

**La calligraphie existe-elle dans le monde de l'art occidental
en tant qu'image ?**

Université de Paris VIII
Maîtrise d'Arts Plastiques

Zhao Yu septembre 2005

Directeur de maîtrise
Monsieur Jean-Louis Boissier

Introduction

Evoluant parallèlement à la pensée chinoise, la calligraphie est passée d'une activité fonctionnelle à un système auto-référenciel, à travers des moments qu'on pourrait nommer byzantin, renaissant, baroque ou classique, de plus en plus proches des concepts tels que "l'art pour l'art", "l'art et la vie confondus", ou encore "les attitudes deviennent formes". De ce dernier épisode est née la peinture lavis, succédant au rôle spirituel calligraphique.

On constate aujourd'hui un rapprochement entre la calligraphie chinoise et l'art contemporain. S'agit-il pour ce dernier d'une découverte, est-ce un moyen de justification, un chemin croisé, ou une réconciliation détournée avec le passé ? Ce qu'on admire dans l'art du trait chinois, vient souvent de la peinture lavis chinoise. En considérant la calligraphie et la peinture lavis issue de la même tradition représentative, nous pouvons les comparer sans distinction avec l'art occidental. Ceci étant, la relation entre la peinture lavis et la calligraphie – continuité et dépassement – est analogique de celle entre l'art moderne et l'art classique. La calligraphie chinoise est du fait historique un art classique, tandis que la peinture lavis une évolution, voire une révolution.

Nous allons cerner les traits essentiels de la calligraphie – représentant de l'image chinoise, sa différence avec l'iconologie occidentale, ainsi que la logique commune de leur fonctionnement.

La calligraphie est inventée comme indice de l'univers, image saisie par le sage qui sait lire le monde. Elle est le fruit de l'intention humaine à l'encontre de l'imprévisible, du naturel, par l'intermédiaire de son instrument : « Le pinceau est souple, ainsi est née l'étrangeté des formes. » Il devient en même temps prothèse du calligraphe, qui transmet fidèlement la personnalité du calligraphe, de sorte que « l'écriture ressemble à son auteur. » La Providence et le corps humain s'unissent par le maniement du pinceau. Ainsi, on peut dire que la calligraphie chinoise est un genre mimétique, si l'on considère que le pinceau s'annexe à l'intention du calligraphe, qui imite le mouvement de l'univers pour maîtriser et faire surgir les formes hasardeuses. La période d'épanouissement de la calligraphie correspond à celle de manuscrit. Ou bien, on accepte que la calligraphie n'est pas un genre mimétique, l'artiste devenant un objet instrumental : en effet, dans l'âge mûr de la calligraphie chinoise, c'est plutôt cette deuxième vision de l'artiste génie et de l'art évènementiel qui domine. Cela rejoint d'ailleurs le caractère indiciaire de l'image calligraphique, sauf que sous cet angle, l'homme ne saisit que lui-même, sans nécessairement connaître le monde autour. Ce que l'art contemporain revendique de la calligraphie chinoise, c'est plutôt l'art du trait 'abstrait', non mimétique, donc de la calligraphie comme une peinture lavis.

Une autre question se pose : qu'est-ce que l'image, le signe, et leur relation interne ? Née d'une tradition démocratique, l'image occidentale est rhétorique. Chez Platon, les Formes communiquent entre elles, ce qui permettra le mélange d'identité et de différence, aussi bien de la réalité des Formes que de celles de n'importe quel individu. Déterminée par une vision hiérarchique du monde, la notion de l'image en Chine est historique, hiérarchique. Dans la pensée chinoise traditionnelle, la relation des individus est dans une transmission verticale : tout passe par le milieu qui émet la puissance de communication, dont la maîtrise était la préoccupation de l'art chinois. Dans l'art occidental classique, la captation de la force énergétique, motrice de la communication, était un agent latent. La modernité l'a rendu manifeste, en poursuivant le même dessein de création.

Ainsi, nous pouvons penser qu'il y a deux sortes de création d'image, l'une est mimétique, l'autre est 'calligraphique'. En effet, la calligraphie chinoise s'estime aussi comme une imitation, sauf qu'il s'agit d'une *mimésis* de la puissance et de la logique créatrice. Tandis que dans le premier cas, la *mimésis* est considérée partielle et dépendante de l'objet référent, surtout quand l'image n'est pas produite par un instrument, qui pourrait lui accorder une certaine objectivité et ontologie. Raison pour laquelle dans *Le sophiste*, Platon distingue deux sortes d'illusions. L'une est produite par un instrument, l'autre par le corps du producteur. Cette deuxième est nommée « genre mimétique ». En revanche, l'image produite à l'aide d'un instrument demeure sans nom. La peinture est considérée comme un art de la *mimésis*, elle se sert cependant des outils, du matériel et du support. Sans doute parce que le pinceau n'est pas un instrument qui pourrait transmettre le génie divin comme le miroir, qui reflète automatiquement l'image du monde. La peinture classique est une création humaine, poétique. Elle est par conséquent une illusion mimétique.

Notre ligne de division s'opère en diagonale par rapport à celle de Platon. D'un côté, il y a genre 'mimétique', ou 'calligraphique', au sens d'imiter la force créatrice de l'image : toutes les formes d'art donc nous allons traiter ici, la calligraphie chinoise, la peinture, la photographie, etc., lui appartiennent, mais ces deux dernières sont plus proches de l'autre côté, soit le cas est contraire, et nous laisserons aux esthètes et philosophes en méditer le nom.

Notre étude ne prétend pas comprendre toute leur spécificité disciplinaire, mais détecter ce en quoi consiste leur ressemblance, leur croisement de chemin avec la calligraphie chinoise : quelle est la production de l'image aujourd'hui, et dans quel sens ?

Du fait qu'il se situe hors du champ mimétique, l'art moderne est radicalement différent de l'art classique, en déployant l'inconscient, l'automatisme, l'expressionnisme. En plus, il s'éloigne de l'art d'illusion par son aspect abstrait et

conceptuel. De cela, l'art moderne reconnaît dans la calligraphie chinoise son image voulue – indiciaire, spirituelle, et enfin, libre. Certaines formes d'art plastique retiennent particulièrement notre attention car elles sont très distancées de la tradition picturale occidentale, par l'utilisation de la technologie, du corps humain, de l'écriture. L'art d'avant-garde et l'art chinois travaillant tous sur l'indice, le mouvement, le vide. On pourrait désormais considérer une oeuvre comme "calligraphique" même si son contenu n'a rien à voir avec l'écriture. C'est le cas que nous allons étudier dans cette recherche, représenté par la photographie, la danse contemporaine et le tag.

La photographie produit l'illusion par un appareil photo. L'automatisme mécanique rend son image comme indice de l'objet photographié. Il est « le seul moyen qui permette d'extraire un fragment de temps et d'espace, d'objectiver une parcelle de réel. » Si la peinture traditionnelle occidentale est un dépôt du temps en profondeur, la photographie est en revanche un art indiciaire de l'instantanéité. Quel est son rapport avec la spontanéité calligraphique ? En montrant le référent sans être réductible au langage, réalise-t-elle une écriture première proche du pictogramme chinois ? A cela s'ajoute dans l'art photographique le mélange de l'intentionnalité du caméraman et l'« intentionnalité » de la machine. Ainsi faisant, la photographie modifie-t-elle la place du sujet créateur ou est-ce le photographe qui vit désormais d'une manière 'zen', portant toujours un œil imaginaire et indifférent dans son regard au monde ?

Dans la photographie, œuvre de l'âge industriel, le corps humain tend vers l'abstraction. La danse est au contraire un art corporel si marquant dans la société moderne. D'une part, la danse est art d'illusion : le danseur dansant n'est plus tout à fait lui-même, il incarne à la fois le sujet et l'objet de sa création. Cette confusion est-elle propre à la danse ? Comme la calligraphie ou les arts martiaux, la danse occidentale travaille sur la respiration, la concentration, l'accord dynamique entre l'esprit et le corps. D'ailleurs, contrairement à la danse classique qui se situe dans le genre mimétique par sa connotation gestuelle, la danse moderne revendique la liberté du corps et de son expression, ce qui rappelle la performance calligraphique, où le pinceau est finalement devenu le prolongement et l'expression du corps en mouvement invisible. D'autre part, il est gênant de classer la danse moderne comme art d'illusion, car elle a justement l'intention d'effacer la frontière entre la danse et la vie. On déclare que la danse commence à partir du moment où les gestes sont non fonctionnels, tout comme la calligraphie se trouve dans l'acte d'écrire gratuit. Or, il faut un œil de connaisseur pour les désigner comme danse et pour les contempler. Voici que la danse comme 'indice' de la vie est une attitude sophistiquée, proche du photographique. L'introduction de la vidéo renforce dans la danse ce caractère conceptuel propre à l'art moderne, puisque apparaît constamment un trio – entre le danseur, la caméra et le caméraman. Enfin, dans cet art corporel qui ne donnait à voir que sa performance éphémère, est-ce que l'écriture chorégraphique comme système

de registre 'imparfait' présume la possibilité d'écrire en image en Occident ? Peut-on considérer que la vidéodanse annonce une forme calligraphique, trace et traitement enfin 'fidèle' du geste corporel ?

S'il existe aujourd'hui une forme calligraphique en Occident, ce sera le tag : signature fictive, acte illégal des moins favorisés. Comme la calligraphie chinoise, le tag est un moment intense de création et d'existence, à l'encontre de l'hostilité publique qui tâche de l'expulser de l'espace urbain. Il lui manque sans doute le contrat avec la société, contrairement à l'image publicitaire aussi polluante que triomphante. C'est ce manque qui constitue le noyau de sa création ; s'agit-il du même vide fonctionnel dans la calligraphie chinoise ? Cette dernière, se nommant écrire-lois, passe par la voie la plus légitime d'activité créative. Ceci dit, la situation du tag illustre l'attitude contradictoire de tout art moderne entre la provocation et l'institutionnalisation. Une œuvre tag récupérée par la galerie d'art sera-t-elle encore un tag ? De même, quelle est l'image de la calligraphie chinoise exposée en Occident, et 'illisible' pour les connaisseurs d'art ?

Il nous reste encore quelques remarques à faire, sur l'emploi des termes. Nous parlerons de la calligraphie chinoise comme d'un art traditionnel, dans son sens large, soit à partir de la naissance de l'écriture chinoise. Nous utiliserons le terme « écrire-lois » ou « art d'écrire », traduction littérale de son nom en chinois. Nous n'allons pas aborder la calligraphie arabe ou japonaise. Nous mettons arbitrairement cette première dans le champ de l'art occidental, et cette deuxième dans celui de l'art chinois. En effet, la calligraphie est nommée au Japon « écrire-Voie ». Cela relève une autre appréhension de la calligraphie, disons idolâtre. Le rôle du Japon comme médiateur dans l'occidentalisation de Chine est considérable, et il n'est pas déraisonnable de penser que les deux pays de l'Extrême-Orient ont connu des sorts différents dans la modernisation.

Il faudrait aussi délimiter certains termes historiques dans l'art contemporain. En effet, cette tâche est considérable, elle renvoie au discours sur l'historicité même de l'art moderne. Nous marquons néanmoins quelques seuils grossièrement, sachant que toutes les formes co-existent aujourd'hui :

- art moderne : après 1863, rupture avec la tradition ;
- art d'avant-garde, à partir des années 1910, tradition de rupture ;
- post-moderne : depuis les années 1960, inventaire de traditions et de ruptures.

De plus, nous nommerons l'art contemporain l'art depuis 1945. Et art actuel celui depuis les années 1990. Faute d'espace, nous ne ferons pas de distinction conceptuelle entre l'art américain et européen, bien que la différence soit importante.

Notre objectif est de comprendre l'image calligraphique ainsi que ses formes en métaphore dans l'art contemporain. Pour cela il faut aller puiser à la source culturelle

de Chine, sans être piégé par le gouffre idéologique de cette civilisation. Il faut aussi reconsidérer des constats pré-établis dans la pensée occidentale qui faussent notre interprétation (aujourd'hui hétérogène) de l'image – qui nous en détournent. Est-ce grâce à ces alternatives que la marche artistique contemporaine a inventé son propre chemin ? – Ainsi l'artiste deviendra anthropologue, sociologue, philosophe, et réciproquement.

II Constat du rapprochement entre l'art contemporain et la calligraphie chinoise

La comparaison entre la calligraphie et l'art contemporain occidental est possible théoriquement et historiquement. D'une part, l'essence et l'efficacité de l'image ne sont jamais du côté du visuel. Le fonctionnement de l'image provient d'une force énergétique connue par toutes les oeuvres artistiques. D'autre part, les formations des deux esthétiques (chinoise et occidentale) sont liées toutes au bouddhisme. La Chine a été influencée par la pensée bouddhique, tandis que les langues européennes partagent la même origine avec le sanscrit. Le bouddhisme comme une pensée de négativité est en effet un support de l'influence entre Occident et Orient, la positivité et l'incertitude.

Dans l'histoire en Occident, il semble incontestable que la calligraphie est un art pictural, du graphisme. En revanche elle est qualifiée de beau, ce que la peinture – art trompeur, ne saurait être.

A partir du XIX^e siècle, a lieu un véritable échange entre l'art classique chinois et l'art occidental. Les pictogrammes ont témoigné de la modernité, la calligraphie inspire les artistes occidentaux, qui sont soucieux de créer de nouvelles images, de nouvelles formes d'art.

Les oeuvres issues de cet échange sont-elles preuve de l'universalité humaine ou signe de l'imbrication culturelle, désormais face à un avenir commun à tous les peuples ? Dans le cas de la calligraphie, comment est-elle introduite en Occident, sous quelle forme persiste-elle ?

Nous allons constater l'influence de la calligraphie chinoise dans l'art actuel sous trois aspects : formel, technique et esthétique.

1 Le rapprochement de formes

1) Le visuel

La calligraphie chinoise apparaît en Occident d'abord comme un objet visuel. Elle correspond à l'exigence des formalistes car son contenu est « strictement optique » et se dissout « complètement dans la forme. » Clement Greenberg écrit : « L'art visuel doit se limiter exclusivement à ce qui est donné dans l'expérience visuelle et ne faire aucune référence à ce qui pourrait être donné dans d'autres ordres d'expérience. »¹ Dépourvue de sens et devenue forme muette, les oeuvres calligraphiques chinoises attestent en terre étrangère la triomphe de la visualité pure.

Pur visuel veut dire pur spirituel. « L'écriture idéographique, par sa beauté décorative et surtout par le fait que l'idéogramme parle directement à l'esprit, sans passer,

¹ McEvelley Thomas, *Art, contenu et mécontentement*, Edition Métallie, Paris, p. 21.

comme le font les mots écrits phonétiquement, par l'oreille, met son emprise sur toute la littérature écrite, tendant à la faire purement visuelle. »¹, constate un sinologue. De même, l'illisibilité des œuvres calligraphiques est la preuve même de l'universalité du goût. « L'impossibilité de lire les caractères et a fortiori de comprendre le texte n'entrave nullement la capacité de juger la qualité esthétique des oeuvres : la qualité du regard est une donnée universelle.», est écrit dans le catalogue d'une exposition en France de la calligraphie japonaise *Les Maîtres de l'encre*. Et le mystère de la calligraphie transcende le regard :

« Entourés de ce panorama d'écritures silencieuses dont nous ignorons les légendes ou, si l'on nous en ébauche la traduction, dont nous savons qu'elles ne peuvent suffire à justifier leur présence, nous demeurons, tel Wittgenstein devant le mystère de la couleur insaisissable au langage, à la fois séduits et médusés, muets nous-mêmes face à ces variations infinies sur le thème du signe et de l'espace, du geste et de la pensée, méditant les leçons d'un monde qui parle ainsi, en se donnant seulement à voir. »²

Est inventée en revanche une calligraphie contemporaine, tentation de produire le même effet impressionnant aux lettrés orientaux. Voici quelques propositions d'un esthétien japonais _____, adressées aux calligraphes "d'avant-garde" :

« a. L'unité du trait : opposition entre géométrique et gestuel, long et court, gros et fin, courbé et droit, ligneté et surface, expressif et immobile, horizontal et vertical, lenteur et vitesse, etc.

b. La composition des points.

c. La composition de la forme, soit la division spatiale, le proportionnement, l'équilibre. Abstraire et analyser ces éléments formels dans l'écriture, se détacher du linguistique, s'entraîner à visualiser ces formes abstraites de sens. Voilà la clé du beau pour une nouvelle forme de calligraphie. »³

Il est évident que ce manifeste est une version inspirée de la théorie de l'art abstrait, notamment celle de Kandinsky. Or l'universalité d'idée et de goût est-elle encore valable aujourd'hui ?

2) L'informel

La peinture informelle ne s'inspire pas directement des motifs des caractères chinois, mais revendique une forme abstraite et gestuelle proche de la calligraphie orientale. Dans les années 20s aux Etats-Unis existent des courants de peinture

¹ Margouliès G., *Histoire de la littérature chinoise*, cité in catalogue *Les maîtres de l'encre*, Mainichi Shimbun, Paris, 1998

² Christin Anne-Marie, in catalogue *Les maîtres de l'encre*, *ibid.*

³ Cité in Ma Qinzong, *La calligraphie et la forme culturelle*, Edition de peinture et de calligraphie de Shanghai, Shanghai, 1998, p. 216.

‘calligraphique’ : expressionnisme abstrait, abstraction lyrique, Cobra, Tachisme. Des artistes comme Mark Tobey, Masson, Bissier se sont inspirés de cet art oriental.

L’informel signifie l’absence de modèle préétabli et l’ouverture sémiologique de l’oeuvre. Selon Greenberg, « le poète ou l’artiste d’avant-garde, essaie en fait d’imiter Dieu en créant quelque chose qui ne vaille que par soi-même, à la manière dont la nature est valide, dont un paysage – par son image – est esthétiquement valide : c’est-à-dire quelque chose de donné, d’incrédé, libre de toute signification ; de toute ressemblance, de tout modèle. »¹ L’informel a souvent recours au gestuel, à l’improvisation, considérés comme actes irréflechis, instinctifs. La calligraphie chinoise semble un écho lointain de cette recherche. A propos de ses oeuvres, Matthieu parle d’une « coïncidence avec l’écriture cursive : la primauté de la vitesse, l’absence de préexistence de la forme, l’absence de préméditation du geste, l’état extatique. »²

3) L’inconscient

Certains artistes modernes ont recours à l’inconscient pour se libérer des contraintes conventionnelles, comme l’écriture ou le dessin automatique.

Pour les peintres occidentaux, l’exécution de la calligraphie chinoise semble elle aussi se passer du raisonnement, de la réflexion. « Sans me vanter que j’ai compris ce qu’ils cherchent (les lettrés), ils sont dans le vrai lorsqu’ils parlent de leur philosophie du lac tranquille (intérieur) et laissent la nature prendre le pinceau. »³ dit Mark T obey. Ce déploiement renvoie inévitablement les artistes à retrouver le corps physique, le corps propre, la respiration. Alechinsky parle aussi d’« écriture intérieure, allant à la découverte organique de nous-mêmes. »⁴ « L’automatisme correspond à un affaiblissement des contrôles. Alors que la calligraphie est une discipline des contrôles, qui sont spirituels et physiologiques. Dès qu’on fait une peinture gestuelle, on éprouve le besoin de placer sa respiration. »⁵ témoigne Degottex.

En effet, les peintres modernistes sont attentifs à « décrire des idées concernant la réalité, à la manière des illustrations des idées métaphysiques. »⁶ Dans leur pratique, c’est l’innovation, non pas le perfectionnement physique qui compte. Ce caractère est propre à l’expressionnisme, créé par Worringer, qui l’a défini par « l’opposition de l’élan vital à la représentation organique, invoquant la ligne décorative « gothique ou septentrionale » [...] ». Selon Deleuze, « l’expressionnisme peut se réclamer d’un

¹ cité in McEvelley, *op.cit.* p. 23.

² Peng Changming, *Echos*, Youfeng, Paris, 2004, p. 220.

³ Peng Changming, *ibid.* p. 213.

⁴ Peng Changming, *ibid.* p. 221.

⁵ Peng Changming, *ibid.* p. 229.

⁶ Mc Eville Thomas, *Ouverture du piège : l’exposition postmoderne et "Magiciens de la Terre"*, in catalogue *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Paris, 1989.

cinétique pur, c'est un mouvement violent qui ne respecte ni le contour organique ni les déterminations mécaniques de l'horizontale et de la verticale ; son parcours est celui d'une ligne perpétuellement brisée, où chaque changement de direction marque à la fois la force d'un obstacle et la puissance d'une nouvelle impulsion, bref, la subordination de l'extensif à l'intensité. »¹ Dans la peinture expressionniste, le travail de l'inconscient s'effectue par la négation du conscient, et comme le dit Gillo Dorfès : « L'instantané par manque de durée, l'éphémère par absence de foi. »² La spontanéité intelligente de ces artistes tombe à côté de la spontanéité corporelle pratiquée en Orient. Margit Rowell a réalisé cet écart : «Le peintre occidental a tendance soit à rester en deçà du phénomène, du côté volontaire ou réflexif, soit à passer au delà (à l'automatisme, au machinal). Les premiers restent prisonniers de la conscience, du connu, les seconds s'abandonnent aux automatismes de l'inconscient ou bien aux mécanismes musculaires élémentaires, les réflexes du corps, l'inconnu et l'incontrôlable. On ne peut donc comparer ni les uns ni les autres aux calligraphes de la tradition orientale. »³

2 L'influence technique

1) Les instruments

Des peintres occidentaux expérimentent l'usage du pinceau et de l'encre chinois, du papier de riz. La souplesse de ces matériaux contribue à créer de l'accidentel. Or les peintres ont rarement exploité la qualité de l'encre de Chine et celle du support absorbant. Encore faut-il préciser que le jeu de l'encre est de l'ordre pictural et ignoré par la calligraphie chinoise.

2) Le geste calligraphique

Le geste calligraphique ne serait qu'un moyen de création formelle pour les artistes occidentaux. Si Fabienne Verdier s'est rendue en Chine pour apprendre la technique de la calligraphie, c'est aussi pour inventer une nouvelle forme de peinture.

Aujourd'hui en France, il est de plus en plus courant de s'initier à la calligraphie chinoise. L'apprentissage attire notamment des amateurs d'art ou des gens qui sympathisent avec la culture chinoise. Elle devient par ailleurs une activité thérapeutique. Un nouvel art moyen ?

Enfin, la forme ou l'esprit calligraphique est désormais étiqueté sur les oeuvres des artistes modernes chinois.

3 La collision théorique

Henri Matisse écrit : « On m'a raconté que les professeurs chinois disaient à leurs

¹ Deleuze Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983 p.75.

² Peng Changming, *op. cit.* p. 230.

³ Peng Changming, *ibid.*

élèves : quand vous dessinez un arbre, ayez la sensation de monter avec lui quand vous commencez par le bas. »¹ L'inspiration de cette citation reste un mystère pour les érudits chinois.

En effet, peu d'écrits théoriques sur la calligraphie sont parvenus en Occident. En revanche, il y a réellement une influence ou plutôt une recherche de source par les Occidentaux dans les pensées orientales, qui avaient inspiré la calligraphie chinoise. Ainsi John Cage a étudié le bouddhisme, Nam June Paik a introduit l'esprit *zen* dans Fluxus.

Henri Michaux en est un cas remarquable : dans son livre *Idéogrammes de Chine*, l'écrivain tente de saisir la calligraphie chinoise à la fois du dehors et du dedans, visuellement et littérairement. En effet, autant que le poétique du texte et l'illustration des images calligraphiques en rouge – couleur de sceau, nous font penser à Segalen et son recueil *Stèles*, où la calligraphie chinoise sert à la fois d'identification et de choc visuel ; autant que l'itinéraire de récit, par Michaux sensible connaisseur de l'art chinois, ressemble extrêmement aux anciens écrits chinois sur la calligraphie (en effet, ces écrits se ressemblent beaucoup entre eux) : un fort sens chronologique (récit de la création de l'écriture à son évolution dans l'histoire²), un style métaphorique (donc imagé, seul moyen de communication entre textes littéraires et images calligraphiques), et enfin, à la première personne implicite, en tant que contemplateur, non pas praticien (en Chine, il est dit que « le juge ne calligraphie pas, le calligraphe ne juge pas. »). Michaux est de ce fait à la fois au sein (comme les lettrés) de la culture chinoise, et au seuil (comme Ségalen) de l'exotisme oriental. Il noue les signes alphabets avec l'image calligraphique chinoise par le poétique – qui crée à son tour une image vivante, joignant (saisissant ?) par là cette dernière.

S'agit-il d'une sensibilité innée, d'une assimilation culturelle, ou de la reconnaissance de soi par le détour de l'autre, puisque le soi et l'autre ne font qu'un ? En tout cas, Michaux révèle, démontre qu'on pourrait comprendre l'image par le 'saisir' – titre qu'il a donné quelques années plus tard à un autre ouvrage, dont les images sont de sa propre main. Cette fois, l'artiste se doute que « rendre les formes, les modèles, est-ce tellement l'opération à faire ? »³ Non, il est contre le « parallélisme ». La ligne, « abrégé de cents gestes et attitudes et impressions et émotions », a ainsi pour vocation de reproduire et prolonger le mouvement « initial, essentiel », au lieu de représenter un cliché. Pour cela tracer devient saisir, « traduire, poursuivre et suivre ». Il faut saisir non plus l'apparence, mais la tendance, l'accent, l'allure, l'espace, ce qui sous-tend. « *A la fin SAISIR* n'était plus que dynamisme, un saisir abstrait, ou y tendait. »⁴ L'acte de saisir devient l'œuvre même, car son accomplissement signifie la

¹ Écrit en 1942 dans une lettre adressée à Rouveyre, cité in Peng Changming, *ibid.* p. 195.

² Ce qui n'est pas le choix, par exemple, de Billeter, historien de l'art, dans son livre *L'art chinois d'écrire*.

³ Henri Michaux, *Œuvres complètes III*, Gallimard, Paris, 2004, p.959.

⁴ *Ibid.*, p. 939.

fin du mouvement, et donc celle de l'être.

L'esthétique de saisir chez Michaux soulève la question de l'indice, notion que nous étudierons plus tard à propos de l'image. Pour nous, la pensée de Michaux est plus proche de la tradition chinoise, où l'imitation consiste à imiter (imager) la dynamique des choses. A l'opposé, la philosophie occidentale classique identifie l'indice par sa relation directe avec l'objet, soit son caractère visuel, matériel. 'Saisir', si l'on entend 'obtenir un indice', est partielle et sans conséquence. La définition chez Michaux de Saisir exprime une nouvelle esthétique de l'art contemporain, elle est en résonance intime avec l'art calligraphique chinois.

II La calligraphie chinoise

La calligraphie chinoise se rapporte à l'art occidental à un triple égard : motif ou objet d'art chinois, technique de maniement du pinceau, résonance intellectuelle de l'art contemporain.

Si, du point de vue pratique, la calligraphie a apporté une nouvelle expérience à l'art occidental, et si du point de vue théorique, elle a des points communs avec l'esthétique contemporaine, quelle est sa valeur propre ? Est-elle opposée à la pensée traditionnelle occidentale, à ce avec ce quoi la modernité a fait la rupture, serait-elle pour ainsi dire complémentaire à la pensée moderne ?

La calligraphie en chinois est littéralement « Ecrire-Loi ». Les lois signifient la technique pour faire ; écrire, c'est l'acte. La calligraphie chinoise n'est pas un art divin ni immuable. Son essence n'est pas dans son contenu : les caractères - ni dans sa forme : une technique particulière -, mais dans sa temporalité. Par sa fonction et sa vocation, de l'écriture à l'art d'écrire, elle se trouve la substance de l'histoire chinoise. Inventée par les Saints en imitant la marche du Ciel et pour réciter l'Histoire, l'écriture chinoise est conçue comme analogique à l'image providentielle. Au lieu d'être une surface visuelle, son image est une scène, ou plutôt une durée, une histoire. L'écriture n'est pas antinomique de la mémoire, puisqu'elle même, par vertu d'indice, émane de l'Histoire. Le mythe raconte, et la recherche archéologique montre que l'écriture chinoise est à l'origine des signes de présage. Les Chinois sont convaincus qu'une écriture laisse figurer une âme, une personnalité. Jusqu'à nos jours, l'écriture est un support de divination.

Pour que l'écriture devienne un art, l'influence du bouddhisme est considérable. La vision du monde dans la tradition chinoise privilégie la concordance des images en série, plutôt que l'instantanéité d'une image singulière. L'art calligraphique, où serait valorisée l'expressivité de l'individu, ne pourrait pas être reconnu seulement par une telle vision. Par l'introduction de la pensée bouddhique, selon laquelle le monde est purement illusoire, et qu'en revanche l'instant révélateur est aussi la Vérité même (cette image saisie donne le plein Sens), l'écriture s'est détachée partiellement de son origine fonctionnelle et trouve dans l'intervalle son espace de déploiement.

C'est dans cet espace virtuel entre l'image-providence et l'image-néant que la calligraphie a atteint sa libre et authentique expression. L'esthétique calligraphique repose sur cette conviction : l'écriture, l'homme et la Voie (le dao) se communiquent, tout en étant respectivement indépendants. L'oeuvre de génie est celle dont le calligraphe maîtrise et donc laisse librement agir la force énergétique en soi. Pour atteindre à cette liberté, est exigée une haute technicité. Le déclenchement du geste est préparé par un projet déjà dessiné et imaginé « à l'intérieur de son for », et se

parachève dans la maîtrise parfaite du hasard durant l'exécution.

1 Evolution de l'esthétique chinoise : de *wen* à *qi* et à *kong*

L'esthétique chinoise a connu trois phases, qui correspondent à l'évolution de la calligraphie. D'abord le rituel : la naissance de l'écriture. Ensuite le souffle, stimulé par la notion bouddhique de vide : l'autonomie de l'art calligraphique. Enfin le vide, la calligraphie fait place à la peinture. Chaque évolution est une sorte de compromis avec la phase précédente. Les premières écritures sont aujourd'hui considérées comme de la calligraphie. La peinture n'a pas fait disparaître l'art d'écrire, elle se l'est approprié.

1) *Wen*

Dans l'histoire esthétique chinoise, la première période s'étend de 2600 avant JC, jusqu'au II^e siècle de notre ère. C'est le premier temps de l'histoire chinoise. Dans un monde harmonieux, hiérarchique, en évolution cyclique dont l'homme fait partie, l'écriture humaine est la fleur de l'ordre naturel. Elles ont le même nom : *wen*.

Le *wen* est à l'origine la forme d'un homme tatoué. Ce mot est employé pour désigner les habits des nobles, les rites de sortilège et leurs règles, les veines, l'écriture, les caractères, les écrits, la composition, les livres, les archives, les phénomènes providentiels et sociaux, la stylistique, la magnificence, le littéraire, le doux, le civil, orner, dissimuler, les lois, les ordres, les monnaies, les motifs, les décorations, la brisure. Ce mot a été choisi pour traduire les termes occidentaux : le langage, les langues, la civilisation (*wenming*), et la culture (*wenhua*).

