



HAL
open science

“Puiser aux sources de son cœur” : intérieur et intérieurité dans les arts chinois

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. “Puiser aux sources de son cœur” : intérieur et intérieurité dans les arts chinois. Jacquie Pigeaud. *L'intérieur*, Presses universitaires de Rennes, pp.231-243, 2017, *L'intérieur*, 978-2-7535-5346-0. hal-03813252

HAL Id: hal-03813252

<https://hal.science/hal-03813252>

Submitted on 22 Oct 2022

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.

XX^{èmes} Entretiens de La Garenne Lemot – L'Intérieur

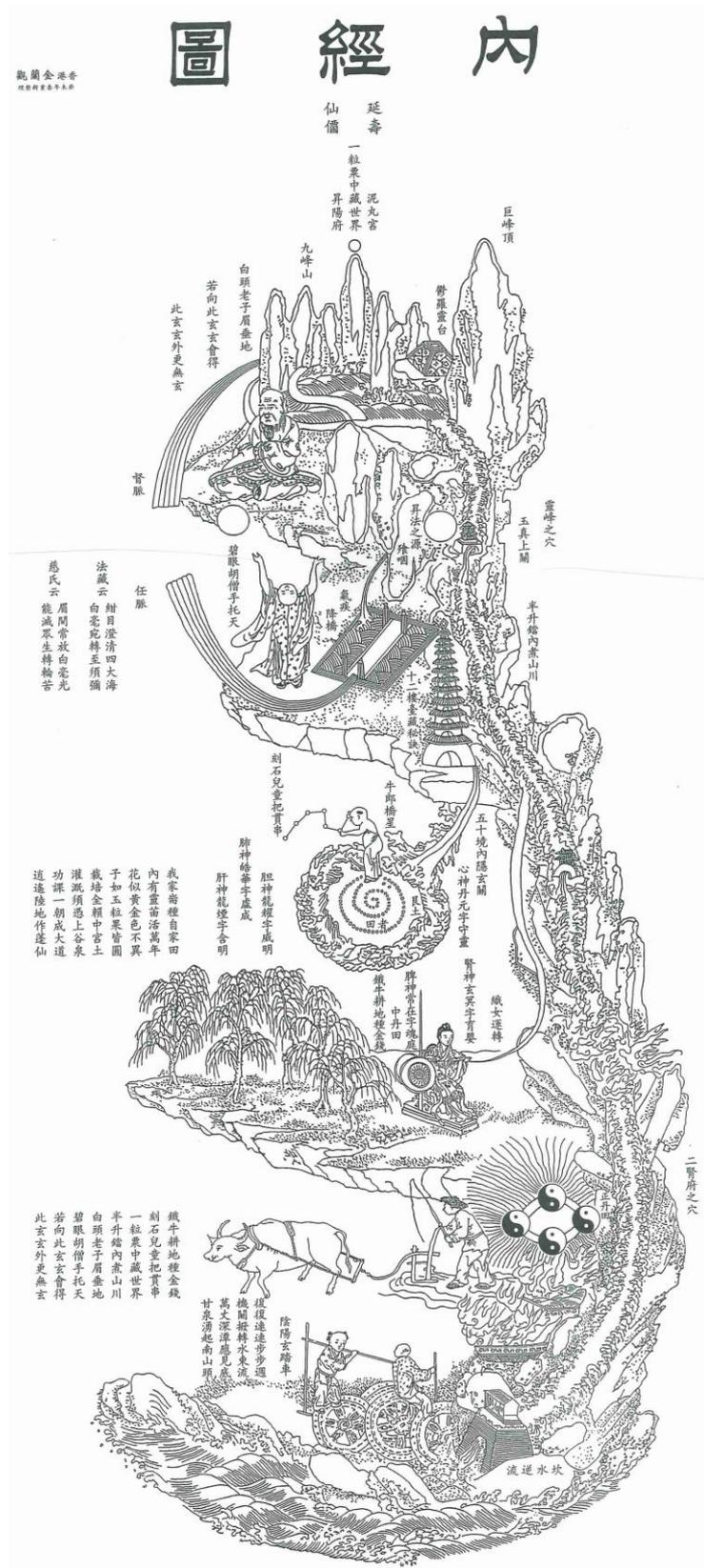
« *Puiser aux sources de son cœur* » :
Intérieur et intériorité dans les arts chinois.

