



international arts festival

europalia.china



Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

# Dossier pédagogique



## La Calligraphie chinoise

Cécile Deconinck  
2009

## Educateam



Ce dossier a été réalisé dans le cadre de l'exposition Europalia Chine : **Le Pavillon des Orchidées, l'art de l'écriture en Chine** qui se déroule aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique du 14 octobre 2009 au 31 janvier 2010.

Approcher cet art de l'écriture et en communiquer les bases demandait une certaine connaissance, expérience et pratique.

C'est pourquoi, EDUCATEAM a confié la réalisation de ce dossier pédagogique à Cécile Deconinck, elle-même enseignante et pratiquant la calligraphie chinoise et japonaise depuis de nombreuses années.

Il ne s'agit pas ici d'aborder spécifiquement le thème du pavillon des Orchidées mais d'approcher de manière générale la Calligraphie chinoise et de permettre aux enseignants de se plonger dans cet univers avant de découvrir l'exposition avec leurs élèves.

## Cécile Deconinck



**Cécile Deconinck** est Historienne de l'art.

Elle enseigne l'Histoire de l'art et l'Esthétique à l'Ecole des Beaux-Arts de Namur et pratique la peinture, l'écriture, la musique, et, depuis une douzaine d'années, la calligraphie chinoise et japonaise (apprentissage avec des maîtres chinois et japonais).

Sa pratique, dans le passé, de l'aïkido, le kyudo (tir à l'arc japonais), et encore actuellement du tai-chi et de la méditation lui ont également permis d'approcher les cultures orientales.

*L'étude des oeuvres d'art de différentes périodes et cultures est pour moi l'occasion de comparer et d'approfondir le rôle et la signification de l'image, dans la peinture occidentale et orientale. A cette étude s'ajoute des recherches sur le fonctionnement et la signification symbolique des écritures.*

*Au delà d'une approche théorique, qui reste extérieure, ces différentes pratiques me permettent d'avoir une compréhension plus intime des cultures orientales par le vécu.*

Le présent document est donc le résultat de réflexion, recherche et pratique avant tout personnelles

# Sommaire

## Sommaire

- Histoire de la Chine : repères chronologiques 3
- Introduction 4
- Image et écriture : petit voyage dans les différentes cultures 5-10
- L'écriture chinoise 11-23
  - Historique et principes de fonctionnement
  - La légende des origines
  - Les principes de l'écriture
  - Mythes de naissance des écritures
  - Origine légendaire de l'écriture chinoise
  - Origine légendaire de l'écriture égyptienne
  - Tradition biblique
- Le matériel du calligraphe 24-26
- Les courants de pensée en Chine 27-29
  - Confucianisme
  - Taoïsme
  - Bouddhisme
- Les courants de pensées chinois et écriture 30-35
  - Confucianisme et calligraphie
  - Taoïsme et calligraphie
  - Bouddhisme et calligraphie
- Wang Xizhi, *Préface au Pavillon des Orchidées* 36-39
- Peinture de paysage 40-48
- Choix de calligraphies et peintures chinoises 49-53
- Citations 54-58
- Bibliographie 59
- Colophon 60

# Repères chronologiques

## Histoire de la Chine : Repères chronologiques

- v. 5000 ACN : néolithique : apparition de la culture du riz.
- v. 2500 ACN : apparition du bronze.
- 1766-1122 ACN : dynastie des *Shang*. 商  
apparition des signes sur os et carapaces de tortue.
- 1121-256 ACN : dynastie des *Zhu* 周.  
apparition de l'écriture sigillaire, puis de l'écriture des scribes (lishu).
- 221-207 ACN : dynastie des *Qin* 秦 fondée par le 1<sup>er</sup> empereur Qin Shi Huang, 1<sup>er</sup> unificateur de la Chine (mausolée avec l'armée en terre cuite).  
réforme de l'écriture, uniformisée par Li Si.
- 206 ACN-220 PCN : dynastie des *Han* 汉 .  
apparition de l'écriture régulière ou carrée (kaishu).
- 265-420 : dynastie des *Jin* 晋 303-361 : Wang Xizhi.
- 581-618 : dynastie des *Sui* 隋
- 618-907 : dynastie des *Tang* 唐
- 960-1279 : dynastie des *Song* 宋: apogée de la culture chinoise.  
dynasties Han, Tang et Song : 1<sup>e</sup> apogée territoriale ; période de paix ;  
dynasties brillantes ; la Chine devient une des nations les plus importantes du monde.
- 1206-1368 : dynastie des *Yuan* 元 descendants de Gengis Khan (mongole).
- 1368-1644 : dynastie des *Ming* 明 (chinoise)
- 1644-1911 : dynastie des *Qing* 清 (mandchoue).  
apogée territoriale, au delà de la Grande Muraille.
- 1912 : proclamation de la République 民国 .  
abdication du dernier empereur Puyi.
- 1949 : proclamation de la République Populaire de Chine par Mao Zedong.
- 1966 : réforme de l'écriture : simplification des signes.

La chronologie chinoise ne se réfère pas à des dates, mais à des noms de dynasties : reflet d'une autre façon d'appréhender le temps (ici, pas de « avant » ou « après » la faute originelle, Jésus-Christ, ... qui règle une conception linéaire du temps sans retour possible en arrière)

# Introduction

## Introduction

Les Chinois écrivent, traditionnellement, de haut en bas, et nous horizontalement ; ils écrivent de droite à gauche, et nous de gauche à droite. Nos signes écrits symbolisent des sons (ce qui met la lecture plutôt en rapport avec le cerveau gauche, analytique), leurs signes représentent des idées (et fait donc au moins autant appel au cerveau droit, global). Et si notre conception occidentale moderne de l'art met en avant la notion de créativité (comme si l'artiste, à l'image de Dieu, créait à partir de rien : la « feuille blanche »), en Orient l'art est plus perçu comme une participation au mouvement vivant de la nature, et à la tradition, où la copie a une large part.

Comprendre l'écriture chinoise, c'est passer de l'autre côté de la « Grande Muraille », ce mur dont la longueur fait 6700km, c-à-d 10 000 li. 10 000, pour les Chinois, désigne l'infini ! Pour un occidental, l'accès à la culture chinoise n'est pas chose aisée, mais le Yi-Jing nous dit : « Un boiteux peut marcher. Un borgne peut voir. » (*Yi-Jing*, hexagramme 54).

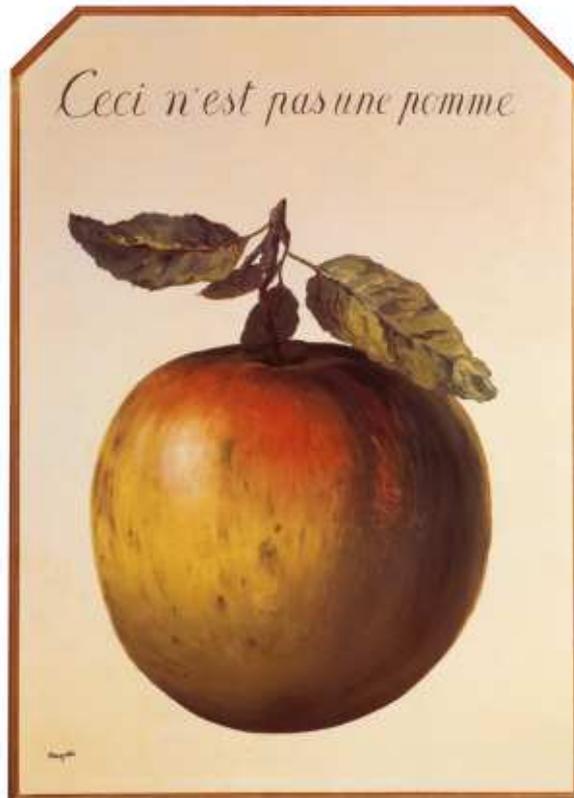
Note sur la prononciation des termes chinois :

Le *pinyin* est un système de transcription phonétique de l'écriture chinoise, mis au point par les Chinois, et adopté officiellement par leur Gouvernement en 1979. Ce système est reconnu internationalement depuis 1982. Depuis, il est utilisé dans toute la littérature étrangère. C'est ainsi que Pékin, par exemple, est devenu *Beijing*. Mais cette transcription peut être déroutante pour un lecteur francophone. Ci-dessous : un résumé des prononciations qui pourraient poser problème :

j	Anglais : jeep
q	Anglais : cheer
x	chat
zh	Anglais : junk
ch	Anglais : church
sh	Anglais : shirt
z	Anglais : reads
c	Anglais : hats

## Image et écriture : Petit voyage dans les différentes cultures

### Magritte



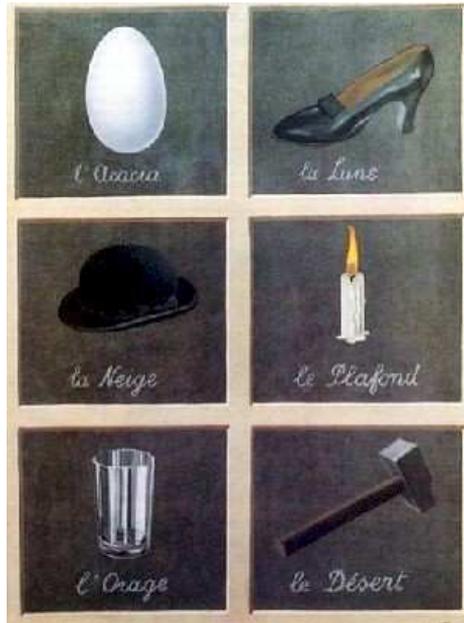
René MAGRITTE, *Ceci n'est pas une pomme*, 1964,  
Collection particulière

L'association de l'image d'une pomme et de cette phrase est intrigante. Il y a contradiction apparente entre l'objet représenté et la phrase.

Ce tableau est l'occasion d'une réflexion sur

1. le langage : le langage est un code (MAGRITTE, La clé des songes).
2. l'image : le rapport entre l'image et la réalité.

Le tableau de Magritte nous fait percevoir que l'image de la pomme n'est pas la réalité concrète de la pomme (volume, matière, couleur, grandeur, poids, goût : réalité sensible). Le but de l'art, pour Magritte, n'est pas de reproduire cette réalité. L'image établit un rapport avec une « autre » réalité, cachée, mystérieuse : elle fait surgir des images de l'inconscient (expériences passées...). La contradiction n'est qu'apparente : la logique de l'inconscient nous échappe car nous n'en connaissons que des bribes. L'œuvre est donc, au moins en partie, une énigme aussi bien pour l'auteur que pour le spectateur : elle intrigue, elle garde une part de mystère.



René MAGRITTE, *La clé des songes*,  
1930, collection particulière.

L'art est un langage (écriture et image), mais avec des codes à sens multiples, contrairement au langage usuel.

Le langage est soit rationnel (organisé, réfléchi, analytique), soit intuitif (imaginatif, créatif). Ici :

La part rationnelle :

L'image est de type réaliste, et l'écriture nette et lisible (réf. aux codes appris à l'école).

La composition est rigoureuse : 6 carrés égaux ; avec une dualité, une alternance entre les formes noires et obliques, et les formes blanches et verticales.

La part d'imaginaire :

L'association entre les images et les mots est délirante : elle semble absurde (les codes conventionnels sont détournés) ou à sens et interprétation multiple, de l'ordre du rêve.

Les 6 carrés peuvent faire penser à une fenêtre : une ouverture sur le rêve.

Le titre semble à première vue sans rapport avec la peinture : la « clé » des songes peut être perçu comme un moyen pour comprendre l'œuvre : faire appel au rêve (qui est l'expression de l'inconscient).

*Le Petit Prince* d'A. DE SAINT-EXUPÉRY nous relate l'histoire d'un enfant qui fait le dessin d'un serpent boa avalant un éléphant : cette image, issue de son imaginaire, est perçu par les adultes, plus rationnels, comme étant un chapeau. Plus loin, le récit nous rapporte que l'aviateur, incapable de faire le dessin d'un mouton que lui demande le Petit Prince, lui dessine une caisse en disant :

- le mouton que tu veux est dedans.
- C'est tout à fait comme ça que je le voulais... tiens ! Il s'est endormi...

Paraphrasant Magritte, on pourrait dire : ceci n'est pas une caisse, c'est l'image d'une caisse, une ouverture (une porte) sur l'imaginaire.

## Logogrammes



Christian DOTREMONT, *Vois ce que je t'écris*, 1975, Collection particulière

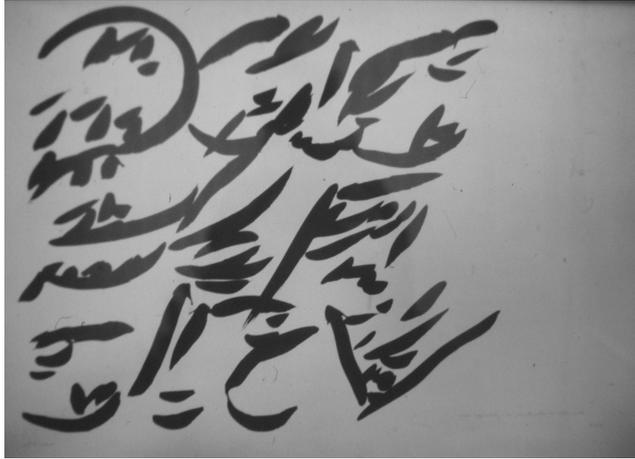
Travail très spontané, influencé, au niveau technique, par la Chine : pinceau et encre de Chine sur papier.

Le « logogramme » est un texte, mais tracé de façon illisible. L'importance est donc donnée à l'aspect *visuel* du texte (les lettres « oi » font penser à un œil), autant qu'à sa signification (écrite en clair dans un coin).

« vois » : au sens littéral signifie regarder, dans un sens imagé signifie comprendre.

L'art est un langage adressé au spectateur, et l'artiste lui demande de comprendre son message, de le décrypter, c'est-à-dire aller au-delà du sens littéral.

La difficulté de lecture fait apparaître un sens caché, qui vient de l'inconscient.



Christian DOTREMONT, *Mon alphabet n'est pas le plan de votre ville*, 1969, Collection particulière

La composition range les signes de façon assez méthodique à l'intérieur d'un carré. Elle peut faire référence à la rigueur nécessaire d'un plan de ville. On pourrait aussi la comparer à la rigueur de l'écriture chinoise de style « *kaishu* » où chaque signe est inscrit dans un carré.

Mais ici, l'alphabet (le code commun) n'est pas respecté, ce qui rend le texte illisible. Et pourtant, il mène quelque part celui qui prend la peine de le déchiffrer.



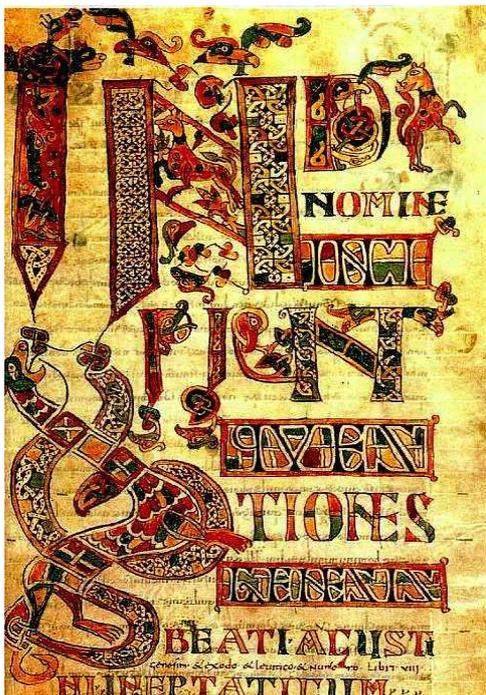
Christian DOTREMONT, *Ma main est un cheval...*, 1971, Musée d'Ixelles

« Ma main est un cheval qui trotte puis galope et boit les obstacles, et tout ça en regardant toujours l'éternité de l'herbe ».

Le trait et la composition sont ici beaucoup plus libres que dans le logogramme précédant : le mouvement, calme et contenu au départ (trotte), s'emporte par la suite (galope). La souplesse et la liberté du trait peuvent être comparées au style chinois « *caoshu* », « en herbe » ou le geste, libre et rapide, prend le pas sur la lisibilité.

« L'encre noire cache dans ses mots une mer impétueuse, dix mille chevaux au galop et cent mille dragons qui remuent les nuages. » (SU SHI, 1037-1101).

## Enluminures du Moyen Age



Les enluminures du Moyen Age décorent principalement des textes sacrés (la Bible,...) : des paroles divines, révélées, puis recopiées par des moines dans des monastères (le scribe du Moyen Age est représenté sous la forme des évangélistes en train d'écrire, le regard tourné vers le haut, vers le Ciel).

Les arabesques et entrelacs des pages de titre rendent le texte pratiquement illisible, ou seulement déchiffrable par des initiés. Ils sont l'expression de la part de mystère (le divin) du texte.