Quelle est la logique interne qui relie ces divers sens ? Celle du signe indiciaire. Il s'agit d'une conviction que la décoration est la continuité de la veine, l'écriture l'expression des phénomènes, et que l'ordre qui a donné le monde donne à son tour la loi de l'homme. Par une relation réelle, sans passer par la parole, l'artificiel imite le naturel. « Ce qu'est le *wen* à l'homme, c'est comme les plumes aux oiseaux, les poils ont cinq couleurs, toutes poussées de leur corps. Si la littérature n'a pas de substance, c'est comme un oiseau multicolore, ses plumes ont poussées en défaut. »¹

On distingue deux catégories de *wen*, l'un de l'homme et l'autre du ciel :

- *Renwen*, l'humanisme. Il s'agit de la forme encadrée par le rituel. Cette fonction d'enseignement et de transformation est notamment réalisée par la poésie et par la musique. Ces deux arts sont eux-mêmes expression inspirée par la nature.
- *Tianwen*, la providence. Il est l'origine de *renwen* : leurs structures, ordres sont en harmonie et mutations. Le *renwen* imite la loi de *tianwen* et se met en accord avec

¹ Wang Chong, *Lunheng*, cité in Liu Gangji, *Le livre des Mutations et l'esthétique*, Edition de Shenyang, Shenyang, 1997, p. 216.

lui.

L'histoire du *wen* est l'histoire du signe dans la civilisation chinoise. Le monde en harmonie est abondant de signes, que les saints et sages perçoivent. Ils créent pour ainsi dire les signes humains en imitant ceux de la Nature. Comment s'effectue cette imitation ? Par captation du temps, source énergétique du monde. Il consiste à observer et ressentir la temporalité du monde, à commencer par la "lecture" du Ciel : l'astrologie s'entend à "contemplation de l'image céleste" ou le *wen* du ciel. Et aussi la prévision du temps : la divination sur les vols d'oiseaux, sur les brisures des craquelures. Dans cette logique, l'imitation dérive du même mot que l'image. Imiter, c'est imager. Imager, c'est temporaliser. Créer une image est réactualiser la force énergétique du monde en soi ; inversement, pour intégrer son histoire à celle du monde, il faut produire de l'image. La temporalité est en Chine la source de tous les arts et activités. Mais l'écriture – l'histoire écrite, comme l'indice direct du temps, est devenue son expression par excellence. Elle est inséparable du *wen*. Le *wen* est son signe, son manifestation. Dans ce temps lointain, l'écriture n'avait pas de format ni de cadre carré. Elle était intégrale et intégrée dans ce monde structuré, comme l'homme dans la société.

La logique de *wen* exige en revanche la disposition harmonieuse des mots. La politique chinoise commençait par la « rectification des Noms ». Rédiger un texte ne se différencie pas de tracer l'écriture. Ecrire était un récit de l'histoire, par sa composition il participait à son tour à l'évolution de l'histoire. Le nom est ainsi selon les confucéens, né pour rectifier le monde, instaurer la hiérarchie, la mémoire, l'histoire. Il dispose les choses, la hiérarchie et l'ordre en sont faits : « Quand il ne sait pas de quoi il parle, un homme de bien préfère se taire. Si les Noms sont incorrects, on ne peut tenir de discours cohérent. Si le langage est incohérent, les affaires d'Etat ne peuvent se régler. Si les affaires sont laissées en plan, les rites et la musique ne peuvent s'épanouir. Si la musique et les rites sont négligés, les peines et les châtements ne sauraient frapper juste. Si les châtements sont dépourvus d'équité, le peuple ne sait plus sur quel pied danser. »¹ L'écriture est le support du nom : en Chine la parole de l'écriture (*wenyan*) est distinguée de la parole orale (*baihua*). Cette dernière ne connaissait pas la transcription.

2) *Qi*

Gouverner le monde par les rites, cette idéologie fut bouleversée vers le VIII^e siècle avant JC. Les écoles philosophiques sont florissantes, se développent. Autour du II^e siècle de notre ère, est formée une classe aristocrate *_shi* ; et dans le domaine

¹Traduit par Anne Cheng, *Entretiens de Confucius*, Seuil, Paris, 1981, p. 103. Anne Cheng note que « Les noms (Ming) ne sont donc pas tant signes linguistiques que symboles politiques et moraux qui règlent le système hiérarchique, rituel, judiciaire, etc. Le Nom est investi d'un pouvoir, d'une efficacité « politique » au sens le plus large du terme. Il est d'ailleurs permis de supposer dans ce passage une influence légiste. »

philosophique naît le néo-confucianisme. Le *wen* était le rituel, son sens est alors dérivé au littéraire. Le sens et la figure de l'écriture se séparent, l'art de la calligraphie est né. Cette deuxième période a duré jusqu'au X^e siècle.

L'esthétique du *wen* est remplacé par celle du *qi* (air, traduit généralement par souffle en français). D'origine, le *qi* désigne la substance du nuage. Il est par extension l'air, le temps, l'odeur, l'haleine, l'état spirituel, la physionomie, le style, l'humeur, la force motrice du corps, le symptôme. Il est immanent et substantiel, de l'ordre de la vivacité, de la mobilité, mais surtout du virtuel. La force en puissance du *qi* est nommé *_shi*, la "propension des choses".

3) *Kong*

La troisième période date du X^e siècle pour se terminer vers le XIX^e siècle.

Le bouddhisme a été introduit en Chine au début du I^{er} siècle. Un brassage entre le bouddhisme, le confucianisme et le taoïsme y a eu lieu. vers le VIII^e siècle est engendrée l'école chinoise bouddhique, le chan. La pensée de l'école *chan* est une double négation de l'image mimétique et de la parole signifiante.

Cette période est caractérisée d'une part par la montée de l'individualisme, d'autre part par le renforcement du pouvoir de l'Etat dictatorial. Néanmoins la vision historique du monde reste le pilier, la ligne directrice de la civilisation. L'essentiel de la tradition chinoise est renforcé : il s'agit d'une puissante vacuité du Milieu, qui assimile et attire en spirale les cultures de l'extérieur. Une ouverture pour se refermer, un recyclage par gravitation toujours plus renforcée.

2 La notion de la calligraphie en Chine

Selon Billeter, il y a un prototype des caractères, avec lequel les Chinois ont développé des styles différents. Et cette histoire est vue comme une progression, du style sigillaire au style formel, du courant au cursif. On pourrait même la comparer avec la peinture occidentale, de l'art byzantin au réalisme, du formalisme à l'expressionnisme. Cette interprétation est pourtant démentie par les faits chronologiques dans l'évolution calligraphique. Par exemple, le style dit formel est inventé après le cursif. Il s'agit non pas d'un prototype de l'écriture, mais d'un prototype de la norme, vers l'académisme de l'art calligraphique.

Par ailleurs, la structuration des caractères demanda une longue durée, parallèlement à l'évolution des différentes techniques d'écriture, de la gravure sur os au pinceau sur papier. Du manuscrit à l'imprimerie, elle est également touchée par les moyens de reproduction du texte et de l'image.

Au sens large, la calligraphie comprend la forme des caractères ___ *ziti* et les styles d'écrire ___ *shuti*. Au sens strict, elle ne se réfère qu'à cette dernière. Il s'agit de deux recherches – invention des caractères et stylisation de l'écriture. Le point crucial se situe à l'époque Donghan (environ II^e siècle). Dans la première période, le *shuti* et le *ziti* se stimulent réciproquement au sein de l'unité du caractère. Dans la deuxième période, le caractère a cessé d'évoluer, seul le style continue à être exploité, moment où la calligraphie devient un art "autonome" et cherche à se déployer plastiquement. Aux alentours du X^e siècle, les styles ont cessé d'évoluer à leur tour.

Voici un schéma de l'évolution du livre en Chine. Le livre (*shu*) désigne également l'écriture. L'art d'écrire proprement dit correspond en effet à la période du manuscrit : entre l'invention du papier et celle de l'imprimerie.

Mémorisation naturelle

- Invention de langue
- Noeud
- Gravure
- Dessin

Ecriture en gravure

- Invention d'écriture
- Jiagu sur os
- Sur bronze
- Sur pierre
- Sur bois et bambou
- Sur soie

Manuscrit (art d'écrire)

- Sur papier
- Livre

Imprimerie

- Invention de l'imprimerie
- Sur planche gravée
- Typographique (début d'une nouvelle technologie)

...

L'évolution de la loi sociale chinoise est de la même veine que la transformation de l'image calligraphique, toutes deux produites par une pensée historique, rituelle, hiérarchique et moraliste. La maîtrise de l'écriture, symbole du pouvoir, était détenue successivement par les chamans, les historiens, les hommes politiques ou aristocrates. Jusqu'à l'époque Song, c'était l'éthique qui prédominait dans la société. Lorsqu'elle est passée à un despotisme étatique, l'« Ecrire-lois » fut instaurée et devint stagnante. La peinture lavis, inspirée du bouddhisme *chan*, prit le relais artistique, pratiquée par les lettrés – une nouvelle classe intellectuelle, écartée de la vie politique.

1) L'invention de l'écriture

L'écriture chinoise est topologique. La planéité est sa vertu essentielle. La profondeur s'il y en a, est à la surface.

Il est dit dans les mythes chinois que l'image des caractères provient de _ *tu* (cartes providentielles "sorties du Fleuve Jaune"). Ces signes cartographiques résument toutes les images du monde.

D'où vient cette carte, ce schéma ? Les recherches archéologiques de Lu Sixian démontrent qu'il s'agit d'une carte astrologique, correspondant à l'inondation saisonnière du Fleuve Jaune. Il sert à définir le temps et l'espace, il est référent pour les deux. « le premier univers de l'homme est topologique – déformable, fondé sur des notions de voisinage et de séparation, de succession et d'entourage, d'enveloppement et de continuité indépendamment de tout schéma formel et de toute échelle fixe de mesure. »¹ constate Francastel. Il semble que le monde chinois soit resté dans ce stade topologique. « Quand un Chinois désigne la lune, c'est pour inviter à chercher le doigt. »² Le signe est à la fois celui du dehors et celui du dedans. Il est limpide, pile et face en coïncidence parfaite. L'écriture est un tel signe artificiel de toute promesse. C'est ainsi que l'écriture désigne aussi l'acte d'écrire et le livre. L'écriture n'est pas condamnée comme anti-mémoire : il n'y a pas de séparation entre l'écriture et la mémoire de l'homme, car apprendre à écrire est aussi apprendre à mémoriser. Pour cette raison, il n'existait pas le dessin d'après nature (dit en chinois *xiesheng* : écrire-vivant) dans la peinture lavis, dérivée de la calligraphie chinoise.

Voici un mythe de l'invention de l'écriture chinoise :

« L'écriture la plus ancienne est l'invention de Cang Jie, le devin de l'Empereur Jaune. Il avait quatre yeux, de sorte qu'il était voyant et pénétrait tout de son regard. Il observa au-dessus de lui les méandres de la constellation "kui" et devant lui les signes de la tortue et les traces des oiseaux. Il recueillit tous les motifs qui avaient une vertu expressive et les combinant, créa les caractères d'écriture. »³

Dans l'Antiquité, avant l'invention de l'écriture, les nœuds comme moyen de mémorisation servaient à la gestion du pays. A partir de la même origine – le *xiang* (image) dans *Livre des mutations*, l'écriture chinoise a connu deux formes : *shu* et *qi*⁴. *Shu*, écriture, est pour transmettre la mémoire. Tandis que *qi*, gravure, est pour la communication. « Les gouverneurs se servent [du *shu*] pour administrer, les peuples se servent [du *qi*] pour observer, cela est tiré de l'hexagramme Jüger (*guai* _). » Une exégèse des Mutations dit : « Ecrire sur le bois, graver à son côté son *qi*, chacun prend

¹ Francastel Pierre, *Peinture et Société*, Denoël, Paris, p. 41.

² Mondzain Marie-José, *Transparence, opacité ?* Diagonales, Paris, 1999, p. 7.

³ Traduction de Billeter Jean-François, in *L'art chinois d'écrire*, Seuil, Paris, 2001.

⁴ _ *shu* et _ *qi*

une part, pour vérifier ultérieurement.»¹

L'écriture sur os transmettait des récits de l'événement autour du présage (auquel l'os avait servi de support). Avec le développement de la technique métallurgique, l'écriture s'est déplacée dans l'inscription des axiomes sur les bronzes. Est apparue ensuite l'écriture gravée sur pierre taillée. Grâce à l'invention des planches de bambou, ensuite celle du papier, le manuscrit devient possible. Par la suite l'écriture s'est vulgarisée. La gravure sur stèles, et plus tard l'invention de l'imprimerie ont enfin rendu l'écriture populaire.

2) L'autonomie de la calligraphie

L'écriture est inséparable de son contenu. Savoir écrire est savoir tout court. Les six arts du gentilhomme étaient : les rites, la musique, le tir à l'arc, la conduite, l'écriture (du texte), la mathématique (ayant pour origine le calcul de présage).

Le premier calligraphe était le chaman qui récite le présage et le récit historique. Les tâches augmentées, des esclaves ont participé à l'écriture. La pratique de l'écriture est devenu progressivement un métier de fonctionnaires, mais toujours apparenté à la rédaction du texte historique.

Avec l'affaiblissement du pouvoir impérial, l'écriture, parallèlement avec les savoirs, se vulgarise parmi les nobles. A l'époque des Royaumes Combattants, chaque royaume avait ses propres écriture et mesure. Au III^e siècle avant JC, l'empereur Qin unifia le pays, et fit de même pour l'écriture, la mesure, et la trame de voie. Les premiers manuscrits répandus sont des textes d'apprentissage de pictogrammes, désormais encadrés et en taille régulière.

Ni Confucius ni Zhuangzi n'ont envisagé un art de l'écriture. Confucius s'attache à la musique rituelle pour harmoniser le monde, et au contenu du texte historique, où chaque mot doit être mesuré. Zhuangzi ne se soucie pas du visuel, au contraire, il faut selon lui se désillusionner pour s'unir à l'univers. La calligraphie est née dans la configuration de ces deux écoles, incitée par le contexte politique et par l'introduction du bouddhisme. La période de "l'autonomisation" de l'écriture comme un art (II^e siècle) coïncide avec la formation de la classe aristocratique. (La classe des lettrés n'est apparue que tardivement, vers le X^e siècle.)

L'introduction du bouddhisme en Chine eut un grand impact. Par exemple, c'est dans la traduction des livres bouddhiques qu'on a "découvert" le système phonétique du Chinois, et on a instauré par la suite les lois de rythme et de strophe dans la poésie.

Le bouddhisme est radicalement différent des pensées originelles de la Chine. Si sa

¹ Cité in Ma Qinzong, *La calligraphie et la forme culturelle*, Edition de peinture et de calligraphie de Shanghai, Shanghai, 1998, p. 38.

négativité s'oppose à la positivité de la pensée occidentale, les deux sont complémentaires. Or la pensée chinoise ressent le monde réel et concret, sans l'éprouver ni le nier. Comment le bouddhisme a-t-il pu inspirer celle-ci, et concourir à la naissance de la calligraphie ?

C'est que le point de vue différent du bouddhisme avait incité la pensée chinoise à s'examiner, à s'ouvrir. La calligraphie a connu son déploiement dans cet intervalle entre l'introduction du bouddhisme et la fondation de son école chinoise, durant laquelle la notion de l'image reste mimétique, mais moins attachée au pouvoir étatique et à la vision harmonique du monde.

La calligraphie a connu au début de son développement la critique des confucianistes, qui la jugeaient inutile, voire nuisible. Zhao Yi condamne ainsi la pratique du cursif devant l'empereur : « Car à la campagne comme dans les bourgs, on ne compare pas les talents en fonction de cette capacité [à calligraphier la cursive] ; à la cour on ne classe pas les fonctionnaires selon [cette capacité] ; les lettrés éminents ne l'utilisent pas lorsqu'ils examinent [des candidats] ; la perfection des quatre branches [des études confucéennes] ne passe pas par sa pratique ; lorsqu'une promotion est proposée à un fonctionnaire, cette écriture n'est pas requise. »¹

Or, c'est en valorisant sa fonction politique qu'on l'a ensuite justifiée et institutionnalisée : il est possible d'avoir accès à la Voie par la calligraphie. A cette époque, les Chinois considéraient que la physionomie d'une personne permet de déchiffrer sa personnalité. Il était généralement évident que l'écriture extériorisait le monde intérieur de son auteur. Le jugement est esthétique, mais aussi moral. La phrase de Liu Gongquan reste une maxime jusqu'à nos jours : « quand le coeur est droit, le pinceau est droit, cela peut être la loi de l'écriture ». Son contemporain Yu Shinan dit : « Si le coeur et l'esprit ne sont pas sur une ligne droite, l'écriture est oblique, si la vocation et le souffle qi ne sont pas en harmonie, le caractère est mal organisé. La voie de la calligraphie est la même que celle de l'objet rituel dans le temple Lu (de Confucius), oblique quand il est vide, renversé quand il est plein, droit quand il est au juste milieu, la droiture signifie la force harmonieuse. »²

Ainsi l'art d'écrire est un auto-perfectionnement. Dans le concours des fonctionnaires, la calligraphie devient un critère. Ni les copistes de livres, ni les pratiquants médiocres ne méritent le nom de « calligraphe-maître ».

« Rectifier la calligraphie, pour rectifier le coeur ; rectifier le coeur, pour dégager la Voie. »³ Voici encore un éloge qu'a fait Zhu Changwen au calligraphe Zhang Xu :

« Sa vocation s'incarne dans l'écriture. Ni séduit par les titres des fonctionnaires, ni

¹ Traduction de Escande Yolaine, *Traité Chinois de Peinture et de Calligraphie*, Klincksieck, Paris, p.82. Le « Contre le cursif » de Zhao Yi est considéré comme marqueur de l'autonomie calligraphique chinoise.

² *Bisuilun*, recueilli in *Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'Antiquité* (sous direction de Cui Erping), Edition de peinture et de calligraphie de Shanghai, Shanghai, 2002.

³ *Shu fa ya yan*, *ibid.*

plié devant la pauvreté, il se complaît avec grandeur, jusqu'à la fin de sa vie. [...] Hélas, il est un sujet fidèle et courageux ! Quand sa personnalité s'épanouit à travers le pinceau et l'encre, l'oeuvre est alors forte et vigoureuse. Comme un sujet fidèle se tient à la cour, qui reste immuable même devant la Mort. »¹

En revanche, « Si l'auteur n'est pas appréciable, que vaut la capacité de tracer ? »² Un calligraphe, premier ministre de mauvaise réputation, a été jugé par son oeuvre comme voulant usurper le trône, il l'a ensuite corrigée.³ A l'époque Ming et Qing, la critique sur l'art de Zhao Mengfu était violente, car ce descendant de Song était mandarin des Mongols.

Conclusion : la calligraphie est un art excentrique, dont le trajet gravite autour de son origine : rester au milieu, rester en puissance, rester maître du hasard. C'est au sein de lois autoritaires et arbitraires que la calligraphie s'est donné une liberté totale d'expression.

3) Vers le pictural

A partir du VIII^e siècle, l'unification et l'harmonie entre l'homme et son univers par le moyen de l'écriture ne sont plus si certaines. Désormais la calligraphie est devenue d'une part le passeport des candidats fonctionnaires, d'autre part, activité d'exutoire pour les lettrés desillusionnés, qui sont détachés de la vie politique ou encore de la vie profane. Elle est canonisée dans le premier cas, et de plus en plus redoutée comme source spirituelle dans le deuxième, par les intellectuels. Ecrire est devenu un processus mesurable et mesuré. L'acte calligraphique s'oriente vers la simplicité et la vivacité. Pour se justifier, il a recours à l'intention (*yī*) de l'artiste. Le bouddhisme *chan* a rencontré cette nouvelle esthétique.

Le bouddhisme, par sa vision du monde, ne soutenait pas l'art d'écrire. Han Yu a écrit à ce sujet à un moine calligraphe : « Autrefois, Zhang Xu fut un grand maître de la cursive. Il ne pratiqua jamais d'autre art. Dès qu'il ressentait une émotion, – joie ou colère, angoisse ou chagrin, allégresse ou dépit, nostalgie, ivresse, ou indignation – il l'extériorisait dans sa cursive. Il s'inspirait en même temps du monde extérieur. Tout ce qu'il percevait : les monts et les eaux, rochers et ravins, animaux de toutes sortes, les plantes avec leurs fleurs et leurs fruits, les astres et les éléments, le tonnerre et la foudre, la danse et le combat, tout ce qui change et se transforme entre Ciel et Terre, pour notre plaisir ou pour notre surprise – il mettait tout cela dans son écriture. C'est pourquoi sa calligraphie semble animée par les démons et les dieux et nous paraît insaisissable. Il lui consacra toute son existence et acquit le nom de grand artiste. L'art

¹ *Muochibian, ibid.*

² Cité in Zhou Wen, *Histoire de la peinture et de la calligraphie chinoises*, Edition de Zhejiang, Hangzhou, 1999, p.173.

³ In *Duxingzazhi*, cité in Zhou Wen, *ibid.*

de Zhang Xu est sublime, parce qu'il est un art passionné, vous ne l'égalerez point, car vous adhérez à une religion dont l'inspiration centrale est le refus de la vie et que votre écriture est donc condamnée à rester vide d'expression. Mais vous, mettez-vous dans votre cursive toute l'émotion qu'y mettait Zhang Xu ? Vous ne l'égalerez jamais si, au lieu de vous livrer tout entier comme il le faisait, vous vous bornez à l'imiter dans la forme. Pour vraiment l'égaliser, il faudrait que vous agissiez jusque dans les plus petites choses selon vos tendances. Il faudrait que vous brûliez intérieurement, que vous affirmiez vos désirs et votre volonté, que dans le contentement comme dans l'affliction vous sentiez fortement et que, le moment venu, tout cela se déverse dans votre écriture. »¹

Le bouddhisme *chan* est fondé à l'époque Tang, moment où la calligraphie devient un art modelé et institutionnel. L'école *chan* se méfie de l'autorité langagère, de l'écriture signifiante. En revanche, le monde comme apparence fictive, est unique, authentique. L'homme contemple le monde en se détachant de son image, il l'embrasse en la vidant de signification. L'esthétique chinoise a glissé de l'inspiration (*lingxing*) et de la loi vers le *yi* : l'intention, le sens (la voix du cœur, le sentiment personnel). Le *chan* est divisé en deux écoles : pour avoir accès à la vérité, l'école du nord partique la loi, l'école du sud, l'intention. Parallèlement, la peinture se divise en deux écoles : la première, centrée dans l'académie de la cour, est fidèle aux canons ; la deuxième, florissante au sud, dans des villes commerciales prospères, se justifie par l'intentionnel.

Quant à la relation entre la calligraphie et la peinture, il y a eu trois formules posées successivement : écriture et peinture (ou plutôt dessin) ont la même loi, ont la même substance (corpus)², sont de la même origine³. Ce glissement d'interrogation montre l'évolution même de la notion d'écriture dans la pensée chinoise. Quand Shitao parle de *jianzi* – maîtriser à la fois peinture et caractère, il ne voit plus dans la calligraphie que les unités picturales.

L'écriture chinoise a connu dans sa première période des formes décoratives (figures d'oiseaux, d'insectes, de végétation, etc.) et colorées. Celles-ci ne sont pas considérées comme de la calligraphie. Le *feibai*, un style qui laisse beaucoup de blancs dans les traits, est jugé impropre. D'ailleurs, l'oeuvre calligraphique n'est jamais ornée par la peinture comme l'est l'enluminure occidentale.

Shitao écrit que « la peinture est l'efficacité et le fonctionnement, la calligraphie est le changement et la communication ». La peinture lavis est en effet une transformation

¹ Traduction de Billeter Jean-François, *op. cit.*

² Zhangyanyuan cite Yan Guanglu dans *Récit des peintures célèbres de toutes les époques*, il dit aussi : « Le tuzai (shéma-véhicule) a trois sens (fonctions) : un est la raison (veine) du shéma, c'est le guaxiang ; deuxième est le shéma de la connaissance, c'est l'étude des caractères ; le troisième est la forme du shéma, c'est la peinture. »

³ Zheng Jiao, *Tongzhi* : « La peinture prend la forme, l'écriture prend le xiang, la peinture prend le beaucoup, l'écriture prend le peu. »

de la calligraphie, une révolution de la loi d'écrire. Wang Yi dit : « Si vous voulez apprendre la calligraphie, vous saurez que par l'apprentissage accumulé on peut aller loin, si vous apprenez la peinture, vous saurez la méthode d'agir [dans la vie]. » Si l'on associe la conduite à l'art, on dirait que la calligraphie favorise la droiture, et la peinture la flexibilité. La calligraphie écrit en décrivant, la peinture décrit en écrivant. Dans la peinture chinoise, le style libre est nommé *xieyi* : "tracer son intention, son sens". La peinture lavis, en se servant de la technique du pinceau calligraphique, mais avec des règles plus souples, est avantageuse pour exprimer l'intention de l'auteur, même si la technique de l'artiste n'est pas perfectionnée.

Parallèlement à la montée en puissance de la peinture lavis, le principe de la calligraphie, qui tient son authenticité de la véracité du monde, est invalidé. Sans avoir changé de forme, elle est devenue picturale. La virtualité, la limpidité sont remplacées par la manipulation de styles. Toutes les possibilités du mouvement de pinceau étant déjà exploitées, on ne peut plus inventer son style par une nouvelle technique. La valorisation de la création s'est déplacée à celle du créateur. La calligraphie n'est plus dans l'écriture, mais dans la spiritualité de son auteur. Su Shi, lettré par excellence, dit : « des montagnes de pinceaux usés ne valent rien, on aboutit à l'art spirituel (génial) seulement après la lecture de dix mille volumes. » Son contemporain Huang Tingjian déclare qu'il "dessine" les caractères. « Mon écriture n'a pas de loi. Je regarde juste les causes et effets innombrables du monde, que les gens s'unissent et se dispersent comme des moustiques et fourmis. Vide dans le for, sans exigence sur le pinceau ni l'encre, j'écris quand j'ai du papier. Ignorant les critères sur l'habileté ou la spiritualité, je m'arrête à l'épuisement du papier, comme un instrument de musique qui se retrouve en silence, après avoir accompagné la danse. »¹ Quand à Mi Fu, il ne se sert pas uniquement de pinceau, mais aussi de résidu de papier, tige de canne, réceptacle des graines de lotus, et de papier non encollé. L'esthétique se détache du jugement éthique.

La calligraphie se détériore en s'affichant dans l'espace pictural. Billeter remarque qu'« en Chine, l'espace calligraphique et l'espace pictural sont de même nature et se marient avec le plus grand bonheur. Il n'a jamais pu se faire en Europe parce que l'écriture n'y jamais été conçue pour "prendre corps" et que, à partir de la Renaissance jusque dans un passé récent, les peintres ont d'autre part tout fait pour objectiver l'espace, c'est-à-dire pour le représenter comme détaché de nous, existant en soi. »² Cependant, la calligraphie dans la peinture n'est plus de la calligraphie à part entière. Cai Yi a innové l'union de la calligraphie et de la peinture, dans la poésie. A l'époque Tang, l'éphigraphie est généralement calligraphiée (soit écrite) par des amis du peintre, sur une feuille à part. A celles de Song et Yuan, ce sont les collectionneurs qui

¹ *Shanguwenji*, cite in Zhou Wen, *op. cit.*

² Billeter Jean-François, *op. cit.*

la pratiquent ou la demandent aux amis, aux hommes célèbres. L'épigraphie se pratique souvent sur des rouleaux de peinture, il arrive qu'une oeuvre en porte plusieurs dizaines. Epigraphier sa propre peinture date du début Song. La calligraphie, la peinture et la poésie constituent ainsi « trois arts extras » (*sanjue*) des lettrés. La peinture et la poésie calligraphiée se complètent par la signification et se valorisent par la technique. Les brouillons des poètes sont également devenus calligraphie en soi. En tant qu'élément ornemental, des oeuvres calligraphiques ou des épigraphies sont installées dans les jardins du lettré.

Le mariage entre la calligraphie, la poésie et la peinture dans les oeuvres à partir de cette époque, est autant une heureuse invention propre à la culture chinoise, que le signe de la décadence de la calligraphie proprement dit.

3 La loi de la calligraphie chinoise

1) La technique comme loi d'écrire

L'image est la loi pour entrer dans la régularisation des choses et pour atteindre à la liberté de la Voie. En Chine, on parle de la loi de peindre, la loi de faire de la guerre, pour désigner la technique. Seule la calligraphie a fait de la loi son nom, parce que : « [...] La calligraphie s'en sort par la loi, non par la Voie. On y entre par la Voie, sans aide de la loi. La Voie existe partout, pourtant elle nous échappe ; la loi est maîtrisable, sans nous amener systématiquement à la Voie. »¹ La calligraphie s'est développée avec cette conviction : avoir accès à la Voie par la technique.² « Faire l'homme ivre pour observer sa règle [de comportement]. », dit Mengzi. L'extravagance est preuve de la maîtrise de la loi. La calligraphie est généralement nommée comme « écrire-lois » à l'époque Tang, où elle cesse d'évoluer formellement. La loi comme cadre symbolique manifeste aussi le triomphe de l'image phénoménale de la pensée bouddhique.

La calligraphie est par définition la loi de tracer, tandis que la peinture vise à la libre expression de l'intention (en passant par la loi). Les trois aspects de la loi d'écrire sont : utiliser le pinceau, structurer le caractère, manier l'encre. Billeter, dans *L'art de l'écriture chinoise*, propose d'inverser l'ordre, soit de mettre "structurer le caractère" en premier. Selon lui, l'utilisation du pinceau est subordonnée à la formation du caractère. Or l'art d'écrire se veut l'inverse – la forme des caractères est un produit de l'art d'utiliser le pinceau, elle varie selon le goût de chaque époque. Tandis que la technique même demeure immuable et essentiel. Dans l'art d'écrire, la connaissance

¹ Lu Fusheng, *Ecologie de la calligraphie*, Institut des Beaux-Arts de Zhejiang, Shanghai, p. 21.

² _____ *ji jin yu dao*.

du chinois ne compte guère.

