



**HAL**  
open science

## **Le renouveau de la calligraphie à Taïwan ou comment perpétuer un art millénaire**

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. Le renouveau de la calligraphie à Taïwan ou comment perpétuer un art millénaire. Li Xiaohong (dir.). Calligraphie chinoise : théorie et application à l'enseignement en France, You-Feng, pp.163-180, 2017, 9782842796068. <halshs-01704552>

**HAL Id: halshs-01704552**

**<https://shs.hal.science/halshs-01704552v1>**

Submitted on 7 Dec 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# CALLIGRAPHIE CHINOISE

## THÉORIE ET APPLICATION À L'ENSEIGNEMENT EN FRANCE

Articles réunis et édités par

LI Xiaohong

Ouvrage publié avec le concours  
de l'Association Recherche et Enseignement du chinois,  
de l'Institut Confucius de l'Artois de  
l'université d'Artois et du Groupe Cmediat



**Éditions You-Feng**  
**Libraire & Éditeur**

domaine de la peinture et de la calligraphie, si l'on excepte les brillantes recherches conduites par Yolaine Escande, au sujet de Zhao Mengfu (赵孟頫 - 1254-1322) – et des interprétations qui en furent faites jusqu'à l'époque moderne –, il reste à écrire, pour la Chine, une histoire des canons successifs de toutes les productions artistiques. Il s'agirait à la fois de reconstituer la fortune critique de tel auteur, de telle œuvre, de telle école, de tel style au sein d'un domaine (peinture(s) : murale, sur rouleau, sur châssis ; sculpture, musique etc.) et de mettre, le cas échéant, en relation les goûts contemporains, tous domaines confondus, pour tenter de reconstruire, à la manière des premières esquisses entreprises par Francis Haskell, pour l'Europe, un hypothétique « *Zeitgeist* » (« *Air du temps* »). »

**LE RENOUVEAU DE LA CALLIGRAPHIE À TAIWAN OU COMMENT  
PERPÉTUER UN ART MILLÉNAIRE :  
L'EXEMPLE DE TONG YANG-TZU**

**Marie LAUREILLARD**

L'écriture chinoise, probablement le plus riche système de formes jamais développé par les hommes, a des implications psychologiques et sociales très importantes. Ainsi, les enfants qui passent leurs premières années scolaires à tracer des caractères au pinceau développent-ils tout particulièrement leur mémoire visuelle, leur sens esthétique, leur goût de la rigueur. Mais à l'âge des écrans, à notre époque dépourvue de pinceau et de stylo, est-ce toujours le cas ? Comment éviter que la calligraphie, couramment pratiquée dans les écoles il y a encore un demi-siècle, ne devienne un art obsolète, réservé aux seuls nostalgiques du passé ? Comme le constate Jean François Billeter, « [...] aujourd'hui, la calligraphie s'éloigne. Pendant des siècles, le pinceau a été l'unique instrument de l'écriture, il était dans toutes les mains qui écrivaient (...). Au XX<sup>e</sup> siècle cependant, les crayons et les stylos ont progressivement remplacé les pinceaux, dans les villes d'abord, puis dans les campagnes. (...) L'usage généralisé de l'informatique a maintenant soulagé les jeunes Chinois du souci de bien écrire, même au stylo. Ils écrivent de plus en plus mal. (...) À Hong Kong et Taiwan, l'évolution s'est faite dans un plus grand respect de la tradition, mais l'aboutissement est à peu près le même. »

À Taiwan, l'écriture, qui n'a pas été simplifiée, entretient en effet un lien au passé plus étroit, plus naturel, que sur le continent. Avec l'arrivée des nationalistes en 1945, la

<sup>1</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Allia, Paris, 2010, p. 372 à 373.

calligraphie a même pris une importance particulière, devenant le symbole par excellence de la culture chinoise classique et orthodoxe, la quintessence même de la culture chinoise, que l'on cherchait à sauvegarder à tout prix, face à une Chine communiste iconoclaste. Durant l'enfance de Tong Yang-tzu, arrivée du continent vers l'âge de neuf ans, l'apprentissage de la calligraphie apparaissait comme allant de soi. Mais il a été peu à peu abandonné depuis dans les programmes scolaires de Taïwan.

Est-il possible de préserver et de moderniser la calligraphie dans le contexte social actuel ? Née en 1942, l'artiste taïwanaise Tong Yang-tzu 董陽孜 (Dong Yangzi) tente de relever le défi depuis une quarantaine d'années. La calligraphie, issue des cabinets de lettrés, était autrefois un mode de communication, mais aussi un instrument de cohésion sociale. Quelle est devenue sa raison d'être, à l'ère d'internet, alors que l'élite lettrée dont elle était jadis l'apanage a définitivement disparu ? Quel rôle peut-elle jouer à présent ? Artiste célébrée, représentée par plusieurs de ses œuvres au musée municipal des beaux-arts de Taipei, Tong Yang-tzu demeure convaincue que la calligraphie n'appartient pas seulement à une époque révolue et qu'elle peut s'intégrer avec profit à la vie moderne. Très tôt, elle a manifesté la volonté de moderniser la calligraphie pour mieux l'adapter à l'évolution de la société et assurer sa survivance : alors qu'elle appelle instamment les autorités à la réintroduire à l'école primaire, quelles solutions préconise-t-elle pour pérenniser ce précieux patrimoine ?

### La formation

Née à Shanghai en 1942 dans une famille d'intellectuels originaires de Ningbo au Zhejiang, Tong Yang-tzu arrive à Taïwan avec ses parents et son frère cadet à l'époque des campagnes de purification dites des Trois Antis et des Cinq Antis (1951-52) sur le continent.

Elle apprend la calligraphie dès l'âge de huit ans auprès de son père, qui lui faisait copier tous les jours à l'aube cent grands caractères et deux cents petits caractères de style régulier d'après un livre de modèles de Yan Zhenqing. Elle prend plaisir à étudier les célèbres calligraphies de ce maître de la dynastie des Tang que sont *L'histoire de la montagne où Magu accéda à l'immortalité* (*Magu xiantanji* 麻姑仙壇記), *Le poème du général Pei* (*Pei jiangjun shi* 裴將軍詩) ou *L'hymne à la restauration des Tang* (*Da Tang zhongxing song* 大唐中興頌).

Au lycée, elle apprend la peinture auprès de Chang Ku-nien, avant de gagner le premier prix en 1959 et le prix spécial en 1960 de l'exposition de peinture et de calligraphie nippo-taïwanaise.

