



**HAL**  
open science

## Corps et tracé en Chine

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Corps et tracé en Chine. Jean-Claude Gens (dir.). La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation, Le Cercle herméneutique, pp. 85-102, 2018, 978-2-917957-39-4. hal-02532424

**HAL Id: hal-02532424**

**<https://hal.science/hal-02532424>**

Submitted on 21 Nov 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.

## Lectures croisées des théories et des pratiques du corps – *Orient et Occident*

### Corps et tracé en Chine

Yolaine Escande (CNRS)

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, la pratique de la calligraphie chinoise n'est pas une activité du passé, reléguée aux oubliettes. Bien au contraire, en raison de la très grande valorisation sociale de la culture en Chine, la calligraphie fait aujourd'hui partie de l'éducation de toute personne qui cherche à se cultiver, y compris pour les plus jeunes. La relation du corps au trait tracé est ainsi une expérience que la plupart des Chinois ont l'occasion de vivre et de transmettre.

Il va de soi que le calligraphe, ou le peintre, manipulant un pinceau, l'activité du corps semble fondamentale. Pourtant, dans la théorie de l'art comme dans la pratique artistique, le corps du scripteur est rarement mis en avant. Le plus souvent, au contraire, c'est l'absence de geste qui est soulignée. Néanmoins, le vocabulaire corporel n'est pas absent de la pratique ni de la théorie : la description du tracé calligraphique ou pictural recourt à des métaphores empruntées à la corporéité ou à la physiognomonie chinoise. Il est ainsi question au sujet du tracé de sang (l'encre), de souffle (son énergie), de chair (son épaisseur), d'os (sa structure), de nerf ou de tendon (sa tension). Le corps chinois est en effet constitué de souffles tout autant que de chair, de tendon et d'os.

La calligraphie est un art mais aussi un exercice physique, corporel. Ce point est souligné dès les premiers traités sur la calligraphie, en particulier celui de Dame Wei ou Wei Shuo (272-349), maître en calligraphie de celui qui est considéré comme le plus grand calligraphe de tous les temps en Chine, Wang Xizhi (303-361). Elle explique dans son *Plan de bataille du pinceau* (*Bizhen tu*) :

« L'apprentissage habituel de l'écriture des caractères commence par la tenue du pinceau ; pour la calligraphie régulière, la main doit se situer à deux pouces et un dixième de la pointe du pinceau ; pour la semi-cursive et la cursive, elle

doit se placer à trois pouces et un dixième de la pointe du pinceau. Lorsqu'on trace un point, un trait, un appui ou une courbe au pinceau, il faut dans tous les cas utiliser toute la force de son corps (*shen*) pour l'exécution. »<sup>1</sup>

La calligraphie apprend, tout comme la peinture, à canaliser ses émotions et son énergie pour les restituer dans le tracé, qui passe par la maîtrise du mouvement de la pointe du pinceau. En se concentrant sur le tracé, sur l'encre et le papier, l'apprenti oublie tous ses soucis ; apprendre à tracer les caractères d'écriture sert aussi bien dans l'écriture que dans la peinture minutieuse ou dans celle « de l'intention », parfois traduite par « peinture suggestive » (*xieyi*). Un même pinceau est utilisé, en effet, pour toutes ces activités ; il se caractérise par une hampe, en général en bois, et par des poils souples, à l'extrémité extrêmement effilée. Le réservoir d'encre se situe au centre des poils, l'appui du pinceau sur le support libère l'encre.

De cet appui dépendent l'épaisseur et la texture du tracé, de la rapidité ou de la lenteur d'exécution la qualité de « force » ou de « légèreté » de cet appui. C'est donc du corps et du geste qu'émanent toutes les valeurs qui seront ensuite attribuées au résultat, le tracé. Dame Wei souligne que toute la force du corps est mobilisée dans le tracé, que ce soit pour de petits ou de grands caractères d'écriture. Pourtant, le calligraphe et théoricien Cheng Yaotian (1725-1814) des Qing décrit de la façon suivante la technique de la calligraphie en tant qu'art :

« L'écriture en tant qu'art repose sur le mouvement du vide (...) Elle se réalise au moyen du pinceau, conduit par les doigts, eux-mêmes régis par le poignet, mené par le coude, dirigé par l'épaule. L'épaule, le coude, le poignet, les doigts dépendent de la partie droite du corps (*ti*), elle-même conditionnée par la partie gauche. La droite et la gauche appartiennent à la partie supérieure du corps, qui repose sur la partie inférieure, prenant appui sur les deux pieds qui, avec les ongles et talons, s'accrochent au sol comme les dents des socques cloutées, ce qui produit la plénitude du bas du corps. Le bas du corps une fois plein peut mouvoir le vide du haut du corps. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Recueilli dans Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 142.

<sup>2</sup> *Elan de la calligraphie (Shushi)*, dans DENG Shi, HUANG Binhong (éds.), *Compilation de traités sur l'art (Meishu congshu), A Series on Fine Arts in Three Books*, 3 vol., Yangzhou, Jiangsu guji chubanshe, 1986, vol. 3, p. 2403, f. 1a-b. Toutes les traductions sont de moi sauf si je le précise.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4


Cet auteur souligne un élément essentiel dans la pratique artistique : il n'est pas nécessaire d'agir, ou plus exactement, celui qui manie le pinceau n'a pas à produire le moindre effort. Comment comprendre « la force du corps » dont il était question chez Dame Wei ? Serait-ce alors que le corps et la corporéité seraient sous estimés dans la théorie artistique ou esthétique, ou qu'il existerait une contradiction entre la pratique et la théorie ? Comment expliquer que des textes comme ceux de Dame Wei ou de Cheng Yaotian fassent référence à une même pratique du pinceau ?

De fait, l'idéal dans le tracé au pinceau est une « trace de gouttière sur un mur » ou des « traces d'insectes rongant le bois », autrement dit, une création qui se produit d'elle-même, sans intervention du scripteur<sup>3</sup>. Dans le même temps, la corporéité est sans cesse présente, dans la description du tracé.

C'est pourquoi la question du corps et du trait d'écriture peut être abordée sous deux aspects : d'une part, le vocabulaire touchant au corps dans la description du tracé, d'autre part, le corps du scripteur lui-même, qui ne se limite pas à la main ni même au geste.

