



HAL
open science

Croyance, origine, autre, à travers le cas du portrait pictural en Chine.

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. Croyance, origine, autre, à travers le cas du portrait pictural en Chine.. Revista portuguesa de historia do livro, inPress, The Faith, The Origin, The Other, XXV (51), pp.373-394. hal-04347205

HAL Id: hal-04347205

<https://hal.science/hal-04347205v1>

Submitted on 21 Dec 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.

Revue portugaise d'histoire du livre, n°51, janvier 2024

Croyance, origine, autre

Croyance, origine, autre, à travers le cas du portrait pictural en Chine.

Yolaine Escande

Alors qu'en Europe, le portrait est un genre pictural depuis que la peinture existe, en Chine, le portrait, qui pourtant est pratiqué de façon certaine depuis les premiers siècles de notre ère, ne représente pas un genre en soi. Il dépend de la « peinture de personnages » au moins jusqu'au XI^e siècle et le premier traité portant sur le portrait n'est rédigé qu'au XIV^e siècle. Quoique, entre le XV^e siècle et la fin du XIX^e siècle, la peinture de portrait représente la pratique picturale la plus répandue en Chine, cette forme artistique ne suscite pas l'intérêt des lettrés, à l'origine de la théorie chinoise de l'art, et encore moins des collectionneurs. Sans doute est-ce parce que les portraits demeurent dans le domaine privé, et majoritairement à destination des morts, qu'ils ne commencent à être reconnus et appréciés artistiquement et du point de vue de l'histoire de l'art que depuis la deuxième moitié du XX^e siècle.

La question du portrait pictural permet d'aborder les problématiques des croyances, à travers les portraits de défunts, de l'origine de la peinture, liée ou non au tracé d'un contour, ainsi que celle de la conception ou non d'un autre lors de la peinture d'un modèle, ou par exemple dans l'autoportrait.

I. CROYANCE

La question du portrait pictural en Chine est intimement liée aux croyances séculaires, et en particulier à celle que l'on qualifie de « culte des ancêtres ». En effet la grande majorité des portraits en Chine sont ceux de défunts. La vénération des ancêtres chinois ou culte des ancêtres est une pratique rituelle fondée sur de nombreuses croyances. Selon celle qui domine, les esprits des membres de la famille décédés continuent d'exister parmi les vivants et, de ce fait, ils ont la capacité d'influer sur les événements positifs ou négatifs de la vie de leurs descendants. Ce culte des ancêtres en Chine est attesté depuis la fin du néolithique¹. Ainsi, par contraste avec la conception occidentale, le monde des morts est imbriqué avec celui des vivants et les deux interagissent.

Ce culte veille à ce que les ancêtres, parfois des dignitaires, soient installés dans la maison de façon respectueuse, afin de maintenir leur bien-être, et afin de s'assurer qu'ils aient un effet bénéfique sur la vie de leurs descendants². Dans certains cas, il leur est demandé une faveur ou une assistance particulière. La fonction sociale, hors de toute expression religieuse, de ce culte des ancêtres est très importante : elle sert à entretenir les valeurs de parenté, comme la piété filiale, la loyauté familiale, et la continuité de la lignée familiale. Dans ce contexte, les portraits des défunts de la famille peuvent devenir un support à ce culte des ancêtres ou l'accompagner.

Ainsi, les portraits de défunts occupent-ils une place primordiale et, parce qu'il s'agit de portrait d'ancêtres, la signification même du portrait diffère-telle de celle

¹ Les bronzes des Shang sont destinés au culte des ancêtres : voir Corinne DEBAINE-FRANCFORT, « Boissons en Chine ancienne », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn* (vol. IX), Thème IX (Nanterre), 2009, p. 405-417. Voir aussi Olivier VENTURE, « La pyro-ostéomancie sous les Shang et les Zhou occidentaux. Formation et évolution d'une pratique rituelle royale », dans John Lagerwey (dir.), *Religion et société en Chine ancienne et médiévale*, Paris, Cerf / Institut Ricci, 2009, pp. 83, 91 (pp. 77-100).

² Jan STUART, Evelyn S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors. Chinese Commemorative Portraits*, Washington, the Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2001, p. 36.

qu'elle peut avoir en Europe. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles les musées occidentaux et la plupart des collectionneurs ont d'abord ignoré cet art.

Comme les portraits des ancêtres étaient réalisés afin d'honorer les membres décédés d'une famille et qu'ils servaient de socle à une pratique religieuse au sein de ces familles, ils étaient destinés à un usage strictement privé. C'est pourquoi ils n'avaient pas vocation à être montrés à d'autres personnes que les membres de la famille. La plupart étaient réalisés par des peintres professionnels, généralement anonymes ; pour la plupart, ces portraits ne sont donc pas signés.



Anonyme, couple de défunts, coll. Manuel Cadafaz de Matos

Un exemple de portraits d'un couple de défunts, dans la collection de Manuel Cadafaz de Matos, permet de se faire une idée de ce type de peinture : le couple est peint de face, assis sur des fauteuils, sans décorum autour d'eux. En revanche, les vêtements et couvre-chefs sont ceux de dignitaires. La peinture date probablement de la fin des Qing (1644-1911), elle n'est ni datée, ni signée. Au dessus du couple figure une inscription insérée dans un paravent portatif, lui-même posé sur une table ronde, indiquant comme une tablette funéraire les noms de plusieurs générations d'ancêtres, les noms des hommes se situant à droite, ceux des femmes à gauche, les plus anciens en haut, les plus récents en bas. Les hommes sont tous de la famille Tang. Cette peinture est très représentative des portraits de défunts de la deuxième moitié de la dynastie des Qing, comme on peut en voir de nombreux exemples notamment au Royal Ontario Museum à Toronto, qui abrite une des plus importantes collections de peintures de portraits au monde³.

