'organisation interne d'éléments disparates. Ces éléments sont les souffles dans le corps humain et les lignes visibles et invisibles qui se lisent à travers les colonnes de caractères dans le rouleau calligraphié. Car le calligraphe ne vise pas tant à la régularité et à l'exactitude de chaque trait et de chaque caractère qu'aux correspondances de formes d'un bout à l'autre de l'écrit. Qu'il écrive un caractère ou plusieurs dizaines, le geste débute quand le pinceau s'abaisse sur le papier et s'arrête quand il se relève. Entre ces deux instants s'est déroulé un seul temps, s'est déployé un seul geste produisant des échos formels : un trait en appelle un autre qui le suit tout juste ; un point en rappelle un autre placé plus bas dans la page, faisant travailler la mémoire du lecteur ; une courbe s'oppose à un angle et fait encore plus ressortir l'aspect rectiligne de celui-ci. Ces correspondances formelles sont les véritables « vaisseaux » dans la forme desquels l'encre s'étend et que le spectateur suit des yeux quand il reprend à son compte la lecture de l'œuvre.

L'ossature

L'os *gu* 骨 est vigoureux, relativement stable et avec une certaine fixité. C'est ce que l'on comprend grâce à la comparaison de deux styles, la cursive ancienne *zhangcao* et la cursive moderne *cao* :

« Parmi les œuvres en cursive ancienne *zhangcao*, on trouve celle de Shi You, et même si son *Jijiu zhang* est né de la séparation d'avec le style de chancellerie et de l'abréviation de ce dernier, il n'en est pas si éloigné. Il y a aussi la cursive ancienne de Du Du, et puisque sa cursive plaisait beaucoup à Han Zhangdi, ce dernier lui ordonna d'écrire ses rapports en cursive. Même si ce style était utilisé à la manière de la cursive ancienne, cela restait de la cursive. Arriva le temps de Zhang Zhi, spécialiste du style cursif et particulièrement de la cursive ancienne, ce qui fit dire à Zhang Huaiguan: “ Sa cursive ancienne a de l'os et de la vigueur, elle est extraordinaire ; sa cursive (moderne) est riche de transformations sans règles fixes”, indiquant

²¹故辨草者，尤以書脈為要焉。Liu Xizai, *op.cit.* p. 142.

par là la différence entre les deux. »²²

Ici, on voit qu'un calligraphe peut s'illustrer dans deux styles différents, un style qui a « de l'os et de la vigueur », l'autre qui est prisé pour ses multiples changements non stabilisés, non fixés par des règles. L'os est synonyme de rigueur, de structure, de fixité et s'oppose aux changements et à l'absence de règles. On remarque que le tendon et l'os ont la vigueur en partage.

L'os peut être plus ou moins raffiné :

« Quand on parle des calligraphies de Zhong You et de Liang Hu, il faut regarder les stèles de Yiying et de Kongyan, la première transcende l'esprit, la seconde présente une ossature raffinée (...)»²³

On pense, à la vue du caractère *lian* 煉, aux procédés de l'alchimie qui consistent à raffiner une ou plusieurs substances par le feu, dans le but de préparer un élixir. On pense aussi aux procédés taoïstes qui permettaient par les techniques de respiration, la diététique et la pharmacopée, de se fabriquer un corps immortel. Henri Maspero écrit à ce propos: « Le salut consiste pour eux en l'obtention de la Vie Éternelle, ou, pour traduire littéralement l'expression chinoise, la Longue Vie *changsheng*, et ils comprennent cette Longue Vie comme une immortalité matérielle du corps lui-même. (...) Puisque la Vie Éternelle est une vie dans un corps, et que le fidèle ne reçoit pas normalement un corps nouveau après sa mort, d'où lui vient son corps immortel ? C'est lui-même qui dans le cours de sa vie doit le fabriquer en lui. Et c'est là ce qui fait l'importance des pratiques diététiques, gymnastiques, alchimiques, etc. dans le Taoïsme, à côté des pratiques strictement religieuses : elles servent à la production du corps d'immortalité. (...) Le corps immortel se fabrique mystérieusement à l'intérieur du corps mortel, dont il remplace peu à peu les éléments périssables par des éléments impérissables : on dit que les os deviennent d'or et la chair de jade. »²⁴

Quand un calligraphe dit qu'une œuvre a de l'os, il ne veut pas parler d'os décharnés, des os d'un cadavre, mais de ces os qui tiennent le corps vertical, protègent les organes internes et peuvent être affinés pour donner à notre corps un caractère inébranlable... voire immortel.

