



Théories des arts graphiques chinois : peindre, c'est “écrire l'intention”

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. Théories des arts graphiques chinois : peindre, c'est “écrire l'intention”. Epistémologie du dessin. Une réflexion projective sur les enjeux comme les perspectives du dessin contemporain., Jacques André Editeur, 2021, Epistémologie du dessin. Une réflexion projective sur les enjeux comme les perspectives du dessin contemporain., 978-2-7570-0447-0. hal-03227399

HAL Id: hal-03227399

<https://hal.science/hal-03227399>

Submitted on 17 May 2021

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.

THEORIES DES ARTS GRAPHIQUES CHINOIS :

PEINDRE, C'EST « ECRIRE L'INTENTION »

Lorsqu'on réfléchit aux fondements du dessin en tant que lieu d'inspiration pour l'artiste ou de premier jet et que l'on interroge « les racines de l'œuvre » et les fonctions socio-esthétiques de son ébauche, la théorie de l'art chinois est éclairante, en particulier au sujet de la question de « l'intention » qui précède une œuvre ; cependant dans la tradition lettrée chinoise, si cette intention anticipe effectivement la réalisation, elle doit également demeurer après celle-ci.

L'art lettré, le seul à avoir été théorisé dans la tradition chinoise, valorise en effet une peinture qualifiée d'« écrire l'intention » (*xieyi*), c'est-à-dire suggestive. L'article examine, à travers les catégories esthétiques chinoises – qui s'intéressent au processus beaucoup plus qu'au résultat fini de l'œuvre – comment et pourquoi la question de l'intention est liée à la définition même de la peinture et à ses liens intrinsèques avec l'écriture.

Peindre, tracer

Peindre, tracer, écrire

En chinois, « peindre » se dit *hua* ; ce caractère ne désigne pas le fait d'apposer des couleurs ; son étymologie est « tracer, délimiter ». *Hua* porte à la fois sur l'acte de faire, le tracé, sur le coup de pinceau et sur le résultat (la peinture). On peut alors légitimement penser que « peindre » en chinois correspond à « dessiner » en français, puisque le « dessin », depuis la Renaissance, est cette partie de la peinture qui s'oppose à la couleur.

Néanmoins, même si *hua* ressemble pour nous à un dessin, en Chine, elle est considérée comme de la peinture et est hautement valorisée précisément parce qu'elle est fondée sur le trait et non pas sur les couleurs ni sur les lavis : le coup de pinceau est aussi bien calligraphique que pictural. Ainsi, *hua* désigne la peinture monochromatique fondée sur le tracé au pinceau, parfois rehaussé de couleurs pâles. Une telle peinture, quoique suggestive, se suffit à elle-même et est considérée comme une œuvre d'art, par opposition à une peinture colorée, descriptive et minutieuse, généralement pratiquée à la cour impériale ou dans des ateliers spécialisés, qui se trouve dévalorisée dans la tradition lettrée et reléguée au rang d'artisanat. Précisément, le tracé de type « suggestif » qui constitue la peinture chinoise est apprécié en raison de son inachèvement ; pourtant il n'est pas un premier jet en attente d'une œuvre plus accomplie.

En français, une esquisse, une ébauche ou un brouillon sont considérés comme des « premiers jets », un « premier temps » par rapport à un projet abouti ultérieurement. Même si ces « traces balbutiantes » sont appréciées en tant que telles en raison de la « promesse qu'elles font à l'imagination »¹, et si elles peuvent être hautement valorisées, comme ce fut le cas pendant la période Romantique, reste qu'elles demeurent seulement la première étape du processus créateur conduisant à des œuvres achevées et que, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la critique et la théorie portent essentiellement sur ces œuvres abouties².

¹ Wendelin A. Guentner, « Rhétorique et énergie : l'esquisse », *Romantisme*, 1984, n°46, p. 28 (pp. 27-36).

² Voir Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, Phaidon, 1971.