Sous les Ming et les Qing, les peintures d'ancêtres chinois sous forme de portraits deviennent courantes. Elles sont produites en masse jusqu'à l'apparition de la photographie, à la fin du XIX^e siècle. Ces peintures permettaient aux familles de mettre en avant leur statut social tout en honorant leurs défunts. Faire exécuter un portrait coûte en effet très cher. La peinture de portrait se développe ainsi avec la prospérité économique, en particulier dans les villes côtières du sud de la Chine⁴.

Les portraits d'ancêtres chinois peuvent représenter une personne, un couple, un clan ou plusieurs générations montrés de face. Ces peintures étaient disposées dans les maisons, les Chinois les plus aisés (lettrés, aristocrates, dignitaires, marchands...) leur dédiaient parfois une pièce entière. Comme les portraits d'ancêtres se substituent à la présence physique des défunts, leurs descendants leur

³ Des exemples proches de cette peinture figurent également dans l'ouvrage de Jan STUART, Evelyn S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, pp. 48-49, 55, 59, etc.

⁴ Voir YU Hui, « Seventeenth- and Eighteenth-Century Portraits of Urban Residents », dans Klaas RUITENBEEK (éd.), *Faces of China. Portrait Painting of the Ming and Qing Dynasties (1368–1912)*, Berlin, Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, p. 59.

présentent régulièrement des offrandes de cadeaux et de nourriture⁵. À l'occasion des fêtes, la tradition veut que l'on brûle du papier-monnaie ou de l'encens en leur honneur.

Les collectionneurs et les musées ne se sont intéressés aux portraits d'ancêtres chinois que récemment, à partir des années 1980, même si quelques rares collectionneurs avaient néanmoins commencé à acquérir ces rouleaux dès les années 1930⁶, pendant une période de l'histoire chinoise trouble et politiquement instable. Le manque d'intérêt des collectionneurs s'explique par le fait que ces portraits ne correspondent pas aux normes occidentales. Les Chinois eux-mêmes ne collectionnaient pas ces portraits, réalisés par des artistes anonymes, parce que la possession de portraits d'ancêtres d'une autre famille que la sienne propre était inconcevable en Chine, ce qui est encore le cas aujourd'hui à Taïwan. Agir ainsi est considéré comme déplacé, voire comme pouvant porter malheur : des défunts qui ne sont pas honorés par leurs descendants apparaissent dans la capacité de nuire à ceux qui sont entrés en possession de leur portrait. Après tout, ce sont les portraits des ancêtres qui sont l'objet de rituels et qui reçoivent des offrandes de nourriture et d'encens⁷, et non le corps du défunt⁸. Le portrait est en effet perçu comme le siège de l'âme du mort, c'est pourquoi il est le bénéficiaire des honneurs dûs au défunt⁹.

⁵ Jan STUART, « The Face in Life and Death. Mimesis and Chinese Ancestor Portraits », dans WU Hung, Katherine R. TSIANG (éds.), *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2005, p. 200 (pp. 197-228).

⁶ Jan STUART, « Introduction », Jan STUART, Evelyn S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, p. 16 ; CHENG, Wen-chien, « The Chinese Portrait Collection at the Royal Ontario Museum. Reconsidering the Portraiture Status of Ancestor Portraits », Klaas RUITENBEEK (éd.), *Faces of China*, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Jan Jakob Maria DE GROOT, *The Religious System of China: Its Ancient Forms, Evolution, History and Present Aspect; Manners, Customs and Social Institutions Connected Therewith*. Leyde, E. J. Brill, 6 vol., 1892, vols. 4 à 6.

⁸ T. Griffith FOULK, Robert H. SHARF, « On the Ritual Use of Ch'an Portraiture in Medieval China », *Cahiers d'Extrême-Asie* (numéro spécial sur le Chan/Zen, en l'honneur de Yanagida Seizan), vol. 7, 1993, pp. 149-219.

⁹ T. Griffith FOULK, Robert H. SHARF, « On the Ritual Use of Ch'an Portraiture in Medieval China », *Op. cit.*, pp. 192-193.

Lors du rituel, la fonction du portrait est de remplacer le disparu, ou plus exactement son âme (*ling* 靈), comme le fait la tablette portant son nom¹⁰.

Par conséquent, ces portraits anonymes sont difficiles à dater ou à authentifier. On dénombre de nombreux styles au sein de la même époque, voire du même atelier, et la généralisation des copies ne permet pas d'établir des critères fiables d'authentification¹¹. Les marchands de tableaux du XIX^e siècle n'hésitaient pas à effacer les inscriptions présentes sur les portraits afin de cacher leurs origines. Par exemple, il pouvait arriver que des peintures réalisées sous la dynastie des Qing soient présentées comme datant de la dynastie des Ming¹². Cela aussi a contribué à ce que cet art soit mal considéré. De nos jours, il existe un vrai engouement de la part des musées, mais aussi des collectionneurs occidentaux et asiatiques pour ces œuvres atypiques.

II. ORIGINE

Si nous prenons l'origine au sens premier de « source », en Europe, l'art du portrait serait à l'origine de la peinture, et lui-même trouverait son origine dans le tracé du contour d'une ombre humaine¹³. En Chine, l'origine de la peinture (*hua* 畫), selon la croyance traditionnelle, est liée à celle de l'écriture (*shu* 書)¹⁴ : selon l'adage

¹⁰ Jan STUART, Evelyn S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, p. 47.