## I. Corporéité du tracé

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un « corps » en chinois ? Il existe deux termes pour désigner le corps : *shen* 身 et *ti* 體. Dans la langue moderne et contemporaine, le corps est une expression formée de ces deux caractères, *shenti*. Dans la langue classique, *shen* et *ti* ont un sens légèrement différent : *shen* désigne le corps au sens de personne, d'identité, d'existence. Par exemple, dans le bouddhisme, *shen* précédé de « avant » signifie une « vie antérieure » (*qianshen*). L'étymologie du caractère est une femme

enceinte :  . Alors que l'entrée *ti* 體, dans le premier dictionnaire étymologique

---

<sup>3</sup> Voir LU Yu (733-804), *Biographie du moine Huaisu des Tang (Tang seng Huaisu zhuàn)*, dans Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, pp. 504, 507.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

chinois, indique : « De l'os (*gu* 骨), *li* 豐 est phonétique »<sup>4</sup>. Il s'agit donc d'un idéophonogramme désignant le corps au sens strictement concret et physique. C'est d'ailleurs ce caractère qui est utilisé pour qualifier un « style ». Par conséquent, lorsque Dame Wei parlait de « corps » (*shen*), elle entendait la personne dans son entier. Alors que Cheng Yaotian traitait du corps au sens concret et propre. Il n'est donc plus question de contradiction : le corps englobe à la fois l'aspect physique et la personne. Dans le contexte de la pratique du pinceau, calligraphique ou pictural, la corporéité apparaît plus généralement dans la description des caractères d'écriture et des traits picturaux, en termes d'os, de chair, de tendon, de sang, de souffle. Il faut en effet « prendre garde à ce que la forme des caractères figure un corps (*ti*) »<sup>5</sup>, non pas au sens littéral d'une figure corporelle imagée, mais en donnant l'impression au spectateur qu'il se trouve en présence d'un tout organique. Ce dernier fonctionne de façon analogique à celui du corps de l'être humain. Par exemple, le peintre et théoricien des Cinq Dynasties, Jing Hao (vers 870-vers 930), énonce :

« Le tracé du pinceau comporte quatre effets : le tendon (*jin*), la chair (*rou*), l'os (*gu*), et le souffle (*qi*). Le tracé s'arrête sans interruption de son élan : c'est le tendon. Les pleins et déliés qui expriment la consistance des choses, voilà la chair. Vie ou mort, raideur ou rectitude du tracé dépendent de l'os. Des traces picturales sans faille, c'est le souffle. C'est pourquoi les traits à l'encre trop dense perdent leur corps, comme ceux à l'encre trop fluide en ruinent rectitude et souffle. Un coup de pinceau au tendon mort n'a pas de chair ; interrompu, il n'a pas de tendon ; flatteur, il n'a pas d'os. »<sup>6</sup>

Tout comme le squelette est ce qui tient le corps humain – le caractère du corps étant constitué de l'élément sémantique « os » 骨 et d'un autre élément, seulement phonétique (*li* 豐) – l'os est essentiel dans le tracé, il représente une qualité indispensable. C'est pourquoi sa présence ou son absence déterminent la vie ou la

<sup>4</sup> XU Shen (30-124), *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées* (*Shuowen jiezi*, 100), Pékin, Zhonghua shuju, 1963, p. 86.

<sup>5</sup> WANG Xizhi, *Des dispositions du pinceau* (*Bishi lun*), in HUANG Jian (éd.), *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie* (*Lidai shufa lunwen xuan*), 2 vol., Shanghai, Shuhua chubanshe, 1979, vol. 1, p. 31.

<sup>6</sup> Dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Tome II, op. cit.*, pp. 942-943.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

mort d'un caractère. Comme l'explique le calligraphe et théoricien des Tang, Yu Shinan (558-638) :

« Lorsque le tracé est trop lent, la calligraphie n'est pas tendue ; mais lorsque le tracé est trop rapide, l'écriture manque d'os. Si les poils sont de côté et le manche penché, le tracé est lent et paraît émoussé et gras ; en revanche, si le manche est vertical et la pointe droite, le trait est sec et l'os ressort. »<sup>7</sup>

Un tracé trop lent induit une importante quantité d'encre sur le support qui ne peut tout absorber, le tracé apparaît alors « émoussé et gras » parce qu'il bave. Lorsque le tracé est trop rapide, au contraire, la pression sur les poils du pinceau est insuffisante pour que le tracé puisse s'incarner dans le papier ; l'instrument glisse sur le support sans emprise. Le scripteur ne maîtrise pas sa pointe et le tracé paraît évanescent. L'image du manche vertical correspond à la capacité de guider le tracé et de le contrôler. C'est ce qui donne « l'os » ou la structure du tracé. Si l'on revient à Jing Hao, le tendon correspond à l'effet de tension interne au tracé, qui permet au spectateur de visuellement reconstituer le parcours du pinceau. La chair renvoie à l'épaisseur et à la densité du trait, alors que l'os désigne la structure du tracé, soit du trait individuel, soit de la composition picturale ou calligraphique. Le souffle dépend du mouvement qui anime le tracé, qui relie un trait à un autre et qui circule dans toute la composition.

Par opposition à l'os, la chair n'est qu'un élément secondaire, comme l'explique le poète et calligraphe des Tang, Xu Hao (703-782) :

« Lorsqu'on commence à calligraphier, il est nécessaire de maîtriser d'abord le tendon et l'os, sans quoi la chair ne peut s'attacher à rien. »<sup>8</sup>

La chair, selon Jing Hao, est exprimée dans « les pleins et déliés », elle complète et habille la structure fondée par l'os et le tendon. Le calligraphe et théoricien Chen Yizeng (actif vers 1334-1340) des Yuan développe les explications :

« Les caractères sont engendrés par l'encre, elle-même dépendant de l'eau, qui est le sang des caractères. Si la pointe du pinceau n'absorbe qu'un peu d'eau, elle sera sèche au bout du tracé d'un point. Si l'eau et l'encre s'accroissent entre

<sup>7</sup> *De la quintessence du pinceau (Bisui lun)*, in HUANG Jian (éd.), *Op. cit.*, p. 31.

<sup>8</sup> *De la calligraphie (Lunshu)*, in HUANG Jian (éd.), *Op. cit.*, p. 276.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

les couches des poils, à chaque appui, l'eau pénètre dans le papier, à chaque arrêt elle se concentre dedans, et dans chaque mouvement, elle l'imprègne. Les caractères n'ont pas de vrai os ; ce que l'on qualifie d'os dépend de l'appui de la dernière phalange du pouce. Le tendon du caractère résulte de la pointe, qu'il faut cacher lorsque le mouvement du pinceau s'interrompt, et qui doit faire la liaison dans le passage d'un trait à un autre. La chair du caractère relève des poils du pinceau : lorsqu'un caractère a peu de traits, aller lentement permet d'effectuer un tracé gras ; dans un caractère composé de nombreux traits, se déplacer rapidement produit un tracé maigre. Si l'eau est trop abondante, la chair se relâche ; si elle manque, la chair est sèche. Si l'encre est insuffisante, la chair est superficielle ; avec une encre trop épaisse, elle est excessivement charnue. »<sup>9</sup>

C'est grâce à l'eau que l'encre est diluée et peut passer de la consistance dure de bâton à une pâte liquide qui imbibe le support, via l'appui des poils du pinceau sur le papier, c'est pourquoi elle est le sang des caractères. Xu Hao rejoint Yu Shinan en remarquant que l'os du tracé dépend de la pression ferme des doigts sur la hampe du pinceau. L'os correspond donc à la maîtrise du mouvement du pinceau. Le tendon, quant à lui, exprime le dynamisme du tracé, qui se perçoit dans les changements de direction. La chair sert principalement à moduler l'épaisseur des traits. Dans un caractère qui compte peu de traits mais beaucoup de vide, comme 小 par exemple (ill. 1), un tracé un peu lent avec un appui net permet d'accentuer l'épaisseur des traits afin de donner plus de corps au caractère.



