



**HAL**  
open science

## L'expérience de la création dans l'art chinois

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. L'expérience de la création dans l'art chinois. Richard Conte. René Passeron, la création en acte, presses universitaires de la Sorbonne, pp.161-172, 2023, 979-10-351-0850-2. hal-03960091

**HAL Id: hal-03960091**

**<https://hal.science/hal-03960091>**

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.

**« Les chemins de la création »  
autour de l'œuvre de René Passeron**

*L'expérience de la création dans l'art chinois*

Yolaine Escande (CNRS, EHESS Paris)

CRAL, UMR 8566  
EHESS  
54 bd Raspail  
75006 Paris

résumé :

« L'expérience de la création dans l'art chinois » propose un cheminement dans la pratique de la création artistique dans la peinture chinoise, à partir de l'examen de deux cas représentatifs, l'un de la modernité, l'autre de la période contemporaine. Dans la pratique, la création est conçue comme le résultat de l'union du cœur et de la main. Après une rapide définition des termes désignant la « création » en chinois, est d'abord présenté le cas de Gao Qipei (1660-1734), peintre lettré et haut fonctionnaire qui inventa la peinture aux doigts et à la main, abandonnant tout décorum dans l'acte de peindre. C'est ensuite l'œuvre et la théorie picturale du Wu Guanzhong (1919-2010), peintre chinois internationalement reconnu dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qui sont étudiés, puisque celui-ci propose comme moteur essentiel à la création « la joie du cœur ».

mots clés :

Gao Qipei, Wu Guanzhong, peinture à la main, peinture à l'encre, « réjouir son cœur »

La question de la « création » dans la tradition artistique et théorique chinoise vaut d'être posée, mais au lieu de l'aborder sous un angle purement théorique, c'est à partir de la démarche poétique telle que l'a prônée René Passeron qu'elle sera examinée à la suite. C'est donc à partir du faire, dans l'art tel qu'il se pratique dans la période moderne et contemporaine, que la conception de la « création » sera traitée.

La question de la création dans la pensée chinoise a déjà été examinée par François Jullien qui, dès 1989, rédigeait *Procès ou création : une introduction à la pensée des lettrés chinois*<sup>1</sup>, initiant une longue série d'ouvrages qu'il est inutile de rappeler ici, en commençant à s'interroger précisément sur la création. Cet ouvrage propose une réflexion à partir de la pensée d'un des plus grands philosophes chinois qui a vécu au XVII<sup>e</sup> siècle, Wang Fuzhi. F. Jullien souligne les spécificités de cette pensée, située dans une croyance du réel perçu comme tangible, qui fonctionne selon le principe du procès, par opposition à la pensée de la création caractéristique selon lui de la philosophie européenne, grecque en particulier. Même si le chapitre cinq de *Procès ou création* annonce en titre : « ni créateur, ni création », il ne faut pas oublier qu'il s'agit là de la pensée d'un philosophe qui, s'il est remarquable et représentatif en tant que philosophe, n'en est pas moins circonscrit à une époque donnée et à un domaine spécifique de la pensée. À travers son étude, F. Jullien aborde l'aspect théorique de la création, en particulier le rapport au monde et au ciel et à la terre. Il ne traite de la création artistique qu'à travers, en effet, l'exemple de Wang Fuzhi, dans la poésie. Or, celui-ci ne peut à lui seul représenter ce qui se passe dans la création artistique en général, notamment en calligraphie ou en peinture. Ces deux formes d'art ont de fait connu une importante théorisation et ce, depuis les premiers siècles de notre ère. Cependant, d'une part, l'exemple de Wang Fuzhi ne peut être pris pour toutes les formes de création en Chine et, d'autre part, la réflexion développée à la suite ne prend pas les mêmes points d'appui que celle de F. Jullien.

---

<sup>1</sup> *Procès ou création : une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris, Seuil, 1989.

C'est en effet l'approche des artistes qui guidera la réflexion, c'est-à-dire ceux qui ont pratiqué la création artistique et qui ont théorisé sur elle, mais également l'expérience artistique, telle qu'elle s'est transmise jusqu'à nos jours. Cela permettra de montrer notamment qu'une création ancrée dans la tradition n'est pas incompatible avec la modernité.

Selon la conception traditionnelle, la création ne peut advenir que lorsque la main et le cœur sont à l'unisson<sup>2</sup>. Mais la main dans la tradition calligraphie et picturale chinoise se meut avec le pinceau ; quant au cœur, siège de la conscience, il doit se rendre disponible afin que le pinceau puisse être manipulé sans contrainte.