Admise au Département des beaux-Arts de l'Université nationale normale de Taïwan avec le soutien de son père, elle reçoit l'enseignement du peintre calligraphe Tai

Ching-nung 臺靜農. Elle apprend le style des scribes (*lishu* 隸書) de la dynastie Han et celui des quatre grands maîtres de la dynastie des Song, ainsi que la sigillaire et la cursive folle de Huaisu des Tang. En 1963, elle obtient le premier prix de calligraphie de la compétition internationale d'art féminin à Taipei.

Elle découvre en même temps les concepts et techniques de l'art contemporain, s'initie à la peinture à l'huile, à l'aquarelle, à la sculpture et au design. Diplômée de l'Université nationale normale de Taïwan en 1966, Tong Yang-tzu reçoit une bourse d'études pour le musée du Brooklyn College aux États-Unis avec une spécialisation en peinture à l'huile. Elle entreprend ensuite un master d'art à l'université du Massachusetts en 1968. Son séjour lui permet de se familiariser avec l'esthétique occidentale : les œuvres de Franz Kline et de Pierre Soulages la marqueront tout particulièrement. Elle devient designer artistique pour un magazine new-yorkais en 1970, bientôt récompensée par le prix de la création de couverture à l'Exposition nationale du design de 1972 aux États-Unis.

Pourtant, face au tourbillon de la métropole américaine, Tong Yang-tzu décide de reprendre son pinceau de calligraphe. Une exposition de calligraphie japonaise au Museum of Modern Art achève de la convaincre. Dès lors, elle tentera d'intégrer les concepts artistiques et les principes de composition occidentaux à la calligraphie chinoise.

En 1973, Tong Yang-tzu organise une exposition individuelle à la galerie Lingyun de Taipei (Fig. 1), avant de rentrer définitivement à Taïwan en 1979 et de se consacrer exclusivement à la calligraphie. Elle copie sans relâche les œuvres des anciens maîtres des Wei du Nord ainsi que de Yan Zhenqing, afin de consolider encore davantage sa connaissance de cet art. Ses œuvres mêleront volontiers écritures courante (*xingshu* 行書) et cursive (*caoshu* 草書) à la manière de ce dernier.

Ainsi, dans *Cangzhuo* 藏拙 (*Masquer ses insuffisances*) (69 x 138 cm, 1994) (Fig. 2)<sup>2</sup>, on peut reconnaître la majesté, la force, la robustesse du style de Yan Zhenqing ainsi que l'équilibre de la structure des caractères réguliers. L'expression « masquer ses insuffisances » invite ici à la discrétion, à la modestie. Mieux vaut garder le silence et ne montrer que le meilleur de soi-même : est-ce une injonction que l'artiste s'adresse à elle-même ?

<sup>2</sup> *Dong Yangzi zuopin ji* (Catalogue d'œuvres de Tong Yang-tzu), Musée d'art municipal de Taipei, 1994, p. 81.

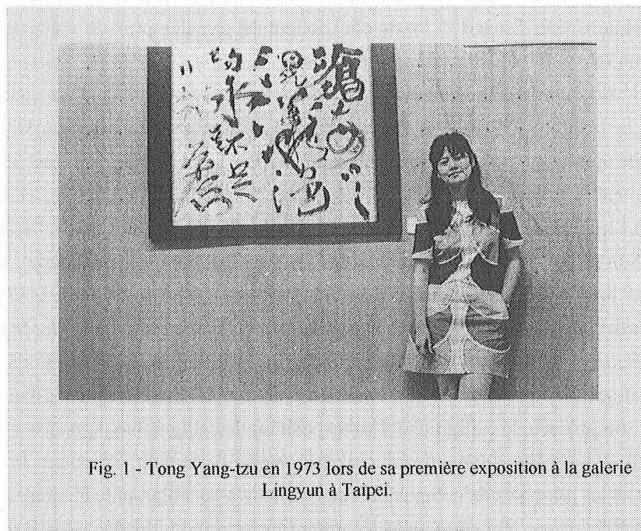


Fig. 1 - Tong Yang-tzu en 1973 lors de sa première exposition à la galerie Lingyun à Taipei.

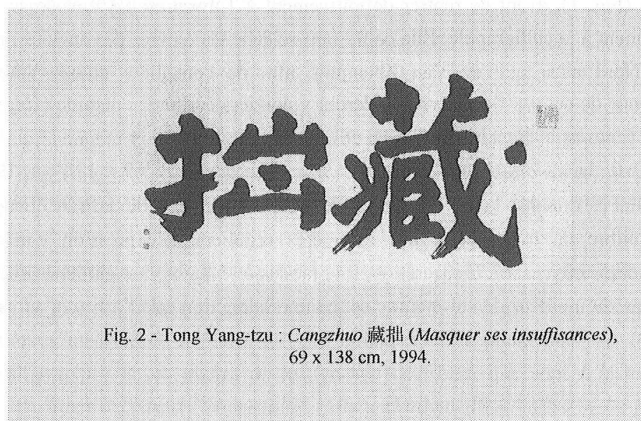


Fig. 2 - Tong Yang-tzu : Cangzhuo 拙藏 (Masquer ses insuffisances), 69 x 138 cm, 1994.

Dans une autre œuvre intitulée *Zhi qi bai shou qi hei* 知其白守其黑 (Connaître le blanc, garder le noir) (138 x 254 cm, 1990) (Fig. 3)<sup>3</sup>, on retrouve la même vigueur, la solidité inspirée du tracé de Yan Zhenqing. La cursive de Huaisu des Tang, à laquelle l'artiste se réfère de plus en plus avec les années, est perceptible ici dans le tracé des deux premiers caractères (*zhi qi* 知其).

<sup>3</sup> *Xiongshi meishu*, n° 289, 1995, p. 32.

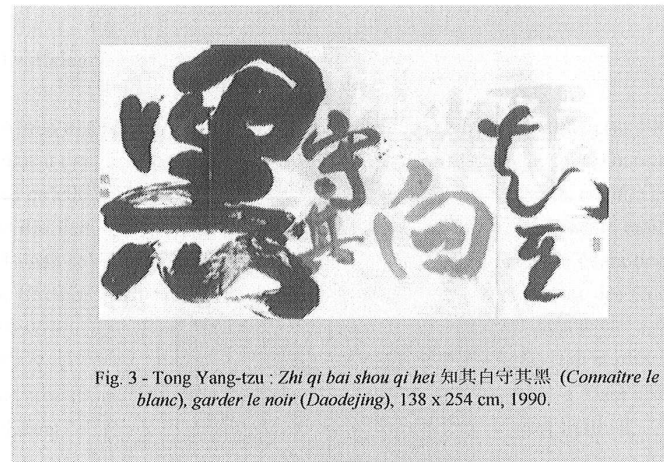


Fig. 3 - Tong Yang-tzu : *Zhi qi bai shou qi hei* 知其白守其黑 (Connaître le blanc, garder le noir) (Daodejing), 138 x 254 cm, 1990.