*Heptateuque (Quaestiones in Heptateuchon) de saint Augustin, milieu du VIIIe siècle, BNF*

*Tout au bout de la médina de Sidi Khelil se trouve une petite mosquée qui s'appuie au rempart comme pour se protéger du vent mauvais ou d'ennemis venus du sud, mais qu'on n'aurait plus vus depuis très longtemps.*

*C'est la mosquée de Sidi Othmane, un marabout qui a vécu là. S'y trouve aussi une modeste médersa aux murs chaulés de blanc. C'est là que se rend le petit Brahim pour y écouter le maître qui parle, à lui et aux autres enfants, du Coran, des Hadiths et encore d'autres livres écrits par les sages.*

*Ce jour-là, le maître n'était pas content de voir Brahim rêvasser sans vraiment écouter la leçon : l'enfant regardait fixement le battant de la porte d'entrée du lieu saint où étaient peints des motifs géométriques savamment entremêlés qui cheminaient sur toute la surface. Il tentait de suivre des yeux le trait du peintre qui passait par des sortes de ponts ou de tunnels pour fuir tantôt en haut, tantôt en bas ; par la gauche ou par la droite. Il voyageait.*

*Le maître parlait de Dieu, de la vie, de la mort, à partir de la phrase sacrée : « De Lui nous venons. A Lui nous retournons. » Pour illustrer ses paroles, il avait inscrit sur le tableau noir le mot « Huwa » qui veut dire « Lui ».*

*Énervé, mécontent de l'inattention de Brahim, il agitait sa baguette comme le chamelier tance le cou de sa monture trop rétive. Il cria*

*- Brahim, tu n'écoutes pas !*

*- Pas assez, maître. Mais je cherche le « Huwa ».*

*- Et c'est en rêvant les yeux ouverts que tu comptes le trouver ?*

*- Je vous en demande pardon.*

*Le maître reprit sa leçon, parlant des sages, des écrivains qui avaient cherché le « Huwa ». Brahim continuait de parcourir des yeux l'entrelacs de la porte aux traits rouges et bleus. Le maître était de plus en plus excédé et sa baguette aussi. Reprenant patience, il dit :*

- *Brahim ! Tu écoutes de moins en moins. Tes yeux, tes oreilles et ton esprit dorment comme un poisson niché dans la vase de l'oued.*  
 - *Non, maître. Je crois avoir compris ce qui est simple.*  
 - *Simple ? Quelle prétention ! Et tu pourrais m'expliquer le « Huwa » ?*  
 - *L'expliquer, non. Je crois pouvoir seulement le montrer.*  
 - *Impossible. Mais va quand même au tableau.*  
*Brahim n'alla pas au tableau. Il alla à la porte de la mosquée et de l'index suivit tous les tours et détours de l'entrelacs apparemment compliqué. Puis son doigt, à la fin de sa course, revint au centre de la figure étoilée pour s'y arrêter. Il se retourna et dit :*  
 - *Je ne peux pas dire grand-chose. Je peux dire que j'y suis retourné.*  
*Et le maître lui dit :*  
 - *Ton geste a été meilleur que mon dernier mot. Mais retourne à ton ardoise. Il faut travailler.*  
*Et Brahim travailla.*

(Paul ANDRE, *Contes des sages du désert*, Seuil, 2007.)

le Tao nous dit :  
 « *Celui qui parle ne sait pas.*  
*Celui qui sait ne parle pas.* »

## Hiéroglyphes



*Papyrus du scribe royal Hunefer, règne de Séthi Ier, XIXème dynastie - British Museum, Londres*

Les hiéroglyphes forment une écriture faite d'images, à la fois idéogrammes et phonogrammes. Il n'y a pas de distinction entre écriture et image, ni dans l'aspect, ni dans la fonction. La fonction est sacrée (ici, assurer l'immortalité au défunt : à la pesée de l'âme, Thot écrit les bonnes actions du défunt, ce qui lui donnera l'accès au monde des morts). Le terme « hiéroglyphe » vient du grec « hieros » sacré, et « gluphein » graver. Les Egyptiens eux-mêmes appellent leur écriture « parole divine », signifiant par là la manifestation de Rê par l'intermédiaire de Thot. Le caractère magique de l'art égyptien est basé sur l'identité entre l'image ou le mot écrit et la réalité qu'ils représentent. Ex : les semelles votives qui portent l'inscription « tes ennemis sont sous tes pieds ».  
 Pour assurer l'efficacité au texte écrit, et maintenir l'ordre du monde face au chaos, il est obligatoire de respecter des règles esthétiques très rigoureuses, comme celles du quadrat (composition par carrés).

# L'écriture chinoise

## L'écriture chinoise

Notre vision du monde est structurée par la langue dans laquelle nous l'interprétons. Cette perception du monde est donc différente si les systèmes graphiques sont différents. La lecture alphabétique est un processus analytique, où l'on additionne des lettres, pour aboutir à une représentation sonore. Ce processus s'adresse plus à l'hémisphère gauche de notre cerveau. La lecture idéographique est une lecture de l'image, plus globale, qui fait donc au moins autant si pas plus intervenir le cerveau droit, qui reconnaît des formes.

Le mode de préhension du réel est donc plus global en Orient, plus analytique en Occident. (ce qu'exprime par exemple le scientifique Hubert REEVES dans son livre *Poussière d'étoiles* : « le principal acquis de la science occidentale est de nous avoir appris que l'univers entier est structuré comme un langage : les atomes s'associent en molécules comme les lettres en mots, les molécules en ensembles organiques comme les mots en phrases et les ensembles organiques en formes vivantes de plus en plus complexes comme les phrases en livres. »)

- Historique et principes de fonctionnement de l'écriture chinoise

Parmi les écritures en usage aujourd'hui, l'écriture chinoise est la seule au monde qui ait traversé autant de millénaires, tout en ayant conservé la même structure à travers trente-cinq siècles d'une histoire ininterrompue jusqu'à nos jours. Les plus anciennes traces retrouvées datent du XIV<sup>e</sup> s. ACN.

L'écriture chinoise est donc une écriture idéographique : elle ne reproduit pas des sons, mais des idées. Il n'y a donc aucun rapport entre écriture et prononciation. À sa naissance, en effet, le but de l'écriture chinoise n'est pas de noter la langue parlée, mais de rendre explicite les messages des ancêtres défunts, sur des pièces divinatoires. L'ostéomancie consistait à interpréter les craquelures que le devin faisait apparaître sur la face externe d'une omoplate de cervidé ou d'une carapace de tortue en y appliquant un tison incandescent, les craquelures révélant les lignes de force de l'événement au sujet duquel la divination était pratiquée. À partir du XIV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, les devins inscrivent en colonnes verticales des logogrammes, après avoir interprété l'oracle, pour en noter la circonstance et le résultat (l'idéogramme wen 文 qui signifie « idéogramme » a comme premier sens « ligne, raie, veines », puis « caractère écrit », et enfin « style » et « culture »).

Vers le milieu du III<sup>e</sup> millénaire, le bronze apparaît en Chine, et des marques pictographiques se rencontrent sur les vases rituels, puis des inscriptions de plus en plus fréquentes et de plus en plus longues à partir de la dynastie des Zhou (1121-221 ACN). Ce type d'écriture est, au départ, irrégulier. On la nomme écriture sigillaire, zhuan shu, car elle sera par la suite conservée pour la gravure des sceaux.

Sous le règne du Premier Empereur Qin Shi Huang (221-207 ACN), le ministre Li Si rationalise la graphie et impose une écriture uniformisée pour l'ensemble de l'empire : désormais, les caractères s'inscrivent tous dans un rectangle virtuel, quel que soit le nombre de traits (tandis que, incisées sur os ou sur écaille, fondues dans le bronze, les graphies antiques étaient irrégulières). Le style « petit sceau », xiaozhuan, présente des traits nets et fins, de même épaisseur, aux formes arrondies ; c'est une écriture harmonieuse et bien lisible, principalement utilisée pour la gravure des sceaux et des inscriptions lapidaires.

L'usage du pinceau - et de supports tels que les planchettes de bambou (support qui aurait imposé l'écriture en colonnes) ou la soie - est à l'origine de l'écriture des scribes, *li shu*. Une rupture intervient entre cette écriture et la précédente : c'est la forme première de l'écriture faite au pinceau, alors qu'on utilisait jusque là un calame trempé dans l'encre. Les traits sont plus droits, la dynamique yang du pinceau a introduit un style fait de pleins et de déliés fortement contrastés. Pour écrire correctement, il fallait conduire son pinceau selon des règles bien définies, chaque signe étant inscrit dans un espace précis, proche du carré, plus large que haut, toujours de même dimension.

L'écriture des scribes, plus rapide, convenait mieux aux besoins grandissants de l'administration impériale centralisatrice. Rapidement, cette écriture a été prépondérante et l'écriture "des sceaux" est tombée en désuétude.

L'emploi de pinceaux plus souples entraîna l'évolution vers l'écriture dite régulière ou carrée, *kai shu*. Cette écriture s'est développée sous la dynastie des Han (206 ACN-220 PCN) en s'inspirant de l'écriture des scribes : les caractères s'inscrivent harmonieusement à l'intérieur de carrés. Les traits sont tracés avec fermeté et précision, bien détachés, la lecture est aisée et sans ambiguïté. C'est l'écriture des documents officiels, des copies solennelles. Ce style s'impose comme norme principale : c'est celui qui est à la base des caractères utilisés actuellement, y compris en imprimerie.

L'écriture courante, ou rapide, *xing shu* est l'écriture quotidienne, informelle, celle des notes personnelles et des lettres familières.

Plus rapide encore est l'écriture cursive *cao shu*, "d'herbe" ou "cursive brouillonne". Les traits sont simplifiés au point de ne plus être identifiables, et souvent plusieurs caractères consécutifs sont liés. Le geste esthétique prend le pas sur la lisibilité ; celle-ci appartient au domaine de l'art.

*xiaozhuan*

其  
子  
其  
亦  
其  
亦  
其  
亦  
其  
亦

*lishu*

知  
我  
於  
五  
濁  
惡  
世  
行  
此  
難

*kaishu*

所  
說  
皆  
大  
歡  
喜  
信  
受  
奉

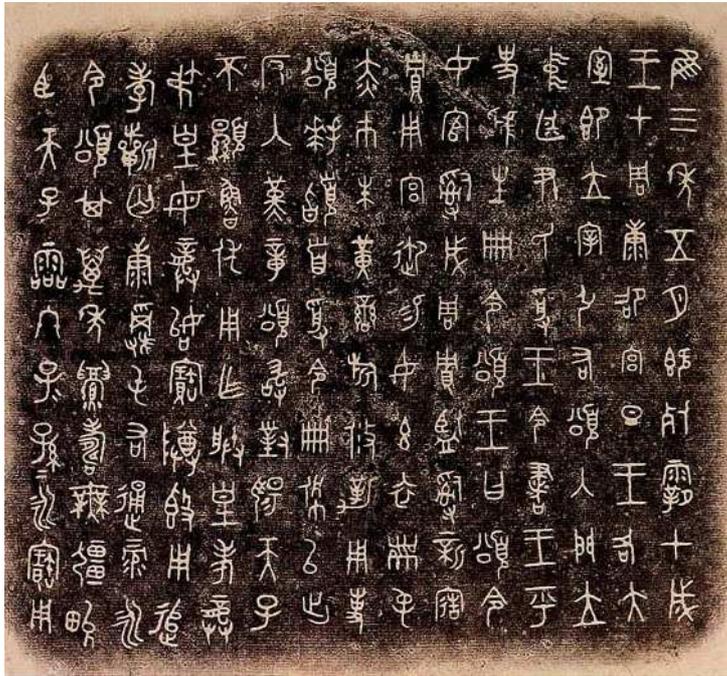
*xingshu*

情  
性  
者  
矣  
朕  
以  
夏

*caoshu*

夏  
邪  
之  
心  
動  
然  
用

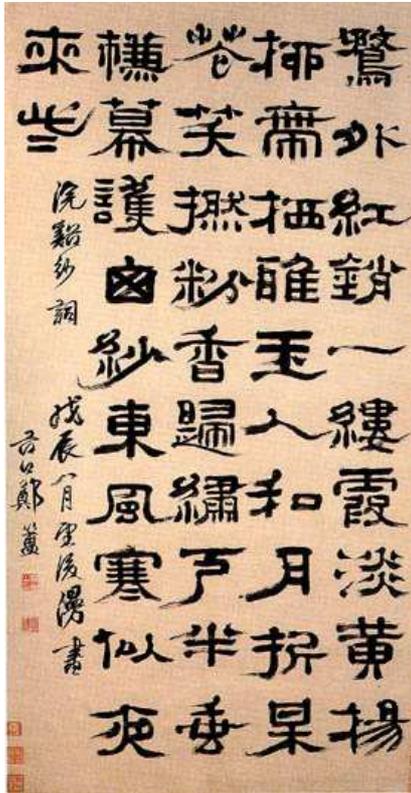
**Sigillaire (zhuanhu) :**



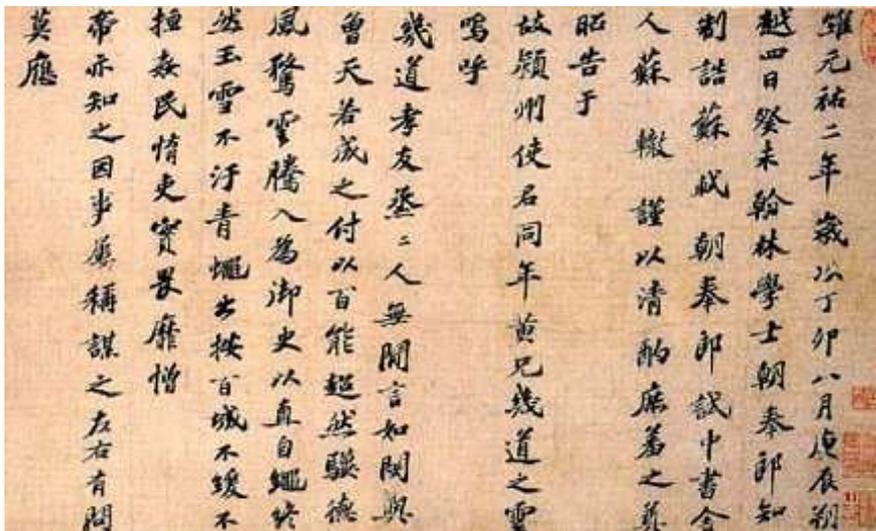
**Petite sigillaire (xiaozhuan) :**



Ecriture des scribes (lishu) :



Régulière (kaishu) :



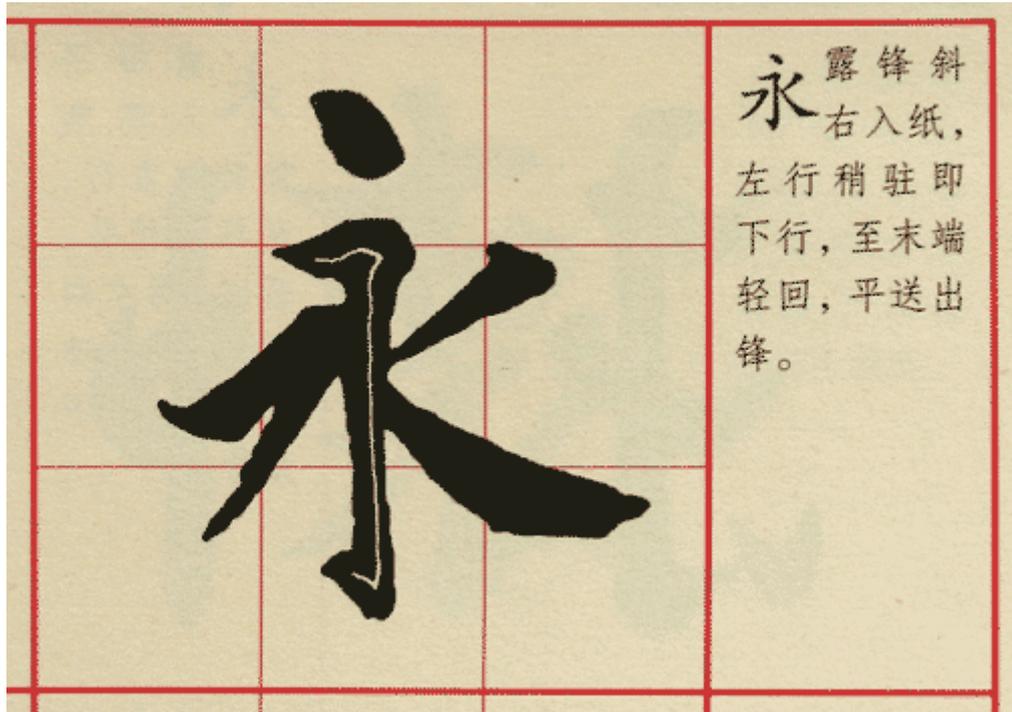
**Courante (xingshu) :**



**Cursive rapide (caoshu) :**



**Cursive courante (xingshu) :**



Premier caractère (« éternité ») du Lanting Zu (Préface au recueil du Pavillon des Orchidées) de Wang Xizhi, présenté dans un manuel d'apprentissage de la calligraphie.

©2009 Europalia International

- La légende des origines

La tradition chinoise associe aux origines de l'écriture le premier des empereurs mythiques, Fu Xi, dont le règne correspond à l'âge pastoral (Néolithique) : il enseigna aux hommes la chasse, la pêche et l'élevage. En regardant vers le haut, il observa les figures du Ciel, et en regardant vers le bas, il observa les choses de la Terre ; et, en s'inspirant de tout cela, et de l'Écrit de la rivière Luo, *Luoshu*, inscrit sur le dos de la Tortue, il tira les Huit Trigrammes. Ce ne sont pas des caractères d'écriture, mais des symboles graphiques obtenus par la combinaison de trois lignes horizontales, pleines ou brisées en leur milieu, selon qu'elles représentent le principe masculin (*yang*) ou féminin (*yin*) régissant l'univers. Redoublés, les trigrammes génèrent les soixante-quatre hexagrammes du traité de divination qu'est le *Classique des mutations*, *Yijing*, capables de représenter la totalité des phénomènes de l'univers en mouvement : du Ciel, de la Terre et de l'Homme.

