



HAL
open science

Emotion et coup de pinceau dans la théorie de l'art et l'esthétique moderne chinoises

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Emotion et coup de pinceau dans la théorie de l'art et l'esthétique moderne chinoises. *Revista Portuguesa de Historia do livro*, 2020, *Revue portugaise d'histoire du livre En hommage à Claude Larre et à François Cheng*, vol. 43-44 (ano XXI;), pp. 183-204. hal-03018739

HAL Id: hal-03018739

<https://hal.science/hal-03018739>

Submitted on 23 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.

Revue portugaise d'histoire du livre

En hommage à Claude Larre et à François Cheng

Emotion et coup de pinceau

dans la théorie de l'art et l'esthétique modernes chinoises

par

Yolaine Escande (CNRS, EHESS Paris)

résumé :

Ce thème de l'expression des émotions est si fondamental dans la tradition artistique et théorique chinoise que les intellectuels chinois modernes, à partir de la première moitié du XX^e siècle, s'y sont pour la plupart intéressés. Néanmoins, ils se sont tournés vers les recherches européennes sur l'expression des émotions et sur l'empathie soit pour réévaluer, soit pour compléter, soit pour expliquer les théories chinoises traditionnelles. Ces rencontres philosophiques, esthétiques, artistiques, entre la pensée chinoise et la philosophie moderne occidentale, essentiellement européenne, ont donné lieu à des réflexions riches en enseignements. Elles sont abordées dans l'article à partir de la calligraphie chinoise, art graphique de l'écriture à l'origine d'une importante théorie depuis les premiers siècles de notre ère et jusqu'à nos jours.

Mots clés : calligraphie chinoise, émotion, empathie, coup de pinceau, tracé

L'expression des émotions occupe une grande part de la théorie de l'art chinois. Son importance semble remonter au *Livre des odes*, le premier des Classiques, composé entre les VIII^e et VI^e siècles avant J.-C. :

« Pour exprimer leurs émotions, les hommes choisissent d'abord la poésie. Si cela ne suffit pas, ils chantent. Et si cela demeure insuffisant, ils dansent. »¹

Ce thème de l'expression des émotions est si fondamental que les intellectuels chinois modernes, de la première moitié du XX^e siècle, s'y sont pour la plupart intéressés. Néanmoins, ils se sont tournés vers les recherches européennes sur l'expression des émotions et sur l'empathie soit pour réévaluer, soit pour compléter, soit pour expliquer les théories chinoises traditionnelles. Ces rencontres philosophiques, esthétiques, artistiques, entre la pensée chinoise et la philosophie moderne occidentale, essentiellement européenne, ont donné lieu à des réflexions riches en enseignements. Elles seront abordées à la suite à partir de la calligraphie chinoise, art graphique de l'écriture à l'origine d'une importante théorie depuis les premiers siècles de notre ère et jusqu'à nos jours.

La calligraphie est un art à part entière sur lequel il est légitime de se pencher en raison de son abondante théorisation dans la tradition chinoise, qui insiste sur sa capacité à exprimer les émotions grâce au pinceau ; la calligraphie est également proche de la peinture, les deux se définissant en chinois par le coup de pinceau (*hua*). Les textes chinois, traités théoriques sur la calligraphie n'ont pas un but scientifique. Ils sont destinés à des pratiquants de cet art. Reste qu'il existe une théorie, dont le contenu peut nous intéresser dans la mesure où il donne une large part à la description des émotions censées être transmises par le pinceau, mais aussi à l'effet visuel des traits. Il faut distinguer l'expression des émotions d'un côté de la réception de l'effet visuel du tracé par le spectateur de l'autre. L'esthétique occidentale s'est principalement intéressée à la réception de l'effet visuel alors que l'esthétique chinoise se préoccupe de l'expression elle-même.

On peut dire que les questions d'expression des émotions préoccupaient déjà dans une certaine mesure les calligraphes et les peintres chinois, même si bien sûr, la réflexion qui était menée s'avère d'un tout autre ordre et avec

¹ Préface du commentaire de sieur Mao sur le *Livre des odes* (I^{er} ou II^e siècles après J.-C.), dans Xiao Tong (501-531) (éd.), *Anthologie littéraire (Wenxuan)*, 6 vol., Shanghai, Guji chubanshe, 1986, vol. 5, p. 2029. Toutes les traductions sont de moi sauf lorsque je le mentionne.

des méthodes qui ne peuvent pas être comparées avec celles de l'esthétique moderne. De plus, l'expression des émotions dans la tradition artistique et théorique chinoise ne concerne en rien l'individu², puisque cette expression ne commence pas avec l'artiste et ne se termine pas avec l'œuvre³. Pourtant, c'est à travers cette dimension que se sont d'abord rencontrées l'esthétique chinoise et l'esthétique occidentale.

La calligraphie est l'art du trait (*hua* 畫). *Hua* est aussi le terme qui désigne la peinture en chinois⁴. Le trait, en particulier tracé au pinceau, doit être distingué de la ligne⁵. Le trait est l'élément visuel par lequel le regard du spectateur chinois revit la réalisation du trait, comme un chasseur recompose la trajectoire d'un animal à partir de la vue de ses empreintes. Cependant, le but n'est pas la capture de l'animal, mais la transmission de sa trajectoire. En cela, ni le chasseur (le spectateur), ni l'animal (le scripteur et son œuvre) ne sont essentiels ; ce qui compte, c'est que l'émotion passe de l'un à l'autre. La calligraphie, la poésie ou la peinture sont la manifestation directe des émotions et sentiments de l'être humain, sans qu'intervienne aucun jugement de valeur.