Yolaine Escande
(CRAL, CNRS-EHESS)

En chinois, l'intérieur peut se traduire par divers caractères ou par plusieurs expressions : par exemple, le caractère qui désigne le dedans au sens d'aller de l'extérieur vers l'intérieur, *nei* 內¹, ou encore celui qui désigne le dedans, l'intérieur au sens de centre, *zhong* 中². Le premier caractère est employé, notamment, pour désigner la « carte des méridiens intérieurs » (*neijing tu* 內經圖) (ill. 1) en médecine chinoise traditionnelle. Le second est celui qui fait partie de l'expression qui qualifie couramment « la Chine » en chinois, parfois traduite par « l'Empire du Milieu » (*Zhongguo* 中國). Quant à l'intériorité, elle est de préférence exprimée par le cœur, *xin* 心, que certains traduisent par « cœur-esprit » parce que le cœur est aussi bien le siège de la conscience que des émotions et des pensées. Mais il existe également des expressions qui désignent l'intérieur ou l'intériorité au sens de fond du cœur, comme *lingfu* 靈府 (littéralement « demeure de l'âme ») ou *lingtai* 靈台 (« terrasse de l'âme »).

¹ Dans le dictionnaire étymologique de Xu Shen (30-124), litt. *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées*, 100, *nei* 內 (« l'intérieur ») est défini comme « pénétrer 入, entrer en venant de l'extérieur », *Shuowen jiezi*, Pékin, Zhonghua shuju, 1963, p. 109.

² L'étymologie du caractère 中 est une flèche (le trait vertical) traversant la cible (le rectangle) en son centre.



1. Carte des méridiens intérieurs (*neijing tu* 內經圖), Pékin, temple du Nuage blanc.

Ainsi, plutôt que de chercher à traduire un concept *a priori*, de façon contrainte, il semble plus intéressant de se pencher plus particulièrement sur une phrase, prononcée par un peintre du VIII^e siècle, en raison de l'importance qui lui a été accordée tout au long de l'histoire de la peinture et des arts chinois. Cette phrase est même considérée comme exprimant la spécificité de l'art chinois. Et elle concerne très exactement la question de l'intériorité.

Le peintre Zhang Zao (actif pendant la seconde moitié du VIII^e siècle), en effet, répondant à un autre peintre qui lui demandait d'où venait le mystère de sa création, s'exclame :

« Extérieurement, je prends pour maître le processus de la création (造化) et intérieurement (心源), je puiser aux sources de mon cœur (心源). »³

Prendre « pour maître le processus de la création » qui correspond au processus naturel, à la création qui survient d'elle-même sans savoir comment, sans but ni raison, est l'un des mots d'ordre de l'activité artistique chinoise, qui ne s'attache pas à l'imitation formelle mais à une imitation des principes régissant la création dans la nature. Zhang Zao conçoit un intérieur qui correspond aux « sources de son cœur », et un extérieur (wai 外) qui renvoie à la fois à la nature (le processus de la création) et au contenu de la peinture. Cette affirmation de Zhang Zao met en jeu deux questions : celle de la correspondance entre intérieur (« les sources de mon cœur ») et extérieur (« le processus de la création »), et celle de la correspondance entre la peinture et la nature.

Même si aucune œuvre de cet artiste n'est parvenue jusqu'à nous, et si ses œuvres ont disparu très tôt, cette assertion de Zhang Zao est néanmoins sans

³ Zhang Yanyuan, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidai minghua ji)*, chap. 10, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie. Les textes fondateurs (Les Tang et les Cinq dynasties)*, Tome II, Paris, Klincksieck, 2010, p. 915.

cesse reprise par les théoriciens de la peinture. Par exemple, Wang Lü (1332-1383) du début des Ming :

« Je prends pour maître mon cœur, qui prend pour maître mon regard, qui prend pour maître le mont Hua. »⁴

De même, le peintre, poète et calligraphe Dong Qichang (1555-1636) prône de « prendre pour maître et ami la création (*zhaohua*) »⁵ et son ami Mo Shilong (1538-1589) de « prendre pour maîtres le ciel et la terre »⁶. Dong Qichang est en effet le théoricien qui a reconsidéré l'histoire de l'art chinois, établissant la tradition lettrée, lui conférant ses lettres de noblesse et mettant en place les critères d'évaluation et de classement des œuvres et des artistes en vigueur dans les collections chinoises et dans les musées jusqu'à la fin du XX^e siècle. Ses critères n'ont été réévalués qu'à la fin du XX^e siècle, ce qui prouve leur poids.

L'assertion de Zhang Zao a souvent été entendue en termes d'équilibre entre subjectivité et objectivité, pourtant elle porte un sens plus complexe si nous nous y arrêtons plus longtemps : que trouve-t-on à l'intérieur ? Précisément, à quoi correspondent les « sources de mon cœur » (*xinyuan* 心源) ?