Si le texte se lit toujours de droite à gauche suivant la règle traditionnelle, la disposition assez libre des caractères, parfois superposés, leurs grandes différences de taille ainsi que le puissant contraste entre le noir et le blanc que l'on remarque ici éloignent cette œuvre du style des deux grands maîtres des Tang. On retrouve ici l'une de ces maximes qu'affectionne l'artiste – *Connaître le blanc, garder le noir*, tirée du *Daodejing* (chapitre 28) – qui signifie métaphoriquement qu'il n'y a pas de frontière aussi nette que l'on croit entre le blanc et le noir, entre le positif et le négatif, et que lorsqu'on connaît ses forces, il faut toujours garder ses faiblesses à l'esprit. L'artiste s'appuie sur la signification de la formule en donnant le premier rôle au caractère *hei* 黑 (noir), stable, suivant un axe légèrement oblique vers la droite, contrairement au caractère *bai* 白 (blanc), comme si le premier dominait tout le reste de la composition, la ponctuant avec autorité : le noir, plus encore que le blanc, apparaît essentiel et ne doit en aucun cas être perdu de vue. Ce caractère, traversé de blanc selon la technique du pinceau légèrement soulevé en cours de tracé dite « blanc volant » (*feibai* 飛白), répond au caractère *bai*, écrit, lui, d'une encre très diluée, très claire. L'opposition entre les deux couleurs, entre les deux notions, est pleinement matérialisée ici. En réalité, cette maîtrise des effets visuels révèle l'influence du design. C'est en effet l'une des spécificités de l'art de Tong Yang-tzu : allier un tracé nourri de la copie d'œuvres traditionnelles à une approche occidentale de la composition.

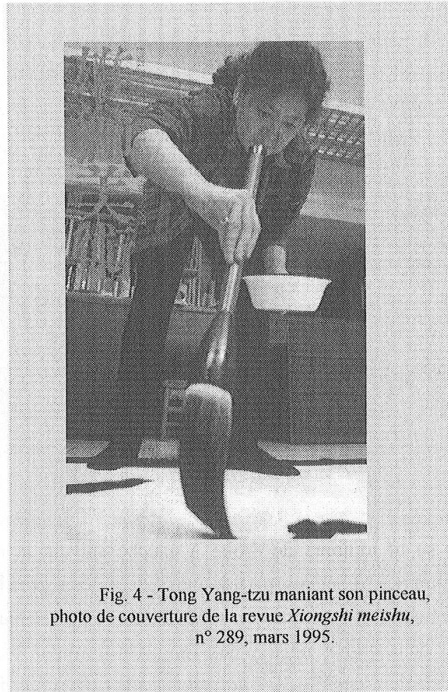


Fig. 4 - Tong Yang-tzu maniant son pinceau,  
photo de couverture de la revue *Xiongshi meishu*,  
n° 289, mars 1995.

La grande dimension de cette œuvre retient également l'attention : Tong Yang-tzu a manifesté très tôt une propension à utiliser des pinceaux de grande taille et à mouvoir l'ensemble de son corps, convaincue que le souffle *qi* circule mieux en elle lorsqu'elle se tient debout. Cette spécificité rapproche sa pratique de la calligraphie zen, née en Chine et qui s'est épanouie au Japon. Après mûre réflexion, elle trace les caractères d'un geste fulgurant à l'aide d'un de ces gros pinceaux à poils de chèvre qu'elle apprécie tout particulièrement pour leur souplesse et leur élasticité et qui donnent davantage de rondeur aux formes que les pinceaux à poils de loup, par exemple (Fig. 4).

On voit bien comment la formation multidisciplinaire de Tong Yang-tzu l'a conduite à ouvrir la calligraphie à l'art international et à y intégrer des concepts occidentaux afin de créer son propre langage visuel. Ses connaissances variées l'ont également conduite à intégrer son art à l'environnement quotidien pour le rendre accessible

<sup>4</sup> Voir Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Allia, Paris, 2010, p. 69.

au plus grand nombre, soucieuse de voir que les jeunes gens ne le comprennent plus et s'en désintéressent.

### Le dialogue avec les autres arts

Afin d'assurer sa survivance, l'une des stratégies de Tong Yang-tzu est d'intégrer la calligraphie à l'environnement quotidien et de la placer à la portée de tous. On retiendra les enseignes qu'elle a réalisées dans un style vigoureux inspiré du design, comme celle de la Librairie des Femmes en 1994 (Fig. 5). Dans le grand hall de l'Université nationale des arts de Tainan se déploie une inscription gigantesque tracée de sa main citant une formule issue du *Classique de la poésie (Shijing)*, qui symbolise les espérances des étudiants : « Les grues crient dans le marécage lointain, mais leur chant résonne dans le ciel » 鶴鳴於九皋聲聞於天 (1998). Le dynamisme et la profondeur de l'œuvre la rendent plus frappante encore en produisant l'impression synesthésique de voir et d'entendre le chant des grues en plein vol dans l'entrée de ce lieu dédié à la connaissance et au progrès spirituel.

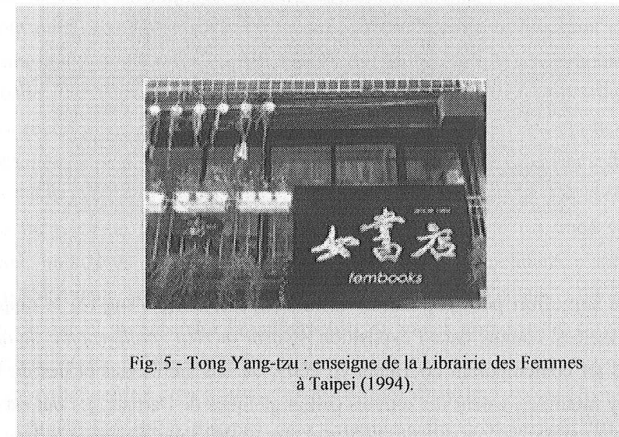


Fig. 5 - Tong Yang-tzu : enseigne de la Librairie des Femmes  
à Taipei (1994).

La calligraphie de Tong Yang-tzu trouve également une application dans le monde de l'édition avec les titres des ouvrages de Hwang Chun-ming ou de Pai Husien-yung. Ainsi, pour le recueil de nouvelles *Gens de Taipei*, elle attire le regard du lecteur par un savant jeu d'équilibre et de contraste entre les formes (Fig. 6).



Fig. 6 - Couverture de *Gens de Taipei* de Pai Hsien-yung : titre calligraphié par Tong Yang-tzu (2008).