L'apprentissage de la calligraphie n'est ni celui des caractères chinois, ni celui du jeu d'encre. L'activité consiste à se servir d'un instrument pour se fondre avec lui (en intériorisant, puis extériorisant la technique). La loi d'écrire est par conséquent essentiellement de « se tenir au milieu » dans tous les aspects techniques. « Quand on tient le pinceau, il faut que sa trace soit en plénitude et juste, la force et le souffle sont alternants entre l'horizontal et le vertical, entre le lourd et le léger, dans un esprit concentré et une pensée calme. Il faut examiner la propension du caractère, qu'il soit équilibré dans les quatre directions, et muni de huit côtés, les traits courts et longs sont en juste mesure, les traits gros et fins au juste milieu, le cœur et l'œil (du caractère) sont en distance exacte, (l'espace) du clairsemé et du condensé est oblique ou droit. Il ne faut surtout pas se presser, sinon on perd la propension, ensuite il ne faut pas se ralentir, sinon l'os (du caractère) est inerte ; le caractère encore ne doit pas être maigre, sinon la forme est desséchée, et non plus gros, sinon la substance est trouble. Observer avec acuité et copier avec tempérance, faire la forme naturelle et complète, voici ce qui est le plus ingénieux. »¹

La question du corps se pose alors. Chez les Grecs, la vision et l'oreille étaient des sens pour la réception esthétique, et le goût, le flair, le tacite étaient non-esthétiques. Selon eux, la vision et l'audition sont privilégiées dans les relations entre l'homme et son environnement. Enfin, la parole (le Verbe) pourrait représenter pleinement l'intention du sujet. En revanche, pour les Chinois, le beau est ce qui est délicieux ; le délice donne du sens. Les sens communiquent et sont de la même chose. Les "cinq organes" fonctionnent ensemble, dirigés par le sentiment et la saisie du *qi*, le souffle vital ou l'air.

Voici une fameuse fable de Zhuangzi, qui décrit comment l'homme s'unit à la Voie par la technique.

« Le cuisinier Ding dépeçait un boeuf pour le prince Wenhui. On entendait des "hua" lorsqu'il empoignait de la main l'animal, qu'il retenait sa masse de l'épaule et que, les jambes arc-boutées, il l'immobilisait un instant du genou. On entendait des "hua" quand son couteau frappait en cadence comme s'il eût accompagné la danse du Bosquet des Mûriers ou le rythme de la Tête de lynx.

- Oh ! Que c'est admirable ! S'exclama le prince. Je n'aurais jamais imaginé pareille maîtrise.

Le cuisinier posa son couteau et répondit :

- Ce qui intéresse votre serviteur, ce n'est pas simplement la technique, mais le fonctionnement des choses (dao). Lorsque j'ai commencé à pratiquer mon métier, je voyais tout le boeuf devant moi. Trois ans plus tard, je n'en voyais plus que certaines parties. Aujourd'hui je le trouve par l'esprit sans plus le voir de mes yeux. Mes sens

¹ Ouyang Xun, *Chuanshoujue*, recueilli in *Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'Antiquité*, op. cit.

n'interviennent plus, mon esprit agit comme il l'entend et suit de lui-même les linéaments du boeuf. Lorsque ma lame tranche et disjoint, elle suit les failles et les fentes qui s'offrent à elle. Elle ne touche ni aux veines, ni aux tendons, ni à l'enveloppe des os, ni bien sûr à l'os même. Les bons cuisiniers doivent changer de couteau chaque année parce qu'ils taillent dans la chair. Le commun des cuisiniers en change tous les mois parce qu'ils charcutent au hasard. Mais avec ce couteau, qui lui sert depuis dix-neuf ans, votre serviteur a dépecé plusieurs milliers de boeufs et sa lame est encore tranchante comme au premier jour, car il y a des interstices entre les parties de l'animal et le fil de ma lame, n'ayant pas d'épaisseur, y trouve tout l'espace qu'il lui faut pour évoluer. C'est ainsi qu'après dix-neuf ans, elle est encore comme fraîchement aiguisée. Quand je rencontre une articulation, je repère l'endroit difficile, je le fixe du regard et agissant avec une prudence extrême, lentement je découpe. Sous l'action délicate de la lame les parties se séparent avec un "huo" léger comme celui d'une poignée de terre que l'on pose sur le sol. Mon couteau à la main, je me redresse, je regarde autour de moi amusé et satisfait ; après avoir nettoyé la lame, je la remets au fourreau.

Le prince Wenhui s'exclama :

- Admirable ! En écoutant le cuisinier Ding, j'ai compris l'art de nourrir en soi la vie. »¹

Zhuangzi a raconté une autre fable sur le véritable peintre : « Le prince Songyuanjun va faire dessiner, tous les peintres officiels sont arrivés, ils saluent le prince et restent debout, préparent le pinceau et l'encre, la moitié sont en dehors de la salle (par manque de place). Un officier est arrivé plus tard, il ne se plie pas pour saluer, il ne reste pas et retourne chez lui. Le prince envoie quelqu'un pour aller le voir, l'homme se déshabille (avant de peindre). Le prince dit : "D'accord. C'est un vrai peintre." »²

D'une part, la technique permet l'union entre l'homme et le Dao, ultime dessein de l'homme, d'autre part, la maîtrise de son art se trouve dans le retour au Dao. Liu Xizai dit à propos de la calligraphie : « Apprendre à écrire se communique à l'apprentissage de l'immortalité. L'entraînement de l'esprit importe le plus, ensuite le souffle, et en dernier la forme de son oeuvre. »³

L'art d'écrire est une pratique permanente, son but n'est pas dans la création de forme, mais dans celle de l'existence. Compétence technique transférée en morale, l'art d'écrire devient art de vivre. C'est pourquoi la loi de pinceau est simple et radicale, comme la règle du comportement : « être au milieu et en accord avec sa

¹ Traduction de Billeter Jean-François, *op. cit.*

² In *Zhuangzi*, chapitre « Tianzifang », Edition Huaxia, Pékin, 2000, p. 319.

³ In *Shugai*, recueilli in *Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'Antiquité*, *op. cit.*

position ».

Il faudrait maintenant élucider la relation entre l'écriture en herbe (__ *caoshu*) et l'écriture formelle (__ *kaishu*). *Caoshu* est apparu en effet antérieurement pendant les guerres de Trois Royaumes, dans un souci d'efficacité : *cao*, l'herbe, désigne plus tard ce qui est rêche, rudimentaire, simple, l'ébauche ou ébaucher un texte. *Caoshu* n'a rien à voir avec "herbiforme". Quant à *kaishu*, il ne désignait pas au début une forme (*ziti*) ou un style (*shuti*) particulier de l'écriture, mais généralement toute écriture régulière. C'est à la Dynastie Tang qu'un style spécifique est devenu modèle de la pratique calligraphique.

La différence entre l'écriture formelle et la cursive n'est pas dans la forme, mais dans l'échange du rôle des techniques d'une même pratique. Sun Guoting dit : « Les points et les traits, sont substantiels pour l'écriture formelle, l'auteur les transforme en manifestation de son humeur. Au contraire, ils sont l'humeur même dans le cursif, qu'on transforme en substance. Le cursif défiguré n'est plus de l'écriture, mais le formel désintégré reste un récit. Leurs mouvements se croisent dans le même corpus. »¹ Le commentaire de Lu Fusheng, théoricien de l'art de nos jours :

« l'opposition entre le manuel et l'expressif, entre la loi et l'intention ne correspond pas à celle entre le formel et le cursif. Dans le formel, le maniement du pinceau fait la loi, la structure du caractère exprime l'intention. Dans le cursif c'est l'inverse. »²

Dans le style __ *kuangcao* (que certains traduisent en : écriture en herbe folle), le texte n'est plus lisible. __ *kuang* désigne à l'origine le chien en rage, ensuite la folie de l'homme, l'irraisonnable, l'arrogance. Il est différent de __ *feng* (apparu relativement tard : le mal à la tête, la folie, la démence, la fertilité des plantes à cause de la surcroissance). Dans le cas de la calligraphie, il est employé au sens de "l'extravagance, se laisser emporter, ne plus se soumettre aux lois". Le *kuangcao* exige maîtrise de la technique, double garant de la disposition du calligraphe, morale et créative. « Ce que l'artiste a "dit" n'est pas l'effet de son "vouloir dire". Etre le maître du hasard est l'art suprême. »³

L'art d'écrire reflète la notion de loi en général. La loi écrite résulte directement de l'invention de l'écriture. C'est pourquoi parmi tous les arts chinois, seule l'écriture se nomme *loi* d'écrire. La loi de peindre existe aussi, mais elle ne concerne que la technique picturale. Historiquement, l'évolution de la calligraphie reflète le changement du système législatif. Kang Youwei (fin XIX^e siècle), réformiste autant dans le domaine politique que calligraphique, réclame : « La loi d'écrire et la loi de gouverner sont de la même propension et du changement. »⁴

En effet, la loi proprement dite a connu peu de pouvoir en Chine traditionnelle. Dans

¹ In *Shupu*, recueilli in *Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'Antiquité*, *ibid.*

² Lu Fusheng, *op. cit.* p. 43.

³ Mondzain Marie-José, *op. cit.* p. 31.

⁴ *Guang yi zhou shuang ji*, recueilli in *Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'Antiquité*, *op. cit.*

l'antiquité, les rites, qui fonctionnent par les interdits, prédominaient aux ordres de châtements (qui sont à leur tour antérieurs à la loi). Pendant plus de deux mille ans, c'était la *règle*, l'*ordre*, le *modèle* qui l'emportaient sur la *loi*. Et chaque réforme de loi, réussie ou non, ne contribuait qu'au renforcement d'un despotisme étatique de plus en plus puissant. Il en résulte qu'en Chine traditionnelle, sous le règne des classiques historiques qui donnaient règles et exemples pour la vie sociale, les lois civiles étaient peu développées. Le métier de légiste n'était choisi que par les lettrés échoués au concours officiel.

Est-ce par là que la loi d'écrire offre enfin un champ de liberté ? Ou est-elle aussi régie par la pensée traditionnelle chinoise ? Nous considérons que les deux aspects jouent leurs rôles respectifs et forment de la sorte un art avec toute sa particularité.

En revanche, la déformation et la dissolution de la calligraphie dans la peinture ou dans la calligraphie moderne démontrent une dé-politisation des artistes calligraphes. La vulgarisation du terme de calligraphe est d'une certaine manière une dé-ontologisation de cet art.

2) La notion de force dans l'image calligraphique

Dans la calligraphie, ce qui anime l'oeuvre et la relie au monde est une force énergétique maîtrisée par l'homme.

A l'origine, cette force est réelle. Elle est la force physique de graver les planches en os, bois ou bambou. Elle est la puissance mystérieuse de la nature qui se manifeste dans les traits de craquelures. Nous avons parlé de deux écritures à l'origine : écriture et gravure. La première est destinée au pouvoir gouvernemental, la deuxième au peuple. La gravure est archaïque, elle a un caractère indiciaire : « Le *fu* (talismen) à gauche, le *qi* à droite, ils s'unissent avec les dents des planches. »¹ Elle existe aujourd'hui encore chez certaines minorités chinoises. « Les Miaos ont leur écriture, mais tout le monde ne la comprend pas. Ainsi quand un événement s'est passé, on grave le bois pour le mémoriser, cette méthode est aussi utilisée pour la vérification du contrat et du crédit. »²

Le *shu*, écriture officielle, demeure presque inchangé jusqu'à nos jours. La gravure, qui probablement pourrait évoluer vers une écriture alphabétique, est passée à l'oubli. En revanche, sa force indiciaire se transforme dans le maniement du pinceau, dans la gravure des stèles, dans l'art du sceau.

Cette force est ainsi devenue relationnelle. Sa puissance se trouve dans la mobilité de la calligraphie, grâce à sa technique et à son support : le pinceau souple, le papier absorbant, l'encre liquide. Maîtriser tous ces hasards et les unifier, c'est maîtriser le

¹ Ma Qinzong, *op. Cit.* p. 39.

² *Ibid*, p. 39.

soi et se joindre à la Voie. Pour cette raison, ce n'est pas l'invention du pinceau qui a favorisé la naissance de l'art du trait. Au contraire, la calligraphie a adopté un instrument à son usage. Le pinceau : *bi* ou *yu* 笔, a à l'origine plusieurs sens : mot prononcé pour ouvrir une phrase, soi, réciter, s'enfuir, parole, parler. Les premières écritures (*jiagu* et *jinwen*) sont « réciter la chose et l'écrire ». C'est-à-dire formuler et transposer la parole en écriture.¹ Le pinceau est donc chargé de représenter à la fois : le moi, la chose, la parole, l'écriture. Ces quatre éléments sont en concordance. Le pinceau est en quelque sorte indice du pilier antique, qui servait à mesurer et à déterminer le temps et l'espace : traçant sur le papier ou la soie, sa tige est toujours droite, sa pointe toujours au milieu, son mouvement mobile et flexible. Même logique de verticalité, de vide et du milieu dans le broyage de l'encre : il faut tourner le bâton d'encre sur une plaque de pierre plate, dans un seul sens en faisant des cercles.

Wang Xizhi donne ainsi sa pensée calligraphique : « Utiliser le pinceau est céleste, la manifestation (l'écoulement) de la beauté est terrestre. La trace du pinceau est la frontière (le champ) des deux, La manifestation de la beauté est celle de l'homme. »²

L'adoration de l'écriture par les Chinois a pour cause l'indicialité de l'écriture. Nous traiterons ce sujet plus tard, dans la comparaison de la calligraphie chinoise avec l'icône en Occident. Nous insistons pour le moment sur ceci : selon les Chinois, l'indice mimétique n'est pas coupé de son référent, au contraire, il le représente vivant. Les inscriptions instructives et les testaments sont déplacés du bronze destiné à la famille royale aux pierres destinées à tout le peuple. L'empereur Qinshihuang a fait dresser des pierres dans les montagnes sacrées, gravées d'éloges de l'Empire et de textes de lois, pour les faire se répandre dans tout le pays.

La stèle est pour ainsi dire comme le pinceau un vestige du pilier antique. Elle est à l'origine une pierre, installée dans le palais ou dans le temple pour mesurer le temps solaire et attacher les bêtes. Les stèles familiales sont apparues plus tard à l'époque Houhan. Ce phénomène est lié à l'annexion des territoires, aux funérailles et aux sacrifices. Au moment du deuil, la stèle sert à faire descendre le cercueil, ensuite les sujets ou les fils du mort y écrivent un texte commémoratif. On l'installe sur la route ou au bord du champ.³

A l'époque Caowei et Nanchao, il est interdit d'installer des stèles car ces gaspillages « affichent les richesses et concurent à l'hypocrisie plus que toute autre chose ». Cela n'a pourtant pas empêché que le phénomène se répande. Ce qui contribue, avec l'invention du papier, à l'appropriation individuelle de l'écriture jusqu'alors détenue par l'Etat. Une nouvelle époque de la calligraphie est ouverte.

En Chine, le mythe de la calligraphie et la fascination des Chinois pour cet art sont

¹ Ma Qizhong, *ibid.* p. 60.

² *ibid.*, p. 144.

³ Cité par Ma Qizhong, *ibid.* pp. 139, 140.

accompagnés de la mythification des calligraphes et de la vénération de l'écriture. De sorte que la force invisible qu'on attribue aux œuvres calligraphiques doit non seulement à son indicarité – en tant qu'indice de la puissance créatrice, mais aussi à son statut indiciaire, en tant que trace identique, signe prévisionnel, et enfin, objet d'idolâtrie. Ce deuxième cas, non moins répandus parmi les lettrés, est à la fois le sous-basement et la co-production de l'art d'écrire, elle est sans doute aussi une des causes du déclin de la calligraphie chinoise, mettant cet art en difficulté de sortir de ses images idolâtries.

4 La calligraphie et la tradition chinoise

Dans son livre intitulé *L'écologie de la calligraphie*, Lu Fusheng a paraphrasé un texte japonais à propos de la poésie : «Beaucoup de gens ignorent que la calligraphie est déjà morte. Toutes les oeuvres actuelles peuvent être qualifiées comme étonnement et indifférence de sa mort sous forme calligraphique. Bien sûr, il ne manque pas d'oeuvres agréables. Mais au fond, elles ne sont pas de la calligraphie, de la calligraphie authentique. Car une attitude est enterrée : la conviction de pouvoir maintenir l'équilibre entre le monde et quelques caractères calligraphiés. »¹

Voici quelques statistiques concernant l'actualité de la calligraphie chinoise :

En 1974 : naissance de la revue « Shupu » à Hongkong ;

En 1977 : naissance de la revue « Calligraphie » à Shanghai ;

En 1981 : fondation de l'association des Calligraphes en Chine ;

Dès 1979 : concours national de calligraphie.

Un système artistique de type occidental se développe. « La calligraphie a changé du jour au lendemain sa forme d'existence traditionnelle -- moyen de perfectionner et de catégoriser la disposition personnelle. Sa nouvelle forme d'existence est comme l'art occidental, une discipline indépendante dans la société. D'où surgissent des experts innombrables, des associations à toutes les échelles, des expositions en tous lieux. En même temps, on éprouve un sentiment de fin du siècle, agité, confus et déchiré entre ces dilemmes -- entre ontologie et dé-ontologie, entre auto-conscience et inconscient, entre ici-présent et au-delà.»²

La calligraphie est-elle vraiment morte ? Cet art traditionnel est né dans une ouverture culturelle tout en étant fidèle à la civilisation chinoise, à la tradition historique, hiérarchique, nationaliste. « L'empire du Milieu ne confère à son centre aucune substance, mais du pouvoir. L'interrogation sur le visible ne se construit pas sur une utopie ou un fantasme de transparence, mais sur un idéal de puissance qui ne

¹ Lu Fusheng, *op. cit.* p. 127.

² *Ibid.*, p. 138.

substantifie pas sa pérennité. La conscience historique et les oeuvres de la mémoire l'emportent sur tous les mythes et sur toute théologie. » L'authentique tradition chinoise, est plus dans la manière dont la civilisation absorbe, transforme les nouveaux venus, que dans le patrimoine qu'elle a conservé et qu'elle nous montre.

Peut-on comparer la calligraphie avec d'autres formes d'art contemporain, telles la photographie, art "mécanique" ou la danse, art corporel ? Oui ; parce que dire qu'ils sont "après la peinture" ne signifie pas qu'ils sont "après l'image". Bien au contraire, l'image est leur point de rencontre avec la calligraphie chinoise.

III. L'image, en Chine et en Occident

Entre français et chinois, le mot « image » ne s'interprète pas toujours en « image ». Voici la traduction proposée dans l'exposition les Montagnes célestes de deux citations chinoises : « Le Saint, portant en lui la Voie, répond aux choses et le Sage apprécie leurs images, en purifiant son coeur. Quant aux montagnes et aux rivières, ces tangibles, leur charme est spirituel. »¹ Et : « En se conformant aux propriétés des choses, on saisit leur nature véritable. On ne peut prendre l'éclat pour l'authenticité. »² Dans ces deux phrases, le même mot chinois _____ est traduit respectivement en « image » et « propriétés ». Cela semblerait incongru dans une tradition platonicienne, où l'image est justement ce qui manque d'être.

En effet, « image » en chinois a selon le contexte plusieurs sens³. Une chose est certainement commune à la Chine et à l'Occident : le rapport de l'image avec le temps et sa puissance dans les sociétés humaines. L'enjeu de l'image est comment le pouvoir s'incarne et que la liberté puisse se produire.⁴ Evidemment les deux civilisations n'ont pas fait le même choix : l'une par la démocratie, l'autre la hiérarchie, l'une imite le modèle, l'autre le module. Leurs sorts sont différents : l'une est incrédule, présidée par le signe, l'autre se complaît, elle est un réserve de sens. Les deux systèmes ont fonctionné tous, et sont tous deux mis en abîme, démentis par l'usure du temps. Dans cette rétrospective, nous allons d'abord examiner la nature de l'image en tant que signe, pour comparer ensuite ses agents et son fonctionnement en Chine et en Occident. Ce qui expliquera l'affinité entre la calligraphie chinoise et l'art occidental, et son « rien à voir » avec la calligraphie latine. Aujourd'hui, quelle notion de l'image avons-nous ? Une nouvelle combinaison serait-elle possible ?

1 L'image : définition

Selon Platon, l'image manque d'être. A l'entendre, ce sera vain de tenter de définir ce reflet, cette illusion, ce fantôme. En revanche, la classification du signe nous permet de contourner celle de l'image. Car image et signe concernent tous deux à la représentation. « Représenter, figurer, c'est faire le choix métaphorique d'un écart contrôlé entre ce qu'on montre et ce qu'on vise. Toute oeuvre déclenche un réseau analogique dont les codes ne fixent jamais les effets.»⁵ Le signe est l'objet de la représentation, son code, sa manifestation, sa communication. L'image est l'opération

1 _____ (_____)

2 _____ (_____)

3 _____

⁴ « L'incarnation du pouvoir est ici, comme partout, un enjeu d'image et c'est au coeur des images que vont se produire les figures contradictoires de la liberté et de la plus extrême soumission. » Mondzain Marie-José, *Image, Icône, économie, les sources byzantines de l'imagerie contemporaine*, Seuil, Paris, 1996, p. 22.

⁵ Mondzain Marie-José, *ibid.*, p. 25.

représentative, la relation, le processus, le mouvement. Pour nous expliquer, nous sommes allés chercher la théorie sémiologique de Peirce. Il est non moins important de noter que Peirce est logicien et qu'il n'accorde aucun privilège au signe linguistique. Considérons donc, signe et image, de manière égale.

1) Le signe chez Peirce

Peirce divise l'univers en trois catégories : la Priméité : des sentiments et des qualités des phénomènes, potentiels ; la Secondéité : des expériences, des luttes, des faits actuels, un événement individuel ; la Tiercéité : la pensée, la loi. La notion de la Tiercéité : « La Tiercéité est la relation triadique existant entre un signe, son objet et la pensée interprétante, elle-même signe, considérée comme constituant le mode d'être d'un signe. »¹ Peirce ajoute que, l'interprétant peut être une action, une expérience.

Selon lui, le signe a trois caractères correspondant à ces trois catégories : icône, indice et symbole. L'indice est « un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de la relation réelle qu'il entretient avec lui. », tel la fumée. L'icône est « un signe déterminé par son objet dynamique en vertu de sa nature interne. », par exemple le portrait. Enfin, le symbole, comme la lettre, est « un signe déterminé par son objet dynamique dans le sens seulement dans lequel il sera interprété. »².

Un indice est de l'ordre de la Priméité, une icône, à la fois de la Priméité et de la Secondéité, un symbole participe à ces trois catégories. Un symbole est le signe de signe. Notre époque vit dans un monde culturel 'tiercé', comme le dit Deleuze à propos du cinéma : « Non pas des actions, mais des « actes » qui comprennent nécessairement l'élément symbolique d'une loi (donner, échanger) ; non pas des perceptions, mais des interprétations qui renvoient à l'élément du sens, non pas des affections, mais des sentiments intellectuels de relations. »³

2) Signe et image

Quelle est la relation entre image et signe ? Indice, icône et symbole désignent tous dans la langue courante des images ; en chinois, ils sont respectivement traduits en : trace-image, saint-image artificielle, image-perception. En effet, image et signe sont les deux côtés de la médaille - l'opération d'un signe(image) ou sa relation à l'objet (signe) selon la façon d'interpréter la représentation.

¹ Peirce Charles, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 2001, p. 29.

² Peirce Charles, *ibid.*, p.32.

³ Deleuze Gilles, *op. cit.*, p. 266.

Le signe est une représentation verbalisée. Il nous communique une notion définie d'un objet. Or sa relation à cet objet est vulnérable et nous n'y verrons qu'une image. L'image est une représentation dont le sens reste ouvert. C'est grâce à la possibilité de la pensée qu'elle est dotée d'un sens, mais étant interprétée, l'image se fait signe.

L'image et le signe sont distingués mais indivisibles. L'image est le processus, le signe, la finalité. L'image est un ordre ; le signe est un contrat. En tant que vision, l'image comprend signe et ce qui est potentiellement signe (l'Autre, voir et apparaître, voir ce qui est devant). En tant que sens, le signe comprend l'image et ce qui transcende l'image (la Vérité, montrer et démontrer, voir ce qui est derrière). Dans la calligraphie chinoise et l'art occidental, image et signe sont considérés dans deux perspectives inverses (traduites par les perspectives même). En Chine domine l'image, en Occident le signe est primé. C'est pourquoi l'écriture chinoise, située à l'intérieur des lois de la Nature, se fait image, et que l'écriture alphabétique, en tant qu'image des lois invisibles, intelligibles, est destinée à l'avance à s'effacer en révélant la vérité, ce contre quoi elle résiste et se révolte.

3) signe et image en Occident et en Chine

Si l'image est une imitation du signe (le logos), et qu'elle s'éloigne ainsi de la vérité, pour quelle raison Platon lui donne-t-il une place dans le réel, comme un non-être qui existe ? La réponse : l'image est le mode d'existence du temps. Le temps est l'image qui imite l'éternité, dit Platon. Il s'agit sans doute de l'ouverture d'un nouveau temps : philosophique. Le temps, en effet, est lui-même un non-être, le vide, l'intervalle. Platon « glisse constamment du sens prédicatif et existentiel du verbe être, à son sens d'identité ». De cette logique, parler d' « image » suppose la possibilité de dire et penser ce qui est faux, que le non-être existe. La solution est que la négation de l'être n'est pas son contraire, mais son autre. Le non-être participe à l'être, que Platon définit comme puissance de communication. Ainsi, l'image coexiste avec l'intellect comme le temps se porte en éternité. Par la manque, le vide d'être, le mouvement du sensible vers l'intellect devient possible (c'est le métier du philosophe-grammarien), de même que l'éternité n'est pas un point final, mais ce perpétuel mouvement qui vit le temps.

Cependant, l'image n'est jamais l'être. Car elle est par rapport à la Forme immuable toujours partielle, voire fautive. Cela est dû à la technique de sa production. « Rappelons que, si l'on devait montrer que ce qui est faux est réellement faux et qu'il était ainsi devenu un être parmi les êtres, il fallait prouver que, dans la technique de la production d'images, il y avait deux genres : celui des copies et celui des illusions. », écrit Platon.

Il existe donc deux sortes d'image artificielle : icônique ou idolâtre. Dans le premier

cas, l'image est *eikon* : copie, ressemblance, dérive de *eoika*, sembler, paraître. L'image-copie ne reproduit pas la totalité du modèle, elle possède une existence dérivée, dévaluée, dépendante du signe (logos). Dans le deuxième cas, l'image est *eidolon*, dérive de *eidos* (idole, aimer avec passion en rendant à l'objet une sorte de culte), elle fait allusion au sens de la vue. L'image-illusion est un substitut du signe, de la vérité. Imiter est produire sans connaître, donc sans communication possible avec l'être.

En effet, c'est la notion de l'indice qui empêche l'image d'exister à part entière. Rappelons la définition de l'indice chez Peirce : signe qui a une relation réelle avec son objet dynamique. Qu'entend-on par réel ? Perceptible, compréhensible à l'humain. Platon refuse qu'il y ait entre le phénomène et le réel un lien interne, car ce lien est invisible, donc impensable. Par conséquent l'image « pâtie » par la Forme ne peut pas recevoir cette puissance de communication ni mouvoir à son tour. Dans *La République*, Platon parle de « voir la forme pure par l'oeil de l'âme ».

Le platonisme fonde la tradition iconologique en Occident. « L'image fut nouée, pour nous, au problème de la représentation toujours soucieuse d'échapper aux menaces d'une spéculativité mortifère ou d'une duplication vaine ou trompeuse. »¹ La guerre entre les iconophiles et les iconoclastes reprend cette histoire. Cette fois l'image triomphe : au prix d'une nouvelle définition de l'indice désormais symbolique, donc capable d'assimiler la puissance de Vérité et exercer le mouvement du retour. L'image n'est plus seulement un art passionné, mais aussi passionnant. Elle peut émouvoir les sens humains à son tour. A l'âge moderne, le sens monte au phénomène et le valorise : si ce n'est pas le retour du signe déguisé. Car la notion d'indice est toujours liée au réel et on entend par réel le visible et le lisible. La photographie est vécu comme un art indiciaire, parce qu'elle a une image 'exacte' de l'objet en modèle. Certes, mais une fois perdu ce lien direct que l'homme perçoit, l'indiciaire se trouve-t-il dans la photographie numérisée, dans l'image de synthèse ? Il faut élargir la notion d'indice pour accepter que l'image ait une puissance qui soit communiquée par son référent, tant par l'inscription chimique que par l'encodage et l'abstraction.

Et il faudrait définir l'image « non pas à l'aide de catégories sémiologiques liées à l'interprétation, mais en s'appuyant sur les propriétés du support, soit la nature des signaux qui assurent la continuité entre le signe et la réalité référentielle. »²

Nous pouvons parler de l'image en Chine très brièvement, car à partir du même questionnement qu'en Occident, les Chinois ont pensé l'image et le signe dans le sens inverse. Il suffit de rapporter l'expérience de Marie-José Mondzain lors ses entretiens avec des artistes contemporains chinois : quand elle leur demande les significations

¹ Mondzain Marie-José, *op. cit.*, p.25.

² Barboza Pierre, *La parenthèse indiciaire dans l'image, de la représentation chimique et électrique à la représentation numérique*, thèse, Université Paris VIII, Paris, 1994, p. 378.

dans leur art, ceux-ci répondent toujours par une autre question : qu'est-ce que tu y vois ?

Nous avons étudié la naissance de l'écriture chinoise comme indice du ciel et début du temps historique, nous examinerons plus tard les différentes notions de l'image en Chine, ainsi que leurs liens avec les homonymes latins. Pour l'instant, citons encore une fois M.-J. Mondzain : « C'est à l'intérieur de langues très normatives que nous avons exercé notre pensée de la liberté. De plus, parler est pour nous le minimum requis pour partager du sens et la parole porte le poids des exigences de vérité. Donner sa parole est, pour nous, entrer dans la temporalité du contrat ; en Chine, il semble qu'aucune temporalité ne se détache de celle où se trame la vie et la mort des êtres et des choses.

En Chine, il m'a semblé que la parole ne pouvait approcher le sens que par excès ou par défaut et que l'espace social aussi bien que politique se tissait dans la trame de cette radicale inadéquation. La parole ne saisit pas l'être, mais dispose d'une force qui n'échappe pas à la précarité. Ainsi du visible.»¹

2 L'image : quelle opération ?

En Occident, l'écriture en alphabets est accompagnée de la peinture en trompe-l'oeil. En Chine, la calligraphie a favorisé l'épanouissement de la peinture de trait. L'image n'a pas connu dans ces deux mondes la même expression, mais la même logique de fonctionnement, régie par une énergie productrice structurée, qui peut être nommée disposition, économie, dessin ou dessein. C'est par le dessin que l'image imite son référent : en grec comme en chinois, image et imitation ont la même origine. Imiter est saisir. Non pas l'apparence en tant que telle, mais le dessin de chose à son tour. Entre l'œuvre et son référent, plus de lien physique, plus de logique grammaticale, mais sens, affection, intention, et sans doute croyance. Si ce mouvement a une substance, ce sera le souffle en Occident, et l'air en Chine, qui traduit la puissance énergétique de création. Et seul dans le vide – de l'espace et du temps – le dessin se communique et la saisie se saisit. Pour l'effectuer, il faut s'approprier d'une technique. La technique se fait cadre, loi, porte. Les questions se posent : Comment la transmettre ? Comment ne pas s'y limiter ?

1) Dessin

« L'image et l'icône sont au coeur de toute méditation sur le symbole et le signe, ainsi que sur leur relation avec la problématique de l'être et du paraître, du voir et du croire,

¹ Mondzain Marie-José, *Transparence, opacité? op. cit.* p. 9.

de la puissance et du pouvoir. »¹ Les images inscrites sur la monnaie, étaient en Occident l'icône, et en Chine l'écriture. L'icône et l'écriture représentent respectivement le fonds imaginaire dans les deux mondes. Dans l'icône, le dessin est nommé l'économie. Dans l'écriture chinoise, le dessin est l'écriture même.