1. « puiser aux sources de mon cœur »

En premier lieu, « puiser aux sources de mon cœur » n'est pas limité à la seule subjectivité de Zhang Zao. Les « sources du cœur » (*xinyuan* 心源) est en effet à l'origine une expression bouddhique qui désigne le cœur ou l'esprit comme le fonds et l'origine de toute chose. Cette expression ne se trouve pas dans les textes taoïstes ou confucéens d'avant l'empire. Sa première occurrence apparaît dans une traduction

⁴ Préface au motif du mont Hua (*Huashantu xu*, vers 1380), in Yu Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian)*, Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1957, 2 vol., vol. 2, p. 704. Toutes les traductions sont de moi sauf lorsque je le précise.

⁵ *Instructions sur la peinture (Huazhi)*, in Yu Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories*, op. cit., vol. 2, p. 722.

⁶ *Huashuo (Sur la peinture)*, in Yu Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories*, op. cit., vol. 2, p. 713.

datant des Han orientaux (III^e siècle) d'un canon bouddhique. Par exemple, le chapitre 42 du *Canon bouddhique*, traduit en chinois au plus tard au VI^e siècle, énonce dans sa version chinoise :

« Le Bouddha dit : "Les moines qui s'engagent dans la vie monacale doivent abandonner désirs et amour, connaître leurs propres sources du cœur (*xinyuan* 心源) afin d'atteindre les principes profonds du bouddhisme et de s'éveiller aux méthodes de l'absence d'action (*wuwei* 無為)". »⁷

Dans le bouddhisme, les « sources du cœur » est une expression technique à deux caractères : le premier caractère, *xin* 心, c'est le cœur qui est à l'origine de toutes choses ; il désigne l'intériorité véritable. C'est un cœur sans arrière-pensée, et même sans pensée et sans but, sans intention ni volonté ; tout cœur avec une intention ou une pensée est qualifié de « non-cœur » (*feixin* 非心). Le cœur des « sources du cœur » est sans distinction, il ne peut pas tromper ; dans le bouddhisme de la Terre pure en effet, les sources du cœur correspondent à la Terre pure ou à l'éveil du cœur à la nature de Bouddha qui est la Terre pure⁸. Le second caractère de l'expression, les sources (*yuan* 源), désigne l'origine de toute chose, c'est-à-dire la réalité réelle d'où émerge tout phénomène ; autrement dit, il s'agit d'une réalité qui émerge d'un cœur « pur », c'est-à-dire d'un cœur parvenu à l'éveil à la nature de Bouddha.

Dans le bouddhisme *chan* qui mêle au bouddhisme le taoïsme et le confucianisme, la conception des sources du cœur considérées comme éveil à la nature de Bouddha connaît une nette évolution. Les sources du cœur correspondent alors au « cœur originel » (*benxin* 本心) issu du confucianisme, qui conçoit le cœur

⁷ *Le Soutra en 42 articles (Sishi'er zhang jing)*, article deux, « Abandonner désirs et requêtes » (*duanyu jueqiu*). Le texte peut être consulté en ligne : <http://book.bfn.org/books/0024.htm#a04> .

⁸ Voir le texte du maître *chan* Yongming Yanshou (904-975) des Song, *La Fin commune de la myriade de bonnes actions (Wanshan tong gui ji)*, *juan shang*, recueilli dans le *Nouveau canon bouddhique révisé sous [l'ère] Dazheng (Dazheng xinxiu dazangjing)*, vol. 48, p. 966.

comme originellement bon, semblable au cœur du nouveau-né⁹. Dans le bouddhisme *chan*, l'éveil est issu des sources du cœur. Selon Paul Demiéville dans son article « Le miroir spirituel »¹⁰, l'école *chan* du bouddhisme se marque par l'opposition entre gradualistes et subitistes. De façon schématique, pour les gradualistes, la pureté originelle du cœur doit se retrouver à l'issue d'efforts, parce que cette pureté originelle est souillée par les « passions adventices », qualifiées de « poussières » en chinois¹¹, alors que pour les subitistes, le cœur étant originellement pur, par nature, il ne peut être souillé, il suffit donc de créer les conditions pour parvenir y accéder, sans avoir à faire d'effort, par intuition.

Selon Demiéville, dans le bouddhisme *chan*, « pour les partisans de la doctrine "subite", la vue perfective de l'absolu en nous-mêmes se produit de façon "subite" en dehors de toute condition temporelle, causale ou autre »¹² ; « les choses sont envisagées "d'un seul coup" ». L'intemporel est aussi l'éternel. L'impureté n'est pas même considérée¹³. C'est la seconde école, celle du *chan* du Sud, qui a prédominé en Chine, en particulier à partir des Tang au VIII^e siècle. Et c'est cette école qui a été prônée dans la pratique picturale lettrée.