La théorie et la pratique lettrées de l'art chinois, par contraste, ne concernent pas les œuvres achevées ou colorées mais majoritairement les « brouillons », esquisses, ébauches, que ce soit dans l'écriture ou dans la peinture. Par exemple, le plus grand chef d'œuvre de tous les temps en Chine, sur lequel portent la plupart des traités, la fameuse *Préface au pavillon des Orchidées* (*Lanting xu*, 353), est une calligraphie en écriture semi-cursive qui comporte des ratures (ill. 1). Alors que des œuvres plus virtuoses, léchées ou belles sont considérées comme secondaires, voire artisanales et reléguées au rang de travail de la main et non d'œuvre de l'esprit ; elles ne sont pas l'objet d'une théorisation. Même si de telles œuvres léchées et virtuoses peuvent être valorisées dans certains cas, elles demeurent toujours inférieures à celles qui expriment la liberté quitte à comporter des ratures et, dans tous les cas, elles ne retiennent pas l'attention des critiques.

En d'autres termes, dans le cas de la calligraphie, et en particulier de la cursive (*caoshu*), et dans celui de la peinture (*hua*), ce qui est valorisé n'est pas un dessin abouti et considéré comme tel, dans le sens qu'il ne nécessiterait aucune autre interprétation, qu'il se suffirait à lui-même et qu'il serait suffisamment explicite pour ne pas prêter à confusion ou à débat ; c'est au contraire un brouillon ou un tracé inachevé, qui laissent la place à l'interprétation et à l'imagination, et qui sont appréciés en fonction de leur capacité à susciter l'imagination et à produire un effet sur le spectateur qui le relie au créateur. Pourtant ils ne sont pas l'ébauche de quelque chose qui viendrait ensuite.

Ecrire l'intention

L'œuvre, avant de produire un effet visuel, avant d'être là définitivement, est d'abord une intention. Les catégories chinoises ne portent pas sur le seul résultat fini, c'est-à-dire sur l'aspect définitif de l'œuvre, mais sur le processus, autrement dit, autant sur le visible que sur l'implicite, sur le perceptible que sur l'imperceptible. Ce qui compte, c'est le processus entier qui va de l'intention qui préside à la création, à celle qui demeure après la réalisation. Celui-ci ne s'arrête pas au tracé.

Sur la question de l'intention, on peut être tenté de la rapprocher du sens de dessin-dessein comme il était entendu à la Renaissance. L'origine du dessin d'aujourd'hui, le mot italien *disegno*, est à la fois le dessin, au sens de tracé, et le dessein au sens d'intention. Les deux sens ne se disjoignent qu'au XVIII^e siècle en français, en allemand et en anglais. Cependant, la différence est que l'intention en chinois doit aussi être présente *après* la réalisation de l'œuvre finale, qui doit être marquée par son inachèvement.

L'expression « l'intention précède l'exécution » est attribuée à Wang Xizhi (303-361), dans la *Postface au Plan de bataille du pinceau de Dame Wei* :

« Celui qui désire calligraphier doit [...] concentrer son esprit et apaiser ses pensées, concevoir par avance la forme et la taille des caractères, leur position, et animer de mouvement chaque trait vertical ou horizontal, afin que tous les coups de pinceau soient reliés entre eux par un même élan ; l'intention doit précéder l'exécution (*yi zai bi qian*), c'est ensuite qu'est réalisé le caractère. »³

Dans cet extrait, l'auteur décrit ce qu'implique l'intention avant l'exécution : elle consiste à concevoir la composition des caractères et des traits individuels. Cette conception préalable est le garant indispensable pour que la calligraphie ne soit pas constituée d'une accumulation de traits mais donne l'effet d'un ensemble relié par un même souffle.

L'intention qui subsiste après le tracé est expliquée par le théoricien et calligraphe Zhang Huaiguan (VIII^e siècle) au sujet de Wang Xianzhi (344-386), fils de Wang Xizhi :

³ Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 163.