1. Yan Zhenqing (709-785), caractère 小 comprenant peu de traits, détail tiré de la *Stèle en remerciement à la pagode des Nombreux joyaux (Duobaota ganying bei)*

<sup>9</sup> *Secrets essentiels de la forêt des pinceaux (Hanlin yaojue)*, in HUANG Jian (éd.), *Op. cit.*, pp. 482-483.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

Alors dans un caractère très plein, comportant de nombreux traits, comme par exemple 華, le risque est un aspect trop compact, qui peut être évité grâce à un tracé plus fin et rapide, avec peu de chair (ill. 2).



2. Yan Zhenqing (709-785), caractère 華 comprenant de nombreux traits, détail tiré de la *Stèle en remerciement à la pagode des Nombreux bijoux*

Dame Wei explique encore :

« Les calligraphes au coup de pinceau fort réalisent des caractères à solide ossature ; ceux qui manquent de force font des caractères très en chair ; ceux dont les caractères sont très osseux avec peu de chair ont une écriture dite musclée ; ceux dont les caractères sont charnus mais peu osseux ont une écriture de cochons. Une écriture supérieure est faite de force et de tension ; une écriture sans force ni tension est malade. »<sup>10</sup>

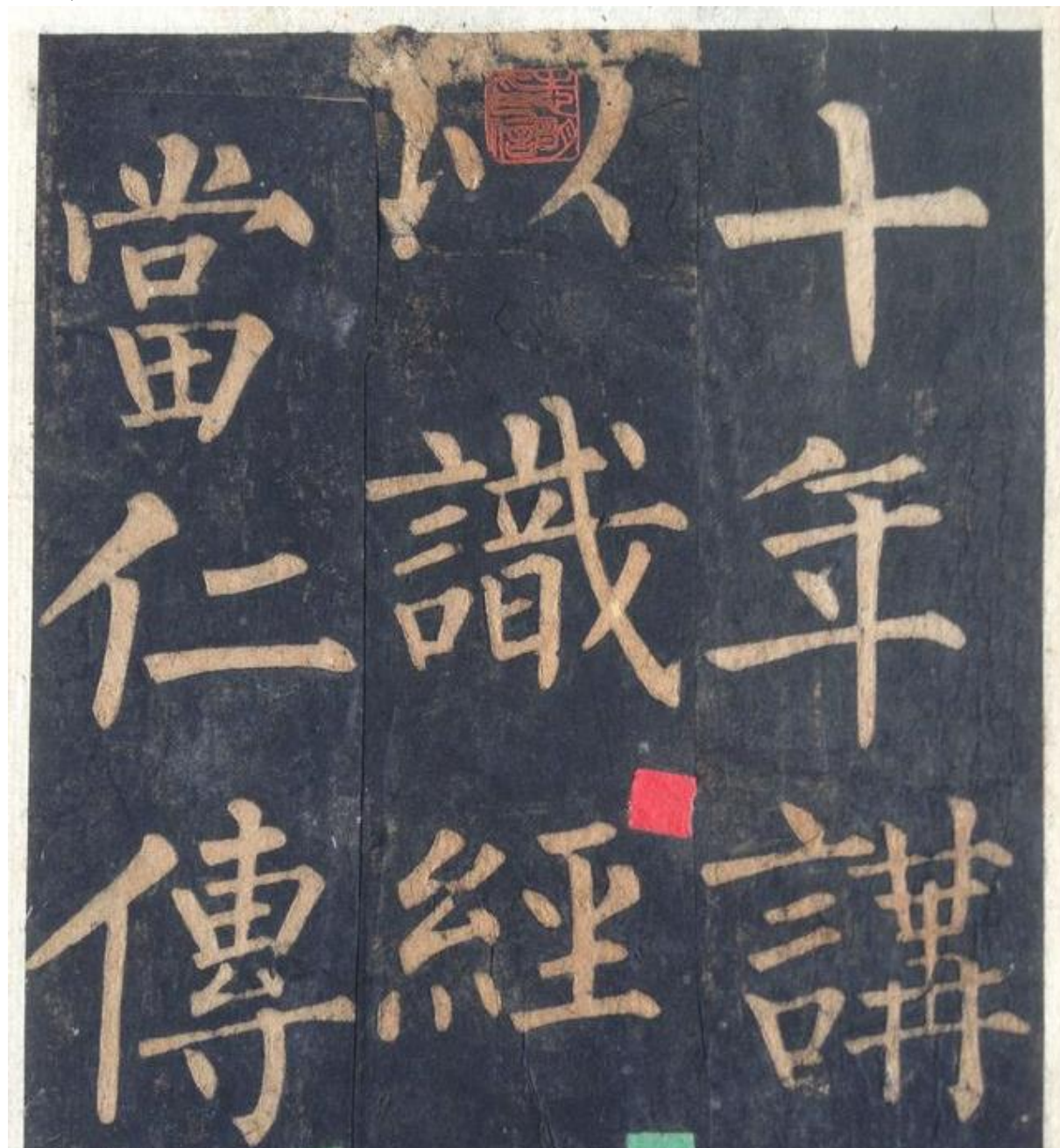
L'ossature (ou l'os) dépend de la « force » du coup de pinceau, c'est-à-dire un tracé assuré et ferme. La chair étant secondaire par rapport à la structure, les caractères « charnus » mais sans structure (« peu osseux ») apparaissent informes et mous et dénotent un tracé manquant d'assurance, qualifié d'« écriture de cochons ».

Par conséquent, deux qualités essentielles sont déterminées par le contrôle du geste d'une part et la technique dite du pinceau vertical d'autre part, à savoir le tendon ou dynamisme du tracé pour la première et l'os ou la structure du trait et de la composition pour la seconde. Deux des calligraphes les plus communément pris pour modèles par les apprentis, Yan Zhenqing (709-785) et Liu Gongquan (778-865), incarnent respectivement le tendon et l'os (ill. 1, 2 et 3).

<sup>10</sup> *Plan de bataille du pinceau (Bizhen tu)*, *Op. cit.*, pp. 142-143.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4





Liu Gongquan (778-865), détail de la *Stèle de la pagode du Mystère (Xuanmita bei)*.