L'opposition entre gradualistes et subitistes est en effet reprise par Dong Qichang dans le domaine pictural et artistique pour expliquer la supériorité de la peinture lettrée, assimilée à la tradition subitiste, alors que les professionnels et académiciens, « qui vivent de leur travail et qui doivent faire œuvre de virtuosité et d'habileté technique, se voient rattachés à la tradition gradualiste.

2. les « poussières du cœur »

En second lieu, l'importance de Zhang Zao dans l'histoire de l'art chinois n'est pas fortuite. Un poème de la fin des Tang, dû à Yuan Zhen (779-831) et

⁹ *Laozi*, chap. 7 « Retour au naturel » ; voir Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 164.

¹⁰ Recueilli dans *Choix d'études bouddhiques (1929-1970)*, Leyde, E. J. Brill, 1973, pp. 131-156.

¹¹ *Idem*, p. 135.

¹² *Idem*, p. 133.

¹³ *Idem*, p. 134.

intitulé « Peinture de pins » (*Huasong*) décrit en quoi les peintures de Zhang Zao surpassaient toutes celles de ses contemporains :

« Lorsque Zhang Zao peignait de vieux pins, il saisissait toujours leur esprit et leur structure, [leurs aiguilles] d'un vert tendre balayées par le vent printanier, [leurs troncs et branches tels des] dragons secs s'élevant et heurtant la lune froide. Une fois transmis aux générations d'artisans peintres, ceux-ci ont complètement fait disparaître leur allure extraordinaire : leurs branches menues n'ont aucune légèreté ni entrain, leurs troncs inflexibles surgissent en l'air. Je viens seulement de saisir que, lorsqu'on a le cœur (*xin* 心) empoussiéré, il est difficile de dépeindre la consistance des brumes et nuées. Il vaut mieux que je me rende dans les monts Zheyang pour observer les véritables (*zhen* 真) existants des montagnes profondes. »¹⁴

Alors que Zhang Zao capte les pins dans leur « véritable (*zhen* 真) réalité », les artisans peintres l'ont complètement fait disparaître dans leurs rouleaux. En d'autres termes, pour Yuan Zhen, les artisans-peintres n'expriment pas la nature de Bouddha ; la raison en est que, intérieurement, des poussières « recouvrent leur cœur » littéralement ; le cœur empoussiéré n'est pas le cœur pur ni le cœur naturel et profond des êtres humains. Contrairement à Zhang Zao qui intérieurement « puise aux sources de son cœur », eux ne sont pas capables de retrouver intérieurement cette source dans laquelle le maître puise la vérité du pin. C'est la raison pour laquelle Yuan Zhen termine en disant : « Il vaut mieux que je me rende dans les monts Zheyang pour observer les véritables existants des montagnes profondes. » Ces « véritables existants » (*zhen wu* 真物) sont issus des « sources du cœur » lorsque le peintre s'éveille soudainement, subitement, à leur présence réelle qu'il capte intérieurement et retranscrit sur la peinture. En d'autres termes, le peintre ne se sert pas de ses connaissances rationnelles pour regarder puis saisir les pins, son éveil subit lui permet d'abolir toute distance entre lui et le monde. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le

¹⁴ *Œuvre poétique complète de Yuan Zhen (Yuan Zhen shi quanji)*, Pékin, Wenxue guji chubanshe, 1956, *juan* 398, n°11.

peintre qui a interrogé Zhang Zao au sujet de sa création abandonne ensuite la peinture en déposant son pinceau. Voici l'extrait en entier :

« Au début, le président du secrétariat du prince héritier Bi Hong [VIII^e siècle] éclipsait tout le monde à son époque ; dès qu'il vit [l'œuvre de Zhang Zao], il soupira d'étonnement, s'émerveillant de ce qu'il avait employé seulement [des pinceaux] aux poils usés, ou parfois frotté la soie avec la main. C'est pourquoi il demanda à Zao auprès de qui celui-ci avait étudié ; il répondit : "Extérieurement, j'ai pris pour maître la création (*zhaohua*) et intérieurement, je puiser aux sources de mon cœur". Par conséquent, Bi Hong déposa son pinceau. »¹⁵

L'éveil du cœur à la peinture ne dépend pas de la vue, mais du regard intérieur. Cependant, les sources ne nous rapportent pas que Zhang Zao ait été un bouddhiste pratiquant, au contraire d'un autre grand maître de la période, Wu Daozi (685 ?-758 ?). Le seul indice nous indiquant son intérêt pour le bouddhisme est le titre du traité théorique qu'il a écrit, et que mentionne sa biographie dans les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* de Zhang Yanyuan (IX^e siècle) :

« Il était particulièrement habile aux pins et rochers, aux montagnes et eaux, et il rédigea un livre intitulé *L'Univers de la peinture* (*Huijing* 繪境), dans lequel il parle des secrets essentiels de la peinture [mais], comme le texte est long, je ne le consigne pas ici. »¹⁶

Le terme ici traduit par « univers », *jing* 境, est un terme bouddhique, très employé dans le *chan*. Sans entrer dans les détails, il suffit de retenir que, parmi les titres de traités chinois sur la peinture dans l'histoire de l'art chinois, le sien est sans doute le seul à avoir une connotation aussi clairement bouddhique. L'interprétation des sources du cœur ne peut être faite, dès lors, qu'à travers leur sens bouddhique, en particulier *chan*, et la compréhension qu'en ont eue les artistes lettrés et théoriciens chinois qui ont fait référence à Zhang Zao.

