



HAL
open science

Fruits du hasard, de l'inconscient et forges en styles : la calligraphie cursive de Wang Xizhi et l'herbe folle de Zhang Xu

Véronique Alexandre Journeau

► **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau. Fruits du hasard, de l'inconscient et forges en styles : la calligraphie cursive de Wang Xizhi et l'herbe folle de Zhang Xu. Langarts. Le surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, pp.137-154, 2011. halshs-01987164

HAL Id: halshs-01987164

<https://shs.hal.science/halshs-01987164>

Submitted on 20 Jan 2019

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.

*FRUITS DU HASARD, DE L'INCONSCIENT ET
FORGÉS EN STYLES : la calligraphie cursive
de 王羲之 Wang Xizhi et l'herbe folle de 张旭 Zhang Xu*

Véronique Alexandre Journeau

L'œuvre s'imposa comme un modèle ultime et sa fascination n'a cessé de s'exercer au cours des 1650 dernières années. Chaque caractère fut attentivement scruté dans son moindre détail par d'innombrables générations de calligraphes. Le style fut apprécié pour la liberté sans contrainte avec laquelle Wang mania ce soir-là son pinceau, faisant jaillir sur le papier tous les élans de son cœur¹.

Il s'agit de 《蘭亭序》 *Lantingxu* Préface au pavillon des orchidées » réalisée par 王羲之 Wang Xizhi au IV^e siècle de notre ère en style semi-cursif 行書 *xingshu*. D'une manière générale, un calligraphe exprime plutôt sa capacité technique dans une œuvre en style régulier et déploie son imagination dans une œuvre en style cursif dans la composition de laquelle il exprime alors, par sa source d'inspiration, une vision du monde. Or l'œuvre de 王羲之 Wang Xizhi se lit aussi bien qu'une régulière mais est dotée du pouvoir d'exprimer le monde de la cursive. Elle est picturale en ce qu'elle compose, à partir d'éléments distincts de nature technique, une composition harmonieuse et pleine d'un sens, symbolique, supérieur au seul signifiant contenu dans le caractère lui-même.

¹ *Chine, l'empire du trait, calligraphies et dessins du V^e au XIX^e siècle*, Nathalie Monnet (dir.), Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue de l'exposition (30 mars-28 juin 2004), 2004, p. 40.

PRÉLIMINAIRE

Le cadre d'appréciation de l'harmonie d'un caractère n'est pas seulement le carré à neuf cases (九宮 *jiugong*) qui permet d'ordonner et structurer la stabilité (cadre de l'écriture en style régulier), mais aussi un carré en huit triangles, découpés par quatre directions principales (四方 *sifang*) que sont les quatre points cardinaux et leurs complémentaires en diagonales (八風 *bafeng*), qui permet de concevoir le mouvement, élans et enchaînements (cadre du style cursif). Il ne s'agit plus de poser tel ou tel trait dans telle ou telle case carrée comme le caractère lui-même remplit le grand carré, mais davantage de suivre des lignes, d'engendrer des perspectives, avec un centre réduit à un point. Les deux étant complémentaires comme la terre et le ciel. La seconde disposition favorise sans doute le passage d'un style régulier à un style cursif. Comparons [Fig. 1] les regards sur le même caractère statique ou dynamique :

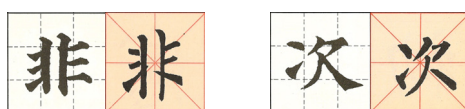


Fig. 1 : Écriture des caractères *fei* et *ci* en style régulier (*kaishu*) sur carrés à neuf et à huit cases²

L'écriture dans le carré à neuf cases impose une approche en horizontale / verticale à structure plus simple et plus rigide (lignes-colonnes), alors que les lignes de fuite en diagonales dominant dans la seconde approche et favorisent

² 顏真卿書多寶塔 *Yan Zhenqing shu duobaota* (Pagode aux nombreux joyaux, calligraphie de Yan Zhenqing), *Haiou chuban gongsi* 海鷗出版公司, Xianggang 香港 (Hong-Kong), n.d., respectivement p. 26 et 57, et 中學生子帖 *Zhong xuesheng zitie* (Modèles d'écriture pour le niveau intermédiaire), 柳体 Liu Ti, *Shanghai shuhua chubanshe* 上海書畫出版社, 上海 Shanghai, 1993, respectivement p. 32 et 13.

une vision circulaire tout en préparant les mouvements d'enchaînement (spirale).

