

**AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ**

**LANGUES, LETTRES ET ARTS**

Sciences de l'art

Esthétique

**MARTINAUD Aurélie**

**PEINTURE ET PRÉSENCE**

*Expérience du contemporain et méta-tradition dans l'oeuvre de He Jiaying*

*Thèse dirigée par* **CHAREYRE – MÉJAN Alain**  
**Professeur des universités - AMU**

Soutenue le 15 décembre 2016

Membres du jury

**LAFARGUE Bernard**

Professeur des universités – Université Montaigne Bordeaux 3

**LAGEIRA Jacinto**

Professeur des universités – Université Paris 1

**M'RABET Khalil**

Professeur des universités - AMU

**SALIGNON Bernard**

Professeur des universités – Université Montpellier 3

## RÉSUMÉ

La pratique picturale de He Jaiying nous place face à un paradoxe esthétique : en dépit de sa dimension hétérotopique l'œuvre de cet important représentant de la peinture en *gongbi* peut-elle être considérée comme une œuvre contemporaine ? Ainsi cette première réflexion nous a-t-elle engagé à aborder des pistes de recherches satellites tels que la position et le rôle de l'héritage culturel dans les pratiques picturales d'hier et d'aujourd'hui. Nous avons également dû nous intéresser à la question du monde de l'art et de son rapport à une production artistique dite « contemporaine ».

Or, en quoi consiste au fond le contemporain ? Le contemporain n'est pas une chose que l'on montre. Il se montre lui-même dans les présences qu'il habite parce qu'il échappe justement à la représentation. De fait, il est une expérience et se vit comme telle. Dans sa quête de spontanéité, nous en faisons l'expérience dans un présent toujours en fuite. De sorte qu'en dehors du temps, ou temps d'entre les temps, il relie les différentes temporalités qui construisent la continuité chronologique. En cela, il n'y a rien de caché. Ou plutôt, ce qui se dissimule dans les œuvres est ce *quelque chose* que l'on ne voit pas mais à quoi on est sensible. C'est le trouble que nous renvoie la sensation étrange d'un temps hors du temps. Le contemporain est l'expérience que nous faisons du présent dans l'actualité de son événement. C'est un état de suspension. C'est pour cette raison que la présence y prend un caractère total, holiste. Contemporaine au sens où ce qu'elle met en lumière « ne quitte jamais le moment où il naît » (Jean-Luc Nancy), l'œuvre de He Jiaying est un intensificateur de présence et en cela, elle nous rapproche de la sensation absolue d'être-là.

Mots clés : peinture, contemporain, présence, *guohua*, paradoxe, expérience.

Thèse rattachée au LESA –  
Aix-Marseille Université – 3-29 Avenue R.Schuman 13628 Aix-en-Provence.

## PAINTING AND PRESENCE

### *Experience of contemporary and meta-tradition in He Jiaying's artwork*

He Jiaying's pictorial practices leave his viewers with an aesthetic paradox: can his work be considered as contemporary art, despite its heterotypic dimension?

A continuity of this initial reflexion from this leading lights of the *gongbi* artistic genre, leads the viewer to further question the position and the role of cultural heritage in the pictorial practices of today and yesteryears. But what is the link between the world of art and a work of art defined as "contemporary"?

What does the contemporary consist of? The contemporary is not something that an artist can show. It reveals itself within the presence it inhabits because it escapes, fittingly, from such representation. It is a *de facto* experience and is lived as such. In its pursuit for spontaneity, we experience it in the ever-eluding present, so that that it is outside of time, or a time between time, linking different temporalities that make up chronological continuity. In that, nothing is hidden, or more to the point, the thing that is dissimulated in a work of art is that something that we do not see but that we recognise and are sensitive to. It is the discord that gives the viewer that strange feeling of time outside of time. The contemporary is the experience that we have of the present within the actuality of its passing. It's a state of suspension, and it is for this reason that its presence takes on a total holistic character.

Contemporary in the sense of the visible as "it never leaves the moment in which it was born" (Jean-Luc Nancy), the works of He Jiaying is an "intensificator" of presence and therefore, brings us closer to the absolute sensation of just *being*.

Key words : painting, contemporary, presence, *guohua*, paradoxal, experience.

## TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT.....	6
--------------------	---

INTRODUCTION.....	7
-------------------	---

### PREMIÈRE PARTIE La peinture chinoise appelée *guohua*

<b>CHAPITRE I : contemporanéité et tradition.....</b>	16
1 – 1 Xu Zhen et MadeIn : l'entreprise artistique comme démarche contemporaine.....	16
1 – 2 Wei Dong : la peinture comme langage muet.....	24
1 – 3 Une tradition en contradiction avec la contemporanéité?.....	26
<b>CHAPITRE II : la <i>guohua</i> en question.....</b>	33
2 – 1 Étymologie.....	33
2 – 2 La peinture en Chine face à l'Occident : <i>guohua</i> , naissance d'un terme.....	35
2 – 2 – 1 Esthétique de la représentation: <i>mimesis</i> , <i>si</i> et <i>yixiang</i> .....	36
2 – 3 Au-delà du mot, un concept: l'époque moderne.....	52
<b>CHAPITRE III : la <i>guohua</i> contemporaine.....</b>	58
3 – 1 États des lieux.....	58
3 – 2 Fan Zeng ou l'éloge d'une tradition exotique.....	60
3 – 3 <i>Shuimo</i> expérimentale et nouvelle <i>gongbi</i> vigoureuse.....	64
3 – 3 – 1 <i>Shuimo</i> expérimentale.....	64
3 – 3 – 2 Le mouvement de la nouvelle <i>gongbi</i> vigoureuse selon Han Chunxiao.....	70

### DEUXIÈME PARTIE He Jiaying, un artiste traditionnel?

<b>CHAPITRE I : He Jiaying au milieu de ses pairs.....</b>	78
1 – 1 Les aînés.....	78
1 – 2 Les peintres formés après la Révolution Culturelle.....	82
1 – 3 Jeune génération.....	89
<b>CHAPITRE II : position et démarche de He Jiaying face à une tradition         picturale de la peinture de personnages en <i>gongbi</i>.....</b>	95
2 – 1 Référence à la tradition des Tang.....	95
2 – 2 Le rôle de Lang Shining dans la tradition picturale chinoise.....	122
<b>CHAPITRE III: entre Orient et Occident, quels enjeux pour la pratique         picturale de He Jiaying?.....</b>	149
3 – 1 <i>Équilibre Orient-Occident: une rencontre fusionnelle</i> : émergence d'une "Grande tradition".....	149
3 – 2 Au-delà d'une acculturation: de la "Grande Tradition": à la notion de méta-tradition.....	159

**TROISIÈME PARTIE**  
**Ce dont il s'agit au fond : la peinture**

<b>CHAPITRE I : paradoxe et esthétique</b> .....	171
1 – 1 Principes élémentaires.....	171
1 – 2 Le paradoxe comme expérience esthétique.....	173
1 – 3 Entre vie et mort : deux conceptions culturelles intervenant dans le paradoxe lié à la représentation.....	177
<b>CHAPITRE II : au-delà de la peinture, une expérience: le portrait</b> .....	188
2 – 1 Des portraits sans identité.....	188
2 – 2 Pratique artistique comme expérience esthétique.....	195
2 – 2 – 1 Le regard du portrait: intériorité et <i>yijing</i> .....	207
2 – 2 – 2 Une chaude après-midi d'été.....	209
2 – 2 – 3 Le rôle de la photographie et du croquis: resembler.....	210
2 – 2 – 4 La technique comme expérience esthétique.....	212
2 – 2 – 5 Ce regard en question.....	216
<b>CHAPITRE III : Intériorité?</b> .....	219
3 – 1 Trouble.....	219
3 – 2 Paradoxe de “l'entre”.....	224
3 – 2 – 1 Résolution de l'énigme : le texte, entre narration et plasticité.....	225
3 – 3 Présente absence.....	228
<b>CHAPITRE IV : la ruse dévoilée</b> .....	235
4 – 1 Distinction: art contemporain et “art contemporain”.....	235
4 – 2 Du contemporain.....	236
4 – 2 – 1 Contemporanéité.....	236
4 – 2 – 2 Contemporanéité et expérience esthétique.....	241
4 – 2 – 3 Paradoxe du contemporain.....	242
4 – 3 Indéniable présence.....	245
4 – 3 – 1 Présences Silencieuses.....	247
<b>CONCLUSION</b> .....	251
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	257

**ANNEXES**

Repères chronologiques.....	259
Repères biographiques.....	262
Glossaire de vocabulaire.....	269
Illustrations.....	274
Traductions.....	276
Bibliographie.....	283

## AVERTISSEMENT

Nous souhaiterions préparer le lecteur à ce qu'il s'apprête à lire. Ce travail de recherche porte sur un certain nombre de notions auxquelles il sera sans aucun doute habitué. Cependant, la tournure et la composition du texte pourront peut-être le déstabiliser. Au-delà de la recherche scientifique et universitaire, il consiste en un parcours de vie intellectuel. Les sujets de réflexions qu'on y trouvera sont en résonance directe avec une pratique artistique. Qu'il s'agisse de la pratique de curatrice ou même celle d'enseignante, théorie et pratique se sont mutuellement nourries pour arriver à la production de ce texte de recherche. Sa particularité est donc intrinsèquement liée à son sujet : le *contemporain comme expérience de présence en rapport à l'œuvre singulière de He Jiaying*. C'est pourquoi il a fallu traiter de l'histoire de la peinture chinoise, de concepts esthétiques propres à cette culture, de la tradition, et des notions philosophiques d'expérience et de présence. Une variété de notions qui au premier abord semblent hétéroclites mais qui pourtant feront sens. Ce texte n'appartient pas au registre de l'histoire de l'art : il n'est ni un récit historique de la peinture, ni une monographie d'artiste. Ce qui explique son aspect général en la matière. Il n'est pas non plus un texte philosophique : il ne traite pas seulement de la pensée et l'analyse des notions conceptuelles servent un autre dessein que celui de l'ontologie. Il s'agit d'un texte esthétique et nous avons œuvré dans ce sens. Nous avons tenté de rendre compte d'un cheminement de pensée, qui nécessitait une pluralité de points de vue avant d'accéder à maturité. Les chemins tortueux et détournés que cette pensée emprunte, ne sont que le reflet de la réalité de penser qui ne peut pas émerger tout à coup. Aussi, nous avons construit le texte comme on travaille une œuvre plastique. Par moments analytique, nous avons laissé l'écriture s'envoler à d'autres et approcher une certaine sensibilité plastique. Nous avons tenté de suivre la leçon de George Steiner qui définit la critique esthétique comme une « critique en action », capable de laisser venir une « réelle présence ».

## INTRODUCTION

我的心空无物，  
斯文何足关。  
君看古井水，  
万象自往还。

*Mon cœur est vide, chargé de rien.  
Qu'importent les valeurs mondaines !  
Voyez sur l'eau d'un puits ancien,  
Dix mille images vont et viennent...<sup>1</sup>*

La peinture. La Chine. L'art.

Au départ, il s'agissait d'une simple envie d'en finir avec la production dite « contemporaine », avec les Biennales d'art contemporain, avec les jeunes artistes chinois. Et puis il y avait un besoin de retourner aux sources. La Chine était toujours présente : en tant que pays d'adoption, que patrie de cœur, elle était à la fois objet d'attrait et de rejet.

Cette recherche a donc commencé par l'envie de comprendre la peinture de la dynastie des Tang. Nous voulions étudier les subtilités qui se laissent entrevoir dans la peinture de paysage. Des montagnes, des cours d'eau, des cascades, des petites maisons à flancs de roche. Des nuages. Des nuages encore. Des arbres, beaucoup de pins. Non, ces peintures ne sont pas toutes les mêmes. En effet, la peinture de paysage d'émeraude et d'or<sup>2</sup> de Li Sixun est bien différente des lavis du poète Wang Wei. Quant aux mers du peintre de la dynastie des Song, MaYuan... Quels paysages surprenants ! Ces mers dont les traits répétés qui incarnent l'ondulation de l'eau, la houle des vagues et qui nous transportent à la naissance d'un monde, s'offrent au regard telle une apparition magique. Et ce n'est plus la mer que nous voyons, mais des petites lignes qui dansent, sautillant sur l'ocre du papier.

---

<sup>1</sup> Poème de Su Dongpo, cité et traduit par He Qing dans *Image du Silence, Pensée et art chinois*, l'Harmattan, Paris, 1999 – p.79

<sup>2</sup> Aussi nommée d'or et de jade.

Ce que nous voyons dès lors, n'est plus vraiment important. Ce qui importe est davantage le fait de voir *quelque chose*. *Quelque chose*... Cela est indéfini. Quelle richesse de sens contenue dans ce simple terme. La peinture nous livre un cadeau étonnant. Une surprise. Une chose étrange que nous ne saurions nommer. Une chose qui échappe au langage et qui pourtant existe bien pour nous, pour notre corps. Elle existe aussi pour notre cerveau qui s'est déjà laissé envahir par une absence momentanée. A l'instant même où ce *quelque chose* nous surprend, nous nous retrouvons le temps d'un millième de seconde, coupés du monde. Le monde est alors en suspend. Tel un mirage inversé, plus rien n'existe autour. Le silence recouvre tout et nous saisit. Ou serait-ce plutôt nous, qui pétrifiés par une force invisible, nous retrouvons en suspend. Envahissante sensation de rupture, de « fracture » qui dure si peu de temps. Tout à coup, face à la peinture nous voilà surpris par ce *quelque chose* que nous avons vu et que nous sommes pourtant incapables de définir. Ce *quelque chose* occupe soudainement de manière pleine et totale notre être et cela dans l'instantané de son surgissement.

Il s'agit donc d'un travail sur la peinture. Pourquoi ? Tout d'abord, pourquoi pas. Cet art ancien a toujours sa place dans le monde contemporain. Mais aussi et surtout parce que la peinture est l'état originaire de l'art. Elle est ce par quoi passe le sentiment de l'art. Le plus simple et le plus élémentaire. D'homo-sapiens sapiens qui pose sa main en négatif sur la paroi de la grotte au petit enfant qui plonge pour la première fois ses petits doigts boudinés dans la pâte pigmentée, la peinture est bien là. C'est comme si elle l'avait toujours été : évidence humaine. Ce premier homme qui comprend tout à coup que son existence peut être légitimée par la trace qu'il est capable de laisser après son passage dans ce monde, invente l'humanité. Dans cette sensation d'exister pour lui-même, dans le rapport qui s'exerce soudain face à cette empreinte de main primaire et sauvage, il découvre un nouvel être conscient. Par cette empreinte d'un soi qui ne l'est pas encore, il se découvre en même temps qu'il se réalise. Par ce geste basique des origines, l'homme crée un monde qui deviendra *son* monde. Et il continuera cela jusqu'au terme de son existence. Le petit enfant est un « homme des cavernes » moderne. Animal et instinctif. Et pourtant déjà doté au stade le plus primaire, de ce rapport si particulier à la production picturale. Il y a quelque chose qui résonne au plus profond de nous avec la peinture. C'est comme si elle ne pouvait être dissociée de notre existence d'être humain. Comme si le fait de nous percevoir, de nous représenter en tant qu'être humain était tout entier contenu dans cette représentation picturale. La trace comme représentation d'un soi qui demeure pour soi mais aussi pour les autres qui le reconnaissent comme autre et autre soi. La peinture incarne et met au jour l'évidence de l'humanité.



Mais quel genre de peinture ? La *guohua* : la peinture chinoise dite « traditionnelle ». Dans notre cas, nous choisissons de ne pas traduire. La traduction réduit le terme à une catégorisation perverse et biaisée. Au sein même de cette *guohua*, la peinture *gongbi* : là aussi la traduction de « peinture méticuleuse » n'a pas été retenue. Grand problème de la traduction : comment ne pas réduire la signification en traitant les mots par équivalence. Car si les mots équivalaient à d'autres mots, à quoi bon nous en servir ? Les synonymes sont bien plus des nuanciers que des doubles parfaits. Certes, la traduction est nécessaire pour pouvoir entrer dans un univers différent du nôtre. Mais elle ne doit pas devenir systématique. C'est la raison pour laquelle cette recherche utilise un ensemble de termes appartenant à la pensée et à la culture artistique chinoise sans pour autant en donner une traduction mot pour mot. Ainsi, le traitement de ce vocabulaire est donné sous forme d'explication et de définition qui tentent de renseigner sur ces notions, parfois très éloignées de notre référentiel sémantique, de manière à se rapprocher le plus possible de leur complexité de sens.

La *guohua*, et indubitablement la *gongbi*. Parce que cela semble incongru. Ces images paraissent en décalage avec la peinture contemporaine. En décalage aussi par rapport à ce à quoi nous sommes habitués lorsque nous pensons à la peinture chinoise : lavis d'encre monochrome, paysages épurés, geste du pinceau. La *gongbi* est pourtant la première technique qui a fait la peinture chinoise. Au commencement, il n'y avait qu'une manière de peindre : la précision de la ligne, le naturalisme, la finesse des traits du pinceau. C'était cela la peinture chinoise. Une des plus anciennes peintures sur soie retrouvée date de l'époque des Royaumes Combattants.



*Personnage chevauchant un dragon (encre sur soie, 37cmx28cm)*

Le trait est sûr, précis. Nous y distinguons un personnage, un dragon, un poisson, une grue. Nous avons affaire à une représentation du vivant où humain et animaux s'animent dans une seule ronde. Mais il s'agit également d'une représentation du pouvoir où les animaux chargés d'une symbolique forte<sup>3</sup> accompagnent le personnage dans son ascension céleste. La *gongbi* n'a été petit à petit délaissée que sous les Ming. Quant à la peinture de personnages, déjà Su Songpo sous les Song, en faisait un genre mineur, au travers duquel il était impossible de rendre compte du mouvement de la vie.