¹⁵ Zhang Yanyuan, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives*, dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, op. cit., tome II, p. 915.

¹⁶ *Ibidem*.

3. L'empreinte du cœur

Par exemple, le théoricien des Song Guo Ruoxu (XI^e siècle) estime que, dans les six règles de la peinture énoncées au V^e siècle, la première – « la résonance des souffles qui donne vie et mouvement » (*qiyun shengdong*) –, est la plus difficile et la plus importante, parce que la résonance des souffles d'une œuvre provient des sources du cœur de l'artiste. Il rajoute un concept, celui de l'empreinte du cœur (*xinyin* 心印) de l'artiste, ce qui signifie que l'intériorité du peintre se voit matériellement dans la trace qu'il laisse sur le papier ou la soie, à la condition que l'œuvre créée soit l'expression des sources du cœur (*xinyuan* 心源). Ensuite, Guo Ruoxu explique que la résonance des souffles dépend de la qualité de celui qui manie le pinceau.

La pensée de Guo Ruoxu, qui met l'accent sur les qualités internes des artistes, a pu être interprétée comme l'apologie d'une conscience de classe, puisqu'il parle des ermites, des hauts fonctionnaires et de membres des classes cultivées. Reste que l'appartenance à une classe sociale favorisée ne garantit absolument pas la capacité à créer selon les sources de son cœur d'une part, et que d'autre part, certains des meilleurs peintres sont d'origine très modeste, y compris dans le traité de Guo Ruoxu ; en revanche, ils se distinguent nécessairement des artisans, qui font œuvre de virtuosité, tel Bi Hong qui, quoique très haut fonctionnaire, abandonne la peinture. Guo Ruoxu s'intéresse bien plus aux « sources du cœur » des peintres qu'à leur origine ou appartenance sociale, puisqu'il affirme :

« Une peinture doit être remplie de résonance des souffles (*qiyun* 氣韻) pour pouvoir être qualifiée de perle de son époque. Sinon, quoiqu'elle exprime totalement l'habileté de la pensée, elle parvient seulement à l'ouvrage d'un artisan commun : même qualifiée de peinture, elle n'en est pas une. C'est pourquoi le sieur Yang ne put recevoir l'enseignement de son maître et Lunbian ne put transmettre [son art] à son fils, car il tient d'un ressort céleste (*tianji*), et sourd de l'intériorité (*lingfu* 靈府). Par exemple, dans le cas de la technique répandue dans le monde d'apprécier les signatures [physiognomonie], on qualifie ces dernières d'empreintes du cœur (*xinyin* 心印) : ayant pour origine les sources du cœur (*xinyuan* 心源), elles sont

transformées par l'imagination sous forme de traces (*ji* 迹) qui, si elles s'accordent au cœur, sont qualifiées d'empreintes (*yin* 印). Quant à tout ce que la pensée peut déployer en accord avec le cœur, c'est également qualifié d'empreinte (*yin*). D'autant plus pour les calligraphies et peintures qui, exprimant émotions et pensées, sont ciselées sur la soie ou le papier : comment ne s'agirait-il pas d'empreintes (*yin*) ? De plus, les signatures gardent [témoignage] de la noblesse et de la bassesse, du malheur et du bonheur ; comment alors calligraphie et peinture pourraient-elles échapper à [exprimer] l'élévation ou l'abjection de la résonance du souffle [de leur auteur] ? Généralement, en peinture, la résonance des souffles prend sa source dans le cœur insouciant et l'éclat spirituel naît dans l'utilisation du pinceau dont la difficulté peut certainement être connue. »¹⁷

Cependant, si les sources du cœur sont bien à l'origine des empreintes, qualifiées de traces picturales ou calligraphiques, ce qui fait que ces sources du cœur sourdent du pinceau, c'est bien l'éveil subit, l'intuition ou ressort céleste ; d'ailleurs, Guo Ruocu l'exprime clairement au sujet de la première des règles de la peinture :

« La résonance des souffles exige nécessairement une connaissance innée, c'est pourquoi elle ne peut pas être saisie par l'habileté ni par le soin, ni être atteinte avec le temps. Elle est un accord tacite, une communion d'esprit, quelque chose qui survient sans que l'on sache comment. »¹⁸