Mais ce qui fait que ces émotions et sentiments sont transmis est précisément leur aspect universel ; loin d'être limités à l'expression de l'état d'âme d'un individu, ils peuvent s'appliquer à tous. En d'autres termes, la qualité expressive d'une calligraphie est légitimée par le fait que quiconque l'observe, l'étudie, la copie, peut ressentir les émotions et sentiments en question.

² Comme le démontre fort bien Liang Yang dans *Les Processus créatifs dans la calligraphie chinoise*, Paris, You-feng, 2001, pp. 187-189.

³ Comme le décrit un texte traduit par François Cheng dans *Souffle-esprit*, Paris, Seuil, 1989, p. 40 : « La peinture d'atteint son excellence que si les souffles émanant du pinceau-encre s'harmonisent pour ne plus faire qu'un avec ceux de l'univers ».

⁴ Son étymologie est « tracer les limites d'un champ avec un instrument ». Voir Xu Shen (30-124), *Shuowen jiezi* (littéralement *Théories des graphies primitives et explication des graphies dérivées*), Pékin, Zhonghua shuju, 1987, p. 65.

⁵ A ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article « Les jeux du trait et de l'encre », dans Bernard Vouilloux (dir.), *Michaux et Zao Wou-ki, dans l'empire des signes*, Paris, Flammarion, 2015, pp. 60-71.

I. EMOTION ET EMPATHIE

La capacité à revivre le geste de celui qui a produit un tracé est expliquée chez de nombreux auteurs du XX^e et du XXI^e siècle par « l'empathie », terme emprunté au philosophe allemand Theodor Lipps (1851-1914), et traduit par *yiqing* 移情 en chinois, littéralement « transfert d'émotions »⁶. Cette « empathie » signifie de façon schématique qu'en regardant un tracé, le pratiquant de la calligraphie peut, en ayant recours à sa propre mémoire, imaginer le geste produit par celui ou celle qui a tracé le coup de pinceau et revivre cette expérience en son « cœur » ou son esprit.

Aujourd'hui, Theodor Lipps est rattaché à la première théorie scientifique de l'*Einfühlung* (« ressentir comme », « empathie »), même si le terme est apparu plus tôt chez Robert Vischer en 1873⁷. Contrairement à ses prédécesseurs, Lipps utilisait cette notion d'*Einfühlung* non seulement pour qualifier la façon dont les gens éprouvent les objets inanimés, mais aussi pour comprendre les états mentaux d'autres personnes. En traduisant *Un traité de la nature humaine* (*A Treatise of Human Nature*) de Hume en allemand, Lipps avait compris le concept de « sympathie » comme un processus qui autorise le contenu des « esprits des gens » à devenir le « miroir les uns des autres »⁸. Ainsi, selon Lipps, *Einfühlung* marque la fusion entre l'observateur et son objet. Le processus inconscient d'*Einfühlung* est fondé sur un « instinct naturel » et sur une « imitation interne ». Il utilise l'exemple de l'observation d'un funambule sur une corde et suggère que les mouvements perçus et expressions affectives sont « instinctivement » reflétées par des « sensations kinesthésiques » et l'expérience de sentiments correspondants chez le spectateur⁹. En 1909, Edward

⁶ Ling Songlang, *Aperçu sur l'art* (*Yishu gailun*), Taipei, Guoli Kongzhong daxue, 1989, p. 134 ; Ouyang Zhongshi (éd.), *Aperçu sur l'art* (*Yishu gailun*), Taipei, Wunan, 2014, p. 183.

⁷ Le mot *Einfühlung*, employé pour la première fois en 1873 par Robert Vischer, désigne la relation esthétique qu'un sujet peut entretenir avec un objet, une œuvre d'art, le monde environnant. Voir Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl, ein Beitrag zur Ästhetik*, Stuttgart, Julius Oscar Galler, 1873, traduction française par Maurice Elie, « Le sentiment optique de la forme, contribution à l'esthétique », dans *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, Nice, Ovidia, 2009, pp. 57-100.

⁸ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 2^e éd., Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 365.

⁹ Theodor Lipps, *Empathie, imitation interne et sensations organiques* (« *Einfühlung, innere Nachahmung, und Organempfindungen* », 1903), traduit par Maurice Elie, dans *Aux origines de*

Titchener a traduit *Einfühlung* par « empathie »¹⁰. Longtemps considérée comme trop spéculative, cette théorie de « l'imitation interne » rencontre les concepts développés de nos jours de contagion émotionnelle et les modèles de l'empathie et de l'action perceptive¹¹.

1. état poétique et émotion

En Chine, Wang Guowei (1877-1927) a étudié de façon approfondie l'idéalisme allemand. Wang Guowei fut à la fois un lettré confucéen représentatif et l'un des premiers intellectuels chinois s'intéressant à la philosophie et à l'esthétique occidentales. Il est particulièrement connu pour son élaboration philosophique de la notion d'« horizon esthétique » (*jingjie* 境界). Profondément enraciné dans la poétique chinoise traditionnelle, Wang explique sa théorie de l'état poétique ou d'horizon esthétique (*jingjie*) dans ses *Remarques sur la poésie dans le monde des hommes* (*Renjian cihua* 人間詞話, 1908) :

« L'horizon (*jing*) ne renvoie pas seulement à un paysage ou à une scène. Les émotions de joie ou de colère, de tristesse ou de plaisir constituent aussi une sorte d'horizon esthétique (*jingjie*) dans le cœur humain. C'est pourquoi si quelqu'un parvient à décrire [dans un poème] une scène ou une émotion (*ganqing*) véritable, celui-ci est qualifié d'horizon esthétique (*jingjie*). Sinon, il ne possède pas d'horizon esthétique. »¹²

Malgré l'influence manifeste de la pensée occidentale sur le système théorique et critique de Wang Guowei, par exemple lorsqu'il adopte des notions telles que la subjectivité et l'objectivité pour qualifier l'émotion (*qing* 情) et la scène (*jing* 景), il

l'empathie, *Op. cit.*, pp. 117, 123, et Theodor Lipps, *Empathie et plaisir esthétique* (« *Einfühlung und ästhetischer Genuss* », 1906), *ibidem*, pp. 131, 143.

