



HAL
open science

Essence de l'inspiration dans les arts chinois : de ganwu à zaojing

Rui Zhang

► **To cite this version:**

Rui Zhang. Essence de l'inspiration dans les arts chinois : de ganwu à zaojing . Colloque international LangArts 2018 - L'instant et l'essence de l'inspiration à la croisée des arts et des cultures, Jun 2018, Paris, France. halshs-02396131

HAL Id: halshs-02396131

<https://shs.hal.science/halshs-02396131>

Submitted on 5 Dec 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.

ESSENCE DE L'INSPIRATION DANS LES ARTS CHINOIS
DE 感物 GANWU À 造境 ZAOJING

ZHANG Rui

L'inspiration en tant que force créatrice se manifeste dans toute forme d'art, quoique sa conception puisse diverger parfois d'une manière assez remarquable selon le contexte culturel. La présente étude porte sur la nature de l'inspiration dans les représentations chinoises. Nous nous centrons sur deux notions : celle de 感物 *ganwu* (être ému par les choses), instant où une émotion est éveillée par le monde extérieur et pousse l'artiste à créer une œuvre d'art, et celle de 造境 *zaojing* (créer une sphère-configuration¹), se référant à une recherche délibérée de l'inspiration. En s'appuyant sur les critiques littéraires de différentes époques, nous tentons de clarifier ici la nature de l'inspiration selon la conception chinoise, tout en observant ses manifestations au croisement de la poésie, de la peinture et de la calligraphie.

DEUX CONCEPTS, 靈感 *LINGGAN* ET 應感 *YINGGAN*, ET LEUR ÉTYMOLOGIE

Le terme utilisé en chinois moderne pour désigner l'inspiration est 靈感 *linggan*, un mot relativement récent². Il est, dans une certaine mesure, un calque de la notion dans les cultures occidentales. Étymologiquement, le premier sinogramme de l'expression, 靈 *ling*, « esprit » « divinité », est un synonyme du caractère 巫 *wu*, « chaman ». Dans l'antiquité chinoise, cet intermédiaire entre l'homme et le ciel était chargé de présider les cérémonies divinatoires et devait se laisser posséder par la divinité suprême afin de recevoir et de transmettre les décisions célestes. Le mot *linggan* est ainsi imprégné d'influences occidentales : l'inspiration est un don divin, elle est insufflée au poète ou à l'artiste par une puissance surnaturelle, c'est

¹ Le terme « 境 *jing* » est difficile à traduire en français car il couvre différentes notions : bordure ou limite, aire ou territoire, place, position, situation, condition ou circonstances.

² Dans le vocabulaire japonais, le terme équivalent à « inspiration » est 靈感 (れい かん), un *wasei-kango* 和製漢語 (mot chinois japonisé) qui décrit une sensation mystérieuse, une sorte de sympathie mystique entre l'homme et la divinité ; il désigne aussi une révélation transcendante et se rapproche du terme occidental, インスピレーション (*inspiration*). Pendant l'ère Meiji, nombre de *wasei-kango* ont été créés à partir des expressions chinoises pour représenter des concepts occidentaux, pour la plupart réimportés en chinois à la fin du XIX^e siècle. L'expression 靈感 *linggan* désigne originellement « la sensibilité d'un être divin », « ressenti par un divin », dans le vocabulaire chinois du XVI^e siècle ; l'emprunt au japonais lui donne le sens d'inspiration dans la conception occidentale.

l'impulsion d'un élan créateur venant de l'extérieur de lui-même, en quelque sorte « Dieu dicte et j'écris »³.

Dans la tradition chinoise, l'inspiration fut définie d'une manière moins mystique. C'est le terme 應感 *yinggan*⁴ qui permet le rapprochement avec la conception de l'inspiration en tant que stimulus de la créativité. Littéralement il signifie « réponse aux émotions, réaction au mouvement du cœur », avec le caractère 應 *ying*, « répondre à », « réagir à », et le caractère 感 *gan*, « émotion » ou « s'émouvoir ».

L'expression apparaît pour la première fois dans le « 樂記 *Yueji* (Mémoire sur la musique) » du 禮記 *Liji* (Livre des rites) :

Les gens du commun ont sang, souffle, esprit et cognition en tant que disposition naturelle, sans que ces états – tristesse, joie, félicité et colère – ne soit permanents ; la réaction (*ying*) aux émotions (*gan*) par les choses se met en mouvement, puis le dessein du cœur prend forme⁵.

Cette émotion en réponse aux choses extérieures est présentée comme un mouvement intérieur qui pousse l'homme à composer un poème, à moduler une chanson, voire à exécuter une danse :

Les sentiments s'ébranlent à l'intérieur de l'homme, et s'extériorisent sous forme de paroles. Lorsque les paroles ne suffisent pas, on pousse des soupirs, lorsque les soupirs ne suffisent pas, on chante pour prolonger l'expression, lorsque le chant ne suffit pas, à son insu on se met à [danser] agiter les bras et taper des pieds⁶.

Comme notion de l'inspiration, le terme *yinggan* a été repris par 陸機 Lu Ji (261-303), poète de grand renom du III^e siècle, dans le « 文賦 *Wenfu*

³ Devise du journal *Le Mois*, entièrement rédigé par Alexandre Dumas de mars 1848 à fév. 1850.

⁴ Un autre terme, 感應 *ganying*, dont la signification est similaire, est plus connu par la théorie théologique, 天人感應 *tianren ganying* (interaction entre le Ciel et l'homme), formulée par 董仲舒 Dong Zhongshu [197-104 av. notre ère].

⁵ Traduction personnelle à partir de celle de Véronique Alexandre Journeau (*Le Livre de musique de l'antiquité chinoise, 樂記 Yueji, configuré et traduit par Véronique Alexandre Journeau*, Paris, You-Feng, 2008, p. 93). Texte chinois : 夫民有血氣心知之性, 而無哀樂喜怒之常, 應感起物而動, 然後心術形焉, extrait de « 樂記 *Yueji* (Mémoire sur la musique) », dans 禮記 *Liji* (Livre des rites) [II^e-III^e siècles av. notre ère], annoté par Zheng Xuan 鄭玄 [127-200] et Kong Yingda 孔穎達 [574-648], dans *Liji zhengyi* 禮記正義 (Sens correct du Livre des rites), Beijing, *Beijing daxue chubanshe* 北京大學出版社, 1999, p. 1104.