Cela signifie-t-il que tout travail est inutile, puisqu'elle « exige une connaissance innée » ? En réalité, cela signifie simplement que cette possibilité est à la portée de tous, comme le cœur de Bouddha est en tout un chacun. Néanmoins, Guo Ruoxu, qui n'était pas un bouddhiste, poursuit ensuite en affirmant que :

« Mon humble personne a observé que les œuvres extraordinaires depuis l'antiquité sont dues pour la plupart à des sages de talent de haute condition, à des lettrés d'esprit supérieur en retraite ou à ceux qui, "agissant avec bienveillance, trouvaient leur plaisir dans les arts"¹⁹ ; ils exploraient l'abstrus et

¹⁷ Guo Ruoxu, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture (Tubua jianwen zhi)*, § « sur l'impossibilité d'enseigner la résonance des souffles », in Yu Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Référence aux *Entretiens* de Confucius, VII.6 :

« Le Maître dit : "Concentre ta volonté sur la Voie, prends appui sur la Vertu, modèle tes actions sur le *ren*, et prends ton plaisir dans les arts" » (trad. A. Cheng, *Entretiens*, Paris, Seuil, 1981, p. 62).

sondaient le profond et transmettaient à leurs peintures leurs sentiments élevés et élégants. »²⁰

Cela signifie que même si tout le monde a cette capacité ou cette connaissance innée, puisque la résonance des souffles ne peut être atteinte ni par la connaissance acquise ni par la technique, encore faut-il parvenir à l'éveil, puisqu'elle survient sans que l'on sache comment, pour pouvoir ensuite l'exprimer en peinture sous forme de traces. En bon confucéen, Guo Ruoxu mentionne des personnalités qui pratiquent « les arts », c'est-à-dire les activités servant à la formation de l'homme de bien confucéen.

Il semblerait que l'expression « empreinte du cœur » (*xinyin* 心印) provienne elle aussi du bouddhisme *chan*, dans lequel elle occupe une place très importante : l'expression désigne la façon même dont la transmission se fait dans le bouddhisme *chan*, à savoir par initiation, sans étude de livres, et de maître à élève, « de cœur à cœur ». Cette transmission sans dogme, sans livre ni rituel, est qualifiée d'empreinte du cœur (*xinyin*). Cette forme de transmission est si communément admise que la croyance veut qu'elle ait été gravée dans la pierre (ill. 2), en particulier sur le mont Putuo dans le Zhejiang, où le bodhisattva Avalokiteshvara (Guanyin en chinois) aurait légué son enseignement de cœur à cœur en laissant une trace de son « cœur » dans le rocher.

Les arts désignent les activités qui servent à la formation de l'homme de bien : les rites, la musique, le tir à l'arc, la conduite de chars, l'arithmétique et l'écriture.

²⁰ Guo Ruoxu, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*, § « sur l'impossibilité d'apprendre la résonance des souffles », in Yu Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories*, op. cit., vol. 1, p. 59.



2. Le caractère « cœur », gravé dans un rocher du mont Putuo (Zhejiang), est considéré comme une trace de la transmission de cœur à cœur.

Néanmoins, même si le *chan* se caractérise par une transmission sans livre, certains maîtres ont vu leurs paroles notées par des disciples, grâce à quoi cette tradition a pu être connue dès ses origines. C'est le cas notamment de l'enseignement de Huangbo Xiyun (?-850), qui affirma :

« Maître Bodhidharma est arrivé des cieux occidentaux sur cette terre... il a transmis secrètement l'empreinte du cœur ; l'empreinte, c'est ton cœur originel [l'intériorité]. La loi bouddhique est imprimée par le cœur, le cœur est imprimé par la loi bouddhique ; si le cœur est ainsi, la loi aussi »²¹.

Ce qui est imprimé dans le cœur est la vérité bouddhique, la nature de Bouddha ; elle s'imprime de façon intuitive. Le terme indique que la méthode intuitive du *chan*, par

²¹ *L'Essentiel de la transmission du cœur de Huangbo (Huangbo chuanxin fayao)*, recueilli dans Ze Cang (XIII^e siècle) (comp.), *Recueil [des propos] des anciens maîtres (Guzun suyü lu)*, Shanghai, Guji chubanshe, 1991, *juan* 3, § 28.

des actes, se distingue de celle qui se fait par la parole ou les écrits. La loi bouddhique imprimée (*fayin* 法印) désigne la vérité bouddhique qui s'exprime par sa réalité et son immutabilité, son universalité et sa transmission authentique du Bouddha aux patriarches du *chan* à d'autres adeptes et maîtres.