Dans son effort pour populariser la calligraphie, Tong Yang-tzu la rapproche des disciplines variées, comme dans l'exposition *À partir de rien : calligraphie, signes, espace* du Musée d'art contemporain de Taipei en 2009, où des architectes et des designers ont entrepris d'y mettre en valeur dix œuvres calligraphiques de l'artiste. Le but est d'en faire un art contemporain qui ne soit plus réservé aux seuls connaisseurs et puisse dialoguer avec le design, le graphisme, l'architecture, les installations multimédias... Ainsi la calligraphie de Tong Yang-tzu est-elle reproduite sur des meubles, sur des écrans, sur les supports les plus variés, dans une mise en scène qui la transforme en un art de l'espace.

Consciente de la menace que constitue l'écran d'ordinateur qui fait oublier aux écoliers le tracé des caractères en les amenant à ne plus employer que leur transcription phonétique ou même l'anglais, Tong Yang-tzu s'appuie pourtant sur l'informatique, comme dans l'exposition *Le monde des sentiments* au musée municipal de beaux-arts de

Taipei en 2004. Elle y propose ce que l'on pourrait appeler une « calligraphie numérique », devenue mobile pour permettre de mieux en percevoir la dimension dynamique.

Enfin, une autre tentative importante de Tong Yang-tzu de rendre la calligraphie plus accessible à tous a été sa collaboration avec la troupe de danse « La Porte des Nuages ». Pendant son séjour d'étude aux États-Unis, elle s'est en effet liée d'amitié avec Lin Hwai-min, alors jeune danseur suivant une formation à New-York. Lorsque, de retour à Taiwan, il fonde sa troupe, il fait appel à elle pour calligraphier les quatre caractères formant le nom de la compagnie, *Yunmen wuji* 雲門舞集 (Compagnie de danse de la "Porte des Nuages").

En 2001, les œuvres de Tong Yang-tzu forment le décor du premier volet du ballet intitulé *Cursive : une trilogie* (*Xingcao buqu* 行草部曲). L'idée d'une parenté entre danse et calligraphie est ancienne en Chine. Un célèbre poème de Du Fu (712-770) raconte comment Zhang Xu, maître de la cursive folle, découvrit le secret de son art en voyant la danseuse Gongsun exécuter la danse de l'épée : dans la calligraphie comme dans la danse, tout le corps est en mouvement. Les danseurs déploient leur énergie dans l'espace comme les calligraphes sur le papier. L'attaque, le déroulement, la terminaison du tracé, les pauses, les mouvements plus ou moins appuyés, plus ou moins rapides, plus ou moins fluides, sont rendus par les corps des danseurs, qui se muent en pinces géantes sur la scène. Leurs mouvements fermes et souples épousent ceux de la calligraphie. Dans une scène du ballet, une danseuse en tunique noire danse devant un immense caractère *pan* 盤 signifiant « rocher », au tracé noir et vigoureux, comme si elle l'écrivait elle-même avec les longues manches flottantes de son costume inspirées des « manches d'eau » dans l'opéra de Pékin (Fig. 7). Les danseurs tout de noir vêtus, tantôt seuls sur scène, tantôt en groupe, se meuvent au fur et à mesure qu'un caractère projeté est tracé sur un écran derrière eux, imitant de leur corps le geste du calligraphe, s'inclinant, s'arc-boutant, se repliant ou s'étendant, tantôt lentement, tantôt à la vitesse de l'éclair... La chorégraphie permet ici de mieux appréhender la calligraphie, de mieux comprendre le contrôle et le déploiement d'énergie qu'elle nécessite.

Cette collaboration active avec d'autres formes d'art, en passant récemment par la sculpture avec une exposition itinérante de « sculpture calligraphique » en 2011 présentant le caractère *cheng* 誠 (sincère) en relief, procède là encore de la volonté d'intégrer la calligraphie à la vie d'aujourd'hui. Mais en quoi consiste précisément l'esthétique de Tong Yang-tzu, si soucieuse de moderniser la calligraphie ?

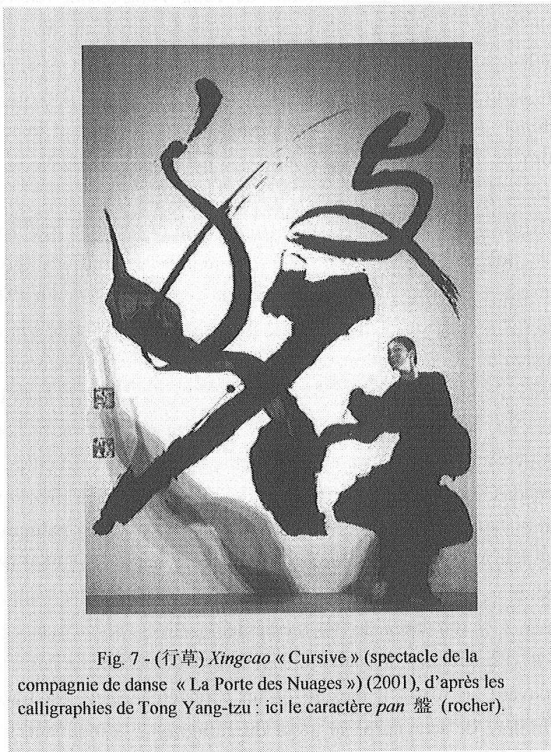


Fig. 7 - (行草) *Xingcao* « Cursive » (spectacle de la compagnie de danse « La Porte des Nuages ») (2001), d'après les calligraphies de Tong Yang-tzu : ici le caractère *pan* 盤 (rocher).

### Une nouvelle calligraphie

Dans quel contexte s'inscrit l'entreprise de Tong Yang-tzu ? À Taiwan, dès 1976, dix ans plus tôt qu'en Chine, a été fondée la Société de la Marée d'encre (*Mochaohui* 墨潮會) : peu après la première exposition de Tong Yang-tzu, un mouvement constitué osait défier la calligraphie traditionnelle, emblématique de la culture chinoise dont Taiwan se voulait le gardien.

Pendant longtemps, les artistes taiwanais avaient pris soin de bien séparer la calligraphie et la peinture abstraite, pourtant bien connue, comme en témoignent les œuvres d'un Liu Kuo-song. Les frontières vont dès lors devenir moins étanches, tandis que les calligraphes vont se libérer des règles classiques de la calligraphie. Sans doute pour mieux se démarquer de la calligraphie classique, on parle dès lors d'« art moderne de

l'écriture» (*xiandai shuyi* 現代書藝), préférant éviter l'expression « calligraphie moderne » (*xiandai shufa* 現代書法), oxymore en usage sur le continent depuis le début des années 1980.