⁶ Texte chinois : 情動於中而形於言. 言之不足, 故嗟歎之; 嗟歎之不足, 故永歌之; 永歌之不足, 不知手之舞之, 足之蹈之也, extrait de « 樂記 *Yueji* (Mémoire sur la musique) », *ibid.*, p. 1148.

(Rhapsodie sur la littérature) », l'un des premiers discours sur la théorie littéraire dans l'histoire chinoise :

Le moment de répondre à son émotion (*yinggan*), de dégager [le souffle créateur], vient sans que l'on puisse l'empêcher et part sans que l'on puisse l'arrêter. Il se dissimule comme l'ombre qui disparaît et se met en mouvement comme un écho qui retentit [...] Même si cette chose est née en moi, elle n'est pas atteignable par ma force. C'est pourquoi je soupire parfois en posant vainement ma main sur mon sein : je n'ai pas pu connaître la raison de son afflux ou de son encombrement⁷.

Cette chose (茲物 *ziwu*) capricieuse et évanescence n'est autre que l'inspiration même, c'est le moment pour répondre (*ying*) au mouvement du cœur (*gan*), un instant fugace et imprévisible dont l'arrivée et le départ semblent indépendants de la volonté du poète, mais un instant céleste qui est à l'origine de la création littéraire.

感物 *GANWU*, ÊTRE ÉMU PAR LES CHOSES

Que ce soit *linggan* ou *yinggan*, l'essentiel se trouve dans leur dernier caractère, où ils se joignent l'un à l'autre : *gan* 感, « s'émouvoir ». Le 說文解字 *Shuowen jiezi* (Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes) le décrit comme « ébranlement du cœur de l'homme » (感, 動人心)⁸, un processus à l'origine du chant et de la musique dans le « *Yueji* » :

Toute mélodie qui advient naît du cœur de l'homme. Si le cœur de l'homme s'ébranle, c'est par le fait des choses du monde : ému par les choses du monde (*gan yu wu*), [le sentiment] s'ébranle et prend ainsi forme dans les sons. Les sons se répondent l'un l'autre et font naître une variation ; la variation constitue une belle forme qu'on appelle mélodie⁹.

⁷ Texte chinois de 陸機 Lu Ji (261-303) : 若夫應感之會, 通塞之紀, 來不可遏, 去不可止. 藏若景滅, 行猶響起 [...] 雖茲物之在我, 非餘力之所戮. 故時撫空懷而自惋, 吾未識夫開塞之所由, « *Wen fu* 文賦 (Rhapsodie sur la littérature) », dans *Lu Ji ji* 陸機集 (Recueil des œuvres de Lu Ji), Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1982, p. 4-5.

⁸ Le *Shuowen jiezi*, souvent abrégé en 說文 *Shuowen*, est le premier dictionnaire de caractères chinois à proposer une analyse de leur composition et à les classer selon des clés, rédigé par 許慎 Xu Shen (58-147). L'entrée du caractère 感 *gan* est consultable sur le site, <<http://www.zdic.net/z/19/sw/611F.htm>> (consulté le 03 mai 2018).

⁹ Texte chinois : 凡音之起, 由人心生也. 人心之動, 物使之然也, 感於物而動, 故形於聲. 聲相應, 故生變; 變成方, 謂之音, extrait du « 樂記 *Yueji* », *op. cit.*, p. 1074, dans la traduction de Valérie Lavoix, « Du poète au paysage : le regard de la poétique médiévale », dans *Montagnes célestes – Trésors des musées de Chine*, Paris, RMN-Grand Palais, 2004, p. 49.

En prenant appui sur ce même extrait chinois, François Jullien – pour qui la conception de l'inspiration est absente dans la culture chinoise – écrit qu'« à la différence de la représentation occidentale de l'inspiration qui ouvre une énigme à la conscience, euphorique ou tragique », dans la conception chinoise, c'est d'une « incitation spontanée de la subjectivité » qu'il est question, une incitation qui toutefois « n'indique point [...] la référence commode à un impensé indépassable (l'inspiration, la muse) mais sert d'expression la plus simple à l'évidence acquise »¹⁰.

Si la conception de l'inspiration en tant que souffle émanant d'un être surnaturel est absente dans la culture chinoise, l'inspiration en tant que surgissement d'une force créatrice se manifeste d'une manière éclatante dans les représentations artistiques chinoises. Outre *yinggang*, plusieurs autres termes sont utilisés pour désigner cet enthousiasme immédiat, parmi lesquels, 興 *xing*¹¹, verve ou incitation, 氣 *qi*¹², souffle, ou encore 神 *shen*¹³, esprit. On utilise également des mots composés comme 生氣 *shengqi* (souffle vital), 神氣 *shenqi* (souffle divin), 靈氣 *lingqi* (souffle de l'esprit), 精氣 *jingqi* (souffle de l'essence) ou encore 天地之氣 *tiandi zhiqi* (souffle du ciel et de la terre) pour évoquer une énergie fluide qui entre en interaction avec l'homme. Cette interaction génère la force créatrice, ce qui nous ramène alors à la notion de

¹⁰ François Jullien, « L'Absence d'inspiration : représentations chinoises de l'incitation », *Extrême-Orient, Extrême Occident 1* [1982], « Essais de poésie chinoise et comparée », p. 31-71, ici p. 37.

¹¹ Le terme *xing* est souvent emprunté pour évoquer la conception de l'inspiration. Il se rapporte à un procédé stylistique dans le langage poétique lorsqu'il se prononce au premier ton ; il est traduit généralement par « incitation » et désigne la verve, l'entrain, l'éclat de la créativité lorsqu'il est au quatrième ton. Les deux acceptions ne sont pas dissociables lorsqu'elles s'appliquent au domaine poétique : si l'« incitation » met accent sur l'effet des choses extérieures, l'entrain relève de l'émotion éveillée, *gan*, et met en avant l'état intérieur de l'homme au contact des choses du monde.