C'est alors le souvenir d'un peintre rencontré à l'École des Beaux Arts de Tianjin qui émerge et fait sens : le peintre et professeur He Jiaying. Des images étranges, à la fois suivant académiquement les chemins fixés par une certaine tradition, tout en s'en éloignant et en nous plongeant dans un trouble nouveau. Certes, à première vue nous avons affaire à de la peinture chinoise habituellement désignée de « traditionnelle ». Cependant, quelque chose de mystérieux émane de ces peintures qui ne laissent pas indifférent. La peinture de personnages en *gongbi* semble prendre un coup de rajeunissement depuis ces trente dernières années. Alors que la représentation de la figure humaine a toujours préoccupé les peintres occidentaux, leurs homologues chinois l'avait boudée, laissée en pâture au geste de l'artisan ou du portraitiste de cour. La révolution culturelle ne devait rien remettre en cause finalement. Du portrait de cour, elle a fait de la peinture de personnages un éloge politique au travers des figures du martyr, du héros et du chef. Or, l'œuvre de He Jiaying arrive au début des années 80 tel un vent nouveau dans le monde de cette *guohua* paralysée. Le jeune peintre d'alors, cherche à renouer avec un passé oublié, récemment interdit. Il désire retrouver cette force, cet élan vital qui émanait de la peinture des Tang. La peinture de *belles* (*shinü tu*, 仕女图) le hisse au sommet d'une carrière picturale asiatique. Japon, Corée et évidemment Chine l'ont reconnu comme maître d'un art longtemps évanoui. Aujourd'hui, sa peinture soulève des problématiques qui réveillent en nous des réflexions concernant la pratique picturale contemporaine. Comment est-il possible encore aujourd'hui de peindre des femmes de cette manière : belles, douces, d'un naturalisme presque naïf. Une naïveté qui fait de la femme représentée un être pur, magnifié et idéalisé. Nous sommes bien loin du féminisme. Et pourtant, les femmes ne sont jamais mal traitées. Elles sont justes belles. Trop belles ? Les lignes du dessin soulignent des formes harmonieuses. La laideur y est absente. Ces jeunes femmes sont des créatures d'aujourd'hui. Leurs attributs nous l'indiquent. Cependant elles semblent appartenir à un

---

<sup>3</sup> La grue est symbole de longévité et d'immortalité; le dragon, animal fantastique est un des motifs les plus représentés dans l'art chinois: ici il officie comme monture céleste du défunt qui s'envole vers l'empire des morts; le poisson est un symbole de richesse.

autre temps, une autre temporalité. Une jupe et des baskets, un gros pull-over, ces jeunes femmes se couvrent avec une simplicité vestimentaire sans fioriture, sans artifice. Il n'y a aucune trace d'extravagance.

Dans une interview filmée, He Jiaying avoue qu'il aime la coquetterie féminine. Il aime accompagner les femmes faire les boutiques. Il aime attendre patiemment qu'elles sortent des cabines d'essayage pour les assister dans leur choix, leurs réflexions. Il aime prêter attention aux tissus, aux robes, aux associations inattendues. Il aime regarder les femmes et pour lui, les représenter c'est mettre à jour leur beauté. Attitude bien traditionnelle et conformiste pour un peintre du XXIème siècle. Néanmoins, ce qu'il faut comprendre ici est que derrière des termes simples et conventionnels se cache une réelle sensibilité artistique qui va beaucoup plus loin dans la réalisation qu'elle offre au public. La raison consiste dans la problématique à laquelle nous souhaitons nous confronter : **qu'est-ce qui fait d'une œuvre d'art une œuvre contemporaine ? Qu'est-ce qui permet de légitimer cette dimension contemporaine?**

L'œuvre de He Jiaying n'est pas un prétexte à une réflexion d'ordre théorique. Elle est ce par quoi la réflexion est née. Elle est ce qui a provoqué et stimulé cette réflexion, tout en y étant partie prenante. Ainsi les questions satellites sont-elles intimement reliées à cette peinture. Pour nous, spectateurs occidentaux, il s'agit de comprendre une autre culture picturale. Il nous faut tenter de comprendre une autre tradition esthétique. Comment He Jiaying en est-il arrivé là ? Qu'est-ce qui a constitué son héritage, qu'est-ce qui constitue son évolution ? Pouvons-nous accepter de telles images ? Comment les acceptons-nous ?

C'est pourquoi l'argument développé dans ce travail commence par une mise au point. Quelle place occupe aujourd'hui la *guohua* dans la sphère de la peinture chinoise ? Aux vues d'une production contemporaine qui s'inscrit sur une scène internationale de l'art, la *guohua* consiste-t-elle en une pratique conservatrice et ancrée dans une tradition en contradiction avec la contemporanéité ? Nous nous sommes tout d'abord penchés sur ce en quoi consistait la *guohua*. Pour bien comprendre le contexte esthétique – culturel dans lequel elle a évolué, il faut non seulement s'attacher à ce qu'elle est aujourd'hui mais aussi définir ce qu'elle a été. Il faut remonter aux origines. Or, il ne s'agit pas de traiter des origines de la peinture mais plutôt d'appréhender le terme sous son aspect définitif (dans le sens de : donner une définition). Cette première approche est essentielle car elle nous permet de saisir toute l'ambiguïté qu'elle induit. Dès le départ, la *guohua* est identifiée par rapport à son appartenance à une localité, à un héritage et cela toujours en vis à vis de l'Occident. Elle porte cette caractéristique dans son nom : *guo*, 国, le pays/la nation – *hua*, 画, la peinture. Afin de marquer sa spécificité, elle

cherche sa singularité dans son appartenance locale. Elle est une peinture de Chine, relevant d'une tradition et d'une esthétique propres, qu'elle doit mettre en avant pour combattre la suprématie de l'art et de la pensée occidentales. De sorte que la question est étudiée non seulement au travers d'une étymologie du terme mais également de sa résonance conceptuelle. Car finalement, au-delà de divergences locales et nationales, ce qui fait la particularité de la *guohua* est bien une conception différente de la représentation. Au-delà du médium, de l'outil, de la technique, c'est toute une esthétique de la représentation qui bouleverse la pensée occidentale. En outre, dans cette particularité, la multiplicité des productions témoigne de la diversité des pratiques. Au sein même de cette *guohua*, se distinguent un grand nombre de genres, de styles et de mouvements, allant des plus conservateurs au plus expérimentaux.

Ce n'est qu'à partir de là que le chemin réflexif nous guide jusqu'à He Jiaying. Comme représentant de la *gongbi*, ce dernier s'inscrit dans un milieu artistique où il n'est pas isolé. Les peintres sont nombreux et les images picturales extrêmement variées. C'est donc au milieu de ses pairs que sa singularité émerge. En ce qui concerne la peinture de personnages, il fait figure de peintre innovateur. Il a renouvelé le style et cela de manière déterminée. Mais il est aussi un passeur et un transmetteur. La jeune génération le cite en modèle et il impose un respect certain. Professeur, c'est au travers de son enseignement que sa popularité est née et l'a porté au rang de maître. Pourtant, s'il est reconnu comme celui qui a apporté de la nouveauté dans le monde de la *gongbi*, il est aussi réputé pour son attachement à la tradition. En effet, son œuvre incarne une certaine tradition picturale, une technique académique dont il est le plus important représentant. Lui-même se revendique de cette tradition qui toutefois n'est pas forcément celle attendue de la majorité : la peinture des Tang et des Yuan. Deux dynasties établies par des minorités étrangères, non Han<sup>4</sup>. He Jiaying voit dans ces peintures une richesse et une liberté dès lors jamais égalées. Mixité et ouverture. Serait-ce cela la tradition ? Tout le contraire du repliement et de l'immobilisme. Il semblerait que l'art de Chine ne se soit épanoui et libéré que sous des périodes d'échanges et d'influences. Hypothèse dangereuse que nous faisons qui remet directement en cause le mythe nationaliste. Et He Jiaying prend ici position de manière catégorique. Il met en avant le paradoxe de la tradition et revendique la co-influence des cultures. Au-delà de toute attente, l'art doit surpasser les carcans qui l'enferment dans un immobilisme aveugle pour aller de l'avant.

---

<sup>4</sup> La dynastie des Tang a été instaurée au VII<sup>ème</sup> siècle par un peuple d'origine Hui (ethnie musulmane de Chine) dont les dirigeants ont changé de nom afin de se siniser. La dynastie Yuan a été instaurée par les Mongols au XIII<sup>ème</sup> siècle.

Mais cet avenir ne peut se reposer sur une absence de fondement. Ces fondements sont ce qui construit l'avenir et ceux-ci sont un enchevêtrement d'histoire et d'héritage qui dépasse les nations. Le concept de *méta-tradition* prend alors tout son sens. He Jiaying incarne et défend cette complexité de la tradition et c'est ce qui fait de lui un artiste de son temps. Non loin d'être un conservateur farouche de valeurs nationalistes, il joue le rôle de défenseur d'une approche contemporaine du rapport à une tradition qui se dépasse elle-même par le paradoxe qu'elle incarne : héritage ancestral toujours renouvelé par des influences extérieures, la tradition est un phénomène qui vit au rythme de la vie des hommes ; elle est une actualisation du passé dans le présent. De sorte que sa richesse émerge de son surpassement.

Cette progression nous amène en fin de développement à la question cruciale du contemporain. Comment définir le contemporain ? Quel est son rapport avec le monde de l'art ? Et en définitive une œuvre d'art peut-elle être qualifiée de contemporaine malgré sa non-appartenance au monde de « l'art contemporain » ? La peinture de He Jiaying est en cela très problématique. Appartenant à une tradition de la mixité qui de ce fait même incarne son propre paradoxe, elle n'en est pas moins une œuvre d'aujourd'hui. Sa force et sa beauté s'enracinent dans ce paradoxe qui résonne dans tous les centimètres carrés de la peinture. Au sein même de l'image picturale, c'est un ensemble de forces tranquilles en tension qui s'opposent et font émerger une expérience esthétique. Expérience d'un peintre qui au moment de poser le pinceau sur son support actualise dans le présent un geste ancestral, où le faire, le prendre conscience de faire et le plaisir qui en découle, sont intimement liés et intensifient la sensation d'un vécu. Expérience aussi du spectateur qui face à la peinture voit apparaître dans la simultanéité du moment vécu, un trouble, un *quelque chose* qui l'arrache de la réalité. Or, c'est justement dans cet arrachement que survient le contemporain. Etrangement, ce qui est contemporain appartient à une faille dans le temps. Il n'est pas un passé, cela semble évident, ni un futur. Il est au présent mais juste le temps de son avènement car aussitôt apparu, il n'est déjà plus. A ce propos, Giorgio Agamben écrit que « nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans pouvoir jamais la rejoindre. Le présent n'est autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporain signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été. »<sup>5</sup>. C'est donc bien de cela dont nous

---

<sup>5</sup> AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages Poche, Paris, 2008 – p.35

faisons l'expérience lorsque nous nous confrontons à la peinture de He Jiaying. Les femmes, les portraits, les regards... Nous plongeons dans la « fracture » atemporelle de l'instant qui surgit et nous coupe du monde. Ce *quelque chose* qui marque une pause dans la continuité temporelle, qui nous coupe la parole, qui subrepticement nous place dans un état d'arrêt où le vide s'empare de notre pensée, est appelée *présence*. Et finalement, si l'œuvre de He Jiaying est si décalée, si contemporaine en un sens, c'est parce qu'en elle, émane un excès de présence qui paradoxalement, en nous extirpant de la réalité, nous fait toucher au plus près de l'être. Ainsi, dans la prouesse magique d'un désir révélé à demi-mot, la peinture « tente de mener au visible, le lieu même de tout être là. »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> HUYGHE Pierre-Damien, *Le devenir peinture*, L'Harmattan, Paris 1996 .

**PREMIÈRE PARTIE**  
**La peinture chinoise appelée**  
*guohua*

## CHAPITRE I – Contemporanéité et tradition

Lorsque l'on s'intéresse à la peinture chinoise, un problème se pose dès le départ : qu'appelle-t-on « peinture chinoise » aujourd'hui ? En effet, nous nous retrouvons confrontés, d'une part à une peinture dite « contemporaine » et d'autre part à une peinture dite « traditionnelle ». Étrangement, la distinction paraît tellement évidente, que les marques d'une différence entre ces deux formes picturales émergent à notre entendement dans une clarté limpide. Nous dirions alors au premier degré, que la « peinture traditionnelle » renvoie à une technique et à un lexique iconographique plus « traditionnel », davantage en relation avec une histoire de la peinture ciblée dans une localité, dans une ère chinoise et orientale. Alors que nous pourrions expliquer la peinture « contemporaine » comme davantage en relation avec le monde contemporain, et donc inscrite dans une continuité historique plus globale, plus internationale. Nous distinguons la peinture « contemporaine » chinoise en majeure partie par l'utilisation de moyens plastiques et de références iconographiques – symboliques hérités de la tradition picturale occidentale. Cette pratique picturale est en adéquation avec le concept d'art à l'occidentale, qui s'inscrit dans l'actualité d'une époque au présent, et qui de ce fait nous en renvoie toujours une image. Nous pourrions dire alors que la peinture contemporaine chinoise appartient au monde actuel car elle nous donne à voir de part sa facture (utilisation des matériaux, mixité des techniques), mais également de part les images qu'elle montre (sujets, références, démarche des artistes) le monde dans lequel nous vivons. Cet art contemporain chinois s'est révélé de manière manifeste dans les années 80, après l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping et la phase d'ouverture économique de la Chine vers le reste du monde. Un grand nombre d'artistes a émergé de l'ombre, en revendiquant des pratiques artistiques qui montraient un réel changement par rapport à la peinture chinoise plus traditionnelle. Les questionnements se voulaient aussi nouveaux, et en adéquation avec cette nouvelle ère.

### **1 – 1 Xu Zhen et MadeIn : l'entreprise artistique comme démarche contemporaine**

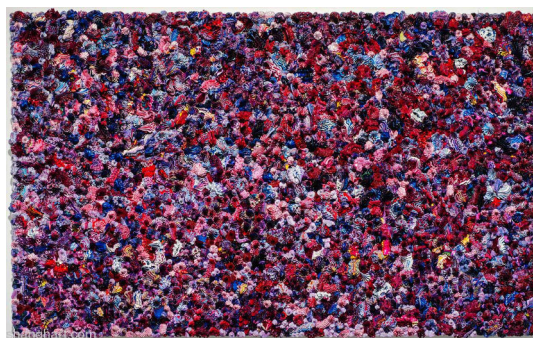
Nous n'allons pas faire ici un état de la peinture contemporaine chinoise, ni de son évolution dans le temps. Pour cela il faudrait remonter à l'époque moderne, étudier l'impact de la peinture occidentale sur la production picturale chinoise, sans oublier la production appelée « Peinture Rouge » *Honghua*, qui correspond à la production de propagande communiste durant le règne de Mao Zedong, et qui se trouve être en continuité avec un



réalisme politique, hérité de la production de l'ex-URSS. Définir en quoi consiste la peinture contemporaine chinoise est un travail conséquent qui n'a pas sa place dans notre recherche. Cependant, nous souhaiterions aborder un exemple de production picturale qui aujourd'hui nous semble bien représenter ce en quoi consiste l'idée d'une peinture qui fonctionne comme une image en adéquation avec le monde actuel.

Xu Zhen est un jeune artiste, né en 1977. Il a été diplômé de l'École des Arts Décoratifs de Shanghai en 1996. Aujourd'hui, il vit et travaille à Shanghai. Son œuvre est très variée : il explore tous les champs disciplinaires des beaux arts, allant de la sculpture à la peinture, en passant par la photographie, la vidéo et l'installation. Bref ! Nous pouvons affirmer en cela que Xu Zhen est un véritable artiste plasticien qui n'hésite pas à recourir à toutes formes d'expression artistique et ce en fonction du projet et de la démarche artistique entreprise. En 2009, il crée l'entreprise artistique MadeIn Compagny, qui est présentée comme « une entreprise de création d'art contemporain, focalisée sur la production de créativité, et dévouée à la recherche des possibilités infinies de la culture contemporaine »<sup>7</sup>. Ainsi MadeIn Compagny constitue une véritable entreprise, avec de nombreux salariés qui, se partagent entre les pôles administratifs et créatifs. Les créations réalisées par MadeIn sont alors des collaborations d'artistes, qui réalisent des projets artistiques en vue d'expositions. Depuis 2013, MadeIn va devenir pour Xu Zhen, un tremplin pour sa propre production. Un grand nombre de ses œuvres va alors porter le nom de la compagnie, auquel il ajoutera le sien, sous la forme de : Xu Zhen – MadeIn Compagny.

Prenons ainsi pour exemple<sup>8</sup> les peintures appelées *Under Heaven*, (qui dans la langue chinoise sont désignées par le terme de *naiyou hua*, 奶油画, et qui mot à mot signifie : peinture de crème) de la compagnie MadeIn.



---

<sup>7</sup> [www.madeincompagny.com](http://www.madeincompagny.com)

<sup>8</sup> Notre intention consiste seulement en une approche toute relative de la peinture, en laissant en suspens, l'interrogation sur ce qui pourrait marquer une différence avec une peinture de la tradition. Nous ne souhaitons pas diriger une critique négative de la démarche de l'artiste, ni de ce genre pictural.

Sur des formats de dimensions variables, de gros tas de peinture à l'huile sont déposés les uns à côtés des autres. Une couche épaisse et onctueuse de pâte colorée recouvre entièrement la surface de la toile qui devient alors un espace saturé par la matière. L'image est abstraite. Rien de reconnaissable à première vue. Et pourtant, nous aurions envie de plonger nos doigts dans cette crème picturale acidulée. Comme un gros gâteau que l'on aurait écrabouillé et figé pour l'immortaliser... L'artiste semble avoir joué aux apprentis pâtissier : la « crème » se répand sur la surface de la toile, comme des monticules de chantilly multicolore. L'utilisation de cette matière huileuse pour elle-même témoigne d'une intention simple de revendication de cette matière. Le résultat alors obtenu nous rappelle en quelque sorte la douceur des bonbons et des friandises, nostalgie d'une enfance perdue mais sans cesse sollicitée. Les *Peintures à la crème* sont une sorte de douceur bienveillante dans la froideur du monde contemporain (froideur des relations humaines qui s'individualisent, froideur de la ville dont l'architecture s'élève et sépare les hommes, froideur des matériaux artificiels). Par cette contre-image faite de douceur, elles font écho au désir et au besoin de réconfort d'une société individualiste.