¹¹ Jan STUART, Evelyn S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, pp. 104, 175-180.

¹² Jan STUART, Evelyn S. RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, p. 178.

¹³ D'après Pline l'Ancien (23-79), qui retrace l'histoire de la peinture au livre XXXV de son *Histoire naturelle* :

« La question des origines de la peinture est obscure [...] Les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine (*umbra hominis lineis circumducta*) » (PLINE l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, *La Peinture*, trad. Jean-Michel CROISILLE, Paris, Les Belles Lettres, 1997, §V).

¹⁴ D'après le théoricien de la peinture ZHANG Yanyuan 張彥遠 (vers 810-vers 880) : « La découverte [des trigrammes] par [le personnage légendaire et civilisateur] Paoxi dans les flots turbulents du fleuve [Jaune] fut le germe des livres et cartes, des dessins et peintures (*hua*). » [...] À cette époque, écriture et peinture partageaient un même corps (*shuhua tongti*) et n'avaient pas encore été différenciées ; le système des figures venait juste d'être institué et il était encore sommaire. L'écriture (*shu*) naquit de ce qu'il n'existait rien pour transmettre les idées ; la peinture (*hua*) apparut de ce qu'il n'existait rien pour montrer les formes. » 庖犧氏發於滎河中，典籍圖畫萌矣。[...] 是時也，書畫同體而未分、象制肇創而猶略。無以傳其意，故有書；無以見其形，故有畫。 (*Annales des peintres célèbres des*

traditionnel, « écriture et peinture partagent une commune origine » (*shubua tongyuan* 書畫同源). C'est en effet le trait, le tracé (*bua* 畫), qui définit à la fois l'acte de peindre et son résultat, sans lien ni avec les couleurs ni avec le contour. Au contraire, le tracé de type calligraphique constitue, dès que le pinceau est apposé sur le support, un « corps » (*ti* 體), décrit en termes d'os, de chair, de tendons, de sang, etc.

Le poète des Song, Chen Shidao 陳師道(1053-1101), constate qu'à son époque, il existe deux sortes de portraits, ceux qui reproduisent fidèlement l'apparence physique du défunt, et ceux qui expriment la « résonance », c'est-à-dire l'esprit d'une personne :

« La famille du duc Ouyang [Xiu, 1007-1072], tout comme celle de Su Meishan [Su Xun, 1009-1066] possèdent naturellement des portraits (*xiang*). Chez les Su, la résonance (*yun*) est éminente mais ils ne sont pas ressemblants, dans la famille [Ouyang], l'apparence est ressemblante mais ils n'ont pas de résonance. Manquer la ressemblance formelle et ne pas avoir de résonance revient à une peinture de l'ombre, il ne s'agit pas d'un portrait (*chuanshen*). »¹⁵

Le premier terme employé pour désigner un portrait, *xiang* 像, désigne l'image, le portrait ou la statue et, par extension, « ressembler à »¹⁶. Quant au deuxième, *chuanshen*, il signifie littéralement « transmettre l'esprit ». Autrement dit, un portrait, pour être qualifié de tel, doit à cette époque soit montrer l'apparence formelle du défunt, soit véhiculer son esprit. Sinon, il ne s'agit que d'un contour. Or le contour seul est considéré comme n'étant pas de la peinture.

dynasties successives, Lidai minghua ji 歷代名畫記), dans Yolaine ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, pp. 604-605.

¹⁵ *Propos de [Chen] Houshan sur la peinture (Houshan tancong lunhua* 後山談叢論畫), in YU Jianhua 俞劍華 (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian* 中國畫論類編), 2 vol., Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1957, vol. 1, p. 64. 歐陽公像公家與蘇眉山皆有之而自是也。蓋蘇本韻勝而失形，家本形似而失韻，失形而不韻，乃所畫影爾，非傳神也。

¹⁶ L'étymologie du terme, donnée dans le premier dictionnaire étymologique, est : « *Xiang* : image. De "être humain" 人 et de "image" 象 (*xiang*). *Xiang* est phonétique » : voir XU Shen (30-124), *Shuowen jiezhi* (litt. *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées*, 100), Pékin, Zhonghua shuju, 1987, p. 167. 像：象也從人從象亦聲。

À ce sujet précisément du contour, le poète et prosateur Su Shi (1037-1101), sous la même dynastie des Song, rédige un texte important pour comprendre l'avis des lettrés chinois sur la peinture de portraits, les *Notes sur la transmission de l'esprit* (*Chuanshen ji* 傳神記), et en quoi celle-ci peut être liée au contour d'une ombre :

« Dans la transmission de l'esprit (le portrait), la difficulté tient dans [la peinture] des yeux. Gu Tête-de-Tigre [Gu Kaizhi, vers 345-406] disait : “Transmettre l'esprit (*chuanshen*) en traçant un portrait (*xieying*) tient uniquement dans cela [la prunelle de l'œil] !” Viennent ensuite les pommettes et les joues. Un jour, sous la lumière d'une lampe, je vis l'ombre de mes propres joues, je demandai à quelqu'un de la reporter sur le mur, sans réaliser les sourcils ni les yeux ; tous ceux qui la virent éclatèrent de rire, m'ayant reconnu. Si les yeux, les pommettes et les joues sont ressemblants (*si*), tout le reste l'est aussi. On peut aussi atteindre la ressemblance en accentuant ou atténuant les sourcils, le nez et la bouche. »¹⁷