4. intérieur, intériorité et vérité picturale

Dans le contexte pictural chinois, l'empreinte du cœur ne désigne pas la doctrine du bouddha à laquelle s'éveille le peintre, mais la vérité de l'objet à peindre. L'empreinte du cœur porte bien sur l'intériorité et sur la façon dont celle-ci saisit la vérité naturelle par intuition et non grâce à la technique. Pour autant, cela ne veut pas dire qu'il ne faille pas étudier la technique picturale, mais que celle-ci n'est ni un but suffisant, ni une fin en soi. L'apprentissage pictural doit être dépassé et la technique ne pas être un obstacle à l'appréhension intuitive de la réalité.

C'est certainement le poète Fu Zai 符載 (?-vers 813), qui décrit le mieux cette appréhension intuitive de la réalité chez Zhang Zao dans son poème *En regardant le secrétaire Zhang peindre pins et rochers, préface* (*Guan Zhang Yuanwai hua songshi xu*, vers 750 ?)²² ; lui ne la décrit pas en termes bouddhiques *chan*, mais en termes taoïstes. Zhang Zao peint dans une inspiration subite, comme s'il était en train de danser :

« À l'automne, au septième mois [lunaire], Shenyuan [Lu Li] organisa un banquet chez lui, dans un pavillon richement décoré, aux mets et vins raffinés. Dans la cour, aux bambous [luisants] après la pluie, frais et clairsemés, quelle scène délicieuse ! Le maître [Zhang Zao], comblé par les dons du ciel généreux, apparut soudain [à la réception], demanda avec brusquerie de la soie sans apprêt, parce qu'il désirait faire la démonstration de ses traces extraordinaires (*qi*). L'hôte souleva les manches de sa robe, se leva et lui lança un cri en écho. À cette occasion il avait réuni vingt-quatre invités de renom, assis à sa gauche et à sa droite ; tous se tinrent debout [aussi silencieux et immobiles qu'une] montagne, pour le voir et l'observer avec attention. Le secrétaire [Zhang Zao] s'installa au milieu, il s'assit jambes écartées, prit son souffle et laissa agir son inspiration (*shenji*). Il sidéra les convives : comme si des éclairs avaient sillonné

²² Traduit dans les *Traité chinois de peinture et de calligraphie, tome II, op. cit.*, pp. 518-521.

le ciel ou si une tornade avait balayé les airs, [son pinceau] emporté, changeant de direction, tournant, s'arrêtant, brandi rapidement ou soudain immobile, son encre semblait crachée de sa pointe volante, ses mains se démembrent ; s'assemblant et se séparant, indistinctes, d'étranges formes apparurent tout à coup : lorsqu'il eut terminé, des pins [à l'écorce] écaillée et fissurée, des rochers escarpés et abrupts, des eaux claires et de vastes nuages paisibles [surgirent]. Il jeta son pinceau, se releva et regarda autour de lui ; c'était comme si le ciel s'était éclairci après un orage, révélant la nature profonde (*qingxing*) des existants. Lorsqu'on contemple l'art (*yi*) de maître Zhang, ce n'est pas de la peinture (*hua*), mais le Dao véritable (*zhen*). Lorsqu'il était dans sa pratique, on savait déjà qu'il avait abandonné ingéniosité et habileté (*jiqiao*), son intention (*yi*) dans la création mystérieuse (*xuanhua*), alors que les existants se trouvaient dans son intériorité (*lingfu*) et non dans ses sens²³. C'est pourquoi « il les saisissait en son cœur (*xin*) » et « sa main y répondait en écho ». Des aspects uniques et des formes sans pareil s'exprimaient de sa pointe. Son souffle vital (*qi*) en harmonie et paisible, il était le compagnon de la puissance spirituelle (*shen*). »²⁴

Dans ce poème, ce qui frappe, c'est l'espèce de transe dans laquelle peint l'artiste, qui ne cherche pas à faire montre de virtuosité, et qui a d'ailleurs « abandonné ingéniosité et habileté ». Au contraire, sa façon de peindre semble désordonnée ; ce qui lui confère sa raison, après coup, c'est qu'elle relève du Dao puisqu'elle « révèle la nature profonde des existants ». On voit bien que cette inspiration, cette intuition céleste subite, emporte non seulement le peintre, mais aussi les assistants qui sont saisis.