Que revendique cette nouvelle calligraphie ? Gu Gan, l'un des pionniers de la calligraphie moderne en Chine, place l'effet esthétique au premier plan et la signification des mots au second, à tel point qu'il peut même être difficile de les déchiffrer<sup>5</sup>. Sa théorie n'est pas sans rapport avec celle de Hsu Yung-chin 徐永進, l'un des huit fondateurs de la Société de la Marée d'encre, auteur d'un manifeste de « l'art moderne de l'écriture ». Il souligne la nécessité de réduire le nombre de caractères sur l'inscription à quelques-uns, à un seul, voire à une partie de caractère, de varier la densité d'encre, la couleur, la taille et la position des caractères, d'associer la calligraphie à la peinture (à l'encre ou à l'huile), mais aussi à la musique, à la danse, à la sculpture, à l'architecture, à l'informatique, aux arts populaires. Il exhorte aussi à ne pas respecter l'ordre des traits des caractères et à transgresser les règles de la calligraphie traditionnelle et va même jusqu'à préconiser l'emploi de supports en trois dimensions et d'outils autres que l'encre et le pinceau<sup>6</sup>.

Dans la calligraphie taiwanaise, on peut donc dès lors distinguer deux courants : l'un, orthodoxe, refusant l'apport occidental (dans le sillage d'un Yu Youren (1879-1964), qu'admire pourtant Tong Yang-tzu pour sa cursive), resté indifférent à la peinture abstraite en vogue dans les milieux de peintres dès la fin des années 1950 ; et l'autre, plus ouvert aux apports internationaux, dont relève celle de Tong Yang-tzu.

Tong Yang-tzu, sans adhérer à la Société de la Marée d'encre, la rejoint par certains aspects : elle rompt nettement avec les règles de composition et de tracé traditionnelles pour exécuter des calligraphies comprenant un faible nombre de caractères, n'hésitant pas, comme on l'a vu plus haut, à se rapprocher des autres arts. Il est cependant une limite qu'elle ne franchit jamais : abandonner pinceau, encre et papier. Elle ne se contente pas non plus de fragments de caractères, désireuse de transmettre des citations de la littérature classique à laquelle elle est profondément attachée.

Étudions de plus près quelques-unes de ses œuvres pour mieux caractériser son style et voir comment saveurs spirituelle et visuelle s'y mêlent étroitement. Une œuvre de 1982, *À l'approche de la pluie en montagne* (*Shan yu yu lai* 山雨欲來), (Fig. 8), emprunte un vers à un poème classique intitulé *Xiayangcheng dong lou* 咸陽城東樓 (*Le pavillon Est de la ville de Xiayang*)<sup>7</sup>. Il s'agit d'une expression employée dans un sens métaphorique pour annoncer un grand changement ou un cataclysme et que l'on pourrait traduire par « l'orage approche ». On observe que les caractères *shan* 山 et *yu* 欲, chargés

<sup>5</sup> Gu Gan, *Xiandai shufa san bu* (*Trois pas dans la calligraphie moderne*), Diancang yishu jiating, Taipei, 2005, p. 10.

<sup>6</sup> Hsu Yong-chin, *Xu Yongjin xiandai shuyi 1992-2001* (*L'art moderne de l'écriture de Xu Yongjin, 1992-2001*), Maifengtang, Taipei, 2001, p. 5.

<sup>7</sup> Lin Mingyong (éd.) : *Di si jie 1995 Xiongshi meishu chuanguo jiang : Dong yangzi zhuan ji*, Xiongshi tu shu, Taipei, 1995, p. 40.

en encre, évoquent le ciel couvert. Le caractère *yu* 雨 comporte un trait de trop afin de mieux évoquer la sensation des gouttes de pluie. Il est clair que l'artiste cherche à rendre plus évident encore le sens des caractères par cette sorte de redondance visuelle. Elle y mêle ici trois styles calligraphiques différents : les styles courant, cursif et régulier, allant du régulier vers le cursif, de la stabilité vers la précarité, ce qui renforce encore l'impression de danger imminent. Le pinceau de plus en plus sec produit ici un effet de mouvement sensible dans les deux derniers caractères.

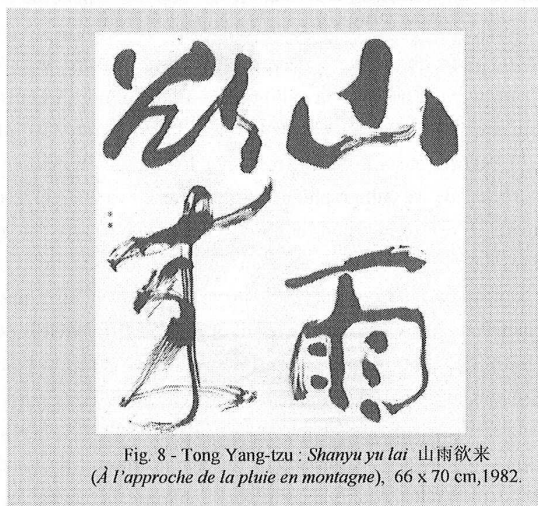


Fig. 8 - Tong Yang-tzu : *Shanyu yu lai* 山雨欲來  
(À l'approche de la pluie en montagne), 66 x 70 cm, 1982.

À partir des années 1990, Tong Yang-tzu trace des caractères de plus en plus grands, de plus en plus abstraits comme avec *L'eau est si pure qu'elle est sans poissons* (*Shui zhi qing wu yu* 水至清無魚, 1999) (Fig. 9)<sup>8</sup>. Dans cette œuvre, où l'encre se fait de plus en plus dense dans le sens de la lecture, de droite à gauche de la composition, on remarquera que les caractères *shui* 水 (eau) et *yu* 魚 (poisson) tendent vers le figuratif. On devine les lignes onduleuses de l'eau et les écailles d'un poisson expressionniste à la Bada Shanren dans le dessin des caractères. Les lignes des autres caractères dansent dans tous les sens, comme le caractère *qing* 清 couché à l'horizontale, témoignant également d'une libération à l'égard des règles de la calligraphie classique. Les caractères sont distordus de manière à créer une union plus étroite entre la forme et le contenu. Ce proverbe, issu du *Hanshu* de Ban Gu (vol. 65), comporte une connotation moralisante : si l'eau est trop transparente, aucun poisson ne pourra y vivre, autrement dit un excès d'exigence, une trop grande rigueur envers autrui risquent de nous priver inéluctablement d'amis.

<sup>8</sup> *Xin ji* (Traces du cœur), Guoli lishi bowuguan, Taipei, 2000, p. 101.