C'est sous le règne d'un autre empereur mythique, L'Empereur Jaune (au milieu du III<sup>e</sup> millénaire, selon la tradition), que le Sage Cang Jie(1), aurait imaginé les caractères chinois, en observant les traces des pattes d'oiseaux : doté de deux paires d'yeux (signe de sa grande clairvoyance), il pouvait scruter les phénomènes et les choses au-delà des apparences et percer les secrets du monde. On dit aussi qu'à l'annonce de son invention, les dieux tremblèrent de rage.

Ces légendes nous éclairent sur le caractère "magique" que la Chine reconnaît à son écriture, sur sa relation à l'univers et à la nature dont elle prend possession en perçant leurs mystères : l'écriture en Orient est plus perçue comme un accès à la source et à la compréhension du fonctionnement de la nature, alors qu'en Occident les écritures sont apparues comme de simples techniques de notation de la langue parlée.

Toutes les grandes civilisations se sont expliquées l'apparition de l'écriture comme le don d'une divinité, et comme une coupure fondamentale entre nature et culture. La pensée chinoise, au contraire, a toujours considéré le fait d'écrire comme un acte *naturel*. L'idéogramme *wen* 文 le raconte clairement : les signes chinois ne sont que des reproductions des tracés écrits par la nature. Cang Jié n'a rien inventé ; pour donner forme aux caractères il s'est contenté de *recopier* les traces laissées sur le sol par les pattes des oiseaux. Pour un Chinois, écrire, et calligraphier, n'est pas vécu comme un moyen d'affirmer sa supériorité sur la nature, mais au contraire comme la possibilité de se relier avec le souffle vital. « tout chinois saisissant un pinceau est persuadé que le souffle que traverse son bras et tout son corps est le même souffle que celui d'où est né l'univers » (Fr. CHENG).

1. pron. Tsang Kié

- Les principes de l'écriture chinoise

La langue chinoise est phonétiquement pauvre : seulement 404 syllabes différentes, et donc de très nombreux mots homophones. Elle est aussi d'une très grande simplicité structurelle : ni conjugaison, ni déclinaison, ni genre, ni nombre.

Au niveau de l'écriture, le système de composition des caractères par assemblage de traits ou de figures simples est ouvert, ce qui permet d'enrichir le lexique à l'infini. Le nombre de caractères n'a cessé d'augmenter, jusqu'à compter près de 50 000 signes différents, dont 3 000 à 5000 d'usage courant, construits à partir de 540 radicaux usuels.

Dans son dictionnaire étymologique, Xu Shen (vers 58-vers 147), au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, a inauguré un système de classement graphique des caractères à partir d'un élément significatif appelé "clef" ou "radical". Ces éléments ont permis de regrouper tous les caractères sous de grands ensembles. La plupart des dictionnaires actuels comptent 214 clefs.

### Les figures simples :

Indépendamment du nombre de traits qui les constituent, de un à plusieurs dizaines, les caractères appartiennent à la catégorie des caractères simples ou des caractères composés. Les caractères simples forment un tout, parfois nommés pictogrammes, que l'on ne peut décomposer.

Les figures simples, ou images, peuvent être une représentation stylisée d'objets ou d'animaux, par exemple le soleil, la lune, un œil, un cheval. La graphie ancienne du poisson retrouvée sur les inscriptions oraculaires est une esquisse de poisson. Plus stylisé dans les inscriptions sur bronze, l'animal est représenté avec une tête pointue, un corps écailleux et une queue. La graphie moderne en dérive.

Evolution du signe « poisson » :



Le dessin de l'arbre tel qu'il est tracé dans les inscriptions des hautes époques, en figurant le tronc d'où partent les racines et les branches, a remarquablement peu évolué et la forme ancienne se reconnaît facilement dans la forme actuelle du caractère *mu* : "arbre". 木

Evolution du signe « arbre » :



### Les caractères simples se combinent en figures composées :

Les caractères chinois sont en grande majorité constitués par l'association de plusieurs caractères simples dont les sens se conjuguent pour exprimer des idées abstraites. Les caractères composés ont au moins deux parties ; l'usage les nomme "idéogrammes" lorsque toutes leurs composantes se rapportent au sens global du caractère. Par exemple, Le pictogramme du soleil 日 peut être associé à celui de l'arbre pour créer des caractères aux significations très différentes :

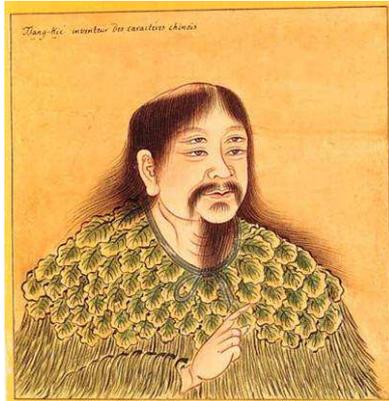
- le soleil placé au-dessous d'un arbre signifie *yao* "l'obscurité" : 杳
- le soleil placé au-dessus d'un arbre signifie *gao* "la lumière" : 杲
- le soleil placé derrière un arbre implique l'idée d'émergence et désigne *dong* "l'Est" : 東

### Exemples:

人	homme
大	grand
天	ciel, univers
木	arbre
休	se reposer (un homme sous un arbre)
日	soleil
月	lune
明	clair, brillant
杲	lumière, clair (le soleil au-dessus de l'arbre)
杳	obscurité (le soleil en dessous de l'arbre)
東	l'Est, l'Orient (le soleil se levant entre les branches de l'arbre)
禾	céréale
火	feu
秋	automne
目	oeil
見	voir, être visible, montrer
石	Pierre
硯	Pierre à encre (la pierre qui rend visible)
竹	bambou
筆	pinceau
書	écriture
門	porte (deux battants : le rôle de la porte: clore sans enfermer, ouvrir mais protéger ; notion de passage)
問	demander, poser une question (une bouche dans une porte : « qui est là ? »)
間	espace, entre (le soleil qui passe entre les battants d'une porte)
閑	calme, quiétude, silence (un arbre protégé par une porte)
聞	entendre, écouter (une oreille à la porte)
闌	naître, sortir de terre, s'élever (le soleil levant entre les battants d'une porte)
蘭	orchidée

- Mythes de naissance des écritures

### Origine légendaire de l'écriture chinoise



**Cang Jie**, Pékin, 1685, Paris, BNF, Manuscrits orientaux.

*Cang Jie, Sage et devin de l'Empereur Jaune, scrutait le Ciel pour y lire des présages. Il regardait attentivement, de ses deux paires d'yeux(1), la constellation du Dragon, considérant le signe que forment les lignes des étoiles. Alors, en observant les empreintes des pas d'oiseaux(2) et de tortues(3), il détermina les formes des premiers caractères écrits. C'est pourquoi, la création ne put plus cacher plus longtemps ses secrets, et des averses de grains de millet tombèrent du Ciel(4); les êtres surnaturels ne pouvaient plus garder secrètes leurs formes, et les démons se mirent alors à hurler dans la nuit(5).*

*A ce moment, écrire et peindre étaient encore pareils dans la forme, et n'avaient pas encore été différenciés. La peinture, comme l'écriture,*

*perce les permutations divines de la Nature et sonde les profondeurs mystérieuses et subtiles(6). Elle évolue au rythme des quatre Saisons(7). Elle procède de la Nature elle-même, et non de l'invention humaine(8).*

Notes:

1. La légende dit que Cang Jie avait 4 yeux, d'un éclat surnaturel, ce qui signifie double illumination, clairvoyance surnaturelle, qui lui permettait de dépasser l'apparence pour atteindre la vérité de l'Univers.

2. L'oiseau est le symbole du monde céleste, et de la relation entre le Ciel et la Terre; il est un moyen de communication avec les dieux. (chez les Egyptiens, le dieu Horus, dieu apparenté au Soleil, est représenté sous la forme d'un faucon; Thot, le dieu de l'écriture, a la forme d'un ibis. Dans la tradition judéo-chrétienne, les envoyés de Dieu sont des anges ailés. A Rome, le vol des oiseaux est un moyen de divination.)

3. La tortue est un symbole de l'Univers: la carapace est ronde comme la voûte céleste, le dessous plat comme la Terre. Les plus anciennes traces d'écriture chinoise ont été trouvées sur des écailles de tortue. Ces inscriptions concernent des oracles et témoignent de la relation fondamentale entre la divination et la naissance de l'écriture chinoise: le devin interprétait les craquelures produites par la chaleur de tisons sur une carapace, et consignait le résultat de sa divination sur la carapace, auprès des craquelures.

4. La signification de la raison de cette pluie de grains doit être que l'habilité à écrire a donné à l'homme un pouvoir nouveau sur les phénomènes naturels.

5. Peinture et écriture ont une efficacité magique. Connaître le nom d'une chose, c'est avoir un pouvoir sur cette chose; être capable d'écrire le nom d'une chose donne encore plus de pouvoir sur elle, et en faire une image a la même efficacité qu'écrire son nom. Les démons, craignant d'être aussi gravés dans des livres, "hurlèrent dans la nuit".

6. L'expression "divine permutation" fait référence d'abord aux phénomènes visibles de la nature, comme le temps qu'il fait, et les calamités comme les ouragans et les inondations; l'expression "profondeurs mystérieuses et subtiles" a un sens plus général et abstrait.

7. Ceci fait probablement référence à l'idée qu'il faut, en peinture, choisir les sujets en rapport avec les saisons. Donc, on ne peut pas peindre une scène d'hiver en été ni rien de caractéristique du printemps en automne, car faire de la sorte pourrait provoquer une calamité. D'autre part, peindre un prunier en fleur au printemps ne sera pas seulement de saison, mais, en le faisant, on peut même aider le printemps à venir, et ainsi participer à son activité créatrice.

8. L'art n'est pas une création humaine, mais la continuation de la création de la nature, ou la participation humaine à la vie de la nature.

Fabienne Verdier, qui se sentait un peu seule en Chine, s'achète un mainate pour lui tenir compagnie. « un soir, tandis que je copiais une estampe, il se mit à marcher sur ma pierre à encre, prit de l'encre dans son bec et la projeta sur ma table de travail en me traitant d'imbécile. Je faillis tomber à la renverse. Ce fut le plus beau jour de ma vie. Il marchait sur la table, les ailes légèrement déployées, croisées dans le dos comme s'il faisait les cent pas pour réfléchir, puis, tout à coup, me regardait et me lançait : « espèce d'abrutie ! » Il était fort en insultes. Du tac au tac, je lui ai répondu « tête d'oeuf », une expression chinoise qui veut dire « idiot ». Le dimanche, je retrouvais le vieux cuisinier qui venait lui aussi sortir son oiseau. Chacun accrochait son mainate à l'ombre, puis nous bavardions. J'ai aussi piqué de grosses colères contre le mien. Son grand plaisir était de prendre son envol et de percer en ligne droite les calligraphies sur papier suspendues au plafond. Ou bien il trempait ses petites pattes dans l'encre et allait signer mes œuvres de son empreinte. C'était un oiseau extraordinaire. Il m'a fait énormément de bien et nous avons vécu des jours heureux ensemble. un matin où j'étais en train de travailler avec l'oiseau, on frappa à la porte. L'oiseau cria : « entrez ! » Comme il trouvait sans doute que je n'allais pas assez vite ouvrir ou que le visiteur restait sourd à son invitation, il insista en répétant : « entrez, idiot, entrez ! » J'ouvris la porte : c'était le maître Huang Yuan avec mes rouleaux de papier calligraphiés sous le bras. »

Cyrille Javary : « Les oiseaux sont les messagers du ciel, parce que de toutes les créatures vivantes, ce sont les moins soumises à la contingence. Leur totale liberté leur est garantie par leurs ailes. Les oiseaux volent où ils veulent et se posent là où ils le désirent.(...) A qui les observe même distraitement, les évolutions des oiseaux paraissent n'être liées à aucune raison. Mais moins que l'oiseau en vol dans lequel chacun voit facilement une image de liberté, ce qui a intéressé les Chinois c'est le moment où ce vol change de nature, lorsque l'oiseau se pose. (...) pouvant se poser où bon leur semble, les oiseaux se posent toujours là où ils doivent. Là où ils se sentent le mieux, là où leur couplage avec l'ensemble de la situation est la plus approprié. »



© Photo Ariane Chesaux, 2009

- Origine légendaire de l'écriture égyptienne

L'histoire raconte que, blasé et las des hommes, le roi des dieux Rê avait quitté l'Égypte et confié à Thot la tâche d'enseigner aux hommes les "paroles sacrées".

*"Écoutez-moi tous, je suis à ma place dans le ciel, autant que je le peux, je veux que ma lumière brille dans l'autre monde... Et toi, tu seras mon scribe ici, tu maintiendras la justice parmi les gens de ce monde. Tu prendras ma place, tu seras mon substitut. Ainsi, tu seras appelé Thot, le substitut de Rê."* C'est ainsi que sur les ordres de Rê, le dieu Thot "scribe parfait aux mains pures" transmet aux hommes les hiéroglyphes, qui devaient leur permettre l'appropriation de toute sagesse.

Thot est plus qu'un dieu créateur, il est le verbe même du dieu créateur. *"Je donne le souffle à celui qui demeure dans le monde caché grâce aux paroles magiques qui sortent de ma bouche, afin qu'Osiris triomphe de ses adversaires."*

Thot règne sur les arts de l'écriture, de l'arpentage, de la médecine, de la mathématique, de l'astronomie. Patron des scribes, on le trouve représenté sous l'apparence d'un homme à tête d'ibis ou de babouin. Il est chargé de vérifier la justesse de la balance du tribunal d'Osiris, lors de la pesée des âmes.



Tell el-Amarna -XVIIIème  
dynastie - Musée du Caire

Le babouin accueille le lever du jour de ses cris, c'est pourquoi les Égyptiens l'associent au culte solaire. Il en vient ainsi à incarner ceux qui honorent les lumières de la connaissance.

La statuaire le représente toujours assis ou accroupi, le sexe dressé.

L'ibis fouille le sol de son long bec pour se nourrir. Appelé "calao" chez les Sénoufo de Côte d'Ivoire, il est représenté dans la sculpture par un oiseau encoché des signes d'écriture. Le bec, assimilé au pénis ou au calame, pénètre le ventre volumineux au milieu duquel est peint un sexe féminin. La recherche de nourriture et l'extrémité du long bec de l'ibis dans le limon suggèrent le mouvement du calame lors de l'acte d'écriture.

La fécondation de la pensée par l'écriture est comparée à la procréation humaine ou animale.

Singe de roches et oiseau des marais fouillent tous deux dans le sol, l'un du bout des doigts,

l'autre du bec, y laissent des traces et évoquent le geste d'écrire.

La sculpture égyptienne témoigne de la supériorité hiérarchique du dieu Thot sur l'homme, qui écrit sous sa dictée.

- La tradition Biblique

La Bible est la transcription écrite de la Parole divine, la révélation de cette Parole. Elle s'apparente à ce point de vue à la tradition égyptienne. Elle est proche aussi de la tradition coranique, où l'invention de l'écriture est en rapport avec la transmission de la Parole divine par l'intermédiaire du Prophète.

L'écrit sert de support mnémotechnique à la Parole de Dieu. (le terme « verbe » utilisé dans la traduction classique de la Bible, a été remplacé dans la nouvelle traduction, de 2001, par le terme « parole »).

Dans la tradition biblique, comme dans la religion égyptienne, la Parole divine a un pouvoir créateur.

De plus, Dieu décide de ce qui est bon ; sa création « remplit » le vide ; le Vide, associé aux Ténèbres, combattu par la Lumière.

*Genèse, 1.*

*Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux. Dieu dit : « que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et dieu sépara la lumière des ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour. Dieu dit : « qu'il y ait un firmament au milieu des eaux (...) : deuxième jour (...). « que la terre verdisse de verdure : des herbes portant semence et des arbres fruitiers donnant sur la terre des fruits contenant leur semence (...) qu'il y ait des luminaires au firmament (...) que les eaux grouillent d'un grouillement d'êtres vivants et que des oiseaux volent au-dessus de la terre (...) que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, bestioles bêtes sauvages (...) » Et Dieu vit que cela était bon. Dieu dit : « faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre. »*

*Jean, 1, 1-12.*

*Au commencement le Verbe était, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement avec Dieu. Tout fut par lui et sans lui rien ne fut. De tout être il était la vie et la vie était la lumière des hommes et la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres n'ont pu l'atteindre. (...) Le Verbe était la lumière véritable, qui éclaire tout homme ; il venait dans le monde. Il était dans le monde et le monde fut par lui et le monde ne l'a pas connu. Il est venu chez lui et les siens ne l'ont pas reçu. Mais tous ceux qui l'ont reçu, il a donné pouvoir de devenir enfants de Dieu.*

*Isaïe, 55, 10-11.*

*Comme la pluie et la neige descendent des cieux et n'y remontent pas sans avoir arrosé la terre, l'avoir fécondée et fait germer, pour qu'elle donne la semence au semeur et le pain comestible, de même la parole qui sort de ma bouche ne me revient pas sans résultat, sans avoir fait ce que je voulais et réussi sa mission.*

# Le matériel du calligraphe

## Le matériel du calligraphe

Le blanc de la feuille : le vide, porte ouverte à tous les possibles.

L'encre dans le creux de la pierre : prête à rendre visibles les secrets du monde.

L'encre sur la feuille : rencontre du blanc et du noir : ombre et lumière, voyageant par tous les gris, comme des énergies qui circulent.

Le pinceau : dans le creux du bambou passe l'esprit du créateur.

Le geste artistique rejoint la respiration de la nature ; il se prolonge ensuite dans le regard du spectateur : rencontre de deux imaginaires.

Cécile Deconinck.