Ce constat laisse penser que c'est l'écriture cursive qui a fait passer l'activité calligraphique dans le domaine artistique en créant une dynamique et la nécessité d'une vision globale d'un ensemble de caractères. En effet, dans le style régulier, l'écriture utilise les caractères standard et les variations ou nuances que l'on peut constater sont plutôt des défauts d'écriture.

L'ÉCRITURE EN STYLE SEMI-CURSIF 行書 *XINGSHU* DANS LE
STYLE FORGÉ PAR 王羲之 WANG XIZHI

Dans le cas de 蘭亭序 *Préface au pavillon des orchidées*, 王羲之 Wang Xizhi écrit librement au fil de l'inspiration dans un contexte d'épanouissement artistique (soirée de joutes entre amis lettrés) et l'écriture cursive se prête naturellement à la créativité³. Dans cette préface, le premier caractère 永 *yong* est très symbolique parce qu'il signifie « éternel » et il est suivi du caractère 和 *he* qui signifie « harmonie »⁴. Cette préface est considérée comme le plus grand chef d'œuvre calligraphique de tous les temps, du point de vue du style, simple et naturel en même temps qu'élaboré – si difficile à imiter – mais aussi du point de vue du texte, entièrement compréhensible et révélateur de l'esprit de l'époque. Autant un caractère seul en écriture régulière peut être étudié en tant que tel, équilibre-harmonie, autant il est nécessaire de considérer l'œuvre entière quand il s'agit d'écriture cursive. La pensée de l'œuvre se fait caractère par caractère dans le premier cas, par grands groupes

³ L'œuvre est visible sur le site de l'encyclopédie chinoise : <<http://baike.baidu.com/view/43384.htm>>.

⁴ Même s'il s'agit de l'ère *yonghe*, ces caractères débutent le texte alors que les mentions relatives à l'ère se mettent généralement à la fin du texte.

de caractères dans le second, car il s'agit de l'impulsion, du souffle, qui va faire d'une pensée un geste : ce sont les pauses qui marquent les ruptures de continuité comme en musique où elles structurent par phrases musicales.

Pour étudier comment cette œuvre de 王羲之 Wang Xizhi a atteint une telle notoriété pendant tant de siècles et ce qui en fait la beauté unique, il est déjà possible de voir, à partir des douze premiers caractères, comment leur présentation dans le cadre d'harmonie révèle leur naturelle perfection, une structuration très élaborée malgré le naturel du tracé, le métier et le talent.

D'emblée, le premier caractère de l'œuvre n'est pas anodin : il présente une et une seule fois les huit traits fondamentaux de la calligraphie, le caractère 永 *yong* est le caractère de référence pour tout apprentissage [Fig. 2]. Il a engendré la méthode dite 永字八法 *yongzi bafa*, qui se perpétue à travers les écrits de chaque dynastie : 崔瑗 Cui Yuan (77-142) l'a conçue et 歐陽詢 Ouyang Xun (557-641) a érigé en méthode dans 《八訣 *Bajue*》 le principe de huit traits⁵.



Fig. 2 : Écriture du modèle pour les huit traits fondamentaux de la calligraphie avec le caractère *yong* (éternel)

À considérer les caractères de l'œuvre tels qu'ils ont été reproduits [Fig. 3] comme modèles pour l'étudiant dans ces carrés à huit cases avec diagonales, il est aisé de voir à quel point la calligraphie de 王羲之 Wang Xizhi est structurée :

⁵ Cf. 历代书法论文选 *Lidai shufa lunwen xuan*, Shanghai, 1980, p. 218-219.

chaque caractère s'inscrit de manière particulière, unique (épaisseurs de traits et occupations de l'espace variés), mais toujours les parties dialoguent et font écho à quelque autre, le centre du carré est centre de gravité du caractère, les diagonales sont lignes d'impulsion et de tracé, la verticale scinde harmonieusement, et l'horizontale est horizon, milieu entre ciel et terre.