« Si l'on examine quelle est son origine, son intention était sans contrainte dans [l'utilisation] du pinceau et l'on ne voit pas où elle s'interrompt. »⁴

La même terminologie est utilisée en peinture, par le théoricien de la peinture et de l'écriture, Zhang Yanyuan (IX^e siècle), quand on lui demande son avis sur l'art du pinceau des deux plus grands maîtres de la peinture, Gu Kaizhi (vers 345-406) et Wu Daozi (685 ?-758 ?) :

« 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. »⁵

« 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. »⁶

Dans cet extrait, maître Wu n'est pas décrit comme un génie créateur en train d'exprimer son individualité, mais comme le vecteur du mouvement de la création. Dans ce contexte, Zhang Yanyuan affirme encore que « les arts de l'écriture et de la peinture doivent être », littéralement, « réalisés dans le souffle de l'intention » :

« Pendant [l'ère] Kaiyuan [713-742], le général Pei Min excellait à la danse du sabre. Daoxuan [Wu Daozi] observa Min en train de faire la danse du sabre, et vit apparaître et disparaître des divinités extraordinaires. Lorsque ce dernier eut terminé, le mouvement du pinceau [de maître Wu] était bien avancé. À cette époque, il y avait également dame Gongsun, qui excellait elle aussi à la danse du sabre à écharpe ; Zhang Xu la vit [opérer] et il en réalisa de la calligraphie cursive ; Du Fu [712-770] composa un chant rapportant cette histoire. L'on sait ainsi que les arts de la calligraphie et de la peinture requièrent pour être achevés une forte volonté et ne peuvent l'être par des couards. »⁷

Le principe est que l'intention puisse s'exprimer sans entrave, selon la théorie de « l'intention qui précède l'exécution ». Celle-ci englobe en peinture les ébauches, les esquisses qui viennent avant le trait définitif, lui-même étant toujours *hua*, c'est-à-dire de l'ordre du tracé.

L'esquisse ou le brouillon sont inclus dans le cours du processus créatif et ne peuvent en être séparés ; ils en font partie intégrante. La tension qui existe entre la pensée d'un projet et sa réalité est prise en compte dans le processus créatif et dans sa théorisation. Par exemple, dans la peinture de personnages, il est question de « neuf brouillons avant la réalisation d'un seul trait » (*jiuxiu yiba*). Cette expression est formulée par un peintre et théoricien des Song (XII^e siècle), Deng Chun, dans sa *Continuation aux [Histoires des] peintres (Huaji, 1167)* :

« Pour la peinture de personnages, il faut nécessairement faire "neuf brouillons avant la réalisation d'un seul trait", ce qui veut dire d'abord chercher à saisir la ressemblance avec un fusain et corriger

⁴ Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 319.

⁵ *Ibidem*, p. 661.

⁶ *Ibidem*, p. 666.

⁷ *Ibidem*, p. 885.

à plusieurs reprises, c'est pourquoi il est question de "neuf brouillons" (*jiuxiu*) avant d'achever avec un tracé à l'encre pâle, c'est pourquoi il est question de "réalisation d'un seul trait" (*yiba*). *Ba* veut dire achever. Seul Wangji [Zhou Chun] n'utilisait pas [cette technique], pourtant lorsqu'il achevait [un portrait] en maniant le pinceau, il [parvenait] à la résonance des souffles qui donne vie et mouvement. Lorsqu'on me dit : "Peinture et calligraphie participent du même principe, or quel besoin ceux qui excellent en calligraphie auraient-ils de corriger avant d'écrire ?" C'est une réflexion éminente. »⁸

Le peintre et théoricien du XVIII^e siècle Shen Zongqian reprend cet extrait pour l'expliquer :