Gu Kaizhi est le plus célèbre des peintres de personnages de la Chine ancienne et il est resté une référence dans ce type de peinture dans toute l'histoire de l'art chinois. L'expression « transmettre l'esprit » ou « transmission de l'esprit » (*chuanshen*) est l'une des plus courantes pour désigner la peinture de portrait. Selon la biographie de Gu Kaizhi, celui-ci estimait que l'essentiel dans un portrait résidait dans le tracé de la prunelle de l'œil dont dépendait la « transmission de l'esprit » (*chuanshen*) du modèle¹⁸. Su Shi reprend cette affirmation, puis il assure que le seul contour du visage suffit pour reconnaître la personne. En revanche, il ne relie aucunement le tracé de l'ombre à l'origine de la peinture. Cependant, comme il a été précisé plus haut, ce qui définit

¹⁷ SU Shi, *Notes sur la transmission de l'esprit (Chuanshen ji)*, dans YU Jianhua (éd.), *Traité chinois de peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian)*, op. cit., vol. 1, p. 454. 傳神之難在目。顧虎頭云：傳形寫影，都在阿堵中。其次在顴頰。吾嘗於燈下顧自見頰影，使人就壁模之，不作眉目，見者皆失笑，知其為吾也。目與顴頰似，餘無不似者。眉與鼻口，可以增減取似也。

¹⁸ La biographie de Gu Kaizhi se trouve au chapitre 4 des *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* de Zhang Yanyuan. Voir Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II*, op. cit., p. 790.

la peinture en chinois est le coup de pinceau et non le tracé d'un contour ni même le fait d'apposer des couleurs.

Le coup de pinceau implique un trait qui se distingue de la ligne en ce qu'il est un *corps*, animé d'un dynamisme, d'un souffle et structuré par la tenue du pinceau et l'usage de l'encre qui lui confèrent os, chair et tendon¹⁹. Quant à la couleur, si dans la tradition lettrée de l'art chinois, elle a été laissée de côté, elle demeure néanmoins essentielle chez les professionnels, en particulier ceux qui réalisent des portraits. La théorie de l'art chinois a en effet été rédigée par des lettrés et à leur destination ; ceux-ci étaient souvent des membres de l'administration impériale qui pratiquaient la peinture à leurs moments de loisirs, c'est-à-dire sans être des professionnels et qui cherchaient à se distinguer de ces derniers par l'usage du pinceau et de l'encre au détriment de celui des couleurs.

Or dans le cas d'un portrait, se contenter d'un contour serait insuffisant, comme le remarque le calligraphe et peintre des Qing, Jiang Ji 蔣驥 (1714-1787), auteur de l'un des trois traités sur le portrait de l'histoire de l'art chinoise :

« Mais si on ne réalise pas les sourcils ni la barbe, à quoi bon recouvrir aussi [le visage] de couleurs ? Apposer les couleurs a l'avantage de faire mieux ressortir la disposition des [éléments] du visage »²⁰.

À présent, si l'on prend l'origine au sens de référence, cela nous conduit à réfléchir au lien entre l'origine, la source, le modèle, et sa représentation dans le portrait. Dans son texte, Su Shi traite également de la question de l'imitation à l'identique, essentielle selon lui pour un portrait pleinement réussi :

« Le bouffon Meng [actif vers 613-591] avait si bien étudié [la façon de] frapper dans ses mains, de parler et de rire du [ministre du royaume de Chu] Sun Shu'ao [630 ?-593 ?] que les gens affirmaient voir le mort revenu à la vie. En

¹⁹ Voir Y. ESCANDE, « Corps et tracé en Chine », dans Jean-Claude GENS (dir.), *La Corporeité entre Orient et Occident. Théories et pratiques du corps, ostéopathie, qigong, calligraphie, méditation*, Paris, Le Cercle herméneutique, 2018, pp. 88-92 (pp. 85-102).

²⁰ JIANG Ji, *Secrets pour transmettre l'esprit (Chuanshen miyao 傳神秘要)*, dans YU Jianhua (éd.), *Traité chinois de peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian)*, op. cit., vol. 1, p. 510. 夫鬚眉不作，豈復設色乎？設色尚有部位見長。

quoi s'agirait-il là de la simple ressemblance (*si*) des gestes et du corps ? [Le bouffon Meng] avait saisi l'intention et la pensée [de Sun Shu'ao], c'est tout. Les peintres qui s'éveillent à ce principe peuvent se comparer [aux deux maîtres de la peinture de portraits] Gu [Kaizhi] et Lu [Tanwei]. »²¹

Cet extrait sous-entend que les deux maîtres en peinture savaient se mettre à la place du sujet qu'ils peignaient et comprendre son esprit. Le bouffon Meng, en mimant son maître Sun Shu'ao, non seulement imite ses gestes de « frapper dans ses mains », mais il arrive aussi à reproduire les émotions exprimées par les gestes, sa façon « de parler et de rire », ainsi que les intentions derrière les émotions, puisque « les gens affirmaient voir le mort revenu à la vie ». Mais dès lors qu'on aborde le domaine des émotions, du ressenti, de la sensibilité, on touche aussi à celui des significations. Frapper des mains, parler ou rire comme une autre personne demande de l'observation et de savoir se mettre à la place d'autrui. Dans ce cas, l'imitation d'un modèle devient interprétation, herméneutique, tentative de comprendre autrui, et par là, de percevoir des intentions manifestes ou cachées. Autrement dit, lorsqu'on imite un modèle, il est l'enjeu d'une interprétation.

