



HAL
open science

François Cheng et la calligraphie chinoise

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. François Cheng et la calligraphie chinoise. Olivia Mauriac. Cahier François Cheng, 140, L'Herne, pp.182-187, 2022, Cahier de L'Herne, 9791031903705. hal-03799873

HAL Id: hal-03799873

<https://hal.science/hal-03799873>

Submitted on 4 Oct 2023

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.

François Cheng et la calligraphie chinoise

Yolaine Escande

L'écriture de François Cheng se reconnaît entre toutes.

Même si F. Cheng se revendique d'abord comme poète, il est également calligraphe. Il a appris la calligraphie dans son enfance, en Chine, et la pratiquait alors quotidiennement, au point d'en être dégoûté, nous expliquait-il lors d'un de ses cours à l'Inalco dans les années 1980. Comme il l'expose dans l'introduction au catalogue de ses calligraphies qu'il commente lui-même, dans *Et le souffle devient signe*, c'est son exil qui lui fait prendre conscience de l'importance de cet art pour lui (p. 9), art qui lui est devenu existentiellement indispensable (pp. 9, 102-103).

SPECIFICITES DE L'ECRITURE CHINOISE ET DE SON ART DU PINCEAU

L'écriture chinoise, la seule à être demeurée de type idéographique de ses origines jusqu'à nos jours, n'est pas un pur décalque de la parole, contrairement aux écritures alphabétiques : elle est composée de caractères et non d'un alphabet. Elle a ceci de particulier qu'elle ne se déploie pas de façon linéaire : chaque caractère représente un mot à part entière et se construit autour d'un centre. Le chinois, traditionnellement, s'écrit en colonnes, de haut en bas et de droite à gauche. En revanche, les traits au sein des caractères chinois sont généralement réalisés de gauche à droite et de haut en bas, et leur ordre de graphie est prédéterminé. La

calligraphie inculque le tracé de chaque caractère à partir de formes simples : le trait horizontal, le trait vertical, le trait oblique et le point. Ensuite, la composition de chaque caractère consiste à agencer ces formes simples entre elles autour d'un centre, en sorte que chaque caractère apparaisse distinctement et soit lisible.

Alors que la géométrie occidentale découpe l'espace, la composition chinoise repose sur les liens qui unissent les divers éléments de l'espace. Dans cette conception, chaque nouveau trait dépend de celui qui le précède et influe sur celui qui le suit ; chaque élément ne peut être évalué isolément mais seulement dans sa relation avec les autres. Ainsi, le support, généralement blanc, est-il employé de façon efficace : il devient un élément signifiant. C'est en effet le support, blanc et vide, par opposition au tracé noir et plein, qui permet aux formes de s'incarner et de répondre les unes aux autres¹. Dans un caractère calligraphié, les espaces blancs entre les traits constituent à la fois le lien entre ces divers éléments et celui qui se tisse dans une colonne entre les caractères et entre les différentes colonnes.

La construction de chaque caractère se faisant à partir du centre et n'étant pas linéaire conduit à un recentrement de l'être humain lors de la graphie de chaque nouveau caractère. Par analogie, l'être humain retrouve sa place dans le cosmos : au lieu de subir la tyrannie du temps, le scripteur s'inscrit dans le mouvement perpétuel de l'univers et y participe. En effet, réintroduire la durée dans l'espace en recentrant sans cesse la présence humaine, en organisant un monde autour d'un centre, permet à l'humain de dépasser la tyrannie du temps et de retrouver sa place au sein du cosmos. En outre, en lui offrant une vision globalisante sur chaque caractère, elle lui


permet idéalement de faire fi des limitations spatio-temporelles inhérentes à la condition d'humain et de "devenir" le monde lui-même.

C'est que la calligraphie chinoise n'est pas qu'un art de l'espace mais aussi et surtout un art du temps : le tracé de chaque trait, puis de chaque caractère, exige un parcours temporel. Le temps n'est alors pas vécu comme un instrument de la mort mais comme la manifestation de changements dans l'espace. Ainsi, en passant d'un trait à un autre, d'un caractère à un autre, le scripteur doit prévoir l'émergence du changement. Dans le passage d'un trait à un autre et d'un caractère, puis d'une colonne à une autre, l'œil qui les observe et l'artiste qui les conçoit se recentrent à chaque changement. La place de l'humain est ainsi toujours prévue. Et pourtant le mouvement est sans cesse latent, puisque chaque élément tracé est déjà le commencement du suivant et la continuation du précédent. Ce mouvement spatio-temporel induit le recours à la mémoire pour faire le lien entre les différentes parties et provoque l'intervention active du scripteur puis du spectateur.