## I. La main

Il existe en chinois, comme en français et dans les langues occidentales, deux formes de création : celle de la nature, et celle de l'être humain. La première se dit en chinois *zao* 造化, et elle porte sur la création au sens de « création, transformation ». En dehors de la création-transformation qui désigne globalement le processus d'engendrement et de déclin que l'on trouve dans la tradition ou dans la pensée chinoise, et qu'étudie F. Jullien, il existe en chinois moderne une seconde expression pour signifier le fait de créer, notamment dans les arts graphiques : *chuangzao* 創造. Celle-ci correspond à la création au sens de « créer, fabriquer ». Pourtant, cette expression apparaît dans ce sens dès le VIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les *Jugements sur les calligraphes (Shuduan)* de Zhang Huaiguan<sup>3</sup>.

En chinois ancien, ces deux termes de l'expression *chuangzao* sont employés le plus souvent séparément, et chacun signifie « fabriquer, créer, inventer ». Les deux sont d'ailleurs employés indifféremment. Il est même question de créateur au sens d'artiste dans les textes chinois sur la peinture et la calligraphie, également dès le VIII<sup>e</sup>

<sup>2</sup> Voir Y. Escande, « La main dans la peinture et la calligraphie chinoises », *Predella, rivista semestrale di arti visive* 29 : *Chirurgia della creazione. Mano e arti visive*, n° 29, 2011, pp. 135-145.

<sup>3</sup> Ce traité est traduit dans Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie (les Tang et les Cinq Dynasties)*, vol. 2, 2010, pp. 210-429.

siècle<sup>4</sup>. La création artistique n'a *a priori* aucun lien avec le religieux. L'étymologie de *zao* 造 est liée au processus de fabrication des armes<sup>5</sup>. Celle de *chuang* 創, « créer, inventer », picto-phonogramme, composé d'un élément sémantique, le couteau 刀, et d'un élément phonétique, *chuang* 倉, porte à l'origine sur le fait de découper, de percer<sup>6</sup>. Elle est ainsi également liée à la fabrication.

Dans la théorie de l'art chinois, portant sur les seules activités considérées comme des « arts », à savoir l'écriture, la peinture, la poésie et la musique, la création procède de l'union du cœur et de la main. La théorie de l'art est rédigée par des lettrés, ceux-là même qui pratiquent les « arts », non de façon professionnelle, mais en amateurs, en dehors de leurs occupations officielles. En peinture et calligraphie, la main joue un rôle pratique essentiel, puisque c'est elle qui saisit et manipule le pinceau, principalement pour écrire. Cependant, le pinceau est identique pour la peinture et l'écriture. C'est pourquoi ce dernier devient une prothèse du corps, le « cœur » du pinceau, c'est-à-dire la partie ventrue des poils qui renferme l'encre, étant indifféremment décrit comme celui du peintre ou du calligraphe<sup>7</sup>. Pourtant, la main signifie avant tout le travail manuel, par contraste avec le travail de l'esprit, et elle est de ce fait associée à l'artisanat. Elle désigne également l'acte, l'activité, en particulier dans la mise en œuvre du pinceau, la dextérité de la manœuvre et plus généralement, la technique. Dans le contexte de l'art lettré, la main est *a priori* considérée comme secondaire par rapport au cœur, assimilé au siège de la conscience ; elle est par conséquent dévalorisée par certains auteurs qui mettent l'accent sur le cœur et sa disponibilité. En effet, de façon apparemment paradoxale, même si dans la pratique, le geste conduit par la main est primordial dans le tracé, fondement de la calligraphie et de la peinture chinoises, c'est pourtant l'absence de geste qui est mis en avant dans la théorie.

---

<sup>4</sup> Il est alors conçu une forme d'autonomie de l'artiste capable de créer ; voir Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, tome 2, *op. cit.*, pp. 531, 539, 934.

<sup>5</sup> Voir XU Shen (30-124), *Shuowen jiezi* (*Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées*, 100), Pékin, Zhonghua shuju, 1987, p. 39.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>7</sup> Pour plus de détails, voir Y. Escande, *L'Art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p. 91.

Si nous partons du point de vue de la pratique telle qu'elle s'exerce et telle qu'elle a été transmise, nous pouvons constater plusieurs caractéristiques liées à l'idée de la main et du faire, qui sont susceptibles d'expliquer ce paradoxe apparent. Car si « l'éloge de la main est aussi celui de la pensée »<sup>8</sup>, ce qu'elle produit permet, dans la conception chinoise, un accès direct au cœur de celui qui l'exerce. Reste que la modernité chinoise apparaît dans les arts graphiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec le peintre et haut fonctionnaire des Qing Gao Qipei (1660-1734), qui rejette l'usage du pinceau, au profit de celui de la main, pour peindre et calligraphier. Gao est contemporain du fameux moine Citrouille-Amère, Shitao (1641-1718 ?), mais il est qualifié d'« excentrique » en raison de sa technique privilégiée.