¹⁰ Edward Bradford Titchener, *Lectures on the Experimental Psychology of Thought Processes*, New York, Macmillan, 1909.

¹¹ Stephanie D. Preston, Franz B. M. de Waal, "Empathy: its ultimate and proximate bases", *The Behavioral and Brain Sciences*, février 2002, 25, pp. 1-20 (discussion, pp. 20-71). Voir aussi Michel Botbol, Nicole Garret-Gloanec, Antoine Besse, *L'Empathie, au carrefour des sciences et de la clinique*, Montrouge, Doin ; Esher, John Libbey Eurotext, 2014.

¹² *Renjian cihua*, Changchun, Jilin wenshi chubanshe, 1999, n° 6, p. 12.

explique néanmoins l'expression *jingjie*, si importante à ses yeux, à travers des citations poétiques censées renfermer ou ne pas avoir d'horizon esthétique. En procédant de la sorte, il compte sur les connaissances de son lectorat et sur les valeurs lettrées qu'il partage avec lui. Par conséquent, même si Wang traite de poésie, nous pouvons interpréter sa pensée en l'appliquant à la calligraphie et à la peinture. Wang fait la distinction entre ce qu'il qualifie d'« horizon esthétique du poète » et d'« horizon esthétique d'une personne ordinaire », en soulignant que :

« Seul le poète peut ressentir l'horizon esthétique du poète et l'écrire. C'est pourquoi, lorsqu'on lit son poème, celui-ci soulève l'admiration et donne l'impression de quitter le monde.

Les gens ordinaires peuvent ressentir les sentiments de tristesse lors d'une séparation, de joie lors de la réunion, de mal du pays lors d'un voyage, mais seul le poète est capable de les écrire. C'est ce qui explique qu'il touche si profondément les gens et à une échelle aussi vaste. »¹³

En d'autres termes, la poésie exprime une expérience de vie que le poète partage avec les personnes ordinaires ; cette expérience devient un horizon artistique et esthétique lorsque les réponses émotionnelles à la vie sont transcrites en une expression dans la forme « objective » des objets. Ainsi, l'horizon esthétique prend naissance dans l'expérience émotionnelle de la vie, elle-même transformée en un « sujet » artistique. Ce sujet consiste dans la correspondance entre le domaine de la vie humaine et de l'expérience d'un côté, et les émotions psychologiques d'un autre côté. Ce à quoi Wang Guowei fait référence ici est l'objectification d'émotions psychologiques afin de construire un objet artistique qui manifeste quelque chose au sujet de la vie humaine. Wang traite de poèmes qui approchent leur sujet à travers une médiation (*ge* 隔, qui signifie « obstruction, séparer ») ou sans médiation (*buge* 不隔) lorsqu'il parle de la différence entre « décrire » et « créer » un horizon esthétique, ce qu'il ne fait pas exactement en termes d'interaction entre l'émotion ou le sentiment et la scène.

¹³ *Renjian cibua*, *op. cit.*, p. 133.

Cette interprétation du concept d'horizon esthétique chez Wang, en particulier dans sa théorie de l'émotion et de la scène (*qingjingshuo* 情景說) a été comparée à la théorie de l'empathie (*yiqingshuo* 移情說) chez Theodor Lipps : on peut facilement les prendre pour des théories similaires, qui concernent la relation entre émotion et objet¹⁴. Mais en réalité, Wang s'intéresse à l'origine de la création, qui n'est pas individuelle, alors que Lipps étudie l'appréciation ; Wang est d'une certaine manière à la source, Lipps à la réception. Ainsi, « l'obstruction » ou médiation chez Wang peut être causée par la complaisance du poète envers ses émotions et sentiments personnels et envers l'ornementation rhétorique, alors que la « non-obstruction » ou non-médiation se produit lorsque le poète est ému et s'exprime en termes qui transcendent ses préoccupations spatio-temporelles personnelles et immédiates. Wang de fait rejette les émotions individuelles et sensuelles. C'est pourquoi il affirme :

« Dans l'horizon esthétique dont je parle, il n'y a ni espoir, ni terreur, ni combat intérieur, ni profit ni perte, ni soi ni autrui ; mais il y a adhésion aux principes moraux sans avoir suivre les règles à la lettre. »¹⁵

2. Emotion et empathie

À la suite de Wang Guowei, on peut considérer que Zhu Guangqian (1897-1986) est le fondateur des études esthétiques en Chine au XX^e siècle. Ses ouvrages majeurs, *La Psychologie de la tragédie* (*Beiju xinlixue*), *De la beauté* (*Tan mei*), *la Psychologie de l'art* (*Yishu xinlixue*), *De la poésie* (*Shi lun*), *Une histoire de l'esthétique occidentale* (*Xifang meixueshi*) et *Lettres sur la beauté* (*Tan mei shujian*) ont tous été publiés dans les années 1930. Ces livres, ainsi qu'une série de traductions d'auteurs occidentaux sur l'esthétique, ont donné accès au public chinois à leurs idées pour la première fois.