Ces principes se retrouvent dans la composition des caractères d'écriture ou d'une peinture. Ainsi, le calligraphe et théoricien Xiao Yan (464-549), empereur Wu des Liang, explique-t-il dans ses *Considérations sur les douze conceptions calligraphiques (Guan shufa shi'er yi)* :

« Plat est ce qui qualifie [le trait] horizontal. Droit est ce qui qualifie [le trait] vertical. Régulier est ce qui qualifie l'espace [entre les traits]. Dense est ce qui

qualifie les liens [entre les traits]. La pointe est ce qui qualifie l'extrémité [des poils du pinceau]. La force est ce qui qualifie le corps [des caractères]. »<sup>11</sup>

Les adjectifs de « plat » et de « droit » concernent les traits fondamentaux de l'écriture chinoise, horizontal et vertical ; ceux de « régulier » et de « dense », la structure des caractères : la régularité entre les traits est tout aussi importante que les points de croisement entre eux. « La pointe » et « la force » relèvent du maniement du pinceau : l'emploi de la pointe est essentiel lors de l'attaque et de la fin du tracé, alors que dans le développement du trait, c'est la partie médiane des poils qui est sollicitée ; de la qualité de l'appui et de la tenue du pinceau dépend l'effet de force du tracé, qui donne leur « corps » aux traits et aux caractères.

Le souffle qui anime une œuvre est décrit par le théoricien des Tang, Zhang Huaiguan (actif vers 724-760), au sujet de deux maîtres de l'écriture cursive que sont Zhang Zhi (?-192) et Wang Xianzhi (344-386) :

« Le corps (*ti*) et l'élan des caractères [de Zhang Zhi] étaient achevés d'un trait ; même lorsque [les caractères] n'étaient pas reliés entre eux, les flux n'étaient pas interrompus ; pour ceux qui étaient reliés entre eux, leurs influx parvenaient à la colonne suivante. Seul, Wang Zijing [Wang Xianzhi] saisit sa visée profonde, c'est pourquoi le caractère en tête d'une colonne poursuivait fréquemment le dernier de la colonne précédente ; ce que le monde qualifie d'écriture d'un seul trait est apparu avec Zhang Boying [Zhang Zhi]. »<sup>12</sup>

Reste que, pour que ce souffle soit présent et anime une œuvre calligraphique ou picturale, l'accent n'est jamais mis sur le corps de l'artiste, c'est au contraire l'absence d'effort qui est relevée.

## II. L'expérience du corps : l'absence de geste

Par exemple, l'élève de Yu Shinan, l'empereur Taizong des Tang (règne : 626-649), précise :

« C'est du cœur que viennent le tendon et l'os : si le cœur n'est pas déterminé, les caractères ne sont pas solides. »<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. T. I, p. 258.

<sup>12</sup> Dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. T. II, pp. 282-283.

<sup>13</sup> *Montrer son intention (Zhiyi)*, dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. T. II, p. 66.  
Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

L'effet visuel du tracé, décrit en termes de tension et de solidité, dépend du cœur et de sa disposition au moment du tracé et non d'une technique ni d'un mouvement corporel. De façon caractéristique, l'expérience du corps du scripteur ou du peintre n'est pas décrite en termes gestuels. Au contraire, ce sur quoi appuie sans cesse la théorie, c'est l'absence de geste volontaire. La corporéité ne se trouve pas du côté de l'exécutant, mais du côté du tracé ; alors que le corps du calligraphe ou du peintre n'est à aucun moment mis en avant, alors même que son geste semble minimisé, son corps, et plus exactement l'énergie qu'il produit, s'incarne dans le papier à travers le tracé.

L'un des plus grands peintres de la tradition chinoise, Gu Kaizhi (vers 345-406), en train de peindre, est décrit de la façon suivante :

« Le monde et le moi tous deux oubliés, Gu [Kaizhi], véritablement, “faisait de son corps du bois desséché et de son cœur de la cendre éteinte”. »<sup>14</sup>

Le corps tel du bois desséché et le cœur tel la cendre éteinte font référence à un apologue du Zhuangzi, décrivant un saint en train de méditer. En d'autres termes, non seulement Gu Kaizhi ne produit aucun effort lorsqu'il manipule le pinceau, mais il oublie même qu'il a un esprit et un corps. On peut ainsi parler d'absence de geste, c'est-à-dire d'absence de volonté d'agir et de conscience d'agir. Le préalable à l'absence de geste, c'est la méditation. Les peintres et calligraphes se mettent dans cette disposition en frottant le bâton d'encre contre la pierre à encre pour préparer la pâte à encre, avant de se mettre à peindre ou à calligraphier. Selon la quantité d'eau et de pâte requises, cet exercice peut prendre de quinze à trente minutes. Le calligraphe ou peintre se rend alors disponible à une « intention », *yi* 意, dont l'étymologie est « le son 音 du cœur 心 ».

Toute forme calligraphiée ou peinte est en effet d'abord conçue dans le cœur, siège de la conscience, ce qui est formulé dans l'expression « l'intention précède

---

<sup>14</sup> ZHANG Yanyuan, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidai minghua ji)*, dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. T. II, pp. 678-679.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

l'exécution ». Néanmoins, cette intention ne se limite pas à l'artiste lui-même et à sa propre conscience. Le théoricien de la peinture et de l'écriture, Zhang Yanyuan (IX<sup>e</sup> siècle), décrit ainsi deux plus grands maîtres de la peinture, Gu Kaizhi et Wu Daozi (685 ?-758 ?) quand on lui demande son avis sur leur art du pinceau :

« Dans les œuvres de Gu, [les traits] sont reliés avec tension et vigueur, dans un prompt mouvement circulaire ; son rythme et son style sont sans contrainte et aisés, aussi impétueux que le vent et rapides que l'éclair. Son intention précède l'exécution et, une fois l'œuvre achevée, son intention subsiste ; c'est pourquoi elle est entièrement animée de souffle spirituel. »<sup>15</sup>

« Maître Wu [...] préservait son esprit, il se concentrait, et s'unissait à l'œuvre de la création qui avait emprunté le pinceau de maître Wu, c'est ce qui auparavant a été qualifié "d'intention qui précède l'exécution" et, une fois l'œuvre achevée, d'intention qui subsiste. »<sup>16</sup>

C'est encore Yu Shinan qui explique le processus créatif qui émerge à partir de l'intention dans *De la quintessence du pinceau (Bisui lun)* :

« Le cœur (*xin*) est le souverain : ses ressources merveilleuses sont sans limite, c'est pourquoi on le considère comme souverain. La main est son assistant, son utilité vient de ce qu'elle le seconde pleinement lorsqu'elle en reçoit les ordres. La force en est le chargé de mission, elle ne doit pas fléchir d'un poil, afin de développer l'effet [du cœur]. Le manche du pinceau représente le commandant en chef, il décide des principes de la mise en œuvre, il possède le pouvoir de donner ou retirer la vie [aux caractères] ; *le cœur vide est réceptif* aux existants [de l'univers], il permet de respecter fidèlement les règles de la pointe cachée [établies par les anciens]. Les poils correspondent au soldat, ils réalisent la tâche que leur a confiée le manche ; c'est pourquoi les traces [calligraphiques] ne sont pas figées. *L'intensité du geste est issue du cœur* et son application merveilleuse se fait écho dans la main. »<sup>17</sup>

Grammaticalement, la langue chinoise n'indiquant pas quel est le sujet de la phrase, le « cœur vide » dont il est question ici peut aussi bien désigner celui du calligraphe ou du peintre que celui du pinceau. L'ambiguïté est significative. Le centre des poils qui sert de réservoir d'encre est en effet appelé « cœur » ; le cœur vide du pinceau

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 661.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 666.