« Les [peintres] de personnages recherchent la ressemblance pour chaque chose, mais lorsqu'il est question de saisir leur intention directement, ils le font d'un seul trait. Les anciens parlaient de "neuf brouillons avant la réalisation d'un seul trait" ; "neuf brouillons" signifie ne pas se lasser de corriger ; "la réalisation d'un seul trait" implique un tracé facile. La réalisation picturale ne diffère en rien de la réalisation calligraphique, qui n'autorise pas de traits improvisés ni rajoutés ; il en est de même en peinture. Ainsi, faire "neuf brouillons avant la réalisation d'un seul trait" correspond à la pratique de l'intention précédant l'exécution. Une fois l'intention et la pensée décidées, le pinceau peut être mû sur le papier sans contrainte, de la même façon qu'un faucon fondant sur un lièvre ; l'énergie vitale est mise en mouvement et le pinceau suit l'intention, évoluant avec une saveur innée, formant des images à chaque contact avec le papier. Même si se glissent quelques erreurs, elles n'altèrent pas [la totalité de l'œuvre]. »⁹

Dans la peinture chinoise, s'il est possible de faire des essais, le tracé final de la réalisation ne peut être repris. Par conséquent, le travail d'accumulation doit demeurer invisible, alors que dans la peinture occidentale, le processus de réalisation peut souvent être reconstitué grâce aux couches de matière successives visibles dans l'œuvre même.

Les notions essentielles que sont « l'intention avant l'exécution » ou les « neuf brouillons avant la réalisation d'un seul trait », mettent en pratique les principes qui servent à définir l'art lettré, non comme une activité manuelle, où le geste et le faire primeraient, mais comme une activité spirituelle, dans laquelle l'accent est mis sur la capacité de méditation, qui conduit à la disponibilité de l'esprit. Sans cette dernière, le tracé est contraint et l'œuvre s'apparente à l'artisanat. C'est pourquoi, même si calligraphie et peinture engagent la personne dans son entier, son corps autant que son cœur, l'exercice et le temps passé sur une œuvre ne sont jamais soulignés. C'est au contraire l'aisance, la fluidité qui dépendent de la disponibilité du cœur qui sont mis en avant.

L'inachèvement

Cette particularité explique probablement pourquoi, dans l'art chinois, l'inachèvement ou le brouillon sont si hautement valorisés, en calligraphie comme en peinture.

⁸ Wu Mengfu, GUO Yin (éds.), *Traité chinois sur la peinture (Zhongguo hualun)*, Hefei, Anhui meishu chubanshe, 1995, p. 793-794. Ma traduction.

⁹ *Esquisse sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian, 1781)*, in YU Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian)*, 2 vol., Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1957, vol. 1, p. 537. Ma traduction.

Le grand art est un brouillon

L'écriture est en effet devenue un art avec la graphie cursive, qualifiée de *caoshu*. *Shu* signifie « écriture », *cao* « brouillon », selon Zhang Huaiguan dans ses *Jugements sur les calligraphes*. Voici comment il l'explique :

« Selon [mon] analyse, le brouillon (*gao*) est aussi cursif (*cao*) ; c'est parce qu'il est cursif qu'il est qualifié de brouillon, exactement comme une écriture régulière correcte, une fois biffée et corrigée, est aussi qualifiée de brouillon (*caogao*). »¹⁰

« Ru Chun [III^e siècle] disait : “La cursive (*cao*) sert à faire des brouillons (*gao*)” et Yao Cha [533-606] : “Cursif signifie grossier ; lorsqu'un projet est grossier on le qualifie de brouillon (*gao*)”. Il est probable que la genèse de la cursive provient de là, les débuts de la cursive résultent de la rédaction des projets sous forme de brouillons. »¹¹

Zhang Huaiguan rattache l'origine de l'écriture cursive à la rédaction rapide des brouillons (*caogao*), non pas par le commun, mais par de hauts fonctionnaires. Son explication est fondée sur le rapprochement du terme *cao* (« ébauche ») à la désignation courante des brouillons. Sa théorie est celle qui prévaut dans les dictionnaires actuels.