C'est par commodité que nous qualifions cet art de l'écriture, qui se pratique avec un pinceau extrêmement sensible, de « calligraphie ». En chinois, cet art ne signifie pas « écrire de façon belle » mais « discipline » ou « méthode d'écriture » (*shufa*). Son objectif est la « culture de soi » puisque, selon Confucius, l'accomplissement passe par « prendre plaisir dans les arts ». Or il est clair que François Cheng prend un immense plaisir à l'art de l'écriture, qu'il qualifie même d'« art de vie »².

MODERNITE DE LA CALLIGRAPHIE DE FRANÇOIS CHENG

Par rapport à l'écriture traditionnelle, chez F. Cheng, les caractères sont simplifiés, à l'exception d'un seul caractère : le « souffle », *qi* 氣, écrit de façon traditionnelle p. 83, certainement en raison de l'image graphique renvoyée par cet idéogramme (« la cuisson du riz » : « en bas, le caractère “riz” et en haut trois traits qui suggèrent l'émanation de la vapeur », p. 84), qui à l'origine, dans sa graphie

antique, était un pictogramme figurant des volutes de nuées :  et en graphie sigillaire sur bronze. L'élément du « riz » 米 a été ajouté par la suite à celui du souffle 气, il est d'ailleurs attesté dans le premier dictionnaire étymologique chinois, datant de l'an 100.

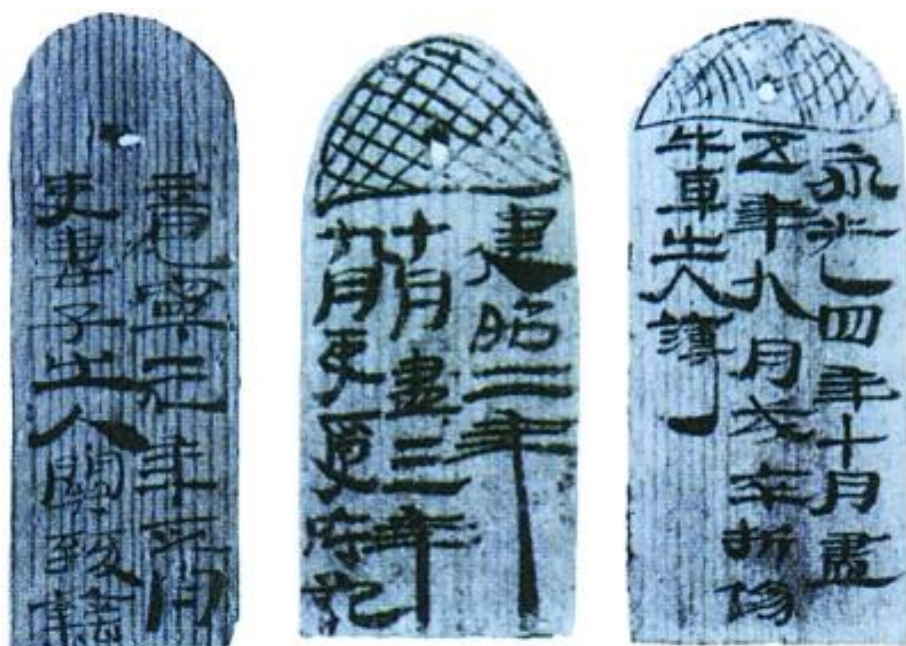
Dans tout le reste de l'ouvrage, F. Cheng adopte la norme choisie en Chine populaire pour l'écriture des caractères, au lieu de garder la façon d'écrire traditionnelle telle qu'il la pratiquait dans son enfance.

Ce qui frappe lorsqu'on observe la série de calligraphies de *Et le souffle devient signe*, c'est que presque toutes sont rehaussées d'une première « trace d'encre » aux lavis pâles. Cette façon de procéder n'a rien de traditionnel, elle appartient à F. Cheng. Dans certains cas, F. Cheng trace d'abord à l'encre pâle les caractères d'écriture. Puis il les retrace par-dessus à l'encre noire, une fois l'encre pâle séchée. Cela donne un effet de densité, voire de relief, en soulignant et rehaussant l'écriture à l'encre noire. Dans d'autres cas, la graphie préalable aux lavis pâles suggère un caractère différent de celui qui est tracé par-dessus, comme par exemple p. 36 : en calligraphiant l'*Ode à*