<sup>17</sup> *De la quintessence du pinceau (Bisui lun)*, dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*. T. II, p. 46.

porte un sens technique qui renvoie à la fluidité gestuelle consécutive à l'absence de crispation dans la main. Le cœur vide du scripteur fait référence à l'état de disponibilité d'esprit auquel celui-ci parvient après avoir médité et avant de manier le pinceau. La terminologie qui décrit les tracés s'applique dès lors aussi bien au corps de l'être humain qu'à celui des traits.

L'auteur d'un des essais les plus anciens sur l'art de l'écriture, Cai Yong (133-192), haut fonctionnaire, lettré et calligraphe célèbre des Han orientaux, introduit à l'étape fondamentale qui se place bien en amont du geste calligraphique mais sans laquelle ce geste ne peut se dérouler de façon satisfaisante :

« Celui qui calligraphie doit être relâché. Lorsqu'on désire calligraphier, il faut d'abord être détendu, à l'aise et ne pas ressentir de contrainte, alors on peut écrire ; même [le pinceau idéal] en poils de lapin du mont Zhongshan [Anhui] ne permet rien de bon si l'on est tenu par des contingences. Pour calligraphier, il faut s'asseoir en silence et méditer profondément ; il convient de réfléchir à son intention (*yi*), sans une parole, sans respirer à fond, avec une contenance concentrée, comme si l'on faisait face à l'empereur, alors tout [ce que l'on va se mettre à écrire] sera excellent. »<sup>18</sup>

Yu Shinan complète cette première recommandation :

« Lorsqu'on désire calligraphier, il faut ramener le regard, ne plus rien écouter, repousser les soucis et concentrer son esprit, avoir le cœur droit et le souffle égal, alors on s'accorde avec le merveilleux. Si cœur et esprit ne sont pas droits, l'écriture sera de travers ; si détermination et souffle ne sont pas en harmonie, les caractères seront disgracieux [...] Ainsi, bien que les caractères aient une matérialité, leurs traces prennent racine dans l'absence d'action (*wuwei*), c'est du *yin* et du *yang* que dépendent leurs mouvement et inaction, ils doivent prendre le corps des existants pour se donner forme, développer leur propre nature et comprendre les changements universels ; à cela, point de règle fixe. »<sup>19</sup>

Il apparaît clairement que le corps des caractères ne vient pas d'un effort gestuel ou intellectuel, mais de la capacité de méditation et de réceptivité du cœur du scripteur. Le « merveilleux dont il est question ici désigne l'œuvre incomparable de la nature. La matérialité ou la constitution des caractères n'est pas une « substance »

---

<sup>18</sup> *Sur le pinceau (Bi lun)*, dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, T. I, pp. 87, 89.

<sup>19</sup> *De la quintessence du pinceau (Bisui lun)*, dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, T. II, pp. 58-59.

qui s'opposerait à une essence. Bien au contraire, elle ne peut advenir que dans « l'absence d'action » qui désigne l'absence d'activité propre, et non ne rien faire du tout. C'est l'action volontaire s'opposant au mouvement de la nature – quant à lui merveilleux – qui est à bannir. En revanche, l'état de réceptivité auquel le calligraphe parvient au cours de sa concentration-méditation le conduit à se laisser porter par l'activité de l'univers. En d'autres termes, l'« absence d'action » ne porte pas sur le geste ni sur l'activité de la main mais sur le cœur qui n'a pas à agir volontairement, il lui suffit de se laisser agir par le mouvement de la nature. Celui-ci est « merveilleux » parce que, ainsi produits, les caractères d'écriture apparaissent d'eux-mêmes : « La création se réalise alors d'elle-même » affirme Cai Yong<sup>20</sup>. D'un point de vue philosophique, le *yin* et le *yang* correspondent à la première différenciation rendue possible par « l'absence d'action » qui ouvre à « l'éveil du cœur », comme l'explique Yu à la suite. Il emploie un vocabulaire taoïste, par lequel il place l'art de l'écriture sur le même plan que le mystère du Dao (Tao) même en le qualifiant d'« abstrus et merveilleux », ce qui fait référence au « mystère au-delà du mystère » du paragraphe inaugural du *Laozi* ; Yu précise également que ce qui agit n'est pas le scripteur, mais le Dao lui-même :

« C'est pourquoi on sait que l'art de l'écriture est abstrus et merveilleux, il est indispensable de le saisir par son esprit et par ses qualités innées, on ne peut pas le rechercher par l'application ; l'habileté doit nécessairement être due à l'éveil du cœur et ne peut être obtenue par le regard. La forme des caractères est semblable à la perception visuelle : de même que le regard a des limites, la perception du corps des caractères est aussi arrêtée par leur substance matérielle. Selon qu'un objet est vu de près ou de loin, il apparaît différemment ; par exemple, comment un contenant rond ou carré dans lequel se trouverait de l'eau pourrait-il [restituer ce qu'est] l'eau ? Ainsi, le merveilleux du pinceau est comparable à l'eau, le contenant carré ou rond au caractère ; de même pour ce que l'on perçoit : le lointain diffère du proche ; c'est pourquoi il faut comprendre clairement le corps des caractères. Les caractères ont une apparence, secondaire par rapport au cœur (*xin*) qui s'éveille dans l'absence de cœur (*xin*) et qui s'unit au merveilleux. Ainsi, de même que l'éclat d'un miroir en bronze moulé ne dépend pas du regard de l'artisan fondeur, de même, si un pinceau traduit merveilleusement le cœur, la qualité merveilleuse de ses poils

---

<sup>20</sup> Sur le pinceau (*Bi lun*), dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, T. I, p. 97.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

n'y est pour rien. C'est nécessairement avec un cœur limpide comme l'eau que le mouvement de la pensée (*si*) peut atteindre la subtilité merveilleuse ; l'inspiration (*shen*) y répondant, la pensée n'a plus de limites. »<sup>21</sup>

Yu Shinan évoque plusieurs niveaux d'activité : le « cœur » (*xin* 心) ou siège de la conscience, qui ne doit pas agir ; la « pensée » (*si* 思), terme qui ne désigne pas la pensée rationnelle mais qui, constitué du radical du cœur 心 et de l'élément du champ cultivé 田, est lié à la réflexion et aux projets ; et enfin l'« esprit » (*shen*) qui participe de la puissance spirituelle et qui anime tout ce qui se trouve entre ciel et terre. La pensée ne doit intervenir qu'après la mise en œuvre de la puissance spirituelle qui lui donne sa dimension infinie. Celle-ci peut se développer à la condition que le cœur (*xin*) soit rendu aussi réceptif que la surface de l'eau calme grâce à la méditation-concentration.