¹² Dans le « *Lunwen* 論文 (Essai en littérature) » de son *Dianlun* 典論 (Traité sur le Canon [des lettres]), 曹丕 Cao Pi (187-226) écrit que : « l'essence du texte dépend du souffle (文以氣為主) », dans *Wenxuan* 文選 (Anthologie de la littérature), compilé à l'initiative de Xiao Tong 蕭統 [501-531] (éd.), avec des annotations ultérieures de Li Shan 李善 [630 ?-689], Shanghai, *Shanghai guji chubanshe* 上海古籍出版社, 1986, p. 2271. La notion de « souffle » est dès lors introduite dans la critique littéraire, puis dans la critique picturale.

¹³ Le terme 神 *shen* (esprit, esprit animé, divinité) ou encore 神思 *shensi* (esprit divin, ou pensée divine) est également utilisé pour désigner la veine littéraire. Au lieu d'évoquer une force réellement divine ou surnaturelle, l'expression est une description métaphorique de l'emportement de la verve, plutôt qu'une définition même de l'inspiration.

*yinggan*¹⁴. Toutefois, le mot *gan* est sans doute le plus pertinent pour faire ressortir l'essence de l'inspiration dans la réflexion critique de la Chine ancienne, où l'inspiration ne se présente pas comme une impulsion d'origine divine ou surnaturelle qui « possède » l'écrivain, mais un moment de contact entre le monde du dehors et le monde du dedans, déclenchant un mouvement du cœur qui donne élan à la créativité.

Dans le 文心雕龍 *Wenxin diaolong* (Esprit de la littérature au dragon ciselé¹⁵), l'une des œuvres critiques les plus anciennes et les plus importantes de l'histoire littéraire chinoise, 劉勰 Liu Xie (465-532) écrit :

L'homme est doté de sept sortes de sentiments,
au contact des choses du dehors s'émouvant,
ému par ces choses (*ganwu*), il déclame une intention,
et cela n'est pas autrement que par nature¹⁶.

Le cœur est ému par le fait des choses, cette émotion donne naissance à la musique et la poésie. Le terme *ganwu* évoque une résonance entre l'homme et son environnement, il ne s'agit pas uniquement d'une incitation de la disposition intérieure par les choses du dehors, mais aussi et surtout d'une réponse à cette incitation, ce qui crée une sorte de syntonie.

L'éveil des émotions par les choses (*ganwu*) est aussi évoqué dans le chapitre « 物色 *Wuse* (Physionomie des choses) » du *Wenxin diaolong*. L'auteur commence par décrire d'une manière imagée les différents états que le spectacle des saisons suscite chez l'homme, et parvient à la conclusion que : « le sentiment se transforme avec les choses du dehors, et [que] l'expression

¹⁴ Pour illustrer cette observation, citons la définition de l'hexagramme 咸 *xian* dans le *Yijing* 易經 (Livre des mutations) : « *xian* signifie émouvoir (*gan*). Deux souffles s'émouvent et se répondent (*ganying*) pour se livrer l'un à l'autre [...] Le ciel et la terre étant émus, donnent naissance à dix mille choses du monde (咸, 感也. 二氣感應以相與 [...] 天地感而萬物化生). Cf. texte annoté par Wang Bi 王弼 [226-249] et Kong Yingda 孔穎達 [574-648], dans *Zhouyi zhengyi* 周易正義 (Sens correct des *Mutations de Zhou*), Beijing, *Beijing daxue chubanshe* 北京大學出版社, 1999, p. 139.

¹⁵ La traduction du titre est celle proposée de façon argumentée par Valérie Lavoix dans sa thèse de doctorat, Inalco, 1998, *Liu Xie (ca. 465-521), homme de lettres, bouddhiste laïc et juge des poètes*, p. 301-302.

¹⁶ Texte chinois de 劉勰 Liu Xie : 人稟七情, 應物斯感, 感物吟志, 莫非自然, dans Zhan Ying 詹鎮, *Wenxin diaolong yizheng* 文心雕龍義証 (Annotations du *Cœur de la littérature au dragon ciselé* [de Liu Xie 劉勰, 465-521]), Shanghai, *Shanghai guji chubanshe* 上海古籍出版社, 1994, p. 173.

littéraire advient grâce au sentiment »¹⁷. « Ainsi le poète est ému par les choses, et associe des idées [dans son esprit] à l'infini »¹⁸, il « offre ses sentiments comme un don, et reçoit l'incitation comme une récompense »¹⁹.

Les choses du dehors sont en premier lieu, et par excellence, les choses de la nature : plantes, insectes, lune, nuit, alternance des saisons... Outre l'incitation du cœur par les choses extérieures, il existe une projection des sentiments (du dedans) sur les choses (du dehors). La poésie descriptive du paysage – la poésie dite des monts et des eaux (山水詩 *shanshui shi*), mais aussi la rhapsodie (賦 *fu*), qui est par excellence un genre poétique descriptif, illustrent ces moments où l'homme réagit aux choses extérieures.

Dans la préface d'une rhapsodie portant le titre même de « *Ganwu* », 曹丕 Cao Pi (187-226) décrit comment le spectacle de la luxuriance et du flétrissement des cannes à sucre l'avait inspiré :

Ainsi j'ai cultivé des cannes à sucre à la cour. Ils ont traversé l'été et vécu l'automne, puis la luxuriance laisse place au flétrissement. J'ai compris ainsi les vicissitudes (prospérité et décadence) [des choses], poussant un long soupir de regret, je compose cette rhapsodie²⁰.

La poésie chantée, grâce à la souplesse de sa composition, est la forme idéale pour illustrer le surgissement de l'inspiration, d'autant que les banquets conviviaux entre nobles ou lettrés, immanquablement accompagnés de chants, de danses ou de joutes poétiques, mettent en avant l'improvisation et la spontanéité. Citons par exemple la célèbre « 大風歌 *Dafeng ge* (Chanson de grand vent) » que 劉邦 Liu Bang (256-195 av. notre ère) improvisa à un festin en état d'ivresse, tout en jouant lui-même à la cithare 筑 *zhu*²¹ :

Depuis qu'un grand vent s'est levé,
Les nuées se sont envolées :
Mon pouvoir pèse entre les mers,

¹⁷ *Ibid.*, p. 1732 (情以物遷, 辭以情發).