Le matériel du calligraphe se compose de ce qu'on appelle « les 4 trésors du lettré » :

### L'encre 墨

Les bâtons d'encre figurent dans le trésor des temples et l'encre occupe une place d'honneur parmi les quatre trésors du lettré. Sous les Ming, les fabricants d'encre acquièrent un statut plus élevé que les autres artisans.

L'encre de Chine est extrêmement durable et indélébile. Elle est constituée d'un mélange parfumé de colle et de noir de fumée.

L'encre est, en Chine, un produit non pas liquide mais solide. Elle se dilue en frottant le bâton dans l'eau contenue dans le creux de la pierre à encre. Ce geste répétitif est un rituel, qui aide à la concentration et prépare l'artiste à l'acte de peindre. « Une manière de quitter le monde des hommes et de faire le vide en soi. » (F.VERDIER, *Passagère du silence*).

L'encre sur le papier établit un rapport entre espaces blancs et espaces encrés : c'est le jeu d'opposition entre blanc et noir, jeu fondamental dans la peinture et la calligraphie chinoise, qui renvoie à l'opposition du yin et du yang.

### La pierre à encre 硯

Autre objet fétiche du lettré, objet utilitaire autant que de vénération et pièce recherchée des collectionneurs, la pierre à encre a bénéficié du prestige accordé à tous les instruments d'écriture.

C'est la pierre précieuse de l'artiste, puisque inaltérable, elle l'accompagne toute sa vie. Papier, pinceau et encres sont périssables, tandis que la pierre inusable demeure le compagnon fidèle sur la table du lettré.

L'idéogramme chinois de la pierre à encre 硯 signifie « la pierre qui rend visible ».

La partie creuse, où vient se mettre l'encre, s'appelle « la mer », la partie haute, « la terre ».

### Le papier 紙

Les papiers les plus anciens découverts remontent au IIe siècle avant notre ère. Plusieurs siècles se sont écoulés avant qu'il ne serve à recevoir la trace directe du pinceau. Le papier porteur d'un message le plus ancien connu à ce jour, découvert en Chine, serait daté de 8 ACN, sous la dynastie des Han. Il s'agit d'un fragment de lettre dont le papier est fait à partir de fibres de lin, sur laquelle une vingtaine de sinogrammes anciens ont été déchiffrés.

D'après une tradition chinoise, on pensait que le papier était apparu au IIIe s.ACN en Chine, sous le règne de Qin Shi Huang (fondateur de la dynastie Qin). Une histoire racontait que des personnes auraient alors repéré des dépôts blancs d'écume sur les rochers à la suite des crues et auraient tenté de le reproduire.

D'après une autre tradition chinoise, ce serait Cai Lun, ministre de l'agriculture qui, en 105, aurait codifié pour la première fois l'art de fabriquer du papier et en aurait amélioré la technique afin de le produire en masse.

Légèrement velouté et absorbant, le papier nécessite pour celui qui écrit de bien contrôler à la fois la densité et la qualité de liquide pris par le pinceau.

Le blanc de la feuille, pour le peintre, c'est le vide. Mais c'est aussi la vacuité dans son esprit, laissant la place libre à son instinct créateur.

## Le pinceau 筆

L'idéogramme du pinceau 筆 est composé d'une ligne verticale qui symbolise l'outil, et d'une série de lignes horizontales représentant la main qui le tient; l'ensemble est surmonté du signe du bambou: le manche du pinceau du calligraphe chinois est fait de cette matière. Dans la tradition orientale, le bambou est le symbole naturel de la plénitude du néant, car il croît autour du vide (sa tige est creuse).

Le geste souple du calligraphe, résultat d'une grande concentration, vient du « poignet vide » c'est-à-dire non pas une main sans force, mais, comme dans tous les arts martiaux orientaux, une tenue du pinceau sans raideur. La souplesse des poils du pinceau, qui suit le geste du calligraphe, permet, par le jeu des pressions et relâchements, des traits d'épaisseurs variables.

Le blanc du papier, le creux du pinceau ou de la pierre à encre, le poignet souple : dans le Tao, le Vide n'est pas quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations. Le vide est comme la vallée: c'est dans son creux que poussent les plantes. "La Grande Vallée est le lieu où l'on verse sans jamais remplir, et où l'on puise sans jamais épuiser".



Cecile Deconinck, le pinceau 筆 et la pierre à encre 硯

## Courants de pensée en Chine

- Les trois grands systèmes de pensée en Chine

On ne retrouve en Chine ni cette opposition du divin et de l'humain, ni celle de l'homme et de la nature, si caractéristique de notre Occident. La notion de religion en Orient est plus à prendre au sens étymologique (« religare » : religion comme « lien » : lien entre les hommes, et lien entre les hommes et l'univers), que comme référence au divin.

Dans les religions révélées, Dieu a le pouvoir de créer le monde, et sa création comble le vide originel ; le Vide, associé aux Ténèbres, au Mal, qui doivent être vaincu par la Lumière, le Bien (le Christ est la lumière du monde, Satan le prince des ténèbres).

L'opposition des contraires en Chine ne se pose pas en termes de hiérarchie entre ce qui est bien et mal, supérieur et inférieur, homme et femme, culture et nature... mais plutôt comme 2 aspects d'une même réalité, qui se complètent, se transforment mutuellement, et ne peuvent pas exister indépendamment. Comme les deux versants d'une montagne dont l'un est à l'ombre et l'autre au soleil. Le Yin est plus souple, intérieur, concentré, lourd, défensif, dans le temps ; le Yang est plus ferme, extérieur, en expansion, léger, attaquant, dans l'espace...

La civilisation chinoise est traversée par trois grands courants spirituels : le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. D'abord transmises oralement, ces trois doctrines reposent sur tout un ensemble de textes canoniques, connus sous le nom de *jing*, mot qui désigne les fils de la chaîne sur le métier à tisser : ainsi, le *Daodejing*, ou *Classique de la voie et de la vertu*, est le texte fondateur du taoïsme. Le *Yi-jing*, ou *Livre des Mutations*, est un autre texte de référence, aussi bien pour le confucianisme que pour le taoïsme : lié à des rituels divinatoires et à l'interprétation des signes de la nature, il s'agit d'un manuel d'interprétation chamanique basé sur le règne des éléments complémentaires yin et yang. Quant au terme de *sûtra*, qui désigne les discours de Bouddha, il signifie lui aussi en sanscrit les fils du métier à tisser.

Ces textes canoniques sont le fondement de la doctrine des trois grandes philosophies. Loin d'être fermées les unes aux autres, ces trois approches, quoique en rivalité incessante, se sont naturellement mélangées et influencées l'une l'autre pour féconder le domaine de la pensée chinoise, tout comme celui de l'écriture.

- Le confucianisme : un système social hiérarchisé

La pensée confucéenne se développe en parallèle avec le renforcement du pouvoir central et la constitution des premières institutions monarchiques, ainsi que d'un corps de fonctionnaires, payés et révocables, tandis que s'élaborent des recettes de sagesse, de longue vie et d'art du gouvernement. Le corpus est constitué d'un ensemble hétérogène de traditions transmises oralement puis fixées par écrit à des époques très diverses, Confucius (551-479 ACN) intervenant seulement comme un garant de la pureté de la transmission. Confucius lui-même se référait déjà à l'autorité de certains textes du corpus.

Parmi les plus anciens se trouve le *Yi-jing, Livre des mutations*. Puis, dès le I<sup>er</sup> s. ACN, le confucianisme est officiellement reconnu comme une doctrine d'État, et un corpus fixé à cinq textes désormais nommés Jing, "Classiques", voit le jour.

L'exégèse a une place importante dans la littérature traditionnelle : puisque les œuvres du passé expriment un message de perfection qui doit être transmis à la postérité, un individu, et plus encore un empereur, se doit d'en favoriser la transmission ou d'en établir un commentaire qui le rende intelligible aux contemporains.

- Le taoïsme à la recherche d'une harmonie entre l'homme et la nature

Doctrines philosophiques et religieuses, le taoïsme est l'un des deux grands systèmes de pensée qui sont apparus et se sont développés en Chine. Le terme est issu du mot chinois *dao* qui signifie la "voie". La tradition attribue à Lao Zi, sage chinois contemporain de Confucius (m. VI<sup>e</sup> s. - m. V<sup>e</sup> s. ACN), la paternité du texte fondateur du taoïsme.

On peut dire que le taoïsme est la religion de la "Chine profonde", car il fait appel à des croyances d'une tradition fort ancienne touchant les couches les plus populaires de la société. Face au confucianisme, philosophie humaniste officielle insérant l'homme dans un univers avant tout moral et social, le taoïsme, quant à lui, se montre davantage préoccupé de l'individu, de sa conscience et de sa vie spirituelle, voire spéculative, dans sa recherche d'une harmonie avec la nature et l'univers. Au début du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, la "Voie" devient une véritable religion encadrée par un clergé instruit, à la différence du confucianisme qui reste un simple système de pensée et de valeurs. On édifie des monastères, un rituel est codifié, un corpus textuel défini. Le taoïsme est alors reconnu et pratiqué par une grande partie de la population ainsi qu'au sommet de l'État. La dynastie des Tang (618-907) adopta le Sage comme ancêtre divinisé et se bâtit une généalogie qui la faisait remonter jusqu'à lui. Ce culte familial s'imposa comme un culte d'État. En 666, Lao Zi fut canonisé et un titre impérial lui fut décerné.

Il convient de distinguer dans le Taoïsme les aspects religieux et philosophiques. Hsiung Ping-ming souligne la différence d'approche entre ces deux conceptions par un exemple pertinent : "L'école taoïste [...] préconise le retour dans les montagnes et les forêts ; c'est une nature sans divinité, chantée par les poèmes bucoliques et les peintures paysagistes [...]. Les adeptes de la religion taoïste pratiquent l'alchimie ; pour eux il faut revenir dans les montagnes et les forêts, mais ici c'est une nature remplie de divinités et de démons particulièrement effrayante [...] d'où la nécessité de talismans qui protègent tous ceux qui veulent pénétrer dans les montagnes [...]."

Le taoïsme reconnaît que les écritures divines ont été dévoilées à certains adeptes et transcrites en chinois profane. Il consigne aussi un nombre considérable de caractères talismaniques, ainsi que des représentations topographiques sacrées.

Prescriptions rituelles, enseignements de maîtres, règles de vie sont à mettre en pratique par la méditation.

- Le bouddhisme

En Inde, l'aventure bouddhique commence avec Gautama Sâkyamuni (vers 560-480 ACN), contemporain de Confucius. Le bouddhisme apparaît en Chine au I<sup>er</sup> siècle de notre ère et son influence ne fait que croître, surtout à partir du IV<sup>e</sup> siècle PCN. Les premiers témoignages de la présence de bouddhistes en Chine remontent au I<sup>er</sup> s. PCN, sous la dynastie des Han. Cette religion connut un âge d'or sous les Sui (581-618) – qui l'imposèrent au niveau de l'État – et les Tang (618-907). Tout en revendiquant leur ascendance au sage taoïste Lao Zi, la plupart des empereurs Tang protégèrent le bouddhisme.

Pour le bouddhisme, tout est *dukkha* (souffrance) : La naissance, la vieillesse, la maladie, la mort sont *dukkha* ; être uni à ce que l'on n'aime pas est *dukkha*, être séparé de ce que l'on aime est *dukkha*, ne pas avoir ce que l'on désire est *dukkha*.

Le message bouddhique se base sur les notions de *karma* et de renaissance : le *karma* est défini par les actions réalisées par chaque être dans ses existences antérieures. Il détermine ce qu'il va devenir dans ses existences à venir car la vie se présente comme une chaîne infinie d'existences sous des formes différentes, selon le bon ou le mauvais *karma* accumulé au cours des existences antérieures. Le salut réside dans l'arrêt de ce cycle infernal, grâce à l'extinction du désir, qui est perçu comme *dukkha*, ou état perpétuel d'insatisfaction. Une fois le désir éteint, tout *karma* cesse de se produire et le cycle des renaissances prend fin, signe que le *nirvâna* a été atteint.

La doctrine, traditionnellement réservée à l'élite monastique qui, seule, peut parvenir à discipliner son corps et son esprit et parvenir à la sagesse, voit paraître aux environs de 250 ACN. une tendance nouvelle, connue sous le nom de "Grand Véhicule" (*Mahâyâna*) par opposition à la précédente ou "Petit Véhicule" (*Hînayâna*). Le "Grand Véhicule" prétend ouvrir la voie du salut à tous les êtres vivants, censés posséder en eux la nature-de-Bouddha, et propose un idéal de compassion universelle incarné par le bodhisattva, l'"être d'Éveil", qui s'abstient d'entrer lui-même en *nirvâna*, tant qu'il n'y a pas fait entrer tous les êtres.

Confucius manifeste son refus d'évoquer le monde de l'au-delà : « Zilu demanda comment servir les esprits et les dieux. Le Maître dit : "Vous ne savez pas encore servir les hommes, comment voudriez-vous servir les esprits ?" L'autre demanda : "Puis-je vous interroger sur la mort ?" Le Maître dit : "Vous ne comprenez pas encore la vie, comment voudriez-vous comprendre la mort ?" ». Les confucéens traitèrent le thème de la mort sous l'angle du rituel, décrivant avec soin les cérémonies funéraires et les tenues vestimentaires. Les taoïstes pratiquaient des rites mortuaires réservés aux seuls adeptes impliquant notamment des graphies hermétiques. Mais, contrairement à ces doctrines qui n'abordaient pas ouvertement le sujet, le bouddhisme présentait une vision extrêmement claire du monde *post mortem*. L'art bouddhique offrait quant à lui une visualisation du mystère de la mort et du passage vers l'au-delà. Par des images de compassion capables de susciter l'émotion, il manifestait sa reconnaissance de la souffrance humaine.

Le bouddhisme s'exprime dans toute une littérature de sûtras. Ils consignent les sermons attribués au Bouddha Sakyamuni. Des rouleaux illustrés de la fin des Tang ou de la période des Cinq Dynasties montrent combien les bouddhistes ont su développer, en outre, un art de l'image accessible à toutes les couches de la population. Des rouleaux illustrés, dépourvus de texte, cherchent à impressionner uniquement par leur impact visuel : l'image du Bouddha est un support de méditation, ou une image de dévotion.

# Courants de pensée chinois et écriture

## Courants de pensée chinois et écriture

Les trois grandes croyances ou doctrines qui constituent l'histoire de la pensée en Chine, le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme ont été d'abord transmises oralement puis se sont appropriées le domaine de l'écrit et ont fondé leur enseignement sur le livre.

Ces trois courants envisageaient l'art du trait et l'écriture sous des angles dissemblables. Loin d'être étanches, ces trois approches se sont naturellement mélangées pour féconder l'évolution de la calligraphie. Ces trois enseignements se sont constamment influencés et leurs adeptes ont pu éprouver des affinités avec deux, voire trois de ces doctrines au cours de leur vie.

### La copie

La connaissance de chacune de ces pensées exige un long apprentissage et une fidélité absolue au texte d'origine. Aussi la pratique de la copie scrupuleuse est-elle encouragée. Le tracé exact y jouit d'un respect absolu et un caractère mal écrit est impropre dans les trois enseignements : pour le confucéen il est irrespectueux, pour le bouddhiste il est hérétique, pour le taoïste, il est inefficace et marque une faute de procédure.

Dans l'optique confucéenne, l'écriture est le pivot de l'éducation et du fonctionnement de l'institution gouvernementale ainsi que le moyen de lutter contre l'obscurantisme et les superstitions.

Parfois, seul l'acte d'écrire importe lorsque la calligraphie devient une offrande, comme dans les copies votives, même si, bien évidemment, le choix du texte n'est pas un élément négligeable. Le texte doit être recopié avec la plus grande fidélité et le plus grand soin pour répondre à différents besoins : servir d'offrandes à des parents défunts, exaucer des vœux particuliers comme, par exemple, implorer la paix pour le pays, pour le souverain ou pour tous les êtres vivants. Copier est l'un des moyens les plus efficaces d'accumuler les mérites sur soi-même ou sur une autre personne.

La notion d'imitation est centrale pour la calligraphie. Si les copies bouddhiques témoignent d'une ferveur religieuse, les œuvres laïques sont empreintes d'une ferveur calligraphique. La duplication des traces laissées par les maîtres est tout autant un acte de dévotion qu'un acte artistique.

L'art du trait se fonde sur sa maîtrise, qui doit passer par un long apprentissage des règles à travers la pratique régulière. Elle s'acquiert par l'imitation d'archétypes. Ces œuvres devenues des standards ont été recopiées à satiété pour assouvir un besoin esthétique, indépendamment du sens. La copie est alors un moyen de transmission non de l'écrit mais de l'écriture pour elle-même. D'une manière générale, la duplication fidèle d'un texte est motivée par son contenu et celle d'une image par sa beauté : dans la calligraphie chinoise, le texte se transforme souvent en une image à reproduire. Chargée de l'énergie vitale du calligraphe, sa trace vivante traversait les siècles. Cela explique la vénération des

Chinois envers des œuvres calligraphiques, entourées d'un respect quasi religieux.

Aussi loin que l'archéologie puisse nous faire remonter dans la connaissance de l'écriture chinoise, celle-ci apparaît comme un moyen de communication entre les morts et les vivants. Les plus anciens témoignages connus, ceux d'inscriptions sur os et plastrons de tortue, sont la consignation des questions posées par les souverains et des réponses des esprits ancestraux, puis de leur interprétation par des devins. Les fissures et craquelures provoquées par le chauffage des pièces sont considérées comme les traces écrites d'un dialogue avec les défunts, divinisés ou considérés comme des esprits.