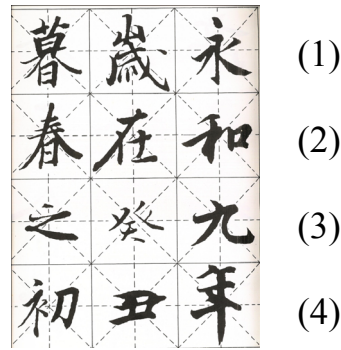


Fig. 3 : 王羲之 Wang Xizhi, *Préface au pavillon des orchidées*, Début mis en forme comme modèle dans des carrés à huit cases⁶

Chaque caractère de l'œuvre (lecture de haut en bas et de droite à gauche) mériterait d'être commenté, mais nous pouvons déjà relever comment les liens sont établis, non seulement au sein de chaque type de direction (vertical / horizontale et diagonales) mais aussi entre elles pour réaliser une harmonie globale :

(1) Le caractère 永 *yong* qui signifie « éternel » est ancré solidement dans la verticalité par son trait vertical et central sur l'axe vertical, épais et ancré des deux côtés, lui-même prolongé par le point initial qui le relie au ciel ; les côtés

⁶ 王羲之兰亭序 *Wang Xizhi Lantingxu* (Préface au pavillon des orchidées de Wang Xizhi), 江西美术出版社 *Jiangxi meishu chubanshe*, 南昌 Nanchang, 1996, p. 3.

sont alors suivant des diagonales, points de départ ou d'arrivée qui lui semblent lui donner des ailes : paradoxe du papillon éphémère pour ces instants d'éternité que chantent tous les poètes chinois. C'est un caractère qui est une totalité en soi (symbole des huit traits).

(2) Le caractère 和 *he* qui signifie « harmonie » est complémentaire du précédent en ce qu'il laisse la verticale centrale libre de tout trait et construit son harmonie sur deux parties qui sont en opposition-complémentarité des deux côtés de cette verticale : dressé comme un arbre sur le côté gauche et rond comme une fleur sur le côté droit. De ce fait, la seule diagonale marquée est d'importance : c'est celle qui relie les parties entre elles, le 5^e trait de la partie de gauche (caractère « 禾 *he* céréale ») qui change de sens pour rejoindre et amorcer la partie de droite (caractère « 口 *kou* bouche »). L'élégance et la vivacité des traits sont manifestes comme dans le précédent, sans lourdeur malgré l'épaisseur des traits.

(3) Le caractère 九 *jiu* qui signifie « neuf » est ici remarquable par le remplissage de son rôle de totalité en reliant les lignes du premier type (verticale/horizontale) et celles du second type (diagonales) : la partie supérieure de la verticale centrale est associée à la diagonale inférieure gauche, la partie de gauche de l'horizontale est associée à la diagonale supérieure droite, qui rebondit avec le trait suivant sur la partie inférieure de la verticale centrale pour, en suivant la diagonale inférieure droite, rappeler la partie droite de l'horizontale et terminer dans un crochet qui rappelle l'existence de la diagonale supérieure gauche, comme le faisait l'amorce supérieure du premier trait cité. Tous les axes ont été associés à la réalisation d'un caractère pourtant simple mais lourd de signification (comme le signale son épaisseur plus marquée).

(4) Le caractère 年 *nian* qui signifie « année » prolonge le style des caractères précédents avec les mêmes traits épais et affirmés, tout en tenant un rôle de segmentation plus marquée de l'espace, là où le premier caractère apparaissait comme une unité originelle inscrite dans un cercle, le deuxième exprimait la dissociation initiale en deux parties complémentaires, le troisième séparait cet espace en cinq régions comme des secteurs angulaires de cercle. Ce quatrième caractère répartissant l'espace en six régions de façon rectangulaire (trois lignes et deux colonnes), serait extrêmement rigide sans les deux petits traits de biais à la partie supérieure et au centre, esquisses de diagonales pouvant évoquer les chemins en lacets de montagne. Ce qui alors complète la configuration d'une verticale et de paliers horizontaux solidement marqués, symboles de l'empilement des années en couches, pour suggérer d'atteindre le sommet que l'on retrouve en remontant la colonne avec le cycle de neuf et l'harmonie éternelle.

L'écriture des références ne sont pas usuelles en début d'œuvre calligraphique, ni dans une préface, elles sont plus généralement à la fin et les caractères indiquant la date ne sont pas nécessairement ceux qui sont utilisés ici. C'est pourquoi on peut penser que le choix de 王羲之 Wang Xizhi de les écrire ici repose sur cette coïncidence avec un sens et une configuration se prêtant bien à un tel commencement de texte : « harmonie éternelle » et « 9^e année ».