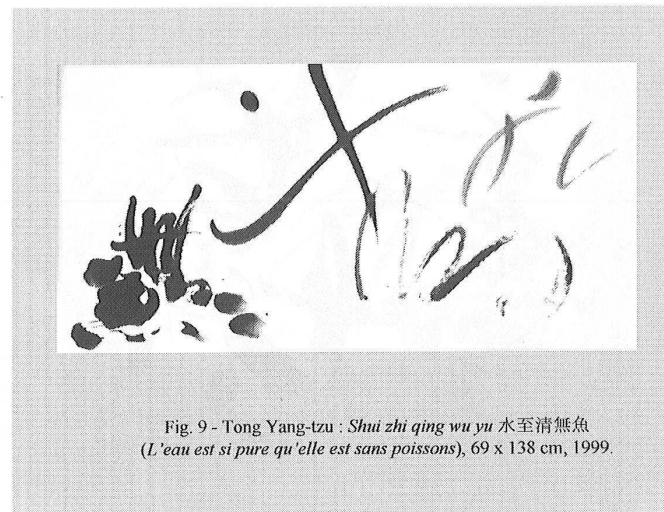


Fig. 9 - Tong Yang-tzu : *Shui zhi qing wu yu* 水至清無魚  
(L'eau est si pure qu'elle est sans poissons), 69 x 138 cm, 1999.

Tiré d'un poème de Bai Juyi des Tang, *Ni fleur ni brume* (*Hua fei hua wu fei wu* 花非花霧非霧, 2002) (Fig. 10)<sup>9</sup> se réfère au principe taoïste selon lequel la nature d'un objet ou d'un être n'est jamais unique ni pure. La formule transmet aussi une idée de fugacité et d'impermanence, qu'exprime le poème tout entier : 花非花霧非霧夜半來，天明去。來如春夢幾多時？去似朝雲無覓處 (Ni fleur ni brume / Fleur, est-ce une fleur ? Brume, est-ce une brume ? Arrivée à minuit / S'en allant à l'aube / Elle est là : douceur d'un printemps éphémère / Elle est partie : nuée du matin, nulle trace). Tong Yang-tzu oppose à la matérialité des fleurs l'évanescence de la brume à travers les variations de densité d'encre : d'un côté, les caractères « fleur », comme formés de pétales tourbillonnants au vent, sont tracés à l'aide d'une encre très noire ; de l'autre, les caractères « brume », beaucoup plus clairs, semblent s'effacer, comme absorbés eux-mêmes par leur propre blancheur. L'artiste n'hésite pas à disloquer la structure des caractères. Comme le déclare l'écrivain Wang Wen-hsing, « elle s'affranchit de la forme des caractères, mais en conserve le sens<sup>10</sup>. » Cette alternance de vide et de plein produit incontestablement un effet dynamique, une impression de vie et de mouvement.

<sup>9</sup> Pai Hsien-yung et alii : *Zi zai zizai* (Caractères en liberté), Tianxia yuanjian, Taipei, 2005, p. 131.

<sup>10</sup> Pai Hsien-yung et alii : *Zi zai zizai* (Caractères en liberté), op. cit., p. 128.

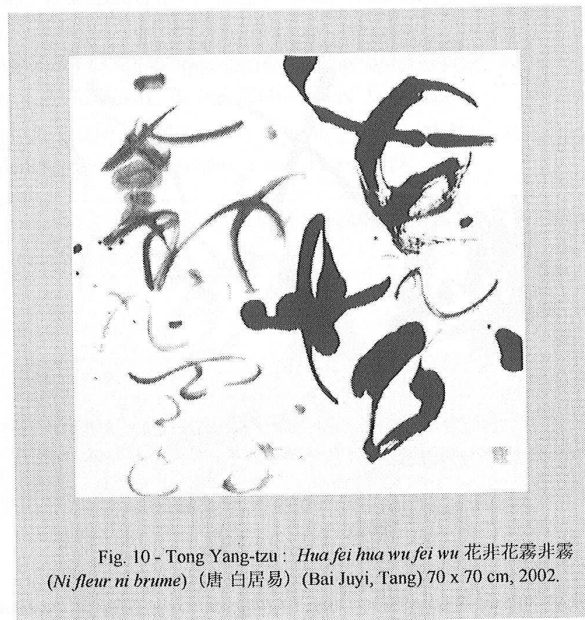


Fig. 10 - Tong Yang-tzu : *Hua fei hua wu fei wu* 花非花霧非霧 (Ni fleur ni brume) (唐 白居易) (Bai Juyi, Tang) 70 x 70 cm, 2002.

Ces deux dernières œuvres illustrent parfaitement la tendance de Tong Yang-tzu à entrecroiser, à superposer les caractères et à créer une alternance de vide et de plein par des contrastes marqués entre traits sombres et clairs. Formée à la calligraphie traditionnelle, Tong Yang-tzu ne respecte plus ni l'agencement habituel des caractères ni l'ordre des traits. Les variations de densité d'encre, la tension visuelle entre les lignes plus ou moins fluides, mais aussi la souplesse de la disposition produisent un effet de mouvement, voire de profondeur, d'espace, en particulier dans *Ni fleur ni brume*, où l'on a véritablement la sensation d'apercevoir des fleurs à travers la brume. Comme le déclare Shih Shou-Chien, ancien directeur du Musée national du Palais, aujourd'hui chercheur à l'Academia Sinica : « la calligraphie de Tong Yang-tzu transgresse délibérément l'ordonnancement des lignes et la structure habituelle des caractères, cherchant un effet d'espacement graphique et de variation des rapports entre noir et blanc. Elle affranchit la calligraphie de ses points et lignes traditionnels afin d'en faire une expérience totale et multidimensionnelle, où il n'y a ni avant ni après, ni haut ni bas déterminés<sup>11</sup>. »

<sup>11</sup> Yang Fuji, *The Tradition and Experiment of Contemporary Calligraphy in Taiwan*, mémoire de master, National Taiwan Normal University, 2008, p. 29.

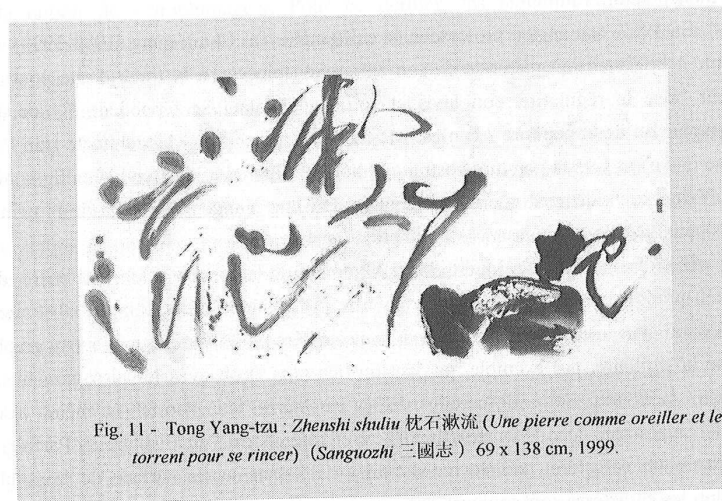


Fig. 11 - Tong Yang-tzu : *Zhenshi shuliu* 枕石漱流 (Une pierre comme oreiller et le torrent pour se rincer) (Sanguozhi 三國志) 69 x 138 cm, 1999.