L'icône est l'incarnation de l'économie dans le visible. Selon Mondzain, la notion de l'économie est l'essence de l'iconologie occidentale. Ce terme désigne dans la théologie chrétienne « l'ensemble du plan incarnationnel et de la providence divine »². Son origine grecque montre que « l'économie est habitée par la notion implicite de finalité organique et d'harmonie fonctionnelle. Il y a donc un ordre providentiel et naturel à respecter, tout en agissant dans le sens de la plus grande cohésion de l'utilité et du bien-être. »³ Dans la Trinité (économie de Dieu), où la puissance unique de Dieu est manifeste en triple, le Fils est l'économie même. « Le Christ est donc par excellence économie dans tous les sens du terme, puisqu'il fait intrinsèquement partie de la distribution trinitaire, qu'il a rendu manifeste l'union du Verbe avec la chair, qu'il a condescendu à l'anéantissement et s'est fait l'instrument du Père dans le plan du Salut. Il est image, relation et organe. »⁴ Si le Fils est l'image naturelle du Père, son icône est l'image « par artifice [technique] et convention », l'image de la déité. Le premier l'est absolument, le deuxième l'est relativement. Et de conclure que, « si elle [l'économie] assume ces deux ordres [de la similitude naturelle/absolue et de celle artificielle/relative], c'est parce qu'elle est l'organe, l'opérateur qui les met en relation. »⁵

« Les distensions possibles entre certains niveaux, comme par exemple le fait que le terme d'oikonomia puisse ici désigner les relations trinitaires ou bien la personne du Christ, et là l'artifice, la concession ou le mensonge pieusement finalisés, nous obligent à comprendre que nous avons affaire à l'opérateur conceptuel qui fonde une science du contexte, de l'opportunité et de l'art, en un mot : de l'adaptation de la loi à sa manifestation ou à son application dans la réalité vivante. Loin d'entériner la disjonction de la vérité et de la réalité, l'économie deviendra l'opérateur de leur réconciliation fonctionnelle »⁶

L'icône touche à la question de l'être. Au lieu de se définir comme l'indice de Dieu, donc partielle et dépendante, elle joue le rôle d'opérateur qui symbolise ce qui est saint. Le Messie est venu au monde, il a disparu, mais aussi il reste avec nous. De même, l'icône incarne l'économie de Dieu, qui n'est plus visible mais demeure dans l'image. Elle se manifeste quand nous cherchons à y voir ; vivante, elle nous regarde à

¹ Mondzain Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit. p. 12.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

son tour. La réalisation de cette symbolisation se fait grâce à l'imitation opérationnelle, que l'icône présuppose, ayant recours à la pensée chrétienne même. « Les problèmes de la ressemblance formelle, de la similitude essentielle et de l'imitation (*homôisis, homousia, mimésis*) apparaissent comme autant d'ouvertures à l'agir, autant d'horizons pour le savoir, de direction pour une contemplation active ou une évangélisation efficace. »¹

Avant de nous tourner vers l'Orient, dernière remarque. Nous avons mentionné plus haut que l'écriture chinoise est en lien direct avec l'astrologie. Cette relation est non moins vraie en Occident. Faute d'étude approfondie, nous nous contentons pour l'instant de cette hypothèse-ci : l'évolution du dessin occidental (avec notamment l'invention de la perspective, de l'optique comme vision authentique) est accompagnée des découvertes de l'astronomie (par exemple de Galilée), celles-ci ayant grande influence sur le concept du temps. Cependant, une comparaison des relations entre temps, dessin, sciences, en Chine et en Occident, nous éclaira davantage à ce sujet.

En Chine, le dessin est l'écriture ; et l'écriture, l'image. Non pas parce que les caractères ressemblent à des dessins d'enfant, ou que ces 'idéogrammes' sont transformations des 'pictogrammes' : cette thèse est de pauvre imagination. L'écriture est à l'imagerie chinoise ce que l'icône est à celle de l'Occident. « La calligraphie chinoise a justement l'écriture pour pacte, fait le sens et la valeur du *qi* archaïque entre dans la généralité, dans la vie quotidienne. »²

L'écriture chinoise, comme sa langue, s'est construite d'une façon extrêmement économique (jusqu'à l'absence de ponctuation³). Il y a une certaine analogie entre l'efficacité des caractères et celles des notes de musique. Le lecteur ne regarde pas trait par trait, mais parcourt le texte en apercevant la relation entre les caractères. Voici ce que Rousseau a rapporté du jugement de Rameau, sur son invention de transcription musicale en chiffres : « Vos signes, me dit-il, sont très bons en ce qu'ils déterminent simplement et clairement les valeurs, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire ; mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'oeil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'oeil le progrès de l'une à l'autre par degrés conjoints ; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos

¹ *Ibid.*, p. 95.

² Lu Fusheng, *op. cit.* p. 41.

³ Dans le but de conserver le sens intègre. C'est sinon dans l'imprimé une ponctuation en marge de ligne, hors du texte et sans code expressif. Certains considèrent que le chinois moderne se distingue du chinois classique par l'introduction de la ponctuation à l'occidentale.

chiffres l'un après l'autre : le coup d'oeil ne peut suppléer à rien. »¹ En effet, les chiffres arabes sont de la même nature que les alphabets, et la lecture de notes de musique ressemble à celle du chinois.²

Dans la calligraphie chinoise, le caractère est pictural, mais surtout, cet art convertit le monde sensible en pur rapport de yin et de yang. Nous ne pouvons pas juger le trait indiciaire, si l'indice signifie une relation physique ou une présentation partielle. Or, comme nous allons l'expliquer plus tard, dans la pensée chinoise, saisir l'indice est, et ne peut qu'être une saisie abstraite. Ce dessein pourrait à son tour engendrer l'image sous les formes les plus variées, que l'écriture traduit le plus directement.

L'icône et la calligraphie sont en opposition sur la visibilité du dessin.

On raconte qu'à l'époque romaine, deux peintres célèbres rivalaient sur un même tableau. Celui qui l'emporte a tracé une ligne plus fine et indivisible, par-dessus de celle que son ami avait peint. Dans l'icône, le dessin est latent, censé disparaître dans l'oeuvre finale, car le trait signifie Dieu incircriscriptible. Le mot « caractère », est ici synonyme du Christ. Il est inscription, gravure, le premier et le décisif contact avec le support. L'icône doit son effet éblouissant à une superposition de couches colorées et transparentes. Le visible a pour substance la matière transpercée par la lumière. Cette lumière, qui porte le temps, et dessinateur originel, se dématérialise dans l'image au fil de l'histoire occidentale, pour devenir l'idée pure : le concept. Afin de combler ce manque, la matière seule s'impose.

A rebours, dans la calligraphie chinoise, le signe gravé est très tôt assimilé au signe 'peint', dont la force est transformée en élément virtuel. Il n'y a pas plus léger que le papier et la soie, plus mobile que le pinceau en poil d'animal. En noir et blanc, sans nuance ni jeu d'encre, la calligraphie donne à voir seulement le dessin, dans sa planéité totale.

L'icône et la calligraphie contiennent toutes deux une triple relation entre le prototype, la voix et l'image. Dans l'icône, la voix prononce le nom du prototype, s'unissant ainsi à l'épigraphe et à la ressemblance formelle. Ces trois éléments sont d'une importance égale et continuent à fonctionner dans la peinture occidentale, où ils se marient et se superposent de la façon la plus subtile : une Vierge de Raphaël est à la fois un portrait de la Vierge, son stéréotype et image de son nom, comme le titre nous le montre. En chinois, comme dans l'icône, une image est associée à un mot. On pourrait argumenter que l'écriture ancienne *jiagu* n'est plus tellement lisible aujourd'hui, même pour les experts, cependant elle était exécutée en tant qu'énoncé. En revanche, la parole et l'écriture sont deux registres séparés : écrire ce qu'on dit est

¹ Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions II*, Flammarion, Paris, 1968, p. 28.

² Il sera intéressant de comparer la musique chinoise et occidentale, leurs modes de transcriptions, ainsi que leur relation respective avec l'image et le temps.

une innovation du début du siècle dernier. C'est sans doute par son 'uniforme', que l'écriture chinoise est pour le pouvoir un moyen d'unifier le vaste pays. Les accents fort différents des régions n'altèrent pas le sens identitique du caractère. La tour de Babel aurait-elle vu le jour si l'on se communiquait en idéogrammes ?

2) mimésis

En Occident comme en Chine, le dessin est le fondement de l'image. Latent dans le premier cas, il est manifeste dans le deuxième. Usent-elles du même moyen pour disposer, économiser, dessiner ? Oui, la technique est la mimésis. Divergence immédiate : en Occident, on imite le modèle. En Chine, le module.

Selon Peirce, l'icône (en tant qu'une catégorie de signe) communique directement une idée. « Dans toutes les écritures primitives, comme les hiéroglyphes égyptiens, il y a des icônes d'un genre non logique, les idéogrammes. Dans la forme de langage la plus ancienne, il y avait probablement une grande part de mimétisme. »¹

A l'entendre l'objet de l'imitation est la force énergétique du monde, qui régit dans la nature, et non pas la nature en tant qu'apparence telle l'on se la représente. Aristote parlait de la mimésis comme imitation de la force de la nature. Platon avait dit pareil, sauf que selon lui, l'image ne peut pas reproduire cette force à son tour, ce qui est le privilège de l'être. L'iconologie chrétienne défend l'antithèse, considérant la mimésis comme une opération et orientation interne, résultant de la dissemblance ; le jeu se trouve dans son économie, dans la relation en puissance. « L'économie est habitée par la notion implicite de finalité organique et d'harmonie fonctionnelle. Il y a donc un ordre providentiel et naturel à respecter, tout en agissant dans le sens de la plus grande cohésion de l'utilité et du bien-être. »² La mimésis permet un rapport direct avec cet ordre.

Voici un schéma à partir du propos de M.-J. Mondzain :

Fils	Image	Visible portant l'Invisible	Mimésis
—	—	—	—
Saint-Esprit	Mot	Lumière	Homonymie
—	—	—	—
Père	Chose signifiée	Invisible en puissance du Visible	Trait

¹ Peirce Charles, *op. cit.* p. 149.

² Mondzain Marie-José, *op. cit.* p. 34.

La mimésis est trop souvent réduite à la notion de l'imitation visuelle. La méfiance à l'égard de la mimésis – comme acte factice, allait de pair avec la notion platonicienne de l'image - apparence et illusion du monde. Il en résulte que, l'écriture est par sa visualité une drogue pour l'âme. L'allégorie de Platon : Thamou, roi d'Égypte, répond à Theuth, inventeur des lettres d'écriture : « Car pour ceux qui les auront apprises, c'est verser l'oubli dans leur âme ; en effet ils cesseront d'exercer leur mémoire et mettant leur confiance dans ce qui est écrit, c'est du dehors, à l'aide d'empreintes étrangères, et non du dedans, par eux-mêmes, qu'ils se souviendront. »¹ La représentation de la Vérité est en revanche une tâche attribuée à la logique, à la philosophie. Bien que celles-ci aussi, reposent discrètement leur fonctionnement sur la mimésis. « La logique est la science de ce que doit être la vraie représentation dans la mesure où la représentation peut être connue sans rassembler de faits particuliers étrangers à notre vie quotidienne. C'est en bref la philosophie de la représentation. »² dit Peirce.

C'est là la contradiction générique de la pensée occidentale, selon laquelle l'image est l'incarnation de la Vérité, la réalisation du temps humain. Le christianisme a relégué cette double notion de la mimésis. D'où le triomphe d'une culture de l'image accompagnée de la menace iconoclaste permanente.

Par ce paradoxe, la mimésis est devenue à la Renaissance ce dont elle était soupçonnée : imitation de l'apparence, un trompe-l'oeil. « Selon Vassari, l'image – dessin/dessein est articulée sur l'idéa, par l'imitation. L'imitation est à la fois le support et le but des images. L'image est à la fois ressemblance et signifiant. Ainsi il oppose le Moyen Age à la Renaissance. Toute l'histoire de l'art découle de cette conception établie. De "ce que l'on imite bien, signifie clairement" à "ce qui signifie bien, doit ressembler clairement", les historiens de l'art supposent une imitation iconographique avant d'analyser l'image. »³ Une question sous-jacente : qu'est-ce que ressembler ? Pour les iconophiles, l'image ressemble par signification. Pour les peintres renaissants, le signe ressemble par image.

Dans l'art académique, la mimésis n'a plus de lien avec la réalité. C'est contre cet art inerte que l'art moderne a éclaté dans la peinture en plein air, dans la photographie. La photographie a résolu le problème de l'analogie posée en Occident, elle tient sa continuité de la présence du référent au moment de la prise de vue. Leur contre-courant cherche un art qui n'imité plus la vie : c'est sans doute par là qu'il rejoint le véritable sens de la mimésis icônique. Klee : « (La force créatrice) est probablement matière elle-même, une forme de matière qui n'est pas perceptible aux mêmes sens que les autres espaces connus de matière. Mais il faut qu'elle se fasse reconnaître dans

¹ Platon, *Phèdre*, 274a – 275 b.

² Peirce Charles, *op. cit.* p. 111.

³ Didi-Hubermann Georges, *Imitation, représentation, fonction.*

la matière connue. Incorporée à elle, elle doit fonctionner. Unie à la matière, elle doit prendre corps, devenir forme, réalité. »¹

La question de l'image et de la mimésis prend une autre allure en Chine. Zhangzai : « Tout ce qui est descriptible (contournable) est avoir (existe), tout ce qui existe est image (xiang), tout ce qui est image est l'air (qi). »² La Forme est l'avoir, l'avoir est l'image, l'image est en puissance de communication. Imiter, c'est saisir et posséder, après avoir laissé du vide pour que l'air circule. La vérité est vivante, en forme, en image. « En Chine, la vérité fait de l'intelligible une modalité transitoire et quasi élastique du rapport à la vie. La vérité est vivante. L'eau, le verre, le miroir ne sont que des métaphores, c'est-dire les figures déplacées des signes qui désignent l'homme ; ainsi la pierre, la montagne, les astres et les murailles en dessinent le portrait. »³

Nous abordons ici un seul terme de l'image en chinois, celui le plus ancien et fondamental. La mimésis et l'image peuvent être désignées par un seul mot : *xiang*. « Le Saint voit les choses du monde, il simule leurs formes et apparences, il imite leur cohérence, voici le *xiang*. » L'image de la Nature, signifie en effet les signes internes et externes de la Voie, une notion de l'évolution du temps. L'image peut être sous forme de texte : dans les Mutations, ce terme désigne l'exégète des signes d'hexagramme. « Confucius dit : le Saint établit le *xiang* pour puiser les intentions, il conçoit les hexagrammes pour puiser les sentiments, il y noue les mots pour puiser les paroles. »

Voici les principes que suivent les images comme exégèse des hexagrammes :

- La ressemblance ;
- La symbolisation ;
- L'économie de procédures ;
- L'harmonie entre la substance et la forme ;
- L'accord des objets formels avec la Marche du ciel.

Et un éloge du *Xiang* : « Sa nomination est succincte, son analogie est générale. Son intention va loin, ses mots sont littéraires (*wen*), ses paroles sont allusives mais justes, ses histoires sont spontanées mais allusives. »

Le texte *Xiang*, a à son tour un texte explicatif et argumentatif dans les Mutations, le *Tuan*. De l'hexagramme à l'image, et au texte : voici comment les Chinois interprètent les signes. L'image est au sein du processus de communication et elle correspond à un stade de déverbalisation dans la technique de traduction.

Ces images, bien qu'elles soient dans la narration, se différencient de la poésie. Qian

¹ Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, Chêne, Paris, 1974, p. 57.

² Cité in Zhang Fa, *L'esthétique et l'esprit culturel en Chine et en Occident*, Université de Pékin, Pékin, p. 20.

³ Mondzain Marie-José, *Transparence, opacité ? op. cit.* p. 21.

Zhongshu distingue ainsi l'image du *Yi*, *Livre des Mutations* de celle du *Shi*, la première anthologie des poèmes en Chine¹ : « Le poème est la parole en image (*_xiang*), la parole se forme à partir de l'image. Enlever l'image, on oublie la parole, il en résulte un non-poème ; changer de l'image, la parole est modifiée, il en est un autre poème ou même n'est plus un poème. C'est pourquoi les *Mutations* imitent (conçoivent) l'image qui ne colle (aboutit) pas, il est le signe qui 'doigte' le sens ; la métaphore (parabole) du *Shi* ne quitte pas (le sens du référent), il est l'icône qui incarne le sens. On peut remplacer l'image qui ne colle pas par une autre, mais celle qui ne quitte pas est intouchable. »² Il a donné comme images l'auberge et la maison : l'image dans les *Mutations* est « auberge pour le sens et la raison » ; la métaphore poétique est « maison de famille pour la littérature et la sensation ». Toutes d'une véracité existentielle, les images des *Mutations* sont générales, les métaphores poétiques sont uniques. L'image signifie mais n'aboutit pas. Nous verrons que la différence entre la calligraphie et la peinture lavis est celle entre l'imaginaire et le textuel, entre l'intention et la propension. De cette théorie nous tirons une autre différence entre l'image calligraphique et l'image de l'art contemporain, tel la photographie, la danse moderne comme art poétique : la calligraphie ne « colle » pas à son image modulaire, l'art performatif ne « quitte » pas son image événementielle.

Le monde, tous ses êtres, ses phénomènes, est image vivante, cosmologique, en processus, toujours conformée à une logique de mutations en yin et yang. Shen Yue, inventeur de la phonétique chinoise écrit : « Auparavant, quand Shen Nong établit les hexagrammes, tout était pur, il fonda les quatre images (*_xiang*), toutes les images étaient analogiques entre elles. Ainsi on pouvait faire des poèmes, sans le souci des quatre tons, et en concordance avec les quatre images. Les quatre images établies, les dix mille en sont nées. Les quatre tons étaient complets, tous les sons catégorisés. » Shen Yue a comparé les quatre tons au phénomène des quatre saisons. « Le printemps est le soleil justement placé, ses bienfaits sont égales à tout le monde, c'est l'image de ton plat. L'été, la végétation est prospère, la chaleur comme du feu, c'est l'image de ton qui monte. En automne, les feuilles tombent, quittent la racine et le tronc de l'arbre, c'est l'image de ton qui descend. L'hiver, le ciel et la terre sont enfermés sur eux-mêmes, tous les êtres se sont retirés, c'est l'image de ton qui retourne. »³

Ce que Shen Yue décrit sont des "scènes", en processus et mouvement. L'image sert à faire ressentir la logique qui la régit. Selon les Chinois, la communication d'idée se fait plus facilement par image vivante. L'image est module de la technique. Intermédiaire entre la réalité et l'imagination (la représentation), elle est l'existence de

¹ La notion chinoise de la poésie est différente qu'en Occident.

² *Guan zhui bian*, vol.1, Editions Zhonghua, Pékin, 1979, p. 12. Cité par Ma Qinzong, *op. cit.* p. 32. Dans le texte original, les termes *signe* et *icône* sont aussi en anglais (sign, icon), notés par l'auteur lui-même.

³ Cité par Liu Gangji, *op. cit.* p. 222.

l'homme.

Le mot *xiang* _ que nous traduisons par image, a un sens originel et toujours en usage : éléphant. « la grande image n'a pas de forme _____ », dit Laozi. Sur cela Hanfeizi explique : « L'homme voit rarement l'éléphant. Quand il obtient le squelette de l'éléphant mort, il conçoit le schéma pour imaginer (penser) son vivant. C'est pourquoi ce que les hommes imaginent par intention est tout nommé éléphant. Bien que les hommes n'arrivent pas à voir ni à entendre le Dao, le saint voit en tenant (avec force) le résultat du Dao pour être dedans et voir sa forme. Ainsi on dit : contours de sans contours, image (éléphant) de sans objet. »¹

Un fable de Zhuangzi raconte que, lorsque la perle noire (symbole du Dao) est perdue, ce n'est ni le Savoir, ni la Vision, ni la Parole sophiste, mais Xiangwang, l'Ignorant de l'image qui l'a retrouvée. Huangdi en était étonné.

Curieusement, *xiang* _ est aussi le nom d'un personnage fabuleux. Il existe un conte récité par Mengzi, en parlant de Shun, empereur mythique. Son demi-frère, nommé Xiang, (le nom de leur père commun est l'Aveugle), voulait usurper la place de son frère, mais il fut enfin soumis à son aîné.

Xiang est le nom du frère cadet de Shun, deuxième gouverneur de la Chine mythique, dont la place a été transmise, avec l'accord du peuple, par Yao. Yao, le "grand homme", est symbole de *yao* : les traits yin et yang. Shun, symbole de l'humanité, ayant la vertu fondamentale -- *xiao*, traduit en piété filiale. Ses parents représentent l'aveuglement du peuple. Son père, Gusou, "l'aveugle"², ne l'aime point. Avec sa deuxième femme et leur fils Xiang, ils ont tenté de tuer Shun devenu alors gendre et successeur de Yao. Les parents font travailler Shun dans le grenier, quand il est monté, son père y mit le feu. Il s'est enfui. On lui fait creuser le puits, quand il est descendu, on bouche l'ouverture. Shun s'est sauvé par le tunnel. Croyant que Shun est mort, Xiang dit : «C'est moi qui ai eu l'idée d'emfermer le gouverneur dans le puits et qui l'ai fait. Donc, les boeufs et les moutons seront à mes parents, le grenier de céréales à mes parents, les armes à moi, la citare à moi, l'arc à moi, mes deux belles-soeurs à moi. » Il est allé au palais de Shun. Son frère survivant, était en train de jouer de la citare sur le lit. « Que tu me manques », dit Xiang. Et il a l'air embarrassé. Shun est ravi de voir Xiang dans son palais où il ne venait jamais, et il l'envoie présider à Youbei, le pays "bas", mais sans pouvoir réel. Les fonctionnaires gouvernent le pays, et lui soumettent la perception des impôts. Shun pense souvent à Xiang, il le reçoit fréquemment sous prétexte administratif.

¹ Hanfeizi n'est pas taoïste comme Laozi, il est de l'école légiste. Mais la loi a un sens différent qu'en Occident.

² Dans l'Antiquité chinoise, une partie des musiciens officiels sont des aveugles. Dans une époque plus tard, ils se chargent de produire l'épopée.

Dans l'antiquité, *xiang* est le nom des fonctionnaires chargés de la traduction entre le chinois et les langues des peuples du Sud. Nous ne disposons plus de documents à ce sujet, cependant, l'image n'est-elle pas une traduction entre l'homme et son univers ? Selon la théorie traductologique moderne, le stade intermédiaire dans la traduction entre deux langues est celui de 'déverbalisation', ce qui correspond justement, selon nous, à l'espace imaginaire de l'homme, image sans verbe mais riche de puissance pour se verbaliser, dans les deux sens. « Traduire, c'est trahir », disait-on en Occident. Le traducteur moderne affirme en revanche qu'il n'y a rien d'intraduisible pour le langage humain.

Le *xiang* était enfin le nom d'une danse rituelle. Il existe donc un lien étroit entre l'image, l'écriture et la danse. Dans le chapitre suivant, nous allons comparer la danse moderne avec la calligraphie chinoise, toutes deux sont image en tant que processus, lieu de communion de l'homme avec le divin.

Il existe deux autres caractères pour désigner l'image. L'un est lié au taoïsme, l'autre au bouddhisme.

__, image icônique

Ce mot dérive de __, la clé à gauche est __ (ren), l'homme. Il partage une partie des sens du premier et signifie spécifiquement 'ressemblance', 'comme si', 'image artificielle', module, sembler, comme, etc. Aujourd'hui, on utilise ce mot pour parler de l'image en général : __, de l'icône : __, du portrait : __, etc.

__, image phénoménale

Ce mot composé de l'arbre et de l'oeil est "savoir estimer l'usage du bois". Il signifie par extension observer, regarder. Les sens dérivés sont : l'apparence, le visage, la situation, (juger pour) aider, le ministre, le composant du courant alternatif. Il suggère l'interaction.¹ Il s'agit de la forme des choses, soit leurs phénomènes, ayant une existence concrète dans l'univers. Depuis l'introduction du Bouddhisme en Chine, ce mot a pris un autre sens : soit « la nature innée des choses, la vérité transcendante », soit le sujet de toutes les activités physiques et mentales de l'homme.² A ce propos, voici une métaphore de lion d'or, donnée par un bouddhiste chinois du VIII^e siècle : « l'or n'est pas nature en soi. Par l'ingéniosité de l'artisan qui en est la cause (l'affinité prédestinée), il y a l'image de lion qui surgit. »³

La notion bouddhique d'image était complètement inconnue aux Chinois. Pendant qu'elle pénétrait la culture chinoise, ceux-ci ont aussi tâché de l'assimiler à leur

¹ Gu Yankui, *Dictionnaire étymologique du chinois*, Edition Huaxia, Pékin, 2003, p. 433.

² Zhang Jiemo, *L'esthétique de chan*, Edition de Zhejiang, Hangzhou, 1999, p. 94.

³

ancien concept d'image. Le mot *chan* est doté ensuite, par l'école bouddhique chinoise chan, d'une nouvelle vision du monde, non semblable à la tradition bouddhique ou chinoise. La légende de son établissement reflète sa position ambiguë :

Le maître *chan* de la cinquième génération demande un jour aux disciples de composer un texte de chant (Gatha). Il confierait son titre à celui qui montrerait par son texte sa compréhension du bouddhisme. Pendant la nuit son meilleur disciple Shenxiu en écrit un au centre des trois murs destinés à la peinture d'une histoire bouddhique et celle de la transmission de *chan*. « (Mon) corps est un arbre sacré (le fugier pippal), (mon) coeur est une table de miroir. (Je) l'essuie assiduellement, pour qu'il ne soit pas taché de poussière. » Le lendemain matin, le maître voit le vers, il dit au peintre d'arrêter le travail parce que ce texte instruit mieux que la peinture illusoire, bien qu'il le trouve imparfait, il demande à tout le monde de le réciter. L'ayant entendu chanter, Huineng, un nouveau venu et illettré, compose le sien et demande à une personne de l'écrire sur le mur à l'ouest. « Mon coeur est un fugier pippal, mon corps est une table de miroir. La propriété bouddhique est-elle propre par nature, où pourrait-elle se tacher de poussière ? ». Le maître lui confie discrètement son titre et le presse de fuir ses rivaux. Huineng s'en va au sud de la Chine, où il ouvre une nouvelle école qui ne « s'accroche pas au texte(à l'écriture) » (bien que la règle soit vite démentie par la suite), opposée à celle de Shenxiu. Ainsi est établie l'école *chan* dans le sens propre.

Dans cette légende, il y a une double défiance : celle à l'égard de la peinture par Shenxiu, celle à l'écriture par Huineng. Et une double négation : pour le premier, le monde est illusoire, pour le deuxième, le coeur l'est. L'image chez Huineng est une apparence authentique mais sans aucune substance.

Voici le récit d'un maître *chan* : « Dans ma jeunesse, je voyais le paysage (les montagnes et les eaux) tel qu'il est. M'étant initié au *chan*, je voyais le paysage ne pas être du paysage . Enfin, aujourd'hui, âgé et retiré du monde, je vois le paysage de nouveau tel qu'il est. » Un retour à la "réalité", tandis que cette image est autant familière, aimable qu'illusoire et vide. L'école *chan* est la source spirituelle de la peinture lavis. "Le bambou dans les yeux n'est pas celui dans le coeur, ni celui sous le pinceau."

La différence entre *vis-à-vis* et *face-à-face* peut être comparée avec deux expressions en français : *vis-à-vis* et *face-à-face*. La face / image indiciariaire *vis-à-vis* est nue, vitale et naturelle. Le visage / image symbolique *face-à-face* est l'apparence, le caractère, la manière, l'existence. Le visage est humain, la face est providentielle. Selon M.-J. Mondzain, *face-à-face* est une relation impossible dans l'Ancien Testament, et *vis-à-vis*, celle virtuelle dans le Nouveau Testament. Au contraire, dans la pensée chinoise, le *face-à-face* est une relation latente et réelle. Voir et se faire voir, apparaître ont pour origine le même

caractère. Le vis-à-vis est partagé entre un regard intentionné et une apparence illusoire, il n'est pas sans rapport avec l'image indiciaire. La lecture d'un visage dans la divination se dit __ *xiangmian* : imager la face.

Dans les écrits des calligraphes, seul est employé le mot __. Cette conception de l'image où l'artificiel imite le providentiel est la source même de l'écriture et de l'art chinois.

Citons par exemple : « Quant à la beauté formelle, il y a huit fautes (maladies) dans l'art du trait : la tête de boeuf, la queue de souris, les reins de l'abeille, les genoux de la grue, les noeuds de bambou, la tige cassée, le bâton de charge. »

« Pour faire le corps de l'écriture, il faut entrer dans sa forme. Comme s'asseoir et marcher, comme vol et mouvement, comme partir et venir, comme s'allonger et se lever, comme triste et joyeux, comme le vers qui mange les feuilles de l'arbre, comme épée et lance, comme arc et flèche, comme eau et feu, comme nuage et brume, comme soleil et lune. C'est seulement quand l'enchevêtrement des traits contient l'image, qu'on peut le nommer calligraphie (*shu*). »¹

On remarque l'abondance de figures et d'analogies. Ce n'est pas superficiel ; l'image "abstraite" s'enracine dans le monde réel. Zhang Xu, maître calligraphe qui tirait la loi d'écrire de la « dispute de route entre une princesse et un porteur », du « concert de tambour et de flûte » ou encore de la danse à l'épée, disait : « Les images de la vie m'inspirent mais l'essentiel est leur logique de propension. »

L'oeuvre est douée elle-même d'une force à se faire imiter, et le lecteur est convoqué à revitaliser cette énergie par sa propre lecture. La lecture comme la copie des oeuvres est une instruction. Liu Zhengfu : « Si le caractère est beau à voir, il n'est pas archaïque, à la première vue il est adorable, ensuite on y voit ce qu'il n'a pas obtenu chez les anciens, au troisième regard toutes ses incohérences avec les anciens se manifestent. [...] Donc regarder l'écriture contemporaine, c'est comme regarder du brocart, regarder celle des anciens, comme regarder des cloches et des tripodes. »²

L'épanouissement de la calligraphie est pourtant inséparable des notions de l'image icônique __, et de l'image relationnelle __. Autrement dit, la calligraphie chinoise est une histoire de la configuration entre les trois courants de pensées : confucianisme, taoïsme et bouddhisme.

3) Le vide

Comment la mimésis pourrait-elle prétendre imiter la force de la nature ? L'agent

¹ Liu Gangji, *op. cit.* p. 177.

² Cité in Maqinzhong, *op. cit.* p. 94.

crucial du fonctionnement de l'image, est en Occident comme en Orient, le vide – condition du mouvement. « L'opacité ne produit aucune consistance. La vacuité est absolue et centrale, sans laquelle aucun mouvement n'est possible. »¹ Le vide est un concept, non pas une catégorie. Le vide virtuel s'oppose au réel. Le vide négatif s'oppose au positif. Le vide néant s'oppose au vivant.