Dans une série récente datant du début de l'année 2015, Xu Zhen reprend le concept pour l'élargir à un programme intitulé, « TWENTY ». Il s'agit du même procédé : de la pâte colorée répandue en tas crémeux et pointus, comme des petites volutes de crème onctueuse. Seulement, « TWENTY » met davantage en avant une recherche de couleurs qui se veulent pastels, douces, et joyeuses. Elles sont censées représenter le sentiment de joie, d'insouciance et de gaieté des amours de jeunesse, des amours de 20 ans, bercées par une certaine naïveté de fin d'adolescence, pleines d'espoir d'avenir. La recherche perceptive d'une sensibilité basée sur la force des couleurs, l'énergie positive et la vitalité de la jeunesse, doit nous plonger dans un come back sensoriel, où notre imaginaire se projette et revit avec bonheur ces années perdues. L'aspect décoratif n'est également pas négligeable. Dans la série « TWENTY », il y a également quelque chose de très plaisant à l'œil. La volupté de la matière et le caractère « appétissant » des couleurs apportent à la peinture une dimension très satisfaisante d'un point de vue des sensations qu'elle peut susciter chez le spectateur. En effet, face à ces peintures, nos sens sont comblés comme si nos yeux prenaient une dose importante de sucre. Nos yeux sont rassasiés et un sentiment de plénitude nous envahit.

Voilà en somme, une peinture qui reflète bien son époque : derrière la forme abstraite que cachent les monticules de matière, prend forme un monde fait de cônes et de boudins épais, aux nuances colorées et brillantes. Un univers multicolore et gai dont la constitution n'est qu'un tas de matière molle et durcie, un paradoxe constant entre une enveloppe

monumentale et plaisante et une structure composée d'une surabondance de matière. Par ailleurs, il n'y a pas vraiment de structure à ces peintures : juste le médium poussé à son paroxysme, et qui se met à jouer tous les rôles. La pâte picturale devient tout aussi bien médium, matériaux, formes, couleur mais aussi sujet. Parce que le sujet de la peinture n'est plus représenté comme tel, mais devient la peinture elle-même. L'image a quelque peu disparu de la peinture qui ne donne pas à voir la représentation d'un sujet (un portrait, un paysage ni même une nature morte). C'est la peinture qui devient sa propre image en ne faisant qu'un. Habituellement nous pouvons distinguer l'objet peinture d'avec l'image représentée sur ce dernier. Au sein de l'image elle-même, nous pouvons en distinguer le sujet, qui pourrait se définir comme ce sur quoi porte l'attention principale de la représentation. Ce sujet peut consister en un thème, un personnage ou en un groupe d'éléments. Dans les peintures *Under Heaven* de Xu Zhen – MadeIn Compagny, il n'y a plus de sujet car la peinture ne représente rien d'autre que ce qu'elle est : de la peinture. Il n'y a plus d'image non plus car elle ne crée pas de la représentation. L'artiste ne nous montre pas une image de quelque chose, en transfigurant cette chose par le médium peinture. La peinture ne représente pas une chose, avec laquelle elle est mise à distance par le média de la représentation. Ici, la peinture est une présentation d'elle-même, et en cela l'image habituelle qu'elle devrait produire a disparu. Dans un système d'« auto-représentation » (la peinture ne représente rien d'autre que de la peinture), Xu Zhen place son œuvre dans les problématiques contemporaines des années 60-70 entre représentation et présentation<sup>9</sup>. La peinture qui perd sa dimension d'image (c'est-à-dire de surface représentant une chose autre qu'elle-même et dont l'existence dépend de cette chose qu'elle va incarner en son absence), gagne une dimension d'objet : l'image disparue, réapparaît mais pas sous les traits d'une chose représentée et absente. L'image que révèle la peinture n'est rien d'autre que la peinture : c'est-à-dire cet ensemble de matière colorée qui s'étale sur un support et qui est à la fois la chose et sa représentation.

En outre, la dimension symbolique ajoutée par la projection d'une signification « plaquée » et « artificielle »<sup>10</sup>, ne semble pas déranger ce principe. Parce que finalement, il pourrait y avoir une interprétation tout autre et toute aussi significative pour venir argumenter autour du sens de cette série d'œuvres.

Ainsi, ce qui nous paraît important est d'insister sur une caractéristique plus pragmatique (et moins symbolique) d'une telle démarche. En effet, avec les créations de cette

---

<sup>9</sup> Nous renvoyons ici le lecteur à l'œuvre conceptuelle de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

<sup>10</sup> Il faut avouer que la signification de cette série sur les amours juvéniles, semble quelque peu commerciale ; l'aspect décoratif et l'esthétique « Pop » de l'œuvre ne nécessitent peut-être pas une extrapolation symbolique.

série des *Under Heaven*, Xu Zhen s'inscrit comme artiste de la scène contemporaine, mais pas seulement. Il est avant tout, un enfant du monde contemporain et en tant que tel, il produit un art en adéquation avec les aspirations de son époque. Xu Zhen est né en 1977. Il fait partie de cette génération chinoise qui a connu dès son enfance le *Coca-Cola* et les premiers jeux vidéo de chez *Nintendo*. Il a grandi avec la transformation de la Chine actuelle, et est devenu adulte au fur et à mesure que son pays revenait sur la scène mondiale économique et politique. A la différence d'artistes des générations précédentes, les codes iconographiques et les moyens plastiques qu'il utilise sont réellement ceux d'un artiste appartenant au monde de la mondialisation.



*Eternity – Wings of Victory of Samothrace – 2013*



*Détail*

Lorsqu'il mélange la Victoire de Samothrace avec un Bodhisattva<sup>11</sup>, il ne fait que révéler la confusion et la disparition du sens d'un art ancien, que nous ne pouvons comprendre. La sculpture de la Grèce Antique et la représentation de Bouddha sont une seule et même chose : elles sont des objets dont la signification symbolique a perdu de sa puissance évocatrice. Le symbole perdure certes. Et nous ne pouvons pas échapper à la représentation de la Grèce qu'évoque la sculpture ailée du Louvre. Néanmoins, elle fait partie aujourd'hui du décor. Elle n'est plus seulement cette œuvre d'art hellénistique, hommage à la déesse Niké, messagère de la victoire. Elle est aussi présente dans les boutiques souvenirs du musée,

---

<sup>11</sup> Dans une œuvre intitulée *Eternity – Wings of Victory of Samothrace* datant de 2013

comme une marchandise miniature que chacun peut s'offrir. Elle est devenue un objet de consommation et en cela, elle perd de sa dimension « auratique »<sup>12</sup>. Cette espèce de puissance magique, et presque « surréelle » du caractère primitif des œuvres d'art, leur donne cette puissance sensible qui exerce une influence sur nous. Or, avec la reproduction en objet souvenir de la Victoire de Samothrace, chacun de nous pourrait en avoir un exemplaire dans son salon. Au même titre que le stylo Mona Lisa, ou que le petit carnet décoré d'une *Odalisque* de Ingres, le chef d'œuvre de l'art grec est réduit à la dimension de petit objet. Ajoutons à cela, la médiatisation de l'œuvre par son appropriation en images dans la publicité ou dans toute autre diffusion médiatique. Il y a aujourd'hui une « sur-imagisation » de certains grands chefs d'œuvre de l'art qui, de par une reproduction miniaturisée et démultipliée, leur fait perdre de leur « aura ». Et quand bien même il ne s'agirait que de cela. L'exposition au Louvre de la Victoire de Samothrace, en haut de l'escalier Daru, monumental, qui mène à l'aile Sully, y participe également. Malgré le travail savant de scénographie qui tente de retrouver cette dimension exceptionnelle dans son exposition (les lumières supérieures venant des verrières circulaires, l'aspect quelque peu dramatico-épique de l'ascension de l'escalier, la grandeur de l'espace qui l'entoure), l'affluence de touristes internationaux, le flux et reflux du passage des visiteurs, le bruit de leurs paroles mélangé à celui des mégaphones des guides, lui font perdre de sa magie. A cela vient s'ajouter la concentration dense d'œuvres dans l'espace du musée. Car les grands lieux d'exposition ne peuvent y échapper. La multiplication des œuvres exposées ensemble dans un même lieu aux dimensions gigantesques, accentue cet effet de mise en rapport égalitaire des œuvres les unes avec les autres. Le public très varié (cultivé ou pas) n'y voit qu'une succession d'objets hétéroclites.

Et c'est beaucoup de cela dont il est question dans le travail de Xu Zhen. Bouddha, la Grèce Antique, tout cela est bien loin. En tant que jeune artiste chinois, il ne lui reste pour référentiel que les images de ces objets artistiques. Des images dépourvues de leur valeur profonde et rituelle dont le symbole n'est plus l'évocation de la grandeur d'un dieu. Le symbole n'est plus que l'image d'un certain art ; image que ces objets d'art ont acquise au fil de ces derniers siècles et qui les a enfermés dans cette représentation. En faisant comme une sorte d'empilement de la reproduction de ces sculptures, Xu Zhen ne fait que réaliser en volume ce patchwork culturel, qui révèle au fond une réelle pauvreté de signification : sur un même plan, Bouddha et Niké ne sont que des images représentant chacune un genre artistique,

---

<sup>12</sup> Au sens d' « aura » dont parle Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1939.

une culture. Associée en une seule œuvre nouvelle, elles deviennent de simples objets-images, récupérées dans le but de créer un autre objet nouveau de consommation. Ce que fait Xu Zhen est simplement de réutiliser, à des fins artistico-commerciales, les images obtenues de la désacralisation des œuvres d'art.

De ce principe, nous pouvons affirmer que toute sa démarche artistique s'inscrit dans cette approche très contemporaine du monde. Pour en revenir aux *Peintures à la crème*, celles-ci sont produites en série, dans un grand nombre de formats et de couleurs. Elles sont vendues aujourd'hui à production limitée et pour en acquérir, il faut faire partie d'un réseau bien particulier. Ce fonctionnement permet alors de faire monter la cote de l'œuvre, et par conséquent, l'enrichissement des galeries et de la compagnie MadeIn, qui est en fait l'artiste Xu Zhen. Ainsi avec MadeIn, Xu Zhen a créé une réelle entreprise artistique, qui fabrique des œuvres en vue d'un marché de l'art toujours en demande. MadeIn est devenue une marque, et les *Peintures à la crème* (qui ne représentent qu'une partie des œuvres produites par MadeIn) un produit reconnu, presque au même titre que la DS de chez Citroën. Cette démarche artistique est en conformité avec le monde dans lequel nous vivons. Qu'importe les amours de 20 ans, que la série « TWENTY » est censée évoquer. Ce qu'il faut comprendre dans ces peintures est la signification symbolique d'un monde. Les couleurs sucrées, les formes voluptueuses, l'accumulation de matière jusqu'à l'écoeurement, ne nous montrent pas une image du monde contemporain. Elles en sont *l'image*, c'est-à-dire qu'elles portent en elles les caractéristiques de ce monde. Une surface à l'apparence ostentatoire, gaie, multicolore qui renferme toutefois quelque chose proche de la nausée et de l'étouffement : trop de couleurs, trop de matière, et pourtant une envie de s'y plonger. Dualité paradoxale d'un dégoût et d'une attirance pour un monde dont la prospérité et l'opulence sont également des formes de violence.

Or, le caractère contemporain de la démarche réside également dans son aspect productif d'entreprise. La peinture devient un produit, certes artistique, mais un produit tout de même. Une marchandise capitaliste dont la valeur dépend des règles et des fluctuations d'un marché spécifique. Ainsi dans son système de production, la peinture s'écrase mollement sur son support, pour ne devenir qu'un tas de matière. L'icône disparaît. Fini les portraits du Grand Timonier grimé à la Andy Warhol. Fini ces images « narcico-satiriques »<sup>13</sup> qui riaient de la société et de ses vices. Les peintures de MadeIn ne jugent pas, ne critiquent pas. Elles portent en elles le monde dans lequel elles évoluent, parce qu'elles ne le représentent pas,

---

<sup>13</sup> Nous faisons ici référence à l'artiste Yue Minjun.

elles l'incarnent de manière essentielle. C'est dans leur essence-même que la présence du monde contemporain transpire. Une espèce de bouillie multicolore écrasée, dont la valeur intrinsèque ne se rapporte ni à sa symbolique, ni à ses matériaux, ni même à sa signification mais coïncide avec sa valeur abstraite marchande. Et en cela nous pouvons penser que cette œuvre est une réelle réussite : elle est la manifestation de l'œuvre d'art comme objet de production inscrit dans le système capitaliste du monde de l'art contemporain. Perdant de manière révolue toute dimension sacrée et magique, les œuvres de Xu Zhen ne sont que des **productions** d'ordre artistique. Les objets créés fonctionnent assez simplement sur le détournement et le réinvestissement d'images de l'art, dont le langage artistique n'est qu'une forme codifiée de ces stéréotypes. Il reprend à content ces images, tels des *ready-made* en deux dimensions, et en exploite tous les clichés qui peuvent s'y rapporter. Dans l'œuvre *Eternity – Winged Victory of Samothrace, Tianlongshan Grottoes Bodhisattva* de 2013, la copie des chefs d'œuvre du passé fonctionne non seulement comme images (reproduction à l'identique en usine de ces sculptures) d'un art révolu, mais aussi comme cliché de ces œuvres devenues images (en tant qu'image médiatisée et médiatique, ces œuvres du passé deviennent des sortes de stéréotypes de l'art : lorsqu'on cite la sculpture grecque, on cite Samothrace). Quant aux séries *Under Heaven*, Xu Zhen réinvestit les codes de la peinture abstraite et conceptuelle où le médium est valorisé, et où l'image obtenue n'est plus que la présentation directe sur la toile de la matière, dont l'esthétique plaisante et attractive nous rassure (comme une sorte d'objet décoratif qui laisse la perception se satisfaire d'une sensation de complaisance).

De sorte que les œuvres réalisées par Xu Zhen sont à la fois des objets d'art, mais aussi la représentation de ces objets en tant qu'art. L'œuvre d'art n'est plus considérée comme telle par rapport à sa dimension particulière à provoquer chez le spectateur le sentiment esthétique qui l'envahit. Elle n'est pas non plus ce message politique ou critique envers un monde dans lequel l'artiste occupe une place particulière de génie éclairé<sup>14</sup>. Les œuvres de Xu Zhen sont ancrées dans le monde contemporain car non seulement elles en *donnent une image* par l'utilisation de symboles et de codes (utilisation des images de l'art comme objets de consommation) mais elles en sont *à l'image* en incarnant profondément dans leur constitution même, les principes de fonctionnement de ce monde. Comme le monde de la mondialisation, elles reflètent la « sur-imagisation <sup>15</sup> » de l'art et de sa commercialisation. L'économie

---

<sup>14</sup> Au sens du génie artistique théorisé par Schopenhauer.

<sup>15</sup> Nous voulons signifier par ce terme l'idée d'une mise en image (« imagisation ») surabondante ; il s'agissait de définir un terme qui puisse rendre compte du phénomène simple d'un acte de mise en image d'une chose,

mondiale inscrite dans un système, où la valeur marchande des objets se situent de plus en plus dans un rapport abstrait de leur valeur réelle, a englouti avec elle le marché de l'art. Les œuvres de Xu Zhen ne sont qu'une réponse à cette dynamique, et en cela nous pouvons penser que l'entreprise est une véritable réussite. Avec MadeIn, et les œuvres réalisées alors, Xu Zhen est un artiste en adéquation avec le monde contemporain dans lequel il évolue. Ces œuvres utilisent et traitent de ces codes tout en les incarnant elles –mêmes dans leur constitution. L'entreprise artistique est une entreprise commerciale, dont la production, bien qu'elle soit d'ordre artistique, dépend du marché et fonctionne (de manière tout de même assez ambiguë) avec le marché économique de l'art.

### **1 – 2 Wei Dong : la peinture comme langage muet**

Néanmoins, nous ne pouvons réduire la production picturale contemporaine à cet aspect. En outre, nous pouvons affirmer que ce qui marque cette peinture est son ancrage dans ce monde et ce, en fonction de la forme qu'elle revêt. Parce que sa forme est en adéquation avec le message ou l'absence de message qu'elle véhicule, elle contient en elle et de manière intrinsèque les marques du monde contemporain. Ce dont elle parle, c'est du monde au présent ; et le langage pictural qu'elle emploie (qu'il s'agisse des formes, des couleurs ou des références iconographiques) fonctionne comme une image de ce monde.

Afin de continuer l'illustration de notre propos tout en venant tempérer les paragraphes précédents, nous citerons également l'œuvre plus ancienne de Wei Dong<sup>16</sup>, qui produit une sorte d'hybridation picturale entre l'exploitation d'une tradition orientale (la peinture de paysage *Shanshui*) et une tradition occidentale. Sur des feuilles de papier, l'artiste déploie des paysages de roches et d'eaux, à l'image de ceux produits sous la dynastie Ming (à laquelle il fait directement référence), et dans lesquels il place des personnages étranges, grimaçants, caricaturaux, dont les postures et les mimiques pourraient nous faire penser à l'œuvre de maîtres flamands du XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans *Œuvre silencieuse* de 1995<sup>17</sup>, Wei Dong manifeste une démarche et une réalisation picturale en adéquation avec sa contemporanéité. Œuvre relevant de ces deux traditions explicitement visibles, *Œuvre Silencieuse*, consiste d'une part en une représentation

---

sans évoquer pour autant les questions de symbolisation ou de signification ; nous avons créé ce barbarisme pour le distinguer de « l'imagination » dont les connotations déjà bien variées auraient pu troubler la compréhension de notre propos.

<sup>16</sup> Pour une présentation plus détaillée de l'artiste et de son œuvre, voir **LINCOT Emmanuel**, *La figure de l'artiste et le statut de son œuvre en Chine contemporaine*, You Feng, 2009, Paris, et *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*, You Feng, 2010, Paris.

<sup>17</sup> *Œuvre Silencieuse*, 1995 : encres sur papier, 66x33 cm.



de la violence politique faisant pression sur la diffusion de la parole libre. Effectivement, dans ce contexte du milieu des années 90, le pouvoir de Deng Xiaoping excelle dans la manipulation médiatique, dans laquelle l'image joue un rôle déterminant. Wei Dong réutilise cette problématique contemporaine de l'image qui, dans son silence apparent, dissimule un langage violent de par sa dimension manipulatrice. Le garde en haut de la montagne, domine le paysage. Les personnages caricaturaux sont empreints de vulgarité de par leur posture et leur attitude : semi-nudité qui dévoile les corps avec impudeur, absurdité des situations (un personnage nu porte un éventail entre les fesses, l'homme aux escarpins du premier plan fait comme s'il jouait du *er-hu*, violon chinois, avec une chaîne de pétards et une tige de nénuphar), visage et expression des personnages qui nous plongent dans une folie étrange, emplie de malaise de par leur exposition crue et outrancière. Vulgarité qui se manifeste également par l'exposition violente de ces personnages dont la représentation (touche picturale, matière picturale) contraste avec le paysage en teintes nuancées de l'encre noire en fond.