¹⁸ *Ibid.*, p. 1733 (是以詩人感物, 聯類不窮).

¹⁹ *Ibid.*, p. 1761 (情往似贈, 興來如答).

²⁰ Texte chinois de Cao Pi 曹丕 : 乃種諸蔗於中庭, 涉夏曆秋, 先盛後衰. 悟興廢之無常, 慨然永嘆, 乃作斯賦), extrait de « *Ganwu fu* 感物賦 (Rhapsodie sur l'émotion par les choses) », dans *San Cao shiwen quanji yizhu* 三曹詩文全集譯註 (Collection complète des poèmes et des proses des trois Cao [曹操 Cao Cao [155-220], Cao Pi [187-226], 曹植 Cao Zhi [192-232], publié avec annotations par Fu Yashu 傅亞庶, Changchun, *Jilin wenshi chubanshe* 吉林文史出版社, 1997, p. 329-330.

²¹ Cithare à treize cordes, à chevaux.

Je reviens au pays natal.
Où trouver féroces soldats
Pour garder mes quatre contrées ?²²

La vue des nuées soulevées par le vent, mais aussi l'enthousiasme suscité par le retour à son ancien fief, les retrouvailles du pays, auraient mis le souverain fondateur des Han dans un état d'exaltation empreinte de tristesse²³.

Il en est de même pour les arts du pinceau. 鄭燮 Zheng Xie (1693-1765), peintre éminent du XVIII^e siècle, décrit ainsi le surgissement de l'inspiration qu'il a vécu pendant une méditation du paysage matinal :

À la saison limpide de l'automne, dans le pavillon sur la rivière, je me lève au petit matin pour observer les bambous. Les brumes, le soleil et la fumée de la rosée flottent sur leurs branches éparses et leurs feuilles épaisses. L'idée de peindre (*huayi*) entre alors d'une manière vive dans mon esprit²⁴.

Le moment où naît le 畫意 *huayi* – terme utilisé par Zheng Xie pour décrire l'impulsion créatrice – est l'instant où jaillit la verve du peintre sous l'effet du spectacle automnal. Nous traduisons ici littéralement le caractère 意 *yi* par « idée », avant d'y revenir *infra* à propos de la notion de 意境 *yijing*.

S'agissant de la calligraphie, on peut citer le nom illustre de 張旭 Zhang Xu (675?-750?), un des plus grands calligraphes de la dynastie Tang qui, selon le 新唐書 *Xin Tangshu* (Nouveau Livre des Tang), acquit les techniques d'écriture en étant témoin de la rivalité entre une princesse et un portefaix, ce dernier refusant de lui céder le passage, et compris l'essence de l'écriture en observant une danse au sabre²⁵. Les choses extérieures ne se limitent donc pas à la nature. Le croisement des arts se présente également comme propice à

²² Texte chinois attribué à 劉邦 Liu Bang (256-195 av. notre ère, r. 202-195) par 班固 Ban Gu [32-92], « *Gaodi ji* 高帝紀 (Biographie de l'empereur Gaodi) » dans *Hanshu* 漢書 (Livre des Han), publié avec annotations par Yan Shigu 顏師古 [581-645], Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1962, p. 74 : 大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方！La traduction est de Rémi Mathieu, *Anthologie de la poésie chinoise*, sous la direction de Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, p. 61.

²³ Ban Gu 班固, *ibid.*, 1962, p. 74.

²⁴ Texte chinois de Zheng Xie 鄭燮 [Zheng Banqiao 鄭板橋, 1693-1765], « *Tihua – Zhu* » 題畫•竹 (Inscription sur la peinture "Bambous"), dans *Zheng Banqiao ji xiangzhu* 鄭板橋集詳註 (Recueil des œuvres de Zheng Banqiao avec annotations détaillées), par Wang Xirong 王錫榮, Changchun, *Jilin wenshi chubanshe* 吉林文史出版社, 1988, p. 373.

²⁵ Ouyang Xiu 歐陽修 [1007-1072] et Song Qi 宋祁 [998-1061], *Xin Tangshu* 新唐書 (Nouveau Livre des Tang), Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1975, p. 5764.

l'inspiration. Aussi, il arrive qu'un calligraphe s'inspire du spectacle d'une danse au sabre, qu'un poète s'inspire d'une mélodie – les exemples en sont inépuisables dans la poésie chantée – ou encore qu'un peintre s'inspire d'un écrit littéraire – citons le chef-d'œuvre de l'illustre peintre 顧愷之 Gu Kaizhi (345 ?-406 ?) qui puise son inspiration dans « 洛神賦 *Luoshen fu* (Rhapsodie sur la déesse de la rivière Luo) » du grand poète 曹植 Cao Zhi (192-232).

La fugacité de l'inspiration et la possibilité de sa quête

L'inspiration se caractérise tout d'abord par sa fugacité : « l'urgence d'écrire un poème est celle de poursuivre un évadé / Le pur paysage une fois perdu, il sera difficile de le peindre »²⁶, soupire 蘇軾 Su Shi (1037-1101). Ce grand poète, peintre et calligraphe de la dynastie Song, décrit ainsi son ami et cousin 文同 Wen Tong (1018-1079), qui était aussi un éminent peintre, saisi dans l'effort de capturer une inspiration fugitive :

Lorsqu'il rencontrait ce qu'il désirait peindre, il s'élançait à sa poursuite, en agitant son pinceau pour rattraper ce qui s'offrait à ses yeux, comme l'aigle se précipite vers un lièvre venant de surgir, un instant [d'hésitation] suffisant pour le perdre²⁷.