### III. Corps présent et corps absent

L'apparente contradiction entre l'importance du corps dans le tracé et son absence dans l'acte gestuel se retrouve de façon paradoxale dans la peinture de personnages. Tout un chacun peut en effet constater que, dans la peinture chinoise en général, le corps est peu montré, mais que, par contraste, les vêtements semblent animés d'un mouvement aérien, porté par les traits des draperies. De fait, ce sont les traits de pinceau qui constituent le corps des personnages. Par exemple, la célèbre peinture de *Li Bo déclamant un poème en marchant* (*Li Bo xingyin tu*, encre sur papier, musée national de Tokyo), due à Liang Kai (actif vers 1172-1204), illustre parfaitement ce paradoxe (ill. 4).

---

<sup>21</sup> *De la quintessence du pinceau (Bisui lun)*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, T. II, pp. 62-63.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4





4. Liang Kai (actif vers 1172-1204), *Li Bo déclamant un poème en marchant (Li Bo xingyin tu)*, encre sur papier, musée national de Tokyo

On y voit le célèbre poète taoïste Li Bo (701-762) dont les seules parties du corps qui apparaissent sont la tête et l'extrémité des pieds, plus exactement, des chaussures. Tout le mouvement du corps du personnage est restitué par le trait de contour extrêmement vif, au lavis, et par les quelques tracés à l'encre noire des cheveux et du visage qui semblent concentrer toute l'attention sur sa déclamation.

Shen Zongqian (1721 ?-1803 ?), l'un des rares peintres lettrés à avoir rédigé un traité technique sur la peinture de portraits et de personnages, en donne la raison :

« Dans la peinture de personnages, il faut absolument qu'on puisse voir la technique du pinceau dans les plis des vêtements. »<sup>22</sup>

« Dès le commencement, le plus fondamental est de savoir capter la forme à l'aide des traits de contour ; si [le peintre] parvient à rendre parfaitement les sinuosités sous son pinceau en harmonisant [les appuis] lourds et légers, sans commettre la moindre erreur, alors la forme est saisie et l'esprit est y présent. »<sup>23</sup>

Alors que dans la peinture européenne, le corps dessiné ou peint est bien souvent plus présent que les vêtements qui l'habillent, dans la peinture chinoise, le corps, en particulier nu, semble absent<sup>24</sup>. Pourtant la corporéité est bien là, exprimée dans les tracés. Le corps que l'on s'attendrait à voir, avec le tronc, les membres, la tête et les muscles, est généralement très peu visible ; ce sont les vêtements qui donnent le mouvement de la vie des personnages, et non leur physionomie ou leur apparence formelle.

C'est pourquoi le théoricien et expert en œuvres d'art Tang Hou (XIV<sup>e</sup> siècle), remarque dans ses *Propos sur la peinture (Hualun)*, au sujet d'un peintre célèbre pour ses personnages :

« Li Boshi [Li Gonglin, 1049 ?-1106], le seul peintre après Wu Daozi [685 ?-758 ?], n'est pas exempt de faiblesses dans la ressemblance formelle. Car sa

---

<sup>22</sup> YU Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian, 1957)*, 2 vol. Pékin, renmin meishu chubanshe, rééd. 1977, vol. 1, p. 536.

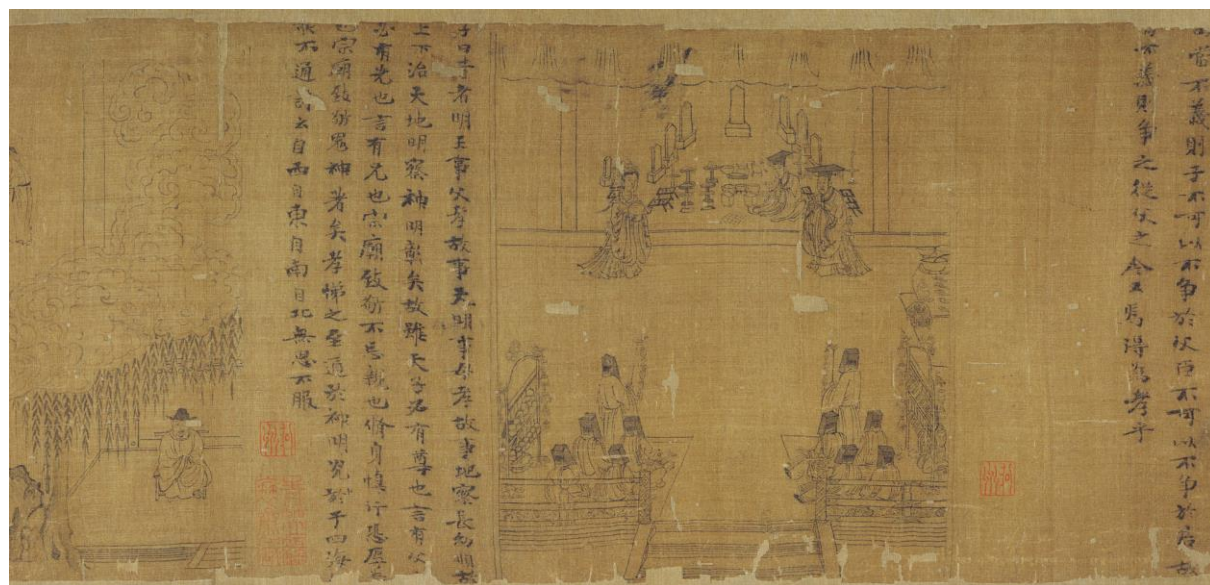
<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 528.

<sup>24</sup> Voir François JULLIEN, *Le Nu impossible*, Paris, Seuil, 2000.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

subtilité tient dans sa technique du pinceau, sa résonance des souffles (*qiyun*) et son éclat spirituel ; la ressemblance formelle n'est qu'accessoire. »<sup>25</sup>

La technique du pinceau de Li Gonglin est de type calligraphique, comme on peut le constater dans les peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, par exemple celles du *Classique de la piété filiale* (*Xiaojing tu*) (ill. 5).