Le vide est invisible en Occident. En Chine, au contraire, il est visible.

Le vide en Occident

« Au Moyen Age, pas de vide, l'univers était un système d'enclos compartimentés. » écrit Francastel. Or, cette planéitude doit son fonctionnement au vide virtuel. Le vide virtuel est le négatif, le retrait, le creux, l'absence. Dans des textes chrétiens, le Fils est nommé « concept vide » ou « concept négatif »². Méléagre de Gardara (Ile siècle avant JC) : « Il y a une patrie, étrange où nous habitons tous, et c'est l'univers ; il y a un père qui nous a tous engendrés, et c'est le vide. »³ « Solution de discontinuité », « art de la flexibilité éclairée », le Christ est l'opérateur de la réconciliation fonctionnelle du monde chrétien. L'icône est le négatif du Négatif, l'ombre de l'Ombre. L'icône imite le Négatif tout comme le Négatif imite le Créateur. « Désormais, la pensée occidentale de l'image se construit autour d'une vacuité qui fit de toute image un lieu vide de corps, mais plein de la grâce lumineuse d'une chair imaginaire. Absence, faiblesse et mort humiliante se transforment en iconicité diaphane et toute-puissante et c'est l'institution ecclésiastique qui incarne le corps par la voie de son empire temporel. Mais ce pouvoir garde de bout en bout une valeur symbolique.»⁴ Le symbole fonctionne grâce au vide, mais en même temps il est piégé par ce vide. « En inscrivant la course folle d'une perte entretenue et d'un infini deuil du contenu, le symbole ne se résout jamais. Il appelle à un nomadisme indéterminé autour d'une "case vide", convoque l'illusion réparatrice d'une répétition qui ne fait que reproduire le phénomène même de l'absence et de l'inadéquation. »⁵

Le vide dans l'oeuvre picturale est essentiellement le vide virtuel. Dans la peinture, de Lascaux à la Chine, il existe une technique universelle : le camaïeu. Il s'agit de poser le foncé et le clair sur un fond en terre de sienne – la véritable couleur "neutre" (au lieu du blanc) – ce fond n'est jamais tartiné, il participe à l'ensemble de l'imagerie et laisse "respirer" le tableau en tant qu'objet plastique. D'autres couleurs s'appliquent ensuite sur le camaïeu. Les différentes couches s'agencent entre elles, l'une pourrait être négative ou vide pour l'autre. L'art pictural joue sur cette interaction physique et optique pour former ensemble une image 'finale'. Entre le rehaussé du blanc et

¹ Mondzain Marie-José, *Image, icône, économie*, op. cit. p. 21.

² *Ibid*, p. 25.

³ McEvelley Thomas, *Art, contenu et mécontentement*, op. cit. p. 155.

⁴ Mondzain Marie-José, op. cit. p. 23.

⁵ D. Speriser, *Le symbolisme en général*, cité par Boudinet Gilles, *Pratique Tag, vers la proposition d'une « transe-culture »*, l'Harmattan, Paris, p. 85.

l'ombre en glaci, il existe un vide ou plutôt une triple relation dont le vide est l'intermédiaire. Le dessin, outre l'art du trait et de valeurs, est aussi conçu dans l'esprit du vide, véritable solution de discontinuité. Ainsi, la vision "normale" est sélectionnée. L'image du dessin n'est pas un réseau des lignes en perspective 'naturelle', mais artificielle, surtout une entité en cohérence vivante. « Ucello s'efforce simultanément de tracer le réseau de lignes intérieures dans le cube spatial déterminé par la vision euclidienne de l'espace, et de réaliser une liaison vivante des gestes moyennant une sorte d'interprétation en camaïeu des volumes du corps humain. Les corps en mouvement donnent l'espace. »¹

De même, le liant de couleurs (l'oeuf, l'huile, la cire, etc.), joue un rôle essentiel dans la structure picturale sans être exposé à la vision. Sans oublier qu'en Occident, la lumière est un élément fondamental du pictural.

En somme, les "secrets du peintre" n'étaient rien d'autre que les secrets techniques. Or par une vision souvent littéraire du tableau, beaucoup d'artistes et de spectateurs de notre temps ne "voient" que quand la vue est assujettie à la parole. Dans la peinture moderne, la réserve, le minimum, l'inachevé font donc penser au vide, mais ce blanc sans caractère, manifeste plutôt un goût du manque. La méconnaissance du vide fonctionnaire a fait dire à Pierre Schneider : « Le vide occidental est centipète ; le vide l'effraie ; il s'empare d'un réduit au coeur de la surface, s'y pelotonne, s'y barricade. Le dessin au trait de Matisse, comme celui des Orientaux, n'a pas peur de l'espace ; il se dilate, centrifuge, il ne pose ni ne pèse. »² Matisse est cependant l'un de ces artistes qui 'bouchent' la toile par un « arrangement des couleurs » ou laissent du vide immobile dans l'image inachevée.

En réalité, dans la peinture chinoise, même la partie "vide" du paysage est souvent imprimée d'une couche de couleur très légère, passant inaperçue pour les non-avertis. Le cubisme, un des premiers arts d'avant-garde, est sous cet angle plutôt une reconstruction des formes (de la Forme) que la destruction des formes (déjà faite par les Romantiques). Ces formes fragmentaires laissent deviner un sujet recousu avec l'ancienne technique du camaïeu. Picasso dit : « Je travaille d'une manière assez traditionnelle, comme Tintoretto et Le Greco, qui peignaient entièrement en camaïeu, à la tempera, et vers la fin, ajoutaient des glaci transparents et sonores, pour accentuer les contrastes. Le fait qu'il y ait une certaine touche de rouge n'est pas un trait essentiel. La peinture a été construite ; on pourrait retirer le rouge, elle continuerait d'exister. Mais chez Matisse, il serait impensable de supprimer un plan rouge, si petit soit-il, sans que l'effet global ne s'en trouve détruit. »³ Picasso avait raison de dire que, s'il était né en Chine, il serait calligraphe, non pas peintre.

¹ Francastel Pierre, *op. cit.* p. 32.

² Peng Changming, *op. cit.*, p. 195.

³ Demerdieu Florence, *Kant et Picasso*, Jacqueline Champon, Nîmes, p. 92.

Le vide en Chine

« En Chine, un vide fonctionne aussi, tel un noyau dynamique qui associe toute incarnation à un pouvoir temporel. Ce pouvoir est politique et l'image des despotes, depuis des millénaires, remplit sa fonction d'occupation d'une vacuité sans médiation. A la différence de l'Occident, l'image garde son corps, sa présence inaliénable et non-sacrifiée. » « Comme si le Messie reste vivant. »¹

Il existe en chinois trois caractères pour désigner le vide. Correspondant aux trois notions de l'image, ces trois sortes de vide sont respectivement : *xu*, vide virtuel ; *wu*, vide négatif ; et *kong*, vide néant. On pourrait dire grossièrement que le premier est confucéen, le deuxième taoïste, le troisième bouddhique. La notion de vide a été présentée en France par François Cheng dans *Le Vide et le Plein*. Il a mentionné les différentes notions au début de sa thèse, pourtant il les emploie toutes confondues. La notion de vide qu'il a présentée est basée sur le concept occidental.

Xu : grotte abandonnée, ruines, lieu, endroit, zone, marché, vacant, intervalle, insuffisant, faux, faible, redoutable, la raison politique.

Le *xu* est virtuel et relatif. Dans la langue chinoise classique, les mots vides sont les verbes. Dans la calligraphie et la peinture, le *xu* est au sein des traits mêmes et à toutes les échelles de comparaison. La calligraphie a sans doute cette particularité de présenter les triple agents plastiques – ombre, lumière et vide -- en « l'unique trait du pinceau ». « abstraire la propension du mouvement et de la facilité, abstraire le rythme par du vide et de l'harmonie. »

Wu : ce mot a la même racine que danser et le chiffre 5. Il est centre, dépossédé, négatif. De là vient le mot je, moi (une bouche sous le signe *wu*). Le milieu tient le pouvoir par sa vacuité, l'homme se positionne toujours au centre des choses. « L'homme est au centre d'un ensemble infini non-anthropomorphique. Un monde dont le centre n'est nulle part et la circonférence partout, ressemble à ces ondes concentriques laissées à la surface de l'eau par la pierre qui a disparu. L'encerclement des choses opère à partir d'un lieu désert d'où vient toute énergie. »² Le centre du tableau n'est pas dans le tableau, mais se trouve dans la relation entre l'oeuvre et l'auteur, l'oeuvre et le lecteur.

Kong : trou, vide intérieur, sans objet, ciel, épuiser, vain, manque, laisser à côté, temps libre, occasion. Le bouddhisme est nommé vide-porte. Le monde est vide, vanité.

L'art contemporain occidental s'intéresse au vide dans la peinture chinoise. Ce qui

¹ Mondzain Marie-José, *Transparence, opacité ? op. cit.* p. 24.

² Mondzain Marie-José, *ibid.* p. 22.

coïncide avec l'apport spirituel de la phénoménologie. Cette philosophie a pour l'une de ses sources la pensée bouddhique. Ce qui peut expliquer partiellement l'affinité entre ces deux esthétiques de différents horizons. Cependant, l'école chan, dont la pensée a largement inspiré la peinture lavis, est issue d'un compromis de la pensée traditionnelle chinoise avec la religion venue de l'Inde. Lorsque la phénoménologie voit le vide à travers l'image, le *chan* voit en revanche l'image à travers le vide.

4) Le souffle, substance du vide

La partie blanche du papier qui entoure ou découpe le caractère ne recouvre pas le vide. Celui-ci se trouve surtout dans la dynamique du trait, de l'unique trait du pinceau. Quel est le véhicule du vide ? Dans la calligraphie chinoise, on le nomme *qi*, qu'on traduit en « souffle vital ». Cette traduction n'est pas innocente. Le souffle en majuscule désigne dans la théologie chrétienne le Saint-Esprit. Ce dernier est justement le support du vide dans l'icône.

L'incarnation est l'économie de Dieu. Le Souffle, ou le Saint-Esprit, est économique, opérateur, efficace, en puissance. Le Saint-Esprit, la lisibilité de l'icône, est incarné et dissimulé dans l'image, sa visibilité. Citons M.-J. Mondzain :

« Basile insiste donc pour définir la relation de « communauté et de continuité » entre les personnes [de la Trinité]. Il emploie un synonyme de *skhêsis* (relation), *oikêiôsis*, en tant qu'il désigne les relations d'intimité entre des personnes :

Comme le Père est Un et Un le Fils, ainsi le Saint-Esprit aussi est Un.

Et n'est-ce pas de là seulement que découlent les preuves de sa communauté de nature, mais aussi du fait qu'on le dit de Dieu ? Non point à la manière dont toutes choses viennent de Dieu, mais en tant qu'il sort de Dieu [...] comme Souffle de la bouche de Dieu. Bouche qui n'a rien d'un membre corporel, ni Souffle, haleine qui se dissout.

[...] on assiste à une articulation étroite entre le Souffle de l'Esprit et l'incarnation. »

Or le Souffle n'est que la manifestation de Dieu, l'homme ne doit pas y intervenir. Pour cette raison, l'icône se veut achéropoïète. Cela correspond à la théorie de l'inspiration. En traduction chinoise, l'inspiration est ressentir et saisir l'Esprit divin.¹

¹ ___ *sheng ling* : *sheng*, ce qui est saint (Sens original : avoir de l'ouïe fine. Sens dérivé : sans entraves, sublime), et *ling*, l'Esprit (sens original : danser pour invoquer les dieux, il en dérive le sens d'efficacité). La traduction de l'*inspiration* : ___ *ling gan*. Littéralement le ressentiment du spirituel (ou plutôt saisir par sa résonance).

Le *qi*, véhicule du vide en Chine, est l'air dans l'aspiration. L'univers n'a pas une première force motrice invisible, il respire comme l'homme, ainsi que tous les êtres. Laozi : « La grande image n'a pas de forme, la grande voix a des sons rares ». Pourquoi les sons sont-ils rares tandis que la forme est absente ? Ce peu de sons qui se fait entendre, sous-entend sans doute que la voix (du cosmos) est engendrée par l'air et qu'elle est ainsi préexistante à l'image.

Le sens d'origine de *qi* est la nuée, "air de nuage". Par extension, il désigne l'air, le climat, les jours marquant le changement de climat, l'odeur, le souffle, l'esprit, la manière, la colère, insulter, etc. Ce terme n'est devenu philosophique qu'à l'époque Qin et Han, faisant partie de la théorie de yin et yang et de celle des cinq éléments. Dans la médecine chinoise, il désigne la force motrice du corps ou le symptôme de la maladie. Dans les entraînements de respiration, on parle de « faire descendre l'air jusqu'au Dantian (bas ventre) » ou « respirer par les talons ». Scientifiquement, un tel exercice est improbable. Or, l'air désigne ici l'énergie, et s'entraîner à respirer consiste à exploiter et conserver cette énergie.

En effet, le *as* signifie à l'origine dans la langue indo-européenne l'aspiration, il en dérive le *as-u* en sanscrit comme l'aspiration, et le *asu-ra* qui désigne aspiratif, vivant, homme qui existe. L'aspiration dans le sanscrit a pour sens dérivés vie, corps, essence, moi, et plus tard esprit.¹ Voici le mythe de Hanum_n, singe fabuleux en Inde :

« Hanum_n est vent comme son père, c'est pourquoi ses bonds ressemblent au vol des oiseaux ; étant air de surcroît, il est souffle aussi, son doué de sens : émetteur de paroles, poète. Fils du vent, poète et grammairien, Hanum_n est le messenger divin, l'Esprit Saint de l'Inde. Il est un singe qui est un oiseau qui est un souffle vital et spirituel. »²

La fonctionnalité de l'air tient de sa propension d'agir (sa puissance de se mouvoir), maîtrisée par l'intention. L'intention n'est pas seulement psychologique, elle résulte de l'unification entre l'intention subjective et celle ressentie par le corps même. L'intention est attribuée aux reins, qui sont, selon la médecine moderne, producteurs d'hormone. En Occident, au Moyen Age, chaque partie du corps est codée de sens, ainsi les reins représentent la concupiscence³. Or les reins sont pour ainsi moins nobles que la tête, dans la partie haute du corps et qui dirige tous les organes.

Il est probable que c'est le même médium qui motive la création humaine en Occident

¹ Cité in Ma Qinzhong, *La calligraphie et la forme culturelle, op. cit.* p. 45.

² Paz Octavio, *Le singe grammairien*, Skira, Paris, 1972, p. 144.

³ Izrine Agnès, *la danse dans tout ses états*, L'Arche, Paris, 2002, p. 12.

comme en Orient. Cependant, dans le premier cas, cette intuition du corps propre est d'emblée dissimulée par l'invocation spirituelle ; tandis qu'en Chine, l'esprit reste au stade "premier", il n'est jamais abstrait ou métaphysique.

5) La loi et sa transgression

Comment fonctionne le Souffle ou le *qi* ? L'inspiration artistique et son exécution, la communication entre l'œuvre et le récepteur, supposent que l'indice puisse être transporté par le souffle ou le *qi*. Il faudrait sans doute revoir la notion de l'indice avec Barboza : « La trace indicielle est l'objet d'un certain nombre de transformations qui s'inscrivent dans une logique de la variation. Cette logique préserve l'indiciarité tout en atténuant son objectivité première. »¹ Cette logique de la variation est la loi : acquérir de la loi, c'est maîtriser la technique, « dispositif qui opère pour accomplir une opération prévue ». Les moyens, procédés et savoir-faire utilisés pour réaliser cette opération sont de l'ordre de la technologie. Chaque nouvelle technologie oblige à la réorganisation technique en établissant une nouvelle loi, ainsi que la redéfinition de l'indice.

Nous pouvons déjà mettre la Chine et l'Occident en opposition : en Chine, l'indice est à la fois matériel et 'immatériel', la loi est module – « l'univers se cache dans une graine » ; en Occident, l'indice se manifeste dans le visible (donc lisible), elle est modèle. Une pensée de création par la module considère cette création même partie prenante de l'art, de la vie ; celle de créer à partir du modèle vise au dépassement de ce dernier, elle se projette à un point de vue infiniment lointain. L'esthétique occidentale a pour objectif d'étudier les sens éthique, logique, voire les structures mêmes des œuvres ; l'esthétique chinoise s'intéresse en revanche à la 'structure' corporelle de l'homme, agencée par l'esprit, le sentiment, le souffle et le rythme, tous indéfinissables par la langue.

En ce qui concerne la calligraphie chinoise, comme les traits yin et yang, dont le sens dépend de leur place dans l'ensemble de l'hexagramme obtenu dans une divination particulière, un trait calligraphique ne prend sa juste forme que par rapport au caractère, ou plus exactement, au texte entier. Autrement dit, il existe des modules de caractère dont on modifie les formes selon la position de départ.

Au contraire, dans le dessin occidental classique, la composition se fait à partir des éléments-modèles : point, ligne et plan, qui finiront par se dissoudre dans l'image finale. Chaque modèle est spécifique. Ainsi a dit Alberti dans son traité de la peinture : « Je voudrais que ceux qui débutent dans l'art de peindre fassent ce que je vois observé par ceux qui enseignent à écrire. Ils enseignent d'abord séparément tous

¹ Barboza Pierre, *op. cit.* p. 384.

les caractères des éléments, apprennent ensuite à composer les syllabes, puis enfin les expressions. Que nos débutants suivent donc cette méthode en peignant. Qu'ils apprennent séparément d'abord les contours des surfaces – que l'on peut dire les éléments de la peinture, puis les liaisons des surfaces, enfin les formes de tous les membres, et qu'ils emmagasinent dans leur mémoire toutes les différences qui peuvent se rencontrer dans les membres. »¹

Dans la création par la module, puisque "tout" est partout, on procède d'une partie à l'autre. Dans l'art de créer à partir du modèle, le "tout" est à chaque fois renouvelé, reconsidéré, ce qui exige la détermination de l'ensemble prioritairement. Dans le premier cas, la relation entre les éléments est interne, dans le deuxième elle est externe.² Nous pouvons examiner cette différence dans l'apprentissage respectif de la calligraphie et du dessin. Dans la calligraphie, l'oeuvre est toujours une interprétation des caractères existants. Le sens des traits sont dans un sens strictement défini. Tandis que dans l'enseignement du dessin académique, le sujet est variable, seule la mesure géométrique est fixe. On commence toujours par cadrer le modèle tridimensionnel pour convertir les points structuraux dans la composition bidimensionnelle. Les croquis font sans doute exception, leur procédure s'approche plus de celle de la calligraphie, car on peut y observer un sens de traits, tout en reconnaissant une figure (modulaire, nommable et non pas aléatoire, indésignable). Or les croquis n'étaient pas considérés comme des oeuvres finales. « Se promener avec une ligne » est un mouvement mental.

La question de la technique, modulaire ou modelé, pose néanmoins toujours le même problème : l'atténuation de la force créatrice par rapport à l'objet premier, faute de l'instauration de la technique comme loi d'exécution. En Occident, la solution est la transgression de la loi, en Chine, il s'agit d'une auto-conservation en renforçant la loi établie.

Le terme loi, *lexis* en latin, désigne la norme logique, les préceptes divins. La loi est une contrainte et une garantie de la liberté. Héraclite : « on ne peut pas entrer deux fois dans la même rivière. » Selon Hegel, nous devons attribuer l'origine et le développement de la loi écrite à l'intelligence et à la raison du monde romain.

Dans la théorie de Peirce, la loi est le propre du symbole. La loi est une règle générale, elle « dépasse tout fait accompli et détermine comment des faits qui peuvent être, mais qui n'ont pas pu tous arriver, doivent être caractérisés. »³ « Ce qu'on appelle loi quand nous les contemplons de l'extérieur seulement, mais que quand nous voyons les deux côtés de la médaille, nous appelons pensées. »⁴

¹ Alberti, *De la peinture*, cité in Anne-Marie Christin, *Histoire de l'écriture*.

² Cf. Zhangfa, *op. cit.*

³ Peirce Charles, *op. cit.* p. 82.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

Le Christ transgresse la Loi en s'exposant comme la nouvelle loi. « Grâce à l'économie, on échappe à la condamnation pour transgression, du moment que l'esprit de la loi est sauf dans l'application circonstancielle et pratique. »¹ L'iconologie occidentale est basée sur ce paradoxe entre la loi et sa virtualité qui la dépasse. « Les distensions possibles entre certains niveaux, comme par exemple le fait que le terme d'oikonomia puisse ici désigner les relations trinitaires ou bien la personne du Christ, et là l'artifice, la concession ou le mensonge pieusement finalisés, nous obligent à comprendre que nous avons affaire à l'opérateur conceptuel qui fonde une science du contexte, de l'opportunité et de l'art, en un mot : de l'adaptation de la loi à sa manifestation ou à son application dans la réalité vivante. Loin d'entériner la disjonction de la vérité et de la réalité, l'économie deviendra l'opérateur de leur réconciliation fonctionnelle »² Le génie a plus tard remplacé ce rôle du Messie. Mais le génie est impersonnel, momentané, il échappe à la maîtrise de l'artiste. C'est enfin, comme le dit Kant, « la nature qui donne sa règle à l'art ».

En Chine, la loi est subordonnée à l'action humaine. La loi a trois sens : la règle naturelle pour les confucéens, la méthode pour les taoïstes, la fiction véhiculaire pour les bouddhistes.

Confucius dit au bord du fleuve : « [le temps] passe ainsi comme ce fleuve, hélas ! » Le temps, comme le fleuve, est une oeuvre humaine. Dans le mythe chinois, la civilisation a commencé par l'aménagement des eaux contre l'inondation, et la solution n'était pas d'endiguer, mais de canaliser les eaux sauvages. L'homme préside à la loi naturelle en maîtrisant la propension des choses.

La propension est en revanche un dépassement de la loi. La propension *_shi* est la force, le pouvoir, la forme, le sentiment, la manière, la position, etc.³ L'homme peut maîtriser la propension en suivant les lois tirées de l'image providentielle, mais elle est imprévisible, toujours extraordinaire, ingénieuse. Dans le premier dictionnaire chinois, *Shuowen* de Xu Shen, le *shi* n'existait pas encore, il était sous l'emprunt d'un autre mot : *_yi*, l'art, la technique.

La différence entre le *shi* chinois et le virtuel occidental est que tout en les dépassant, le premier s'inspire des phénomènes naturels (*xiang*), le deuxième de la logique mathématique. Ou plus exactement, la mathématique chinoise est née dans le même berceau que l'image : l'hexagramme divinatoire. Les chiffres chinois sont d'origine astrologique. Tandis que le mot chiffre en français vient de l'arabe, il désigne à l'origine le zéro, le néant. La musique illustre cette différence. En Occident, elle a

¹ Mondzain Marie-José, *Economie, icône, économie, op. cit.* p. 28.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Lu Fusheng, *op. cit.*. Ce mot partage la même origine (les testicules) avec *_shi* qui désigne : homme, soldat, noble, savant, etc. La classe des nobles *___* a contribué à l'autonomisation de la calligraphie au II^e siècle.

pour modèle la géométrie : l'harmonie est un pacte qui vient du conflit entre les éléments opposés. En Chine, elle est opératoire, ayant pour vocation politique de régulariser le monde.

D'autre part, le virtuel participe à la création de la forme, la propension est la forme de la création même. Dans *l'Art de la guerre* de Sunzi, la forme est en couple avec la propension, elles sont deux aspects de l'art. La forme peut être virtuelle ou réelle, la propension peut être étrange ou normale.¹

En Occident, « pile c'est la forme, face ce n'est pas le contenu. »² La métaphore est juste : l'icône, toute la peinture occidentale, est une sorte de relief. Ce qu'on voit de face n'a aucune trace au dos du support. La transgression de la loi est celle de la forme, du signe. « C'est sur le fond des interprétations successives de la cécité et des variétés de l'aveuglement que la pensée européenne s'est donnée pour tâche de statuer du visible, d'interroger sa véracité, de dénoncer ses fictions et ses pièges. La lumière a été, pendant des siècles, la matière impalpable de nos pensées. »³ Les calligraphies latine et arabe de même sont toutes écrites sur support encollé.

Dans la calligraphie chinoise, le support absorbe l'encre. Il faut que le calligraphe imagine sa force intérieure pénétrant le support à travers le pinceau. Ce qui est en face, se voit au dos. La peinture lavis est le dépassement de la calligraphie en dépassant la loi de tracer. Shitao : « Il y a de la transformation tant qu'il existe de la loi ». « Une fois connu sa norme, on change son pouvoir, une fois connu sa loi, on la réalise par la transformation ». Selon lui, la loi suprême est la loi de ne pas en avoir. Ce 'dépassement' de la loi comme technique est régi par une loi plus universelle, celle de la créativité.

6) Image

Voir, en Occident, est projection d'un regard intelligible. « Voir à travers, voir au-delà, voir plus loin, voir derrière, mais surtout voir l'être et la permanence des choses, fût-ce dans leur instabilité. Espions de la vérité, nous obéissons à l'exigence supposée d'un dévoilement du monde sous nos yeux. »⁴

Le mot voir en chinois signifie aussi que la chose apparaît devant le regard. Le peintre chinois Shitao dit : "la montagne est moi, son coeur bat en moi". Tandis que Cézanne dit "la montagne pense en moi, je suis sa conscience". Le premier ressent la nature et le deuxième demeure distancié de la nature. L'un fait partie du paysage, l'autre pense

¹ In *L'art de la guerre* de Sunzi. *_xing*, la forme, et le *_shi*, la propension sont complémentaires. Il les divise respectivement en deux aspects : la forme en *_xu* et *_shi*, le virtuel et le réel. La propension en *_qi* et *_zheng*, l'étrange et le normal.

² McEvelley Thomas, *op. cit.* p. 11.

³ Mondzain Marie-José, *op. cit.* p. 19.

⁴ Mondzain Marie-José, *ibid.*, p.20.

et reste en dehors de ce qu'il voit.

Une étude sur la comparaison entre les images publicitaires chinoise et française démontre que la première a un caractère pictural tandis que la deuxième est rhétorique. De même, la calligraphie est un texte imaginaire et l'icône une image "textuelle".

Image rhétorique

La rhétorique est ce qui cherche à persuader, non pas « par la raison de la logique, mais en s'adressant aux sentiments, aux passions du sujet qu'elle interpelle par des effets de surprise et de transgression du réel. »¹

La rhétorique ne concerne pas la vérité, mais la relation avec l'auditeur et la réalité quodotienne. Elle est une technique.

En Occident, l'image est rhétorique. « la lisibilité, l'intelligibilité du sens, l'accès à la vérité s'appuient sur une économie de la profondeur, nourrie d'optique et d'outils spéculaires. »² Le jugement esthétique se fait par la reconnaissance des techniques rhétoriques dans l'oeuvre. Ainsi, la perspective en est une. Le tableau est le lieu d'une ségrégation des plans sélectionnés et échelonnés. « La règle de la perspective est en conflit avec l'étendu. Entre la conception de l'unité irréductible de l'espace infini et la conception de la réduction et de la duplication possible de l'univers. »³ Elle ne représente pas notre vision, mais nous guide à voir et à lire l'image. L'art expressionniste et l'art abstrait, fonctionnent par la logique en proposant différentes perspectives mentales et relationnelles. C'est cette ligne de pensée dans le mouvement du regard qui se fait l'art de trait en Occident. Comme le témoigne Klee : « La limitation de l'oeil est son incapacité de voir simultanément avec une égale acuité tous les points de la moindre surface. L'oeil doit "brouter" la surface, l'absorber partie après partie, et remettre celle-ci au cerveau qui emmagasine les impressions et les constitue en un tout. »⁴ De même, dans le cas de l'art contemporain, où le processus est devenu oeuvre, l'artiste a toujours un point de vue, et un objectif : l'effet spectaculaire ou spéculatif.

Image picturale

« Ce qu'il y a d'admirable dans l'idéographie chinoise c'est qu'elle est picturale. », écrit André Masson. Picturalité veut dire que la surface montre tout ce qui est en profondeur. Contestation qui rejoint notre argument précédent, à savoir qu'en Chine l'image l'emporte sur le signe. L'exécution calligraphique est irréversible, la correction des caractères fait partie de l'oeuvre. La hiérarchie des plans et la

¹ Durand Jacques, *Rhétorique et image publicitaire*.

² Mondzain Marie-José, *ibid*, p. 18.

³ Francastel Pierre, *op. cit.* p. 56.

⁴ Klee Paul, *op. cit.* P. 96.

disposition des formes sont construites sur l'ordre de la pensée qui elle-même est un écoulement.

En Chine, « tout traitement de surface est un art des écrans. Accueillir demande de se retirer. Le geste d'art chinois participe à cette stratégie vivant de la réserve dans l'usage du plan. Il y compose sa liberté en donnant à ce qui fait sens l'opacité luisante, fuyante et insaisissable du mercure, en donnant à ce qui fait centre la mobilité inassignable du hors-champ. »¹ On peut faire l'hypothèse que la perspective chinoise est celle en devenir : l'image calligraphique présente en effet le plan cartographique de la perspective en profondeur, qui est en Occident la base invisible du dessin perspectiviste. De sorte que dans l'image calligraphique, le point focus n'est pas fixé, il n'existe pas, ou l'on peut dire arbitrairement : il se déplace dans le trait calligraphique. Or un tel trait n'est pas un ensemble de points infinis, il est indivisible et unique. Il entretient sa relation avec le lecteur non pas 'relativement', mais 'impérativement' – tous les deux se réfèrent à la Voie et se rencontrent dans le Vide.

3 Les défaillances

Michaux : « Qu'est-ce qu'une civilisation ? Une impasse. »

La calligraphie chinoise est donc différente de l'art traditionnel occidental par la relation entre signe et image. Ils ont pour point commun le processus, la technique de création de l'image (et du signe).

Le dernier point de comparaison entre les images occidentale et chinoise, représentées respectivement par l'icône et la calligraphie, est qu'elles sont toutes deux mises en abîme par leurs propres structures, leurs "grammaires" : l'icône par l'économie, la calligraphie par la loi.

L'économie « se trouve être ce par quoi se dit quelque chose de vivant et d'humain dans la pensée chrétienne, et cela jusque dans ses défaillances. »² Elle est un jeu de puissance entre l'instauration du pouvoir et la transfiguration transgressive. Le virtuel échappe à la loi et en fonde une nouvelle. L'homme qui créa l'image était un voleur du feu. L'icône en donnant la possibilité même de penser est le berceau des premiers humanistes. L'humanisme de la Renaissance a dépassé la pensée chrétienne à son tour. Ce qui fut suivi par l'avènement de la modernité, de la post-modernité... Aujourd'hui les nouvelles formes d'art triomphantes, agissent toujours, et toujours discrètement, selon cette dialectique tautologique.

¹ Mondzain Marie-José, *Transparence, opacité ? op. cit.* p. 13.

² Mondzain Marie-José, *Image, icône, économie, op. cit.* p. 51.