la Falaise rouge de Su Dongpo (1035-1001), la calligraphie dans son entier, par la présence même de lavis d'encre pâle, suggère la graphie du caractère *hui* 回, « revenir » ou « retourner » ; il en est de même pour la calligraphie du poème de Zhang Ruoxu (660-720 ?), *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printemps*, p. 45. De plus, les longs traits verticaux et obliques dans ces deux œuvres font clairement référence à la graphie antique de l'époque où l'écriture a commencé à devenir un art, au tournant de notre ère, et aux caractères en écriture cléricale des Han, comme on peut en voir par exemple sur les lamelles de bambou trouvées à Juyan (ill.1). Mais ce style antique se perçoit également p. 46, dans la phrase d'un poème de Li Shangyin (813-853), « Mer d'émeraude, ciel d'azur, nuit après nuit, de cœur qui brûle », en particulier dans les traits obliques vers la droite très appuyés des caractères *tian* 天 (ciel) et *ye* 夜 (nuit).



1. Planchettes de bambou des Han trouvées à Juyan



Le choix de F. Cheng n'est pas seulement formel : le rappel de la graphie antique, « retour » au passé, par la tenue du pinceau, aide l'esprit, à travers et par le geste corporel, à se situer hors du temps contemporain. En effet, en revivant le geste identique à celui du calligraphe d'il y a deux mille ans, celui d'aujourd'hui se replace dans le même état d'esprit que son lointain prédécesseur. Il revit à travers le geste réactualisé la même expérience de la tenue et du maniement du pinceau, grâce à quoi, il plonge dans le passé physiquement et spirituellement. Il s'agit bien d'un « retour »

dans le temps, caractère formé de deux carrés l'un dans l'autre : 回 *hui*. On retrouve ce caractère hui 回 en filigrane, comme « fond » de ceux que F. Cheng étudie dans son livre, soit tracé à l'encre très pâle sous ceux à l'encre foncée commentés par F. Cheng, soit suggérés par la composition même des poèmes calligraphiés par l'auteur, notamment pour les calligraphies de *miao*, « merveilleux », p. 56 ; de *wang*, « oublier », p. 57 ; de « où l'on voit le souffle primordial se détacher », p. 60 (avec la même graphie antique) ; de « retournement-transformation », p. 80 ; de *qi*, « le souffle », p. 82 ; de « la porte du jardin », p. 89 ; de *he*, « harmonie », p. 90 ; de *po*, « encre éclatée » ou « encre rompue », par référence à la technique qui consiste à tracer à l'encre foncée sur un lavis d'encre très pâle avant qu'il ne soit sec, ce qui produit des effets d'encres mélangées, p. 91 ; de *xin zhai*, « le jeûne du cœur », p. 97. On peut en déduire que le caractère le plus délicatement présent, le plus prégnant mais aussi le plus discret, est précisément ce caractère *hui* 回, « le retour », qui sous-entend également « la mémoire », décliné sous toutes sortes de formes.

Dans le premier dictionnaire étymologique chinois, qui date de l'an 100, le *Shuowen jiezi* ou *Explication des graphies primitives et dérivées*, l'étymologie du caractère *hui* 回, qui s'écrit aussi 回, renvoie à « l'image de quelque chose [des nuages, des volutes de fumée] qui tourne, roule et revient sur lui-même » 轉也從口中象回轉形. Les formes antiques de ce caractère, en écriture sigillaire, gravées dans le bronze, rappellent une spirale, ou un carré en abyme, tels que les suggèrent certaines calligraphies de F. Cheng (pp. 56, 61, 81, 82, 89-91, 97) :



F. Cheng ne souligne par systématiquement toutes ses calligraphies à l'encre pâle, même s'il le fait dans la plupart des cas. Par exemple, « le bond du dragon », p. 51, est tracé en noir directement sur le papier blanc, de même que le poème de Li Bo (701-762) « Où fleurs et plantes s'épanouissent, les oies sauvages sont de retour », pp. 72-73. Néanmoins, ces tracés à l'encre pâle sont une des caractéristiques de sa calligraphie, qui la situent d'emblée dans la modernité. Cette façon de procéder n'existe en effet nulle part dans l'écriture traditionnelle. De même que le choix de graphie de gauche à droite lorsqu'il y a peu de caractères (pp. 32-33, 42-43, 50-51, 64-65, 72-73, 78-79, 81, 89) et de graphie en écriture simplifiée est en accord avec la réforme qui a eu lieu en Chine pour la modernisation de l'écriture chinoise advenue avec l'avènement au pouvoir du Parti communiste chinois en 1949.