« Les caractères, dit l'empereur Kangsi, sont le plus précieux trésor de l'univers. Leur fonction majeure est de transmettre les règles de l'esprit que les anciens sages ont voulu faire passer à la postérité. Leur fonction mineure est d'enregistrer mille et un détails difficiles à retenir. Ils permettent aux anciens et aux modernes, quoique séparés par des milliers d'années, de converser ensemble face à face ; ils permettent aux lettrés du monde entier, quoique séparés par des milliers de lieues, d'exprimer leurs intimes pensées main dans la main. »

La stabilité de l'écriture sur une très longue période et dans un territoire immense et, d'autre part, une certaine pétrification, pendant toute la durée de l'Empire, d'un langage littéraire ; toutes deux permirent à des lettrés pratiquant des langues vernaculaires très différentes et à des générations très éloignées, mais imprégnées des mêmes textes antiques, de se comprendre. Elle est un lien très puissant entre les hommes.

#### L'efficacité magique

Les vestiges textuels, les plus anciens qui nous soient parvenus, sont destinés non aux hommes mais aux esprits ancestraux. Dans un registre proche, les talismans sont employés comme écriture destinée à communiquer avec les esprits bénéfiques et maléfiques, aussi bien dans les pratiques bouddhiques que dans le taoïsme, et le recours à ces dessins magiques était pratique courante dans la religion populaire. Les graphies en caractères célestes et les caractères talismaniques donnent accès à un monde occulte, donnent un pouvoir sur les forces surnaturelles, permettent de se prémunir des démons malfaisants.

Les trois courants croient en l'efficacité magique du caractère : pour les bouddhistes, celle-ci réside dans la nature sacrée inhérente à tout sūtra, toute partie de sūtra, tout mot entrant dans sa composition. Celui-ci y est interchangeable avec l'image sainte, car chargé de puissance sacrée. Les caractères permettent d'acquérir des mérites, de racheter des fautes. Les taoïstes considèrent tout caractère révélé par les esprits supérieurs comme intrinsèquement efficace et signifiant, et permettant de communiquer avec les forces de l'au-delà, et d'agir sur les esprits bénéfiques et maléfiques. Il agit sur la nature sans même qu'il soit besoin de le matérialiser sur papier ou qu'il soit compréhensible aux humains. Pour les confucéens, le caractère est civilisateur.

Les trois doctrines font aussi du geste calligraphique un acte spirituel. L'écriture révèle, pour un confucéen, la nature profonde et la vertu du

scripteur. Pour le bouddhiste, sa beauté et sa correction sont un acte de foi. Recopier une calligraphie ancienne est une marque de piété, même hors de la sphère religieuse. On reproduit la trace d'une main qui a cessé de vivre depuis plusieurs siècles mais on tire d'elle son énergie tout en injectant un souffle nouveau. On se fonde dans cette trace pour mieux la régénérer. En copiant un texte vénérable, on diffuse et on multiplie sa force vitale dans le monde.

Que ce soit pour des raisons religieuses, magiques ou esthétiques, les traits s'ordonnent toujours selon un ordre et des critères précis. Tant pour les bouddhistes que pour les confucéens, la lisibilité prime avant tout. C'est pourquoi on trouve peu, même quand ce style était à la mode sous les Tang, d'écriture courante ou cursive dans les textes bouddhiques. En revanche, plus les graphies célestes ou talismaniques sont incompréhensibles, sauf aux initiés, plus elles manifestent leur proximité du monde naturel, selon les taoïstes.

- Confucianisme et calligraphie

Les caractères écrits, considérés comme doués de force, énergie, puissance, sont un instrument efficace de pouvoir. Très tôt, l'Etat impose des styles calligraphiques. C'est le cas au moment de la création du premier empire chinois par l'empereur Qin Shihuangdi : en 227 ACN, il impose la standardisation des unités des poids et mesures, et de l'écriture, par annulation des variantes régionales, et par le contrôle des textes (profitant de l'occasion pour détruire tout écrit jugé dangereux pour l'Etat). Le dernier exemple d'immixtion de l'Etat est celui du 20<sup>e</sup> s., sous Mao : simplification des signes, et imposition de l'écriture horizontale (avec l'intention de passer aux caractères latins).

La maîtrise de l'écrit était donc fondamentale pour la pérennité de l'état bureaucratique chinois. Tout acte impérial est noté avec minutie pour la postérité. Aussi la compétence calligraphique est-elle devenue un critère déterminant dans la carrière des fonctionnaires, et un des critères de sélection aux examens. La manière de tenir le pinceau, l'ordre inaltérable des traits ainsi que leur équilibre et leur régularité obéissaient à des conventions précises dont le lettré ne pouvait se libérer qu'après les avoir complètement maîtrisées. Dans l'esthétique confucéenne, les valeurs de mesure, d'harmonie et de clarté sont mises en avant.

D'une manière générale, l'État valorise les graphies claires, intelligibles. Le mode d'expression favori devient la régulière *kaishu*, et les critiques des confucéens contre l'usage du style cursif étaient virulentes. Ils y voyaient une forme de mépris envers les Classiques et une recherche de la vulgarité, affirmant que cela ne qualifiait pas un fonctionnaire à la cour impériale. Cette exclusion a été durable, et les cursives, bien que souvent utilisées par les artistes, ont été généralement bannies pour la transcription des textes canoniques.

Par souci de transmettre une version de référence des Classiques, exempte de corruptions graphiques, l'État les fit graver sur pierre à plusieurs reprises au cours de l'histoire, à partir de 175 de notre ère, afin que nul n'en ignore la version orthodoxe.

Ouyang Xiu (1007-1072), grand serviteur de l'État, rappelait qu'il est possible de juger un homme par son écriture, qui dévoile sa nature vile ou noble. À la beauté picturale d'une calligraphie s'ajoute le reflet des vertus morales. Liu Gongquan, grand lettré déjà très célèbre de son vivant, disait : "Le pinceau s'actionne depuis le cœur, lorsque que le cœur est droit, le pinceau est droit" ; ce dernier terme signifie aussi "juste" et "irréprochable".

Les confucéens ont foi dans le *wen*, ces veinures de la pierre ou du bois qui désignaient aussi les caractères d'écriture. Ceux-ci peuvent transformer l'homme et le faire accéder à une sagesse supérieure. Écrire devient un acte civilisateur tout autant qu'un moyen de perfectionnement de soi-même. La vertu agissante du *wen* a donné le mot *wenhua*, civilisation : le caractère permet d'accéder à un univers qui véhicule les valeurs les plus nobles.

Pour les lettrés confucéens, le caractère est le moyen d'ordonner la société, de la structurer, d'imposer des valeurs, de hiérarchiser les hommes et les comportements. La transmission des textes est assimilable à un acte de piété filiale envers les ancêtres qui ont légué un héritage de sagesse, mais aussi comme un devoir de mémoire envers les générations futures.

Le message transmis par les textes hérités du passé ne consistait pas seulement en un legs de sagesse entre générations, mais il circulait aussi à travers l'empreinte qui préservait une trace vivante, une parcelle d'énergie figée à un instant historique précis, éternisant un état fugace de l'esprit particulier d'un individu depuis longtemps disparu. Les caractères chinois étant d'une grande stabilité, le lecteur n'éprouvait, en principe, aucun sentiment d'étrangeté à lire les œuvres laissées par un ancêtre même lointain avec lequel il partageait une éducation graphique qui lui permettait d'emblée de s'affranchir des siècles et des distances et de pénétrer dans son intimité. La trace encrée garde le souvenir à la fois matériel et spirituel de l'homme qui tenait ce pinceau.

- Taoïsme et calligraphie

Dans les mythes d'origine des caractères chinois apparaît l'idée que ceux-ci sont des manifestations naturelles ou des représentations inspirées de la nature et qu'ils en expriment l'essence. Ils ne représentent pas un objet, et ne sont pas, à ce titre, des pictogrammes (contrairement aux hiéroglyphes égyptiens, où le signe est en général une image assez clairement représentative). L'apparition de l'écriture est perçue non comme une invention mais comme un acte d'imitation. Cang Jie, d'après la mythologie, aurait tracé les caractères d'après les empreintes des oiseaux et des tortues qu'il avait observés.

C'est sans doute avec les taoïstes que l'on s'éloigne le plus de l'idée que l'écrit est destiné à transcrire un discours oral.

Selon le Tao, l'ordre cosmique de la Voie, bien que perverti dans le monde présent, demeure visible dans les dessins de la nature qu'il convient de déchiffrer. Au niveau le plus élevé, ils sont transcrits par les caractères célestes puis par les talismans et enfin par l'écriture ordinaire de textes révélés, capable aussi de contenir une parcelle de la vérité cosmique.

L'univers du taoïste est rempli de mystères et de prodiges qui ne sont déchiffrables que par les initiés. L'image talismanique dont la fonction est magique, est appelée la "forme véritable". Sa représentation permet d'intervenir dans un monde où vivent les démons, d'expulser les forces du mal ou de guérir des maladies par la puissance du caractère crypté nommant la divinité. Le signe est si puissant que celui-ci n'a pas toujours besoin d'être fixé sur un support concret. Tracé de manière éphémère dans les airs ou dissout dans les eaux, il continue d'agir. Les sceaux magiques peuvent parfois être apposés sur des parties du corps, ou s'imprimer sur des surfaces, de papier par exemple, qui sont ensuite réduites et ingérées. Invisible, le caractère continue d'opérer par transformation. Il n'est même pas nécessaire que l'homme comprenne le sens d'un signe pour qu'il ait une efficacité magique: il est intrinsèquement efficace et signifiant.

Les taoïstes croient en la capacité à influencer sur la nature, à transmuier les corps. Les graphies célestes répondent à certains critères de l'écriture chinoise mais sont inaccessibles au profane. Ce sont des manifestations divines d'énergie pure transcrites sur papier. L'écriture est un acte qui manifeste l'osmose avec l'univers. Secret, "supra humain", le message est révélé par les nuées ou les montagnes à qui sait les décrypter. Aucun des deux autres enseignements n'a autant reposé sur le mystère des traits que celui des taoïstes.

Accessible aux initiés, cachée pour tous les autres, l'écriture travaille parfois à renforcer l'obscurité de son message, pour jouer ou parce qu'elle le destine à quelques-uns, voire aux dieux seuls. Son illisibilité est la condition même de son pouvoir spirituel ou magique : la graphie des amulettes taoïstes démonifuges doit être suffisamment altérée pour ne plus être compréhensible que par les démons qu'elles visent à chasser...

Un immortel taoïste se serait inspiré des caractères de Cang Jie pour créer un style rapide cursif. Ayant refusé de comparaître devant le Premier Empereur, celui-ci le fit capturer et ramener sur un char pourvu d'une cellule de fer d'où il s'échappa toutefois en se transformant en oiseau, laissant deux plumes en souvenir à l'empereur.

Si l'esthétique confucéenne attache une importance primordiale à la régularité et la lisibilité de l'écriture, au contraire, l'esthétique taoïste privilégie un style beaucoup plus libre, celui de l'écriture *caoshu*.

Tout autant que le trait, l'espacement est déterminant dans l'art calligraphique. Les confucéens arrêtent leur regard principalement à la beauté créée par le corps du trait, alors que les taoïstes, eux, se fixent tout autant sur les rapports des espaces entre les traits.

- Bouddhisme et calligraphie

Pour le bouddhiste, l'acte calligraphique est un acte de foi qui offre une chance d'améliorer son karma. Multiplier les copies et les images saintes permet de propager la bonne parole et le message salvateur partout dans le monde, conformément à l'idéal de compassion universelle. De la multiplication de ces images scripturaires dépend le bonheur tout à la fois individuel et universel. C'est ainsi qu'on explique pourquoi les bouddhistes furent les premiers à utiliser l'imprimerie, qui permet de multiplier l'image fidèle et d'accumuler ainsi les mérites.

La vénération des fidèles pour les écrits sacrés, est telle que chaque caractère d'un sūtra n'est plus simplement un signe d'écriture mais un bouddha lui-même. Le caractère, dont la composition équivaut à celle d'une image sainte, se suffit à lui-même.

Les sutras sont écrits dans un style lisible, par respect du texte sacré. Une copie soignée transmet le texte exact. L'énergie du copiste se concentre sur la beauté et la régularité calligraphique, comme marque de piété.

# Préface au Pavillon des Orchidées

## Wang Xizhi(1), Préface au Pavillon des Orchidées.

L'histoire de la calligraphie chinoise est marquée par une longue évolution au cours de laquelle se sont imposées de brillantes figures. Tel est le cas de Wang Xizhi (321-379 ou 303-361), surnommé le prince des calligraphes, le saint ou le sage de la calligraphie, sorte de père fondateur de cet art conçu comme une forme d'expression individuelle. Wang Xizhi fit, et fait encore l'objet d'un ferveur quasi religieuse unanimement partagée, particulièrement par les empereurs de la Chine impériale. Il incarne l'image idéale du lettré sachant, par son pinceau, exprimer la profondeur de ses sentiments intimes. Il excella dans le style cursif, *xingshu*, et dans le style en herbe, *caoshu*.

Il vécut entre 303 et 361 et fit carrière au cours de la dynastie des Jin orientaux (317-420). Issu d'une famille aristocratique, il était le fils du premier ministre de l'empereur des Jin, lui-même maître de calligraphie réputé. Il commença à s'initier à l'âge de 3 ans, avec une préceptrice qui débuta ses cours par des promenades dans le jardin et à la campagne : « *la calligraphie s'inspire des souffles de la nature. Si un élève ne connaît pas l'équilibre entre le Vide et le Plein qui prédomine dans la nature, il ne deviendra jamais un grand calligraphe.* » Devenu adulte, Wang Xizhi voyagea beaucoup pour puiser son inspiration dans les montagnes et les fleuves, et rencontrer d'autres maîtres. Il obtint le grade de général de l'armée de droite, titre par lequel il est souvent nommé.

Il représente le type même du lettré, avide de nature et de liberté, se faisant une règle de ne suivre que son inclination, pratiquant les arts raffinés de la poésie, de la musique et de la calligraphie. Attiré par le bouddhisme, il fut surtout adepte d'une secte taoïste.

Wang Xizhi sut forger son propre style, plein de grâce et agréablement lisible, qui le rendit populaire dès son vivant, ses œuvres entrant simultanément dans les collections impériales et dans la légende. Il était déjà fidèlement copié par ses contemporains. Il obtint rapidement l'appréciation chaleureuse des empereurs des dynasties Jin, Sui et Tang, qui demandèrent dès lors à leurs mandarins de leur présenter sous cette forme leurs rapports écrits. Cette écriture resta le modèle national pendant des centaines d'années, et s'imposa comme un standard après la réunification de l'Empire chinois dès la fin du VI<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui encore, elle reste la mieux appréciée et la plus imitée.

Le succès de l'œuvre de Wang Xizhi est très paradoxal. Le style de ce fin lettré épanchant ses sentiments les plus fugaces à la pointe de son pinceau devint un étalon catalogué, étatisé, copié et recopié de la manière la plus servile. Cet homme épris de liberté qui était d'obédience taoïste fut vénéré et imité des lettrés confucéens et des fonctionnaires d'État. Mais, comme le remarque très justement Hsiung Ping-ming : "Finalement les caractères de Wang Xizhi reflètent-ils l'esprit taoïste ou l'esprit confucéen ? [...] le coup de pinceau de Wang est comme la théorie de la bonté de l'homme dont parle Meng zi ou la philosophie de la nature évoquée par Zhuang Zhou : de quelque point de vue que l'on en discute, c'est toujours aussi parfait [...]. La calligraphie de Wang ne peut donc être limitée à la théorie d'une seule pensée." Il ne se trouve guère de critiques à cet artiste universellement admiré.

Le second paradoxe concernant Wang Xizhi est qu'aucune œuvre du maître n'est parvenue jusqu'à nous. Nous ne disposons que de copies, voire de copies de copies, ou de gravures d'après copies, ou encore de montages d'œuvres qu'il ne composa jamais, pièces cependant très précieusement transmises entre générations. Une grande partie du mythe de Wang Xizhi repose sur la filiation et la transmission.

1. pron. « chidji »

## Une légende : la Préface au Pavillon des Orchidées

L'empereur Taizong, de la dynastie des Tang, exigea que toutes les calligraphies autographes connues de Wang Xizhi soient réunies dans ses collections privées. Il instaura une sorte de monopole d'État sur ces œuvres et ceux qui en possédaient étaient contraints de les offrir ou de les dissimuler avec soin. Malgré sa quête à travers l'Empire, le plus célèbre des écrits échappait encore à l'empereur, le *Lantingxu*, la *Préface au Pavillon des orchidées*. Un mythe entoure sa récupération ainsi que sa disparition définitive. Ce document tant convoité, qui faisait cruellement défaut à la collection impériale, fut obtenu par un subterfuge : au VI<sup>e</sup> siècle, le texte était conservé par le moine Zhi Yong, descendant à la septième génération du maître qui, en mourant, le légua à son disciple. Ce dernier le dissimula derrière une poutre de sa maison et malgré les ordres impériaux feignit l'ignorance. L'empereur envoya un habile émissaire qui gagna jour après jour la confiance du moine, alors âgé de quatre-vingts ans, jusqu'à ce que, trompé dans sa vigilance, le possesseur exhibe son précieux rouleau. Profitant de son absence, l'émissaire impérial le déroba et le rapporta à l'empereur qui le récompensa largement ; le moine abusé ne survécut pas à cette perte irréparable.

La *Préface* disparut à nouveau. On raconte que cet original aurait été enterré dans le tombeau impérial. Entre-temps, Tang Taizong l'avait fait copier par les plus grands calligraphes de l'Empire. Il n'est pas certain, mais on l'affirme, que l'empereur le fit aussi graver sur pierre. La meilleure copie est la version dite *Dingwu*, issue d'une gravure sur pierre retrouvée au XI<sup>e</sup> siècle. Les nombreuses répliques qui circulèrent depuis le règne de Taizong furent à leur tour imitées : ainsi, un collectionneur du XIII<sup>e</sup> siècle pouvait-il se vanter d'en posséder cent dix-sept copies.