D'autre part, la représentation de cette violence muette ne s'exprime pas seulement par les éléments de l'image. C'est l'image produite qui est elle-même cette violence, et non plus seulement sa représentation. La violence contenue dans sa réalisation, mais également dans sa forme, devient un message violent. C'est cette violence visuelle, présente (et pas seulement représentée) qui donne à l'image peinte sa faculté d'incarnation de la violence. De sorte que représentation de la violence du monde dans le sujet de l'image, et présentation de la violence du monde par le traitement de cette même image coïncident. La peinture à elle seule dépasse sa simple dimension de représentation du monde pour l'incarner pleinement. Elle est elle-même ce mutisme qui maltraite les personnes en les forçant au silence. La pâte picturale semble parfois écraser les chairs, les cernes noirs qui soulignent les contours déforment les corps pour les rendre plus laids et les contraindre dans leurs comportements absurdes. La peinture de Wei Dong reflète le monde en présentant sa violence silencieuse.

C'est donc un monde aux relations complexes que nous montre Wei Dong : fait de références au passé, il s'inscrit néanmoins dans des problématiques esthétiques contemporaines, où l'image est au centre des préoccupations. Il y a donc une adéquation entre le monde des années 90, actuel pour Wei Dong, et la démarche dans laquelle il produit son art. Il y a aussi contemporanéité pour nous, car cet art contemporain trouve ses limites temporelles bien définies dans le temps, en prenant ses racines dans une historicité reconnue – depuis les années 60-70 – et ce dans une continuité en devenir.

En outre, ce qui est intéressant dans le travail de Wei Dong est qu'il représente cette frontière, parfois peu évidente entre un art dit « traditionnel » et un art dit « contemporain ». Étrangement, sa technique est très ancrée dans l'historicité d'un art local. Il utilise l'encre et le lavis. Le paysage peint en fond est révélateur d'une maîtrise technique finement élaborée par un apprentissage traditionnel. Mais les images qu'il crée s'en détachent complètement. Il y a une violence contemporaine qui agresse le regard et qui nous plonge dans des réflexions profondes.

Il semblerait que cette approche particulière, réponde à un système de références accepté par la sphère de l'art contemporain. En effet, Wei Dong ne fait pas partie des artistes de la *guo hua*, bien qu'il ait suivi cette formation et malgré le fait qu'il en utilise certains éléments.

A la différence de l'œuvre de Xu Zhen, Wei Dong offre une approche plus traditionnelle de la démarche contemporaine. L'œuvre s'inscrit dans la contemporanéité car elle utilise des codes iconographiques et sémantiques en lien directs avec notre époque. Cependant, elle n'acquiert pas la dimension de produit, au sens productif et efficacement pécuniaire de l'entreprise. L'œuvre de Wei Dong conserve ce statut d'objet un peu exceptionnel de l'œuvre d'art, réalisé par la main d'un artiste, qui dans son individualité gagne un certain gage de noblesse : Wei Dong est l'artisan créateur, l'artisan qui a du génie et qui donne naissance à des images précieuses qui nous émerveillent et nous font réfléchir. En cela, il rejoint une conception plus conservatrice de l'artiste et de son œuvre.

Pourtant, cela n'empêche en rien de considérer son œuvre comme faisant partie de la production contemporaine. Au même titre que la peinture de Xu Zhen, l'œuvre picturale de Wei Dong est à l'image du monde actuel et cela, les artistes ne peuvent le nier. Leurs œuvres ne se veulent pas seulement être des représentations de la contemporanéité en développant les codes et les symboles. Leurs œuvres sont avant tout cette contemporanéité car elle l'incarne entièrement.

### **1 – 3 Une tradition en contradiction avec la contemporanéité ?**

Qu'en est-il alors de la peinture chinoise « traditionnelle » ? A première vue, il semblerait que celle-ci se démarque de la peinture chinoise « contemporaine » par l'utilisation de médiums (encre, aquarelle, papier), d'outils (pinceau, paille, doigt) et de sujets (fleurs et oiseaux, personnages, animaux, paysages), qui relèvent davantage d'une tradition ancrée dans

la succession des siècles passés<sup>18</sup>. Or, aujourd'hui cette peinture chinoise « traditionnelle » porte elle aussi les marques du monde contemporain, au travers des icônes qu'elle représente (femme contemporaine, objet du quotidien, paysage urbain) et de la mixité de ses influences (mélanges de références orient-occident). De plus, elle s'inscrit aussi dans une économie de stratégie commerciale, où le marché de l'art renvoie à des cotes de plus en plus élevées.

L'œuvre de Wei Dong est à ce point bien ambiguë. Nous pouvons alors nous demander en quoi cette œuvre plus qu'une autre, trouve une place légitime dans la sphère de l'art contemporain. Plusieurs hypothèses viennent alors à l'esprit, mais il serait encore une fois bien éloigné de notre argumentation de les développer ici<sup>19</sup>. Cependant, il n'en demeure pas moins que la peinture de Wei Dong demeure la manifestation d'un art à mi-chemin entre facture traditionnelle et démarche contemporaine. Ainsi la question subsiste :

Pourquoi la distinction persiste-t-elle entre peinture « traditionnelle » et « contemporaine », alors qu'il semble que les frontières qui les séparaient se retrouvent de plus en plus floues ?

Emmanuel Lincot écrit :

*« Ces encres<sup>20</sup> sont le plus souvent ignorées par une critique occidentale en proie à un certain nombre de préjugés. Ces préjugés ne tiennent pas compte de la vivacité dont ce type d'œuvres, en Chine, fait l'objet ni même de leur forte représentativité sur un marché de l'art restant dynamique dans l'ensemble des pays d'Extrême-Orient. Non seulement la dynamique requise à la réalisation de ces œuvres semble, en Occident, synonyme de passéisme mais les interrogations qu'elles soulèvent tant sur le plan historique, philosophique et esthétique, pourtant fécondes et en plein renouveau, ne rencontrent que des intérêts limités. Sans doute, l'usage de l'encre dans ses applications les plus diverses (peinture, calligraphie), n'intègre*

---

<sup>18</sup> Pour Wei Dong qui utilise les outils et les médiums d'un tel art, la contemporanéité se retrouve dans son adéquation avec des problématiques contemporaines.

<sup>19</sup> Nous pensons de manière toute subjective que le caractère politique de l'œuvre de Wei Dong est une des raisons qui a intéressé les Occidentaux et donc les acteurs de la sphère de l'art contemporain ; il y a toujours une espèce de fascination de l'Occident pour les œuvres d'art produites par des artistes appartenant à des pays dits « en voie de développement », ou au régime politique peu démocratique ; à partir du moment où l'œuvre traite d'une critique sociale ou politique, elle intéresse l'Occident qui se retrouve rassuré dans sa propre conception du monde ; en ce qui concerne l'art contemporain chinois, nous avons pu assister à ce phénomène de *wenhua bopu* ou *pop'art culturel* (文化波普) à la fin des années 90 début des années 2000, qui réutilisait les codes plastiques du pop'art américain des années 60 en traitant des sujets politiques présents dans les images de propagande de la Révolution Culturelle.

<sup>20</sup> Ici, Emmanuel Lincot fait référence à une production classique de la peinture chinoise qui utilise pour médium essentiel l'encre noire et l'eau, et désignée par le terme de *shuimo*.

*pas les critères esthétiques et avant-gardistes de l'Occident qui obéissent eux-mêmes à des normes historicisées et précises.* »<sup>21</sup>

Cette question du regard péjoratif et réducteur du *monde de l'art contemporain*, qui appartient à ces « normes historicisées » mises en place par le monde occidental, peut être ré-argumentée par un positionnement autre, qui prendrait pour appui la constitution même de la peinture « traditionnelle » pour en expliciter la particularité.

Ce que nous appelons « monde de l'art » est un ensemble de choses, d'éléments et de personnes qui construisent autour de l'art des critères référentiels qui nous permettent de définir l'art comme tel. « Voir quelque chose comme de l'art nécessite quelque chose que l'œil ne peut pas trouver – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art » nous dit Danto<sup>22</sup>. Ainsi nous comprenons que l'expression « monde de l'art » est elle-même définie par un contexte historico-culturel qui s'inscrit donc dans un espace (une localité géographique) mais également dans un temps donné (celui dans lequel ce « monde de l'art » voit le jour). En ce qui concerne l'espace dans lequel ce « monde de l'art » s'exerce, nous pouvons facilement l'étendre à de grandes zones géographiques dont les éléments de la culture sont significativement semblables. Il s'agit dans un premier temps de la culture occidentale regroupant l'Europe et les Etats-Unis – bien que les Etats-Unis aient tenté de s'émanciper de la pensée théorique et esthétique héritée d'Europe en repensant l'esthétique sur de nouvelles bases (pragmatisme, philosophie analytique), il n'empêche que les penseurs américains ont fondé ces nouvelles réflexions sur un héritage européen bien présent, et ce même si cet héritage a été critiqué par eux.

Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, cet ensemble de théories, de références culturelles et artistiques a peu à peu créé ce que nous appelons le « monde de l'art contemporain ». Celui-ci a évolué en suivant les productions des artistes mais également en suivant les différentes théories qui l'ont alimenté. Dans un rapport imbriqué de relations codépendantes, l'art et « le monde de l'art » se coalimentent, se coenrichissent. De sorte qu'à l'heure actuelle, l'art contemporain est en grande partie défini par « le monde de l'art » qui lui correspond et qui se charge du même adjectif : le « monde de l'art contemporain ». Dans l'expression « monde de l'art contemporain », « monde de l'art » et « art contemporain » sont confondus en une seule et même expression. Dans ce système corrélationnel, acteurs du « monde de l'art contemporain » (artistes, galeristes, institutions, intellectuels) et théories (tout ce qui aide à

---

<sup>21</sup> LINCOT Emmanuel, *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*, You feng, 2010, Paris, p.131.

<sup>22</sup> Cité par Marc Jimenez dans *La querelle de l'art contemporain*, folio essai, Gallimard, 2005, Paris. *Le débat philosophique et esthétique* p.204

définir l'art comme tel : références historico-culturelles, théories esthétiques) s'entendent sur un certain nombre de critères qui visent à identifier *ce qu'est* ou – pour reprendre la philosophie analytique de Goodman – *quand est-ce qu'il y a art* aujourd'hui. L'art contemporain pourrait alors être défini comme « une tendance ou une œuvre »<sup>23</sup> qui appartient à la production artistique postérieure aux années 60. « Le renouvellement, l'appropriation, l'hybridation, le métissage des matériaux, des formes, des styles et des procédés (...) »<sup>24</sup> ainsi que « la recherche de la nouveauté, de l'imprévu, de l'inédit, de l'incongru »<sup>25</sup>, mais aussi « l'intention de provoquer, de choquer, de transgresser »<sup>26</sup> en sont des caractéristiques. Il suppose également une implication dans la vie quotidienne, une « individualisation des pratiques »<sup>27</sup> et « le refus d'appartenance à des mouvements »<sup>28</sup> artistiques quelconques. C'est un « art – action » nous dit Jimenez qui incite le spectateur à agir ou à réagir à son spectacle. En fait, « le monde de l'art contemporain » est ce qui inscrit « l'art contemporain » dans un système de références historico-culturelles et théoriques : son évolution est marquée par l'évolution des pratiques artistiques occidentales mais aussi par la philosophie de l'art depuis Platon et la *mimesis*, en passant par Kant et l'émergence de l'esthétique moderne, pour arriver aux théories pragmatiques et analytiques qui pensent l'art non plus comme contemplation sacrée (religieuse ou pas, l'œuvre se charge d'une sorte de sacralité car elle est un objet particulier qui permet d'accéder à la Beauté du monde) mais comme expérience, où l'action est maître (de Dewey à Goodman, l'action est toujours au centre de la réflexion : chez Dewey, l'art est conçu comme expérience, c'est-à-dire qu'il n'existe que dans le rapport sensible qui surgit entre son objet et le spectateur ; l'action consiste dans le mouvement impulsé par l'expérience et le rapport qu'elle induit entre soi et le monde ; alors que chez Goodman, l'art est compris comme acte : il y a art non pas parce que la chose produite est de l'art en soi, mais parce que l'action que je fais sur cette chose en la plaçant dans un contexte artistique (manipulation, exposition) fait de cette chose une œuvre d'art). Or, nous avons mentionné le fait que ce « monde de l'art » était également défini par le temps dans lequel il voyait le jour. En ce qui concerne l'art contemporain, il est aujourd'hui question d'une longue période puisqu'il commence dès les années 60-70 et qu'il perdure encore aujourd'hui sous cette appellation (néanmoins, ce qui est certain est que l'art d'avant 60 n'est pas qualifié de contemporain). Alors qu'au moment de son apparition, la légitimité du terme

---

<sup>23</sup> Ibid. p.153

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid. p.154

<sup>28</sup> Ibid.

« contemporain » peut nous sembler tout à fait plausible (un art qui casse et remet en question ces propres frontières en enfonçant le clou déjà planté par Duchamp, et qui prend donc ses distances d'avec la modernité), celui-ci peut paraître décalé aujourd'hui. Certains expliqueront que le terme de « contemporain » se rapporte à un art produit en adéquation avec l'époque qui lui est contemporaine, actuelle. Pourtant, l'époque moderne a produit également un art en adéquation avec son époque, tant sur le plan des matériaux (collages) que de la forme (abstraction) ou même du franchissement de ses limites (ready-made). De sorte que, dans un premier temps nous pouvons penser « l'art contemporain » dans son rapport de distinction d'avec l'art moderne, puis dans un second temps en fonction des caractéristiques proposées précédemment et regroupées par Jimenez sous le terme d'un « art-action ». En conséquence de quoi, nous pouvons revenir sur le travail de Xu Zhen ou même de Wei Dong, qui paraissent alors correspondre à ces caractéristiques. Sans aucune difficulté d'appréhension, nous comprenons en quoi leurs productions ont été acceptées par « le monde de l'art contemporain » et de ce fait, pourquoi elles font partie de cet « art contemporain ». Métissage, nouveauté, transgression, appropriation, quotidien et surtout phénomène d'action / réaction au spectacle de leurs œuvres, font de ces artistes des participants actifs de « l'art contemporain ».

Cependant, la question demeure en ce qui concerne la situation en Chine. En effet, au-delà de cette reconnaissance internationale qui est également une des caractéristiques de cet « art contemporain », toute une production locale existe et cela en toute contemporanéité et même en toute adéquation avec un certain « monde de l'art ». La Chine est un pays où s'est exercé depuis plus de 1500 ans, une véritable théorisation de l'art<sup>29</sup>. Une longue tradition de la critique d'art et de son archivage historique a constitué « un monde de l'art » différent de celui de l'Occident mais tout aussi important dans la construction et l'établissement de ce qui fait l'art en Chine aujourd'hui. Sur le même système d'édification, « le monde de l'art » en Chine a construit tout un ensemble de références historico-culturelles et théoriques qui a nourri la production artistique au fil du temps. La problématique actuelle est la coexistence de ces deux mondes de l'art, sur un même territoire et ce de manière instantanée. Alors que la mondialisation donne à l'art son caractère international (et par là-même introduit l'art dans un système de références et de représentations internationales mais toutefois basées sur les fondements théoriques et culturels de l'Occident), la production artistique locale s'exerce

---

<sup>29</sup> Xie He, 谢赫, est le premier peintre et théoricien de l'art chinois : il a théorisé dans son *Guhua pin lu*, 古画品录 les six principes esthétiques dont le plus célèbres est le *Qi Yun Sheng Dong* 气韵生动 (le mouvement de vie du rythme spirituel).

dans une zone délimitée au contexte asiatique. Qu'il s'agisse de sa diffusion ou de ses ventes, le rayonnement de cet *art contemporain* – n'appartenant pas au « monde de l'art contemporain » – n'accèdent pas à une renommée internationale et reste limitée. Pourtant cet art est bien défini et représenté par « un monde de l'art » très présent et très actif. Il existe en Asie (notamment en Corée, au Japon, à Taiwan, Hong Kong et Singapour) un marché de l'art très performant où les cotes des œuvres atteignent des sommes importantes. Quant à la production théorique, elle est très prolifique en Chine surtout depuis une trentaine d'année, où les intellectuels face à ce phénomène de mondialisation et de dominance du « monde de l'art contemporain » sur la scène internationale, remettent en question leur tradition et leur histoire pour en redéfinir des contenus solides et forts<sup>30</sup>.

La problématique soulevée alors de coexistence simultanée de deux mondes de l'art ne serait pas un problème si l'un (« le monde de l'art contemporain ») ne tendait pas à prendre le monopole sur l'ensemble de la production artistique contemporaine en faisant de ses critères d'identification et de reconnaissance (de ce qui est ou fait art), des normes visant à une universalité. Et en définitive, ce sont ces critères qui donnent aux œuvres leur valeur en tant qu'art valable d'être qualifié comme tel ou pas, et qui deviennent par là-même des moyens d'identification de la légitimité des œuvres à figurer ou pas au rang d'œuvre d'art. D'où le paradoxe : d'une part nous avons affaire à « un monde de l'art contemporain » avec son propre système de références et ses propres normes d'identification et de reconnaissance de l'art qui étend son influence sur l'ensemble de la planète en rapport même avec l'hégémonie de la civilisation occidentale. D'autre part, nous pouvons observer « un monde de l'art » en Chine<sup>31</sup>, qui détient son système de références propre ainsi que ses normes d'identification et de reconnaissance de l'art. Or, à l'heure de la mondialisation et de l'omniprésence de l'Occident dans la vie quotidienne et dans la culture, ce « monde de l'art » subit cette influence et il est lui-même touché de l'intérieur. Les artistes, les intellectuels, et même l'histoire de l'art qui lui donne ses fondements, ne peuvent ignorer cette empreinte de l'Occident.

Serait-ce à dire que, malgré tous les efforts fournis par l'ensemble des acteurs de « ce monde de l'art », la production artistique en Chine serait toujours sous le joug et la domination du « monde de l'art contemporain » ? Au fond, les productions dites contemporaines se verraient-elles pour toujours scindées en deux catégories ? L'une contemporaine et l'autre attachée à une tradition locale ? Et un art qui n'entrerait pas dans la

---

<sup>30</sup> Nous aborderons au chapitre 3 les pensées de deux critiques contemporains Pi Daojian, et Hang Chunxiao.