¹⁴ Par exemple chez Ma Ziyi (trad., comm.), *Nowelle traduction des Remarques sur la poésie dans le monde des hommes* (*Xinyi Renjian cibua*), Taipei, Sanmin shuju, 2005, p. 42.

¹⁵ Wang Guowei, « L'éducationnisme esthétique de Confucius » (*Kongzi zhi meiyu zhuyi*), dans *Le monde de l'éducation* (*Jiaoyu shijie*), 1904, n°69, réédité dans *Jianghai xuekan* (*Jianghai Academic Journal*), 1987, vol. 4, p. 55.

Zhu Guangqian fondait son raisonnement et son analyse sur des théories significatives de l'esthétique moderne occidentale et sa démarche a effectivement supprimé le sentiment d'étrangeté envers ces idées importées grâce à des transferts sémantiques, à des comparaisons conceptuelles et à des références et exemples choisis dans la théorie de l'art traditionnelle et dans la poésie. Zhu Guangqian employait des notions provenant de la théorie de l'art chinois classique, comme par exemple « la fusion de l'émotion et de la scène » (*qingjing jiaorong* 情景交融) pour interpréter la doctrine de l'*Einfühlung* de Théodor Lipps et « sortir des contingences des choses » (*chaoran wubiao* 超然物表) pour le principe de « distance psychique » d'Edward Bullough¹⁶. De même, en se référant à la théorie de la « contemplation désintéressée » et de la « beauté libre » de Kant, au « jouer » chez Schiller et autres en liaison avec le taoïsme, Zhu a proposé une importante théorie de « l'art de vivre ».

Ainsi, pour Zhu Guangqian, l'expérience esthétique est une intuition des formes non-rationnelle, qui nécessite à la fois l'empathie (*yiqing* 移情) et la distance. L'empathie, parce que l'artiste perd la conscience de lui-même et devient un avec l'univers. Mais cette unité avec le monde n'est elle-même achevée qu'en gardant une certaine distance. Cette distance signifie une forme de désintérêt. « Lorsqu'un auteur regarde une calligraphie avec désintérêt, le spectateur peut absorber sa saveur sans y faire attention »¹⁷. Ce « sans y faire attention » est le domaine de l'empathie. Et il affirme également que la calligraphie est l'expression des émotions et du caractère de quelqu'un.

Zhu Guangqian souhaitait corriger les défauts de l'esthétique moderne grâce aux apports de la tradition chinoise. Son contemporain Zong Baihua utilisait quant à lui l'esthétique moderne occidentale pour réinterpréter la tradition chinoise.

¹⁶ Attitude désintéressée à l'égard des choses, reprise du concept de « désintérêt » des Lumières. Selon Bullough, la distance est « l'une des caractéristiques essentielles de la conscience esthétique » : voir Edward Bullough, « Psychological Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle », *British Journal of Psychology*, 1912, 5, 87-118, p. 90.

¹⁷ Voir *Psychologie de la littérature et des arts* (*Wenyi xinlixue*, 1936), dans *Recueil de textes sur l'esthétique de Zhu Guangqian* (*Zhu Guangqian meixue wenji*), *juan* 1 et 2, Shanghai, Shanghai Wenyi shubanshe, 1982, *juan* 1, p. 24, p. 211.

En d'autres termes, Zong Baihua faisait de l'esthétique comparative, et il se référait à l'empathie au sujet de la calligraphie, en la comparant à la musique ou à la danse, expliquant qu'il s'agit d'un art de la résonance et du rythme. Pour lui également, la calligraphie exprime les émotions et le caractère d'une personne dans ses « Idées esthétiques dans la calligraphie chinoise »¹⁸.

La génération suivante des érudits chinois, comme Hsiung Ping-Ming (1922-2002) ou Li Zehou (1930-) a également recours à l'esthétique et à la psychologie, mais d'une manière différente. Li Zehou utilise le concept d'empathie dans *La Tradition esthétique chinoise (Huaxia meixue)*¹⁹ mais seulement au sujet de la poésie ou dans l'expression « fusion de l'émotion et de la scène » (*qingjing jiaorong*), qui désigne l'esthétique de l'émergence de l'émotion et de l'objet. Il ne traite pas de calligraphie ou de peinture. En revanche, Li Zehou s'intéresse à la question de l'expression et de la représentation dans l'esthétique chinoise. Il a pu être tentant pour certains commentateurs de suggérer que la théorie esthétique occidentale se préoccupait de mimesis, alors que la théorie chinoise de l'art s'intéressait à l'expression. Li Zehou s'insurge contre cette simplification réductrice et montre qu'en fait, les arts et la littérature en Chine ont toujours censé refléter des réalités naturelles et cosmiques, ou en être une extension organique, dans une forme d'imitation qui est conçue d'une façon beaucoup plus organique que la mimesis aristotélicienne. De manière similaire, les théories expressives traditionnelles chinoises n'ont jamais été structurées en termes d'expression d'émotions individuelles. L'art est plutôt conçu comme un véhicule pour l'expression de réalités émotionnelles humaines universelles.

Contrairement à Zhu Guangqian qui est considéré en Chine comme le premier véritable spécialiste d'esthétique et qui promeut une sorte d'idéalisme esthétique, Hsiung Ping-Ming ne tente jamais d'expliquer les courants

¹⁸ « Zhongguo shufa li de meixue sixiang », dans *Promenade en esthétique (Meixue sanbu)* (1920-1979), Shanghai, Shanghai Renmin chubanshe, 1981, pp. 135-160.