C'est avec précisément la cursive dite « ancienne » que la technique d'écriture est devenu l'art le plus noble et le plus apprécié en Chine. Zhang Huaiguan en explique l'origine :

« Si l'on examine la cursive ancienne (*zhangcao*), elle fut créée par l'Annaliste You des Han [actif vers 48-33], préfet de la Porte jaune. Wei Heng [252-291] et Li Dan [III^e siècle ?] dirent tous deux : “La méthode cursive apparut au début des Han, on ne sait à qui elle est due” [...] Wang Yin déclara qu'à l'époque de l'empereur Yuan des Han [règne : 48-33], l'Annaliste You rédigea la *Composition à la hâte* (*Jijiu zhang*)¹² en déliant et relâchant la composition de l'écriture des scribes, et qu'il l'écrivit grossièrement ; sous les Han, l'usage était à la négligence et à l'indolence et, progressivement, cette pratique devint courante ; ceci est exact ; elle conserve sommairement l'ensemble du caractère, mais porte atteinte aux normes de l'écriture de chancellerie. [Ses formes] sont relâchées et sans contrainte, [dans un mouvement] continu et rapide, à la hâte (*jijiu*) ; en raison de son acception de création brouillonne, elle fut qualifiée d'écriture brouillonne (*caoshu*). »¹³

« C'est seulement si le souverain et les ministres en donnaient l'ordre aux fonctionnaires subalternes qu'elle était autorisée. Le prince de Beihaijing, Liu Mu [I^{er} siècle] des Han postérieurs, excellait en écriture brouillon (*caoshu*) ; [l'empereur] Guangwu [règne : 25-57] l'estimait ; lorsque l'empereur Ming [règne : 58-75] devint prince héritier, il lui accorda particulièrement ses bonnes grâces, parce qu'il aimait sa méthode. Lorsque [Liu] Mu fut sur le point de tomber malade, l'empereur Ming lui ordonna de rédiger plus de dix lettres en écriture brouillon ; ce furent les premières créations en écriture cursive (*caoshu*). Pendant [L'ère] Jianchu [76-88], Du Du excellait en cursive (*cao*) ; il fut loué par l'empereur Zhang [règne : 76-88] qui faisait grand cas de ses œuvres et proclama un décret pour que les affaires soient présentées [par lettres] à la cour en écriture cursive (*caoshu*). L'empereur Wen de Wei [règne : 220-226, Cao Pi, 187-226] ordonna également à Liu Guantong [Liu Yi, 180-

¹⁰ Y. Escande, *Traité* II, *op. cit.*, p. 280.

¹¹ *Ibidem*, pp. 281-282.

¹² Cet essai est un manuel élémentaire, adressé aux enfants, de caractères 〔一〕chinois classés par genres (noms de famille, vêtements, aliments, ustensiles, etc.). Son titre est expliqué quelques phrases plus loin.

¹³ Y. Escande, *Traité* II, *op. cit.*, p. 261

221] de présenter les affaires à la cour [par lettres] en écriture cursive. C'est probablement en raison de la composition (*zhang*) de ces mémoires adressés à l'empereur que les générations ultérieures qualifièrent [ce style] de "composition brouillonne" (*zhangcao*). Seul Zhang Boying [Zhang Zhi, ?-192] la porta à la perfection. »¹⁴

Et Zhang Huaiguan conclut plus loin :

« C'est de composition brouillonne qu'était qualifiée la cursive de l'Annaliste You ; grâce à Zhang Boying [Zhang Zhi], elle est appelée cursive. »¹⁵

L'écriture cursive tant admirée et appréciée, pour laquelle les empereurs et collectionneurs privés vont dépenser sans compter, est donc très clairement un brouillon (ill. 2).

Mais il ne faudrait pas se méprendre : le « brouillon », dans ce cas, ne signifie pas absence de règles. Cette cursive de composition brouillonne est issue de la maîtrise, puis du relâchement de la structure de l'écriture officielle de chancellerie et non à une absence ou à une insuffisance de maîtrise. L'« absence de contrainte » qui en ressort fait référence à la catégorie supérieure de l'appréciation de la théorie de l'art chinois, à savoir le « naturel » ; elle se marque par l'aisance, la facilité dans le mouvement du pinceau, la fluidité du mouvement, provenant d'une maîtrise parfaite de l'instrument et des normes très contraignantes de l'écriture chinoise.

C'est précisément cette aisance qui permet à l'intention de s'exprimer.