Une intéressante présentation de cette œuvre est faite dans *Chine, l'empire du trait*, signalant notamment que la seconde partie du texte de 王羲之 Wang Xizhi offre « une réflexion mélancolique sur le caractère éphémère de l'existence » mais aussi sur l'éternité du sentiment car la préface se termine par ceci : « quoique les époques soient

différentes et les circonstances ne soient pas les mêmes, ce qui fait manifester l'émotion [dans nos cœurs] revient [toujours] au même. Ceux de la postérité qui liront [ce recueil] éprouveront aussi de l'émotion devant ces écrits (dans la traduction du texte, également donnée dans ce catalogue, de Margouliès 1926, p. 126-128) »⁷. C'est bien tout le paradoxe du sens et de la forme du premier caractère 永 *yong* sur lequel boucle ainsi le texte ; cela révèle aussi que, de tout temps, une œuvre se juge à l'émotion qu'elle suscite. À comparer avec une copie anonyme des Tang [Fig. 4], la différence de réalisation est nette dès ces quatre premiers caractères, compte tenu de la brève analyse faite ci-dessus, notamment par la lourdeur du caractère 永 *yong* qui lui fait perdre le sens sous-jacent ou le déséquilibre du caractère 九 *jiu* dont le trait oblique descendant vers la gauche est trop fin pour avoir un pouvoir séparateur et d'assise, etc.



Fig. 4 : *Préface au pavillon des orchidées*, début, copie anonyme⁸

Dans la suite de l'œuvre, cette pensée de 王羲之 Wang Xizhi en partie cosmogonique se développe par le choix de caractères qui peuvent permettre d'harmoniser en complémentarité des formes et / ou des sens. L'ensemble de ces caractères qui indiquent l'ère, puis le lieu et le moment dans une écriture encore relativement régulière, sont révélateurs de la conception de sa composition : 癸 *gui* (en

⁷ *Chine, l'empire du trait, calligraphies et dessins du V^e au XIX^e siècle*, op. cit., p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

7^e position : 3^e de la 2^e colonne [Fig. 3]) représente le dernier des dix troncs célestes et il est écrit comme s'amenuisant car il termine effectivement un cycle (le neuf en 3^e position représentait la totalité) ; alors que 丑 *chou* (8^e position), deuxième des douze rameaux terrestres, s'affirme dans une similitude d'aspect avec 年 *nian* (4^e position) ; 暮 *mu* et 春 *chun* qui sont deux moments, l'un de fin et l'autre de début, sont très similaires de forme car chaque fin est un nouveau commencement (peu importe qu'un des cycles soit le jour et l'autre l'année, le principe est le même) ; 初 *chu* apporte le même équilibre aux caractères précédents que 和 *he* à 永 *yong* au début de l'œuvre, toute cette verticalité imposant un 之 *zhi* très étalé, dans la même largeur que celle obtenue par les obliques descendantes des caractères précédents. À chaque niveau peut apparaître de nouvelles correspondances. Combien de copistes saisiront l'idée ou l'intention au-delà de la technique calligraphique (fidélité à l'œuvre) ?

Chaque niveau de globalité peut donner lieu à une lecture de l'intention, et Wang Xizhi lui-même commente le geste calligraphique ainsi dans son texte *Sur la calligraphie* :

Chaque fois que l'on exécute un caractère, il faut faire appel à différentes intentions (*yi*) dans le tracé : un trait horizontal ressemblera parfois à du *bafen*, et il se développera comme de la sigillaire antique ; ou bien on déploiera un trait vertical tel un grand arbre qui dépasse dans la forêt profonde, et il comportera une courbe [aussi tendue et robuste qu'un] crochet en acier ; ou encore la partie supérieure du caractère sera aussi effilée qu'une tige desséchée ; la partie inférieure aussi fine qu'une tête d'épingle ; ou encore, l'élan d'un mouvement de flexion ressemble au piqué dans les airs d'un oiseau en vol ; de même, la forme d'une arête latérale peut être semblable à un cours d'eau qui se précipite violemment. Dans un caractère, les horizontales et verticales doivent être orientées les unes en fonction des autres : lors de la réalisation

d'une colonne, les splendeurs doivent se rehausser mutuellement [du haut en bas]⁹.