La calligraphie a été formalisée, canonisée par sa propre invention de lois. Tout comme le mythe du vide-centre a entraîné le pays dans une politique despotique. Coïncidence historique : l'époque Song connaît à la fois le fondement de l'académie de calligraphie (par l'empereur lui-même, grand maître calligraphe) et un renforcement étatique traduit par le support de la loi à l'Etat.¹ Cette tendance semble ne cesser de s'accroître, et la Chine actuelle ne s'en est pas sortie. La dernière étincelle de la calligraphie, unissant l'usage politique et esthétique, se trouve dans le *dazibao*. La Révolution Culturelle est de ce point de vue une crise de démence culturelle et idéologique, «manifestation et défi inconscients de la culture traditionnelle chinoise à la veille de son ouverture radicale au monde.»²

Mondzain s'interroge « comment vivre la tension intenable, née d'une configuration qui confère à tous la puissance d'un centre et ne donne qu'à un seul le pouvoir d'incarner ? cette tension met tout créateur en situation de crise. » A l'âge moderne, la face cachée ou trop évidente de la Chine confronte à l'Occident, dans la quête et la conquête culturelles de cette dernière. « L'enchantement de l'Asie fut à la mesure du désenchantement intime qui les habitait. La réalité étant définie de manière empirique par le pouvoir, toute remise en question de cette réalité est vécue comme une menace d'affaiblissement. »³ C'est pourquoi la modernisation de Chine est à la fois mission impossible et défi héroïque, acte salutaire et lieu de déploration.

La culture est la technique, la civilisation est le produit de cette technique, disait un chercheur chinois. Par conséquent, la culture est interne, la civilisation est externe. Par sa propre technique de création, chaque culture garde son identité ; par son œuvre ainsi créée et inscrite dans l'humanité, elle communique avec les autres.⁴

Aujourd'hui, le dynamisme des artistes chinois dans l'art contemporain provient sans doute de leur interprétation différente de l'image et du signe. Héritiers critiques de la tradition chinoise, ils sont aptes à créer de nouvelles images sous une forme contemporaine ; « malentendus » de la tradition occidentale, ils ne visent pas à une problématique de provocation, de création dans l'art occidental, et pour la même raison produisent des images toujours plus étonnantes, choquantes et fascinantes, rejoignant ainsi parfaitement l'inattendu et l'impensé tant recherchés en Occident.

¹ Jusqu'alors, l'éthique avait une certaine influence sur l'exécution législative, ainsi les parents de la famille du criminel avaient le droit de le cacher.

² Lu Fusheng, *op. cit.*

³ Mondzain Marie-José, *Transparence, opacité ? op. cit.* p.27.

⁴ YIN Yijun, *Interprétation légiste de l'évolution sociale*, Edition Shangwu, Pékin, 2004, p. 69.

IV L'art contemporain et la calligraphie chinoise

Le monde chinois actuel est-il une combinaison de tradition et de modernité ? Ou bien la tradition chinoise se poursuit-elle dans la manière dont elle comprend et exploite elle-même la nouveauté extérieure ? La Chine du XIX^e siècle, agonisante, n'a pas rencontré l'Occident classique, mais se trouvait victime de la modernité, tout en étant patient soigné par celle-ci. Comment a-t-elle pu l'assimiler ? Pour quelle raison tient-elle encore de son originalité ? Les mêmes interrogations se posent aussi dans le sens inverse. Comment l'Occident s'inspire-t-il de la Chine en double face – traditionnelle et moderne, son « contraire », son « aura », son miroir et sa parodie ?

Nous prendrons en considération ces questions dans l'examen suivant, sur l'influence mutuelle entre l'art contemporain, à travers des oeuvres de formes différentes, et la calligraphie chinoise. Jusqu'ici, nous avons comparé la notion de l'image de l'Occident classique et celle de la Chine traditionnelle. Or, l'art contemporain engendré par la quête spirituelle occidentale se distingue de son origine classique. Est-il ainsi proche de la calligraphie chinoise par un « retour » aux sources créatives, par un dépassement des canons classiques, ou par assimilation réelle de l'esthétique chinoise ? La Chine "traditionnelle" pourrait-elle imaginer et englober l'ampleur et la profondeur de l'art contemporain ? La conclusion pourrait s'ouvrir à un diagnostic de la Chine "moderne", vue de l'Occident.

1 L'art contemporain : mimésis de l'art

L'art contemporain a pour l'une de ses caractéristiques qu'il n'a plus de lien direct avec la réalité du monde. Il est un art d'esthétisme, de maniérisme, de vitalisme, de stylisation, de l'art imitant l'art. L'art contemporain continue à signifier le monde extérieur, or c'est le monde qui est assujéti à cette nouvelle vision artistique. « La création artistique comme une genèse d'énergie en devenir », écrit Klee. Picasso constate de même que : « Ce n'est plus la réalité qui doit entrer dans ma forme ». Les artistes modernes, « plus qu'une âme de créateur, ils avaient tous un oeil d'esthète, un odorat de connaisseur, une main d'imitateur. Voraces et versatiles comme ils étaient, ils allaient rapidement brûler les étapes d'une carrière d'artiste traditionnel, obligé de représenter la réalité, pour sauter par-dessus des frontières qu'on disait jadis infranchissables et diriger leurs travaux non plus sur l'imitation de la vie mais sur la culture. Pour que ce transfert soit suivi d'effet, il fallait avoir le courage, en érigeant l'expérience en système, de refuser toute validité d'inspiration au

"déjà vu" pour l'attribuer au "déjà dit". Il s'agissait de substituer le musée au monde.»¹

Pourtant, cette nouvelle forme d'art est en continuité avec le passé. Selon McEvelley, les arts moderne et post-moderne sont issus de deux traditions occidentales : l'une positiviste, critique, gréco-romaine, l'autre transcendantaliste, judéo-chrétienne. Le modernisme est caractérisé par des artistes savants, sous une forme « déguisée de la prophétie chrétienne de la fin de l'histoire (vers laquelle tendent les efforts) et, une fois de plus, de l'avènement du paradis anhistorique de l'Eden (comme récompense pour ces efforts) ». ² Le post-modernisme est caractérisé par l'esprit de curiosité. Mais le but de la critique est « d'affaiblir la faculté critique et son exercice au travers de toute la culture. » ³ L'art contemporain représenterait pour l'homme moderne « une possibilité de salut, la voie vers une reconquête de l'autonomie, au double niveau de la perception et de l'intelligence. » ⁴ Il remplacerait, en quelque sorte, le rôle de la religion comme moyen de transcendance.

Ce qui explique pourquoi l'art contemporain a pour thèmes récurrents ceux de la pensée chrétienne, sur l'image et l'icône, tels selon M.-J. Mondzain « celui de la quête de l'image achiropoïète ou, si l'on veut, de la véronique, celui du retour violent de la problématique idolâtrique sur les modes contradictoires de l'adulation fascinée et de la destruction, celui encore de l'intrication complexe des relations économiques entre les aspirations spéculatives, la gestion lucrative ou l'administration politique de l'iconicité. Enfin et surtout, le problème de l'incarnation, qui fut au coeur de la réflexion sur le visible, l'est encore à mes yeux, étant entendu que l'enseignement patristique nous a mis pour toujours en garde contre toute confusion de l'incarnation avec la matérialité du visible. » ⁵

On en conclut que l'art contemporain est par essence conceptuel et « surréel ». Même quand il revendique la nature, la pratique, l'expérience, etc, cela est d'origine et au service d'un concept esthétique, d'une conviction spirituelle, et ne peut s'effectuer et se réclamer de l'art que par un détour intellectuel. En un mot, il est toujours à l'extérieur de lui-même. A rebours, la calligraphie chinoise ne se pense pas et ne peut pas se considérer avec détachement. Ce qui la sépare de l'art contemporain, est justement le décalage du « temps ». Temps au sens scientifique, philosophique, voire géographique. L'art contemporain atteint l'éternité dans la plénitude des *events*, la calligraphie chinoise s'immortalise par le prolongement du vide. Si l'affinité entre la calligraphie et l'art contemporain est forte et évidente, leur incompatibilité est autant irréparable : la première n'est active que dans un état de songe (raison pour laquelle la

¹ Moravia Alberto, *Tout l'œuvre peint de Picasso, période bleue et rose*, Flammarion, Paris, p.5.

² McEvelley Thomas, *op. cit.* p.91.

³ McEvelley Thomas, *op. cit.* p.163.

⁴ Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 2000, p. 108.

⁵ Mondzain Marie-José, *Image, icône, économie*, *op. cit.* p. 215

calligraphie est un art du passé), le deuxième ne l'est qu'avec les yeux grand ouverts (n'est-ce pas aujourd'hui le monde visible est sous l'emprise conceptuelle de l'art contemporain ?)

On pourrait rétorquer qu'il existe aussi des formes d'art contemporain qui ne cherchent pas la justification et qui s'ancrent dans la pratique innovante. Tels la photographie : un « art moyen » ; la danse, l'« ancêtre » des arts ; ou le tag, un « non-art ». Certes, du point de vue pragmatique, des œuvres et des artistes pourraient nous paraître innocents. Mais sociologiquement, ils sont tous engendrés par la modernité, cultivés dans ce contexte idéologique pour arriver à leur état actuel. Ainsi la protestation de l'art contemporain est aussi une attitude conceptuelle.

La faculté d'auto-réflexion de l'art contemporain manque à l'art chinois traditionnel, qui a pour point de vue sa propre loi établie. Ainsi nous avançons l'idée que la calligraphie est par condition inconsciente d'elle-même, tandis que l'acte calligraphique dans l'art contemporain est auto-nome ; soit il aboutit à l'inconscient par réflexion (la danse contemporaine, le *fluxus*), soit il devient visible dans l'art par analyse postérieure (la photographie, le tag). Serait-il possible de penser que l'art contemporain est non seulement la mimésis formelle et intellectuelle de l'art classique, mais aussi l'imitation nécessaire d'une « calligraphie » occidentale jadis souterraine, invisible et indéfinissable ?

Nous tâchons de suivre cette interrogation de M.-J. Mondzain : « Quels sont aujourd'hui les sens du visible, de la passion et de la liberté ? »

2 La comparaison entre la calligraphie et certaines formes d'art contemporain

1) La photographie et la peinture lavis, rapprochement

La photographie est définie comme un art indiciaire. Cela est dû à son processus chimique comme enregistrement indiciaire de l'objet, et à l'intervention de l'homme à travers l'œil de la caméra. « L'acte de saisie indiciaire se déroule comme une rencontre entre le regard médiatisé d'un opérateur et un événement unique dans le temps et dans l'espace. »¹

La photographie répond à la quête de l'image divine, une sorte d'écriture réelle comme Vico au XVIII^e siècle avait découvert dans les écritures hiéroglyphiques des caractères poétique, qui sont des imaginations universelles.² La calligraphie chinoise, le *shu* – écriture, écrire – signifie également le livre, les archives. L'utilité de la calligraphie comme écriture permet la confusion de l'art et la vie : le temps de création correspond au temps de la vie sociale, l'œuvre (lettres, copies de livres, textes

¹ Barboza Pierre, *op. cit.* p. 381.

² Cité in Ma Qinzong, *op. cit.*, p. 44.

de stèles ou épigraphies, etc.) représente ainsi un instant réellement vécu. La surface affiche le temps d'exécution, qui n'est pas coupé du temps ordinaire.

Cependant, contrairement à la vision calligraphique – l'union de l'homme avec l'univers, et de la participation totale de ce premier à l'évolution du monde, la vision photographique est maniériste, régie par une certaine indifférence expérimentale. Il s'agit d'un « changement de régime de notre rapport à la vision du monde, de notre regard, en tant qu'il est non seulement un œil qui se porte sur le monde mais un œil qui se sent, en retour, regardé par le monde », comme le juge Jean Claire. Le temps qui définit le mouvement est comme tout et comme intervalle : la prise de photo est à la fois prise d'image dans sa plénitude (un moment en acte, un mouvement interne) et aussi un temps suspendu, détaché et indifférent au monde réel.

De ce fait, l'indifférence photographique est plus proche de l'attitude du bouddhisme *chan* : en captant un phénomène perçu, elle crée un événement unique et irréversible. Ainsi, nous allons comparer plutôt la peinture lavis des lettrés chinois (en tant que prolongement et variation de la calligraphie) et la photographie (dépassement et continuité de l'iconographie traditionnelle). La peinture lavis imite l'image calligraphique providentielle, la photographie imite l'image mentale objective. Pour rendre le visible, la photographie et la peinture lavis suivent deux logiques communes : celle de l'enregistrement (par saisie indiciaire) et celle de la répétition (par processus synthétique).

Les procédés d'enregistrement

La photographie est un art indiciaire, en tant qu'indice de l'image (visuelle, mais aussi d'un processus, d'une histoire), et indice du temps (comme instant). Peirce écrit : « les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique. »¹ On pourrait soutenir que tout art pictural, tracé et formé par l'homme, est art indiciaire. Seulement l'instantanéité photographique est inconnue à la peinture classique occidentale qui ne s'était jamais détachée de l'artisanat, et provoque une rupture avec la tradition picturale : suscitant ainsi la naissance de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, etc.

Dans la peinture traditionnelle, une toile est longuement préparée, l'exécution exige un « dépôt du temps » et envisage un accomplissement du rendu. Ce n'est qu'à l'âge

¹ Peirce Charles, *op. cit.* p. 151.

industriel (des impressionnistes) que les peintres se déchargent progressivement de l'artisanat nécessaire (en perdant cependant une certaine qualité profonde de l'image). Cette dé-matérialisation de l'œuvre d'art correspond à une nouvelle conception du temps depuis les Lumières. « Au XVIII^e siècle, la chaîne devient le principe d'un récit. Barthes : Le tableau est un 'instant parfait', 'nécessairement total', 'artificiel'. Il est un 'hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir. [...] Cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait, c'est ce que Lessing appellera (dans *Laocoon*) l'instant prégnant' ». ¹ Nous pouvons dire que le dessin d'après nature et la peinture en plein air affichaient déjà une attitude photographique vis-à-vis du monde. Ainsi, l'invention de la photographie instantanée fut salutaire : elle élimine, par sa productivité et son mécanisme, le temps du manuel. « Pour l'homme, d'un point de vue anthropologique, l'expérience du temps se confond avec son expérience de la réalité. Ces deux expériences phénoménologiques ne sont envisageables que dans ce présent immédiat et insaisissable que les dispositifs d'images de captation, par contre, réussissent à saisir, conserver et transmettre. » ² Le temps de la prise de photographie est quasi égal au temps réel. Elle « prélève les ombres portées en les révélant comme idéogrammes des choses. » ³

Cette instantanéité n'est pas loin de la spontanéité dans l'art chinois. Dans la peinture lavis comme dans la calligraphie, les matériaux sont beaucoup plus sobres et économes par rapport à ceux de la peinture occidentale. La production d'image n'est pas un travail de luxe. L'artiste chinois exécute son œuvre sur des supports non préparés (tel le papier sans encollage pour le *xieyi*), le marouflage et le cadrage n'interviennent qu'après. On peut se permettre alors de couvrir une quantité de surfaces, de réaliser des images en un temps minimum, et par conséquent d'exercer une gymnastique journalière de gestuel.

La photographie est née à l'âge de la reproductivité. L'enregistrement indiciaire et automatique permet sa réalisation répétitive. La calligraphie chinoise n'est dynamique que parce que poétique. Elle a connu son épanouissement quand le manuscrit jouait le rôle principal de communication.. La multiplication des copies calligraphiques permet la vulgarisation de cet art, et entraîne en même temps sa canonisation. La peinture lavis s'est développée accompagnant « l'émancipation » et la stéréotypation de la calligraphie, dues à l'invention de l'imprimerie.

Le dispositif d'enregistrement

L'enregistrement de l'indice visuel et temporaire s'effectue par la saisie, « le trait, le

¹ Boissier Jean-Louis, *La relation comme formes*, MMC, Genève, 2004, p. 247.

² *Ibid.* p. 14.

³ *Ibid.*, p. 241.

processus»¹ du photographique. Dans la photographie, la saisie est optique, elle s'appuie, non pas sur la providence de Dieu, mais sur son procédé technique. « Le dispositif technique qui permet une telle opération condense à la fois la durée de fabrication, le temps du travail de fabrication de l'image, et un savoir-faire sur cette fabrication. »² Cette caractéristique temporelle de la photographie est réponse directe à la quête de l'image véronique en Occident, bien que sa légende soit nuancée par rapport à celle des Evangiles, car la saisie est effectuée à distance, médiatisée, sans croyance. Elle est « brutale, indifférenciée, mystérieuse, des apparences, à décrypter toujours, à saisir soi-même à nouveau à l'intérieur pour son libre usage. »

Si l'on compare la photographie et la calligraphie au sens occidental, écriture de lumière et belle écriture, on constate une véritable révolution dans l'esthétique occidentale : la mise en avant de la lumière, soit du Saint-Esprit -- l'agent virtuel dans l'image. La peinture *xieyi* désigne écrire-intention : elle écrit (avec des formules d'expressions) en décrivant (avec des images figuratives). La photographie comme la peinture *lavis* est visible sans être « raisonnable », lisible sans être déchiffrable.

D'une part, la planéité livresque est la condition pour collecter les photographies en recueil. Cela est au sens littéraire et esthétique. La planéité signifie la vertu synthétique de l'image produite. Ensuite, elle permet de constituer un recueil de textes qui, se passant du langage, « décrivent ». « Il n'est de livre, comme il n'est de mise en écran, que par une mise à plat. »³ (A ce propos, le statut de la carte postale est intéressant). La peinture *xieyi*, héritière du geste calligraphique, est comme le négatif de la photographie une sorte de teinture. Une fois marouflée, elle devient comme l'impression photographique une image opaque.

D'autre part, par son enregistrement mécanique, la photographie délègue le travail de synthèse à la machine et démontre par là que « le signe peut être un phénomène qui ne soit pas totalement réductible au langage, l'articulation des signifiants n'est pas le passage obligé de toute signification. »⁴ Elle est pour ainsi dire une image automatique, a-synthétique, produite par un instrument standardisé, qui détermine à la fois la production et la réception. Les images fonctionnent comme des archives : par échantillon, série, collection. « La collecte, désormais assumée par la photographie, s'exerce sur un monde qui apparaît comme fait d'archives, un fonds d'images latentes. La photographie ayant hérité du traitement indifférencié des oeuvres de la nature et de l'art est fondée à induire une esthétique du document. »⁵

La lumière photographique entend non seulement de la nature mais aussi de l'esprit humain. Le visuel se fait spirituel. « La photographie instaure une tout autre relation

¹ Boissier Jean-Louis, *ibid.* p. 175.

² Barboza Pierre, *op. cit.*

³ Boissier Jean-Louis, *op. cit.*, p. 210.

⁴ Barboza Pierre, *op. cit.* p.18.

⁵ Boissier Jean-Louis, *op. cit.* p. 81.

au réel. Le réel devient un immédiat qui n'est plus uniquement accessible par l'expérience sensible, mais par un dispositif technique externe du sujet humain. »¹ La photographie est art de lumière par négation. La calligraphie chinoise n'a ni lumière ni ombre, de même elle peut se lire en positif mais aussi en négatif (ainsi l'œuvre originale est en encre noire et l'impression d'une gravure sur stèle est une image blanche sur fond noir). Dans la peinture lavis, l'ombre et la lumière sont représentées de façon suggestive, la graduation de valeur est relative, symbolique. Le trait calligraphique est une tache mobile. L'empreinte photographique fait tache plutôt que trait.

Dans la photographie la plus longuement préparée, le moment du déclenchement est toujours aveugle à son auteur, créant ainsi une coupure du temps senti. L'instant de la saisie est mystérieusement invisible. En revanche, même dans la peinture lavis influencée par la pensée *chan*, l'objectivité n'existait pas. En chinois, voir et apparaître ont la même origine. L'appréhension de l'image du monde est antérieure à l'exécution, et l'homme garde sa clairvoyance dans la création picturale. Dans un tel processus, l'imitation n'est pas sur le visible, mais sur l'invisible, la ressemblance formelle ne serait que, curieusement comme ce que l'image numérique est à l'objectivité photographique, un « surplus ». Il faut attendre jusqu'au milieu du XX^e siècle pour que les peintres chinois commencent à expérimenter la peinture lavis en plein air, innovation due à des artistes pratiquant la peinture occidentale.

La peinture lavis comme la photographie est de l'ordre symbolique, iconique, ce qui relève à la fois les domaines de connaissance et de reconnaissance. Or les Chinois et les Occidentaux n'ont pas la même philosophie sur cette question. En chinois, le « faux » est celui qui par sa puissance de communication, remplace le vacant, le manqué. « La ressemblance de la non ressemblance », disait Wang Wei, peintre de Tang. Ici, le caractère « ressemblance » n'est pas le même que *xiang*, il se distingue de l'image mimétique par son origine d'enfantement, d'emprunt. Lorsque au XX^e siècle, Qi Baishi parle d'« entre la ressemblance et la non ressemblance », le peintre est déjà doté d'une vision occidentale : la ressemblance comme question ontologique, est une simulation entre des sujets singuliers, autonomes. Cause pour laquelle la photographie, qui fonctionne de même par sa représentation indiciaire et ses connotations sémiologiques, demeure en Occident l'objet de discours sur la véracité de l'image.

La pratique photographique en Occident est-elle la même qu'en Chine ? La photographie en chinois : *xiangpian*, image (en tant que phénomène)-feuille, ou *zhaopian* : ce *zhao* signifie éclairer, mirer, veiller sur, selon, licence, etc. Se faire

¹ Barboza Pierre, *op. cit.* p.13.

photographier, c'est se laisser éclairer pour retenir son ombre. En Chine actuelle, la prolifération des images photographique et la vulgarisation de l'acte photographique sont étonnantes (tel est le cliché des touristes chinois). La motivation est régie sans doute par une insouciance (ou inconscience) de la véracité de l'image photographique, toute sa signification étant ce qu'elle donne à voir. En Occident, la photographie sert à exécuter un inventaire d'images dans le but de s'approprier le monde : « de la prise de vue à la prise de vie ». En Chine, il semble que l'homme photographiant cherche infatigablement l'instant révélateur dans l'océan d'images illusoires.

Indice

Le film est une animation de photogrammes fixes par montage de plans et de séquences. Le film d'animation est un dépassement de prise de vue limitée par la machine, il rejoint la tradition picturale et l'image numérique. Lan Lye travaille sur des pellicules : l'indicialité de son film montre que l'indice n'est pas nécessairement un objet extérieur, toute œuvre d'art est un indice de l'auteur et de sa relation au monde. « La langue ne 'surplombe' pas l'indicialité, celle-ci n'est pas non plus réductible à un système de signes, son sens reste flottant, ouvert. C'est la rançon, ou le bénéfice, de sa contiguïté avec la réalité, de son objectivité. »¹

Si parallèlement à leur indicialité sémiologique, le film est un art syntagmatique et que la photographie paradigmatique, dans le chinois classique, il n'existe pas de paradigme ni de syntagme, ou plutôt, le sens est toujours très ambigu, du point de vue grammatical, et efficace, du point de vue de la communication. C'est dire que le chinois ne repose pas entièrement sa logique sur les signes – indices de sens, mais sur la relation directe entre les interlocuteurs.

La photographie numérique est-elle encore un art indiciaire ? Dans sa thèse, Barboza constate que « la numérisation de l'image met la fin de l'indicibilité photographique car l'image n'est plus déterminée par le mode d'existence du référent ». Si l'image numérique ressemble encore au réel, son indicialité n'était probablement pas une fin en soi. « Son but n'est plus de reproduire le réel, mais de l'interpréter dans le cadre d'un système symbolique dédié exclusivement au traitement de l'information. » Et de conclure que « l'indice demeurera toujours étranger au virtuel et à la transposition graphique d'une matrice de chiffres. »

Cette vision distingue en effet les apparences sensibles du modèle de sa structure et de ses propriétés. Si la numérisation prive l'image de sa relation directe et authentique au réel, les données de cette opération restent indiciaires. Plus les données sont précises et complètes, plus le rendu est satisfaisant. Il faut donc savoir saisir et programmer les informations. « Saisir et comprendre, dire, prédire et montrer relèvent du même mouvement. Et l'on notera à quel point de telles images, construites, inventées certes,

¹ Barboza Pierre, *op. cit.* p. 387.

parfois annoncées comme « totalement émancipées du réel », s'originent dans le réel. »¹ N'est-ce pas une possibilité de redéfinir l'indice comme « prise de vie », grâce à l'intentionnalité consciente du sujet ? Sous cet angle, le virtuel coexisterait avec l'actuel. L'indice pourrait être hors champ, étant affect, raison, foi. La numérisation d'image ne rejoint-elle pas le dessin, l'icône, et aussi la calligraphie chinoise, arts fondamentalement indiciaires ?

Barboza avance l'idée que l'indicialité est l'instrumentation de l'image sur le sens. « C'est la conjonction entre le dispositif de captation et l'objet réel qui constitue cette sorte particulière de 'réserve de sens' déposée dans l'image et que cette 'réserve de sens' excède toute convention représentative. Cette réserve de sens présuppose que le référent puisse revêtir un sens, et surtout qu'existe une norme d'interprétation qui soit en mesure d'en rendre compte. »² Voici sans doute la raison profonde de Platon qui condamne l'image au statut de non-être. En revanche, l'écriture chinoise fonctionne justement par son indicialité : signe de la Providence, elle octroie le sens aux exégèses.

2) La danse contemporaine et la calligraphie

Il est difficile de définir la danse, ainsi que la frontière entre la danse classique et moderne, ou contemporaine. Il est généralement considéré que la danse moderne est née aux Etats-Unis, où l'on ne connaît pas la danse classique. La danse moderne se construit donc non pas en rupture avec la tradition, mais part d'un mouvement de contestation, notamment féminine, par rapport au puritanisme, qui inculquait au corps et aux esprits nombre de contraintes. La danse représente un moyen de libérer le corps.

La conception de la danse moderne est radicalement différente du classique, par rapport à l'espace, au corps, au mouvement, à l'argument, etc. Elle cherche un vocabulaire chorégraphique original et personnel. Quant à la danse post-moderne, il s'agit d'un inventaire des propriétés du médium, l'exposition des qualités essentielles de la danse considérée comme un art.³ On considère que « la danse commence à partir du moment où l'on ne fait pas de geste utilitaire ».

La danse rénove enfin son rapport au temps, par l'invention de la vidéodanse, nouvelle écriture chorégraphique.

Le corps

Dans la danse, le corps du danseur est à la fois le sujet, l'objet, le moyen d'expression,

¹ Boissier Jean-Louis, *op. cit.* p. 138.

² *Op. cit.* p. 27.

³ Ginot Isabelle, Michel Marcele, *La danse au XX^e siècle*, Larousse, Paris, 2002, p. 143.

le support et l'essence de la danse. Il n'est ni tout à fait homme, ni tout à fait art, mais les deux à la fois. Cette position complexe et ambivalente est propre à la danse.

Etant sujet, les danseurs travaillent comme les calligraphes sur la respiration. « L'essentiel qui anime le corps, qui donne de l'âme aux mouvements et aux gestes, c'est le souffle, *anima* – âme – signifie d'abord souffle. » En danse classique, on appelle « respirations » les repos, par exemple avant une 'prise d'élan'. La respiration induit le rythme de la danse, même pour être contournée, dans des pièces effrénées, ou au contraire complètement ralenties. C'est un élément indispensable de la danse, qui nécessite un apprentissage, parce qu'elle n'est pas une respiration naturelle, mais celle du ventre, comme ce qu'on pratique en relaxation ou en arts martiaux. Certaines techniques de danse moderne s'appuient sur la respiration comme moteur dynamique du mouvement. Selon Merce Cunningham, les composants et les combinaisons de la danse sont temps, espace, énergie. La loi du corps est régie par la loi des mouvements : la gravité, l'équilibre, la force, la chute et le rétablissement, etc., d'où provient le rythme, distributeur de l'énergie du mouvement.

La danse moderne est une redécouverte du corps, ce qui est réfléchi également dans son rapport avec la musique. La relation entre la danse et la musique est très complexe. Le classique se calque sur une musique préconçue, élément du temps et sa division : il en souligne les accents, les repos, les envolées. En s'interrogeant sur la dépendance de la danse vis-à-vis de la musique, Cunningham fait évoluer les danseurs « sans support rythmique et temporel extérieur, il exige d'eux une maîtrise du temps et de la durée par leur seule perception intérieure ». L'alliance de sa danse avec la musique de Cage est un nouveau rapprochement des deux arts. Cunningham mettait en place des pièces dansées en silence, chaque danseur prend alors le rythme que lui ordonne sa propre respiration, tandis que de son côté, John Cage écrivait une musique. Ce n'est que le jour de la représentation où danse et musique sont mêlées, que chacun découvre le travail de l'autre. En revanche, la musique ne peut pas se passer totalement de loi. Dans la danse de Cunningham, « les musiciens travaillent selon des « chartes » permettant la manipulation d'éléments aléatoires. »¹ D'ailleurs, il nous reste un petit doute : l'écoute du corps est-elle une attitude ou une manière ? Par exemple, quand on joue la pièce 4'33 de Cage, s'agit-il de répéter le temps intérieur de l'auteur ? Pourrait-on le jouer sans indication objective de la durée ? La partition, et notamment le titre, se fait dans la mesure du temps et se donne ensuite comme cadre du temps musical aux autres.

La technique de la danse sera de découvrir et faire vivre toutes les possibilités expressives du corps, de suivre son rythme et sa structure organique.

Le corps du danseur en tant que médium de l'œuvre, se voit également comme un

¹ *Ibid.* p. 137.

objet avec des prouesses techniques, au profit de l'intention artistique. La technique classique inscrit le corps dans un carcan, elle a l'avantage de bien entraîner le corps au niveau des muscles et de l'endurance, mais elle le déforme : l'ouverture du bassin qu'elle demande imprime au corps un maintien anti naturel. La danse peut nuire à la santé : le corps peut être malmené par trop d'efforts ou un manque d'échauffement, il peut être blessé comme dans n'importe quelle discipline sportive. En un mot, la danse n'est pas une gymnastique, l'intention créative prime sur l'entretien du corps.

Le mouvement

Chez Platon, les corps, caractérisés par ce qui offre une certaine résistance et un contact, supposent l'altération (recevoir le changement, voire le mouvement). Tandis que l'âme est le principe de mouvement. L'être a le pouvoir de produire une affection. Le corps dansant est un mouvement régi par l'âme. Il est un corps en devenir, qui représente son essence immortelle.