En cela, F. Cheng inscrit résolument ses créations calligraphiques dans le courant de la « calligraphie moderne » (*xiandai shufa*), apparue en Chine dans les années 1980, après l'ouverture de la Chine à l'Occident lancée par Deng Xiaoping en 1979. Les calligraphes « modernes » ont tenté de renouveler la tradition de plusieurs manières, notamment en cherchant une nouvelle inspiration en se tournant vers l'origine supposément picturale de l'écriture chinoise, en faisant référence au fait que la première catégorie de caractères chinois est appelée « pictogrammes », littéralement « caractères imitant la forme » (*xiangxingzi* 象形字). C'est ainsi que les calligraphes modernes japonais ont revisité la calligraphie traditionnelle chinoise au

début du XX^e siècle, suivis par les calligraphes coréens, taïwanais et chinois au cours du XX^e siècle³. D'autres manières de renouveler la calligraphie chinoise ont été d'y ajouter des couleurs, ou encore de décomposer les caractères d'écriture au point de les rendre illisibles, ou de jouer sur les lavis d'encre, mais dans tous les cas, en conservant le principe du « coup de pinceau » (*hua*). *Hua* est aussi bien le « trait » que le « coup de pinceau », qui signifie « tracer » ou « peindre », mais encore son résultat, c'est-à-dire le « tracé » et la « peinture ».

Les caractères d'écriture de F. Cheng demeurent toujours lisibles, ils sont en effet écrits en écriture régulière (p. 24) ou semi-cursive (« style *allant* ou *marchant* », p. 25), plus rarement en cursive. Leur modernité, outre les lavis à l'encre pâle, vient de leur composition et de leur décomposition, comme dans « Tracer une voie », pp. 68-69, des jeux sur les colonnes qui se chevauchent ou sont décalées, comme par exemple dans « Mer d'émeraude, ciel d'azur, nuit après nuit, de cœur qui brûle », p. 46, ou dans « Où fleurs de plantes s'épanouissent, les oies sauvages sont de retour », pp. 72-73, ou des changements de direction de lecture, comme dans « la vie engendre la vie et il n'y aura pas de fin », p. 49, et dans « va-et-vient sans fin », p. 95 (il faut d'abord lire de haut en bas, *shensheng* 生生, « la vie engendre la vie » dans le premier cas, *qu-lai* 去来 « aller et retour » dans le second, puis de gauche à droite, *bu-xi* 不息 « sans cesse », et *wu-zhong* 无终 « sans fin », ce qui forme dans les deux cas un signe de croix, de même p. 58), ou encore de l'ajout de signes de ponctuation, pp. 72-73 : les deux points à l'encre ne sont pas des traits appartenant à des caractères.

Ainsi, la calligraphie de F. Cheng (né en 1929), par sa modernité, contraste avec celle de ses proches contemporains : elle se distingue totalement des « traces d'encre » de Zao Wou-ki (1920-2013), qui a complètement rejeté cet art dans sa démarche et qui n'a pratiqué que la peinture, même s'il est revenu à l'emploi de l'encre à la fin de sa vie⁴, ou de la calligraphie de Chu Teh-chun (1920-2014) qui s'exerçait quotidiennement à l'écriture au pinceau mais en se consacrant à la cursive traditionnelle⁵.

Cela ne veut certainement pas dire que F. Cheng n'excelle pas dans l'écriture traditionnelle. C'est tout le contraire, et il suffit de regarder les couvertures de ses nombreux livres : par exemple, sur celle de *Cinq méditations sur la mort, autrement dit, sur la vie* (Albin Michel, 2013), l'expression « la vie engendre la vie, il n'y aura pas de fin » est calligraphiée par l'auteur dans un style semi-cursif parfaitement traditionnel, sur deux colonnes qui se lisent de droite à gauche. On peut comparer cette phrase avec la même dans *Et le souffle devient signe*, p. 48, examinée plus haut, et constater à quel point les deux diffèrent. De même, sur les couvertures de *Quand reviennent les âmes errantes* (Albin Michel, 2012, <https://www.albin-michel.fr/quand-reviennent-les-ames-errantes-9782226451316>), *Le Dit de Tianyi* (1998, couverture de 2001 en Poche : <https://www.livredepoche.com/livre/le-dit-de-tian-yi-9782253151012>), *Le Dialogue : une passion pour la langue française* (2002 : <https://www.editionsddb.fr/livre/fiche/le-dialogue-9782220050898>), *Cinq méditations sur la beauté* (2010 : <https://www.albin-michel.fr/cinq-meditations-sur-la-beaute-9782226400420>), etc., les calligraphies sont tracées de façon absolument traditionnelle. Cela signifie que la modernité de l'écriture

au pinceau de F. Cheng est un choix délibéré, une création, une expression toute personnelle.