<sup>31</sup> « monde de l'art » qui s'étend aux pays influencés par la culture chinoise.

sphère du « monde de l'art contemporain » ne pourrait-il pas être qualifié de contemporain ? Ou pire encore, pourrait-il ne pas être identifié et reconnu comme art <sup>32</sup>?

Nous tenterons alors de répondre à ces interrogations au cours de notre démonstration. Cependant, nous voudrions apporter quelques éléments de réflexion nécessaire à la compréhension de notre propos. L'art en Chine et « le monde de l'art » qui le définit dans son histoire et son système de références, se sont principalement développés autour de la peinture. Bien sûr, nous retrouvons également l'art de la calligraphie, et de la poésie comme manifestations artistiques très répandues et fortement reconnues depuis les Tang<sup>33</sup>. Toutefois, nous avons concentré notre attention à la peinture qui est au centre de notre réflexion. He Jiaying est un peintre et son œuvre, qui s'inscrit à la fois dans cette tradition chinoise, n'en est pas moins influencée par le rayonnement international de la tradition occidentale. Pourtant, sa peinture ne fait pas partie de la scène internationale du « monde de l'art contemporain ». Nous allons donc devoir, pour comprendre ce qui se joue ici, nous plonger dans « ce monde de l'art » chinois, et tenter de saisir les références et les normes qui le constituent.

Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons alors à ce qu'est la peinture chinoise traditionnelle, et ce en quoi elle consiste. Ou du moins, pour recentrer notre propos, qu'est-ce qui fait la *guohua* aujourd'hui, et quels en sont les enjeux?

C'est pourquoi, nous allons commencer notre étude en nous intéressant au terme même qui signifie et définit cette peinture chinoise : la *guohua*, 国画.

---

<sup>32</sup> Encore une fois, nous abordons ici l'art en Chine. Le parallèle peut être aisément fait avec toutes les productions artistiques ne relevant pas de la tradition occidentale. Là n'est pas notre propos. Différemment des traditions africaines ou sud américaines, la Chine a très tôt et cela dans une approche similaire à celle de l'Occident, défini un art intellectualisé qu'elle a différencié d'une production dite « folklorique » ; très tôt les artisans peintres sont devenus des artistes et ont accédé à un statut d'intellectuel (le peintre était avant tout un lettré accompli même si le XVIIème siècle a vu apparaître le développement d'une libéralisation du métier de peintre qui devient un professionnel en vendant ses peintures ).

<sup>33</sup> Même si la musique était un des arts les plus nobles dans la tradition confucéenne.



## CHAPITRE II – La *guohua* en question

### 2 – 1 Étymologie

Le terme de *guohua* est assez récent dans l'histoire de l'art chinois. En effet, il ne survient dans les textes qu'à partir de l'époque Ming. Avant cela, seuls les termes de *hua*, 画 ou *huihua*, 绘画, étaient employés pour désigner l'art pictural. Le caractère ancien de *hua*, 畫, représente à l'origine une main tenant un pinceau et traçant des lignes formant une image (celle d'un champ, qui correspond au caractère *tian*, 田). Le caractère, 聿 de la partie supérieure, correspond à la forme précoce de *bi*, 笔 (désignant le pinceau, et composé de l'élément *mao*, 毛, les poils, et de l'élément *zhu*, 竹, le bambou : caractère bien à l'image de l'objet qu'il permet de signifier, c'est-à-dire un assemblage de poils monté sur un manche en bambou), alors que la partie inférieure, 田, consiste en une représentation en deux dimensions d'un champ<sup>34</sup>. Ainsi nous retrouvons dans le caractère ancien (aujourd'hui identique au caractère non simplifié utilisé à Hong Kong et Taiwan), ce qui fait la constitution même de la peinture : la main, le pinceau et l'image tracée alors, qui consiste en une représentation plane, une image en deux dimensions du monde, présent indirectement dans l'image du champ.

Nous comprenons alors que, et cela très tôt dans son histoire, la peinture en Chine se charge de cette dimension transfiguratrice, qui réduit le monde à une image, ou plutôt qui construit un monde autre par une projection de son image. Dans le sinogramme *hua*, 画, le monde n'est qu'une forme carrée, composée de lignes qui le définissent et le délimitent. Car la peinture est bien cela : elle donne au monde le moyen d'exister dans la sphère réduite de la représentation, et ce par projection de son image sur une surface plane. La peinture n'est pas seulement une copie du monde. Elle est surtout une création de monde qui naît de la main de l'homme. Une image de monde qui par la remédiation du peintre devient transfiguré. De sorte que nous pouvons penser que, dans un premier temps et ce dès le départ, la notion même de peinture en Chine, est fortement liée à la notion de transfiguration. Bien loin d'accorder au terme une quelconque interprétation religieuse, la transfiguration qui s'opère ici est celle de la transformation du monde en une image. Cependant, cette image contenue dans le signe, dans le caractère écrit, renvoie lui-même au principe de production de l'image. Tout est condensé dans ce signe de *hua*, 画 qui représente cet acte de transfiguration du monde au travers de son

---

<sup>34</sup> L'analyse étymologique des termes *hua* et *huihua*, est basée sur le dictionnaire, 新华大字典, 商务印书馆国际有限公司出版发行, 2005, 北京。

image représentée : la main tenant le pinceau, trace les contours d'un champ, qui lui-même est une sorte de cadre, de dessin structuré du monde naturel. Tout dans le caractère évoque ce rapport entre le monde et l'homme qui tente de le dominer par sa représentation. C'est comme si dans le caractère *hua*, 画, nous assistions à une mise en abîme de sa signification : le signe représente l'acte de peindre, de tracer ; cet acte de peindre est lui-même symbolisé par le résultat de la peinture – le tracé du champ ; ce résultat de la peinture représente un élément naturel maîtrisé par l'homme – le champ ; par extension, ce dernier représente le monde déjà transformé en une image – le champ forme une sorte de dessin sur la terre – qui de ce fait, contient en elle la dimension d'un monde représenté. Ainsi, le processus de transfiguration semble-t-il intrinsèque au terme même de *hua*, 画, qui dans tous ses éléments – aussi bien formels que significatifs – évoque cette transformation du monde par la main magique de l'homme qui en donne une image autre. Image qui prend forme sous le pinceau et l'encre, qui en suivant malgré tout le mouvement du monde, donnent naissance à un monde nouveau qui jaillit magiquement sur la feuille de papier. Or, le second terme couramment utilisé dans les textes, se trouve être marqué par l'ajout du caractère *hui*, 绘, en avant du caractère *hua*, 画. Le *hui*, 绘, de *huihua*, 绘画, est composé de la clé du lien (qui est aussi celle de la soie, la fibre) 纟 et de l'élément phonique *hui*, 会, qui signifie à l'origine rassembler. *Hui*, 绘 désigne alors dans sa signification précoce, le rassemblement de lignes colorées. Ce qui par extension finit par désigner la broderie multicolore puis, associé au caractère *hua*, la peinture, *huihua*, 绘画. Ce que vient ajouter le caractère *hui*, à la signification de *hua*, est la dimension du métier et l'effectuation du geste de peindre. Car si *hui*, nous renvoie à l'origine à l'ouvrage de broderie colorée, son évolution sémantique dans l'introduction du lexique pictural, donne au terme de *hua*, une approche plus précise de sa signification. En effet, avec le terme *huihua*, la peinture *hua* devient une action, elle devient un acte non seulement au travers de l'idée de rassemblement de lignes colorées sur une surface plane (comme la broderie) mais également par la notion même de technique que nécessite l'effectuation de l'acte de peindre. Comme la broderie qui permet la création d'images par l'intermédiaire d'une technique passant par l'acquisition d'une maîtrise particulière, la peinture requiert à son tour ces mêmes dispositions<sup>35</sup>. Au delà du caractère symbolique de création de monde par sa transfiguration, la peinture chinoise porte en elle cette dimension d'ouvrage, de réalisation par l'acte.

---

<sup>35</sup> En outre, nous souhaiterions remarquer une certaine similarité entre la broderie et la peinture qui dépasse le seul statut de création d'images : en effet, dans certains textes de la critique picturale, il est souvent fait allusion au caractère « piquant » du pinceau qui attaque le papier comme l'aiguille qui traverse le canevas ; pinceau et aiguille œuvrent de même, l'un sur le papier, l'autre sur l'étoffe pour faire apparaître des mondes.

Dans les ouvrages de critique et d'esthétique chinois lettrés, l'utilisation des deux termes *hua*, 画 et *huihua*, 绘画, sont employés de manière arbitraire et la distinction sémantique que nous venons de soumettre ne transparaît pas dans la réalité concrète des textes. Cependant, il nous semblait important de souligner la spécificité des termes et leur signification au travers de leur étymologie afin de mettre en évidence ce qui allait se révéler un point déterminant dans la constitution du terme de *guohua*<sup>36</sup>.

## 2 – 2 La peinture en Chine face à l'Occident : *guohua*, naissance d'un terme

C'est ainsi que le terme *hua* est employé dans la critique picturale, en tant qu'œuvre picturale, *acte de peinture*<sup>37</sup>, et trait du pinceau. Sous la dynastie des Ming, l'arrivée des Jésuites a quelque peu bouleversé la critique picturale en apportant une nouvelle conception de la peinture : les lettrés confrontés à une nouveauté inconnue, ont tenté de distinguer leur art pictural de celui des étrangers occidentaux. Comme tous se livraient à l'art de peindre, mais qu'ils n'utilisaient pas les mêmes techniques, ni les mêmes médiums, et surtout qu'ils n'avaient pas non plus la même conception de la peinture, ils ont cherché un moyen pour revendiquer leur différence d'avec les Occidentaux. C'est dans ce contexte qu'apparaît pour la première fois le terme de *guohua*.

La première compréhension du terme *guohua*, 国画, peut s'entendre comme la contraction de *zhongguo hua*, 中国画, qui se traduit par peinture chinoise. La *guohua* est donc la peinture chinoise, et s'identifie comme telle en rapport à la peinture étrangère venue d'Occident. Cette première utilisation du mot *guohua*, nous la retrouvons dans la sentence de Liu Tong<sup>38</sup>, 刘侗, extraite de son *帝京景物略 (Di Jing Jing Wu Luo)* : « 中国画绘事所不及 »<sup>39</sup>. Dans le contexte du texte original, la sentence de Liu Tong signifie que la peinture

---

<sup>36</sup> Nous soulignerons également l'emploi de *hua*, qui désigne justement le *trait du pinceau*. L'exemple le plus célèbre est l'emploi relevé dans l'ouvrage de Shi Tao, 石涛, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, 苦果和尚记画录, dont le premier chapitre s'intitule *L'unique trait de pinceau*, 一画章第一.

<sup>37</sup> En effet, grammaticalement, le verbe *hua* est un verbe transitif ; il ne peut s'employer sans complément. Ainsi, il s'agit toujours de peindre ou de dessiner quelque chose (précisons encore que le dessin en tant que tel n'est apparu qu'avec l'influence étrangère, de sorte qu'aujourd'hui encore peindre et dessiner sont souvent désignés par le même verbe : *hua*) ; sans véritable objet de peinture, il faut redoubler le verbe, ce qui donne *huahua*, 画画 : le premier *hua* faisant office de verbe et le second de substantif, pouvant se traduire par *peindre une peinture*.

<sup>38</sup> Liu Tong, lettré vivant sous le règne de Zhu You Jian (1610-1644), 16<sup>ème</sup> empereur de la dynastie Ming ; dans cet ouvrage (co-écrit avec Yu Yizheng, 于奕正, écrivain originaire de Pékin) à tendance historico-géographique sur la ville de Pékin et ses alentours, il mentionne également l'arrivée des Jésuites européens et leur pratique artistique. C'est dans ce contexte et en comparaison avec la peinture introduite par les Jésuites que le terme de *guohua* est donc cité.

<sup>39</sup> Cette sentence est tirée du 4<sup>ème</sup> rouleau de l'ouvrage précité, et du chapitre consacré à la description d'une église catholique dans Pékin. Après avoir brièvement décrit l'église et les tableaux accrochés sur les murs représentant le fils de Dieu, l'auteur s'étonne de la ressemblance mimétique de ces peintures et constate que « la

chinoise ne peut égaler – sous-entendu le rendu réaliste de – la peinture occidentale. La *guohua* devient à partir de là, la peinture chinoise en ce qu'elle consiste dans l'utilisation des médiums traditionnels (peinture à l'eau, encre, papier), des sujets (fleurs et oiseaux, paysages, personnages, autres animaux) mais aussi dans cette technique particulière basée sur la circulation de la ligne et du trait dans la composition de l'image.

### **2 – 2 – 1 Esthétiques de la représentation : *mimesis*, *si* 似, et *yixiang* 意象**

Pour bien comprendre ce qui se joue dans la *guohua* et cela en rapport et en différence avec la peinture occidentale, nous devons nous pencher sur certains concepts esthétiques qui ont participé au fondement conceptuel et essentiel de ces deux genres picturaux. Nous nous rendrons compte alors que la différence ne consiste pas seulement dans l'apparence de la représentation (comment les peintres ont donné une image du monde) mais qu'il s'agit d'une raison bien plus profonde et existentielle (comment dans chaque partie du monde on s'est représenté le monde).

#### **A propos du concept de *yixiang* 意象**

Dans son ouvrage intitulé *La Beauté est dans le Yixiang*<sup>40</sup> (*Mei zai Yixiang*) Ye Lang tente de définir le concept de *yixiang* 意象 en utilisant les outils de la pensée moderne. Il fait dans un premier temps une étude comparative avec d'autres termes relatifs ou en lien avec la notion de *yixiang* 意象.

#### ***Yixiang* 意象 et « image »**

Ainsi il commence par le terme d'« image »<sup>41</sup> qu'il utilise tel quel, sans traduction, dans son texte. Le terme d'« image » peut être traduit par différents termes en chinois tels que *yixiang* 意象, *jingxiang* 景象, *xinxiang* 心象, *biaoxiang* 表象, *xingxiang* 形象. Cependant, ces utilisations ne renvoient jamais ou plutôt ne peuvent pas rendre compte à l'inverse de la signification du *yixiang* 意象 et donc traduire *yixiang* 意象 par image serait une erreur. Selon Ye Lang, la notion de *yixiang* 意象 serait proche de l'approche sartrienne de l'image (imagination) bien que tout de même fort différente. Il commence son argumentation en

---

peinture chinoise n'est pas capable d'une telle chose », c'est-à-dire de produire une image à la ressemblance mimétique.

<sup>40</sup> 叶朗 (YE Lang), *美在意象*, *Foundations of Aesthetics*, 北京大学出版社, 2009, 北京。

<sup>41</sup> En anglais dans le texte.

expliquant tout d'abord que la notion de *yixiang* 意象 est intimement liée à la conscience du sujet qui la constitue (qui la fait se former, exister, se construire).

« 意象与构造的意象的意识活动是不能分离的。 »<sup>42</sup>

« *Le yixiang 意象 et l'activité de conscientisation de la formation de ce yixiang 意象 ne peuvent être séparés.* »

Ce qui signifie que le *yixiang* 意象 est d'une part relié à son processus de formation (ou d'apparition) et que ce processus de formation se produit dans un mouvement actif de la conscience qui le saisit au moment même de sa formation. Dans un deuxième temps, le *yixiang* 意象 est une chose entière qui se révèle à la perception directe (ou intuition) et dont la révélation est à la fois sa propre définition. En se montrant à la perception, le *yixiang* 意象 montre ce qu'il est.

### ***Yixiang* 意象 et *xingshi* 形式, « form »**

Puis il fait une analyse comparative avec le terme de « form » (écrit en anglais dans le texte) 形式, *xingshi*. Ainsi Ye nous explique que le concept de forme vient de la philosophie occidentale, qui remonte à la tradition grecque qui voit la beauté dans la forme. Mais attention, cette forme est à nuancer. Il ne s'agit pas de la forme en tant qu'image de la chose représentée mais bien plutôt de la forme qui donne à la chose de la réalité sa substance. En cela nous pourrions la rapprocher de la Forme platonicienne, alternative substantielle des choses entre l'Idée et l'image dans laquelle elle s'incarne pour devenir matière. De sorte que cette forme appartient à ce qui fait la substance des choses et qu'elle est un a priori. En effet, la forme ne survient pas mais est déjà une première mise en image<sup>43</sup> (*imagination*) du concept qui reste à l'état d'abstraction. Dans le terme de *xingshi* 形式, le caractère *shi* 式, signifie style, modèle. Ce qui change la signification et le démarque du terme *xing* 形, que nous verrons ensuite. De plus, Ye remarque que la forme est dépendante d'une pensée dualiste du monde qui distingue de manière catégorique le sujet de l'objet. Dans cette pensée dualiste, le sujet, c'est-à-dire l'homme, est toujours observateur extérieur de l'objet observé, c'est-à-dire le monde. Et ces

---

<sup>42</sup> Ibid. p.66

<sup>43</sup> La langue chinoise est bien plus précise ici que la langue française. En effet, alors qu'en français nous nous débattons tant bien que mal avec les concepts d'image et de forme qui ont pris et continuent de prendre toute sorte de directions, en chinois il existe une multitude de terme qui permettent d'appréhender les différents statuts qui s'y réfèrent : pour l'image 象, 形象, 图象, pour la forme 形式, 形状, 造型.

deux entités ne sont jamais réunies en une (ce qu'il désigne par « 主客二分 », *zhuke erfen*.)

44

Alors qu'à la différence, la notion de *yixiang* 意象, même si elle place la subjectivité en son centre, fait du sujet un élément du monde et donc vise à l'union des entités qui le forment. C'est ce que la tradition chinoise nomme 天人合一, *tian ren he yi* (mot à mot : le Ciel et l'homme réunit en un). Cette notion porte en elle l'idée qu'une chose (substantielle ou non) est une unité qui englobe tout ce qui fait le monde – y compris le sens – et il en va ainsi pour les hommes, tous les êtres vivants et toutes les choses qui peuplent le monde. Alors que la forme est définie à l'origine a priori (elle est déjà là avant même d'être perçue par un sujet 现成, *xiancheng*), le *yixiang* 意象 n'est ni a priori (« 非现成 », *fei xiancheng*) ni substantiel (« 非实体化 », *fei shitihua*). Il appartient et se forme dans l'activité esthétique (« 审美活动 »)<sup>45</sup>. Et c'est dans cet instant qu'il apparaît à la conscience du sujet.