Arrivés à ce point, l'intérieur ou les sources du cœur, et l'intériorité de l'empreinte du cœur, sont le nœud du contact entre l'homme et le monde, au moment où, subitement, la conscience de soi se perd au profit de la perception de la véritable réalité des existants, mais aussi du lien avec ceux qui entourent le peintre. Alors, on peut légitimement se poser la question de, une fois l'éveil atteint, pourquoi prendre

²³ *Lingtai* désigne dans le contexte la condition de l'esprit, l'expression vient du *Zhuangzi* : « On ne peut pas pénétrer à l'intérieur (*nei*) du cœur (*lingtai*). » (chap. 23, Gengsang Chu), que Liou Kia-hway traduit littéralement par « terrasse de l'âme », Tchouang-tseu, *Œuvre complète*, Paris, Gallimard / Unesco, 1969, p. 189. Zhuangzi ajoute, chap. 5 (De chongfu) : « On ne peut pas pénétrer dans l'intériorité (*lingfu*). » (trad. très différente de celle de Liou Kia-hway, *ibidem*, p. 63).

²⁴ *En regardant le secrétaire Zhang peindre pins et rochers, préface* (*Guan Zhang Yuanwai hua songsbi xu*, vers 750 ?), dans *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome II, *op. cit.*, pp. 518-521.

son pinceau et peindre ? C'est que, précisément, le plus important est la transmission de cette expérience, son partage. Ce qui fait que l'éveil n'est qu'une étape du processus de création, auquel participe le peintre, par son intérieur. Mais même cet éveil n'est pas le but ultime, sinon il serait le résultat d'un désir. Ce qui compte par-dessus tout, c'est la transmission, qui dépasse le seul éveil personnel.

Pour conclure, l'intérieur n'est donc aucunement un jugement de la conscience, au sens de for intérieur. Il ne s'entend pas par opposition à un extérieur comme il semblait apparaître au début de cet article, l'intérieur n'est pas le privé par opposition au public, autrement dit, l'intériorité ne s'oppose pas à une extériorité. Au contraire, c'est à l'intérieur que se trouve la plus grande ouverture et la véritable perception du monde et des existants : l'intérieur *est* extérieur au sens où mon cœur est au diapason des autres cœurs qui sont saisis en même temps que le mien par une même inspiration lorsque celle-ci advient.

Cette expérience est perceptible dans la peinture de l'architecte formé en Occident et lettré, Chen Chi-kwan (Chen Qikuan, 1921-2007), qui vivait dans le jardin qu'il avait créé et où il peignait quotidiennement²⁵. Sa peinture *Double écran* (*Shuangping*) nous fait percevoir le lien que l'artiste établit avec le monde, en introduisant l'extérieur du jardin à l'intérieur et inversement, par un réseau de portes et de paliers successifs (ill. 3).

²⁵ Sur le campus de l'université Tung-hai (Donghai), Taiwan.



3. Chen Ch'i-kwan (1921-2007), *Double écran (Shuangping)*, 1992, encre et couleurs sur papier, 62 x 61 cm, collection de la famille de l'artiste.

Chen emploie la perspective linéaire architecturale pour habilement transmettre une dimension hétérogène à la tradition occidentale, en sectionnant l'espace par les lignes géométriques et les couleurs pâles mais tranchées des murs, des sols et des portes ; en revanche, les sinuosités des plantes et des pierres du chemin, issues de la tradition chinoise, guident le regard vers le fond et le point central de l'image – qui n'est pas

Yolaine Escande, « "Puiser aux sources de son cœur" : intérieur et intériorité dans les arts chinois », Jackie Pigeaud (éd.), *L'intérieur*, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp.231-243 <https://pur-editions.fr/product/6666/l-interieur>

un point de fuite – et mettent son intérieur au premier plan en lien direct et ininterrompu avec l'extérieur, sans aucune rupture.

Ce type d'expérience est souvent peint dans la tradition lettrée. Par exemple, la peinture sur feuille d'album de Sun Kehong (1533-1610), *La Lune se lève (Yue shang)* (ill. 4,) montre un lettré installé dans son pavillon jardinier devant sa table de travail, qui lève la tête pour admirer la lune, au-delà de la clôture du jardin.



4.Sun Kehong (1533-1610), *La Lune se lève (Yue shang)*, détail d'un rouleau horizontal intitulé *Elégantes distractions pour les heures de loisir*, encre et couleurs sur papier, 27,9 x 1333,9 cm, Taipei, musée national du Palais.

Ici encore, l'expérience de l'intérieur du jardin, image de l'intérieur du cœur de l'artiste, n'est pas coupée de l'extérieur mais au contraire reliée aux milliers d'existants, au monde et au grand tout qui englobent l'intériorité, par la présence de la lune.

Yolaine Escande, « "Puiser aux sources de son cœur" : intérieur et intériorité dans les arts chinois », Jackie Pigeaud (éd.), *L'intérieur*, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp.231-243 <https://pur-editions.fr/product/6666/l-interieur>

L'intériorité n'est pas, selon la tradition chinoise, close sur elle-même, mais au contraire, ouverte sur l'extérieur et sur le lien avec tous les autres existants.