CALLIGRAPHIE ET SCEAUX

Le sceau sur la page de couverture de *Et le souffle devient signe*, en rouge, est visiblement de la main de l'artiste. Il signifie « écrit par Bao[yi] », Baoyi étant les deux caractères du nom de plume chinois de F. Cheng, ou « embrasser l'unité », autrement dit, il se définit par « celui qui embrasse l'un ». Son prénom de plume complet se trouve sur un autre sceau, par exemple accompagnant le caractère *shen*, « inspiré » ou « divin », p. 101.

Le sceau est un élément important dans la composition, il apporte une touche de couleur, généralement rouge, qui relève le contraste noir et blanc des caractères d'écriture sur le papier. Il marque également le regard de celui qui apprécie l'œuvre pour la première fois, sur le support, à savoir le calligraphe lui-même qui, s'il est satisfait de ses « traces d'encre », les authentifie à l'aide de son sceau. Le collectionneur qui prend ensuite possession de l'œuvre appose le sien à son tour.

Reste que ces deux sceaux de F. Cheng ne sont pas écrits dans la graphie qui leur est d'ordinaire dévolue : au lieu de l'écriture sigillaire que l'on s'attend à trouver, ils sont écrits en régulière, l'écriture « standard » telle qu'elle est normalisée depuis les premiers siècles de notre ère, alors que la sigillaire est la graphie chinoise la plus ancienne (pp. 24-25) et aujourd'hui encore couramment employée pour les sceaux. On la voit d'ailleurs sur un autre sceau employé par F. Cheng, sur la partie inscrite

en chinois avec son prénom de plume, accompagnant son nom et son prénom en français. Mais ce sceau là n'est pas de sa main.

En revanche, ce qui frappe également dans les calligraphies modernes de F. Cheng telles qu'elles sont présentées dans *Et le souffle devient signe*, et qui ont été exposées au musée des Beaux-Arts de Tours en 2018-19⁶, c'est que le tracé des traits dans les caractères même rappelle très souvent la technique de l'écriture sigillaire, c'est-à-dire un tracé souple, régulier, aux courbes douces et sans angles, mais exprimant un dynamisme joyeux à travers les traces de « blanc volant », comme par exemple dans le caractère « L'état originel de l'univers » (*hun*) p. 29, ou dans « rêve », *meng*, sur la couverture de l'ouvrage (aussi présent p. 77), ou encore dans « le bond du dragon », p. 50, « le vol d'aigle », p. 62, etc. C'est précisément en raison de ces caractéristiques que l'écriture de F. Cheng se reconnaît entre toutes.

¹ Voir F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

² F. Cheng, *Et le souffle devient signe. Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, Paris, L'Iconoclaste, 2001, p. 22.

³ Sur la calligraphie moderne japonaise, voir Francette Delaleu, "Japanese Avant-Garde Calligraphy. Its Genesis at a Glance" (*Riben qianwei shufa tanguan* 日本前衛書法探觀), *The International Symposium Word and Writing* (*Guoji shufa wenxianzhan. Wenzhi yu shuxie* 國際書法文獻展—文字與書寫), Tai-chung, Taiwan National Museum of Fine Arts 國立台灣美術館, 2001, pp. 79-109 ; sur la calligraphie chinoise moderne, voir Yang Yingshi 楊應時, "The New Artistic Trend of China Mainland 'Modern Calligraphy', Retrospect and Prospect" (*Zhongguo Dalu 'xiandai shufa' yishu xinchao huigu yu zhanwang* 中國大陸現代書法藝術新潮回顧與展望), 2001 *Modern*

Calligraphy New Prospect. Conference on Scholarly Bilateral Exchanges (2001 *xiandai shufa xin zhanwang. Liang'an xueshu jiaoliu yantaohui* 2001 現代書法新展望---兩岸學術交流研討會), Tai-chung, Taiwan National Museum of Fine Arts, 2002, pp. 35-55.

⁴ Je me permets de renvoyer à mon article : Y. Escande, « Les Jeux du trait et de l'encre », in Bernard Vouilloux (éd.), *Henri Michaux et Zao Wou-Ki dans l'empire des signes*, Paris, Flammarion, 2015, pp. 60-71.

⁵ Y. Escande, « Chu Teh-Chun et la calligraphie cursive », *Connaissance des arts. Hors-série, Chu Teh-Chun, hors-série*, mai 2021, pp. 21-26.

⁶ Les calligraphies de F. Cheng ont été exposées au musée des Beaux-Arts de Tours du 7 octobre 2018 au 7 janvier 2019. Le dossier de presse est accessible en ligne :

https://mba.tours.fr/uploads/Document/14/3230_843_Cheng-Communique-de-presse-002.pdf