L'ensemble des œuvres réalisées dans ce style par Wang Xizhi¹⁰ permet d'affirmer qu'il contribua notablement à la fois à faire admettre l'écriture cursive comme respectable et à favoriser l'évolution de la calligraphie vers un art en soi. La préface du livre consacré à ses œuvres dans ce style cite cette remarque de 张怀瓘 Zhang Huaiguan à propos du style 行書 *xingshu* : « 不真¹¹不草, 是曰行書 » (ni régulier, ni d'herbe, tel est le [style] *xingshu*), puis de 刘熙载 Liu Xizai : « 真行近真而纵于真, 草行近草而敛于草 » (le *xingshu* régulier est proche du régulier mais il lui lâche la bride, le *xingshu* cursif est proche de l'herbe mais il se réfrène). Ce style n'est toutefois pas un compromis, de la même façon que l'appréciation technique des gestes prescrit de mettre un peu de son inverse dans une tendance pour obtenir le geste idéal.

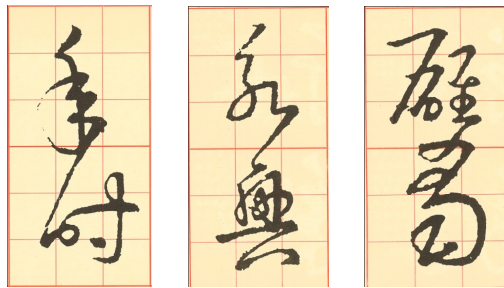
Il semble bien que ce soit à partir de ce type de considération sur un texte calligraphié, dépassement du sens et du strict respect des modèles établis que l'on peut parler d'œuvre en calligraphie. Mais la façon dont Wang Xizhi a pu réaliser une telle œuvre reste mystérieuse. De mon point de

⁹ *Traité chinois de peinture et de calligraphie : Tome 1, Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Yolaine Escande, Paris, Klincksieck, 2003, p. 171-172.

¹⁰ Telles que présentées dans : 中国文化精华文库, 书法精品 *Zhongguo wenhua jinghua wenku, shufa jingpin* (Anthologie de la quintessence de la culture chinoise, la fine fleur des œuvres calligraphiques), 秦永龙 Qin Yonglong, 济南 Jinan, 山东文艺出版社 *Shandong wenyi chubanshe*, 1992, p. 96-109 ; 王羲之行书字帖 *Wang Xizhi xingshu zitie* (Modèles d'écriture semi-cursive de Wang Xizhi), sélectionnés par 李小凡·刘亚军 Liu Xiaofan et Liu Yajun, 北京 Pékin, 北京出版社 *Beijing chubanshe*, 1992.

¹¹ 真 *zhen* mis pour écriture authentique, régulière, appelée ordinairement 正书 *zhengshu* ou 楷书 *kaishu*, le style d'herbe est la cursive appelée ordinairement 草书 *caoshu*.

vue, elle relève de la démarche « savoir – oublier son savoir » que j'ai présentée notamment dans une publication des rencontres interartistiques de l'observatoire musical français dirigé par Danièle Pistone (Paris-Sorbonne)¹² puis développée lors des journées « Apprentissage et sensorialité » organisées fin juin 2011 par le laboratoire d'ethnoscénologie de Jean-Marie Pradier (Paris 8, MSH Paris-nord). Cette œuvre est caractéristique du dépassement de la maîtrise consciente¹³, d'un inconscient qui incite à sortir des sentiers battus mais en interaction avec un conscient qui conditionne la volition, l'intention agissante et qui fait sortir du conformisme en créant un style qui deviendra lui-même une tradition. Ci-dessous [Fig. 5] sont présentés quelques modèles inégalables pour travailler son style :



年时 *nian shi* 永兴 *yong xing* 雄蜀 *xiong shu*

Fig. 5 : Modèles de l'écriture cursive de Wang Wizi¹⁴

¹² « Une continuité sans rupture entre instinct et sagesse », dans *Musique et sciences cognitives*, François Madurell & Philippe Lalitte (dir.), Actes de la journée du 27 mars 2007 des 4^{es} Rencontres interartistiques de l'OMF, Paris, Publications de l'OMF (Sorbonne), 2010, p. 41-54.