En rendant hommage à Wen Tong pour sa maestria dans la peinture des bambous, Su Shi fit l'observation sagace sur l'importance de la technique et de la pratique que « pour peindre les bambous, il faut avoir une image accomplie des bambous à l'esprit, tel est l'art de Wen Tong ». Quelque conscient qu'il fût du secret de Wen Tong, Su Shi confessa qu'il ne pouvait l'égaliser, incapable qu'il était de « concilier l'intérieur et l'extérieur » et d'« accorder le cœur et la main » – autrement dit, son esprit ne pouvait diriger divinement le mouvement de son pinceau – tout cela à cause d'un « manque d'apprentissage », concluait modestement Su Shi.

²⁶ Texte chinois de 蘇軾 Su Shi : 作詩火急迫亡補, 清景一失後難摹, extrait de « *Lari you Gushan fang Huiqin Huisi erseng shi* 臘日游孤山訪惠勤惠思二僧詩 (Le huitième jour de la douzième lune, visiter les deux maîtres bouddhistes Huiqin et Huisi à la Montagne solitaire) », *Su Shi shiji* 蘇軾詩集 (Recueil des poèmes de Su Shi), annotations de Wang Wengao 王文誥 [1764-?], Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1982, p. 318-319.

²⁷ Texte chinois de Su Shi : 乃見其所欲畫者, 急起從之, 振筆直遂, 以追其所見, 如兔起鶻落, 少縱則逝矣, extrait de « *Wen Yuke hua Yundang gu yanzhu ji* 文與可畫筍簞谷偃竹記 (Mémoire sur la peinture de bambous de la vallée Yundang par Wen Yuke) » dans *Su Shi wenji* 蘇軾文集 (Recueil des essais de Su Shi), annotations de Kong Fanli 孔凡禮, Beijing, *Zhonghua shuju*, 1986, p. 365.

« Maîtriser mille mélodies pour connaître les sons, examiner mille sabres pour connaître l'arme »²⁸, tel est le propos de Liu Xie dans le chapitre « 知音 *Zhiyin* (Connaisseur de la musique) » du *Wenxin diaolong*, pour souligner l'importance des observations et des pratiques dans la maîtrise d'un art. « Après avoir usé dix mille rouleaux à force de les lire et les relire / On écrit comme accompagné par une divinité »²⁹ : 杜甫 Du Fu (712-770), prince des poètes chinois, confirme dans ces deux vers proverbiaux que la virtuosité littéraire découle d'efforts acharnés dans la lecture. Dans les deux textes, l'accent est mis sur la période de préparation, qui doit être volontaire et appliquée, nécessaire au jaillissement de la force créatrice.

L'inspiration étant fugace et imprévisible, peut-elle être l'objet d'une préparation³⁰ ? Pour répondre à cette question, nous allons nuancer et approfondir nos analyses en nous appuyant sur le concept de 意境 *yijing*³¹, évoqué par 皎然 Jiaoran (730 ?-799 ?), moine-poète bouddhiste de la dynastie Tang – époque où mûrit la spéculation sur les rapports entre la disposition intérieure de l'homme, 心 *xin*, et les choses du monde, 物 *wu*, avec l'expansion du bouddhisme 禪 *chan* (*zen* en japonais).

Le terme 意境 *yijing* dans le *Grand Ricci* numérique est traduit tout simplement comme « imagination ; inspiration (artistique ou littéraire) ».

²⁸ Texte chinois de Liu Xie : 操千曲而後曉聲, 觀千劍而後識器, *op. cit.*, p. 1850.

²⁹ Texte chinois de 杜甫 Du Fu : 讀書破萬卷, 下筆如有神, extrait de « *Fengzeng Wei zuochengzhang ershi'er yun* 奉贈韋左丞丈二十二韻 (Vingt-deux distiques offerts à messire Feng, grand conseiller adjoint) », *Du shi xiangzhu* 杜詩詳註 (Annotations détaillées des poèmes de Du [Fu]), par Qiu Zhao'ao 仇兆鰲 [1638-1717], Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1999 [1^{re} éd., 1979], p. 74.

³⁰ La « préparation » de l'inspiration est inconcevable dans la conception occidentale, puisque « le génie, la force créatrice de l'art, réside dans l'inspiration, provient de Dieu, de l'infini, et n'est pas un acte de volonté, c'est-à-dire un acte humain et fini », mais aussi que « le beau idéal est donné par l'inspiration et indépendamment de l'expérience ». Cf. De Laprade Victor, « De la question littéraire », *La Revue indépendante* X [1845], Paris, Bureau de la Revue indépendante, p. 372 et p. 379.

³¹ La notion de *yijing* a été inventée par 王昌齡 Wang Changling (698-756), poète de la dynastie Tang. Il évoque trois genres de *jing* : 物境 *wujing* (« sphère des objets »), 情境 *qingjing* (« sphère des sentiments ») et 意境 *yijing* (« sphères des idées ») dans son *Lun wenyi* 論文意 (Traité sur les idées littéraires). Voir Wang Changling, *Shige* 詩格 (Normes poétiques), dans Zhang Bawei 張伯偉 (éd.), *Quan Tang Wudai shige huikao* 全唐五代詩格彙考 (Recueil complet de traités sur les normes poétiques des Tang aux Cinq Dynasties), Nanjing, *Jiangsu guji chubanshe* 江蘇古籍出版社, 2002, p. 172-173.

Zaojing, créer une « sphère »

Étymologiquement parlant, la notion de 境 *jing*, « positionnement », est issue du vocabulaire bouddhique : 境界 *jingjie*, littéralement « frontière », « limite », c'est-à-dire une délimitation du lieu-moment, se réfère, dans la philosophie bouddhique, au degré de connaissance atteint sur le plan théorique, ou encore, plus spécifiquement, à la configuration de la conscience dans le monde du réel.