C'est en effet à lui qu'est attribuée l'invention de la peinture aux doigts et aux ongles, qu'il aurait conçue au cours d'un rêve, dans sa jeunesse. Selon plusieurs sources, il utilisa d'abord un pinceau mais progressivement, serait passé à l'usage presque exclusif de la main et des ongles. De fait, il n'est pas le véritable inventeur de cette technique, mais il est celui qui l'a fait connaître et sa pratique est remarquable, en raison de sa très grande spontanéité (ill. 1).

Gao est allé beaucoup plus loin que tous ses prédécesseurs, tel Zhang Zao (fin du VIII<sup>e</sup> siècle) des Tang qui utilisait les mains, mais dont la pratique était essentiellement au pinceau<sup>9</sup>. Gao Qipei appliquait l'encre et les couleurs avec le bout des doigts, avec le côté de la main pour les lavis et les gros traits, et il traçait des lignes mais aussi les caractères chinois avec ses ongles longs, manœuvrés de côté. Utiliser les ongles, même de côté, sur du papier chinois n'est pas tâche aisée, étant donné que le papier de riz est très souple et particulièrement fragile dès qu'il est un tant soit peu mouillé. Arriver comme l'a fait Gao Qipei à écrire des calligraphies entières et tracer des traits fins sans trouser systématiquement le support demande une grande maîtrise des gestes et des formes, mais encore de l'humidité du papier. Peindre et écrire

---

<sup>8</sup> Expression de Claire Solomon Bayet, citée par Christian Jacob, dans « L'éloge de la main est aussi celui de la pensée », in Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 31.

<sup>9</sup> *Traité chinois de peinture et de calligraphie, tome 2, op. cit.*, p. 915.

spontanément, c'est-à-dire relativement vite, est particulièrement difficile, surtout avec des lavis (ill. 1), comme on peut le voir dans ce rouleau *Debout seul sur un sommet élevé* (*Gaogang duli*).



1. Gao Qipei, *Debout seul sur un sommet élevé* (*Gaogang duli*), Pékin, musée de l'Ancien palais

Son petit-neveu, Gao Bing, a rapporté dans son *Traité sur la peinture aux doigts* (*Zhitou huashuo*) que cette méthode picturale était venue à Gao Qipei dans un rêve alors qu'il avait une vingtaine d'années. Or Gao Qipei mentionne lui-même cette invention dans une de ses peintures, intitulée *Regarder en haut et en bas* (*Fuyang*) conservée à Pékin, au musée de l'Ancien palais (ill. 2) :

« Lorsque j'étais jeune, j'aimais peindre en style méticuleux. Il me fallait plusieurs mois pour achever une composition et, dès qu'elle était finie, je la laissais de côté sans la regarder. Plus tard, j'ai voulu pratiquer une peinture suggestive. »