L'inachèvement en peinture

En peinture, Zhang Yanyuan, théoricien fondamental en ce qu'il a rédigé un ouvrage recensant tous les traités théoriques sur la peinture le précédant et en ce qu'il a procédé à une définition de la peinture qui n'a pas changé jusqu'à nos jours, insiste sur l'importance du trait. Dans ses *Annales des peintres célèbres des dynasties successives*, le trait, le tracé, définit la peinture, par opposition aux couleurs ou aux lavis. Zhang Yanyuan rapporte un dialogue avec un peintre qui se vante d'un procédé pour peindre les nuages :

« Un peintre habile affirma lui-même qu'il était capable de peindre les mouvement des nuages. Je lui dis : "Lorsque les anciens peignaient les nuages, ils n'atteignaient pas une telle subtilité ; si l'on est capable d'humidifier [au préalable] la soie blanche, [puis] de la colorier de poudre légère en soufflant dessus avec la bouche, cela s'appelle les nuages soufflés". [Ce procédé] qui capte un principe naturel, même s'il faut convenir qu'il résout habilement [le problème de la peinture des nuages], ne peut être qualifié de peinture (*hua*) parce qu'on n'y voit aucun coup de pinceau. »¹⁶

Zhang Yanyuan se moque de son interlocuteur, en employant l'expression « nuages soufflés » (*chuiyun*) au lieu de « souffle des nuages » (*yunqi*). Le mot « souffler » a en effet également le sens de « se vanter », ce qui donne une connotation un peu péjorative à cette expression, et met en exergue la prétention du peintre. En outre, il parle de « colorier » (*dianzhui*) la soie, expression qui signifie également « orner, ornementer », ce qui réduit la technique du peintre à un simple procédé ornemental. Il insiste en revanche sur le coup de pinceau. Il parle de « principe naturel » dans la mesure où le peintre souffle sur la soie comme les nuages sont soufflés par le vent.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 265-266.

¹⁵ *Ibidem*, p. 267.

¹⁶ *Ibidem*, p. 674.

Sur cette base du tracé et du coup de pinceau qui définissent la peinture et qui vont influencer sur toute l'histoire de l'art chinois, Zhang Yanyuan souligne l'importance de l'inachevé en peinture. Ce n'est pas l'achèvement qui est mis en avant comme valeur suprême mais l'inachèvement :

« Lorsqu'on peint des existants, il faut tout particulièrement éviter de représenter clairement et nettement l'aspect formel à l'aide des couleurs et des contours, avec trop de minutie et de détails, mais aussi de laisser apparaître ouvertement son adresse et son savoir-faire. C'est pourquoi il ne faut pas s'affliger de l'inachèvement mais de l'achèvement : en sachant qu'une chose est achevée [d'elle-même], pourquoi l'achever ? Car [inachevé] ne signifie pas inaccompli. Ne pas savoir reconnaître l'achèvement est le véritable inachèvement. »¹⁷

En d'autres termes, le véritable achèvement réside dans l'inachèvement, et dans la capacité à savoir laisser advenir cet inachèvement. Ce dernier introduit le devenir dans la peinture, en laissant la place à l'imagination du spectateur qui doit recomposer mentalement les manques ou absences du tracé et des couleurs. La peinture, selon Zhang Yanyuan, ne consiste pas à peindre un ensemble de formes fixes, mais à suggérer la vie des existants. Ici, l'intention qui présidait à l'œuvre subsiste après la réalisation lorsqu'elle est ressentie par le spectateur, grâce à son imagination.

Dans les deux cas, ceux de la cursive brouillon et de la peinture inachevée, se retrouve l'appréciation de quelque chose qui n'est pas fini, et qui, soit se termine dans l'imagination du spectateur, pour la peinture, soit s'apprécie en tant que brouillon, pour la cursive, en raison de l'effet d'aisance, de facilité, de mouvement, bref de vie, que ce style procure.