Ainsi, dans *Une pierre comme oreiller et le torrent pour se rincer* (*Zhenshi shuliu* 枕石漱流, 1999) (Fig. 11)<sup>12</sup>, proverbe tiré de l'*Histoire des Trois Royaumes* (*Sanguozhi* 三國志) évoquant l'idéal de vie frugale d'un ermite, les caractères semblent danser sur le papier comme les flots tourmentés d'un torrent. Les taches noires évoquent les veines de la pierre, sa surface rugueuse, alors que le caractère *liu* 流 (couler) est tracé d'un trait particulièrement fluide tout en formant une sorte de second plan. À la vue de ces points et de ces traits brefs pareils à des virgules, on croit sentir les gouttes d'eau : on est ici aux frontières de la peinture, dans une correspondance parfaite entre signifiant et signifié.

Tous ces exemples mettent ainsi en évidence une tentation picturale qui n'étonne guère quand on sait que l'expressionnisme abstrait s'est développé à Taïwan durant les années d'études de Tong Yang-tzu. Dès la fin des années 1950, ce courant a en effet suscité l'intérêt des artistes taiwanais : le libre tracé et les visions qu'il véhiculait évoquaient la pratique et l'esthétique de la calligraphie traditionnelle et y trouvaient même une source d'inspiration. Le groupe de Mai, dont Liu Kuo-song a été la figure de proue, est emblématique de cet engouement. Tong Yang-tzu a reçu elle-même une formation à la peinture à l'huile aux États-Unis. Il faut cependant garder à l'esprit la différence majeure entre la peinture à l'huile et la peinture à l'encre chinoise : le contact entre le pinceau et le

<sup>12</sup> *Xin ji* (Traces du cœur), op. cit., p. 111.

support est très différent, le tracé à l'encre étant plus souple, fluide, moins râpeux que celui de la peinture l'huile.

En 1987, son ancien professeur, le calligraphe Tai Ching-nung (1902-1990), a été sensible à la dimension picturale de son art : « Son pinceau a la force d'une poutre. Sa vigueur brise la régularité, son lavis et son blanc volant se répondent. Est-ce de la calligraphie ou de la peinture ? Il n'est pas facile de trancher<sup>13</sup>. » L'architecte Han Pao-te précise que c'est vers la peinture abstraite plutôt que figurative que tend la calligraphie de Tong Yang-tzu : « Je sens que la calligraphie de Tong Yang-tzu est déjà de la peinture, plus encore, qu'elle a la puissance de l'expression abstraite<sup>14</sup>. »

Ainsi Tong Yang-tzu joue-t-elle si librement de la concentration de l'encre, de sa fluidité, qu'elle semble véritablement rejoindre la technique de la peinture abstraite. Sa prédilection pour la cursive s'explique par son caractère plus abstrait que d'autres graphies, comme la sigillaire, par exemple, gardant un lien plus étroit avec les pictogrammes. En observant la désintégration de certains de ses caractères, Han Pao-teh va même jusqu'à qualifier sa pratique de « déconstructionniste » en référence à l'architecture : « Parfois, elle déconstruit un caractère, puis le reconstruit en l'étalant sur la surface de la peinture. Pourtant, les caractères sont toujours des caractères, l'encre et le pinceau restent l'encre et le pinceau et elle ne diminue en rien l'esprit de la calligraphie (...) Attiré par la beauté des points et des lignes, on lit l'inscription. On a alors une révélation : on en vient à apprécier chaque œuvre deux fois, une fois comme peinture, une fois comme calligraphie<sup>15</sup>. »

Pourtant, malgré cette tendance picturale, Tong Yang-tzu ne tombe pas dans l'écueil de la peinture abstraite, comme le précise Shih Shou-chien<sup>16</sup>. Selon ce dernier, la calligraphie s'est principalement développée dans deux directions au début du vingtième siècle : la première est celui d'un art abstrait de la ligne qui cherche à donner une valeur expressive au trait tout en se détachant de la fonctionnalité de l'écriture. La seconde, refusant les théories de l'art moderne, veut poursuivre la tradition dans le présent et considère l'écriture comme l'expression d'une personnalité et de la culture de soi. La force de Tong Yang-tzu serait de n'avoir emprunté aucune de ces deux voies tout en créant un dialogue entre le fond et la forme.

Une caractéristique distingue clairement la pratique de Tong Yang-tzu de celle des peintres : elle ne renonce jamais à l'écriture. S'il devient parfois malaisé de déchiffrer ses inscriptions, l'artiste ne s'est jamais émancipée des caractères, n'a jamais rompu le lien avec eux, contrairement à tout un courant moderne que l'on pourrait qualifier d'« anti-textuel ». La pratique calligraphique « anti-textuelle » est incarnée par exemple par Xu

<sup>13</sup> *Dong Yangzi zuopinji*, Hanguang wenhua, Taipei, 1987, p. 5.

<sup>14</sup> *Calligraphy Works of Grace Y.T. Tong / Dong Yangzi zuopinji*, Taipei Fine Arts Museum, 1994, p. 14.

<sup>15</sup> *Calligraphy Works of Grace Y.T. Tong / Dong Yangzi zuopinji*, op. cit., p. 16.

<sup>16</sup> *Solitary Joy: The 31th National Cultural Award Laureate Tong Yang-tzu Catalogue of Works*, Ministry of Culture, Taipei, 2013, p. 139.

Bing, créateur de faux caractères, ou Wu Hua, peintre chinois installé en France, inventeur de la notion de « graphimage ». Pour ce dernier, les signes d'écriture n'ont plus nécessairement une signification immédiate et tendent vers l'image : ils « se revendiquent comme des créations d'une interidéographie métalinguistique universelle », selon l'élégante formule de Léon Vandermeersch<sup>17</sup>.