On comprend bien que dans le cas du bouffon Meng, un geste ou un trait du visage n'est pas imité pour lui-même : ce sont les significations des gestes et des traits du visage qui sont imitées. Ses gestes ne peuvent être réduits à une série de mouvements corporels (comme dans un enchaînement) puisqu'ils sont déjà toujours remplis de sens.

C'est la raison pour laquelle Su Shi, dans le même texte, critique le portrait posé :

« Actuellement, on demande aux gens de poser assis, portant habit [officiel] et couvre-chef, le regard concentré sur un objet, se composant un visage et se contraignant, comment pourrait-on voir leur expression naturelle ? »²²

²¹ SU Shi, *Notes sur la transmission de l'esprit (Chuanshen ji)*, dans YU Jianhua (éd.), *Traité chinois de peinture par catégories (Zhongguo hualun leibian)*, op. cit., vol. 1, p. 454. 優孟學孫叔敖抵掌談笑，至使人謂死者復生。此豈舉體皆似，亦得其意思所在而已。使畫者悟此理，則人人可以為顧、陸。

²² SU Shi, *Notes sur la transmission de l'esprit (Chuanshen ji)*, op. cit. 今乃使人具衣冠坐，注視一物，彼方斂容自持，豈復見其天乎！

Le terme traduit par « expression naturelle » est en réalité celui de « ciel » (*tian* 天). Le « ciel » de quelqu'un est ce que le peintre est censé « copier » et restituer dans le portrait.

Selon les anthropologues allemands Gunter Gebauer et Christoph Wulf, « tous les actes sociaux se constituent sur la base de processus mimétiques, d'actions rituelles et d'actes performatifs »²³. On est donc ici dans le cadre d'un processus mimétique lié à un acte performatif. Alors qu'il s'agit de peinture de portrait. Mais Su Shi a bien compris que pour peindre le portrait d'une personne, le peintre doit être capable de s'oublier et de devenir autrui pour pouvoir saisir son esprit, ses intentions cachées.

III. AUTRE

Néanmoins, si d'évidence le bouffon Meng n'est pas son maître et si les deux sont des personnes bien distinctes, il n'est pas question d'un « autre ». Dans les textes classiques chinois, la notion d'un « autre » n'est pas formulée. Les termes de « je » (*wo* 我) et de « il » (*ta* 他) existent bien, mais point d'un « autre » (traduit dans la langue moderne par *tazhe* 他者 « l'autre ») au sens psychologique du terme. Il est question de « la personne » (*ren* 人) et de « soi » (*ji* 己), comme dans l'expression, « prendre son corps pour règle, et soi pour mesure » (*yishen weidu, yiji liangren* 以身為度, 以己量人).

Même si, au niveau discursif, « soi » et « l'autre » sont désormais généralement considérés comme des termes fondamentalement relationnels, leur contenu particulier doit être compris dans le contexte de circonstances et de conditions historiquement déterminées.

Dans le domaine de la philosophie chinoise, il est devenu presque banal d'affirmer que les formes de pensée traditionnelles telles que le confucianisme s'écartent d'une vision relationnelle de ce qu'on pourrait appeler l'identité personnelle. Par exemple, Roger Ames et Henry Rosemont traitent à ce sujet d'une « éthique des

²³ Christoph WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2008, p. 7.

rôles »²⁴. Ils soulignent que l'éthique confucéenne des rôles part effectivement d'une conception relationnelle de la personne. Mais celle-ci prend pour point de départ l'importance des rôles de chacun dans les relations familiales pour le développement des capacités morales. « L'éthique des rôles » invoque l'imagination morale et le développement des relations qu'elle peut inspirer et la considère comme la substance de la moralité humaine, en impliquant une religiosité athée centrée sur l'homme qui contraste fortement avec les religions judéo-chrétiennes²⁵. Selon ce raisonnement, le « moi » ne préexiste pas à ses relations avec l'autre, plus exactement avec ces autres particuliers que sont les membres de la famille, les amis, les enseignants, les proches en général, que ce « moi » appelle les siens²⁶.

De même, chez les philosophes taoïstes comme Zhuangzi, moi et le monde (l'autre) ne sont pas séparés. Ainsi Zhuangzi affirme-t-il : « Le ciel, la terre et moi avons été générés ensemble ; les dix mille existants et moi ne sommes qu'un »²⁷. Il existe bien une séparation entre moi et le monde puisqu'ils portent des noms différents, mais cette différence n'est pas essentielle.

L'autre est pourtant conçu dans la tradition chinoise, sous forme d'étranger (le « barbare » Xiongnu), de non-Han notamment, c'est-à-dire au sens géographique et idéologique, politique, du terme.

Dans le cas du portrait, il faut bien que le peintre conçoive une séparation entre lui et son modèle. Pourtant, un seul des auteurs de traités sur le portrait dans l'histoire de l'art chinoise à avoir abordé la question de la relation établie entre le peintre et son modèle, Ding Gao 丁臯 (?-1761), suggère que l'essentiel tient dans la capacité du peintre à devenir son modèle, comme le faisait le bouffon Meng :

²⁴ C'est Roger T. AMES qui a d'abord utilisé cette expression, dans son ouvrage *Confucian Role Ethics: A Vocabulary*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011. <https://silo.tips/download/ames>

²⁵ Henry ROSEMONT Jr, Roger T. AMES, *Confucian Role Ethics: A Moral Vision for the 21st Century? (Global East Asia)*, Taipei, National Taiwan University Press / Göttingen, V&R unipress, 2016.