L'os est fort et vigoureux, l'os donne à l'œuvre un aspect grand et solennel où la rigueur est de mise :

« Les quatre-vingt à quatre-vingt dix pour cent du style officiel de l'époque Tang trouvent leur origine dans les stèles de la dynastie des Wei. Leur ossature et leur force (*guli* 骨力) rappellent

²²章草，有史游之章草，蓋其《急就章》解散隸體，簡略書之，此猶未離平隸也；有杜度之章草，蓋章帝愛其草書，令上表亦作草書，是用則章，實則草也。至張伯英善草書，尤善章草，故張懷瓘謂伯英“章則勁骨天縱，草則變化無方”，以示別焉。§41. Liu Xizai, *op.cit.* p. 140.

²³稱鍾繇、梁鵠書者，必推《乙瑛》《孔羨》二碑。蓋一則神超，一則骨也。§ 71 (extrait). *Ibid.* 145.

²⁴ Henri Maspero (1882-1945), *Le Taoïsme, Essais*, Édition posthume, Paris : NRF, Éditions Gallimard, 1971. p. 481-483.

beaucoup ceux des stèles de cette période. Une grande partie d'entre elles exprime la rigueur et la solennité, ceci fait leur grandeur. »²⁵

La force des os, la force et les os, constituent un aspect visuel impressionnant fait de vigueur et de fermeté. Cette terminologie pourrait tout aussi bien s'appliquer à une personne, quant à son physique ou à son caractère. On voit ici que le rouleau calligraphié n'est pas uniquement semblable à un corps biologique, mais un corps humain habité, possédant une allure, une prestance. D'ailleurs, Liu Xizai répète à maints endroits que la force de l'os est une force intérieure :

« La calligraphie de Yu Shinan dérive de celle de Zhi Yong. Elle ne montre pas beaucoup de force extérieurement et donne plus d'importance à la force interne des tendons et des os. Xu Hao avait dit que les oeuvres d'Ouyang Xun et Yu Shinan ressemblent à un aigle puissant. Que l'écriture d'Ouyang Xun ressemble à un aigle, c'est facile à comprendre. Mais que cela soit ainsi aussi pour celle de Yu Shinan, c'est plus difficile à comprendre. »²⁶

La moëlle nourricière

Continuons cette traversée du corps-rouleau. Au plus profond de l'os, se trouve la moëlle, principe nourricier :

« Parmi les calligraphes célèbres de la période Liu Song, personne n'a pu être comparé à Yang Xin qui fut personnellement instruit par Zijing (Wang Xianzhi). Durant la dynastie Qi, personne n'a pu être comparé à Wang Senqian et durant la dynastie des Liang, personne n'a pu être comparé à Xiao Ziyun, tous deux ayant pris la suite des deux Wang. Le moine Zhiyong de la dynastie Chen a obtenu la moëlle (*sui* 髓) de Wang Xizhi. La grande partie de ceux qui ont étudié l'art des Wang en ont assimilé la racine.

Mais si leur écriture n'exprime ni la force de l'os (*guli* 骨力) ni le caractère inébranlable, cela veut dire qu'ils ont seulement imité la forme extérieure. N'est-ce pas sur ce point que les calligraphes du Nord blâment ceux du Sud? »²⁷

La moëlle (*sui* 髓) est ce qui nourrit les os, ce qui leur donne force et souplesse. En référence à l'œuvre d'un artiste, elle indique ce que celui-ci a d'unique, son ADN en quelque sorte. Mais peu de disciples sont capables de percevoir et de rendre visible à leur tour cette spécificité de leur maître. La plupart « manquent » l'os, ne l'atteignent pas, restent à la surface de l'œuvre, dans une copie stérile de la forme extérieure.