5. Li Gonglin (1049 ?-1106), *Classique de la piété filiale* (*Xiaojing tu*), encre sur papier, New York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>25</sup> DENG Shi, HUANG Binhong (éds.), *Compilation de traités sur l'art (Meishu congshu), A Series on Fine Arts in Three Books*, 3 vol., Yangzhou, Jiangsu guji chubanshe, 1986, vol. 2, p. 1707.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

Cet ouvrage était sous les Song l'un des piliers de l'enseignement de la morale et de l'ordre confucéens. Li Gonglin en critique et commente plusieurs chapitres avec ses peintures et textes. On y distingue très nettement l'utilisation de pleins et de déliés marqués pour la physionomie des personnages, c'est-à-dire pour leurs vêtements, particulièrement apparents dans les figures à gauche du rouleau qui se font face et se saluent.

Les peintres chinois, pourtant, savent parfaitement observer la nature et la peindre : qu'il suffise de regarder les peintures d'animaux, chiens, chevaux, tigres, grues, canards, etc., ou d'insectes de toutes sortes. Mais le corps humain, comme l'a remarqué François Jullien, semble généralement laissé de côté.

Il existe pourtant quelques rares exemples de peintures montrant le corps de façon très minutieuse et élaborée, comme dans le rouleau vertical de la *Concubine impériale Yang sortant du bain* (*Yangfei chuyu tu*) de Wang Yuanxun (XVIII<sup>e</sup> siècle) (ill. 6).



6. Wang Yuanxun (XVIII<sup>e</sup> siècle), *Concubine impériale Yang sortant du bain (Yangfei chuyu tu)*, encre et couleurs sur papier, Pékin, musée d'Art.

La fameuse concubine impériale Yang Yuhuan (Yang Guifei, 719-756) des Tang, favorite de l'empereur Xuanzong (règne : 712-756), était célèbre pour sa beauté. L'empereur aurait pour elle négligé ses devoirs ce qui affaiblit son pouvoir. La rébellion qui s'ensuivit ébranla fortement l'empire<sup>26</sup>. La peinture de Wang Yuanxun peint le corps dénudé de la belle de façon aussi minutieuse, fine et détaillée que son visage ; un très léger tissu vermillon transparent brodé, ressemblant à de la soie fine,

<sup>26</sup> L'histoire de cette favorite a fait l'objet d'innombrables poèmes et pièces de théâtre, comme le *Chant de l'éternel regret (Changheng ge)* de Bo Juyi (772-846) qui décrit le bain de la belle. Il est traduit dans Paul DEMIEVILLE, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard / Unesco, 1962, pp. 313-321.

laisse apparaître partiellement son sein droit et entièrement le gauche, ainsi que son épaule gauche, son avant-bras droit et la main gauche. Le reste du corps, en partie caché par un éventail tenu par sa main gauche, se devine sous le voile, à savoir une fesse de côté et les jambes, y compris ses pieds qui ont enfilé des mules. Les peintres chinois ne sont donc pas simplement passés à côté du nu, comme l'affirme F. Jullien, puisqu'ils savent parfaitement peindre un corps dénudé, mais ils ont clairement préféré utiliser l'expressivité du trait de pinceau pour exprimer le mouvement du corps et le suggérer plutôt que le montrer directement. Cela s'explique peut-être par le fait que le corps humain et ses expressions sont intimement liés aux traits picturaux, réalisés selon les principes calligraphiques, quelle que soit la méthode picturale, minutieuse ou suggestive. Par exemple, dans le rouleau vertical de Zhang Daqian (1899-1983), *Figure féminine (Nüshi tu)* (ill. 7), le visage de la belle, peint selon la technique minutieuse, semble assez inexpressif, alors que ses cheveux et vêtements aux tracés suggestifs semblent emportés par un coup de vent léger, ce qui octroie au personnage une vie intense et lui donne une expression joyeuse.



7. Zhang Daqian (1899-1983), *Figure féminine (Nüshi tu)*, encre et couleurs sur papier, Pékin, musée d'Art.

Les traits sont enlevés comme dans la cursive, tracés à l'encre pâle et rehaussés par endroits de couleurs. C'est encore le tracé qui donne le souffle et l'énergie de vie à la peinture, et non véritablement le mouvement du corps du personnage. C'est ce qui explique pourquoi Zhang Yanyuan affirme :

« Figurer des existants réside nécessairement dans la ressemblance formelle, mais celle-ci doit absolument conserver intacte l'énergie structurale (*guqi*). Énergie structurale et ressemblance formelle se fondent dans l'intention [du peintre] et dépendent de l'utilisation du pinceau »<sup>27</sup>

L'énergie structurale peut se traduire mot à mot par « le souffle de l'os », autrement dit, la structure du corps et son énergie vitale, qui proviennent du mouvement du pinceau, c'est-à-dire du tracé à l'encre. Pour Zhang Yanyuan, celui qui parvient à appliquer ce principe est Wu Daozi, le célèbre peintre des Tang, aussi connu en Chine que Rembrandt chez nous :

« Quant à Wu Daoxuan [Wu Daozi], le ciel l'avait doué d'un [coup de] pinceau vigoureux et, dès sa jeunesse, il porta en lui les mystères de la puissance spirituelle ; il réalisa souvent des peintures murales dans les temples bouddhiques. »<sup>28</sup>

Les peintures des temples bouddhiques sont essentiellement celles de personnages : le Bouddha et ses disciples, les enfers, les événements de la vie du Bouddha, etc.

Après tout, cette tradition du trait suggestif et expressif pour la peinture de personnages aurait été initiée par Wu Daozi :

« Wu Daoxuan [Wu Daozi] de la présente dynastie demeure sans rival de l'antiquité à nos jours; il fait disparaître Gu [Kaizhi, vers 345-406] et Lu [Tanwei, ?-vers 485] qui l'ont précédé et, à l'avenir, personne ne parviendra à l'égaliser. Il apprit la technique du pinceau auprès de Zhang Xu [675 ?-759 ?] ; par cela encore, l'on sait que peinture et calligraphie connaissent une même utilisation du pinceau. Puisque Zhang [Xu] est surnommé "le calligraphe fou", il convient d'appeler Wu [Daozi] le "saint de la peinture". Les divinités lui avaient prêté la créativité céleste, son talent éminent et prodigieux était inépuisable. Alors que tous les autres mettaient leurs soins à détailler attentivement, lui séparait et dispersait ses points et traits ; alors que tous les

---

<sup>27</sup> *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidai minghua ji)*, dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, T. II, p. 639.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 648.