Œuvre la plus célèbre, cette *Préface*, écrite en style cursif, rapporte qu'un soir de printemps, à l'occasion de la fête de la Purification en 353, Wang Xizhi invita une fine bande d'amis lettrés au milieu du jardin idyllique du « Pavillon des Orchidées », où ils burent et s'adonnèrent à l'improvisation poétique. Wang voulut en immortaliser le souvenir en réunissant l'ensemble des poèmes. Sous l'effet de l'inspiration qui jaillit en cet instant privilégié, il composa la préface à l'anthologie. Jamais auparavant, semble-t-il, une telle adéquation entre les émotions personnelles et le style d'écriture ne s'était si parfaitement exprimée.



Copie de la *Préface du Pavillon des Orchidées*, style courant (xing shu), Dynastie Tang, Musée de la Cité Interdite de Beijing



永和九年歲在癸丑暮春之初會  
于會稽山陰之蘭亭脩禊事  
也羣賢畢至少長咸集此地  
有峻領茂林脩竹又有清流激  
湍映帶左右引以為流觴曲水  
列坐其次雖無絲竹管弦之  
盛一觴一詠亦足以暢叙幽情

Copie de la Préface du Pavillon des Orchidées (détail), style courant (xing shu),  
Dynastie Tang, Musée de la Cité Interdite de Beijing

©2009 Europalia International

**Voici la traduction du début du texte :**

"La neuvième année [de l'ère] Yonghe [353 de notre ère], l'année cyclique étant Guichou, au début du dernier mois du printemps, nous nous sommes réunis au Pavillon des iris [= orchidées], à Shanyin [près] de Kuiji, pour accomplir le rite de purification. Les sages y sont tous arrivés, jeunes et vieux s'y sont réunis ensemble. Cet endroit avait de hautes montagnes et des cimes élevées. Il y avait aussi des cours d'eau limpides qui coulaient en bouillonnant et scintillaient tout autour.

Nous amenâmes l'eau à faire un ruisseau circulaire pour faire porter les coupes par le courant et tous s'assirent en ordre. Quoiqu'il n'y eut pas la perfection des tubes et des cordes [de la musique], une coupe et une chanson étaient tout à fait suffisantes pour donner de l'entrain à cette réunion de sentiments poétiques."  
(Traduction Margouliès, in Monnet 2004 : 41)

**Quelques idéogrammes du texte :**

永	éternité
和	harmonie, paix
九	neuf
年	année
春	printemps
之	du
初	début
會	rencontre
山	montagne
陰	ombre, yin
蘭	orchidée
亭	pavillon
清	pureté
竹	bambou
右	pierre
水	eau
無	vide, rien

Orchidée : 蘭 ( 兰 l'idéogramme simplifié.)

l'idéogramme se compose du signe de l'herbe 艸 au-dessus d'une porte 門 où l'on voit le soleil 日 se lever entre les branches d'un arbre 木 (東 l'Est : point cardinal associé au printemps) (dans le texte de Wang Xizhi : 7<sup>e</sup> idéogramme de la 2<sup>e</sup> colonne de droite).

Dans la Chine ancienne, les orchidées, symbole de fécondation, étaient associées aux fêtes de printemps, où elles étaient utilisées pour l'expulsion des influences pernicieuses. La beauté de la fleur en fait aussi un symbole de perfection et de pureté spirituelle.

Vu dans l'ensemble, ce texte respire un parfait équilibre : le rythme souple du mouvement du pinceau s'inscrit dans une structure régulière. L'auteur respecte les règles du *xingshu* tout en variant la forme de certains mots plusieurs fois présents dans le texte. Par exemple, le mot *zhi* 之 est gracieusement transcrit sous trois formes différentes, avec des variations dans les appuis du pinceau.

Un critique d'art chinois contemporain fait le commentaire suivant sur les caractères de Wang Xizhi :

*« Ses traits horizontaux sont aussi gracieux que les sourcils des jeunes filles, ses traits verticaux se courbent légèrement comme de jeunes bambous au vent, les courbes à gauche et à droite ressemblent à l'arc-en-ciel ou aux cascades suspendues sur la falaise alors que les points rivalisent de beauté avec les gouttes de rosée matinale. Quand je tombe en extase devant l'écriture Xingshu de ce saint de la calligraphie qu'est Wang Xizhi, j'entends le bruissement des feuilles de bambou, le grondement des cascades, le froissement de l'écharpe couvrant le corps gracieux d'une jeune fille et le piaillage des oiseaux qui sautent de branche en branche baignés des premiers rayons du soleil levant. Je sens alors le souffle frais du vent qui me caresse le visage, un léger nuage qui me transporte vers un horizon irréel, vers la pleine lune, dans un monde féérique... »*

## Peinture de paysage

« *Le poème est une peinture invisible.  
La peinture est un poème visible.* » (Guo Xi, XIe s.)

La peinture et le dessin chinois se présentent naturellement comme une extension de l'art du trait. Calligraphie et peinture ont en commun d'utiliser les mêmes matériaux, d'être réalisées sur le même papier, avec le même pinceau et la même encre. Le pinceau plus ou moins flexible et épais, chargé d'une encre plus ou moins saturée, trace en effet le contour du dessin, selon une approche calligraphique. Tant le lettré que le peintre exploitaient quotidiennement le même répertoire de traits minces, épais, courts, longs, droits, sinueux. La relation entre calligraphie et peinture était beaucoup plus naturelle en Chine que dans l'Europe médiévale. Les théoriciens chinois ont estimé que les deux arts avaient une même origine.

L'association des trois disciplines que pratiquaient les lettrés : poésie, calligraphie et peinture, crée un idéal culturel où la peinture est envisagée comme une poésie sans paroles, les vers calligraphiés comme une peinture non illustrée. Là où le texte s'avère impuissant à rendre le sens, l'illustration prend la relève ; là où l'image ne peut tout exprimer, le texte vient à son aide.

L'inscription d'un poème dans le tableau apparaît à la période des Tang, et devient constante à partir des Sung. Elle se fait dans l'espace blanc : le Ciel. Ce n'est pas un simple commentaire ajouté. Peinture et calligraphie sont faites avec le même pinceau. La peinture est la marque d'un espace, la calligraphie introduit la notion de temps (le rythme du poème). L'écriture est la présence de l'homme dans l'espace Ciel – Terre.

En Occident, depuis la fin du Moyen Age la forme picturale majeure est celle du tableau sur bois puis sur toile fixée sur châssis de bois et accroché au mur de manière quasi permanente. Celle-ci est inconnue dans la Chine traditionnelle où l'exposition des œuvres ne se pratique qu'à titre occasionnel et pour une durée limitée. Elles se présentent dans deux formats qui se consultent à plat : l'*album*, qui déploie un programme pictural de feuillet en feuillet, et où la marque du temps est le plus souvent évoquée par le passage des saisons ; et le *rouleau*, qui permet de faire défiler un vaste panorama de manière continue. Ces deux formats rattachent la peinture chinoise à la famille du livre ; et d'ailleurs elle relève bien de la chose écrite, comme le langage lui-même l'atteste : "peindre une peinture" (*hua hua*) est une expression vulgaire à laquelle les lettrés préfèrent substituer celle d'"écrire une peinture" (*xie hua*). Le montage lui-même ne permet d'exposer l'œuvre que pour le temps d'une lecture active et consciente.

La peinture de paysage est, dans la culture chinoise, d'une importance primordiale. Contrairement à la culture occidentale classique, où le paysage est un genre secondaire, souvent utilisée comme toile de fond à une scène principale, la représentation du monde extérieur est considérée chez les Chinois comme un moyen de se cultiver intérieurement. Dans l'évolution depuis l'époque des Han, la peinture chinoise, de réaliste, devient de plus en plus spirituelle. Si la peinture inspirée du confucianisme est plus réaliste et édifiante, dans la conception taoïste, le peintre cherche à exprimer sa vision intérieure et méditative par la technique du monochrome. La peinture ne vise pas à être un simple objet esthétique, mais elle vise à être un microcosme recréant un espace ouvert à la vie. Wang-Wei : « Au moyen d'un menu pinceau, recréer le corps immense du vide. »

Pour les Chinois, la peinture ne décrit pas la nature, mais prend part aux « gestes » même de la création, un microcosme dont l'essence et le mécanisme sont identiques et parallèles à ceux du macrocosme. La peinture ne se contente pas de reproduire l'aspect extérieur des choses, elle cherche à en capter les relations internes, cachées (cf. Paul KLEE : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »). Le peintre s'efforce de rendre sensible le mystère de la nature et d'en capter la beauté. Une œuvre réussie est celle qui permet de se fondre dans l'univers en s'immergeant virtuellement dans le paysage peint. La peinture de paysage ne cherche pas à représenter un monde semblable au réel, mais à provoquer en chacun une émotion d'ordre spirituel où s'expriment toute une philosophie et une manière d'être. L'artiste s'imprègne de lieux éphémères qu'il a pu voir, et puise son énergie créatrice dans la nature.

Des légendes révèlent le caractère magique de la peinture : un peintre représenta sur des paravents des scènes de montagnes et d'eaux qui firent l'admiration de tous. Un jour pourtant, l'empereur se plaignit auprès de l'artiste : « les cascades que vous avez peintes font trop de bruit, elles m'empêchent de dormir ! ». Wang Mo, le peintre vagabond des Tang, était connu pour ses ivrogneries. Il peignait, ivre, riant et chantant, « à l'encre éclaboussée », parfois même en trempant ses longs cheveux dans l'encre. Et les figures surgissaient, montagnes, arbres, rochers, nuages, comme par enchantement, comme si elles étaient une émanation directe de la Création elle-même. A la mort du peintre, son cercueil était léger comme vide ; on dit que son corps s'était transformé en nuage.

Wang-Wei (699-759 ou 701-761), prestigieux peintre-poète, est considéré comme un des pionniers du genre et une référence incontestée, jouissant d'une admiration sans limite, au même titre que Wang Xizhi pour la calligraphie. Il est l'initiateur de la peinture monochrome de paysage. Il vécut solitaire de nombreuses années, à l'écart du monde, au bord d'une rivière, dans une retraite champêtre, source de son inspiration créatrice.

Tout comme aucune calligraphie de la main de Wang Xizhi ne semble nous être parvenue, de la même manière, aucune peinture de Wang-Wei ne peut de nos jours, lui être attribuée de manière indiscutable (son œuvre s'est transmise par les copies). Du fait de l'absence même de toute œuvre peinte, ses successeurs ont tenté de recréer les tableaux de Wang-Wei, aux titres toujours évocateurs. Ainsi, par ce qu'il a écrit et par ce que les autres ont imaginé de sa peinture, Wang a créé un espace de rêve, le type même d'espace vers lequel tend la peinture chinoise : un domaine à l'écart du monde réel, véritable ermitage champêtre, dans lequel le lettré consacre sa vie à la méditation, à la contemplation émerveillée de la nature, et aux nobles loisirs de la poésie et de la peinture. Cet idéal érémitique s'imposera jusque dans les domaines impériaux du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa villa devint ainsi le sujet de rêverie et le modèle - pictural et architectural - de générations de lettrés.

De la villa de Wang Wei, outre quelques peintures inspirées du maître, il reste une gravure diffusée en estampage rappelant celui illustrant la réunion du *Pavillon des orchidées* à la gloire de Wang Xizhi.

### Le « Vide »

Le Vide se présente comme un pivot dans le fonctionnement de la pensée chinoise. Il est l'élément central du Taoïsme, et est devenu le thème majeur du bouddhisme dans sa forme « ch'an » (qui est la source du « zen » au Japon). C'est l'élément dynamique et agissant, le lieu des transformations produit par les mouvements yin et yang.

En musique, le vide, c'est le silence ; en poésie, c'est la suppression de certains mots ; en peinture, c'est l'espace non peint.

Dessins et calligraphies dosent savamment les pleins et les vides. Cette alternance essentielle, ménageant des espaces vierges qui imposent une respiration, incite à circuler dans la page, qu'il s'agisse de texte, de peinture ou de dessin. Le contraste entre l'encre et le papier, l'opposition des noirs et des blancs souligne et augmente cet effet. Un peintre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Fan Ji, proposait la mise au point suivante : "Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de Vide-Plein. C'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude. Cependant, que de malentendus qu'il convient de dissiper ! On croit en général qu'il suffit de ménager beaucoup d'espace non-peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte ? Il faut en quelque sorte que le Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de "diluer" l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique. Le Vide n'est donc point extérieur au Plein, encore moins s'oppose-t-il à celui-ci. L'art suprême consiste à introduire du Vide au sein même du Plein, qu'il s'agisse d'un simple trait ou de l'ensemble. Il est dit : "Tout trait doit être précédé et prolongé par l'esprit." Dans un tableau mû par le vrai Vide, à l'intérieur de chaque trait, entre les traits, et jusqu'en plein cœur de l'ensemble le plus dense, le souffle-esprit peut et doit librement circuler."

Traduction François Cheng.

Dans le réel, la représentation concrète du vide c'est la *vallée* : elle est creuse, et pourtant elle fait pousser et nourrit toutes choses ; et portant toutes choses en son sein, elle les contient sans jamais se laisser déborder et sans tarir. « La grande vallée est le lieu où l'on verse sans jamais remplir, et où l'on puise sans jamais épuiser. »

L'image de la vallée est liée à l'eau : apparemment inconsistante, elle pénètre partout et anime tout.

Lao Zi : « Rien au monde de plus souple de plus faible que l'eau. Mais pour attaquer le fort, qui sera jamais comme l'eau ? Le vide en elle la rend transformante. » et « Ce qu'il y a de plus tendre au monde gagne à la longue sur ce qu'il y a de plus solide. »

La peinture de paysage, comme l'indique l'appellation « *shansui* » se compose de « montagne » (*shan* 山) et d'« eau » (*shui* 水).

Le vide, dans l'espace peint, c'est le nuage qui circule entre la montagne et l'eau. Le nuage vient de la condensation de l'eau, et prend la forme d'une montagne. Sans le vide, montagne et eau se trouveraient dans une relation d'opposition rigide et donc statique. Grâce au vide, la relation est dynamique ; relation entre les éléments de la nature, mais aussi entre l'homme et la nature à l'intérieur du tableau, et d'autre part entre le spectateur et le tableau. En ce sens, la fonction du vide est bien active.

L'homme réunit en lui les vertus du Ciel et de la Terre. Les hommes sont faits de chair et de souffle ; ils possèdent le vide. Par le vide, le cœur de l'homme peut devenir le miroir de soi-même et du monde.

Le vide sert à la circulation du souffle: sans lui, pas de mouvement possible. Le trait du calligraphe est fait sur le souffle: son geste est rythmé par sa respiration (chaque trait est rendu sur l'expiration), et rejoint la respiration de la nature. Le trait de pinceau est le trait d'union entre la pulsion de l'homme et la pulsation du monde: il incarne le processus par lequel l'homme dessinant rejoint les gestes de la création. L'exécution rythmique devient une projection à la fois du monde extérieur, et du monde intérieur de l'artiste: "avant de peindre le bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur". La peinture est donc une projection à la fois des figures du réel et du monde intérieur de l'artiste (on rejoint ici la conception du peintre romantique allemand FRIEDRICH : « Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit au dehors, mais aussi ce qu'il voit en lui-même »).

Le trait capte la ligne interne des choses, ainsi que les souffles qui les animent: "au moyen du menu pinceau, recréer le corps immense du Vide". Manquer de souffle donne une peinture médiocre.

Confucius exalte la vertu du Ciel (yang) chez l'homme, grâce à quoi l'homme domine la Terre ; Lao Zi préconise le processus par lequel l'homme obéit à la Loi de la Terre (yin), pour rejoindre le Ciel. Les deux attitudes sont complémentaires.

### Le Trait du pinceau

Le Trait du pinceau est l'élément central de la peinture chinoise. Par son unité interne et sa capacité de variation, il est Un et Multiple. « L'unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes. » (moine SHITAO, 1641–v.1720). Il incarne le processus par lequel l'homme dessinant rejoint les gestes de la création. Il est le trait d'union entre l'esprit de l'homme et de l'univers.

Shitao associe directement le pinceau à la montagne et l'encre à l'eau. Le pinceau, actif, est yang, l'encre, immobile, est yin. Le naturel du pinceau et de l'encre correspond au naturel du Ciel et de la Terre.

L'apprentissage de ce type de peinture s'apparente à celui de la calligraphie. Le matériel est le même. Le peintre débutant commence par apprendre patiemment à

dessiner les feuilles d'arbres ou les rochers d'une manière précise et codifiée et puisera toute sa vie dans un répertoire de traits, droits ou sinueux, longs ou courts, épais ou fins, formant crochets, rides et points, tout comme le calligraphe lorsqu'il se forme aux différents styles. Le trait du peintre est similaire à celui du calligraphe : pleins et déliés, rythme et souffle. Sa pratique engage à la fois le corps, l'esprit et la sensibilité. L'exécution est spontanée, rythmée, sans retouches ni corrections possibles. Ces principes sont identiques en peinture et en calligraphie.

Pour que le trait soit animé par les souffles, il ne suffit pas que le vide habite seulement le trait, il faut qu'il guide aussi le poignet même du peintre : le poignet vide ne signifie nullement une main sans force lorsque le peintre tient son pinceau ; au contraire, c'est le résultat d'une grande concentration, du Plein tendu à l'extrême. « *Quand le poignet est animé par l'esprit, fleuves et montagnes livrent leur âme.* » (SHITAO)

Le trait (visible) peut être discontinu (invisible : la brume), mais il doit être fait dans un même souffle. Le coup de pinceau s'interrompt pour mieux se charger de sous-entendus.