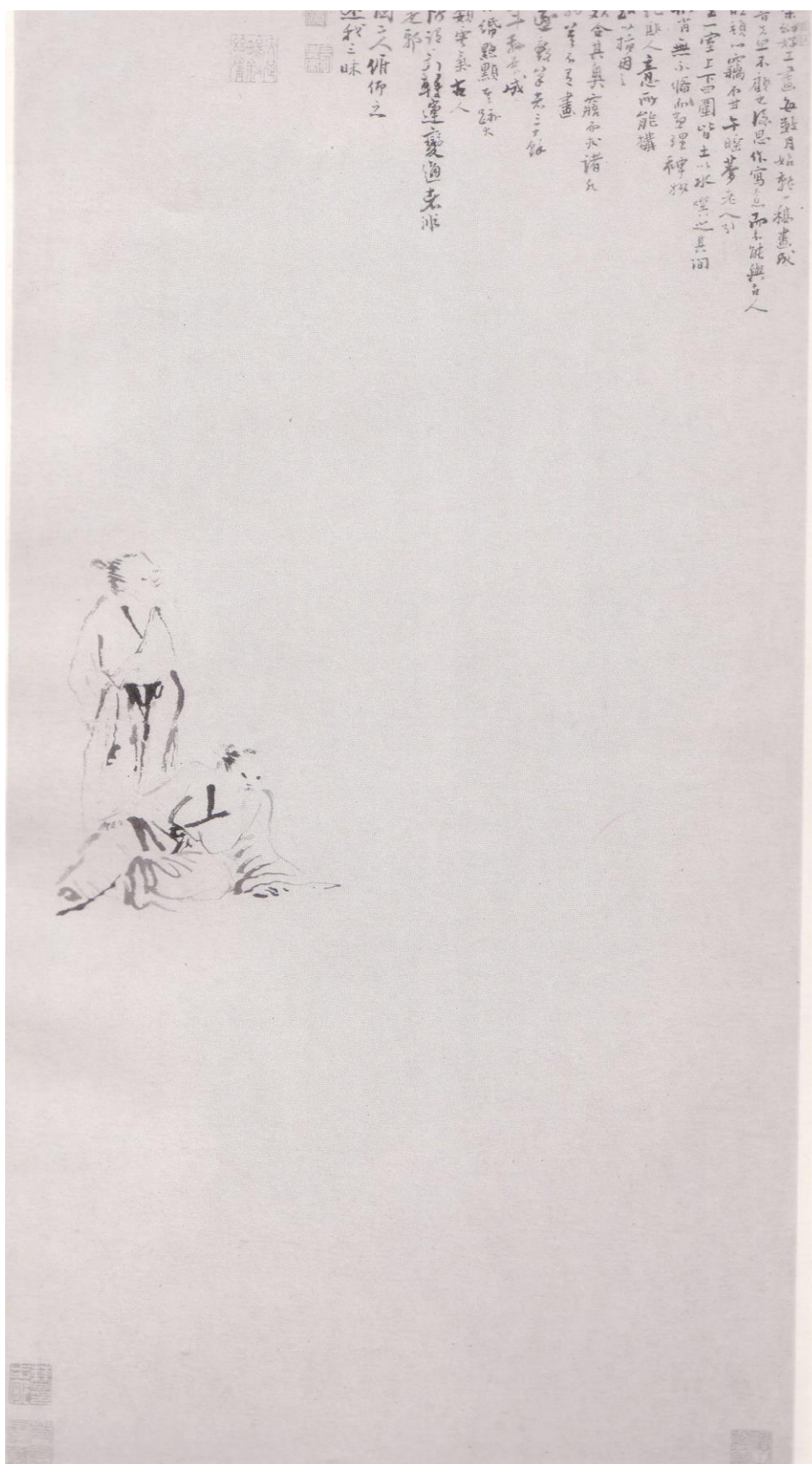
« Un après-midi que je dormais, je rêvai qu'un vieillard m'emmenait dans une pièce dont les quatre murs de haut en bas étaient de pierre. Il cracha de l'eau dessus, créant formes et similitudes entièrement achevées. Ses principes picturaux étaient merveilleux, dépassant de loin ce qu'un homme pouvait concevoir et fabriquer. Je les traçai avec mes doigts et réussis à m'identifier à leur mystère. Quand je me réveillai, je recherchai ces visions partout, les représentant toutes. J'abandonnai le pinceau et ne l'utilise plus depuis ce moment, il y a plus de trente ans. »

Nous ne nous interrogerons pas ici sur la véracité de ce rêve ni sur la réalité de ce qu'affirme Gao Qipei qui, de fait, a utilisé toute sa vie le pinceau pour ses peintures officielles, à l'académie, et les doigts pour ses peintures personnelles, qui l'ont rendu célèbre<sup>10</sup>. Ce qui nous intéresse, dans son cas, c'est que Gao Qipei rejette ouvertement dès lors l'usage du pinceau, même si dans la pratique il a continué à l'employer pour ses peintures officielles, réalisées dans leur majorité sur commande pour la cour impériale. Dans les créations qu'il considérait comme véritablement siennes, et dignes d'être transmises, il n'a pratiqué que la peinture aux doigts et à la main. Il se débarrasse donc d'un des attributs du lettré, le pinceau, emblème de pouvoir symbolique et de connaissances lettrées, au profit de la main, pourtant jusque là considérée comme dégradante.

---

<sup>10</sup> Voir le catalogue de ses œuvres, YANG Renkai, *Catalogue des peintures de Gao Qipei* (*Gao Qipei huaji*), Shanghai, Shuhua chubanshe, 1989.