### ***Yixiang* 意象 et *xingxiang* 形象**

Ensuite, Ye Lang s'intéresse à la notion de *xingxiang* 形象, qu'il ne traduit pas. Nous pourrions dire alors que *xingxiang* 形象 est la forme phénoménologique en tant qu'elle apparaît sur un support. C'est la forme image ou plutôt, la forme rendue, incarnée dans l'image (alors que *xingshi* 形式 est la forme en tant qu'entité, substance qui n'est pas forcément matérialisée dans une image). Cependant *xingxiang* 形象 comme *xingshi* 形式, est déterminée par une condition a priori, quelque chose qui la définit en amont en tant que telle (现成性, *xianchengxing*). Au contraire, le *yixiang* 意象 est un événement, il émerge en même temps que nous en faisons l'expérience. Il y a quelque chose de l'instantané dans le *yixiang* 意象 où son apparition et son saisissement semblent résulter de la même activité : la rencontre avec le monde (pour l'instant nous resterons dans la généralité : qu'il s'agisse d'une chose quelconque ou d'une œuvre d'art ou les deux) produit le *yixiang* 意象 qui se révèle à nous, au

---

<sup>44</sup> Alors que dans la pensée occidentale, la subjectivité est toujours un élément satellite dans le processus de connaissance (et ce même dans les nouvelles sciences dites cognitives qui lui donnent de l'importance, : la subjectivité est finalement toujours ramenée à une fin objective de connaissance dont le but ultime est d'atteindre à une universalité, ou ce que l'on appelle encore de l'intersubjectivité), en Chine la subjectivité est un élément essentiel du sentir/connaître (et le connaître est lui-même dépendant du sentir); la subjectivité est importante non pas parce qu'elle va montrer que dans l'ensemble des subjectivités, elle est identique à celles des autres (et donc retour à une objectivité dissimulée); mais parce qu'elle est comprise comme déterminante, essentielle et nécessaire à la perception et à l'entendement et cela dans sa dimension propre.

<sup>45</sup> Ye Lang utilise ici le terme d'activité esthétique et non pas d'expérience esthétique. Nous pensons qu'il utilise ce terme d'activité pour mettre en avant le fait qu'il s'agit d'une action sensible d'une prise de conscience du monde et ce dans la particularité que cette chose a tendance à susciter pour le sujet un sentiment esthétique.

travers de notre rapport sensible au monde mais également au travers de notre conscience qui s'en saisit et le fait exister pour nous à ce même moment, c'est-à-dire à l'instant de son surgissement et de sa capture. Tout se déroule en même temps : son apparition, la perception et la conscience de cette apparition dès lors perçue (nous comprenons qu'il est en train d'apparaître) et son saisissement (nous comprenons ce qu'il est).

### ***Xiang* 象 et *xing* 形**

A la suite de quoi, Ye Lang propose une comparaison différentielle entre *yixiang* 意象 et *xingxiang* 形象 en comparant les termes de *xiang* 象 et *xing* 形, distinction répandue dans la tradition philosophique chinoise. Prenons pour commencer le terme de *xing* 形, que nous avons déjà vu dans le mot *xingshi* 形式. *Xing* 形 est composé de l'élément 彡 qui à l'origine désigne l'action de dessiner des motifs décoratifs, et de 开 élément phonétique. A propos de l'origine du terme *xing* 形, il y a deux hypothèses d'interprétation<sup>46</sup> : la première est que *xing* 形, désigne toute représentation dessinée (et donc avec une forme) des choses du monde ; la seconde désigne l'aspect extérieur de ces choses soumises à la perception sensible et à la connaissance des hommes<sup>47</sup>. Dans le cas de *xiang* 象, il s'agit d'un idéogramme. A l'origine il désigne l'animal auquel il fait référence, c'est-à-dire l'éléphant. Ce qui est intéressant ici, est l'évolution du sens donner à *xiang* 象 qui aboutira à sa polysémie. *Xiang* 象 est un dessin, une représentation qui ressemble à l'animal de la réalité. Le caractère est associé à l'animal parce qu'il lui ressemble. Ce qui a ajouté au caractère *xiang* 象, l'idée de ressemblance. Toutefois cette ressemblance est due à la fonction du caractère même : c'est-à-dire que c'est parce qu'il s'agit d'un idéogramme, que le signe ressemble à l'objet identifié (l'animal). Et c'est donc de cette fonction et de ce rapport a posteriori que provient l'évolution vers l'idée de ressemblance, puis d'imitation et enfin d'image. Aujourd'hui, *xiang* 象 désigne à la fois l'éléphant et l'image.

Ye Lang explique que la différence entre *xing* 形 et *xiang* 象 consiste alors en ce que *xing* 形 correspond à la matière *zhi* 质 :

---

<sup>46</sup> Nous basons notre explication sur le *Xin Hua Da Zi Dian*, 新华大字典, 商务印书馆有限公司, 2004, 北京。

<sup>47</sup> La langue chinoise utilise le verbe composé *gan zhi* 感知, sentir/connaître; ce qui démontre encore une fois l'importance donner au sensible et à la subjectivité dans la connaissance du monde (et alors dans sa représentation).

« 视之则形也 », « *shi zhi ze xing ye* » : « la forme se laisse saisir par la vision »<sup>48</sup>

alors que *xiang* 象, correspond à la culture intellectuelle *wen* 文 :

« 察之则象也 », « *cha zhi ze xiang ye* » : « l'image se laisse saisir par l'observation ».

Nous ferons l'hypothèse suivante : le *wen* 文, qui désigne l'écriture, trouve ses racines dans la représentation des choses du monde et leur transfiguration par le signe. A la base idéogramme (la légende y voit l'empreinte laissée sur le sol humide des pattes d'un oiseau), nous comprenons bien son rapport à *xiang* 象. L'écriture est une représentation en image des choses du monde qu'elle désigne. En cela, elle en est une image. Or la forme *xing* 形, est un donné : elle existe déjà dans le monde. Le *xing* 形 des dessins décoratifs ne consiste pas dans la nature de l'objet qu'il représente mais dans l'aspect que prend cet objet devenu dessin. Et la même chose se passe pour l'aspect d'une chose qui serait sentie, perçue ou connue par nous. Or *xiang* 象, nécessite une activité intellectuelle d'appréhension de signification : *xiang* 象 est la chose non pas en tant que telle mais en tant que sa représentation, en tant que son image. Nous dirions que pour le *xing* 形, le mot et la chose qu'il désigne ne font qu'un, de sorte que nous pouvons comprendre ce caractère matériel auquel Wang Fuzhi fait référence (la forme donnée au bambou n'est qu'une forme, matérialité visible de l'aspect de ce bambou). Alors que *xiang* 象 l'image est toujours l'image de, elle fait toujours état de l'absence de la chose qu'elle re-présente (l'image d'un bambou dépasse même la forme que le végétal peut revêtir pour être compris par nous ; elle renvoie à l'objet auquel elle se réfère et cette évocation de l'objet absent convoque notre intellect et plus seulement nos sens). D'où son interprétation intellectualisée et le terme « observation » utilisé par Wang Fuzhi.

Aussi une importance est donnée à la valeur et à la perception toute relative (subjective) de *xiang* 象 qui dépend du sujet qui en fait l'expérience. Ye Lang précise que

« *xiang* 象 apparaît, prend forme devant le sujet (spectateur) »

« 象要在主体 (观赏者) 面前才呈现出来 » (*xiang yao zai zhuti (guanchangzhe) mianqian cai chengxian chulai*).

Il reprend alors l'exemple énoncé par Zheng Banqiao à propos de la représentation de bambous. Prenons la représentation d'un bambou<sup>49</sup>; ce que nous appelons *xing* 形 est la forme matérielle a priori de ce qui fait le bambou et donc elle se manifeste dans la réalité

---

<sup>48</sup> Citation de Wang Fuzhi

<sup>49</sup> Dans le texte il n'est pas mentionné s'il s'agit d'un bambou réel ou représenté ; nous avons fait le choix de préciser qu'il s'agissait d'une représentation étant donné la suite de la démonstration qui semblait aller dans ce sens.



(c'est la forme du bambou qui est visible et préhensible par les sens et l'entendement), ou en tant que dessin (c'est la forme dessinée donnée au bambou représenté – mais ce n'est pas l'image). *Xiang* 象, est ce qui se passe lorsque l'image de cette forme matérielle apparaît à nous, et devient représentation. Elle est ce passage de la forme à l'objet imagé – rendu image. Et par conséquent nous dirons qu'elle dépend intrinsèquement de l'expérience du sujet qui s'y confronte (elle apparaît toujours pour un sujet quand bien même ce sujet ne se positionne pas comme un élément extérieur au monde.). L'expérience esthético-sensible du sujet se révèle dans le *xiang* 象 (ou finalement *yixiang* 意象). Ainsi l'image *xiang* 象 du bambou est l'image en tant qu'elle est une apparition sensible de la chose du monde à notre perception et conscience. Le terme de *xingxiang* 形象, est l'association de ces deux notions. Il engloberait à la fois la notion de forme matérielle, extérieure et soumise aux facultés de sentir et de connaître, et également l'intellectualisation de cette forme devenue image.

### ***Mimesis***

En ce qui concerne la vérité, nous pourrions dire qu'il s'agit là d'un concept fortement lié à la pensée logique occidentale. En effet, il semblerait que la tradition occidentale soit marquée par cette quête de la vérité. Pour résumer nous dirions que cette quête de vérité trouve son expression dans l'existence d'une instance supérieure métaphysique ( le monde des Idées chez Platon, Dieu chez les théologiens, (et nous pouvons même nous demander si la science contemporaine n'est pas à contrario une constante négation de la notion de vérité : la vérité n'existe pas, seule existe la chose vérifiée dans un système donné ; cette même chose pouvant alors ne plus exister dans un système autre, voire exister et ne plus exister à la fois : c'est le cas paradoxal par excellence du chat de Schrödinger)) et transcendante. La Vérité est une notion absolue a priori. Elle existe comme une sorte de postulat autoritaire auquel nous nous référons et ce de manière idéologique, pour déterminer si une chose est ou n'est pas une vérité. Peu importe les implications, les symboles ou les utilisations que les penseurs occidentaux en ont fait, la Vérité paraît toujours de manière *référente*, c'est-à-dire qu'elle est ce sur quoi et ce à partir de quoi nous basons nos analyses, nos conceptions, notre entendement du monde. Elle est une Idée, domaine absolu et universel, qui permet de réunir les pensées et les actes des hommes. Elle ne fait pas partie du monde car elle appartient à la sphère des concepts. Or ce que nous trouvons dans le monde ce sont ses différentes formes de manifestations. Ainsi, un propos peut être une vérité lorsqu'il est en adéquation avec l'idée

que nous nous en faisons, c'est-à-dire une adéquation entre ce qui est dit et le phénomène, ou l'acte ou la chose qui est, ou se produit dans notre réalité.

En faisant un lien entre Vérité et théories de la représentation, nous pourrions dans un premier temps souligner une correspondance entre *mimesis* et quête de Vérité. Pour Platon, l'art donne une imitation de la chose du monde de manière inférieure à son être essentiel, c'est-à-dire à l'Idée de cette chose. Plus l'art imite avec ressemblance la forme concrète de la chose, plus il s'éloigne de son essence car il nous fait prendre l'imitation pour la chose elle-même. Laurent Lavaud dans son ouvrage sur *L'image*<sup>50</sup> explique que « les poètes doivent être chassés de la cité dans la mesure où l'image qu'ils produisent de la beauté intelligible est incapable de manifester sa différence avec son modèle : c'est cette incapacité qui fait d'elle un simulacre. »<sup>51</sup> Or, chez Platon il y a une distinction au sein même de cette *mimesis* et cela en rapport direct avec cette quête de Vérité. De sorte que ce qui a été nommée « la mauvaise copie », le simulacre (ειδολον), tente de rivaliser avec son modèle en donnant à voir une image – illusion (φαντασμα). Par la mise en place de ce jeu d'illusions, l'artiste crée donc une image trop proche de la forme apparente de la chose, et de ce fait nous éloigne de la Beauté de cette chose et donc de la Vérité. Inversement, « la bonne copie » (en grec εικαστικη) tente de copier l'essence de la chose sans utiliser les ruses, les tromperies de l'illusion. « La bonne copie » conserve la distance qui existe entre la forme apparente de la chose (le modèle donc) et sa représentation. Elle ne nous fait pas croire que la représentation est la chose. Ici, nous avons l'idée que la copie s'assume comme telle et en cela trouve sa légitimité. Parce que l'image – εικαστικη se donne à voir comme copie, elle ne cherche pas à nous faire croire qu'elle est ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire la chose qui est copiée (et non pas la chose copiée qui est la représentation, l'image de la chose). L'image simulacre (ειδολον) nous trompe deux fois : tout d'abord elle nous trompe en nous faisant croire qu'elle est la chose de la réalité qu'elle représente (première erreur face à la Vérité : elle n'est pas une vérité (manifestation de la Vérité) mais un mensonge) ; puis elle nous trompe à nouveau car elle ne s'attache qu'à la forme apparente des choses qu'elle représente et s'éloigne de ce qui fait leur essence (et par conséquent de la Vérité). Alors que l'image-copie (εικαστικη) est bien une copie. Elle se donne à voir comme telle et par conséquent se rapproche davantage de la Forme, c'est-à-dire non pas de l'Idée de la chose mais de la forme donnée à cette idée avant même sa matérialisation dans la réalité. Sur ce point là, l'image-copie est doublement en quête de Vérité (et en adéquation avec elle): dans un premier temps elle respecte la différence entre la

---

<sup>50</sup> LAVAUD Laurent, *L'image*, GF Flammarion, 1999, Paris.

<sup>51</sup> op.cité p.222

chose de la réalité et son essence en ne tentant pas de nous tromper en se faisant passer pour ce qu'elle n'est pas. Et dans un second temps, en se faisant image de l'essence de la chose elle atteint à ce qui pourrait être un état de Beauté, à la sphère des Idées et donc à la Vérité.

Et cette tradition d'une image qui se veut en quête ou en référence constante de la Vérité va se perpétuer au fil des siècles et va construire les fondements de notre pensée sur l'art. Chez Aristote, qui quand bien même va réhabiliter la *mimesis*, l'existence de cette dernière demeure dans sa relation à la Vérité. Pour le philosophe, la *mimesis* est également une manifestation sensible de l'Idée dans la réalité. Mais au lieu de ne consister qu'en une représentation (une sorte de doublure édulcorée de l'Idée), elle peut être comprise comme le système qui rend l'Idée accessible aux hommes. Ainsi l'imitation n'est plus comprise comme une copie de la forme de la chose du monde mais comme l'incarnation de la Forme dans la matérialité du monde. Il y a quelque chose de très ressemblant entre la *mimesis* chez Aristote et la notion de *yixiang*. Chez Aristote, la *mimesis* s'exerce dans le rapport de la chose représentée au public qui assiste à la représentation ou qui regarde cette représentation de la chose. Par conséquent, la *mimesis* n'est pas seulement la chose représentée (l'image) mais le fait que la Forme (c'est-à-dire la chose en tant qu'elle se situe entre l'état d'Idée et l'état de chose matérielle) devienne un corps matériel dans et par l'image (c'est l'état d'image qui fait de la Forme une chose matérielle accessible à la perception des hommes). La *mimesis*, au lieu de ne consister qu'en une re-présentation de la chose (comme une sorte de doublure), peut être comprise comme système qui rend l'Idée accessible aux hommes. « Elle qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle ; elle « désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artefact poétique ; et l'art poétique est l'art de ce passage »<sup>52</sup>. De sorte que nous pourrions dire que la *mimesis* consiste non seulement dans le processus créateur, mais également dans la chose ainsi créée, devenant incarnation de la Forme. Elle n'est plus uniquement une imitation de la chose, mais par son caractère actif, elle devient l'incarnation (le rendu chair et matérielle) de cette chose au travers de sa représentation (représentation de sa Forme, qui est en fait le stade intermédiaire entre l'Idée et la forme en apparence de la chose de la réalité). Pareillement au *yixiang* 意象, il y a donc dans la *mimesis*, un mouvement de la perception sensible, où forme et essence de la chose sont perçues séparément mais réunies pourtant dans le phénomène d'incarnation de cette essence dans l'image (au sens très large de matérialisation de la représentation). Néanmoins, la différence subsiste justement dans le fait

---

<sup>52</sup> **Aristote**, *Poétique, Introduction, Traduction nouvelle et Annotation* de Michel Magnien, Le livre de poche classique, Paris, 1990. — introduction p.26 citation de R. Dupont – Roc, J. Lallot, (p.20).

de cette transcendance de l'essence dans la tradition occidentale qui ne se retrouve pas dans la tradition chinoise (où l'essence est immanente aux choses du monde).

### **Yixiang 意象 et processus de création**

En outre, l'apparition ou la naissance du *yixiang* 意象 est un facteur déterminant de la création artistique. Ou pour le dire à la manière de Ye Lang :

« 艺术创造始终是一个意象生城的问题 »<sup>53</sup>

« *La création artistique est du début à la fin liée à la naissance/formation d'un yixiang* ».