« Dans les calligraphies (*shu*) du jeune Wang [Xianzhi] qui font cas d'une réalisation dans [des circonstances] favorables, comme pour certaines d'entre elles qui se situent entre le brouillon (*gao*) [en cursive] et la courante (*xing*), lorsque son souffle sans contrainte surpasse tout le monde, il se dresse unique depuis la plus haute antiquité ; seul son père [Wang Xizhi] pourrait devenir son disciple. Zijing, à l'âge de quatorze ou quinze ans, déclara à son père : "La cursive ancienne n'autorise pas la grandeur et la liberté, elle diffère beaucoup des autres styles; [la cursive] moderne (*jin[cao]*) épuise les principes des simplifications et des schématisations, elle fait culminer l'expression coulante de la cursive ; mieux vaut [écrire] entre la [cursive] brouillon et la courante, ce qui se distingue assurément des méthodes du passé ; vous aussi, cher père, devriez changer de style". Yishao [Wang Xizhi] rit et ne répondit pas. »¹⁸

La spécificité du style de Wang Xianzhi, que Zhang Huaiguan admire profondément, est qu'il ne peut être rangé dans aucun de ces deux styles et se situe entre les deux.

C'est pourquoi, alors que l'appréciation peut sembler porter sur le tracé au pinceau, de fait, elle concerne avant tout la relation entre le regardeur et l'artiste. La tradition chinoise considère depuis le XI^e siècle que le spectateur d'une peinture, lorsqu'il observe le tracé sur un rouleau, non seulement se représente en pensée le geste qui a produit le mouvement du tracé, mais peut également percevoir ou ressentir ce tracé dans son propre corps, exactement comme dans la tradition calligraphique. Au cours de l'apprentissage, copier un modèle ne consiste pas seulement à imiter des formes, mais à revivre intérieurement le tracé au pinceau à travers le geste revécu et réactualisé. Autrement dit, à travers et grâce au trait, le calligraphe ou le peintre qui le regarde fait un lien de corps à corps avec le scripteur. L'intention passe de l'un à l'autre.

¹⁷ *Ibidem*, p. 670.

¹⁸ *Ibidem*, p. 433.

Intention et implicite

Pour conclure, et d'un point de vue plus philosophique, ce qui fait que le brouillon, l'inachevé sont aussi appréciés, c'est que précisément, ils laissent la place à l'invisible, et que c'est par cet invisible qu'émerge le visible. Dans la tradition chinoise, visible et invisible ne sont pas opposés mais complémentaires.

La théorie picturale se réfère aux réflexions initiées par les poètes et ne peut se comprendre sans ces dernières. Ainsi, il est utile d'examiner la théorie du poète des Tang Sikong Tu (837-908), qui explique :

« Semblable à la recherche d'une ombre dans l'eau, à l'écriture du printemps naissant, ou au mouvement changeant des nuages sous la brise, ou à l'esprit des plantes et fleurs, ou encore aux vagues marines, ou au relief accidenté d'une montagne, tout cela est semblable au grand Dao, merveilleusement compris dans le monde de poussière : *la ressemblance est obtenue en quittant la forme.* »¹⁹

La dernière phrase peut être traduite par : « abandonner la forme (*xing*) pour obtenir la ressemblance (*si*) ». La « forme » désigne la ressemblance formelle (*xingsi*), et la « ressemblance » correspond à la ressemblance spirituelle (*shensi*). Le poète suggère d'abord les mouvements changeants de la nature qui sont indescriptibles et insaisissables. Comment arriver à les restituer ? Ces mutations de la nature sont de même essence que « le grand Dao », lui aussi indicible et infigurable. C'est pourquoi s'arrêter à la forme des choses ne permet pas de saisir leur totalité. Cependant, c'est dans le sensible que se perçoit le mouvement du Dao. Par conséquent, la ressemblance spirituelle (le mouvement insaisissable) est inséparable de la ressemblance formelle, mais elle la dépasse en l'englobant. Néanmoins, Sikong Tu traite de littérature et non de peinture.