¹⁹ *The Chinese Aesthetic Tradition (Huaxia meixue)*, Tianjin, Shehui kexueyuan, 1989, trad. Maija Bell Samei, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.

philosophiques ou artistiques aux Chinois, il n'a pas non plus pour objectif d'établir de grandes théories métaphysiques. On le sait, Zhu Guangqian, qui a étudié en Angleterre et en France, a eu le grand mérite de présenter les principales tendances esthétiques occidentales à ses compatriotes. Mais il fut sévèrement critiqué dans les années 1950 parce qu'il promouvait une autonomie de l'esthétique qui impliquait une rupture entre la sphère esthétique et la vie. Hsiung, qui s'intéressait plus à la théorie des arts et à la philosophie culturelle qu'à l'esthétique, prônait la pratique des arts comme philosophie de la vie. C'est pourquoi il ne se référait pas aux théories esthétiques et, dans ses *Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise (Zhongguo shufa lilun tixi)* il mentionne seulement Theodor Lipps et Vernon Lee²⁰ au sujet de l'effet du coup de pinceau en le comparant avec la ligne dans les peintures de Klee. Pour lui, dans les deux cas, dans celui du coup de pinceau chinois et dans celui de la ligne chez Klee, le spectateur voit un « existant », ce qui peut être expliqué par son empathie.

Plusieurs érudits, sinologues, utilisent le terme d'empathie en calligraphie, mais sans l'expliquer. C'est par exemple le cas de Tseng Yu-ho dans *Une histoire de la calligraphie chinoise*²¹, en dépit du fait qu'un des chapitres de son livre est intitulé « Individualisme et empathie esthétique » (*Individualism and Aesthetic Empathy*). Il en est de même pour David Clarke dans son ouvrage *L'Art chinois et sa rencontre avec le monde*²² : au chapitre trois, portant sur « Le corps dans l'art chinois » (*The body in Chinese Art*, pp. 115-132), il affirme : « Le coup de pinceau des lettrés chinois permet au spectateur de faire preuve d'empathie avec une calligraphie produite même plusieurs centaines d'années plus tôt »²³, mais il ne donne pas d'autre explication.

II. DE LA PSYCHANALYSE AUX NEUROSCIENCES

²⁰ Hsiung Ping-Ming, *Les Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise (Zhongguo shufa lilun tixi)*, Hong Kong, Shangwu, 1984, p. 19 ; rééd. Tianjin, Tianjin Jiaoyu chubanshe, 2002, p. 27. Sur Vernon Lee, voir Stefano Lanzoni, "Practicing psychology in the art gallery: Vernon Lee's aesthetics of empathy", *Journal of the history of the behavioral sciences*, automne 2009, 45, n°4, pp. 330-354.

²¹ *A History of Chinese Calligraphy*, Hong Kong, Chinese University Press, 1993, p. 302.

²² *Chinese Art and Its Encounter with the World*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011.

²³ "Chinese literati brushwork allows its spectators to empathize with a piece of calligraphy produced even many centuries earlier", *ibidem*, p. 117.

1. Coup de pinceau, émotion et théorie de la gestalt-psychologie

Mais la théorie occidentale qui fait le plus d'émules chez les auteurs chinois traitant d'esthétique visuelle en calligraphie est la gestalt-psychologie²⁴. Leurs recherches s'intéressent principalement à la mesure ou à une tentative de mesure des tracés du pinceau : de l'angle, de l'inclinaison, de la brillance, de l'épaisseur, de la sécheresse plus ou moins grande du tracé, etc.²⁵. Ils cherchent à sélectionner des éléments mesurables des tracés pour essayer de déterminer leurs effets visuels, selon les principes de Rudolph Arnheim (1904-2007) dans *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (1954). La principale utilisation concrète est celle qui visait à déterminer l'authenticité ou l'inauthenticité d'une œuvre calligraphique (Li Yuzhou, Goldberg, Zheng Congming).

Malheureusement, même si elles sont nombreuses, ces études sont restées relativement vaines, car elles ne permettent pas d'expliquer le mystère de la création, même avec la meilleure volonté, pour deux raisons. Premièrement, elles tentent de déduire des principes généraux qui, une fois déterminés, s'avèrent finalement ne pouvoir s'appliquer qu'à un seul artiste. Elles ne peuvent expliquer l'origine de la création, qui semble pourtant leur but, et ne peuvent donc être utiles pour universaliser des principes du tracé. Deuxièmement, ces théories ont été employées pour tenter d'authentifier des œuvres. Mais comme peu de généralités ressortent de ces études, c'est-à-dire de généralités autres que celles qui étaient déjà connues et théorisées dans les traités chinois eux-mêmes, elles ne facilitent pas plus l'authentification que les méthodes traditionnelles. Par exemple, elles ne vont pas

²⁴ Voir par exemple Cai Changsheng, *Etude de l'espace calligraphique (Shufa kongjian de yanjiu)*, Hsin-chu, Yiming qiye youxian gongsi, 1990. Ce type de recherche est mentionné dans le *Dictionnaire de l'appréciation esthétique dans le monde (Shijie meishu jianshang cidian)* de Xu Gongdu (éd.), Changsha, Hunan meishu chubanshe, 1992.