¹³ Voir également ma présentation : « An 'of intellect sensation' at the root of the thought about artistic gesture », in *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, Mario Baroni, Anna Rita Addessi, Roberto Caterina et Marco Costa (eds), Bologne, 2006.

¹⁴ 王羲之行书字帖 *Wang Xizhi xingshu zitie*, op. cit., p. 32-33.

L'ÉCRITURE EN HERBE FOLLE 草书 *XINGSHU* DANS LE STYLE FORGÉ PAR 张旭 *ZHANG XU*

Chemin différent, presque l'inverse, mais résultat de même nature pour 张旭 *Zhang Xu* puis 懷素 *Huai Su* : conscience de la maîtrise et désir de dépassement mais découverte par hasard avec l'inconscient en arrière plan ; sortir des sentiers battus mais par mimétisme conscient et jeu, traduction d'un art dans un autre art ; puis maîtrise et approfondissement de l'innovation, ce qui conduit donc, comme dans le cas précédent, à sortir du conformisme en créant un nouveau style qui, à son tour, deviendra une tradition.

La progression stylistique jusqu'à cette époque peut être illustrée avec [Fig. 6] trois calligraphies, en style régulier puis semi-cursif puis cursif, du caractère eau (*shui*) :

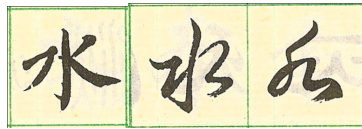


Fig. 6 : Le caractère « eau » en styles régulier, semi-cursif et cursif¹⁵

张旭 *Zhang Xu* est peu connu pour le style régulier, sans doute parce qu'il imite directement le style de 王羲之 *Wang Xizhi*, probablement comme un exercice technique, mais il l'est essentiellement pour sa cursive, qui paraît réalisée sous le coup d'illuminations subites. Son œuvre intitulée « 肚痛帖 *Dutong tie* Stèle d'une douleur au ventre » [Fig. 7] se démarque encore davantage par des arabesques enchaînées de façon continue avec revirements et entrelacements, ce qui s'explique par le thème mais aussi par le fait qu'il découvrit le

¹⁵ Extrait de 常用字字帖 *Changyongzi zitie* (Caractères courants calligraphiés dans les 5 styles), *Shanghai shuhua chubanshe* 上海書畫出版社 (Éditions de calligraphie et peinture de Shanghai), Shanghai, 1979, p. 1.

secret de son art en observant les mouvements d'une danseuse exécutant la danse de l'épée, épée dont l'extrémité dessinait sans doute des arabesques comme les écharpes tournoyantes des danseuses qu'on voit représentées sur les fresques. En effet, c'est probablement l'œuvre la plus caractéristique, même si ses autres œuvres ont cette unité de style, de cette figuration au pinceau de circonvolutions résultant de la perception – à la fois physique et mentale – de phénomènes réels.



Fig. 7 : 张旭 Zhang Xu, 《肚痛帖》 (Stèle d'une douleur au ventre)¹⁶

Dans une improvisation au rythme soutenu avec jaillissements, mélismes, appuis, entrelacements et une envolée en voltige, 張旭 Zhang Xu est sans aucun doute un exemple éloquent de la façon dont cette symbiose entre le geste et la pensée passe par la sensation, même si – et parce que – de façon indirecte mais logique, du fait que l'Art comme la Nature provoque des sensations. Son inspiration naît de l'effet d'un autre art comme le raconte Jean-François Billeter dans deux anecdotes :

Un jeu de tambours et de flûtes a provoqué une deuxième expérience du même genre. Un jour, Zhang Xu est frappé

¹⁶ Dans 中国书法史隋唐五代 *Zhongguo shufa shi, Sui Tang Wudai* (Histoire de la calligraphie chinoise : Sui, Tang et Cinq dynasties), *op. cit.*, p. 114.

d'une manière toute nouvelle par la musique qu'il entend. Il sent naître en lui, sous sa dictée, des mouvements qui tendent spontanément à l'expression calligraphique. Il ne tentera pas de reproduire la musique dans son écriture, mais d'exprimer par l'écriture une activité intérieure de l'ordre de celle qu'il a connue en écoutant la musique [...].