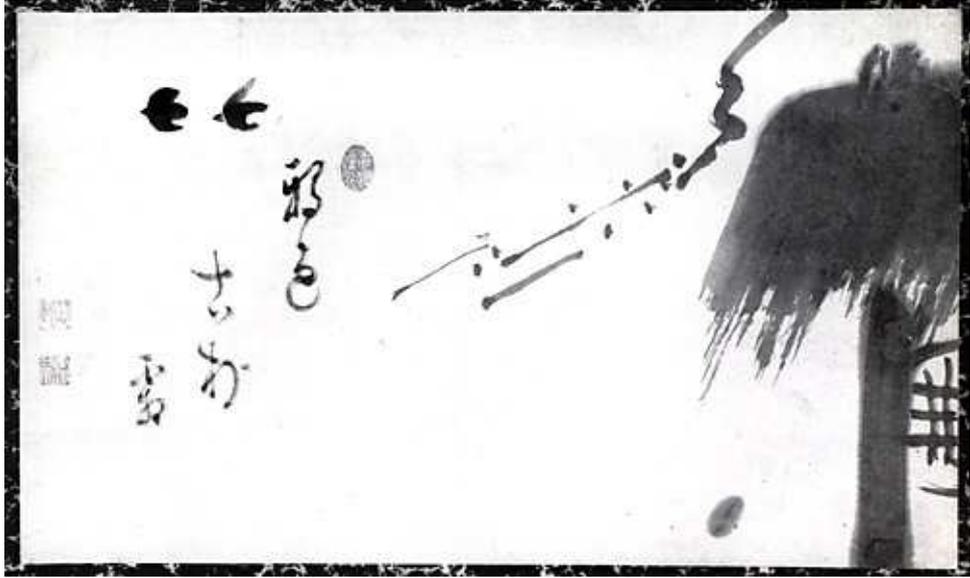
Le visible rend l'aspect extérieur (yang) ; l'invisible donne image intérieure (yin).

Le vide, pour le peintre, c'est le blanc de sa feuille, mais aussi, avant de commencer son travail, la vacuité dans son esprit, laissant la place libre à son instinct créateur. Le vide est une fenêtre ouverte à son imaginaire, qui le met en contact avec son être profond et mystérieux. La création de l'artiste, qui poursuit le processus créateur de la nature, se prolonge ensuite dans le regard du spectateur, qui, à son tour, fait vivre l'œuvre en y pénétrant par la pensée, en laissant son esprit circuler entre les traits et les espaces blancs. Regarder une calligraphie, c'est pénétrer dans son intimité, c'est prendre part à l'acte créateur. Un chinois cultivé, devant une calligraphie, refait en pensée les gestes de l'artiste. La tradition orientale rejoint ici la modernité occidentale, celle qu'exprime Kandinsky en disant que « le contenu (de l'oeuvre) est ce que le spectateur "vit" ou "ressent" tant qu'il est sous l'effet de la forme et de l'agencement des couleurs du tableau ».



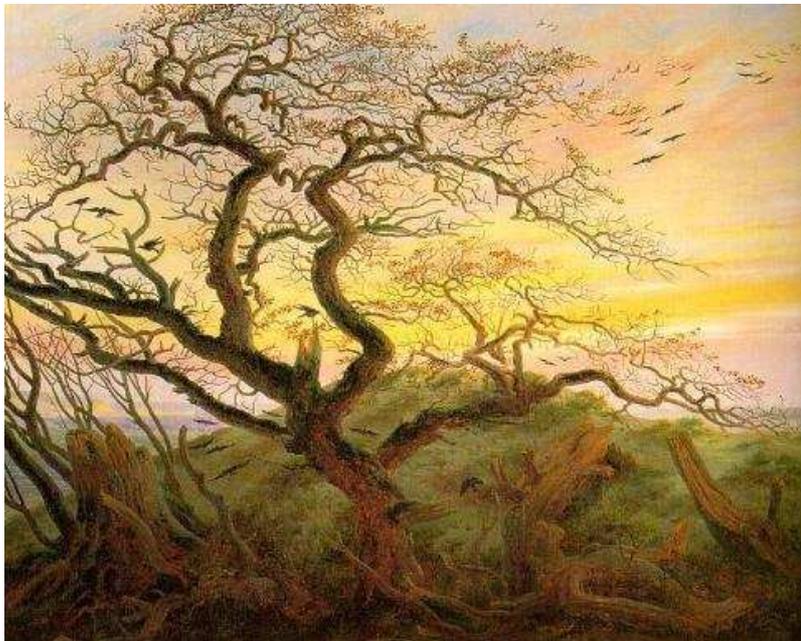
L'exemple le plus parlant du rapport intime entre la nature et l'homme dans l'art chinois est celui des « les pierres de rêve » : une tranche de pierre dans laquelle l'œil humain voit un paysage ; cette vision inspire au poète quelques mots qu'il intègre aux dessins de la pierre.

Paysages : comparaisons



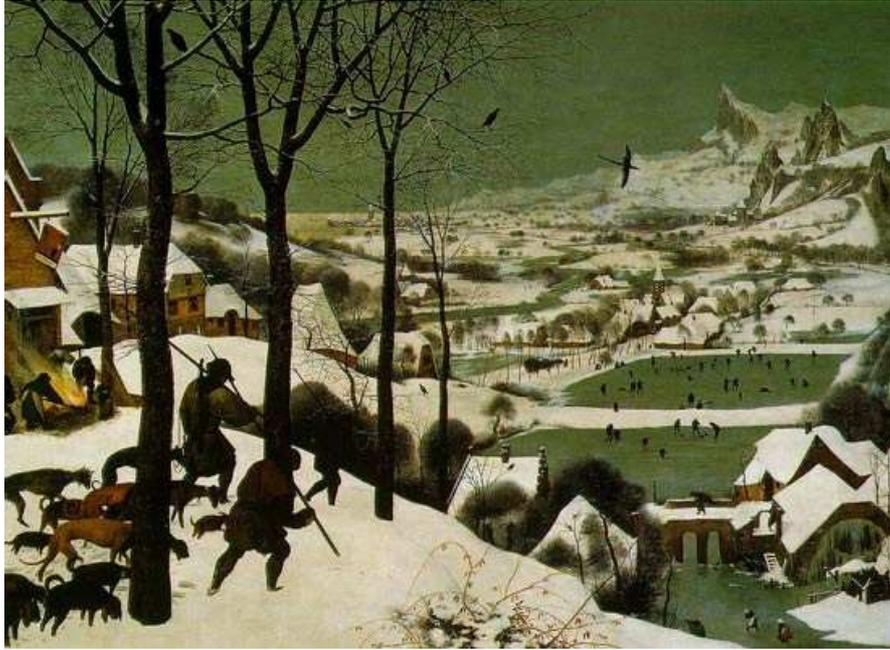
REIGEN Eto, *La cabane et les corbeaux*, Japon, 18<sup>e</sup> s

L'écriture fait partie intégrante de la composition : jeu de lignes verticales, horizontales, obliques ; courbes et droites ; intensité variable du noir de l'encre. Les oiseaux volent dans un espace simplement suggéré par le blanc du papier. L'importance du vide laisse une grande place à l'imaginaire du spectateur.



Caspar David FRIEDRICH, *L'Arbre aux corbeaux (côte de la mer Baltique)*, ca 1822, Paris, Musée du Louvre

La composition est « pleine » : tout est représenté. Les corbeaux, symbole de la mort, sont ici clairement en rapport avec la mélancolie romantique.



Pieter BRUEGEL L'ANCIEN, *Les chasseurs dans la neige*, 1565, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Ici, le vol des oiseaux s'inscrit dans un espace concret, construit en perspective.



Pieter BRUEGEL L'ANCIEN?, *Paysage avec la chute d'Icare*, sd, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts

Reffet de la pensée occidentale, Icare se brûle les ailes par orgueil: il est puni pour avoir voulu dépasser sa condition humaine, et s'élever au monde céleste, réservé aux dieux.



SENGAI Gibon, *Le sanctuaire de Hachiman de Hakozaki*, XVIIIe-XIXe Siècle

« Quand nous regardons dans le lointain, l'antique pays de Chine, qui s'étend au-delà des nuages, devient une montagne toute proche sur une île de l'océan. »  
La notion de montagne au milieu de l'océan fait référence à « l'île des Immortels » du Taoïsme, haut lieu de l'illumination.

Dans le Yi-King, l'hexagramme 31 dit : « Au-dessus de la montagne, il y a la brume. Incitation. Ainsi l'être accompli grâce à la vertu du vide accueille tous les êtres humains ». Cet hexagramme parle de stimulation soudaine, d'attirances instinctives, d'émotions instantanées. *La montagne* symbolise la stabilité, la solidité, l'enracinement, la méditation. *La brume* symbolise la légèreté, la circulation, la joie.

La porte, dans la peinture, est la marque d'un passage. Il s'agit ici d'un torii, c'est-à-dire une porte qui indique l'entrée dans un lieu sacré.

# Peinture de paysage



LU YANSHAO, *Le poste de garde de Zhushachong*, 1979, Pékin, Musée national d'Art de Chine / ©2009 Europalia International

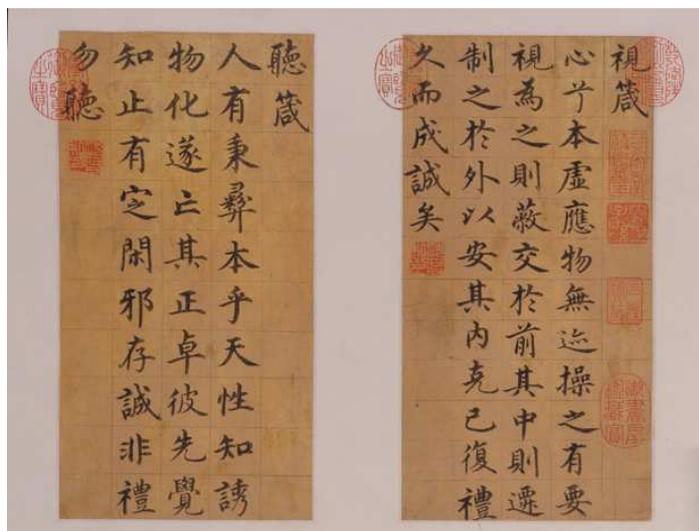


Pierre de rêve

# Choix de calligraphies et de peintures chinoises

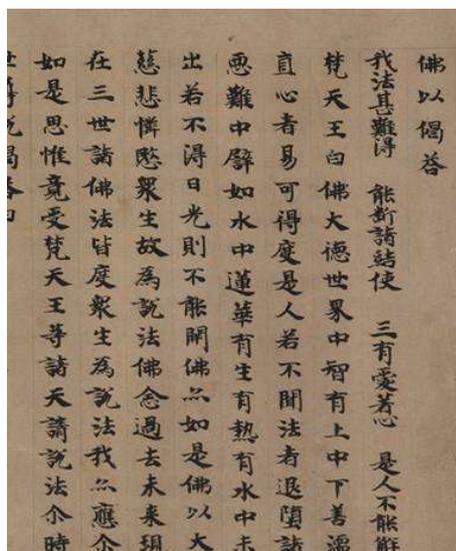
# peintures chinoises

## Choix de calligraphies et de peintures chinoises



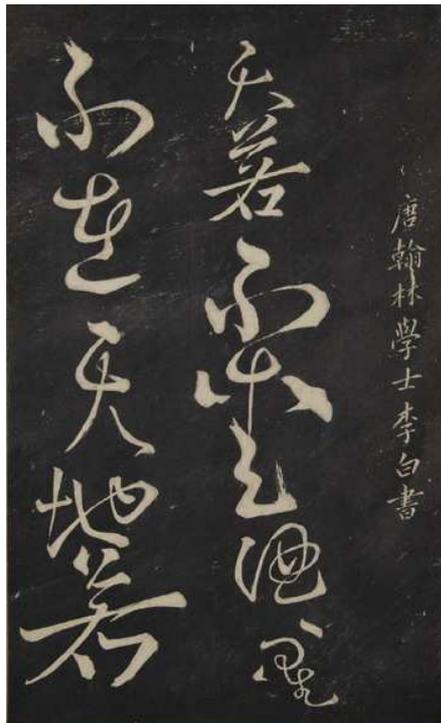
SHEN DU, *Quatre devises (détail)*, dyn. Ming, Pékin, Musée du Palais / ©2009 Europalia International

L'écriture régulière *kaishu*, aux signes rangés de façon rigoureuse, convient parfaitement bien à ces devises philosophiques inspirées par Confucius : « ne regarde pas..., n'écoute pas..., ne parle pas..., ne bouge pas sans être en accord avec les rites. »



Autre exemple d'écriture *kaishu* d'une très grande régularité, à la fois dans le tracé des signes et dans la structure du texte, pour la transmission d'un important texte bouddhiste.

ANONYME, *Traité du Grand Sutra de la Perfection de la Sagesse*, dyn. Tang, Pékin, Musée du Palais / ©2009 Europalia International



Au milieu des fleurs, un pichet de vin,

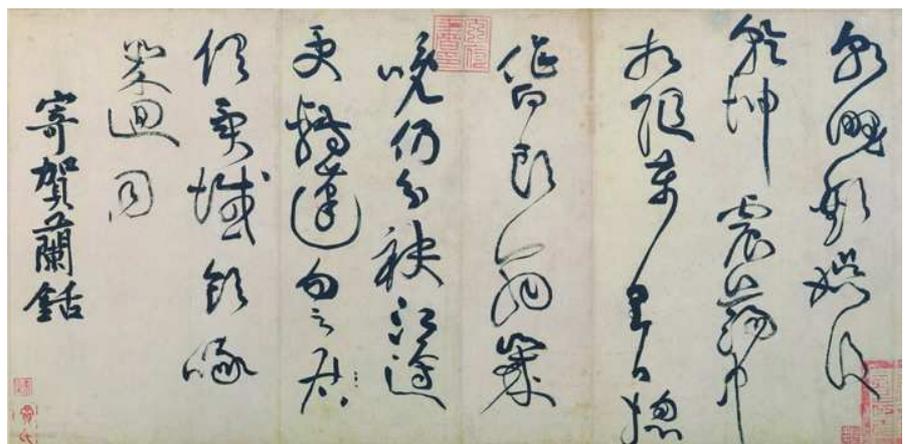
seul à boire, sans un compagnon

levant ma coupe, je salue la lune :

avec mon ombre, nous sommes trois

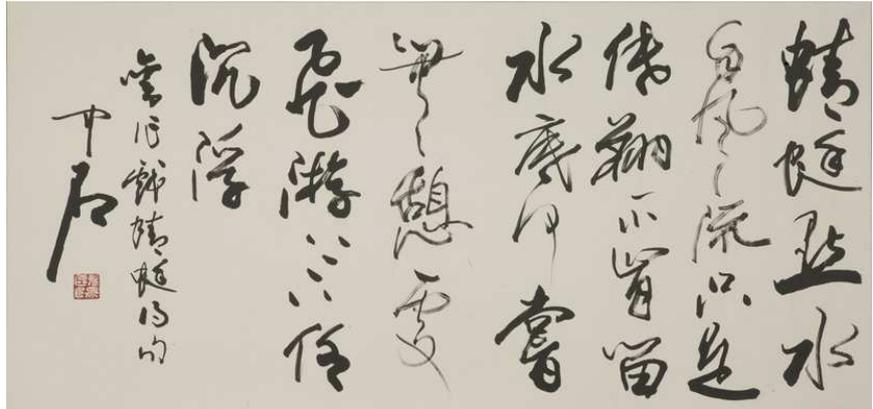
LI BAI, *Boire seul au clair de lune*, dyn. Tang, Pékin, Musée du Palais / ©2009 Europalia International

La liberté de cette écriture cursive rapide est en rapport avec le caractère très personnel de cette poésie : Li Bai a écrit de nombreux poèmes sous l'emprise du vin, laissant par là libre cours à ses humeurs et ses sentiments.



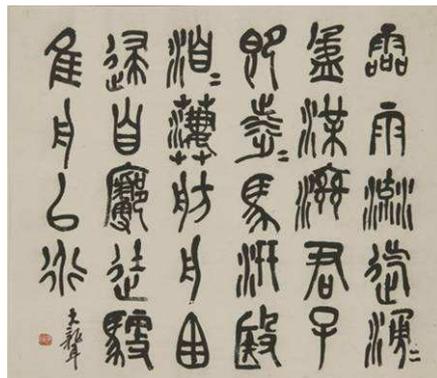
HUANG TINGJIAN, *Poème de Du Fu à He Lanxian*, dyn. Song, Pékin, Musée du Palais / ©2009 Europalia International

L'écriture *caoshu*, cursive « en herbe » de ce poème montre un geste léger et rapide, reliant certains caractères entre eux. La souplesse du trait fait penser à l'ondoiement d'herbes folles. Le colophon en fin de texte, par contre, est écrit dans un style plus standard.