Pour conclure sur l'os et l'aspect physique ou moral qu'il donne à voir:

²⁵ 唐隸規模出於魏碑者十之八九，其骨力亦頗近之。大抵嚴整警策是其所長。 §110. Liu Xizai, *op.cit.* p. 153.

²⁶ 虞永興書出於智永，故不外耀鋒芒而內涵筋骨。徐季海謂歐、虞為鷹隼。歐之為鷹隼易知，虞之為鷹隼難知也。 §117 Liu Xizai, *op.cit.* p. 154.

²⁷ 其後擅名，宋代莫如羊欣，實親受於子敬；齊莫如王僧虔，梁莫如蕭子雲，淵源俱出二王；陳僧智永，尤得右軍之髓。惟善學王者，率皆本領是當。苟非骨力堅強，而徒摹擬形似，此北派之所由誚南宗與？ §94 [extrait]. Liu Xizai, *op.cit.* p. 149.

« La calligraphie des dynasties du Nord donne plus d'importance à l'os tandis que celles des dynasties du Sud donne plus d'importance à la vibration (*yun* 韵). Cependant, même la calligraphie des dynasties du Nord possède une vibration et celle des dynasties du Sud de l'os. »²⁸

La chair

Même si os et tendons se différencient dans ce qu'ils donnent à voir, la force de l'os se manifestant d'avantage que la force tendineuse, os et tendons sont pourtant opposés à la chair, comme la force interne à l'apparence externe :

« Quand on étudie la calligraphie de Yu Shinan, on doit avant tout savoir que les os et les tendons sont plus importants que la chair. Les commentaires des prédécesseurs sur la *Kongzi miao tang bei* affirment combien la calligraphie de cette oeuvre est extraordinairement vigoureuse. (...) »²⁹

La chair fait référence à la finesse et à l'épaisseur du tracé, elle est ce qui habille l'os et rend le caractère agréable à la vue³⁰. Les jugements concernant la chair des tracés sont concomitants avec ceux jugeant de la maigreur (*shou* 瘦) ou du gras (*fei* 肥) mais ne s'y résument pas. La notion de chair comprend également celle de la densité des caractères (*shumi* 疏密, mot à mot : dense, épars). Par ailleurs, si la chair désigne la forme d'un caractère, son apparence, elle renvoie aussi à son attrait, sa capacité à plaire, notion parfois traduite par le caractère charme (*mei* 媚). Et la chair est alors perçue comme « ce qui n'est ni os ni tendon », à savoir le visible qui se montre ostensiblement par opposition à l'invisible qui, de manière subtile et noble, structure et donne vie.

La chair, est, dans certains jugements, la forme molle, sans tenue, qui exerce pourtant une attirance sur le regard du spectateur. Elle a ainsi mauvaise presse :

« L'écriture de Chu Suiliang est considérée comme un modèle par les gens de la dynastie Tang. Yan Zhengqing en a pris les tendons, tandis que Xu Hao en a pris la chair. Toutefois, Xu Hao n'admet pas de n'avoir pas imité parfaitement Chu Suiliang et il ironise en retour sur les autres (calligraphes). Ceci n'est pas raisonnable ! »³¹

« La chair » est utilisée pour parler d'un type de copie qui « manque » l'os, ne l'atteint pas, reste à la surface de l'œuvre, dans une reproduction stérile de la forme extérieure. Adopter la chair d'un calligraphe était jugé de façon dépréciative et le calligraphe critiqué comme étant resté à la surface

²⁸篆尚婉而通，南帖似之；隸欲精而密，北碑似之。北書以骨勝，南書以韻勝。然北自有北之韻，南自有南之骨也。§98 et 99. *Ibid.* p. 150.

²⁹學永興書，第一要識其筋骨勝肉。綜昔人所以稱《廟堂碑》者，是何精神！ (...)§118 [extrait]. *Ibid.* p. 154.

³⁰ Voir sur ce point « Le vocabulaire physiologique », in Escande, *L'art en Chine*, Paris : Hermann, 2001. p. 84-92.

³¹褚河南書為唐之廣大教化主，顏平原得其筋，徐季海之流得其肉。而季海不自謂學褚未盡，轉以翬翟為譏，何悖也！§124. Liu Xizai, *op.cit.* p. 151.

dans son imitation sans avoir atteint l'intériorité structurelle de l'œuvre. C'est ce contre quoi s'insurge Xu Hao.