2. Gao Qipei, *Regarder en haut et en bas* (Fuyang), Pékin, musée de l'Ancien palais.

La peinture *Regarder en haut et en bas*, de fait est une œuvre minimaliste et extrêmement ambitieuse. On y voit deux personnages dans la partie inférieure gauche du rouleau, l'un assis, regard tourné vers le bas, l'autre debout, regardant vers le haut, c'est-à-dire vers l'inscription, seul autre élément graphique, avec le sceau. D'emblée, le jeu de regards s'impose et contraint le spectateur à découvrir et à lire l'inscription. L'eau crachée est une technique avérée en peinture, que Gao Qipei n'a pas inventée, mais qu'il souligne également dans son inscription ; au lieu de lavis au pinceau, l'eau crachée permet d'humidifier le support et de créer un effet de flou. Tout décorum est donc abandonné, au profit du corps du peintre, bouche et mains. Gao Qipei propose à travers cette œuvre de transmettre au spectateur le secret de son art. Il s'inscrit dans la tradition par sa volonté de transmettre son art, c'est-à-dire son invention, mais rompt avec celle-ci dans le même temps, entrant dans la modernité, en ne se référant pas à un maître.

Le petit-neveu de Gao Qipei explique que, dans son rêve, comme il n'avait pas de pinceau, et qu'il voulait reproduire les visions extraordinaires de l'immortel qui l'initiait, il s'est mis à peindre avec les doigts. Gao se débarrasse ainsi de toute médiation et, par la suite, les œuvres qui ont fait sa célébrité et qui se sont transmises à la postérité sont ses peintures aux doigts et à la main. Reste que ne sont pas seulement transmises à la postérité ses œuvres aux doigts, mais surtout sa technique, qui est de nos jours couramment intégrée à la pratique lettrée. Aujourd'hui encore, la technique picturale de type traditionnelle a recours à son invention.

## II. le cœur

La disponibilité du cœur est une étape essentielle pour comprendre la création dans le sens chinois, en particulier lettré. L'un des peintres chinois les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle, et certainement le plus célèbre internationalement à la fin du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, Wu Guanzhong (1919-2010), a longuement examiné

cette question, surtout dans son ouvrage dédié au peintre des Qing, Shitao<sup>11</sup>. Dans *Ma lecture des Propos sur la peinture de Shitao* en 1997<sup>12</sup>, Wu Guanzhong explique les conditions indispensables, selon lui, à la création artistique. Il reprend alors l'expression de Shitao, et insiste sur ce qui lui semble le plus important : l'allégresse, littéralement, « réjouir son cœur » (*kuai qi xin* 快其心). Selon lui en effet, toute contrainte, temporelle ou formelle, étant un frein à la création, l'exigence essentielle, lors de l'acte de peindre, est d'avoir le cœur léger et plein d'entrain, ce qui détermine le résultat de l'œuvre.

Wu Guanzhong, diplômé de l'Académie des beaux-arts de Hangzhou en 1942, comme Zao Wou-ki (1920-2013) et Chu Teh-chun (1920-2014), obtint une bourse d'études pour étudier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 1947 mais, contrairement à ses camarades d'études, il retourna en Chine en 1950, par « décision patriotique » ainsi que l'explique Alain Bonfand<sup>13</sup>. En 1992, il était le premier artiste vivant à voir ses œuvres exposées au British Museum<sup>14</sup>. À la différence de Zao et Chu, ses œuvres ne sont pas abstraites mais figuratives ; contraint par les circonstances politiques et le formalisme du réalisme socialiste, soviétique puis maoïste, dans les années 1950-1970, Wu Guanzhong se tourna vers le paysage, sujet moins sensible que les nus qu'il avait peints à ses débuts.

Sa reconnaissance n'est pas cantonnée à la peinture : Wu Guanzhong est également réputé comme critique et théoricien d'art en Chine. Son article intitulé « Le pinceau et l'encre ne valent rien » (*Bimo dengyu ling*)<sup>15</sup> paru en 1992 a notamment suscité de vives discussions entre artistes et critiques d'art chinois. Il affirme ainsi :

---

<sup>11</sup> Le traité de Shitao, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, est traduit en français par Pierre RYCKMANS, Paris, Plon, 2007.

<sup>12</sup> Wu Guanzhong, *Wo du Shitao Huayulu*, Pékin, Rongbaozhai, 1997.

<sup>13</sup> Citant Richard Barnhardt, dans Alain Bonfand, « Wu Guanzhong : le peintre, la terre et le cerf-volant », *Wu Guanzhong*, Paris, La Différence, 2007, p. 21.

<sup>14</sup> Voir le catalogue de cette exposition, Anne Farrer (éd.), *Wu Guanzhong : A Twentieth Century Chinese Painter*, Londres, British Museum Press, 1992.

<sup>15</sup> Dans l'hebdomadaire *Mingbao* de Hong Kong (*Mingbao zhoukan*), 1992, republié à Nankin, Jiangsu Wenyi chubanshe, 2010, pp. 192-193, traduit en français dans *Wu Guanzhong, op. cit.*, pp. 313-314.