²⁵ Voir notamment Li Yuzhou, *Etude du style d'écriture du Canon YinFu en grands caractères (Dazhi YinFu jing shuti zhi yanjiu)*, Taipei, Huifengtang, 1984 ; Stephen J. Goldberg, "Court Calligraphy of the Early T'ang Dynasty", *Artibus Asiae*, Vol. 49, n° 3-4, 1988-1989, (pp. 189-237), p. 229 ; Zheng Congming, *Comparaison de l'écriture de la stèle de la Source d'eau douce du Palais neuf fois parfait avec d'autres calligraphies qui lui sont liées (Jiuchenggong Liqianming be xiangguan fashu zhi bijiao)*, Taipei, Huifengtang, 1989 ; Zheng Congming, *Spécificités du style d'écriture de la stèle de la Source d'eau douce du Palais neuf fois parfait (Jiuchenggong Liqianming shuti de tezhen)*, Taipei, Huifengtang, 1992 ; Li Yuzhou, *Etude des œuvres et des principes calligraphiques (Shuli shuji yanjiu)*, Taipei, Huifengtang, 1997.

plus loin que certains principes traditionnels, comme ceux qui concernent le trait horizontal : premier principe, le trait se distingue de la ligne, en ce qu'il comporte une attaque, un développement et une fin, le début et la fin étant plus encrés, cela crée un effet de dynamisme. Deuxième principe, celui de l'inclinaison du trait horizontal pour donner un effet visuel de rapidité du tracé : plus il est incliné, et plus il paraît tracé rapidement.

Il serait beaucoup trop long d'énumérer tous les principes qui sont acquis lors de l'apprentissage de l'écriture chinoise, de façon consciente et délibérée, et mis en œuvre ou contrés lors de la création artistique calligraphique²⁶. Certains de ces effets sont considérés comme émotionnellement expressifs. Reste que l'authentification des œuvres d'art à partir de la méthode de gestalt-psychologie, même si elle n'est pas plus efficace que les méthodes traditionnelles et n'est pas d'une meilleure aide, peut-être est-elle intéressante dans la mesure où elle est plus facile à comprendre pour des non-pratiquants de la calligraphie ?

Dans la théorie traditionnelle, selon le calligraphe du XI^e siècle Su Shi (Su Dongpo, 1037-1101), pour pouvoir parler de calligraphie, il faut prendre en compte cinq éléments :

« L'esprit, l'énergie, l'os, la chair et le sang. Si l'un des cinq fait défaut, il ne peut être question de calligraphie »²⁷

L'os, c'est la structure ou la composition, la chair désigne la quantité d'encre (la largeur ou la finesse du tracé), le sang, la qualité de l'encre (plus ou moins sèche ou onctueuse) ; ces trois éléments concrets peuvent en effet se mesurer ; quant à l'énergie, elle correspond au dynamisme, à l'effet visuel du tracé, on peut encore tenter de la mesurer ; mais comment mesurer l'esprit ? Une telle tentative serait perdue d'avance.

²⁶ Un certain nombre de ces principes sont énumérés et décrits par exemple par Ouyang Xun (557-641) : voir *Les Trente-six techniques*, 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. 26-40.

²⁷ *De la calligraphie (Lunshu)*, recueilli dans 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. 313.

D'autres, comme Chen Zhenglian, veulent prendre en compte les effets du tracé, tels les effets de force, de relief, de rythme, qui dépendent de l'utilisation du pinceau²⁸. Mais là encore, qu'en faire ? Comment les mesurer ? Certains ont même tenté de trouver un nombre d'or pour la calligraphie²⁹, y compris l'un des plus grands calligraphes contemporains, Qi Gong (1912-2005)³⁰, spécialisé dans l'écriture régulière. Ces tentatives de mesurer l'effet émotionnel de la calligraphie sont donc restées relativement sans suite, même si elles sont intéressantes dans la mesure où elles proposent un nouveau vocabulaire pour examiner la relation esthétique à une œuvre.

2. Emotion et coup de pinceau dans la psychanalyse

De fait, durant les années 1980 et 1990, les chercheurs dans le domaine de la calligraphie, qu'ils soient sinologues, professeurs de calligraphie ou historiens de l'art, s'intéressaient aux principes de la psychologie essentiellement sous l'angle de la psychanalyse. Ce type d'études représentait le courant principal des recherches en chinois et en langues occidentales, même si une figure du champ de réflexion sur la calligraphie, Hsiung Ping-Ming, s'y opposait fermement. Hsiung se proposa d'analyser la théorie chinoise de l'art calligraphique sous un angle structuraliste, même s'il n'aurait pas présenté son travail en de tels termes. Dans son *Systèmes théoriques de la calligraphie chinoise (Zhongguo shufa lilun tixi)*, il s'adresse à des initiés, ou à des spécialistes de la calligraphie qui connaissent le contexte, ce qui n'est pas le cas de la plupart des lecteurs chinois de nos jours et encore moins des lecteurs occidentaux. Il consacre un chapitre à l'expression des émotions qu'il considère comme l'un des courants essentiels de la calligraphie chinoise.

²⁸ Chen Zhenglian, *Théorie générale sur l'esthétique de la calligraphie (Shufa meixue tonglun 书法美学通论)*, Shenyang, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1996, p. 75.

²⁹ Comme par exemple Chen Chaoping, *Aperçu sur l'art (Yishu gailun)*, Taipei, Wunan tushu gongsi, 2000 ; Yu Junzhi, *Aperçu sur l'art (Yishu gailun)*, Taipei, Da Zhongguo tushu gongsi, 1998.

³⁰ Qi Gong, *Aperçu sur la calligraphie (Shufa gailun)*, Pékin, Shifan daxue chubanshe, 1985, en particulier p. 45.