OUYANG ZHONGSHI, *Le jeu de la libellule*, 2005, Pékin, Musée national d'art de Chine / ©2009 Europalia International

Ce poème, contemporain, utilise le style cursif *xingshu*, qui permet une grande liberté tout en restant relativement lisible. Le calligraphe joue sur le fort contraste entre des traits épais ou fins, noir profond ou plus clairs. Le mouvement du pinceau reprend le vol léger de la libellule sur la surface de l'eau (peut-être y a-t-il ici une allusion à une expression chinoise : « comme la libellule qui rase la surface de l'eau » qui signifie : ne faire qu'effleurer la question). Le mot « eau » 水 est écrit de façon fluide, deux fois de manière différente (1<sup>er</sup> col. à droite, 4<sup>ème</sup> signe ; 4<sup>ème</sup> col., 1<sup>er</sup> signe). Le « vent » 風 (2<sup>ème</sup> col., 2<sup>ème</sup> signe) est suggéré par un tracé extrêmement léger et clair, comme un frémissement.



WU CHANGSHUO, *Magnolia*, 1919, Pékin, Musée national d'art de Chine / ©2009 Europalia International

Cet artiste du 20<sup>ème</sup> s. reprend, sur la première partie, le style ancien de la sigillaire, transcrite au pinceau. L'arrondi des traits de cette écriture s'harmonise très bien avec la forme des pétales de fleurs. La branche de magnolia, souplement placée en oblique, répond aux lignes plus droites et verticales de l'écriture courante, placée à gauche.

# Choix de calligraphies et de peintures chinoises



ZAO MENGFU, *Rochers et forêt*, dyn. Yuan, Pékin, Musée du Palais / ©2009 Europalia International

De quelques traits de pinceau, le peintre fait surgir rochers et végétation du blanc du papier. Les pierres et les troncs d'arbres sont peints d'un pinceau ferme, vigoureux et sec, à l'arraché ; les feuilles de bambou au sol, par petits traits identiques aux traits calligraphiques. La couleur de l'encre va du noir profond au gris tendre.

# Choix de calligraphies et de peintures chinoises



La modernité prend sa source dans la tradition, rejoignant par là la conception cyclique propre au *Yi-Jing* : l'artiste s'inspire ici de ce « Livre des Changements », texte fondateur de la culture chinoise. La performance publique prend aussi sa source dans une pratique ancienne, utilisée par de nombreux calligraphes depuis la dynastie des Tang. Art interdisciplinaire, la calligraphie chinoise combine à la fois mots, images, rythmes, mélodies. L'écriture cursive sauvage utilisée ici est le reflet du cycle sans fin de la vie exprimée par le Tao.

WANG DONGLING, *Ecriture grand format du « Livre des Changements »*, 2007, Collection de l'artiste /©2009 Europolia International



WANG NANMING, *Combinaison : balles de caractères*, 1992, Collection de l'artiste /©2009 Europolia International

Pour cette installation, Wang Nanming a écrit un grand nombre de calligraphies traditionnelles, qu'il a ensuite chiffonné en petites boules, rendant par là toute lecture impossible. Cette démarche pose la question du sens du travail répétitif des calligraphes. Elle stimule la réflexion sur la réutilisation de symboles traditionnels dans une ère nouvelle.

## Citations

**François CHENG, *Le Dit de Tianyi*, Albin Michel, 1998.**

Certains soirs, les brumes denses qui montaient, rencontrant les nuages en mouvement, provoquaient une précipitation et amenaient des ondées, qui déversaient leur eau pure dans les pots et les bocaux déposés par les habitants du village au pied des murs. C'est avec cette eau que ces derniers faisaient le meilleur thé du coin. Une fois les averses passées, rapidement, les nuages se déchiraient et, le temps d'une éclaircie, laissaient voir le plus haut mont. (...) A ce moment, l'univers avait l'air de se révéler dans sa réalité cachée : il était perpétuelle transformation. Ce qui était apparemment stable se fondait dans le mouvant ; ce qui était apparemment fini se noyait dans l'infini. Point d'état fixe ni définitif. N'est-ce pas ce qu'il y a de plus vrai, puisque toutes choses vivantes ne sont que « condensation du souffle » ? (p.21)

Un jour, j'eus une soudaine révélation. Tout ce que le monde extérieur provoquait en moi, je pouvais finalement l'exprimer au moyen de quelque chose à ma portée : l'Encre. En effet chaque matin j'étais tenu de préparer l'encre pour l'exercice de calligraphie, en tournant longuement le bâton dans la large pierre emplie d'eau jusqu'à ce que cette dernière fût d'un noir onctueux. J'en connaissais la saveur. Une fois le liquide prêt, je ne me lassais jamais de ce moment où, pour tester son épaisseur, je posais librement le pinceau pleinement imbibé sur le papier fin et translucide, lequel résorbait vite l'encre tout en se laissant « irriguer » un peu. Puis, durant de longues minutes encore, elle conservait sa fraîcheur lustrée comme pour montrer son contentement de ce que le papier, consentant et réceptif, acceptât de la savourer. Cette magie du papier qui recevait l'encre, les Anciens la comparaient à la peau d'un jeune bambou légèrement poudreuse qui reçoit les gouttes de rosée. Moi, je la comparais volontiers à la langue de quelqu'un en train de goûter un de ces fins gâteaux de farine de riz et qui sentait le morceau fondre sur elle en y laissant une saveur qui ne semblait plus vouloir disparaître.

Ce jour-là, donc, plongeant mon regard dans le liquide aux reflets sans fond, légèrement irisé, je vis apparaître la vision de la montagne nuageuse que j'avais captée le matin même. Sans tarder, je me mis à dessiner, m'efforçant d'en restituer aussi bien l'aspect tangible que l'aspect évanescent. (p. 23-24)

**Fabienne VERDIER, *Passagère du silence*, Albin Michel, 2003.**

Le soir, j'essayais de retrouver dans mon dictionnaire les caractères que j'avais copiés, mais c'était très difficile. « Je ne comprends pas le sens des caractères que je calligraphie, lui dis-je. Je me sens frustrée, dépassée par mon travail. Est-ce grave ?

- Cela n'a aucune importance, me rassurait-il. Ne t'occupe pas du sens pour le moment. Ne passe pas ta vie le nez dans les dictionnaires. Suis mon principe : révéler l'élan, le dynamisme, les lignes de force. Mais je ne veux pas d'une prouesse technique. Tu dois arriver à une complète maîtrise de l'encre et du pinceau pour insuffler de la vie au trait. (...) Le sens du caractère est anecdotique pour l'instant. C'est l'unité qui importe. Tu as voulu traiter ta phrase en oubliant l'harmonie de la composition ; on sent le labeur ; ton travail est mort avant d'avoir vu le jour. Pars toujours d'une intuition poétique et essaie d'exprimer la substance des choses. »

« Ce qu'il y a de précieux dans le mot, c'est l'idée. Mais l'idée relève de quelque chose qui est ineffable. Le monde apprécie les mots et les transmet par les livres. Bien que tout le monde estime les livres, je les trouve indignes d'estime, car ce qu'on y estime ne me paraît pas estimable. De même que ce qui peut être vu ce sont les formes et les couleurs, ce qui peut être entendu ce sont les noms et les phonèmes. Hélas ! Tout le monde considère que les formes et les couleurs, les noms et les phonèmes représentent la réalité des choses et cela n'est pas vrai. C'est en ce sens que « qui sait ne parle pas, qui parle ne sais pas ». (...) Depuis ce jour, je me suis débarrassée de mon complexe : ne pas connaître le sens de tous les caractères chinois. La calligraphie n'était plus écriture, elle était peinture. Il m'avait libérée de la culture livresque chinoise. C'est dorénavant avec un cœur léger et insouciant que j'ai continué à travailler ; j'étais peintre à part entière ; non plus limitée par l'obligation d'être sinologue.

Il m'a aussi appris à charger d'encre le pinceau car, dans son manteau de crins, se trouve une réserve intérieure qu'il faut apprendre à maîtriser à la verticale. Il s'agit de prendre conscience de la pesanteur et de la gravitation universelle, le pinceau devenant alors un véritable pendule, un lien entre l'univers et le centre de la Terre. Il m'a enseigné l'attitude du corps : les deux pieds fermement ancrés dans la terre pour se nourrir des énergies de sol. Je devais m'entraîner à rester bien droite pour que le courant d'énergie entre le Ciel et la Terre passe à travers moi.

« Le noir possède l'infini des couleurs ; c'est la matrice de toutes. Avec les ressources du noir et le vide du papier blanc, tu peux tout créer, comme la nature à l'origine, a tout créé avec deux éléments opposés et complémentaires, le yin et le yang, qui se fondent en une unité. Toutes les transformations en sont issues. Le noir est le révélateur premier de la lumière dans la matière. »

« Pour trouver l'unité du pinceau, il faut apprendre l'opposition et la complémentarité. Le trait doit être preste et retenu ; et empreint ni de force ni de mollesse. Il faut allier puissance et délicatesse. La touche ne doit être ni trop légère ni trop lourde. Appuie sur le trait, mais avec un poids plume ; que ton pinceau ne soit ni trop sec ni trop mouillé ; que ta touche ne soit pas trop onctueuse. Il faut trouver le juste milieu pour saisir la vie. »

« C'est l'attitude du cœur, me disait maître Huang, qui fait naître ou non le paysage. S'il est calme et sans entrave, il sera le miroir limpide de l'inspiration qui passe. Par la retenue et l'humilité, il suggérera l'insaisissable, et les éléments du paysage se placeront dans le vide de la composition comme une évidence. »

« Le beau en peinture, selon l'enseignement des vieux maîtres, disait maître Huang, n'est pas le beau tel qu'on l'entend en Occident. Le beau, en peinture chinoise, c'est le trait animé par la vie, quand il atteint le sublime naturel. Le laid ne signifie pas la laideur d'un sujet qui, au contraire, peut être intéressante. Le laid, c'est le labeur du trait, le travail trop bien exécuté, léché, l'artisanat. (...) L'adresse, l'habileté, la dextérité qui, en Occident, sont souvent considérées comme une qualité, sont un désastre, car on passe à côté de l'essentiel. La maladresse et le raté sont bien plus vivants. (...) Le raté n'est pas mauvais du tout. La faiblesse peut même être d'une élégance folle. La maladresse, si elle vient du cœur, est bouleversante. La maladresse peut même constituer l'esprit du tableau. Si l'expression est sincère, elle habitera forcément l'esprit qui la contemple. »

« Il faut de la discontinuité dans la continuité du trait. La danse du pinceau dans l'espace laisse des blancs pour permettre à celui qui regarde de vivre l'imaginaire dans le tableau, d'aller découvrir le paysage seul, par la suggestion, sans trop en dire, pour faire jaillir la pensée. Si tu tentes d'achever une œuvre, d'enfermer une composition, elle meurt dans l'instant. » Je pensai alors à cette idée de Jankélévitch : « C'est dans l'inachevé qu'on laisse la vie s'installer. »

« (...) le *chan*. Son principe fondamental est taoïste : il faut se débarrasser de ses pensées, de ses croyances. Si vous rencontrez Bouddha, a dit un de ces bonzes taoïstes, tuez-le. Le but est d'être conscient, sans être conscient *de* quelque chose ; de créer le vide en soi. Pour y parvenir, bouddhistes et taoïstes ont élaboré des méthodes basées sur la respiration. Voilà pourquoi, chaque matin, avant de nous remettre en route, je te demande de rester assise un moment, immobile, devant un paysage. Cette position nécessite un long entraînement mais, le jour où l'on y parvient, c'est en effet une illumination. Tu ne vivras pas différemment des autres pour autant, mais tu acquerras un autre regard sur ce qui t'entoure. L'inconscient parlera alors à ta conscience. »

« (...) comme l'a dit un peintre du VIII<sup>e</sup> siècle : A l'extérieur j'ai pris la nature pour maître et j'ai trouvé la nature de mon cœur. »

« Il y a une vérité fondamentale que j'aimerais exprimer, mais les mots me manquent. Le Ciel et la Terre ne parlent pas, ni les quatre saisons et pourtant, ils nous enseignent tellement mieux que les paroles. »

« Il ne faut pas avoir peur du chaos. Prends un pot par exemple : c'est le vide qu'il renferme qui crée le pot. Toute forme ne fait que limiter du vide pour l'arracher au chaos. »

*Pierre de rêve* : « Si tu veux peindre un jour des paysages, crois-moi, étudie de près la profonde fraternité de destin entre l'œuvre de la nature et celle de l'homme. Médite sur cette pierre. Elle t'ouvrira les portes du paysage intérieur. »

Le calligraphe est un nomade, un passager du silence, un funambule. Il aime l'errance intuitive sur les territoires infinis. Il se pose, de-ci de-là, explorateur de l'univers en mouvement dans l'espace-temps.

Le geste lent produit la grâce, le geste rapide produit la force. Il faut cependant posséder la rapidité pour maîtriser la lenteur, car qui se limite à la lenteur sans avoir en lui les ressources de la rapidité, son écriture manquera de vie. Qui cultive au contraire uniquement la vitesse, ses caractères manqueront de contenance. (JIANG KUI, 1155-1221)

L'union du pinceau et de l'encre est celle de Yin et Yang.  
La fusion indistincte de Yin et Yang constitue le chaos originel.  
Et, sinon par le moyen de l'Unique trait de pinceau, comment pourrait-on défricher le chaos originel ?  
En s'en prenant à la montagne, la peinture trouve son âme ;  
En s'en prenant à l'eau, elle trouve son mouvement ;  
En s'en prenant aux forêts, elle trouve la vie ;  
En s'en prenant aux personnages, elle trouve l'aisance.  
Réaliser l'union de l'encre et du pinceau, c'est résoudre la distinction de Yin et Yang, et entreprendre de défricher le chaos. (SHITAO, v.1710)

## Cécile Deconinck, *Petit voyage calligraphique*

D'abord, prendre le temps de rentrer en contact avec les objets, les matières, en frottant patiemment le bâton d'encre dans le creux de la pierre, envahi d'eau. Le liquide noircit et s'épaissit légèrement, lentement, voluptueusement. Le parfum de l'encre s'en échappe.

Tremper le pinceau encore sec, et le sentir tout à coup céder en s'abandonnant dans la mer noire et brillante. Le retirer, le laisser dégouliner goutte à goutte sur la terre, puis le frotter doucement contre le bord de la pierre pour en enlever le trop plein; et puis recommencer deux fois, trois fois, rien que pour le plaisir, par gourmandise; aussi pour apprécier le moment de calme avant l'action, pour retarder le moment de l'engagement avec le papier.

Alors, le pinceau en attente, poser son regard sur le blanc du papier, et entrer en pensée dans les gestes qui dessineront les formes; dépasser l'instant d'hésitation, et se laisser aller au papier.

Rassembler les morceaux de son cœur, de son âme et de ses tripes, pour les oublier dans le trait du pinceau, qui se déroule, silencieux, lent, rêveur. Laisser aller tout le corps dans le rythme des formes, parfois épaisses et rondes, parfois longues et fines, telles qu'elles surgissent de la respiration.

Long chemin sinueux dans le labyrinthe des idéogrammes. Plus rien n'existe tout autour. Ou plutôt, tout est là, mais dans une autre présence, non distincte, comme en suspension.

Voilà la calligraphie terminée.

Enfin, s'asseoir sur ses talons, les mains au repos sur les genoux, et savourer le moment présent, heureux du travail accompli, sans (trop) s'inquiéter de son imperfection.

## Bibliographie

Cyrille JAVARY, *Le discours de la tortue. Découvrir la pensée chinoise au fil du Yi Jing*, Paris, Albin Michel, 2003.

Cyrille JAVARY, *100 mots pour comprendre les chinois*, Paris, Albin Michel, 2008.

Fabienne VERDIER, *Passagère du silence. Dix ans d'initiation en Chine*, Paris, Albin Michel, 2003.

Fabienne VERDIER, *L'unique trait de pinceau. Calligraphie, peinture et pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 2001.

François CHENG, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

François CHENG, *Le Dit de Tianyi (roman)*, Paris, Albin Michel, 1998.

François CHENG, *Poésie chinoise*, calligraphies de Fabienne VERDIER, Paris, Albin Michel, 2000.

Pierre RYCKMANS, *Les propos sur la peinture de Moine Citrouille-Amère*, traduction et commentaire de SHITAO, Plon, 2007.

## Webographie

<http://classes.bnf.fr/dossiecr/in-chine.htm>

<http://expositions.bnf.fr/chine>

<http://j.poitou.free.fr/pro/html/cjk/styles.html>

<http://www.chine-nouvelle.com/chine/culture>

<http://www.tana-mengshi.com/apropos.html> (pierres de rêve)

## Colophon

Ce dossier est une initiative d'Educateam, le service éducatif des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il est destiné à un usage strictement éducatif et ne peut être reproduit ou utilisé dans un but commercial.

### **Sous la direction de**

Isabelle Vanhoonacker, responsable Educateam

**Concept et rédaction** : Cécile Deconinck

**Mise en page** : Géraldine Barbery et Cécile Deconinck

### **Crédits :**

Pour les textes, hormis les citations:

© Cécile Deconinck, 2009

Pour les images

© Charly Herscovici avec son aimable autorisation / Sabam 2009

© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2009

© 2009 Europalia International

### **Remerciements :**

Pour les Musées royaux des Beaux-Arts :

Michel Draguet (directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Brita Velghe (conservateur), Sophie Van Vliet (responsable du service expositions), Anne Adriaens-Panier (responsable du Service au public), Myriam Dom (collaboratrice Educateam)

Commissariat d'exposition :

FAN Di'an (Directeur du National Art Museum of China (NAMOC) Beijing), FU Hongzhan (Directeur du département de peinture et calligraphie, Palace Museum (Cité Interdite), Beijing), LaoZhu (ZHU Qingsheng) (Co-commissaire, Professeur à l'Université de Beijing), André Kneib (Maître de conférences à l'école des langues orientales et à Paris IV Sorbonne), Jean-Marie Simonet (Co-commissaire, Conservateur honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire)

Pour Europalia :

Astrid Beauvuin responsable des expositions

# Colophon



Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