« Si le pinceau et l'encre coupent tout lien avec la surface concrète de la peinture et en sont isolés, ils ne valent plus rien. La peinture traditionnelle de notre pays utilise surtout le pinceau et l'encre sur le papier ou la soie ; le pinceau et l'encre représentent l'élément fondamental du procédé d'expression, c'est pourquoi l'appréciation d'une peinture concerne nécessairement le pinceau et l'encre. Progressivement, on a négligé le principal pour s'attacher au secondaire et les gens n'ont apprécié et discuté que le pinceau et l'encre isolément. L'accessoire prenant le pas sur l'essentiel, ce sont le pinceau et l'encre qui, contre toute attente, sont devenus le critère d'appréciation des peintures. [...]

Non seulement le pinceau et l'encre, mais tous les média et matériaux picturaux se transforment, et il n'est pas indispensable que la transformation aille forcément vers la nouveauté et que celle-ci soit nécessairement bonne. Les anciens média réunissent des qualités qui ne peuvent pas être remplacées, comme la poterie grossière<sup>16</sup>, le papier de Xuan<sup>17</sup> ou le pinceau et l'encre qui gardent pour toujours leur jeunesse ; mais cette jeunesse ne demeure que s'ils sont au service de l'évolution de l'œuvre. Le pinceau et l'encre qui coupent tout lien avec la surface concrète de la peinture et qui s'en isolent ne valent plus rien, exactement comme l'argile qui n'a pas encore été modelée en une forme ne vaut rien. »<sup>18</sup>

Cette affirmation de Wu Guanzhong est tellement vraie qu'il n'a jamais abandonné la pratique de la peinture à l'encre traditionnelle sur papier, tout en produisant l'essentiel de ses œuvres à l'huile sur toile.

A la suite de Shitao, Wu Guanzhong affirmait donc que le moteur essentiel de l'art n'est ni la quête de nouveauté, ni l'innovation, ni le désir, mais simplement la joie, « réjouir son cœur » :

---

<sup>16</sup> Qui sert de pierre à encre.

<sup>17</sup> Ville de l'Anhui où est fabriqué le meilleur papier de Chine.

<sup>18</sup> *Wu Guanzhong, op. cit.*, pp. 313-314.

« La vie, n'est qu'un processus. Il y a deux façons de le montrer : par le pillage, comme à la guerre, ou par la création, comme les scientifiques et les artistes. La saveur de la joie (*lequ* 樂趣) de toute leur vie se trouve dans la création et l'exploration [...] Aujourd'hui les gens parlent constamment d'innovation, mais être innovant est très difficile ; même si on s'y voue corps et âme toute sa vie, le résultat n'est pas toujours probant. Mais si l'on réussit, c'est une joie incomparable, la valeur de la vie y est montrée. »<sup>19</sup>

La joie est donc le résultat de la création et de l'exploration. Dans ce cas, il faut se demander comment provoquer cette joie issue de la création, puisque créer n'est pas chose aisée. Wu Guanzhong fournit quelques éléments de réponse dans son interprétation du texte de Shitao dans *Ma lecture des Propos sur la peinture de Shitao*. Shitao affirme en effet :

« L'essentiel de la peinture réside dans la pensée, et il faut d'abord que la pensée étreigne l'Un pour que le cœur puisse créer et se trouver dans l'allégresse (*kuai* 快). »<sup>20</sup>

Ce que Wu commente ainsi :

« L'essentiel de la peinture réside dans la pensée, et il faut d'abord que la pensée se concentre, afin que le cœur éprouve sérénité et allégresse. »<sup>21</sup>

La « pensée » désigne la conscience, l'intention de l'artiste, qui doit rejoindre l'Un, c'est-à-dire se mettre au diapason du mouvement incessant de l'univers. Pour cela, la concentration préalable est indispensable. Celle-ci est favorisée lorsque le peintre prépare son encre en broyant le bâton d'encre dans la pierre à encre contenant de l'eau. Il se rend alors disponible aux mouvements qui se produisent entre terre et ciel. Le caractère employé par Shitao, traduit par « allégresse », *kuai* 快, formé du radical du « cœur » 忄 et d'un élément phonétique *kuai* 夬, signifie à la fois « se réjouir »,

<sup>19</sup> Entretien lors de l'émission de télévision *Entretien culturel (Wenhua fangtan lu)*, « Entretien avec Wu Guanzhong au musée du Vieux palais » (*Fengxian. Gugong wumen zhuanyang Wu Guanzhong*), réalisé par CCTV, tourné le 11 septembre 2006.

<sup>20</sup> Trad. Pierre RYCKMANS, *Shitao, op. cit.*, p. 115.