Shi Shou-chien décrit ainsi l'entreprise de ces artistes (qui, d'ailleurs, se considèrent davantage comme des artistes que comme des calligraphes) : « Leurs créations furent très variées mais avaient toutes pour point de départ le reniement du sens du caractère, ils obtinrent un moment l'attention des instances mondiales de l'art (...). Ils avaient fait l'expérience de la réforme des caractères simplifiés et des troubles de la Révolution Culturelle, ce qui a plus ou moins fait naître en eux une attitude de doute envers les caractères chinois. Ils sont spécialement sensibles à la construction de la relation entre le sens des caractères et leur pouvoir symbolique<sup>18</sup>. »

Tong Yang-tzu, issue d'un univers différent, manifeste un respect beaucoup plus marqué à l'égard de l'écriture, au cœur de la tradition chinoise. « Le matériau de la calligraphie, c'est l'écriture, qui est elle-même un ensemble de signes idéographiques. Depuis des années, ce que j'espère, ce que je recherche, c'est trouver des idées, créer une structure originale, présenter un univers visuel et spatial au moyen de la subjectivité de l'écriture. Si on élimine l'écriture, que reste-t-il sinon de la peinture à l'encre ? Les caractères si beaux, au contenu si dense, enrichissent ma vie, m'accompagnent depuis bien longtemps, et me font sentir le mystère et la profondeur de l'écriture chinoise<sup>19</sup>. »

Tong Yang-tzu est sensible à d'autres urgences que celles de désacraliser l'écriture, telles que la nécessité de transmettre certaines valeurs humanistes ou morales. Ainsi, ses œuvres réaffirment pleinement la nécessité de préserver les caractères chinois dans toutes leurs dimensions, tout en véhiculant des aphorismes tirés d'ouvrages philosophiques classiques. Tong Yang-tzu puise ainsi dans les écrits anciens un vers ou une formule dont elle savoure la saveur intrinsèque. « Je m'appuie sur une philosophie de vie ordinaire, que j'ai personnellement vécue, éprouvée psychologiquement, alors je l'écris : c'est ainsi que je choisis mes citations. », explique l'artiste<sup>20</sup>. Le dicton ou le proverbe cité, exprimant une aspiration ou un précepte moral, doit amener à réfléchir : un nombre restreint de caractères tracés avec force et expressivité peuvent stimuler l'imagination de l'artiste comme celle des spectateurs.

<sup>17</sup> Léon Vandermeersch, *Les deux raisons de la pensée chinoise. Divination et idéographie*, Gallimard, NRF, Paris, 2013, p. 192.

<sup>18</sup> *Solitary Joy: The 31th National Cultural Award Laureate Tong Yang-tzu Catalogue of Works*, op. cit., p. 138.

<sup>19</sup> *Yishujia*, vol. 56, n° 5, avril 2003.

<sup>20</sup> *Yuanjian zazhi*, n° 136, octobre 1997, p. 131.

### Conclusion

On pourrait finalement se demander pourquoi, bien qu'aux frontières de la peinture abstraite, Tong Yang-tzu demeure si attachée à la calligraphie, convaincue qu'elle a toute sa place dans la vie moderne. C'est sans doute parce qu'elle lui permet d'exprimer sa subjectivité tout en la ramenant à ses racines, comme l'écrit Jean François Billeter à propos des Chinois : « Si l'œuvre calligraphique a sur eux un effet particulier, c'est qu'ils ont le sentiment de percevoir en elle l'origine lointaine de leur civilisation en même temps que le fond le plus intime de leur subjectivité individuelle. (...) Un caractère chinois est donc comme le chiffre de leur identité<sup>21</sup>. »

Ces inscriptions calligraphiées apparaissent comme les dépositaires d'un héritage intellectuel qui ne prend pourtant pas ici un caractère nationaliste ou essentialiste, comme cela peut être le cas sur le continent où la calligraphie est au cœur de la promotion d'un nationalisme culturel entreprise par le gouvernement chinois. Il s'agit plutôt pour Tong Yang-tzu de transmettre un message d'espoir et de sagesse et de proposer une norme morale et esthétique à une société en manque de repères.

Tong Yang-tzu a été exposée plus de soixante fois, aussi bien à Taïwan ou aux États-Unis qu'en Allemagne, en Grande-Bretagne, au Canada, au Japon ou à Hong-Kong... Parmi les expositions récentes les plus importantes, on peut citer *Dialogue* en 2009 au musée national des beaux-arts de Taïwan, *Lavis d'encre au-delà de l'espace* en 2010 au musée de la Culture de Hong Kong, mais aussi, croisant calligraphie et architecture, *Le monde des sentiments* au musée de beaux-arts de Taipei en 2004, *À partir de rien* au musée d'art contemporain de Taipei. En 2012, elle répond à l'invitation du musée Guimet à Paris pour présenter ses œuvres et se voit récompenser du trente et unième prix national de la culture de la république de Chine.

Pourquoi ce succès non démenti ? Celui-ci s'explique sans doute par le fait que, comme l'a déclaré l'architecte Han Pao-Teh, Tong Yang-tzu « parvient seule à pallier les manques de la calligraphie moderne<sup>22</sup>. » Elle a su adapter sa création à son époque et l'ouvrir à d'autres arts. Ses inscriptions à l'esthétique modernisée peuvent aisément s'exposer dans un salon, mais aussi dans une station de métro, dans le hall d'une université, voire sur un tee-shirt, tout en répondant aux besoins spirituels de tout un chacun par des citations littéraires habilement choisies. Mais Tong Yang-tzu gagnera véritablement son combat si elle parvient à sensibiliser les gens dès leur plus jeune âge à cet art millénaire en le réintroduisant dans les programmes scolaires.

<sup>21</sup> Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Allia, 2010, p. 357.

<sup>22</sup> *Solitary Joy : The 31th National Cultural Award Laureate Tong Yang-tzu Catalogue of Works*, Ministry of Culture, Taipei, 2013, p. 136.

### - Bibliographie -

Pai Hsien-yung et alii

*Zi zai zizai (Caractères en liberté)*, Tianxia yuanjian, Taipei, 2005.

*Calligraphy Works of Grace Y.T. Tong / Dong Yangzi zuopinji*

Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1994.

Chen Yiwen

*A Study in the Contemporary Art: Examples of Chu Ge, Dong Yang Zi, Solweg von Kleist, and Gunter Uecker*, mémoire de master, National Pingtung University of Education, 2007.

Jean François Billeter

*Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Allia, Paris, 2010.

Gu Gan

*Xiandai shufa san bu (Trois pas dans la calligraphie moderne)*, Diancang yishu jiating, Taipei, 2005.

Hsu Yung-chin

*Xu Yongjin xiandai shuyi 1992-2001 (L'art moderne de l'écriture de Xu Yongjin, 1992-2001)*, Maifengtang, Taipei, 2001.

Heinz Kroehl (éd.)

*Bilder werden geschrieben. The art of Writing*, Kehr Verlag, Berlin, 2011.

Léon Vandermeersch

*Les deux raisons de la pensée chinoise. Divination et idéographie*, Gallimard, NRF, Paris, 2013.

*Solitary Jo*

*The 31th National Cultural Award Laureate Tong Yang-tse Catalogue of Works*, Ministry of Culture, Taipei, 2013.

Yang Fuji

*The Tradition and Experiment of Contemporary Calligraphy in Taiwan*, mémoire de master, National Taiwan Normal University, 2008.