Avant de nous intéresser aux idées de Jiaoran, revenons sur l'expression *huayi* évoquée par Zheng Xie quand il décrit l'impulsion créatrice suscitée en lui par l'atmosphère d'un matin automnal. Notre traduction de *huayi* par « idée de peindre » est dictée par la suite de la citation :

En vérité, les bambous dans mon esprit ne sont pas ceux qui sont devant mes yeux. Ainsi, quand je frotte le bâtonnet d'encre, étends le papier et me mets à peindre, en un instant les images se transforment et les bambous sous ma main ne sont plus ceux qui sont dans mon esprit. Bref, L'idée précède le pinceau, telle est la règle ; l'intérêt est au-delà des méthodes, tel est le secret de la transformation. Est-ce uniquement à propos de la peinture ?³²

D'évidence, l'expression 意在筆先 *yi zai bi xian* (l'idée précède le pinceau) fait écho à *huayi* (idée de peindre). Notons que « l'idée précède le pinceau » est une expression de 王羲之 Wang Xizhi (321-379), posée en tant que principe calligraphique, puis introduite dans l'art pictural par Wang Wei 王維 (ca. 700-760 [à un an près]), artiste excellent dans la poésie, la peinture et la musique. En quoi consiste donc cette « idée » qui « précède le pinceau » ? Le terme 意 *yi* semble renvoyer à un concept plus étendu qu'« intention » ou « impulsion ».

Un critique pictural du VI^e siècle, 姚最 Yao Zui (536-603) fournit quelques indices dans une maxime qui a marqué les peintres postérieurs : « Ériger dix mille images dans son esprit »³³. Cela suggère la nécessité de s'approprier un grand nombre de connaissances et d'expériences avant de

³² Texte chinois de Zheng Xie : 其實胸中之竹, 並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙, 落筆條作變相, 手中之竹又不是胸中之竹也。總之, 意在筆先者, 定則也; 趣在法外者, 化機也。獨畫云乎哉 dans Zheng Xie, *op. cit.*

³³ Texte chinois de Yao Zui 姚最 : 立萬象於胸懷, dans *Xu Huapin lu* 續畫品錄 (Suite du Registre des appréciations picturales), annotations de Wang Bomin 王伯敏, Beijing, *Renmin meishu chubanshe* 人民美術出版社, 1959, p. 1.

donner naissance à une œuvre d'art. Cette conception est donc fondée sur une longue période de recherches.

Dans la poésie comme dans la peinture, c'est le terme *yijing* qui est utilisé³⁴, littéralement « sphère d'idée », pour désigner la conception artistique du poète. C'est une constellation d'idées, une scène mentale, que le poète se figure, et où il se tient pour créer une œuvre d'art. Le cœur de la conception du *yijing* réside dans un accord entre le 情 *qing*, sentiment, et le 景 *jing*, paysage. Mais l'inspiration ne dépend plus des choses extérieures du monde physique ; les images naturelles, avec leur valeur allusive, sont intériorisées par le poète, et il s'exprime par le truchement de ce que « voit » son esprit.

La notion de *yijing* a eu une telle influence qu'elle est devenue un critère d'appréciation pour la poésie mais aussi pour l'art du pinceau. La création d'une « sphère d'idée » dans une œuvre d'art s'appuie sur une maîtrise remarquable des règles, que ce soit dans la poésie, dans la peinture ou même dans la calligraphie. Le paysage naturel est intériorisé par le poète comme le sont les nuances des traits et des couleurs par les peintres et les calligraphes.

Chez Jiaoran, l'instant de l'inspiration ne se présente donc plus comme un moment « passif » de surgissement des sentiments devant le spectacle de la nature, mais comme une sphère d'idées qu'il est possible d'obtenir (取 *qu*) voire de créer (造 *zao*) intentionnellement.

Dans « 詩式 *Shishi* (Styles poétiques) », Jiaoran contredit la théorie selon laquelle il faut « éviter des recherches délibérées » (不要苦思 *buyao kusi*, littéralement, se garder de se creuser la tête, de se noyer dans les réflexions), et considère que les longues recherches conscientes servent en revanche à la quête des moments inspirés :

On dit encore « Ne pas se mettre l'esprit à la torture, sinon on perd la qualité du naturel », ce qui est pareillement faux. Si l'on n'entre pas dans la tanière du tigre, comment attraper ses petits ? Au moment où l'on se saisit d'une « sphère

³⁴ Le concept de *yijing*, initié par Wang Changling et élaboré par Jiaoran, est fondamental dans la création poétique chinoise, le terme, complexe à traduire, désigne une imagination créatrice qui se trouve à l'origine d'une œuvre d'art, mais aussi comme une esthétique ultime que l'artiste œuvre à atteindre. Le concept, avant autres utilisé dans la critique poétique, va jusqu'à toucher d'autres formes artistiques comme la peinture, la calligraphie voire la musique et la danse. Il marque l'art chinois du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Anny Lazarus, dans ce même ouvrage, présente également ce terme, et notamment la revivification du terme par les critiques d'art chinois contemporains.

d'idées », il faut qu'elle soit la plus difficile et la plus risquée pour que les vers merveilleux surgissent. Une fois la pièce accomplie, en observant son allure, on a l'impression qu'elle est faite sans que la volonté ou les réflexions n'interviennent, voilà alors [une œuvre de] la main d'un maître. Parfois l'humeur est sereine et l'esprit actif (*shenwang*), les beaux vers viennent abondamment et librement sans que l'on puisse les arrêter, comme si l'on était assisté par un génie. Si ce n'est pas le cas, n'est-ce pas alors que l'on a accumulé par avance des réflexions minutieuses, pour que la verve devienne dynamique ?³⁵

Pour Jiaoran, des réflexions pénétrantes et une quête insistante jouent un rôle important dans le surgissement de l'inspiration. Une anecdote racontée par Su Shi à propos de l'un de ses contemporains justifie sa conception :

[Sun] Zhiwei voulait peindre quatre fresques représentant des eaux et rochers au rivage du lac sur les murs du temple de la Grande Bénédiction ; il mûrit dans son esprit le projet pendant un an sans se mettre à peindre, jusqu'au jour où il se précipita dans le temple et demanda ardemment un pinceau, puis agita sa manche promptement comme du vent, en un instant, accomplit l'ouvrage³⁶.

La préparation consciente d'une habileté technique par des pratiques répétées met en avant la valeur du temps, contrairement à l'inspiration dans la considération occidentale qui est « magique » et qui « agit instantanément, sans les longs cheminements du temps, sans intermédiaire »³⁷.