<sup>21</sup> Wu Guanzhong, *Ma lecture des Propos sur la peinture de Shitao, op. cit.*, p. 31.

« être joyeux », « être franc, direct », et « rapide, vite ». Se réjouir en son cœur désigne donc une sorte d'allégresse, un entrain qui porte à mettre en œuvre le pinceau. Dans le cas contraire, si le cœur est contraint, il est impossible de créer. C'est pourquoi Shitao affirme encore :

« Un cœur troublé ne peut produire qu'une peinture laborieuse et raide et conduit à sa propre destruction. Quand ténèbres et poussière contaminent le pinceau et l'encre, c'est la paralysie ; dans pareille impasse, dans cet état, l'homme a tout à perdre et rien à gagner, et finalement rien ne pourra plus réjouir son cœur. »<sup>22</sup>

Wu interprète cette phrase ainsi :

« Quand on se concentre sur le factice et sur la reproduction des apparences formelles extérieures, on se laisse aller au désespoir ; ou bien le pinceau et l'encre s'engagent dans les facilités de la mode ou tombent dans les vieux clichés. L'homme est contraint, il a tout à perdre et rien à gagner, et finalement rien ne pourra plus réjouir son cœur. »<sup>23</sup>

Un cœur contraint par les contingences, qu'elles soient sociales ou formelles, ne peut être disponible.

La joie prônée par Shitao et Wu Guanzhong résonne de façon frappante avec l'affirmation de Giorgio Agamben dans *Création et anarchie*, à la fin du premier chapitre, « Archéologie de l'œuvre d'art », selon laquelle ce qui est en question dans ce que font les artistes n'est rien d'autre que leur joie de vivre<sup>24</sup>, et la condition de leur « acte poétique » (qu'il préfère à « création »), leur « désœuvrement », autrement dit, la disponibilité du cœur.

<sup>22</sup> Trad. P. RYCKMANS, *Shitao, op. cit.*, p. 115.

<sup>23</sup> WU Guanzhong, *Ma lecture des propos sur la peinture de Shitao, op. cit.*, p. 30.

<sup>24</sup> Giorgio Agamben, *Création et anarchie. L'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Joël Gayraud (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 9.

Par exemple, Wu Guanzhong expliquait que, pour la plupart de ses paysages, comme *La Forêt de Confucius* (*Konglin*), tracée au stylo et au marker sur papier en 1980 (ill. 3), il commençait par un dessin sur le vif, par l'observation attentive<sup>25</sup>.



3. Wu Guanzhong, *La Forêt de Confucius*, 1980, collection de l'artiste.

Nous pouvons établir un parallèle entre cette œuvre et la vie de Wu Guanzhong. La forêt de Confucius, à Qufu dans le Shandong, abrite le cimetière et la demeure de la famille de Confucius (VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Ils furent entièrement détruits pendant la Révolution culturelle (1966-1976), tout comme Wu Guanzhong vit toutes ses œuvres anéanties pendant la même période ; il fut « envoyé à la campagne » dans le nord de la Chine et interdit de peindre pendant plusieurs années<sup>26</sup>. Malgré les épreuves (d'autres lettrés y laissèrent la vie, comme le romancier Lao She, 1899-1966), Wu Guanzhong retrouve la joie de vivre et la ferveur de peindre dès qu'il est

<sup>25</sup> CAI Kejian, « Le phénomène Wu Guanzhong » (*Wu Guanzhong xianxiang*), citation d'un entretien de Wu pour la magazine *Forbes Capitalism*, article recueilli dans He Bing, Di Mo (éds.), *Sur Wu Guanzhong : textes choisis pour les études sur Wu Guanzhong* (*Lun Wu Guanzhong : Wu Guanzhong yanjiu wenxuan*), Nanning, Guangxi Meishu chubanshe, 1999, p. 281.

<sup>26</sup> *Wu Guanzhong, op. cit.*, p. 360.

autorisé à reprendre le pinceau en 1972. Ainsi, le thème de *La Forêt de Confucius* n'est pas le cimetière ni la maison de Confucius, mais la vitalité de la forêt qui occupe désormais la totalité de l'espace du cimetière, tout comme Wu Guanzhong est habité par l'allégresse de la joie de peindre. C'est pourquoi ce qu'il exprime dans ce dessin, c'est la vigueur des arbres. Les seuls éléments reconnaissables du cimetière sont quelques sculptures tracées au stylo dans la partie inférieure du support, mais les arbres ont nettement la prééminence. Entremêlés, aux formes tantôt sinueuses, tantôt droites, leurs courbes enchevêtrées évoquent la lutte pour la vie. Wu a appuyé certains contours au marker pour souligner le relief des branches maîtresses, et créer un contraste avec les tiges et troncs secondaires à l'arrière plan.