La danse classique est codée, elle a développé tout un vocabulaire précis de positions. Elle est comme une phrase : qui prend des mots postures et les met les uns à la suite des autres. Elle se travaille donc comme une succession de poses arrêtées : le mouvement ne tient qu'à la nécessité de lier ces poses entre elles. Au contraire, la danse moderne n'a pas défini de poses-clés. On considère que le mouvement est l'essence même de la danse, et non le moyen d'arriver à une posture déterminée. « La danse naît dans cet espace intermédiaire où s'établit par la pratique une adéquation entre l'image idéale – le mouvement « juste » -- et l'image produite – le mouvement exécuté et éventuellement rectifié en fonction de l'image idéale – l'ensemble se confondant dans une sorte d' « image-miroir » selon l'expression de Mary Wigman. »¹ En Occident, « depuis le début du siècle, la danse est considérée comme une forme de langage où le mouvement est reconnu comme expressif en lui-même. » Contrairement à la danse classique, où « seules importaient les poses, les attitudes et leurs combinaisons codifiées » et qui « cache l'action musculaire pour donner l'apparence de corps agissant par quelque force externe qui élimine l'effort », la danse contemporaine « [...] serait plutôt ce qui relie ces postures. Elle paraîtrait donc consister en un continuum de mouvements, variant en degré d'intensité, suivant le flux et le reflux des impulsions musculaires et vibratoires. »²

Cette survalorisation du mouvement distingue la danse occidentale de la calligraphie, pratique journalière, gymnastique et spirituelle, soit un entretien du corps et une purification de l'esprit par la respiration et la concentration, exactement du même esprit que les arts martiaux ou le yoga. En chinois, la danse a la même racine que le

¹ Izrine Agnès, *La danse dans tous ses états*, op. cit. p. 29.

² Ginot Isabelle, Michel Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, op. cit. p. 19.

centre, le vide. Elle s'est développée sous la forme des arts martiaux. Zhangxu s'est inspiré de la danse d'épée. La boxe *taiji* travaille sur le cercle et la mise en boucle. Cela se rapproche de Rudolf Laban, qui invente les principes de la danse moderne dans les années 20, en imaginant la « kinésphère », une sorte de sphère imaginaire dans laquelle s'inscrit le corps du danseur, ce qui rappelle le schéma idéaliste de Vinci ; et la danse égale le mouvement même qui permet de bouger cette boule. Le mot *kinesis* : changement et mouvement. La danse moderne semble s'opposer à la danse classique en renversant la relation mouvement-repos. La danse classique se définit par les positions, tandis que la danse contemporaine par le mouvement : le corps « parle » en permanence. Les Chinois n'ont pas la même conception ou appréciation de la parole. Dans l'opéra de Pékin, les poses s'imposent, afin d'« éclaircir l'image ». C'est le repos qui prime et qui communique le sens (codé). D'ailleurs, comme dans le yoga chinois ou dans la calligraphie, il y a toujours « du repos dans le mouvement, du mouvement dans le repos ». Ces deux termes ne sont pas séparables.

Le geste

La danse a pour médium le corps humain, et pour l'expression le geste. Or il ne s'agit pas d'une langue du signe, qui associe tel geste à tel chose (ou plutôt signe). Le vocabulaire classique de la danse se réduit certes à un alphabet préconçu, mais on n'attribue pas une signification précise à chaque position.¹ La danse moderne se pratique dans une forme où le geste n'est pas exclusif : le jeu, la voix interviennent. « Ce n'est pas un sentiment à propos de quelque chose, c'est un coup de fouet de l'esprit et du corps dans une action qui est si intense que pour un court instant l'esprit et le corps ne font qu'un. » dit Cunningham. « Dans son essence, dans la nudité de son énergie, elle est une source dont la passion ou la colère peuvent surgir dans une forme particulière, elle est la source à partir de laquelle peut être dérivée l'énergie qui s'exprime en différents comportements émotionnels. »²

La danse contemporaine exploite la spontanéité du geste. L'œuvre n'est pas composée, mais improvisée, ainsi la pleine réalisation du temps, donc de l'être, serait l'ici et le maintenant de danse. Anne Teresa de Keersmaeker définit la composition comme stratégie, organisation et orientation spatio-temporelle, tandis que l'improvisation est selon elle une combinaison des énergies et des personnes. « Être capable de laisser les événements suivre leur cours : peut-être n'est-ce en définitive possible qu'après avoir acquis une certaine expérience de la vie »,³ complète-elle. En effet, son improvisation provient de ses compositions : c'est par le travail sur la

¹ En revanche, les théâtres traditionnels orientaux sont en ce sens extrêmement plus codés.

² Cunningham Merce, *L'art impermanent*, cité in *La danse au XX^e siècle*, op. cit. p. 135.

³ In *Rosas/Anne Teresa de Keersmaeker*, *La Renaissance du livre*, Bruxelles, 2002, p. 35.

répétition qu'elle réussit à « se déconditionner de ses apprentissages ».

Intuition artistique ou influence taoïste ? Cette expressivité 'abstraite' règne aussi la calligraphie : la passion ne se traduit pas simplement par la connotation des mots, tel 'amour' ou 'espoir', mais par le geste même, irréductible au langage. La danse est un art du geste éphémère par le corps, la calligraphie est un art d'écrire par le geste. Comme la calligraphie chinoise, la danse contemporaine conçoit l'image dans son mouvement « de nature pulsionnelle et énergique », et son passage « dans la durée et l'espace-temps ». « L'image, c'est-à-dire le sens à l'état naissant, la pulsion qui s'appréhende sans intermédiaire conceptuel ou discursif est, en fait, la matière et l'objet de la chorégraphie. » La différence est que, dans la peinture gestuelle ou la calligraphie, le geste, si harmonieux soit-il, n'est pas destiné à être la forme finale de l'art, le but est le résultat du mouvement : la trace, l'empreinte du pinceau, qui sont des marques fixes d'un geste éphémère. Ce geste a en vue un objet autre que lui-même, et la forme tracée va dépendre de sa dynamique.

Il est possible de comparer le travail de Cunningham sur le dos avec la technique de peinture lavis. Le dos est le support essentiel où s'accrochent et se soutiennent bras et jambes, il est peu utilisé dans la danse classique et moderne. « Avec le temps, il [Cunningham] en est venu à concevoir un corps capable de répondre à toutes les projections du mouvement dans l'espace par des combinaisons aléatoires, faisant ainsi de la virtuosité un instrument de l'expérience, à la différence de ce qui caractérise le ballet classique, où la virtuosité est cultivée pour elle-même. »¹ Cette exploitation du centre et de la verticalité du corps se trouve aussi dans la peinture lavis, qui exploite les possibilités de mouvement du pinceau et le déplacement du centre de gravité de chaque caractère, à l'encontre de la calligraphie tenant de sa verticalité aussi dans l'espace que dans l'oeuvre. La danse contemporaine, comme la photographie, ne serait-elle pas plus proche de la peinture lavis que la calligraphie chinoise ? Témoignage de Cunningham : « Notre extase, en danse, vient du don possible de la liberté, ce moment enivrant qui nous est donné par l'exposition de l'énergie pure. Et il ne s'agit pas de permissivité, mais bien de liberté, c'est-à-dire d'une conscience totale du monde, et en même temps d'un état de détachement vis-à-vis du monde. »

Cela nous amène à une autre question. Peut-on vivre en dansant ou dans une attitude de danseur ? La danse dans son acception habituelle, n'est que l'expression du mouvement seul, il y a une théâtralité du mouvement, qui n'est pas forcément narratif, mais qui en tout cas, se distingue des gestes familiers que tout le monde ne peut faire. Or la réponse sera positive, si l'on considère que le geste, si banal soit-il, est source de plaisir ou d'émotion. Isadora Duncan dit : « Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie. » Les danseurs postmodernes aux Etats-Unis refusent justement que la danse soit

¹ Ginot Isabelle, Michel Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, op. cit. p. 134.

un art élitiste, et s'intéressent aux gestes quotidiens et aux mouvements corporels des 'non-danseurs'. Elle explore un retour aux forces originelles de la vie. « En danse, il s'agit du simple fait qu'un saut est un saut, et du fait supplémentaire que constitue la forme que prend ce saut. L'attention que l'on porte au saut élimine la nécessité de sentir que le sens de la danse réside dans tout ce qui n'est pas danse ; de plus, cela élimine le souci de causalité, quant à quel mouvement doit suivre quel autre, nous libère du besoin de continuité, et établit clairement que chaque fait de la vie peut être sa propre histoire : passée, présente et future, et peut être observé en tant que tel, ce qui aide à briser les chaînes qui trop souvent entravent les pieds des danseurs ».

De ce point de vue, la danse postmoderne reste un art élitiste, il faut avoir un corps exercé pour « imiter » les gestes quotidiens en gardant leur qualité, il faut pour les spectateurs un œil averti pour admirer cette habileté et spontanéité. L'idée que des mouvements ordinaires soit dignes d'être contemplés peut paraître proche de la philosophie *chan*, cependant dans le cas de la danse, il s'agit d'un art en soi, ou art comme une foi de la vie, tandis que dans le cas du bouddhisme, la contemplation de l'image a pour but de délaisser le monde sensible. Contrairement à la calligraphie chinoise qui perfectionne un corps acculturé, la danse a pour matériau la nudité, l'animalité, le corps primitif, le corps cosmique. La fugitivité, l'insaisissable, la pulsion primitive, ainsi caractérisent la forme chorégraphique. « On exalte ce qui a été caché, le corps, la chair, le désir, on le donne à voir. » « Le public est un grand séducteur. Il est mystérieux, inconnu, il est tapi dans l'ombre, il impressionne parce qu'il ne se révèle pas ».¹ Selon Cunningham, c'est la relation avec l'immédiateté de l'action, l'instant unique, qui donne le sentiment de la liberté humaine, mais aussi de sa non-liberté.

Le danseur en action est 'danseur' et non pas lui-même. Cela le différencie des performers qui utilisent le corps comme simple objet ou médium, ils sont eux-mêmes, ils n'incarnent pas de personnage. Cette frontière est en train de se dissoudre, par exemple dans la danse performative en France. Or, l'attitude de vivre en dansant est possible mais cette vie ne sera pas « normale », il s'agit de vivre en transe, tout en étant indifférent vis-à-vis de la vie sociale. Cette manière d'être ne peut pas être durable, car si elle est « passionnante », elle est aussi, « fatigante », et la danse contemporaine demande un regard conscient, en dehors de soi. En revanche, la calligraphie comme pratique ordinaire est plutôt proche de la gymnastique, c'est-à-dire un entretien du corps par la respiration et la concentration, exactement comme les arts martiaux ou le yoga chinois. Huang Tingjian, calligraphe du X^e siècle a décrit sa performance comme le mouvement dansant d'une idole : quand tout est terminé, l'idole redevient un morceau de bois. Comme dans la danse occidentale, l'homme est à la fois sujet et objet. Mais à l'opposé de la danse où le danseur est sujet incarnant un

¹ Karine Saporta, cité in Crémézi Sylvie, La signature de la danse contemporaine, Chiron, Paris, 1997, p. 118.

objet, le calligraphe retrouve son identité dans la pratique et redevient un objet une fois la pratique terminée. Ce qui explique pourquoi l'artiste contemporain est capable de s'analyser, de se renouveler, d'aller vers l'autre – caractéristique de l'esprit occidental, tandis que les calligraphes chinois fidèles à leur tradition ne peuvent (ni veulent) pas se débarrasser de leur culture, d'une conviction innée que la civilisation chinoise est la meilleure du monde.

Enfin, même si la danse intègre ce genre de gestualité ordinaire, à commencer par la marche, il n'en reste pas moins qu'elle le fait en toute connaissance de cause et que même s'il ressemble à un acte quotidien, l'acte du danseur est prémédité, et conscient de sa non-valeur. La formation de la danse classique est donc indispensable pour un art profond de danse contemporaine, comme un calligraphe habile serait plus à l'aise pour réaliser la peinture lavis ou moderne. La calligraphie impose des lois rigoureuses ; en les maîtrisant l'homme entre dans le royaume de la liberté. N'est-ce pas dire que le corps libéré est d'abord un corps forgé, acculturé ? Quand on a l'œil, on peut reconnaître, au sein d'un groupe de danseurs, ceux qui sont passés par le classique des autres : ils ont une prestance et une qualité de mouvement qui, en général, sont plus affinées. La difficulté serait au contraire de se défaire de ces lois qui deviennent une seconde nature pour ainsi s'intéresser à d'autres domaines, à la vie même. Comme le dit un poète chinois : le travail de la poésie est en dehors du poème.

La danse contemporaine a pour contexte le monde de la modernité. Merce Cunningham : « Le monde de la création contemporaine n'est plus l'univers métrique, mais des univers dans lesquels la mesure change, les choses fluctuent. »¹ Le retour au monde naturel ne sera donc qu'un mythe. Selon J. Gil, dans les sociétés modernes, « le circuit (immédiat de renvoi qui permet la reconnaissance et l'identification du regard, de la parole, des gestes) est brisé, l'anonymat s'installe. » La danse résulte d'une vocation à renouer avec les données symboliques, à la recherche d'une identité personnelle par le sujet dansant, mais ses actions sont intermittentes. Après la danse, l'attitude est changée : « rentrer dans la vie sociale, quitter le monde naturel, la merveilleuse liberté animale et désirante, quitter la musique et la danse et leur temps spécifique, c'est certes quitter la proximité du suicide toujours présent, toujours possible, c'est quitter bien sûr le risque du corps enfin déchaîné, c'est à nouveau se fixer sous un toit, dans une maison, dans l'entourage des relations parentales, conjugales, c'est retourner au monde des hommes : la fête est bien finie. »² Cette attitude est caractéristique de l'art contemporain comme le juge McEvelley : « L'acte consistant à concentrer son attention sur des démarches inconnaissables, spécifiques, suppose que l'on considère pouvoir tirer quelque chose de cette expérience, en dépit

¹ *Ibid.* p. 41.

² Clément C., cité in *La signature de la danse contemporaine*, *ibid.* p. 48.

du fait que l'objet inconnu sur lequel on concentre son attention restera inconnu. »¹
Si certains danseurs sont influencés par la pensée orientale, l'enjeu de la modernité demeure cause et effet de leur art. Ainsi, Anne de Keersmaecker imprégnée de la philosophie taoïste, donne au texte de Laozi « Un engendre Deux, Deux engendre Trois » sa propre interprétation : l'être humain est le lien entre le Ciel et la Terre, d'où sont nés tous les êtres du monde.² Or le sens originel, ou au moins celui compris par les Chinois, est différent : « l'air neutre harmonise l'air *yin* et l'air *yang*. » L'homme n'aura pas de privilège dans la création du monde, il est parmi les dix mille êtres engendrés par l'*air*. Cette vision occidentale issue de la tradition humaniste – l'origine de la Modernité, est probablement ne peut être mise en question – sans elle, l'art contemporain n'aurait plus de raison d'être.

La danse contemporaine demeure sous forme spectaculaire. Le mot danse dérive de la racine *Tan* qui en sanskrit signifie Tension. Par cette logique de dualité, la danse occidentale exploite des combinaisons et des comparaisons entre le temps et l'espace, entre le poids et le flux des énergies, entre le danseur et le spectateur. En contrepartie, le titre joue un rôle important. Il s'agit d'un « mot poétique pour surpasser le virtuel ». La poétique du titre nous rappelle les pièces *fluxus*, dont les titres qu'on affiche sur une pancarte à chaque commencement, et aussi les instructions imprimées sur des bouts de papier, constituent l'essence de l'œuvre. Le vestige du *fluxus* est encore visible dans les peintures-écrits de Ben.

L'argument

C'est aussi Merce Cunningham qui est pionnier dans l'utilisation de la vidéo dans les années 70. Il est considéré comme inventeur de la vidéodanse avec Nam June Paik. La vidéodanse est une danse qui ne peut être vue qu'à travers la vidéo. On y compte les spectacles filmés sur scène, les documentaires sur des chorégraphes, et une danse transformée par la vidéo, disposée pour proposer un point de vue original sur la danse, mais en outre la vidéo peut la dénaturer en rajoutant divers effets spéciaux, comme Paik avec Cunningham. Aujourd'hui la vidéo est entrée en scène, l'écran participant à l'effet visuel et au mouvement rythmique du spectacle. A ce titre, la vidéo est sans doute un outil révolutionnaire, mais peut être dangereux en donnant des images visuelles : on revient au discours platonicien. A part cela, il nous semble que la vidéodanse est très proche de la calligraphie en tant que traces de gestes, sauf que, encore une fois, la vidéo est distancée de l'artiste, il faut « danser avec la caméra » et être conscient de son existence, de sa participation, de sa prise de vue, du résultat visuel. Dans ce cas-là, la connexion entre le corps humain dansant et le support se fait par la caméra, intentionnellement et automatiquement. Dans la calligraphie, la

¹ McEvelley Thomas, *op. cit.* p. 159.

² Rosas/Anne Teresa de Keersmaecker, *op. cit.*, p. 35.

communication est directe, via le pinceau. Du moment où la caméra et le cameraman, dont l'œil remplace celui du spectateur, participe à la danse, celle-ci change de régime. John Martin dit : « La danse moderne n'est pas un système, c'est un point de vue. »¹

Il nous reste la chorégraphie occidentale, art de composer un ballet et d'en disposer les mouvements comme une "écriture". Pour la danse on ne disposait que d'alphabets contraignants et imparfaits, chaque chorégraphe inventant ou mélangeant les écritures existantes. Aujourd'hui la vidéo est utilisée dans le travail de la danse pour l'archivage et la notation car les gestes sont éphémères. Elle est utilisée aussi comme outil de travail ou pédagogique pour finir par être enfin projection sur la scène. Néanmoins, l'écriture chorégraphique est un système plus fidèle que la vidéo. L'écriture chinoise est quasiment une image doublée de la chorégraphie du mouvement temporel et celle du déplacement spatial, parce que d'un côté, on voit le sens des traits (de gauche à droite, de haut en bas, etc.), et de l'autre, la disposition de ces traits dans les cadres carrés (les jeux subtils d'équilibre et de tension entre les traits). La difficulté d'interpréter les notes chorégraphiques nous rappelle que le chinois est une langue très ambiguë et dépend des exégèses, des interprétations personnelles. Pour garder le sens intact, les Chinois de l'antiquité avaient supprimé les ponctuations. Cela exigeait donc la transmission de maître à disciple, le développement d'une capacité de mémorisation solide, afin de comprendre et de saisir l'essentiel, tout en offrant la plus grande liberté de pensée.

La danse est-elle un processus de pensée comme le dit Izrine ? Ou une imitation de la pensée encore indécidée selon Alain Badiou ? Le philosophe postule que la danse et la photographie sont toutes des images « avant qu'il y ait un nom ». Or, l'expérience photographique montre que, « un signe peut être un phénomène qui ne soit pas totalement réductible au langage, l'articulation des signifiants n'est pas le passage obligé de toute signification ».² L'art en processus et en puissance peut être considéré comme « avant et après qu'il y ait un nom ». La calligraphie chinoise croit de son côté que la pensée seule n'est pas la finalité pour toutes les existences. L'homme moderne ne doit-il pas s'ouvrir aux multiples portes de la liberté, en se délivrant de l'impératif discursif ?

En revanche, nous retrouvons dans la danse thérapeutique, inspirée de la danse africaine, la preuve d'une « homologie entre niveau psychique et physique ». On peut définir la transe, élément essentiel de la danse africaine, comme « un évanouissement du moi, une régression, un état hypnotique dans lequel un Autre s'empare du sujet et

¹ Ginot Isabelle, *op. cit.* P. 93.

² Barboza Pierre, *op. cit.* p. 18.

parle à sa place ».¹ Ce qui donne la possibilité de nouvelles représentations, et de les « essayer comme un vêtement neuf pour finalement se l'approprier ». Dans la danse thérapeutique, le couple de mouvements opposés, tout comme le jeu *fort-da*, produit un rythme binaire à la fois physique et psychique. Il ne faut pas oublier que ces mouvements sont indiqués par des mots. D'où la possibilité de guérir l' 'âme' par le mouvement du corps, dont la parole est intermédiaire. La danse et la calligraphie chinoise se ressource toutes à ce « fond chamanique universel » où l'action, la passion et la pensée se confondent.

3) Le tag, calligraphie occidentale

S'il existe un autre art 'en transe' en Occident, ce sera le tag. Le « tag » est littéralement « étiquette ». Il s'agit d'un pseudonyme composé d'une ou plusieurs syllabes de consonance souvent américaine, tracé sur le support mural, ou les voies de communication.

Son origine date de la fin des années 1960 aux Etats-Unis. On attribue cette tradition graphique à l'immigration hispanique (muralistes mexicains). Les jeunes de chaque quartier s'employaient à marquer leur surnom et le numéro de leur rue partout où ils passaient. Le tag représente une marque particulière, une « trace incisive ». Son introduction en France s'est faite au début des années 1980, par une classe culturellement avertie. Le mouvement s'est développé, s'est généralisé ensuite dans la banlieue.

Bien que le tag ait un rôle de signature dans le graffiti, il possède une vie indépendante. Les tagueurs sont « ceux qui se spécialisent dans ce mode d'écriture qui devient une expression pleine et entière ». Il s'agit d'une pratique rituelle, un exercice répétitif, une activité anonyme.

La circonscription

Le tag est d'une certaine manière l'authentique calligraphie occidentale dans le sens où la circonscription de l'espace par l'écriture manuscrite devient visible. La force de sa création est celle du rythme corporel, « manifestation presque tangible de l'invisible ».

Le tag est une signature qui occupe l'espace pictural : un tagueur expérimenté doit avoir la main sûre pour circonscrire d'un seul geste les lettres enchaînées. La signature résulte de longs exercices calligraphiques, qui prennent une forme définitive lorsqu'on peut l'exécuter de manière identique le plus rapidement possible. Ensuite

¹ Schott-Billmann France, in colloque *Danse et pensée* (sous direction de Bruni Ciro), Germs, Sammeron, 2002, p. 63.

l'auteur répète sa signature le plus possible dans l'espace urbain. Selon Boudinet, cette répétition formelle comme son pseudonyme instaure la compensation de la perte de l'identité du sujet. « L'inscription se vide progressivement de son sens à force de répétition, comme ce serait le cas pour n'importe quel mot. Une fois fondu l'enrobage de la signification, érodé par l'usage, on peut percevoir le sens profond du tag, sa fonction de support à l'expression. »¹ Le tag fonctionne comme une sorte d'icône dont la forme demeure vide, sans incarnation.

Le tag délimite l'espace également à l'échelle social. Il détourne, récupère méthodiquement l'espace de la rue, du support mural, des matériaux. « Cet espace [le mur], ces menaces, l'anonymat [...] confèrent aux Ephémères une signification qu'ils ne parviendraient pas à atteindre s'ils s'inscrivaient dans l'espace trop policé de la feuille, de la toile. » En effet, le tag ne peut vivre que dans l'espace ouvert, 'support' de sa pratique. « Quand d'aventure ils [les taggeurs] s'exposent en galerie, c'est encore de la rue qu'ils se réfèrent : elle demeure la source unique de la vigueur d'une protestation sociale, individuelle, et, pour tout dire, morale. »²

La rhétorique

Le tag est pour ainsi dire une sorte d'affichage public sans honoraires ni bénéfices. C'est le manque de contrat avec la société qui diffère le tag de la publicité. Aujourd'hui, l'action anti-publicité se pratique aussi d'une manière similaire au tag : sous forme de barbouillage, d'arrachement ou de collage d'étiquettes, au risque de pénalisation.

Comme le revendique un taggeur : « Vous vous sentez agressé par des signes, vous dites que cette forme d'expression vous gâche les yeux, mais quand je vois les publicités sur l'autoroute ou dans le métro, ça me gonfle autant. On les subit. On paye pour cette publicité que l'on est obligé de voir. »

Acte illégal, le tag s'approprie cependant les méthodes habituelles de la publicité. Il emprunte les mêmes voies de transport, il utilise les mêmes supports muraux et agit par répétition. « L'action de « placer » ou « poser » un tag, sa marque graphique sur les murs de la ville peut être comprise dans les deux sens du mot : à la fois laisser une « trace » de son passage mais aussi imposer un « logo », une étiquette publicitaire qui s'inscrit dans une véritable stratégie de marketing. »³

Le tag ne s'adresse qu'aux connaisseurs. Le sens du terme inventé est auto-référentiel.

Lire un tag est ainsi une devinette laborieuse. D'ailleurs, contrairement au nom propre, le nom du taggeur ne se transmet pas. Il est enfin un jeu monopole, un combat désespéré entre le signe et l'image, entre la loi et la liberté.

¹ Racine E., *Mégapole, tag et mégalomanie*, p. 197.

² Riout D., *La peinture encrapulée : les picturo-graffitis*, p. 207.

³ Bazin Hughe, *La culture Hip-Hop*, p. 189.

La loi

Mais cela est au prix de son illégalité. Le nouveau code pénal, promulgué en mars 1994, insère un article concernant les tags. « Miroir de l'imaginaire social, du rêve d'une société « propre » et « sans risque », ce nouveau code pénal reflète les peurs modernes. » Le tag est définitivement hors de la loi -- celle de l'écriture et celle d'écrire.

Le tag s'oppose au graphisme de la calligraphie latine par sa gestualité et sa picturalité. D'autre part, il transgresse le langage poétique en opérant des transformations par rapport à l'écrit « conventionnel ». Il dénie le mot - instituant de la Loi. « Du fait de son procès métaphorique, le tag pourfend sauvagement le signe verbal par le symbole, lève toute possibilité de corrélation et suspend ainsi l'omniprésence du mot sur l'unicité du sens. Le déni de la Loi propre aux tags, s'il marque l'illégalité même de la pratique, s'opère en premier lieu à l'encontre du code linguistique, du Père symbolique.»¹

L'acte de tagger ne peut être séparé de son caractère illégal. « C'est la part de risque l'écoute du moindre bruit, du moindre changement de l'environnement, les décharges d'adrénaline qui en résultent, produisent un état « second » qui s'apparente à la transe. » Bazin cite ainsi un taggeur : « Je suis en transe, moi je suis en transe quand je tague. Avant d'aller taguer, avant de sortir, en préparant le matériel, j'éprouve une excitation incroyable, ça me donne une énergie, je suis prêt... » L'acte illégal est au profit d'un individualisme anémique et anonyme. « Sans aucune revendication au sens politique du terme, le taggeur répète son pseudonyme revalorisant un moi minoré », conclure Hughe Bazin.²

Comme dans l'iconographie classique, l'image du tag fonctionne par le vide, or ce vide s'opère par le manque, l'absence, la destruction du sujet. « La création ne se place pas dans une forme mais dans un mouvement. La forme n'a aucune prétention à l'art, c'est une mise en oeuvre. »³ Le taggeur ne met en récit que lui-même en train de tagger. « Pris dans un acte « d'autosymbolisation », le taggeur n'a d'autre issue que sa propre destruction en tant que sujet, pour se poser ensuite dans l'anonymat "vide" et insensé d'un « sujet=objet=X » auquel il va s'assujettir, du moins, tenter de s'assujettir. »⁴ L'anonymat du taggeur est une stratégie pour se protéger , mais aussi une contrainte pour satisfaire son narcissisme. « Mais les taggeurs sont incapable d'éradiquer totalement le mot qui les transcende et qui leur résistera toujours, et la Loi est enfin reconnue par les repentants. »⁵

¹ Boudinet Gilles, *op. cit.* p. 99.

² *Ibid.*, p. 70.

³ Bazin Hughe, *op. cit.*

⁴ Boudinet Gilles, *op. cit.* p. 87.

⁵ *Ibid.* p. 103.

De l'initiation technique à la création auto-référentielle, de l'importance de l'action à l'expression de soi, le tag déploie ses propres rituels. Sous l'apparence d'une liberté totale de création, les taggeurs sont soumis aux nouvelles règles de leur communauté, sous peine de « toyage ». Le tag crée « une société de comitatus (compagnonnage), une communauté structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée, ou même une communion d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale des aînés rituels. »¹

Le sort du tag

Quel avenir pour le taggeur ? Un taggeur pourrait devenir plus tard un fresqueur, entrer dans une galerie d'art, ou simplement rester un "ex-taggeur".

Boudinet distingue trois types de taggeurs : « le conservateur, le stratège, et le démonstrateur ». Ces trois positions – être dans le « faire » mimétique du rite, se situer dans l'appropriation du cadre soit stratégique, soit culturel – font écho au critère du milieu socioculturel. Dans l'espace du tag, l'anonymat semble libérer l'auteur de toute contrainte sociale. Or le tag ne change en rien le déterminisme socioculturel des rapports au savoir et au langage. « Son métissage, sa mobilité et son apparente licence participent d'un simulacre qui, insidieusement, fait le jeu de ce qu'elle feint de transgresser. »² En revanche, le tag est devenu un phénomène médiatique porteur . « Le métissage transe-culturel est devenu lui-même une fiction, un jeu de rôles. »³ Quelques perspectives : scolarisation (les taggeurs servent à renforcer l'ancienne structure sociale), esthétique (ils servent de modèle pour un simulacre de résistance.), diffusion (le porte-voix, l'étranger, a acquis le rituel et s'en sert pour leur observation par leur propre langage, logique.), mise en médiation (ces taggeurs servent de passage). « Bref, il y a un double scénario : rite de séparation du milieu commun, rite d'agrégation au milieu sacré ; marge ; rite de séparation du milieu sacré social ; rite de réintégration dans le milieu commun. »⁴

Tag et calligraphie chinoise

Le tag est art de modélisation. Il est un récit, une répétition par les constructions formelles, les pratiques, et le processus d'appropriation par mimésis. Le tag invente un style. La calligraphie est art de modulation. Elle est description et illustration. La calligraphie engendre un style.

Le tag se voit et se veut condamné par la loi. L'inscription calligraphique dans

¹ *Ibid.* p. 116.

² *Ibid.* p. 185.

³ *Ibid.* p. 187.

⁴ *Ibid.* p. 113.

l'espace culturel ou naturel est une ancienne tradition en Chine. Le rite impérial de graver des textes sur la pierre dans les montagnes sacrées, date de plus de deux mille ans. Les lettrés écrivent leur poème ou leur prose improvisés sur un mur ou un rocher. Quant à l'espace religieux ou profane, les épigraphes sont des indications et évocations indispensables à l'image du paysage cultivé et à sa "lecture".

Le tag est un acte réalisé par des adolescents, des moins favorisés. Il crée des personnages, met en intrigue. La calligraphie est activité des détenteurs de l'écriture et du savoir.

Le tag ne permet pas de transférer des compétences, il inscrit la dépossession de soi qui est fatalement un manque. Or, « la capacité à pouvoir mettre en signes et ainsi à représenter, abstraire, induire et conceptualiser de façon réflexive ses propres expériences en objets "théoriques" et en savoirs, sont devenus alors échangeables et transférables sur d'autres situations ». ¹ La calligraphie promet la perfectibilité de la personne et demande un transfert des compétences venues d'autres domaines. Chaque oeuvre calligraphique est un enseignement. « L'homme et sa calligraphie vieillissent (murissent) de concert. »

Tous les deux sont porteurs à la fois des gestes d'écrire, de graver et de peindre sans se réduire à l'un d'eux. L'art se trouve dans l'acte, dans le tracé, dans la recherche de soi identique. Signature ou étiquette ?