Pourtant, on disait également de Chu Suiliang, tenu en haute estime par ses contemporains, qu'il avait pris « la chair » de Wang Xizhi, signifiant par là que son écriture avait une douceur, un aspect gracieux qui faisait défaut à d'autres calligraphes. Ouyang Xun était plutôt renommé pour l'austérité de son style, Yu Shinan pour l'équilibre et la régularité de ses œuvres.

On se rend compte de la relativité de ces jugements, ce qui ne leur ôte pas leur valeur, mais nous renseigne sur le fait qu'ils doivent être entendus comme des qualificatifs dans une comparaison. Il n'y a pas d'« ossitude », mais un rendu plus ou moins osseux. Il n'y a pas de « tendinosité » mais une flexibilité plus ou moins grande. Il n'y a pas de « charnalité » mais une apparence plus ou moins gracieuse, plus ou moins flasque ou plus ou moins dénuée d'intériorité, puisque la chair s'entend dans les trois sens.

Le rouleau est un corps organique

Nous avons décomposé, pour cette présentation, le rouleau-corps en éléments et en systèmes constitutifs, à savoir le système tendineux, le système circulatoire, l'ossature, la moëlle osseuse, la chair. Cependant, il ne faudrait pas concevoir un schéma corporel où les éléments s'opposent. Au contraire, les éléments travaillent ensemble et s'intègrent les uns aux autres. Ainsi en est-il de l'os et du souffle :

« La calligraphie de Zhi Yong a été commentée par Su Shi en ces termes: “Os et souffle sont profonds et stables, son style a pris les bons côtés des différents calligraphes. Il est arrivé à un niveau excellent, loin de toute négligence”. En réalité, de combien son niveau de calligraphie a-t-il dépassé ce commentaire? Il existe aujourd'hui une copie du *Qianzi wen* de Zhi Yong devenue très populaire mais si nous voulions l'examiner à la lumière du commentaire de Su Dongpo, nous verrions encore une distance très grande. »³²

Aucun système, aucun élément ne peut faire défaut au rouleau calligraphié réussi, mais celui-ci peut être plus riche d'une ou de l'autre de ces qualités. Les deux termes d'os et de tendons sont souvent employés ensemble, mais il arrive qu'un critique les emploie séparément pour souligner d'avantage l'une ou l'autre qualité, l'os offrant une démonstration de force et le tendon suggérant une force plus subtile. Par contre, il existe une démarcation très nette entre l'os et le tendon d'un côté et la chair de l'autre. Mais cette démarcation n'est là que pour donner du relief à l'œuvre et jamais pour exclure un des éléments du corps-rouleau, une des qualités de l'œuvre.

En conclusion

Dans l'analyse des termes issus du vocabulaire du corps et transposés à l'esthétique d'un rouleau calligraphié, nous sommes amenés à nous placer au cœur de l'expérience et de la perception. Il y a une expérience commune aux esthètes chinois qui consiste à regarder une œuvre et à la décrire en

³²永禪師書，東坡評以“骨氣深穩，體兼眾妙，精能之至，反造疏澹”。則其實境超詣為何如哉！今摹本《千文》，世尚多有，然律以東坡之論，相去不知幾由旬矣。§102. Liu Xizai, *op.cit.* p. 155.

termes de présence d'os et de tendons, de chair et de vaisseaux sanguins, de souffle. Ceux qui sont allés en Chine ont certainement vu dans les musées les spectateurs d'un rouleau calligraphié écrire dans l'air ou sur leur main. Ils ne veulent pas être des spectateurs passifs et ne peuvent jamais mieux juger d'une œuvre qu'en la réécrivant. Et il nous semble que cette expérience du spectateur-scripteur, qui juge l'œuvre contemplée comme un corps vivant est unique et que ce n'est qu'en restant fidèle à une terminologie au plus proche du corps que l'on peut faire ressortir, dans la traduction, cette expérience esthétique originale.