Pour illustrer son propos, Ye Lang cite Zheng Banqiao :

« 江馆清秋，晨起看竹，烟光 '日影 '露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。 »<sup>54</sup>

« *Automne clair à l'hôtel Jiang. Je me lève à l'aube et regarde les bambous. Lumière brumeuse, ombre du jour, vapeur de rosée, entre les feuilles resserrées et les branches parsemées tous ensemble se mettent à flotter. Mon cœur s'emplit de vie, je me mets à peindre. Au fond le bambou qui résonne dans ma poitrine n'est pas celui qui jaillit à mes yeux. Ainsi je frotte le bâtonnet d'encre dans l'encrier et je l'applique sur le papier, et mon pinceau tombant lui donne soudainement une autre forme : le bambou réalisé par ma main n'est encore une fois, pas similaire au bambou qui résonne dans ma poitrine. »*

Il est clair que la naissance/formation (生成, *shengcheng*) du *yixiang* 意象 est due à un mouvement de déplacement du senti entre les différents organes acteurs de la perception sensible. Or ces organes acteurs ne se limitent pas aux 5 sens. Certes, il y a la vue que l'on retrouve dans la sentence « le bambou jaillit à mes yeux » ( « 眼中之竹 » ), le toucher avec « le bambou réalisé par ma main » ( « 手中之竹 » ) mais aussi la poitrine (le cœur ?) avec « le bambou résonne dans ma poitrine » ( « 胸中之竹 » ) . Et ce dernier est primordial dans la

---

<sup>53</sup> YE Lang, *美在意象, Foundations of aesthetics*, 北京大学出版社, 2010, 北京 – p.267

<sup>54</sup> *ibid.* 郑板桥 : “题画”, 见 “郑板桥集”, 第 154 页, 上海古籍出版社, 1979.

perception et l'émergence du *yixiang* 意象 car il fait le lien entre la matérialité du monde et le sujet qui le rencontre. C'est le « sens » (bien avant celui de la vue) qui arrive en première position. C'est à partir de là que Zheng Banqiao ressent l'envie de peindre et passe à l'acte créatif. Ce qui se passe alors est plus qu'une simple interprétation du spectacle visuel que nous offre la contemplation du monde. Pour Zheng Banqiao, la beauté de la nature qui se donne à lui en ce matin automnal, **emplit tout son être**. L'image du monde se décompose en plusieurs étapes : d'abord il y a la forme (*xingshi* 形式) des bambous qui dansent dans la lumière de l'aurore, puis cette forme (*xingxiang* 形象) qui n'est pas encore image, résonne en son for intérieur, et à partir de là, une image commence à apparaître. Image en pleine formation, elle n'en est pas encore une réellement. Elle est en train de naître, de prendre forme dans son corps, sa chair et son esprit. Puis c'est sa main qui va transfigurer cette sensation complexe en donnant à nouveau une forme à ces bambous qui s'incarnera alors dans une image (*xiang* 象). Dans ce processus complexe qui décompose le phénomène de la représentation, le *yixiang* 意象 n'est autre que ce passage entre la sensation éprouvée à la contemplation du monde et sa transfiguration dans une image.

#### **Vrai et vérité :**

Le *yixiang* 意象 est donc à la fois la perception objective de la matière au travers de sa forme a priori, *xingshi* 形式, de son image, *xingxiang* 形象, incarnation dans la matière de cette forme a priori, et une sorte d'interprétation sensible (et non formée par la logique), quelque chose qui échappe justement à la description verbale mais qui est identifiée tout de même et qui existe. Le *yixiang* 意象, serait l'équivalent d'un dépassement, ou encore d'un stade supérieur de la perception qui arrive à une connaissance du monde, bien que subjective, plus vraie.

Plus vrai. Cela ne veut pas dire que le *yixiang* 意象 relève d'une quête de la vérité. La tradition chinoise semble bien se moquer de la vérité. Nous retrouvons un des exemples les plus célèbres de la littérature philosophique dans le passage du penseur des Zhou<sup>55</sup>, Zhuangzi intitulé « Rêve d'un papillon ».

---

<sup>55</sup> Les Zhou ont régné sur la Chine antique du XIème au IIIème siècle avant J-C; cette période a vu apparaître les grands penseurs antiques tels que Confucius et Laozi ; Zhuangzi est un penseur de tradition taoïste qui utilise l'ironie et les jeux de langage pour traiter de la relativité de la réalité.

« 昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志与，不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与，蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶，则必有分矣。此之谓物化。 »<sup>56</sup>.

Dans ce passage, Zhuangzi fait un rêve : celui d'être un papillon. Il décrit alors la joie d'être un papillon, son envol, etc. Tout semble si vrai pour lui qu'à son réveil il ne sait plus s'il est Zhuangzi qui a rêvé qu'il était un papillon ou s'il est un papillon en train de rêver qu'il est Zhuangzi! Pour Zhuangzi cela prouve que la sensation de ne plus se trouver soi-même déterminé par l'identité Zhuangzi ou papillon, n'est que le reflet de son appartenance au monde des transformations. Zhuangzi ou papillon, il n'est ni l'un ni l'autre ou peut être les deux à la fois. Et finalement peu importe ce qu'il est ou qui il est, car ce qui compte est le fait de se sentir présent au monde et de faire partie de son mouvement vital. Le lecteur est laissé sur cette fin qui l'invite à réfléchir justement sur la nécessité de connaissance de la vérité. Qu'est-ce que la vérité et surtout est-ce cela le plus important ? Car au final, le récit du papillon ne trouve pas sa valeur dans la véracité de savoir s'il s'agit d'un rêve ou pas. Sa valeur est contenue dans l'expérience d'être le papillon et Zhuangzi tout à la fois. Qui est l'un, qui est l'autre ? Peu importe ! Ce qui importe est que tous deux existent d'une certaine façon, qu'il s'agisse d'une réalité onirique ou de la réalité des hommes. Ainsi le récit du vol du papillon est-il bien vraisemblable même s'il n'évoque pas une vérité en soi.

Ce qui semble donc avoir davantage préoccupé la tradition chinoise est le «vrai», 真 *zhen* . En effet, le «vrai» n'est pas la Vérité. Nous pourrions définir le «vrai» comme ce qui existe comme tel. C'est-à-dire que le vrai n'est pas une chose a priori comme la Vérité. Il n'est pas un absolu, un précepte dogmatique qui se veut pour référence. Le vrai est juste un pour soi. Il vaut pour ce qu'il est et la chose vraie ne l'est que pour elle même. Nous pouvons dire qu'une chose est vraie à partir du moment où ce qu'elle est, est en adéquation avec elle-même. De sorte qu'un mensong peut être vrai. Ainsi toute vérité (en tant que manifestation particulière de la Vérité) est vraie. Mais le vrai n'est pas forcément une vérité et encore moins la Vérité. Par conséquent, nous pouvons penser que la tradition chinoise s'est davantage intéressée au vrai et à ses manifestations (comme la vraisemblance qui ne sera pas la ressemblance) qu'à la Vérité.

### **Le concept de *si* 似 : la ressemblance/vraisemblance**

---

<sup>56</sup> 庄周梦蝶 « 庄子, 齐物论 », <http://baike.baidu.com>

Le concept de *si* 似, a été très tôt sujet à de nombreuses interprétations et critiques au sein de la pensée esthétique chinoise. Nous n'en ferons pas ici l'historique, mais nous tenterons juste d'en donner une explication traitant de ces différents points de vue. Nous dirons tout d'abord que *si* 似 peut se traduire en français par semblable, pareil, mais également sembler, paraître voire surpasser (lorsqu'il est placé comme suffixe d'un adjectif). Nous pouvons déjà entrevoir les deux approches de significations qui lui sont associées :

- 1) ressembler: en effet, *si* 似 consiste dans la chose qui ressemble à une autre
- 2) se montrer (*se montrer à* ou *se montrer comme*): dans le sens où la chose se montre à nous (elle devient perceptible pour nous, c'est donc le *se montrer à*) mais aussi où cette chose se montre à nous d'une certaine façon (*se montrer comme*).

Ainsi nous retrouvons dans *si* 似, à la fois l'idée d'une «copie» de la chose mais également l'idée de monstration, c'est-à-dire la capacité de se rendre perceptible et préhensible pour nous.

Guo Xiao dans sa thèse de doctorat intitulée *Le concept esthétique de si* 似 *dans la peinture traditionnelle chinoise*<sup>57</sup>, explique que le terme est à l'origine un verbe, qui est devenu également par l'usage du langage un substantif et un adjectif. A partir de là, Guo Xiao en vient à citer deux utilisations courantes de *si* 似, que nous retrouvons dans les termes de *xingsi* 形似 et *shensi* 神似. Aujourd'hui ces deux termes sont habituellement mis en opposition par les critiques ou les penseurs de l'art et ils permettent de faire la distinction entre la recherche d'une forme ressemblante et celle d'une forme qui serait celle de la chose au-delà de de son apparence matérielle. En français, la traduction de *xingsi* 形似 donne *ressemblance formelle* et *shensi* 神似, *ressemblance spirituelle*. Au premier abord, nous pourrions expliquer la *ressemblance formelle* comme une sorte de quête de la forme au plus près de celle qui existe dans la réalité. L'objet perçu serait représenté par rapport à cette forme, à cette apparence extérieure qui nous permet de le percevoir et de le reconnaître comme tel. Cette *ressemblance formelle* serait en quelque sorte le pendant oriental de la *mimesis*, en tant qu'il s'agit d'un acte qui vise à retranscrire la forme des choses du monde et ce dans un souci de similarité et de proximité avec leur apparence. La *ressemblance spirituelle* serait quant à elle, comment la représentation d'une chose du monde peut s'écarter de son apparence extérieure pour atteindre un stade supérieure et essentielle de sa forme. La forme spirituelle

---

<sup>57</sup> Guo Xiao : Thèse de doctorat attachée au département d'esthétique, sous la direction de Liu Chenghua, et soutenue le 11 janvier 2011 à l'École des Beaux Arts de Nankin.

serait la forme donnée à la chose par rapport à son essence mais aussi par rapport à tout ce qui fait que cette chose est vivante ou imprégnée du mouvement de vie qui dirige l'univers. Ainsi dans son ouvrage *La Pensée esthétique chinoise*<sup>58</sup>, Min Ze expose le *shensi* 神似 comme le concept de ressemblance particulier qu'aurait recherché à atteindre les peintres depuis les Tang. Pour lui, il n'est que question du *shensi*, et le *xingsi* n'est qu'un aspect minoritaire de la représentation. Les peintres du passé ne se seraient jamais intéressés à la question de la forme ressemblante mais seulement à cette recherche d'une forme spirituelle, une forme détachée de la réalité qui viserait à davantage de vraisemblance de la représentation. Ainsi Min Ze s'inscrit-il dans un courant de pensée qui n'a de cesse d'opposer ces deux concepts et qui s'est surtout imposé depuis le XXème siècle.

La thèse défendue par Guo Xiao prend une direction un peu différente : pour lui, il n'y a jamais vraiment eu de *shensi* mais plutôt d'autres concepts tels que *shen* 神, *chuanshen* 传神, *qiyun* 气韵, *qiyun shengdong* 气韵生动, etc<sup>59</sup>. Pour Guo Xiao, les anciens n'ont jamais renié la *forme ressemblante* car il ne peut y avoir d'image sans elle. Pour Guo Xiao, le *shensi* dans le sens actuel qui s'oppose au *xingsi* 形似 n'a pas lieu d'être. Certes il reconnaît que le concept pris indépendamment permet d'être considéré avec intérêt. Cependant il refuse l'opposition dialectique entre *xingsi* 形似 et *shensi* 神似 car pour lui, finalement il n'y a que *si* 似, la *ressemblance* qui se pose en concept fondamental. Sans le concept de *si* 似, *ressemblance*, les autres concepts esthétiques n'auraient pas pu émerger. Toute la thèse de Guo Xiao est une argumentation contre la dualité conceptuelle ajoutée a posteriori avec *xing* 形 et *shensi* 神似. Pour cela il se base sur l'histoire de la peinture chinoise du paysage et de son développement en tant que sujet indépendant de la peinture à la valeur esthétique (alors qu'avant la dynastie des Wei-Jin et des dynasties du Nord et du Sud, le paysage n'était là que pour accompagner le sujet de la peinture). Il cite également les propos des grands peintres tel que Ni Zan avec la fameuse sentence :

« 逸笔草草，不求形似 »

« En toute hâte mon pinceau tranquille, ne recherche pas la ressemblance formelle. »

---

<sup>58</sup> Cité dans un article de Guo Xiao paru dans la revue *Wenyi Zhengming*, janvier 2010 et intitulé *Le concept de shensi ne devrait pas être opposé au concept de xingsi*.

<sup>59</sup> Pour les définitions de ces termes, voir les annexes.



Sentence qui est devenue un des leitmotifs des défenseurs de la *ressemblance spirituelle*. Or ce qui nous a intéressé dans le parti pris de Guo Xiao est qu'il ne renie pas le fait que les artistes aient pu délaisser la recherche de la forme ressemblante. Il en donne par ailleurs plusieurs exemples. Néanmoins, ce qui est vraiment primordial pour notre réflexion et notre compréhension de l'esthétique chinoise et des concepts liés à la représentation, est qu'il fait du *si* 似 un concept à part entière, qui permet en fait de mieux saisir la différence avec la question de la ressemblance en Occident. Et son approche est toute légitime et peut se justifier également par le paradoxe intrinsèque au concept de *si* 似. Car finalement, ce qu'il faut comprendre est que *si* 似, consiste dans la ressemblance non pas seulement de la forme extérieure (*xingshi* 形式) ni de la forme qui apparaît dans l'image (*xingxiang* 形象) ni même de la forme limitée par des contours (*xingzhuang* 形状) ; elle est aussi ressemblance de ce qui va au-delà de cette forme et qui s'approche de ce qui consiste dans l'être de la chose. C'est pour cela que l'on ne peut pas penser la ressemblance dans une approche dichotomique : le concept de ressemblance n'est qu'un et c'est dans son unité paradoxale que nous devons penser son rapport à la représentation. *Si* 似 englobe à la fois la *ressemblance formelle* et ce qui va au-delà de la forme. C'est cette idée du paradoxe que nous retrouvons dans ces sentences bien connues :

« 似而不似，不似而似 »<sup>60</sup>

« *Ce qui ressemble ne ressemble pourtant pas, ce qui ne ressemble pas ressemble pourtant.* »

« 绝似又不绝似物象者，才是真画 »<sup>61</sup>。

« *Rompre et à la fois ne pas rompre avec la ressemblance, c'est en cela que consiste une peinture vraie.* »

« 作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世 »<sup>62</sup>。

---

<sup>60</sup> Citation de Shen Hao, 沈颢 dans l'ouvrage Hua Zhu 画麈。

<sup>61</sup> Citation de Huang Binhong, 黄宾虹。

<sup>62</sup> Citation de Qi Baishi, 齐白石。

« Une peinture exceptionnelle se situe entre ressemblance et non-ressemblance. Trop de ressemblance donne une représentation au charme vulgaire, alors que l'absence de ressemblance donne une représentation mensongère du monde. »

Ces paroles de penseurs et d'artistes montrent combien le principe de ressemblance est paradoxal. La ressemblance est toujours liée à la non-ressemblance, et c'est dans cet entre deux que se trouve la justesse de la représentation. Ce n'est alors pas une ressemblance spirituelle que recherchent les peintres mais plutôt cet « entre » qui permet d'atteindre à une « peinture vraie ». Et là se situe toute la différence avec la pensée de la *mimesis* occidentale. Le concept de *mimesis* est hanté par le dualisme qui construit la pensée grecque. Il est toujours question de la distinction entre le monde métaphysique des Idées et celui de la matérialité terrestre. Le christianisme n'a fait que s'adapter à ce dualisme en prônant la séparation de l'âme et du corps (métaphysique et matérialité). Dans cette pensée dualiste, la représentation ne fait pas exception. Elle est toujours pensée dans son rapport à la chose de la réalité comme une sorte de doublure en perpétuelle rivalité (elle doit soit être à l'image de cette réalité jusqu'à en devenir une copie à la ressemblance troublante, soit surpasser cette réalité pour atteindre une certaine idée de perfection de la beauté). Alors que, ce qui caractérise la représentation en Chine est que celle-ci ne tente jamais de rivaliser avec la réalité. Elle ne se pense jamais en marge de cette réalité mais avec elle. Ce qui compte ce n'est pas de rivaliser avec le monde métaphysique (des Idées ou de Dieu), mais de trouver un moyen de retranscrire l'élan vital, le sentiment, le mouvement de vie qui régit le monde. Ce qui importe est de rendre compte de ce qui va au-delà de la forme apparente des choses pour atteindre leur être vital.

Cette ressemblance *si* 似, est imprégnée de la notion de vraisemblance. Dans la langue chinoise la vraisemblance se dit *zhen* 真, *zhenshi* 真实. Il existe donc un autre terme pour la désigner et ce terme nous le retrouvons de manière récurrente dans les textes esthétiques ou critiques. Cependant nous suggérerons que dans le concept de *si* 似, il y a quelque de cette vraisemblance qui demeure. Car rechercher une ressemblance qui n'en est pas une mais qui se situe dans cet «entre» ambivalent, est une passerelle pour accéder au vrai. Dans la pensée chinoise traditionnelle, le monde est mû par un mouvement qui est celui de la vie. Tout ce qui peuple le monde (des minéraux aux hommes en passant par les animaux et les végétaux) est également mû par ce mouvement de vie. Ainsi, la réalité n'est autre que mouvement. Elle

n'est jamais figée<sup>63</sup>. Seul permanence dans ce monde, ce mouvement appelé Dao chez les Taoïstes. Malgré tout, le caractère permanent du Dao ne réside que dans le fait qu'il est une entité unique qui englobe l'ensemble du monde. Dans sa forme, dans ses apparitions et dans ses manifestations il est toujours multiple et changeant. Il est ce qui est et ce qui n'est pas. Il est «avoir» et «non avoir»<sup>64</sup>et surtout il est transformation. Il est ce qui se situe dans l'«entre» des choses : entre forme et substance, entre être et absence, entre vie et mort. Il est le caractère non –paradoxal du paradoxe. C'est-à-dire qu'il regroupe en lui tous les paradoxes et c'est cela qui fait son unicité. Et c'est parce que la représentation appartient à ce monde qu'elle doit elle aussi tenter de s'inscrire dans ce mouvement ou du moins d'en rendre compte. C'est pourquoi, elle ne doit pas s'enfermer dans la fixité et la rigidité d'une forme donnée, mais qu'elle doit continuellement rechercher ce qui dans la forme est changement et mouvement. La ressemblance qui en découle ne peut alors définitivement pas s'attacher à la seule apparence des choses. Ressembler signifie être pareil mais aussi *se montrer à, se montrer comme*. Dans le *se montrer*, c'est cette capacité à se rendre visible que prend la forme nouvelle contenue dans la représentation. De plus, c'est rendre compte de la chose dans ce qu'elle a de plus essentiel, dans ce qui fait être cette chose au monde : le mouvement de vie. Donc cette ressemblance n'est pas une copie de modèle (qu'elle soit icône ou idole pour reprendre le vocabulaire occidental). La ressemblance est la recherche de la chose vraie. Non pas qu'il existerait une vérité immuable et absolue de l'être de la chose, mais plutôt une vraisemblance, quelque chose d'authentique propre à cette chose et cela au sein même de la vie.

De sorte que nous dirons en résumé que ce que cherchent les peintres chinois est une ressemblance formelle qui s'exerce au sein même de l'apparence de la chose de la réalité mais qui la dépasse en en saisissant le caractère essentiel. Alors que les peintres occidentaux ont recherché à atteindre une réalité idéale de la forme, qui malgré son attachement avec un réalisme mimétique de l'apparence de la forme de la chose, visait toujours à cet idéal métaphysique.