La réflexion de Jiaoran sur l'essence de l'inspiration aurait été influencée par la philosophie bouddhique *chan*, notamment par la doctrine de l'école du Nord (北宗 *beizong*), qui préconise une approche progressive (漸 *jian*) de l'état d'éveil (悟 *wu*³⁸), fondée sur un enseignement encadré et graduel du *dhyāna*, à l'opposé de l'école du Sud (南宗 *nanzong*), qui prône un éveil subit et immédiat (頓 *dun*).

³⁵ Texte chinois de Jiaoran 皎然 (Xie Qingzhou 谢清昼, 730 ?-799 ?) : 又云 : 不要苦思, 苦思則喪自然之質. 此亦不然. 夫不入虎穴, 焉得虎子? 取境之時, 須至難至險, 始見奇句. 成篇之後, 觀其氣貌, 有似等閒, 不思而得, 此高手也. 有時意靜神王, 佳句縱橫, 若不可遏, 宛如神助. 不然, 蓋由先積精思, 因神王而得乎?, extrait de *Shishi* 詩式 (Styles poétiques), dans Zhang Bower 張伯偉 (éd.), *Quan Tang Wudai shige huikao* 全唐五代詩格彙考, *op. cit.*, p. 232.

³⁶ Texte chinois de Su Shi : 知微欲於大慈寺壽寧院壁作湖灘水石四堵, 營度經歲, 終不肯下筆. 一日倉卒入寺, 索筆墨甚急, 奮袂如風, 須臾而成, extrait de son *Huashui ji* 畫水記 (Notes sur la peinture des eaux), dans *Su Shi wenji*, *op. cit.*, p. 408.

³⁷ Maurice Blanchot, *Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 190-191.

³⁸ 悟 *Wu* (悟 *!* *satori* en japonais) est un terme du bouddhisme *chan* qui désigne l'éveil spirituel. Conventionnellement traduit par « illumination », le mot signifie littéralement « compréhension » : il renvoie à un état de clairvoyance, à l'éveil à la vérité des choses.

Pour autant, les deux procédés, *jian* et *dun*, ne se contredisent pas entièrement, dans la mesure où l'enseignement graduel (漸教 *jianjiao*) et la pratique progressive (漸修 *jianxiu*) peuvent mener à l'éveil subit (頓悟 *dunwu*). La pensée *chan* ayant reçu une forte influence taoïste, rappelons la leçon de 莊子 Zhuangzi, penseur taoïste du IV^e siècle av. notre ère. : « [...] aussitôt le poisson pris, la nasse est à oublier ; [...] aussitôt le lièvre attrapé, le filet est à oublier ; [...] aussitôt la signification saisie, la parole est à oublier »³⁹. Les moyens et les procédés ne sont pas les fins. De même qu'il faut maîtriser une technique à fond, à travers des pratiques et des réflexions assidues, de même il faut savoir oublier toute technique afin de laisser surgir l'inspiration.

La valeur de la vacuité

Aussi la vacuité de l'esprit est-elle censée être indispensable pour atteindre l'état de compréhension ou pour recevoir le souffle créateur. Il faut que la pression de l'inspiration soit haute mais en même temps, il faut être capable de se dégager de la pesanteur. Ainsi, la méditation, l'alcool ou encore la drogue⁴⁰ jouent souvent le rôle de catalyseur dans la manifestation de l'inspiration pour les poètes et les artistes.

« Un boisseau de vin fait jaillir cent poèmes de Li Bai »⁴¹, s'exclame Du Fu, en dénommant son confrère « immortel de la coupe de vin ».

Un autre de ses contemporains, le calligraphe Zhang Xu, partage également ce titre. Selon le *Xin Tangshu* (Nouveau Livre des Tang), chaque fois que l'alcool l'avait rendu gai, Zhang Xu se lançait, en criant comme un fou, dans la calligraphie. Il lui arriva de tremper sa tête dans l'encre, et d'écrire

³⁹ Zhuang Zhou 莊周 (env. 369-286 av. notre ère), « *Waiwu* 外物 (Choses extérieures) », *Zhuangzi jizhu* 莊子集註 (Recueil annoté de Zhuangzi), annotations de Guo Qingfan 郭慶番, Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1985, p. 944 ([...] 得魚而忘荃 ; [...] 得兔而忘蹄 ; [...] 得意而忘言).

⁴⁰ Notamment durant la période des Wei et des Jin (220-420), l'absorption de drogue et d'alcool était particulièrement fréquente chez les lettrés. Voir Lu Xun 魯迅, « *Wei jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi* 魏晉風度及文章與藥及酒之關係 (Le Style et la manière d'écrire des Wei et des Jin et leurs rapports avec les drogues et l'alcool) », dans *Lu Xun quanji* 魯迅全集 (Œuvres complètes de Lu Xun), Beijing, *Renmin wenzue chubanshe* 人民文學出版社, 1981, p. 501-529.

⁴¹ Texte chinois de Du Fu : 李白一斗詩百篇, extrait de « *Yinzhong baxian ge* 飲中八仙歌 (Chanson des huit immortels de la coupe de vin) », dans Qiu Zhao'ao, *op. cit.*, p. 81.

avec ses cheveux, alors qu'une fois dégrisé, en examinant son œuvre, le calligraphe avoua son incapacité à en produire une semblable.

La présence de l'alcool dans des œuvres de tous genres et de toutes époques semble incontestable dans la tradition chinoise. Si l'essence du dionysiaque selon Nietzsche est un « délicieux ravissement que l'éclatement du principe d'individuation fait monter au tréfonds de l'homme »⁴², et que « l'empire du breuvage narcotique »⁴³ pousse l'artiste dans un état d'exaltation pour éveiller « des mouvements dionysiens » – c'est-à-dire, artistiques, le rôle de l'alcool dans les représentations chinoises se manifeste d'une manière différente en raison des influences taoïstes. Plutôt qu'un stimulus de la jubilation génératrice, l'état ivresse est considéré comme favorisant l'« oubli des apparences », 忘象 *wangxiang*⁴⁴, et pour que l'artiste se détache temporairement de son environnement afin de créer une « sphère » ou « configuration »⁴⁵, si l'on reprend le propos de Jiaoran : « jetant des regards de côté et d'autre, je comprends la difficulté de créer une sphère-configuration, ce n'est pas à la pointe du pinceau que l'on oublie les apparences pour accomplir une rencontre divine »⁴⁶.