Il a eu une troisième révélation en voyant la danseuse Gongsun exécuter la danse de l'épée : ce spectacle lui a fait comprendre, dit-il, le « pouvoir merveilleux » (*shen*) de la calligraphie. [...] Bouleversé, Zhang Xu comprend que la calligraphie peut avoir le même effet bouleversant. La danse à laquelle il assiste est une activité dans laquelle ne subsiste aucune inertie, où tout est mouvement, où tout contribue à l'effet d'ensemble et où cet effet d'ensemble est supérieurement expressif parce que supérieurement unifié¹⁷.

Cette *mimesis*, fondée sur le mouvement et non pas sur un état, est le fondement d'un style qui s'apprécie durablement ainsi, comme le précise aussi Jean-François Billeter pour un peintre-calligraphe de la dynastie Song :

On raconte que, pour attraper le mouvement du caractère *zi* [子] ou du caractère *bu* [不] en cursive, Zhao Mengfu cherchait d'abord de la main le mouvement de l'oiseau qui vole et que, pour réussir les caractères *wei* [為] ou *ru* [如], il essayait d'abord de reproduire en l'air le mouvement des rats qui font la culbute en jouant¹⁸.

Cette recherche de symbiose avec le mouvement de l'univers fait que l'écriture peut, dans sa dimension gestuelle et de production à contempler, être rapprochée de la danse pour le mouvement, de la peinture pour la composition, de la musique pour la perception.

¹⁷ *L'Art chinois de l'écriture*, Paris, Seuil, Skira, 2001, p. 178. Cette anecdote en suit première, qui est une première révélation (citée p. 171). C'est pourquoi il parle de troisième révélation.

¹⁸ *Ibid.*, p. 185-186.

Son disciple ou neveu et successeur, 懷素 Huai Su (737-799), était devenu moine bouddhiste du fait de sa pauvreté, dit-on, et il fut connu, en particulier des poètes de son époque, quand il vint dans la capitale des Tang (Chang'An). Il utilisait des feuilles de bananier pour écrire et s'adonnait à boire jusqu'à l'ivresse. Seules dix œuvres se sont transmises dont :

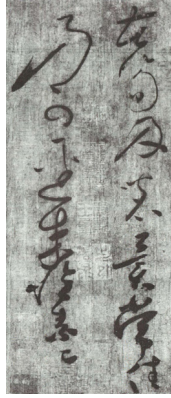


Fig. 8 : 懷素 Huai Su, 《苦笋帖》 (Stèle de pousses de bambou amer)¹⁹

Mais son art a été chanté par le grand poète 李白 Li Bo (701-762) dans son 《草书歌行》 (Ode à la cursive)²⁰ :

少年上人号怀素，草书天下称独步。
墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽中山兔。
八月九月天气凉，酒徒词客满高堂。
笺麻素绢排数厢，宣州石砚墨色光。
吾师醉后倚绳床，须臾扫尽数千张。
飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫。
起来向壁不停手，一行数字大如斗。
怳怳如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走。

¹⁹ Voir sur le site <<http://www.chinaonlinemuseum.com/calligraphy-huai-su.php>>.

²⁰ Traduction de Véronique Alexandre Journeau.

左盘右蹙如惊电，状同楚汉相攻战。
 湖南七郡凡几家，家家展障书题遍。
 王逸少，张伯英，古来几许浪得名。
 张颠老死不足数，我师此义不师古。
 古来万事贵天生，何必要公孙大娘《浑脱》舞。

Jeune homme, le respectable fut appelé Huai Su,
 en cursive il est sous le ciel réputé hors pair ;
 De l'étang d'encre²¹ s'envole un poisson de la mer du nord²²,
 la pointe du pinceau a éliminé le lièvre de Zhongshan²³ ;
 L'air des 8^e et 9^e mois est frais,
 buveurs et poètes peuplent la salle haute ;
 Feuilles de soie blanche remplissent les coffres,
 dans la pierre de Xuanzhou²⁴ brille la couleur de l'encre ;
 Ayant atteint l'ivresse, notre maître s'appuie sur le cordage,
 balayant tout en un instant en tous sens ;
 Vent virevoltant et giboulée mugissent,
 fleurs et neige chutent et voltigent en nombre ;
 La main allant et venant sans cesse sur la paroi,
 Une rangée de caractères à l'ampleur de la grande ourse ;
 On croit entendre les esprits et démons,
 on n'y voit parfois que dragons et serpents ;
 virages à gauche courbes à droite comme des éclairs,
 qui ressemblent aux assauts des Chu et des Han ;
 Sept commanderies au sud du lac²⁵, combien de familles ?
 Chaque famille ;
 Wang Yishao²⁶, Zhang Boying²⁷,

²¹ Allusion à 张芝临 Zhang Zhilin.