En 1983, Wu Guanzhong développe à la suite une série de peintures d'arbres de grand format, à l'encre et aux pigments naturels sur papier de Xuan, dont ses fameux *Cyprès chinois* (*Hanbo*, 148 x 365 cm) (ill. 4).



4. Wu Guanzhong, *Cyprès chinois*, 1983, musée des Beaux-Arts de Shanghai.

L'œuvre fait penser à l'éruption d'un volcan, par ses formes et ses couleurs. Au centre domine l'élément principal, le tronc d'un cyprès tourmenté – « l'hôte » selon la terminologie traditionnelle – autour duquel s'organisent les éléments secondaires. D'évidence, Wu ne cherche pas à produire un effet de réel, à restituer l'apparence de vieux cyprès, mais à transmettre leur force de vie. Pour cela, il commence par tracer les traits foncés à l'encre noire, jetant les bases de la poussée vers le haut des troncs,



qui rappellent étrangement des cônes volcaniques, surmontés de volutes aux traits toujours aussi noirs, mais plus légers et fins.

« L'encre vient du ciel » (*mo shou yu tian*) dit Shitao<sup>27</sup>, ce qui pour Wu signifie que « le ciel » est une « abstraction fortuite et imprévue ». Autrement dit, le peintre laisse advenir un certain imprévu lors de la réalisation, par exemple lorsqu'il revient avec le pinceau imbibé d'encre plus pâle et humide, avant même que l'encre noire ne soit sèche, ce qui provoque un mélange et un effet de diffusion de l'encre qui donne une impression de flou. C'est le cas notamment des petites taches dans la partie supérieure du rouleau, qui semblent les cendres sorties des bouches du volcan. Wu restitue l'impétuosité irrésistible qui porte les arbres séculaires vers le haut, leurs vieux troncs massifs et brisés à la base donnant naissance à de multiples brindilles tortueuses qui frayent leur chemin vers le ciel.

Dans les deux exemples d'expérience de la création présentés ici, exprimant la main et le cœur, dans l'un et l'autre cas, ce qui est mis en avant, c'est la puissance du tracé, entravé chez Gao Qipei par la fragilité du papier, directement attaqué par les griffes et doigts du peintre, et chez Wu Guanzhong, par les revers de la vie. N'est-ce pas là une expression de la définition donnée par Deleuze à l'acte de création comme un « acte de résistance »<sup>28</sup> ? Agamben précise cette « résistance » en tant que « pouvoir de ne pas ». Ce pouvoir qui suspend et arrête la puissance dans son mouvement vers l'acte et l'impuissance, c'est la « puissance-de-ne-pas ».

---

<sup>27</sup> WU Guanzhong, *Ma lecture des propos sur la peinture de Shitao*, op. cit., p. 5.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, texte recueilli sur le site du philosophe : <https://www.webdeleuze.com/textes/134> [consulté le 13 février 2020].

## Images :

1. Gao Qipei (1660-1734), *Debout seul sur un sommet élevé (Gaogang duli)*, encre sur papier, 70,5 x 38,4 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais.
2. Gao Qipei (1660-1734), *Regarder en haut et en bas (Fuyang tu)*, encre sur papier, 70,5 x 38,5 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais.
3. Wu Guanzhong (1919-2010), *La Forêt de Confucius (Konglin)*, dessin au stylo et au marker, 27 x 37 cm, 1980, collection de l'artiste.
4. Wu Guanzhong (1919-2010), *Cyprès chinois (Hanbo)*, encre et couleurs sur papier, 148 x 365 cm, 1983, Shanghai, musée des Beaux-Arts de Shanghai.

**Yolaine Escande** est directrice de recherche au CNRS, membre du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL, EHESS Paris), membre associé au Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (CECMC, EHESS, Paris) spécialiste de la pratique et de la théorie des arts graphiques chinois, calligraphie et peinture. Elle a traduit du chinois en français des traités fondamentaux de la théorie de l'art chinois sur la calligraphie et la peinture (*Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture* 1994, *Traité chinois de peinture et de calligraphie (des Han aux Sui)*, vol. 1, 2003, (*les Tang et les Cinq Dynasties*), vol. 2, 2010 ; *Esquisse sur l'océan de la peinture de Shen Zongqian*, 2019) et a analysé et présenté leurs principes esthétiques (*L'Art en Chine*, 2001, *Montagnes et eaux. La culture du shanshui*, 2005 ; *Jardins de sagesse en Chine et au Japon*, 2013).

[yolesc@ehess.fr](mailto:yolesc@ehess.fr)