Le rouleau étant, pour qui le regarde, un corps traversé de souffles, l'expérience esthétique donne lieu à un jugement qui emprunte au corps ses termes. Cette recherche est une tentative pour faire ressortir le sens premier de la terminologie esthétique dans la traduction française et nous a conduit à comprendre les termes d'os et de tendons, de vaisseaux et de souffle, en médecine traditionnelle chinoise. Nous avons alors délibérément éclairé ce sens physiologique qui n'est pas s'en rappeler les descriptions de la médecine occidentale pré-scientifique. Le lecteur français comprend intuitivement ces qualités osseuse, tendineuse, circulatoire et charnelle, étant lui-même, faut-il le rappeler, fait de chair et de sang. Mais notre médecine scientifique nous a éloignés d'une conception organique du corps au profit d'une conception anatomique et des notes de traduction nous semblent nécessaires pour préciser la richesse de ces termes en médecine traditionnelle chinoise, richesse qui se retrouve, avec la même épaisseur, dans les qualités visuelles d'une œuvre calligraphiée. C'est le tendon, nous semble-t-il, qui reste un terme non immédiatement intelligible dans sa plénitude pour un cerveau occidental et dont la traduction s'avère la plus délicate.

Bibliographie

Barnhart, Richard « Wei Fu-jen's Pi Chen Tu and the Early Texts on Calligraphy » (Le Bi Zhen Tu de Dame Wei et les anciens textes sur la calligraphie), Archives of Chinese Art Society of America N°18, 1964.

Elbaz, Pascale, « Naissance des métaphores transversales liées au corps humain dans la terminologie de l'art chinois de l'écriture des Han de l'Est à l'orée des Tang », mémoire de Master 1 sous la direction d'André Kneib et de Frédéric Wang, Inalco, 2009.

Elbaz, Pascale, « Les idées et la terminologie esthétiques à travers le "Shugai 書概 [Précis de calligraphie]" de Liu Xizai 劉熙載 (1813-1881) », thèse dirigée par Frédéric Wang et soutenue en 2014 à l'Inalco.

Elbaz, Pascale, « La place de l'os, *gu*, dans les traités de calligraphie chinoise », in Li Xiaohong (ed.), *Calligraphie chinoise : théorie et application à l'enseignement en France*. Paris : You Feng, 2017.

Escande, *L'art en Chine*. Paris : Hermann, 2001.

Gujin yitong daquan 古今一統大全 (Encyclopédie de médecine de toutes les époques), 1556.

Huang, Jian, ed., *Lidai shufa lunwen xuan* (LDSFLWX) 歷代書法論文選 [Anthologie de traités de calligraphie chinoise des dynasties successives], Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1979.

Johnson, Mark, *The Body in the Mind, The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and reason*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1987.

- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lao Zi 老子, *Daodejing* 道德經 [Le Livre de la Voie et de la Vertu], Stanislas Julien (trad.). Imprimerie Royale, Paris, 1842, XLVI. [<https://www.chineancienne.fr/traductions/lao-tseu-tao-te-king-trad-julien/>]
- Liu, Xizai 劉熙載, *Yigai* 藝概 [Précis des arts de l'écrit]. Shanghai : Shanghai guji chubanshe chuban, 1978.
- Liu Xizai wenji* 劉熙載文集 [Œuvres complètes de Liu Xizai], Zhu, Yeping 朱野坪 (ed). Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 2000.
- Maspero, Henri (1882-1945), *Le Taoïsme, Essais*, Édition posthume. Paris : NRF, Éditions Gallimard, 1971.
- Journal de médecine, de chirurgie et de pharmacie*, Tome 54. Paris : Chez la V^e Thiboust, Imprimeur, place de Cambrai : 1780.
- Nowotna, Magdalena, *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*. Paris, Aux lieux d'être, 2005.
- Unschuld, Paul U. *Medecines chinoises*. Paris : Indigènes éditions, mars 2001.
- Yu, Ning, « Figurative Uses of Finger and Palm in Chinese and English », in *Metaphor and symbol* (2000) Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 15(3), p.159-175.
- Yu, Ning, "Body and emotion, Body parts in Chinese expression of emotion" in *Pragmatics & Cognition* 10:1/2, John Benjamins Publishing Company (2002). p. 341-367.