Peu de temps après Sikong Tu, au X^e siècle, le peintre Jing Hao rédige un traité fondamental pour la théorie picturale chinoise, *De la technique du pinceau (Bifa ji)*, dans lequel il approfondit la relation entre ressemblance et vérité picturale, qui revient à la relation entre visible et invisible. Il considère qu'une peinture peut effectivement parvenir à la ressemblance formelle à travers l'apparence de l'objet, mais il insiste sur le fait qu'un peintre doit avoir pour but de parvenir à la vérité, qui n'est pas cantonnée à l'apparence, mais doit aussi restituer son « souffle » (ill. 3). Jing Hao met en scène un novice et le maître qui consent à l'initier :

« “La peinture, c'est le trait (*hua* 畫). Considère l'image de l'objet pour atteindre sa vérité : saisis à la fois sa floraison / son apparence (*hua* 華) et son germe/réalité (*shi*) mais garde toi de confondre les deux. Si tu ne comprend pas ce procédé, tu obtiendras tant bien que mal la ressemblance, mais tu ne pourras pas parvenir à la vérité dans le tracé.”

Je lui demandai : “Qu'est-ce que la ressemblance formelle (*si*) et qu'est-ce que la vérité ?”

Le vieil homme dit : “La ressemblance formelle veut dire obtenir la forme apparente (*xing*) mais en laissant de côté son souffle (*qi*). La vérité veut dire que le souffle aussi bien que la substance (*zhi*)

¹⁹ SIKONG Tu, *Les Vingt-quatre degrés de la poésie (Ershisi shipin)*, § « Forme et physionomie » (*xingrong*), SUN Liangui (éd.), YANG Tingzhi (Qing), annoté par SUN Changxi, LIU Jin, *Deux commentaires des Degrés de la poésie de Sikong Tu (Sikong tu Shipin jieshuo erzhong)*, Jinan, Ji Lu shushe, 1980, pp. 39-40, 116.

sont parfaitement rendus. En général, si le souffle est transmis dans l'apparence (*hua*), mais qu'il est laissé de côté dans l'image, celle-ci est morte." »²⁰

Le sage insiste sur le tracé pictural et sur son esprit, sous-entendant que le tracé doit être animé de souffles. Pourtant si la ressemblance formelle (*si*) est différente de la vérité (*zhen*), les deux ne s'opposent pas : il faut en effet passer par l'apparence / floraison (*hua*) pour saisir la vérité, c'est-à-dire le visible, sans oublier sa réalité en germe (*shi*)²¹, c'est-à-dire l'invisible. La vérité comprend deux aspects : l'apparence extérieure visible, et la réalité en germe invisible. Autrement dit, la simple opposition entre ressemblance et vérité ne tient pas, et si la vérité dépasse la seule ressemblance, elle l'englobe. Ainsi, il n'est pas conçu de contradiction entre visible et invisible : le visible n'est pas illusoire, mais il est fini, limité. Il est en outre indispensable en ce qu'il donne accès à l'infini illimité. Le brouillon, par analogie, ou le trait suggestif, sont par définition limités, mais ils donnent accès à l'illimité en raison même de leur limite, de leur inachèvement. S'ils étaient aboutis, s'ils ne donnaient pas accès à l'imagination et à toutes sortes d'interprétations, il seraient des tracés morts.

Yolaine ESCANDE
Directrice de recherche au CNRS

Ill. 1 D'après Wang Xizhi (303-361), *Préface au Pavillon des Orchidées* (*Lanting xu*), Pékin, musée de l'Ancien palais.

Ill. 2 Copie par Zhang Xu (VIII^e siècle) du *Manuscrit du général* (*Guanjun tie*) en cursive ancienne de Zhang Zhi (?-192), estampage des Song conservé au musée de l'Ancien palais à Pékin.

Ill. 3 Jing Hao (X^e siècle), *Le mont Lu* (*Guanglu shan tu*), encre sur soie, Taipei, musée national du palais.

²⁰ Y. Escande, *Traité* II, *op. cit.*, pp. 936-938

²¹ *Shi* signifie en général « plein, réel », par opposition à « vide ».