²⁶ *Ibidem*, pp. 9-11.

²⁷ *Zhuangzi*, chap. « Tous égaux » (*Qiwu lun* 齊物論) : 天地與我並生，而萬物與我為一。

« [Si mon] esprit (*shen*) traverse la personne [portraituree] qui fait alors partie de moi, et si moi je me conforme à la règle, alors naturellement chaque coup de pinceau apporte la ressemblance (*xiao*) »²⁸.

Le caractère traduit par « ressemblance », *xiao*, a pour étymologie « petite chair », ce qui désigne la progéniture semblable à son père. Son premier sens est « ressembler ». Le terme signifie également « imiter », « suivre l'exemple de ».

Ding Gao, dans son traité, insiste sur la capacité du peintre à entrer en relation avec l'esprit de la personne portraituree :

« J'utilise toujours ma propre résonance des souffles pour capter celle de [mes modèles], sur cent [portraits] je n'échoue jamais pour aucun »²⁹.

Cette capacité à « capter la résonance des souffles » des modèles provient, selon le philosophe Vincent Shen récemment disparu, de l'aptitude à « s'étrangifier », littéralement « pousser soi même à atteindre la personne » (*tuiji jiren* 推己及人) selon l'adage traditionnel. Il s'agit de la capacité à se mettre à la place d'autrui et à ressentir ce qu'une autre personne ressent. Vincent Shen traite de la « générosité » qui anime le mouvement du Dao et inhérente à chacun d'entre nous qui pousse à interagir avec les « dix mille existants »³⁰, et il emploie l'expression « la générosité de l'étrangification » (*kangkai waitui* 慷慨外推)³¹.

La « résonance des souffles » dont fait état Ding Gao rejoint la « résonance » dont il était question plus haut chez Chen Shidao. Mais surtout, la « résonance des souffles » est l'un des critères de la peinture chinoise. C'est précisément elle qui donne « vie et mouvement » à la peinture selon le principe édicté depuis le début du VI^e

²⁸ DING Gao, *Secrets pour tracer la vérité* (*Xiezhen mijue* 寫真秘訣), in YU Jianhua 俞劍華 (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories* (*Zhongguo hualun leibian*), *op. cit.*, vol. 1, p. 544. 神貫於人，人在於我，我稟於法，則自然筆筆皆肖矣。

²⁹ DING Gao, *Secrets pour tracer la vérité*, in YU Jianhua (éd.), *Traité chinois sur la peinture par catégories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 568. 往往用吾之氣韻，取人之氣韻，恒百不失一焉。汝輩勉之哉！

³⁰ Vincent SHEN, « La générosité envers les multiples autres : création et beauté dans la pensée taoïste », dans Y. ESCANDE, Johanna LIU (dir.), *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*, Paris, You Feng, 2008, pp. 163-189.

³¹ Vincent SHEN, « Globalization and Confucianism — The Virtues of Shu and Generosity to Many Others », in Vincent SHEN, Kwong-loi SHUN (éds.), *Confucian Ethics in Retrospect and Prospect*, Washington, The Council for Research in Values and Philosophy, 2008, pp. 291-304.

siècle par le théoricien et peintre de portraits Xie He (actif vers 479-502)³². Ding Gao, peintre professionnel de portraits, reconnu et admiré par ses contemporains, qui rédige un traité destiné à son fils et à ses disciples, insiste donc sur un point fondamental pour le portraitiste : savoir entrer dans l'esprit du modèle pour pouvoir le restituer dans la peinture. Il s'agit bien d'une faculté à devenir le modèle le temps de la peinture, d'autant que celui-ci n'est pas considéré comme un « autre » totalement séparé de soi.

Qu'en est-il dans l'autoportrait ? En Europe en effet, dans l'autoportrait, il est question de « soi comme un autre » qui implique la fabrication d'un « masque »³³.

L'autoportrait existe de fait dans la tradition chinoise : le premier autoportrait mentionné dans l'histoire de l'art chinois est celui du calligraphe et peintre Wang Xizhi (303-361), dans sa biographie telle qu'elle est rapportée dans les annales dynastiques et dans les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* de Zhang Yanyuan :

« Wang Xizhi [...] était de tempérament sans détour et entreprenant, il ne prêtait pas attention aux modes et conventions. [...] Ont été transmises aux générations précédentes ses peintures *Divers animaux (Zashou tu)*, *Autoportrait devant un miroir (Jianjing zì xiexhen tu)* et *Petits personnages peints sur un éventail (Shanshang hua xiaorenwu)*. »³⁴

L'autoportrait en chinois se dit littéralement « écrire soi-même la vérité ». En effet, l'autre expression la plus usitée en chinois pour définir le portrait se dit littéralement « écrire la vérité » (*xiexhen*).

Cependant, la vérité en chinois n'a pas du tout le même sens que dans les langues occidentales : la « vérité », *zhen*, ne se définit pas comme l'adéquation de l'idée et de

³² La « résonance des souffles » (*qiyun*) correspond à la première des « six règles de la peinture » édictées par XIE He (actif vers 479-502) dans son *Evaluation des peintres anciens (Gu huapin lu)*. Le traité de Xie He est traduit dans Y. ESCANDE, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 296-314.

³³ Voir Hans BELTING, *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 205-228.