L'« oubli des apparences » se joint à l'« oubli des paroles » (忘言 *wangyan*) évoqué par Zhuangzi. S'affranchir des apparences et des paroles crée une vacuité, mais une vacuité prometteuse qui donne accès à l'état de 神王 *shenwang*⁴⁷, une liberté spirituelle caractérisée par la force créatrice. « Pour façonner la pensée littéraire, il importe d'être vide et tranquille, de purger les

⁴² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1872], traduction et présentation de Gornélius Heim, Paris, Société nouvelle des Éditions Gonthier, 1964, p. 20-21.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Le sens premier du caractère 象 *xiang* est « image », « figure des choses du monde », dans un sens figuré, il signifie « apparence » ou « phénomène ».

⁴⁵ Pour reprendre notre proposition initiale pour 造境 *zaojing*.

⁴⁶ Texte chinois de Jiaoran : 盼睐方知造境難，象忘神遇非筆端， extrait de « *Fengying yan shangshu zhenqing guan xuanzhenzi zhijiu zhangyue wu 'Pozhen' hua donting sanshan ge* 奉應顏尚書真卿觀玄真子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌 (En guise de réponse à messire le ministre Yan Zhenqing, chanson faisant suite à la contemplation de la peinture des trois monts de Dongting par Xuanzhenzi [Zhang Zhihe 張志和, 730 ?-810 ?], exécutée avec accompagnement d'alcool, de musique et de danse du [Roi de Qin] perçant le front [ennemi] » dans Peng Dingqiu 彭定求 [1645-1719] et al. (éds.), *Quan Tang shi* 全唐詩 (Compilation complète des poèmes des Tang), Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1985, p. 9715.

⁴⁷ Voir la note 36.

cinq viscères, purifier l'esprit subtil »⁴⁸. Cela dit, pour parvenir à cet affranchissement, encore faudra-t-il une accumulation préalable de réflexions, puisque la « rencontre divine », à savoir le moment céleste où surgit l'inspiration, ne dépend pas uniquement du mouvement de la « pointe du pinceau ».

CONCLUSION

Dans la conception chinoise, la question de l'inspiration renvoie à celle de contexte, au double sens du terme : contexte physique (le poète ou l'artiste est inspiré par son milieu) et contexte artistique (le poème s'inscrit dans une tradition littéraire dont sont issues des règles, de même l'art du pinceau ne s'acquiert qu'à travers l'imitation et la pratique continue). Si la conception du *ganwu*, « être ému par les choses », est en rapport avec l'instantanéité, alors que celle de *yijing* renvoie à la préparation, les deux ne s'opposent nullement mais se rejoignent au contraire dans le processus de la création artistique.

« [Cela] revient sans jamais s'épuiser, comme si c'était convenu [...] on dirait l'œuvre merveilleuse de la nature, qui [d'autre] peut en composer ? »⁴⁹, dit le poéticien 司空圖 Sikong Tu (837-908) dans son treizième poème d'appréciation poétique « 精神 *Jingshen* (Esprit [animateur] de l'essence). Par son sens premier, le terme *jingshen* évoque l'esprit animateur qui insuffle la vie aux choses⁵⁰ ; dans les critiques littéraires, il peut désigner le souffle créateur qui donne l'essence à une œuvre, autrement dit l'inspiration. Ce petit extrait met en avant le principe premier de l'esthétique chinoise : une œuvre est considérée comme étant merveilleuse lorsqu'elle ressemble à une création (造 *zao*) de la nature (自然 *ziran*), spontanée et authentique, ne laissant aucune trace artificielle. « Tout

⁴⁸ Texte chinois de Liu Xie : 陶鈞文思, 貴在虛靜. 疏淪五藏, 澡雪景聲, dans *op. cit.*, chap. 26, p. 976-977. La traduction est de Valérie Lavoix, « Du poète au paysage : le regard de la poésie médiévale », *art. cit.*, p. 57.

⁴⁹ Texte chinois : 欲返不盡, 相期與來 [...] 造妙自然 (Sikong Tu 司空圖, *Ershisi shipin* 二十四詩品 (Appréciation des vingt-quatre styles poétiques), He Wenhuan 何文煥 (éd.), *Lidai shihua* 歷代詩話 (Propos poétiques des dynasties passées), Beijing, *Zhonghua shuju* 中華書局, 1981, p. 41).

⁵⁰ C'est pourquoi le texte peut aussi être compris comme étant une interrogation existentielle sur la création de la Nature, cf. *L'art poétique de Sikong Tu*, 二十四詩品, 司空圖, 24 poèmes traduits et commentés par Véronique Alexandre Journeau, Paris, You-Feng, 2006, p. 37.

entier accompli par le ciel », *hunran tiancheng* 渾然天成⁵¹, si l'on emprunte l'expression de 韓愈 Han Yu (768-824), le ciel étant l'incarnation suprême de la nature.

La subtilité de l'œuvre réside donc dans l'absence de toute trace de recherche et d'effort, pour ne laisser voir que le naturel et l'ingénuité. C'est sous cette perspective qu'il est possible de rapprocher l'inspiration dans la tradition chinoise de la conception occidentale : « Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, l'inspiration »⁵². La différence entre elles est que, dans le contexte chinois, l'oubli de la loi suggère sa parfaite maîtrise, laquelle est un prérequis dans la quête de la créativité. Mais encore faut-il oublier ce prérequis, oublier la loi, « être vide et tranquille », pour entrer en vibration avec les choses, et laisser ainsi surgir la force créatrice, autrement dit, l'inspiration.

⁵¹ Han Yu 韓愈, « *Shang Xiangyang Yu xianggong shu* 上襄陽于相公書 (Lettre adressée à Messire Yu à Xiangyang) », *Han Changli quanji* 韓昌黎全集 (Recueil complet de Han Changli [Yu]), Shanghai, *Shijie shuju*, 1935, p. 235-236.

⁵² Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 182.