²² Allusion à 庄子 Zhuangzi (逍遥游).

²³ Montagne célèbre pour les pinceaux qui y sont fabriqués.

²⁴ Pierre à encre de Xuanzhou et papier de 宣城 Xuancheng (l'un des principaux lieux de production de papier de 安徽 l'Anhui) : papier fin et blanc, fabriqué à base de pulpe de bambou ou d'écorce de mûrier, souvent non apprêté.

²⁵ Lac Dongting, avec les sept commanderies ou préfectures qui en constituent le sud : 潭、衡、道、永、邵、郴、全.

²⁶ 逸少 est un surnom de 王羲之 Wang Xizhi.

sont des anciens à la célébrité méritée ;
 Zhang le fou est mort à un âge canonique,
 L'idéal de mon maître n'est pas celui de nos anciens ;
 Toutes choses du passé ont le prix de l'accomplissement
 naturel,
 Pourquoi a-t-il fallu Gongsun dansant « *huntuo* »²⁸ ?

CONCLUSION

De façon sous-jacente à mon choix de deux personnages remarquables de l'histoire de l'art calligraphique, une double problématique est posée : d'une part celle de la dualité créateur-interprète (dont la seconde moitié est dans l'ombre du surgissement créateur à moins d'être ou de devenir également première moitié) et, d'autre part, et la place du savoir et de la technique (compétences acquises, maîtrise consciente) relativement à l'intelligence émotionnelle. Si rien n'est possible sans une excellente technique, elle ne suffit pas.

La quête de l'artiste chinois porte sur ce qui anime le monde et son surgissement dans l'œuvre. L'art calligraphique est la source – et la base technique – de la peinture chinoise et le poème apposé, sous la dynastie Song quelques siècles plus tard dans une belle continuité d'esprit, par 柯九思 Ke Jiusi (1290-1343) sur une peinture de bambous de 與可 Yuke (文同 Wen Tong, 1018-1079), a cette portée :

湖州放筆奪造化
 此事世人那得知
 蹊然何處見生氣
 仿佛空庭月落時

²⁷ 張芝 (?-192), dynastie des Han de l'est, surnommé Boying 伯英, mais aussi Youdao 有道 (nom qui veut dire être en état de Dao), dit le saint de la cursive et le plus célèbre calligraphe de l'époque précédent celle de Wang Xizhi dit le saint de la cursive.

²⁸ « *Huntuo* », nom d'une danse accomplie par 公孫 Gongsun, dont parle aussi Du Fu.

A Huzhou, poser le pinceau et s'approprier la Création,
De son art l'homme du siècle [quête] la connaissance,
Soudain, on ne sait comment, paraît le souffle de vie,
Ainsi dans une cour vide la lune fait place au jour.²⁹

Ce qui est énoncé pour les artistes de temps anciens, est encore vrai de nos jours si l'on en croit quelques interviews de peintres chinois réalisés ces derniers temps : Zhou Huajun, Li Xin, Gao Xingjian³⁰.

S'il faut répondre à la question posée comme titre de l'ouvrage, il me semble que le surgissement créateur se produit dans le va-et-vient entre l'inconscient et le conscient, au sein d'un parcours qui passe par la maîtrise des composantes techniques et rationnelles ; plus rarement, il produit une sensation savante par leur dépassement dans une libération des normes ; mais aussi, en quelque sorte, dans un oubli qui, cependant, laissera échapper comme une reminiscence, ultérieurement : – ce que l'assentiment intérieur, à cette sensation pour l'artiste et à l'appréciation pour le spectateur, aura forgé dans l'inconscient.

²⁹ Traduction de Véronique Alexandre Journeau.

³⁰ Voir les documentaires D10-2006, D29-2009 et D44-2011 de l'AIDIAA (Association internationale de dialogues artistiques, créée et présidée par Véronique Alexandre Journeau, Versailles, 2005).