Mais pour revenir à la psychanalyse, le représentant le plus reconnu de ce type d'études très en vogue dans les années 1980 et 1990 est Jean-François Billeter, qui a rédigé un ouvrage de référence en 1989, *L'art chinois de l'écriture*, traduit en anglais dès 1990³¹. Il traite de l'expression émotionnelle dans la calligraphie chinoise en termes de « projection », de « corps propre », en se référant au psychanalyste Mahmoud Sami-Ali. Dans son ouvrage, il semble que la calligraphie chinoise soit l'expression d'un individu faisant face à lui-même, ce qui de fait s'avère tout à fait inadapté à cette forme d'art.

Dans la psychanalyse, le soi ou l'identité n'est pas quelque chose d'inné, et l'unité du soi n'est jamais complètement déterminée. L'identité doit se trouver à travers l'imagination pour parvenir à se constituer. Pour Sami-Ali, auquel se réfère Billeter tout au long de son ouvrage, l'imagination est synonyme de « projection »³². Ce type d'analyse s'adresse à un public occidental, mais il ne s'adapte que très mal à la calligraphie chinoise, non seulement parce qu'il est anachronique, mais plus profondément parce qu'il ne correspond pas à la pratique de cet art, qu'elle soit traditionnelle ou contemporaine. La calligraphie n'est pas une simple pratique destinée à soi seul, elle est avant tout une pratique sociale et culturelle. Il ne s'agit pas d'un art individuel tel qu'on peut l'imaginer en Europe. Même si cet art peut exprimer des émotions personnelles, l'objectif est l'expression d'émotions universelles, comme il a été souligné plus haut. Le calligraphe n'est que le chaînon d'une longue lignée.

C'est ce que le calligraphe et théoricien Chen Yizeng (actif vers 1334-1340) des Yuan affirme dans son *Secrets essentiels de la Forêt des pinceaux (Hanlin yaojue)*, pour expliquer le lien entre expressivité du tracé et émotions :

« Les émotions de joie, colère, tristesse, entrain ont chacune leur spécificité : avec la joie, le souffle (*qi*) est en harmonie et les caractères sans retenue ; avec la colère, l'énergie (*qi*) est brute et les caractères contraints ; avec la tristesse, le

³¹ Jean-François Billeter, *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1989 ; *The Chinese Art of Writing*, Geneva, Skira-Rizzoli, 1990.

³² Mahmoud Sami-Ali, *De la projection. Une étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1970, 2^e édition Paris, Dunod, 2004. Le chapitre « Introduction à la psychosomatique » de cet ouvrage est disponible en ligne : <http://cips.free.fr/Intropsy.htm>.

souffle est mélancolique et les caractères se serrent ; avec l'entrain, l'énergie est calme et les caractères attrayants. Les émotions peuvent être légères ou fortes, c'est pourquoi les caractères peuvent être serrés, contraints, sans retenue ou attrayants avec plus ou moins d'intensité ; leurs variations sont illimitées. Les qualités de l'énergie, qui peut être légèrement harmonieuse, solennelle et solide, étrangement attrayante, antique et effacée, sont toutes à nuancer. »³³

L'expressivité du tracé est une sorte de cadre général dans lequel chacun et tous peuvent se retrouver en fonction de leur propre vécu et ou de leurs émotions du moment, lorsqu'ils observent une calligraphie.

De plus, la calligraphie exprime également l'atmosphère, le ton d'une période, d'une dynastie. Une calligraphie des Jin, des Wei, des Tang ou des Song peut être reconnue au premier coup d'œil, parce qu'elle est censée exprimer différentes valeurs, tonalités ou sentiments en fonction des époques. C'est ainsi que le lettré, calligraphe et peintre, Dong Qichang (1555-1636) et son ami Mo Shilong (1538-1589) ont, les premiers, théorisé l'évolution de catégories selon les différentes dynasties :

« Les Jin recherchent la résonance, les Tang la méthode, les Song l'expression, les Yuan l'attitude. »³⁴

Sous les Qing, Liang Yan (?-1785) reprend cette classification et l'étend aux Ming :

« Les Jin apprécient la résonance, les Tang la méthode, les Song l'expression, les Yuan et les Ming l'attitude. »³⁵

De nos jours, poursuivant cette tradition, les ouvrages sur la calligraphie énoncent :

« Les Jin honorent la résonance, les Tang la méthode, les Song l'expression, les Yuan l'attitude, les Ming la saveur (*qu*), les Qing la simplicité (*pu*). »³⁶

³³ Recueilli dans Huang Jian (éd.), *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie (Lidai shufa lunwen xuan)*, op. cit., vol. 1, p. 490.

³⁴ Dong Qichang, *Recueil des textes de Rongtai [Dong Qichang] (Rongtai ji)*, Taipei, Zhongyang tushuguan, 1968, *juan* 4, f. 23 v°.

³⁵ *Appréciation de la calligraphie (Pingshu tie)*, dans Huang Jian (éd.), *Anthologie des traités des dynasties successives sur la calligraphie (Lidai shufa lunwen xuan)*, op. cit., vol. 2, p. 575.

³⁶ Voir par exemple Jin Kaicheng, Wang Yuechuan (éds.), *Grande présentation de la culture calligraphique chinoise (Zhongguo shufa wenhua daguan)*, Pékin, Beijing daxue chubanshe, 1995, p. 205.

Cette forme d'appréciation ne concerne pas un seul calligraphe ni le style d'un individu, mais elle signifie que la spécificité d'une calligraphie et son expressivité émotionnelle dépendent aussi de son contexte historique et social, qui met en avant telle ou telle forme d'appréciation.