Le tag comme une nouvelle forme de pratique calligraphique serait-il reconnu par les calligraphes chinois ? En Chine le tag est nommé xifang tuya « griffonnage occidental ». *Tu* : appliquer, enduire, griffonner, barbouiller, effacer, biffer, rayer. *Ya* : corbeau. Cette expression vient de Lu Tong, poète des Tang : « brusquement [je] renverse de l'encre sur [une feuille de papier de]mon bureau, [je] barbouille un poème [dont l'écriture ressemble aux] vieux corbeaux. » ² *Tuya* signifie mauvaise calligraphie ou mauvaise composition. En Occident, le jugement du tag porte principalement sur son caractère illégal et non sur son expression artistique. Pour les Chinois qui désapprouvent le tag, la raison de cette dévalorisation ne tient pas à son illégalité, mais au fait de sa technicité simplicité et primitive par rapport aux « écrire-lois » chinois.

Le "tag" chinois existe toujours et consiste simplement en des signatures sur des sites célèbres, arbres, pierres, bois, etc. L'écriture est toujours reconnaissable.

Dans un épisode du roman chinois « Pèlerinage à l'ouest », il raconte que le Singe-Roi fait un pari avec le Bouddha, jurant qu'il pourrait sortir de la main de ce dernier. D'un saut magique, il a parcouru dix-huit mille lieues, et se trouve devant d'immenses colonnes qu'il prend pour les piliers du ciel, situés au bout du monde. Il écrit « le

¹ *Ibid.* p. 148.

² — « — » “ ————— ” .

Vieux Sun a fait le tour ici » sur l'une d'elles. Or, au retour, il s'est rendu compte qu'il est toujours dans la paume du Bouddha et que c'était sur un de ses doigts qu'il avait signé.

V Conclusion

Le point commun entre la calligraphie et l'art contemporain est sans doute la notion de l'image – en tant que puissance, processus, mouvement, et indice du monde. C'est par souci de la création de l'image qu'a eu lieu un échange réel et une affinité esthétique entre la Chine et l'Occident contemporanément. Ceci se présente sous trois aspects : formel, technique et théorique. La fascination des artistes occidentaux pour l'écriture chinoise se traduit dans leurs œuvres par des figures d'idéogrammes, des tracés gestuels qui ressemblent à la calligraphie cursive. On s'approche ainsi l'expressionnisme abstrait, comme l'action painting de Pollock, de l'acte calligraphique. Or, la recherche picturale occidentale et la calligraphie traditionnelle sont incompatibles car leurs horizons sont différents. C'est pourquoi l'effet n'est pas le même. Parallèlement, les artistes occidentaux sont incités à acquérir la technique spécifique à la calligraphie chinoise, à commencer par l'utilisation du pinceau et de l'encre de Chine. C'est le cas extrême de Fabienne Verdier qui crée aujourd'hui la peinture calligraphique après dix ans d'apprentissage « ascétique » mais « fructueux » en Chine. La technique calligraphique est ainsi un emprunt, un passage ou pèlerinage dans une ultime quête de création picturale. Quant à l'influence théorique, il y a à la fois l'inspiration des œuvres calligraphiques comme écriture première, poétique (Segalen, Henri Michaux) et celle de la pensée bouddhique chan (Cunningham, Cage), sources de l'esthétique chinoise.

L'écriture chinoise, soit la calligraphie au sens large, est un art traditionnel. Comment peut-elle entrer dans le champ artistique occidental ? Par sa double nature picturale et linguistique, qui est désormais impliquée dans le dilemme éternel en Occident, entre le signe et la forme, le dessin et la peinture, l'idée et la matière. La notion de vide, d'inachevé, constitue un certain écho lointain à la justification de l'art contemporain. Nous considérons que l'authentique tradition chinoise ne se trouve pas dans ses vestiges, mais dans la manière dont elle se régénère en corrélation avec son passé et l'étranger. L'évolution de la notion d'image est le porte-parole de cette attitude. Nous sommes critiques face aux stéréotypes occidentaux sur la culture chinoise, telle la simplification de la notion d'image comme concept immuable, identique à celui de l'Occident. Ceci est représenté par excellence par la calligraphie, qui n'est pas seulement dans son résultat – l'art de l'écriture, mais surtout dans son action même – l'art d'écrire.

L'écriture chinoise est le texte de l'Histoire et l'histoire en image. L'image chinoise a connu trois phases : providentielle, artificielle et illusoire. Originellement, le monde et l'homme sont en harmonie. L'homme imite les lois naturelles et instaure les siennes comme indices du Ciel. L'image est imitation de la force énergétique du monde. L'écriture est née au sein de cette vision, elle est produite suivant la Loi et constitue la loi en image. Tout comme l'art roman ou gothique, son évolution est subordonnée au fonctionnel. Dans la deuxième phase, l'image providentielle est démentie, elle est désormais artificielle, poétique. La forme d'écriture se stabilise, elle devient un jeu. Néanmoins, cette activité est attachée à l'usage de l'écriture, l'art d'écrire coïncide avec l'art de vivre, le monde humain communique avec la nature, par la notion de l'air virtuel qui engendre tous les être et circule dans l'univers. C'est la période de la calligraphie proprement dite. S'ensuit la troisième phase de la Chine traditionnelle, où l'homme et la société se dissocient. L'image est vidée de sa substance ontologique et ne garde que son apparence sensible. C'est en saisissant cette illusion, si fragile soit-elle, que l'homme va comprendre la véracité du monde. L'écriture comme signe providentiel se voit contrariée par la notion du vide, elle ne peut plus satisfaire à la quête de liberté individuelle de l'homme. Celui-ci s'oriente vers la peinture lavis, transformation et transgression de la loi d'écrire.

Dans ces trois phases successives, les précédents ne sont pas exclus. L'image artificielle est de la même veine que l'image providentielle, de même l'image illusoire garde son apparence authentique. Cela ressemble plutôt à un cercle dont le centre est en vacuité, schéma comme vestige de la mesure temporaire, instaurée comme l'origine et le symbole de la civilisation chinoise. Le cercle ne cesse de s'élargir dans l'histoire tout en restant fidèle à « l'empire du milieu ». L'homme s'éloigne du centre, mais éprouve un besoin grandissant de retour à l'origine, au centre, au passé. Nous considérons ce cycle « vertueux » -- ou vicieux selon les points de vue -- comme le mouvement propre à la civilisation chinoise. L'introduction du bouddhisme en Chine en est un exemple. Pensée étrangère aux philosophies antiques, elle incite à la création des religions vernaculaires dont le taoïsme. Sa notion de l'image illusoire rend caduque l'ancienne notion de l'image indiciaire, contribue à la théorisation de l'image artificielle, et sa configuration avec ces deux-là donne naissance à un nouveau concept, celui de l'image phénoménale, idée noyau de l'école bouddhique chinoise *chan*, aujourd'hui revendiquée par certains maîtres de l'art contemporain.

L'introduction du christianisme en Chine a lieu bien avant le VII^e siècle. L'effort pour se faire accepter via le bouddhisme (en se servant de la terminologie et du costume bouddhique) est un échec. Ce sont les Jésuites qui ont compris la place privilégiée du confucianisme et la logique chinoise : il faut passer par le centre pour y entrer. Or, l'histoire moderne, à commencer par les Guerres de l'Opium, est d'une brutalité inattendue pour la culture chinoise qui se contemple dans ses arts exquis. Est-ce que

l'Occident a frayé avec force un chemin de pénétration par la frontière, en brisant le cercle autonome chinois ? Nous avons donc souci de critiquer une autre attitude non moins arbitraire, celle de stéréotyper le monde occidental du point de vue chinois. Car comment se faire une image lucide tant qu'on demeure égocentrique ? La culture chinoise, aussi sage soit-elle, n'a pas empêché sa défaillance vis-à-vis des Occidentaux, et la récupération est au prix de sa modernisation encore tâtonnante. La nostalgie de leur « culture traditionnelle » chez certaines élites chinoises ou sinologues, et leur tentation de s'y retrouver, traduisent la puissance de l'idéologie chinoise toujours vivante, qui refuse de faire face à l'Occident, notamment à son esprit critique et analytique, tant que ce dernier n'admet pas de s'annexer à elle. Or, ce refuge dans le passé et cette indifférence à l'actuel ne serait qu'une acceptation passive du monde mondialisé, qui aboutirait à se faire inconsciemment dominer.

En effet, les Occidentaux sont aussi confrontés à la question de la tradition. L'esthétique chinoise peut-elle comprendre l'ampleur et la profondeur de l'art contemporain occidental ? Le détour par la Chine pourrait-il leur permettre de s'examiner à partir d'un regard du dehors ? La sinologie par son acte de rendre tangible la culture chinoise latente (traduction, vulgarisation des concepts) est une démarche nécessaire pour faire sortir la culture chinoise de son inertie et auto-contemplation, mais son objectif ultime est de revitaliser la culture occidentale par la dissection de l'autre. Cela nous semble à la fois lui faire courir le risque de se perdre dans la civilisation chinoise, qu'elle avoue de ne pas arriver à comprendre, et de schématiser de nouveau la tradition occidentale en tournant seulement le manche à l'envers. Ainsi, en disant que les Chinois ne dissocient pas le corps de l'âme, ou l'image de l'idée, on juge que Platon a eu tort : cependant ces formules clichés ne se basent que sur une suite d'interprétations platoniciennes plus ou moins fidèles. Il faut donc remonter à l'origine en relisant Platon et les *Mutations*, et chercher par là leur affinité, ou plutôt une certaine logique commune à l'humanité. Le va-et-vient entre l'Occident et l'Orient est ainsi dialectique et interminable – ce qui est caractéristique de la recherche intellectuelle. Mais encore une fois, si cette logique est universelle, seulement exprimée en différentes langues, sous différentes formes, on pourrait douter de la validité de la recherche théorique, de notre recherche présente, vis-à-vis de la pratique artistique. Ceci concerne d'une part la situation de la recherche par rapport à la pratique : être dehors ou dedans, conceptuel ou pragmatique ; par ailleurs à la vieille querelle sur : saisir et représenter le monde par le mot ou par l'image ? – à côté de l'insouciance du calligraphe chinois qui ne cherche pas de réponse. Ce calligraphe à l'image idéale existe-il aujourd'hui ? Après la désillusion de sa propre culture suivant celle de l'Occident, le Chinois doit-il faire le choix : entre abandonner la calligraphie comme pratique existentielle ou se complaire dans une activité réformée, occidentalisée, continuer à marcher dans la tradition ou entrer dans le jeu de l'art

contemporain occidental ? Toujours par la même logique, dans le système de la pensée occidentale, pour répondre, nous n'avons qu'un choix, tranchant, alors que dans celui de la pensée chinoise, on peut ne pas choisir : ni le positif, ni le négatif, ou, et l'un et l'autre.

Ces interrogations sont hors de notre sujet de recherche. C'est néanmoins à partir d'elles que nous sommes partis pour comparer la notion de l'image ainsi que leurs formes artistiques dans les deux mondes.

Nous avons tenté de définir la notion d'image par rapport à celle de signe, en nous appuyant sur les théories de Peirce. La théorie sémiologique de Peirce n'est pas approuvée par tous les linguistes. Sans doute ces derniers tiennent-ils à la place privilégiée du langage dans les systèmes de signes : n'est-ce pas encore un terrain de combat entre le mot et l'image ?

L'image et le signe ne seraient qu'une chose : la représentation de la puissance énergétique du monde désignée ou vue, de différentes façons. L'image est le processus, le signe est la finalité. La culture chinoise prime l'image et se méfie du signe, tandis qu'en Occident classique, le signe est plus proche de la Vérité et supérieur à l'image. Cela dit, la nécessité de représenter, ainsi que la logique de la procédure – ce qu'on désigne par dessin, dessein, dispositif, ou économie – est la même dans les deux mondes. La différence de position sur l'image et le signe fait que le dessin est pictural en Chine, c'est la calligraphie. Il est censé être invisible, au moins impersonnel en Occident, où ont été conçues la peinture et l'enluminure. L'écriture comme représentant de l'art pictural chinois est ainsi analogique à l'icône, source de l'iconologie occidentale. Toutes deux sont la mise en œuvre du dessein culturel, par une imitation de l'image providentielle. Cette imitation se veut indiciaire. Il y a donc un mouvement de déplacement, qui s'effectue entre le référent et le référencié, cela sous la condition du vide virtuel. Le vide en chinois connaît trois termes, correspondant respectivement à trois notions d'images : vide négatif, virtuel ou néant. Seul le deuxième est d'ordre calligraphique. Aujourd'hui, beaucoup d'interprétations du vide dans l'art chinois ne sont que des idées reçues du vide opposé au plein, et il s'agit souvent de l'opposition entre le nominable et son contraire. En effet, l'icône fonctionne aussi par le vide virtuel, point crucial sur lequel les iconophiles se battent avec les iconoclastes. Ce vide virtuel s'effectue par l'air dans l'art chinois, et dans l'icône par le souffle – soit le Saint-Esprit. Nous constatons ici la séparation des deux pensées : dans le premier cas, le corps humain reste en contact direct avec l'univers, la Providence, tandis que dans le deuxième, il est en confrontation avec l'âme et est subordonné à celui-ci. Le Chinois se complaît dans l'imitation de la marche du Ciel ; l'Occidental aspire perpétuellement à l'ascension spirituelle, en délaissant le corps terrestre. Dans les deux cas, la déception est inévitable. Voici que l'argument des iconophiles contribue à engendrer les premiers

humanistes au sein du christianisme, ainsi que la peinture plus « réaliste ». L'imagerie occidentale moderne, issue de cette tradition iconique, continue sur le même chemin de création. Cependant sa rupture avec l'art classique est radicale : désormais elle privilégie, elle aussi, la picturalité de l'œuvre, le processus de création, l'expression du corps humain, etc. De même, la vulgarisation de l'écriture et celle de son art rendent la calligraphie stéréotypée et donnent naissance à la peinture lavis, plus libre, expression de l'intentionnalité de l'homme. Ce qu'on réclame aujourd'hui de la calligraphie, s'approche plutôt de la forme picturale des gestes calligraphiques, soit la peinture lavis, qui relègue la technique calligraphique et transgresse ses lois. Sa parenté avec la pensée bouddhique donne accès à son rapprochement avec l'art contemporain occidental, influencé par des écoles philosophiques modernes comme la phénoménologie ou le pragmatisme. Ce rapprochement historique n'est pas négligeable dans notre comparaison entre l'attitude calligraphique et la photographie, la danse contemporaine, le tag, qui exploitent délibérément, "après la peinture", l'imagerie moderne.

La naissance de la photographie exige une redéfinition de la représentation en Occident. Elle est en effet une image indiciaire, à la fois celle de l'objet référent et celle du sujet intentionnel. Cette nature la rapproche plus de la peinture lavis que de la calligraphie : en saisissant l'apparence visuelle, l'homme risque de capter la véracité du monde. Ainsi, la photographie serait d'une attitude proche du bouddhisme chan, celle d'indifférence et d'un œil exercé devant le monde visible. Cette attitude n'était-elle pas déjà apparue dans le dessin d'après nature, dans la peinture en plein air, qui cherche une transmission de messages dans l'immédiat ? L'instantanéité photographique ne sera que la réalisation de ce rêve, bien qu'elle soit passée tout de suite de l'ordre représentatif à l'ordre reproductif, grâce à l'automatisme via l'appareil photographique. Dans l'art pictural chinois, la technique permet de maîtriser tous les hasards produits par le pinceau au contact du support, la spontanéité des gestes en fait presque l'égale de l'instantanéité photographique qui sont des traces indiciaires spatiales et temporelles.

La question du geste se pose alors. Sur cela la danse contemporaine est sans doute parlante. La danse est un art des gestes corporels, tandis que la calligraphie est art des traces gestuelles. La spécificité de la danse réside sans doute dans la double nature du danseur : il est à la fois objet et sujet de l'action. Ici encore, nous pouvons proposer l'acte calligraphique comme un mouvement de danse, l'artiste à la fois auteur et instrument de son art. Sauf que, dans le premier cas, l'homme est en état de transe en dansant et redevient lui-même après, tandis que la performance calligraphique est le véritable moment d'existence pour les Chinois. En Chine, la danse a été très peu développée, c'est la gymnastique qui a remplacé son rôle dans la société. En vue de

l'efficacité de la création corporelle, la danse occidentale et le yoga chinois travaillent tous sur la respiration et les possibilités de mouvements corporels. Or, la danse est une activité artistique et son exercice peut aller contre la nature du corps humain. Tandis que le yoga chinois ou la calligraphie ont pour but de perfectionner le corps par lequel l'esprit se libère. La danse moderne retrouve par contre la poésie dans les gestes ordinaires, quotidiens. Ainsi, on pourrait se demander si la danse peut devenir une attitude de vie ? Nous en doutons car cela suppose une conscience de se voir du dehors – ce qui est vrai dans la tradition scénique de la danse, et qui n'est pas démenti par la danse contemporaine. Cette dernière a en effet déplacé ce regard indifférent par l'image mentale et machinale : l'introduction de la vidéo dans la danse en est la preuve. Le danseur qui danse avec la caméra doit être sensible à ses séquences et l'essence de son art devient une question de prise de vue. La vidéodanse est comme la calligraphie : trace des gestes corporels (d'autant plus qu'elle remplace partiellement la fonction de l'écriture chorégraphique), avec une différence fondamentale : la technologie distanciée du corps et le prolongement du corps par le pinceau. La danse contemporaine conçoit l'espace et le temps d'une manière différente de celle de la danse classique. Le corps est ainsi pris dans un flux de mouvements et se libère des codes. Pourtant, ce sont souvent les danseurs passés par l'entraînement classique qui exploitent le mieux la danse moderne. Cela conforte la conviction calligraphique chinoise : il faut entrer et sortir par la loi pour atteindre la Voie.

Le tag a pour problématique d'être hors la loi : hors la loi d'écriture car son contenu est un jeu de mots difficile à déchiffrer ; hors la loi d'écrire car réalisé dans un espace public non autorisé. En circonscrivant les lettres, le tag devient forme enfin visible du signe en Occident, dont le pseudonyme remplit le manque de Signe absent. Le taggeur signe, ou plutôt diffuse des étiquettes de soi pour obtenir en revanche, à leur retour, une valeur, une reconnaissance : le tag fonctionne de la même manière que l'image publicitaire, il s'en différencie au fond, par son absence de contrat avec la société.

Comment expliquer que la danse moderne, ainsi que l'expressionnisme abstrait, le fluxus, le tag, soient nés aux Etats-Unis ? L'influence du pragmatisme américain et anglo-saxon n'est pas négligeable. Cette philosophie qui donne la priorité à l'expérience et à l'action est-elle plus proche de la pensée orientale ? D'ailleurs, il faudrait aussi mentionner la phénoménologie de son rapport avec la pensée *chan*.

Il sera intéressant de revoir la question de l'art chinois le biais la psychanalyse. Il nous semble que les Chinois n'ont pas développé leur psyché de la même façon que les Occidentaux. Sans doute comme son écriture, le Chinois a conservé un caractère « premier ». Voir, montrer, créer sont par conséquent d'une toute autre logique et acquièrent d'autres formes qu'ailleurs. Le monde chinois et le monde occidental actuels partagent une zone de communication culturelle aussi bien qu'économique. Il

devient plus difficile que jamais de distinguer ce qui est chinois de ce qui est occidental. Pourquoi avons-nous encore ce besoin de différenciation ? S'agit-il de la disparition ou du déplacement du milieu du monde ?

**Table chronologique des dynasties de la Chine
et notes sur l'évolution calligraphique**

Dynastie	Chronique	Ecriture	Notes
Empires mythiques	2600-2205 av. J.-C.	Noeuds, incision, dessin	Mémorisation naturelle
Xia	2205-1766 av. J.-C.	Gravure sur os	Invention de l'écriture
Shang	1766-1122 av. J.-C.	Gravure sur bronze	
Xi Zhou	1122-770 av. J.-C.	Gravure sur pierre	
Printemps et Automne	770-457 av. J.-C.	Pinceau sur bois et bambou	Diversification du pouvoir et de l'écriture
Royaumes combattants	475-221 av. J.-C.	Pinceau sur soie	Vulgarisation de l'écriture et des livres
Qin	221-206 av. J.-C.		Unification du pays et de l'écriture
Han	206 av. J.-C.-220 ap. J.-C.	Pinceau sur papier	Introduction du bouddhisme
Trois Royaumes	220-280 ap. J.C.		Développement de la calligraphie
Jin	265-420 ap. J.C.		Formation de la classe aristocrate <i>shi</i>
Dynasties du Sud et du Nord	420-581 ap. J.C.		
Sui	581-618 ap. J.C.		
Tang	618-907 ap. J.C.		Fondation de l'Ecole <i>chan</i> . Epanouissement de la calligraphie, début de la peinture lavis
Cinq dynasties	907-960 ap. J.C.		
Song	960-1279 ap. J.C.	Imprimerie typographique	Formation de la classe des lettrés <i>wenren</i>
Yuan	1271-1368 ap. J.C.		
Ming	1368-1644 ap. J.C.		Introduction des Jésuites en Chine
Qing	1644-1911 ap. J.C.		

BIBLIOGRAPHIE

En français

- AUMONT Jacques, *L'image*, Nathar, Paris, 1990
- AUGE Marc,
La guerre des rêves, Seuil, Paris, 1997
Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Seuil,
Paris, 1992
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, Chiron, Paris, 2002
- BARBOZA Pierre (sous direction de LAUFER Roger), *La parenthèse indicielle dans l'image, de la reproduction chimique et électronique à la représentation numérique*, thèse, Université Paris VIII, Paris, 1994
- BARTHES Roland, *La chambre claire*, Seuil, Paris, 1980
- BAZIN Hugues, *La culture Hip-Hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 1995
- BECHER Bernd et Hilla, *Château d'eau*, Schirmer/Mosel, Munich, 1988
- BELLOUR Raymond, *L'entre-images*, La différence, Paris, 2002
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000
- BILLETER Jean-Francois , *L'art chinois de l'écriture*, Seuil, Paris, 2001
- BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme formes*, MMC, Genève, 2004
- BOUDINET Gilles, *Pratiques Tag, vers la proposition d'une « transe-culture »*, l'Harmattan, Paris, 2001
- BOURDIEU Pierre, Darbel Alain, *L'amour de l'art*, Minuit, Paris, 1985
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1974
- BRUNI Ciro, *Danse et pensée, une autre scène pour la danse* (colloque), Germs, Sammeron, 2002
- CADOZ Claude, *Les réalités virtuelles*, Flammarion, Paris, 1994
- CHENG François, *Vide et Plein*, Seuil, Paris, 1991
- COUCHOT Edmond,
Image : de l'optique au numérique, Paris, Hermès, 1998
La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998
- CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Chiron, Paris, 1997
- CRISTIN Anne-Marie, *Histoire de l'écriture*, Flammarion, Paris, 2001
- DERMAN Ugur, *Calligraphies ottomanes*, Seuil, Paris, 2000
- DERRIDA Jacques,
La Dissemination, Seuil, Paris, 1972
De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967
L'Écriture et la différence, Seuil, Paris, 1967
- DIDI-HUBERMANN Georges, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Flammarion,

Paris, 1995

DUCHAMP Marcel, *Du champ du signe*, Flammarion, Paris, 1994

ECO Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Seuil, Paris, 2000

ERLBAUM Lawrence, *Perceptual aspects of the chinese language*, Associats INO Publishers, 1991

ESCANDE Yolaine (traduits et commentés par), *Traité Chinois de Peinture et de Calligraphie*, Klincksieck, Paris, 2003

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Seuil, Paris, 1966

FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Denoël, Paris, 1977

GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, Larousse, Paris, 2002

IZRINE Agnès, *La danse dans tous ses états*, L'Arche, Paris, 2002

LIN Meiyi, *The learnability and psychological processing of reading in chinese and reading in english*, City University of HongKong, Hongkong, 1997

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 2000

LUSSAC Olivier, *Happening et Fluxus*, l'Harmattan, Paris, 2004

GARNET Jacques, *Chine et christianisme*, Gallimard, Paris, 1982

GRANET Marcel, *La pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1980

HEINICH Nathalie,

La gloire de Van Gogh, Minuit, Paris, 1991

Le triple jeu de l'art contemporain, Minuit, Paris, 1998

JULLIEN Francois,

Les valeurs allusives, Ecole française d'Extrême-Orient, Paris, 1985

Procès et Creation, Librairie generale francaise, Paris, 1996

La Propension des choses, Seuil, Paris, 1992

La grande image n'a pas de forme, Seuil, Paris, 2003

L'éloge de la fadeur, P. Picquier, Paris, 1992

L'ombre au tableau, Seuil, Paris, 2004

KAMENAROVIC Ivan, *Arts et lettres dans la tradition chinoise*, Cerf, Paris, 1999

KHATIBI Abdelkebir, *L'art calligraphique arabe*, Chêne, Paris, 1974

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Folio essais, Paris, 1985

LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Pocket, Paris, 1996

PAZ Octavio, *Le singe grammarien*, Skira, Paris, 1972

PANOFSKY Ewin,

L'oeuvre d'art et ses significations, Gallimard, Paris, 1969

La perspective comme forme symbolique, Minuit, Paris, 1975

PEIRCE Charles S., *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 2001

PENG Changming, *Echos*, Youfeng, Paris, 2004

PETRUCCI Raphaël, *La philosophie de la nature dans l'art d'extrême orient*, Youfeng, Paris, 1998

- PIETTRE Bernard, *Philosophie et science du temps*, PUF, Paris, 1994
- PLATON, *Le Sophiste* (traduction de Nestor Cordero), Flammarion, Paris, 1993
- POPPER Frank, *L'art à l'âge électronique*, Hazan, Paris, 1993
- MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1985
- MAQUET Jacques, *L'anthropologie et l'esthétique*, Métailie, Paris, 1993
- MC EVELLEY Thomas, *Art, contenu et mécontentement*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991
- MICHAUX Henri,
Frottages, Bärtschi-Salomon, Genève, 2001
 Idéogrammes en Chine,
 Saisir, in *Oeuvres complètes III*, Gallimard, Paris, 2004
- MICHAUX Yves, *La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 2005
- MILLET Catherine, *Le critique d'art s'expose*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporaine*, Seuil, Paris, 1996
Transparence, opacité ? Diagonales, Paris, 1999
- MORAVIA Alberto, *Tout l'oeuvre peint de Picasso, période bleue et rose*, Flammarion, Paris, 1980
- MORFAUX Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, Paris, 2001
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Hatier, Paris, 1983
- SEGALIN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Librairie générale française, Paris, 1999
- SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, Minuit, Paris, 1992
- VENDIER-NICOLAS Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Klincksieck, Paris, 1998
- ZAO Wuji, *Encres*, Librairie Séguier, Paris, 1989
 Catalogue *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Paris, 1989
 Catalogue *Partage d'exotismes*, Seuil, Paris, 2000
 Catalogue *Les maîtres de l'encre*, Mainichi shimbun, Paris, 1998
Culture and thought, Yeal review, Vol 108-2001, P291-310

Sources visuelles

- CUNNINGHAM Merce, CAGE John, *Changing steps*, 1973
- DARDE Corinne, *La danse du corps qui parle : une initiation à la danse contemporaine*, Ministère de la culture, Paris, 26 minutes
- DECOUFLE Philippe, *Codex*, Paris, 1987, 26 minutes
- DE MAY Thierry & DE KEERSMEAKER Anne-Thérèse, *Rosas Danst Rosas*, Edition à voir, Amsterdam, 1997, 57 minutes
- PLOUCHARD Jean-Michel, *Philippe Decouflé, Compagnie DCA*, Injam Production,

Paris Première, Paris, 1998, 28 minutes

Joëlle Bouvier & Régis Obadia, l'Esquisse, Injam

Production, Paris Première, Paris, 1997, 26 minutes

RIOLON Luc, *Danse, la danse contemporaine, l'explosion*, CNC, Paris, 1992, 54 minutes

En chinois

CHEN Fangji, *Essais sur la calligraphie*, Editions Huawen, Pékin, 2003

CUI Erping,

Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'Antiquité, Editions de la peinture et de la calligraphie de Shanghai, Shanghai, 2002

Suite de l'Anthologie des essais de la calligraphie depuis l'antiquité, Editions de la peinture et de la calligraphie de Shanghai, Shanghai, 2003

FENG Youlan, *L'histoire de la philosophie chinoise*, Université de Pékin, Pékin, 2001

HUANG Shouqi, ZHANG Shanwen, *Le livre des Mutations, Traduction et notes*, Edition des Livres Antiques de Shanghai, Shanghai, 2000

LU Fusheng, *Ecologie de la calligraphie*, Editions de l'Institut des Beaux-Arts de Zhejiang, Shanghai, 1991

LU Sixian, *Archéologie et mythes*, Editions de l'archéologie, Pékin, 2003

LIU Gangji, *Le Livre des Mutations et l'esthétique*, Editions de Shenyang, Shenyang, 1997

QI Zhixiang, *L'esthétique dans le bouddhisme*, Editions de Shanghai, Shanghai, 1997

MA Qinzong, *La calligraphie et la forme culturelle*, Editions de la peinture et de la calligraphie de Shanghai, Shanghai, 1998

WANG Ping, *La calligraphie des peintres*, Ecole Centrale des Beaux-Arts de Chine, Pékin, 2002

WANG Hongyuan, *Aux sources de l'écriture chinoise*, Sinolingua, Pékin, 1997

WU Yansheng, *Les symboles de la philosophie chan*, Editions Zhonghua, Pékin, 2001

XU Fuguan, *L'esprit de l'art chinois*, Ecole Normale Huadong, Shanghai, 2001

XU Zhiwei, *Conflit et compréhension : le christianisme en Chine*, La documentation des sciences sociales de Chine, Pékin, 2000

YIN Yijun, *Interprétation légiste de l'évolution sociale*, Edition Shangwu, Pékin, 2004

ZHANG Fa, *L'esthétique et l'esprit culturel en Chine et en Occident*, Editions de l'Université de Pékin, Pékin, 1997

ZHANG Jiemo, *L'esthétique de chan*, Editions de Zhejiang, Hangzhou, 1999

ZHANG Zhaoping, DU Feihu, *Sur le Taijiquan*, Université des Sports de Pékin, Pékin, 2004

ZHOU Wen, *L'histoire de la peinture et de la calligraphie chinoises*, Editions des cultures internationales, Pékin, 2001

Table de matières

I	Introduction	2
II	Constat du rapprochement entre l'art contemporain et la calligraphie chinoise	7
1	Le rapprochement de formes	7
2	L'influence technique	10
3	La collision théorique	10
II	La calligraphie chinoise	12
1	Le contexte esthétique chinois : de <i>_wen</i> à <i>_qi</i> et à <i>_kong</i>	13
2	L'écriture chinoise	16
3	La loi de la calligraphie chinoise	23
4	La calligraphie et la tradition chinoise	30
III	L'image, en Chine et en Occident	32
1	L'image : définition	33
2	L'image : quelle opération ?	37
3	Les défaillances de l'image	58
IV	L'art contemporain et la calligraphie chinoise	60
1	L'art contemporain : <i>mimésis</i> de l'art	60
2	Visible, passion et liberté	62
1)	La photographie	62
2)	La danse contemporaine	68
3)	Le tag	76
V	Conclusion	81
	Table chronologique de la calligraphie chinoise	88