autres veillaient soigneusement à garder une vraisemblance formelle, lui s'était débarrassé de ces [idées] communes et vulgaires : il bandait des arcs, dressait des lames, plantait des colonnes, assemblait des poutres sans avoir recours à la règle pour tracer [des traits] droits. Barbes frisées [des personnages] et cheveux bouclés tels des nuages voltigent sur plusieurs pieds de long ; les poils prennent racine dans la chair avec une force et une solidité surabondantes. Il devait posséder quelque formule secrète, mais personne n'a pu la connaître. Dans une peinture [de personnages] de plusieurs dizaines de pieds, il commençait parfois par leur dos, d'autres fois par leurs pieds; leur aspect gigantesque, exceptionnel et extraordinaire, la relation [organique] entre la *peau et les veines* [de son tracé] dépassent ceux de [Zhang] Sengyou." On me demanda encore : "Comment maître Wu pouvait-il bander des arcs, dresser des lames, planter des colonnes, assembler des poutres sans avoir recours à la règle pour tracer [des traits] droits ?" Je répondis : "Il préservait son esprit, se concentrait, et s'unissait à l'œuvre de la création qui avait emprunté le pinceau de maître Wu, c'est ce qui auparavant a été qualifié d'intention qui précède l'exécution et, une fois l'œuvre achevée, l'intention qui subsiste". »<sup>29</sup>

Zhang Yanyuan reprend les principes qui régissent la création calligraphique et les applique à la peinture, aussi bien au sujet de la technique du pinceau qui doit, lors du maniement de l'instrument, constituer un corps organique, qu'à propos de la disponibilité du cœur de l'artiste qui permet à la création opérant entre terre et ciel d'agir à travers sa main de l'artiste.

Aucune œuvre de Wu Daozi ne nous est parvenue, néanmoins, on peut voir le type de technique qu'il devait employer pour les personnages bouddhiques comme le bodhisattva Vajrapâni, dans une œuvre anonyme du IX<sup>e</sup> siècle (ill. 8).

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 648.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

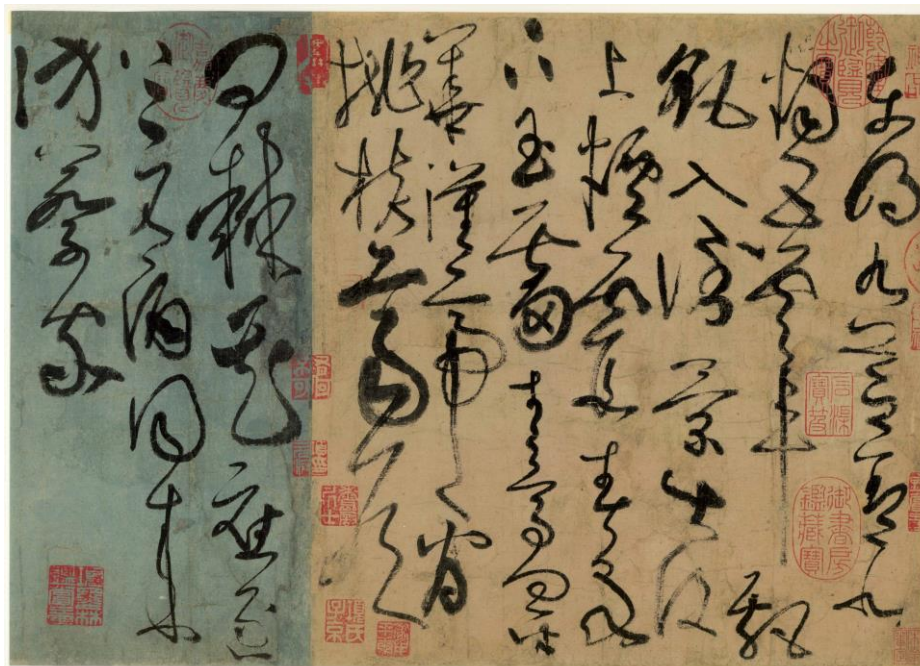




8. Anonyme de la fin des Tang (IX<sup>e</sup> siècle), *Vajrapāni* dans le style de Wu Daozi, peinture sur soie de Dunhuang, Londres, British Museum.

Yolaine Escande : « Corps et tracé en Chine », in Jean-Claude Gens (dir.), *La Corporéité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 85-102, 9 ill. coul 978-2-917957-39-4

Le tracé particulièrement expressif des contours du corps du personnage frappe par sa puissance, sa force ; on distingue dans chacun des traits la technique d'attaque et de fin des traits de type calligraphique, très proche de celle de l'écriture cursive, notamment dans les poils du visage. On peut par exemple comparer ces traits à ceux qu'emploie Zhang Xu, le maître de Wu Daozi, dans *Quatre poèmes à l'ancienne (Gushi sitie)* (ill. 9).



9. Zhang Xu (675 ?-759 ?), *Quatre poèmes à l'ancienne (Gushi sitie)*, encre sur papier, Shenyang, musée provincial du Liaoning.

Alors que ni l'artiste ni le geste ne sont soulignés dans la théorie et la pratique du pinceau, c'est pourtant ce que représente le peintre ou le calligraphe de façon emblématique qui est utilisé par le pouvoir. Le corps de l'artiste, incarné dans son tracé, devient à la fois un vecteur de transmission d'une expérience esthétique, artistique et morale, mais aussi un moyen de propagande stylistique et idéologique. Dès lors, il semble aller de soi que le titre du *Quotidien du Peuple (Renmin ribao 人民日报)*, calligraphié par Mao Zedong (1893-1976), le Grand Timonier, demeure encore aujourd'hui l'emblème du pouvoir à Pékin, visible chaque jour par des centaines de millions de lecteurs.

## Liste des illustrations

1. Yan Zhenqing (709-785), caractère 小 comprenant peu de traits, détail tiré de la *Stèle en remerciement à la pagode des Nombreux bijoux (Duobaota ganying bei)*.
2. Yan Zhenqing (709-785), caractère 華 comprenant de nombreux traits, détail tiré de la *Stèle en remerciement à la pagode des Nombreux bijoux*.
3. Liu Gongquan (778-865), détail de la *Stèle de la pagode du Mystère (Xuanmita bei)*.
4. Liang Kai (actif vers 1172-1204), *Li Bo déclamant un poème en marchant (Li Bo xingyin tu)*, encre sur papier, musée national de Tokyo.
5. Li Gonglin (1049 ?-1106), *Classique de la piété filiale (Xiaojing tu)*, encre sur papier, New York, Metropolitan Museum of Art.
6. Wang Yuanxun (XVIII<sup>e</sup> siècle), *Concubine impériale Yang sortant du bain (Yangfei chuyu tu)*, encre et couleurs sur papier, Pékin, musée d'Art.
7. Zhang Daqian (1899-1983), *Figure féminine (Nüshi tu)*, encre et couleurs sur papier, Pékin, musée d'Art.
8. Anonyme de la fin des Tang (IX<sup>e</sup> siècle), *Vajrapâni* dans le style de Wu Daozi, peinture sur soie de Dunhuang, Londres, British Museum.
9. Zhang Xu (675 ?-759 ?), *Quatre poèmes à l'ancienne (Gushi sitie)*, encre sur papier, Shenyang, musée provincial du Liaoning.