³⁴ ZHANG Yanyuan, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives, Lidai minghua ji 歷代名畫記*, ma traduction, dans *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II, op. cit.*, p. 787. 王羲之...風格爽舉, 不顧常流。《雜獸圖》、《監鏡自寫真圖》、《扇上畫小人物》, 傳於前代。

la chose, ni ne se rapporte à une forme matérielle donnée ou déterminée *a priori*, mais à une capacité, relevant du spirituel, d'adaptation à l'ordre plus général ou global du cosmos³⁵.

Un exemple d'autoportrait peut permettre de cerner un peu le sens d'« écrire la vérité ». Il s'agit de l'autoportrait de Shen Zhou (1427-1509), célèbre peintre lettré des Ming, à l'âge de quatre-vingts ans.

³⁵ Yolaine ESCANDE, « Authenticité, esthétique et éthique dans les arts visuels chinois », *Noesis*, 22-23, 2014, pp. 219-235.



https://fr.wikipedia.org/wiki/Shen_Zhou#/media/Fichier:Shen_Zhou_Self-portrait_at_age_80.Palace_Museum_Beijing.jpg

Shen Zhou, *Autoportrait* (*Zibua xiang* 自畫像), encre et couleurs sur soie, 71 x 52,5 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais

Celui-ci a inscrit deux commentaires sur la peinture même, à un an d'intervalle, au sujet de son autoportrait. Le premier figure au-dessus de son visage, peint de trois-quarts face :

« Certains disent que mes yeux sont trop petits et d'autres que mon menton est trop étroit. Comment pourrais-je le savoir, et comment pourrais-je savoir ce qui ne va pas ? à quoi bon comparer des yeux et un visage ? Ma seule crainte est de perdre la vertu. Si négligent, depuis quatre-vingts ans, et à présent la mort est si proche. Inscrit par le vieil homme Shitian, en l'an *gaiyuan* de [l'ère] Zhengde [1506] »³⁶.

Shen Zhou fait d'abord allusion à son apparence physique, qui semble ne pas satisfaire aux normes qui, d'ordinaire sous les Ming, sont celles de la physiognomonie³⁷. De la constitution du visage est en effet déduit le destin d'une personne. Shen Zhou a ajouté un deuxième commentaire en haut à droite de son autoportrait :

« Ressemblant (*si*) ou pas ressemblant ? Vrai (*zhen*) ou pas vrai ? Une ombre (*ying*) sur le papier. Une personne hors du corps. Mort et vie sont un rêve, terre et ciel une même poussière. Flottant le long de la vie, je passe les années à porter ma jeunesse en mon sein. Inscrit à nouveau par Shitian [Shen Zhou] »³⁸.

Le terme traduit par « ombre », *ying*, désigne aussi bien l'ombre qui se projette, que le « reflet », par exemple dans un miroir, que le portrait de défunt. En effet, depuis la dynastie des Song, les images des ancêtres, c'est-à-dire leurs portraits peints ou sculptés, sont disposées dans une « salle des ombres », *yingtang* 影堂 ; les portraits sont ainsi les « ombres, reflets, images » des défunts³⁹. Dans le contexte de cette peinture, Shen Zhou joue avec les divers sens du mot, tout comme il ironise sur son propre travail de peintre dans la première phrase. Mais nous pouvons déduire de

³⁶ 人謂眼差小，又說頤太窄。我自不能知，亦不知其失。面目何足較，但恐有失德。苟且八十年，餘與死隔壁。正德改元石田老人自題。

³⁷ Voir WANG, Xing, *Physiognomy in Ming China: Fortune and the Body*, Leyde, Brill, 2020.

³⁸ 似不似，真不真，紙上影，身外人，死生一夢，天地一塵，浮浮休休，吾懷自春越年。石田又題。

³⁹ Il existe bien d'autres expressions pour désigner les portraits de défunts, en fonction des circonstances, dont certains sont étudiés par Jan STUART et Evelyn S. RAWSKI dans *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, pp. 93-94. Voir aussi CHENG Wen-chien, "The Chinese Portrait Collection at the Royal Ontario Museum", in Klaas Ruitenbeek (éd.), *Faces of China*, *op. cit.*, p. 24.

l'usage de ce terme *ying* que Shen Zhou voulait faire de cette peinture son propre portrait d'ancêtre après sa disparition, que ses descendants pourraient honorer.

Plusieurs choses tendent à prouver que Shen Zhou ne se perçoit pas en tant qu'individu se concevant comme défini et limité à sa vie mortelle : d'abord, la « personne hors du corps » nous apprend que la peinture est bien le récipiendaire de son esprit. Ensuite, il met sur un même plan la vie et la mort. Il reprend en cela la tradition taoïste, qui considère que la mort fait partie de la vie et n'est qu'une mutation. Lorsqu'il souligne que « terre et ciel [sont] une même poussière », il renvoie au chapitre 4 du *Laozi* :

« Le Dao [...] fusionne les lumières, unifie les poussières, si profond qu'il semble parfois présent. » 道... 和其光，同其塵，湛兮似或存。

Enfin, dans la phrase suivante, avec « flottant le long de la vie », Shen Zhou se réfère également au bouddhisme qui estime que tout ce que nous percevons n'est qu'illusion. Par contraste avec sa première inscription qui faisait référence à la « vertu », c'est-à-dire à l'engagement confucéen et à la participation à la vie sociale, selon l'exigence du comportement moral d'un lettré, Shen Zhou dans la seconde inscription ne se perçoit plus que comme une « poussière », « flottant » au gré de la vie. Il n'est même plus une personne. Pourtant il pratiquait assidûment la méditation, à des fins médicales et de longue vie⁴⁰.