3. Emotion, calligraphie et coup de pinceau en neuro-psychologie

Dans le domaine de la psychologie, le livre de Gao Shang-ren (Henry Kao), *The Psychology of Calligraphy*³⁷, a marqué les esprits par sa nouveauté et son originalité, car il abordait la calligraphie chinoise sous un angle totalement inhabituel. Mais ce livre et ceux que cet auteur a par la suite publiés ne s'intéressent aucunement à la calligraphie en tant qu'art. Henry Kao ne se penche que sur son utilité dans le fonctionnement mécanique du corps humain. La calligraphie n'est perçue que comme thérapie et non étudiée en tant qu'art ou que pratique artistique, en liaison par exemple avec la peinture. La recherche porte essentiellement sur la pratique de l'écriture au pinceau et non sur la réception de l'effet visuel d'un tracé calligraphique. La recherche menée dans *The Psychology of Calligraphy* montre notamment que, lorsqu'un patient calligraphie, son souffle est plus régulier et profond et son cœur plus lent que lorsqu'il reste assis à lire par exemple. Par conséquent, sa pression artérielle baisse, etc.³⁸ Les recherches de Henry Kao, développées depuis les années 1990 jusqu'à présent, ont eu pour effet et avantage de faire entrer la calligraphie

³⁷ Henry Kao (Gao Shang-ren), *The Psychology of Calligraphy (Shufa xinlixue)*, Taipei, Dongda tushu, 1986.

³⁸ On peut lire en anglais : Henry S.R. Kao, "Shufa: Chinese calligraphic handwriting (CCH) for health and behavioural therapy", *International Journal of Psychology Special Issue on the Indigenous Psychologies*, Carl Martin Allwood, John W. Berry (éds.), août 2006, vol. 41, n°4, pp. 282-286. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1080/00207590544000059/abstract> ; Min Xu, Henry S. R. Kao, Manlin Zhang, Stewart P. W. Lam, Wei Wang, "Cognitive-Neural Effects of Brush Writing of Chinese Characters: Cortical Excitation of Theta Rhythm", *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine*, vol. 2013, Article ID 975190, 11 pages ; doi:10.1155/2013/975190, <http://www.hindawi.com/journals/ecam/2013/975190/> ; Timothy CY Kwok, Xue Bai, Henry SR Kao, Jessie CY Li, Florence KY Ho, "Cognitive effects of calligraphy therapy for older people: a randomized controlled trial in Hong Kong", *Clinical Interventions in Aging*, 2011, n° 6, pp. 269–273. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3212418/>

chinoise dans le domaine de la recherche scientifique neuro-psychologique et cognitive.

Les recherches menées par Henry Kao ont certainement contribué à ouvrir la porte à des recherches ultérieures, portant sur l'effet visuel du tracé et sur la perception de l'émotion. En effet, de 2010 à 2014, a été mené un programme de recherche soutenu par l'Agence nationale de la Recherche, en France, intitulé « Art visuel et émotion », dirigé par Jérôme Pelletier³⁹, dont l'objectif était de tenter de mesurer l'effet émotionnel du trait de pinceau en peinture, en particulier à partir de la peinture chinoise de paysage, fondé sur le tracé tel qu'il est utilisé en calligraphie chinoise⁴⁰. Néanmoins, le but n'étant pas l'étude de la calligraphie chinoise en tant que telle, les résultats sont demeurés assez limités.

Pour conclure, le style d'écriture qui est considéré comme exprimant le mieux les émotions est la cursive ; c'est aussi ce style qui a fait passer l'écriture d'un simple outil à un art reconnu au II^e siècle de notre ère⁴¹. La cursive est issue d'une simplification, d'une schématisation et d'un relâchement de la structure de l'écriture régulière, dont le tracé est contraint par l'ordre des traits. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette spécificité de la cursive qui la prête à l'expression des émotions. La première, c'est que le scripteur étant moins contraint par l'ordre des traits et la structure des caractères, dont les traits sont reliés entre eux au lieu d'être tracés l'un après l'autre, il peut écrire de façon fluide et plus rapide. Il en ressort que ce style manifeste mieux que les autres le temps dans le tracé, c'est-à-dire que le spectateur suit très facilement du regard les mouvements du pinceau qui restent implicites dans

³⁹ Voir le site du programme : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/Projet-ANR-10-CREA-0005>.

⁴⁰ Voir Jérôme Pelletier, Yolaine Escande, Marine Taffou, Kenneth Knoblauch, Aure-Élise Duret-Lerebours et Stéphanie Dubal, « Brushstrokes with Emotion », dans Yolaine Escande, Vincent Shen et Li Chenyang (éds.), *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 251-270.

⁴¹ Le premier traité portant sur l'écriture en tant qu'art est un pamphlet dû à Zhao Yi (II^e siècle) et intitulé *Contre la cursive (Fei caoshu)*. Traduit en français dans Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 78-80.

les autres styles. La deuxième raison est que, grâce à sa fluidité et à sa rapidité d'exécution, ce style offre au scripteur une grande liberté d'interprétation de la graphie régulière de référence. Par conséquent, pour le lecteur, cette écriture est beaucoup moins lisible, les caractères apparaissent moins reconnaissables, et ils suscitent plus facilement un regard graphique ou formel au lieu d'un regard attaché au contenu. On peut donc affirmer que, très tôt dans son histoire, l'art chinois a établi une relation centrale entre l'expression des émotions via le trait de pinceau et la valeur de l'art. C'est probablement ce qui explique son importance dans la période moderne.