Il est possible que Shen Zhou ait connu les jeux de mots des bouddhistes *chan* (*zen* en japonais) sur le *zhen*, à la fois « vérité » et « portrait », même s'il ne l'écrit pas explicitement. Dans leur article sur le portrait dans le bouddhisme *chan*, Griffith Foulk et Robert Sharf proposent plusieurs exemples de jeux de mots à propos de la confusion qui peut être faite entre le sens de « vrai » (*zhen*) et de « portrait » (*zhen*).

⁴⁰ Chun-yi LEE, « The Daoist Symbolism of Immortality in Shen Zhou's *Watching the Mid-Autumn Moon at Bamboo Villa* », in Claudia BROWN (éd.), *Myriad Points of View*, Phoebus, Arizona State University, 2006, (pp. 49-78) pp. 53-54.

Leur but est de montrer que le portrait (*zhen*) échoue toujours à saisir la vraie nature du modèle (son *zhen*) et qu'il n'est donc pas vrai ou réel⁴¹ :

« Vrai ou faux ? À qui est la forme dépeinte ici ? Si ce n'est moi, qui est-ce ? Inutile d'entrer dans de telles considérations. » 是真是假，誰相描畫，似我似誰，莫入思惟。

« Un portrait / une image n'est pas la vérité ; la vérité n'est pas un portrait / une image ». 像兮非真，真兮非像。

« Le vrai n'est pas vrai, le faux n'est pas faux, cette ombre, cette forme, sont une illusion, une chimère. » 真非真假非假，是影是形，成幻成化。

« Cette vérité / ce portrait n'est pas une forme, cette forme n'est pas une vérité / un portrait. » 是真非相，是相非真。⁴²

Ainsi, l'autoportrait de Shen Zhou est, de l'avis de son auteur et indirectement, une pure chimère. Et pourtant, il servira de façon tout à fait réelle et tangible, à honorer sa mémoire après sa disparition.

À travers ce parcours dans l'univers du portrait pictural en Chine, il apparaît que cette forme de peinture est avant tout destinée à un usage rituel. Certes, la face du portraituré doit transmettre « l'esprit » du modèle, en particulier dans le cas d'un défunt. Néanmoins, ce sont les habits, le décor, les emblèmes et autres attributs qui renseignent sur le contexte, le rang social et les qualités accordées au portraituré. Finalement, le visage – qui *a priori* nous semble l'élément essentiel d'un portrait en Europe – est ainsi secondaire par rapport à tout ce qui l'entoure.

Selon les spécialistes comme Jan Stuart et Ewelyn Rawski, dans les portraits de défunts, les faces relativement peu expressives qui peuvent paraître artificielles, en raison de leur posture stéréotypée, de leur regard fixe, et qui ne laissent transparaître

⁴¹ T. Griffith FOULK, Robert H. SHARF, "On the Ritual Use of Ch'an Portraiture in Medieval China", *op. cit.*, p. 206.

⁴² Citations par T. GRIFFITH Foulk, Robert H. SHARF, "On the Ritual Use of Ch'an Portraiture in Medieval China", *op. cit.*, p. 206. Traduction modifiée.

aucune émotion et encore moins d'états psychologiques, même à la fin des Qing⁴³, devaient exposer le statut du défunt dans son monde propre⁴⁴. Etant donné que le monde des morts et celui des vivants interagissent, selon la croyance, le but du rituel devant les portraits ancestraux est que les ancêtres restent bien dans le domaine des morts et qu'il ne puisse y avoir aucune ambiguïté quant à leur statut de défunt. Pour Stuart et Rawski, le visage apparemment dépeint selon un archétype général, renvoie à un schéma conceptuel et pictural déterminant l'apparence correcte du défunt, ce qui lui donne un aspect immuable, éternel, dans lequel le portraitiste semble nier tout ce qui est transitoire. Néanmoins, l'essentiel est que le portrait reste fidèle à l'esprit du défunt en tant que défunt.

Résumé :

La question du portrait pictural en Chine, qui concerne principalement les portraits de défunts, en particulier sous les dynasties des Ming et des Qing, permet dans un premier temps d'aborder la problématique des croyances, liées aux rituels adressés aux esprits des ancêtres. Dans un second temps, le portrait pictural en Chine donne l'occasion de s'intéresser à l'origine de la peinture, et à son lien éventuel avec le tracé d'un contour. Enfin, dans un troisième temps, celui-ci interroge à propos de la conception ou non d'un autre lors de la peinture d'un modèle, ou par exemple dans l'autoportrait.

Mots-clés : peinture chinoise, portrait pictural, ancêtres, rituel, autre.

Abstract :

The question of pictorial portraiture in China, which mainly concerns portraits of the deceased, particularly under the Ming and Qing dynasties, provides an opportunity to address the issue of beliefs, linked to rituals addressed to the spirits

⁴³ Jan STUART, Evelyn RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, pp. 51-58, 81-91 ; Jan STUART, "The Face in Life and Death: Mimesis and Chinese Ancestor Portraits", *Op. cit.*, pp. 222-223.

⁴⁴ Jan STUART, Evelyn RAWSKI, *Worshipping the Ancestors*, *op. cit.*, pp. 52, 85.

of ancestors. Secondly, the pictorial portrait in China provides an opportunity to examine the origins of painting, and its possible link with the drawing of an outline. Finally, the third section looks at whether or not another person is conceived when painting a model, or, for example, in a self-portrait.

Keywords: Chinese painting, pictorial portrait, ancestors, ritual, other.