Ainsi dès cette époque, la distinction simplifiée des deux styles picturaux se voit déjà marquée par des divergences de conception, au sein même de ce qui constitue la peinture. Ajoutons également que cette peinture dorénavant appelée, *guohua*, peinture chinoise, porte en elle l'ombre de la calligraphie, autre pratique artistique dont elle découle et de laquelle elle

---

<sup>63</sup> Remarque: là aussi même si dans la tradition philosophique grecque il est question de l'impermanence de la réalité, celle-ci est toujours mise en dialectique avec la permanence des Idées. Ce qui n'est pas le cas dans la pensée chinoise.

<sup>64</sup> Premières lignes du Dao De Jing, ouvrage Taoïste rédigé par Laozi.

ne peut s'émanciper. De sorte que le terme *guohua* vient signifier la peinture dans son acceptation d'appartenance au pays de Chine et ce en parallèle avec la peinture occidentale étrangère, que l'on retrouvera parfois identifiée sous le nom de *yanghua* 洋画 (peinture étrangère)<sup>65</sup>, ou *xifang hua* 西方画 (peinture occidentale).

### 2 – 3 Au-delà du mot, un concept : l'époque moderne

Cette utilisation du terme en tant que distinction communautaire se poursuivra jusqu'à l'époque moderne. A la suite de quoi, c'est avec le mouvement du 4 mai 1919, et l'élan de renouveau et de réforme culturelle qui va suivre, que le mot *guohua* va devenir un véritable concept esthétique aux enjeux déterminants pour l'évolution de la peinture chinoise.

*« Intervenant dans le cadre de l'abolition du régime impérial et de la promotion du gouvernement démocratique avec le passage présumé du sujet au citoyen, la modernité artistique chinoise se caractérise, au cours de la période républicaine par le changement massif des références traditionnelles et l'accueil d'éléments issus d'une esthétique émanant d'une aire culturelle tout aussi étrangère qu'exotique : l'Occident. »*<sup>66</sup>

Dans ce nouveau contexte d'ouverture culturelle, les intellectuels chinois se sont tournés vers l'Occident pour construire les bases de ce qui devait constituer la culture chinoise. Mélange donc de culture ancestrale, héritée du système mandarinal, et de concepts révolutionnaires, cette nouvelle culture devait construire l'image d'un nouveau pays et d'une nouvelle ère. Les intellectuels d'alors, qui pour la plupart étaient issus de familles bourgeoises, avaient bénéficié d'une éducation traditionnelle sur le modèle confucéen, fait d'apprentissage canonique. Leur revendication pouvait aller d'un simple re-fondement par adaptation à la modernité de ce modèle confucéen, à une totale rupture avec cet héritage ancestral<sup>67</sup>.

Quels enjeux pouvaient donc se jouer entre cette réforme artistique et la peinture chinoise ? Nous pouvons penser que la *guohua*, à ce moment-là conservait encore cette distinction territoriale qu'elle avait déjà acquise dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, à cela est

---

<sup>65</sup> 洋 composé de la clé de l'eau et du caractère du mouton désigne une étendue d'eau grandiose comme l'océan ; il a donné par la suite le qualificatif de tout ce vient de l'étranger.

<sup>66</sup> JANICOT Éric, *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, You Feng, 2007, Paris.

<sup>67</sup> He Tiehua (1909-1983), théoricien de l'art, a fait ses études d'art à l'université des arts de Shanghai, puis à Tokyo au Japon; selon Éric Janicot, il "condamne l'expression traditionnelle au nom de l'Histoire," (op.cit.p55) et ce dans une démarche marxiste de l'art-reflet; pour notre part nous avons trouvé peu d'information sur lui, si ce n'est qu'après avoir travaillé pour le compte du Guomindang, il s'est exilé dès 1948 à Taiwan puis aux États-Unis, où il est décédé en 1983.

venu s'ajouter l'aspect exceptionnel de cette peinture (sa particularité en rapport à celle d'Occident), où finalement le « caractère – suffixe » *guo*, 国 (le pays, sous entendu, la Chine) faisait office de marque d'exception culturelle. C'est ainsi que toutes sortes de domaines se sont vus codifiés par l'ajout du terme *guo* en amont de leur graphie, afin de se charger de l'aspect particulier d'une discipline « à la chinoise ». Nous retrouvons aujourd'hui ses utilisations, dans de nombreux cas, comme par exemple : la médecine chinoise, *guoyi/zhongyi*, 国医/中医, la musique chinoise, *guoyue*, 国乐, la cuisine chinoise, *guocai*, 国菜, ou encore la langue chinoise, *guoyu*, 国语. Cette dénomination s'articule sur deux plans : dans un premier temps elle vient souligner la spécificité d'un domaine d'activité qui ne vient pas de l'étranger en mettant en exergue son appartenance nationale. Ce qui est chinois n'est pas étranger. Par ce même aspect elle renforce également le caractère globalisant de l'étranger qui constitue (comme durant la Chine ancienne et la conception ethnocentrique de l'étranger comme barbare) tout ce qui n'est pas chinois, en noyant dans un flou et une masse totalisante les cultures venues de l'Occident. L'Occident devient donc une référence unitaire (c'est tout l'Occident qui est mis en parallèle avec la Chine), et une marque d'altérité (il est cet autre auquel la Chine doit se confronter). Dans un second temps, la dénomination obtenue avec le *guo* va en outre renforcer les éléments constitutifs de sa dimension exceptionnelle, en les théorisant et en les transformant en stigmates significatifs de cette culture chinoise. Ce qui était autrefois les composants de la médecine chinoise, vont devenir au-delà de leur rôle constitutif d'une discipline à part entière, les signes d'une spécialité nationale et indépendante du reste du monde, c'est-à-dire l'Occident. Et il en sera de même pour toutes les disciplines : la cuisine, la musique, la langue, sans oublier la peinture.

Or, même si tous ces domaines ont conservé une grande part de leur essence traditionnelle, il ne s'en trouve pas moins que l'évolution de leur pratique a subi l'influence de l'ouverture vers le monde. Comme la plupart des pays qui ont été soumis à des échanges interculturels, la Chine s'est pliée à la pénétration consciente ou inconsciente des cultures de l'Occident, et cela dans la continuité et la permanence de sa propre culture. Dans le cas de la pratique picturale, cette ère du changement s'est fortement illustrée par un désir de remaniement des codes d'apprentissage et de signification de la peinture. Une certaine peinture lettrée, jugée trop académique et peu vigoureuse, est vivement attaquée et mise en parallèle avec la richesse des peintures du passé d'où jaillirent les bases de l'art pictural

chinois. Dans un texte de Xu Beihong intitulé *La peinture chinoise dans les temps moderne*<sup>68</sup>, nous pouvons lire clairement la position d'un artiste face à sa tradition. Xu Beihong critique ouvertement l'académisme lettré en citant le nom de Dong Qichang. Ce dernier fait partie de ces illustres lettrés, critique d'art et peintre, qui a participé à l'élaboration d'une esthétique mandarinale de la peinture, en prônant les productions en *xieyi*, 写意 (encre en lavis de style rapide censée saisir les sujets sur le vif) contre la *gongbi*, 工笔 (peinture au style méticuleux). La *xieyi* rencontrera dès lors un succès et une reconnaissance avantageuse sur la *gongbi*, reléguée au rang de peinture artisanale. La *xieyi* au contraire, permet de mettre en valeur la ressemblance spirituelle, *shensi*, 神似, en se détachant de la forme réelle pour approcher au plus près le rythme spirituel (*qiyun*, 气韵). Autre point mis en avant par Dong Qichang : la référence aux anciens. Celui-ci présenta les productions des anciens comme modèle à suivre par les peintres, ce qui amena une similitude dans les représentations. N'oublions pas toutefois, le caractère empreint de spéculations et très pragmatique d'une telle esthétique : car Dong Qichang représente également l'avènement du lettré ; reconnu et apprécié de son temps, il a mené une véritable entreprise artistique autour de ses œuvres et de sa personne. Homme public, il n'hésitait pas à faire appel à des artistes inconnus pour peindre à sa place, et signer de sa main les rouleaux ainsi réalisés. James Cahill<sup>69</sup> avance la thèse suivante : le style en *xieyi*, au-delà de ses principes esthétiques, a permis la production rapide et en masse de rouleaux, afin de répondre aux demandes des collectionneurs. Quant à la référence aux anciens, Cahill sous-entend également le fait que celle-ci a rendu la tâche des copistes et des « peintres-ouvriers » dans les ateliers plus aisée, toujours dans le but de répondre à l'attente des collectionneurs. C'est donc dans cet élan « esthétique-pragmatique » que la peinture chinoise a pris le tournant de l'académisme au travers duquel la production s'est vue chargée d'images toujours plus ressemblantes les unes aux autres. Et c'est ce que Xu Beihong semble regretter lorsqu'il écrit<sup>70</sup> :

« C'est malheureusement son influence (celle de Dong Qichang) qui l'emporta : elle fut ruineuse pour notre peinture : nous souffrons aujourd'hui encore de la sorte d'esprit paresseux et superficiel qui fut le sien, si opposé à la forte peinture des Tang et des Song. »

<sup>68</sup> JANICOT Éric, *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, You Feng, 2007, Paris, Anthologie p.139.

<sup>69</sup> CAHILL James, *The painter's Practice, How artists lived and worked in traditional China*, Columbia university Press, 1994, New York.

<sup>70</sup> JANICOT Éric, *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, You Feng, 2007, Paris, Anthologie p.139.

Dans ce contexte assez paradoxal de recherche d'une identité propre par rapport à l'Occident et d'un désir de rupture avec une certaine tradition, les artistes et les intellectuels chinois de l'époque républicaine ont tenté le pari de bâtir une nouvelle identité culturelle sur des bases dont la solidité dépendait de relations contradictoires, sinon ambiguës. En effet, comment construire les fondements de cette nouvelle culture artistique en

- 1) reniant un passé proche tout en valorisant et en se référant à une historicité antérieure (celle des Tang, Song, Yuan) ?
- 2) tout en cherchant continuellement la distinction d'avec l'Occident et en suivant paradoxalement la voie de la modernité occidentale ?

Anachroniquement, le constat historique nous pousse à la réflexion logique suivante : il s'agissait de prendre le meilleur et ce au-delà de l'histoire et des cultures. L'époque républicaine a vu de nombreux intellectuels et artistes suivre une éducation universitaire à l'étranger. Ces réformateurs ont construit leur savoir et leur pensée sur le modèle occidental qui les a nourris. Cependant, et cela nous pouvons le voir dans les peintures de Xu Beihong, Zhang Daqian, Qi Baishi, les peintres semblent avoir réussi le pari de l'hybridation en adaptant ces nouveaux apprentissages et découvertes plastiques aux exigences d'une pratique plus historicisée localement. Quand bien même d'autres peintres tels que Jin Cheng, et son élève Chen Shaomei, ont continué d'exécuter des peintures dans un style très traditionnel, c'est toujours dans le but de promouvoir l'essence de ce qui a édifié la peinture chinoise et de soutenir sa diffusion<sup>71</sup>. Ainsi, au sein de cette peinture chinoise de l'époque moderne, nous pouvons déjà voir s'établir deux sortes de productions. La première est celle que nous pouvons regrouper sous les œuvres de Jin Cheng, ou de Chen Shaomei : leur peinture est une célébration de la technique *gongbi* qui se révèle dans la maîtrise de la ligne et du dessin. Les paysages de Jin Cheng, semblent honorer les œuvres colorées de Li Sixun, grandioses, majestueux paysages qui se dressent et se déploient sur les rouleaux, nous plongeant, par cet effet de proche-lointain, dans la multiplicité de mondes à contempler. La finesse et la délicatesse de la réalisation nous permettent d'admirer la peinture dans la minutie des détails mais également dans la grandeur de son ensemble. Les effets de pinceaux et les jeux de

---

<sup>71</sup> Jin Cheng, 金城, a participé au mouvement pour la réhabilitation de la tradition chinoise et de son rayonnement ; deux slogans que l'on retrouve souvent dans les textes consacrés à la *guohua* de l'époque moderne : 保存国粹, 发扬国光 qui réciproquement signifient « conserver l'essence de la nation » et « propager le rayonnement de la nation », illustrent l'état d'esprit de ce mouvement. Jin Cheng insiste également sur la prédominance de la pratique en *gongbi*, qui pour lui constitue l'orthodoxie essentielle de la peinture chinoise, en comparaison avec la *xieyi* qui n'en est qu'un style, une forme de manifestation.

couleurs semblent faire apparaître toute la nostalgie d'un temps révolu, celui d'une « Grande Peinture Chinoise ». Néanmoins, l'influence de la peinture occidentale est perceptible dans une certaine utilisation du modelé et de la représentation des objets en perspective (centrale). D'un autre côté, nous avons une production davantage empreinte de modernité comme celle de Xu Beihong, ou encore Qi Baishi, dont les œuvres témoignent d'une influence plus directe de l'Occident. Les volumes apparaissent sous la vigueur du pinceau, et nous dirions que c'est la personnalité du peintre qui jaillit sur le papier. En effet, la fougue des chevaux de Xu Beihong, la rondeur de leur corps puissant fait à la fois penser aux études équestres de Lang Shining, et de Géricault. Or, ces chevaux semblent s'oublier pour ne laisser place qu'à la tache violente et dynamique de l'encre qui frotte le papier. C'est la peinture dans tout ce qu'elle renvoie à la planéité de la modernité que nous retrouvons associée à la stylisation des formes. La forme rendue par le modelé, la vigueur par l'expressivité du geste, et la planéité par cet effet de ramener le dessin vers la surface du support. Et cela dans la continuité des mouvements du début du siècle que nous trouvons dans le fauvisme, l'expressionnisme et même l'abstraction, et qui annoncent les productions d'après guerre (abstraction lyrique, expressionnisme abstrait, etc.).

Malgré donc toutes ces influences venues d'Occident (traitement des volumes, de la composition et de la représentation de l'espace), les artistes se sont efforcés de mettre en valeur l'énergie de leur pinceau et la force du rythme spirituel qui émergent de la rencontre de l'encre sur le support. Les principes fondamentaux de l'esthétique chinoise sont développés ou adaptés dans un discours moderne où l'art doit non plus seulement servir au plaisir intellectuel des riches collectionneurs et de la classe élitiste lettrée, mais doit constituer un moyen d'éducation et d'ouverture de l'esprit du peuple, en proposant des images à la compréhension plus accessible et moins hermétique. Cette utopie universaliste de la fonction de l'art renvoie directement aux utopies politiques et idéologiques – de différents bords politiques par ailleurs (qu'il s'agisse de l'utopie communiste avec les productions cinématographiques de Eisenstein, ou de ce qui a été appelé « le retour à l'ordre » en Europe pendant les années 20-30) – de ce début de siècle en Occident, où des artistes renient le caractère hermétique de la production artistique pour tenter de toucher le peuple, en l'éduquant au sens artistique<sup>72</sup>. Cependant, nous pouvons soutenir que la *guohua*, continue d'exister au travers de ces principes constitutifs qui malgré leur adaptation, perdurent comme référence essentielle. De sorte que les notions de *qiyun* 气韵, de *xingsi* 形似, de *shengdong* 生

---

<sup>72</sup> Nous avons pu constater a posteriori, que la démarche est restée au stade de l'utopie même si celle-ci a joué un rôle certain dans la vulgarisation et la diffusion de l'art aujourd'hui.



动 (vitalité, ressemblance formelle, mouvement de vie), sont remises au goût du jour, soit en les comparant avec les principes esthétiques de la tradition occidentale (comme la notion de représentation du mouvement ou encore la *mimesis*), soit en justifiant leur légitimité par leur modernité. En effet, certains théoriciens<sup>73</sup> n'hésitent pas à justifier la modernité des principes traditionnels picturaux chinois dans la récupération de ces principes par les mouvements picturaux occidentaux, comme l'impressionnisme. D'autres vont même jusqu'à utiliser ce fait pour justifier de la valeur antérieure de l'esthétique chinoise et donc de sa supériorité sur la production occidentale.

Aussi nous remarquons un autre point important de l'évolution de la peinture à cette époque. Cette adaptation des principes historiques esthétiques de la peinture chinoise va aboutir à la mise en place de deux voies suivies par les peintres : une première voie relèvera d'une pratique qui s'inscrira dans une continuité historique que poursuivra l'évolution de la *guohua*, et une seconde, qui prendra le chemin de la représentation d'un certain réalisme, ancré dans une idéologie politique qui servira plus tard de propagande au parti communiste émergent. En conséquence, nous dirons que le terme de *guohua* a pris une toute nouvelle dimension à l'époque républicaine. Les théoriciens de l'art et les artistes ont participé activement à l'élaboration des fondements qui allaient constituer une nouvelle étape dans l'évolution de la peinture chinoise. La *guohua* n'est plus seulement *la peinture* chinoise comparée à *la peinture* de l'Occident. Elle consiste en une pratique artistique moderne, aux enjeux spécifiques qui certes s'inscrivent dans une historicité et une localité, mais qui se revendique d'un positionnement et de problématiques ancrés dans la modernité. Nous pourrions dire que la *guohua* à l'époque républicaine en Chine est une production artistique alternative dans le sens où elle peut encore légitimer et revendiquer une certaine identité culturelle propre qui correspond à la production artistique d'un pays. La *guohua* est la peinture chinoise. Elle n'a pas pour vocation de rappeler une tradition ou d'en faire l'apologie. Elle est par essence même constituée de cette tradition car elle s'inscrit dans un processus historique de continuité et d'évolution. Malgré les diverses influences qui font sa richesse, elle conserve cette spécificité et cette pratique particulière, qui font d'elle une sorte d'exception culturelle. Ce qui n'est plus tout à fait le cas aujourd'hui. Dans un contexte de mondialisation et d'homogénéisation des cultures, la *guohua* apparaît comme une pratique picturale parallèle à la pratique artistique contemporaine.

---

<sup>73</sup> A ce propos, nous renvoyons le lecteur aux textes de Zong Baihua et Fenzikai, traduits dans l'anthologie de l'ouvrage de Éric Janicot, *L'esthétique moderne chinoise*, déjà cité.

## CHAPITRE 3 – La *guohua* contemporaine

Nous soumettons alors l'hypothèse suivante : la peinture chinoise « traditionnelle » serait différente de la peinture chinoise « contemporaine » parce que les formes qu'elle requiert n'incarne pas de manière intrinsèque une certaine image contemporaine du monde. Même si elle évolue sur un marché aux valeurs spéculatives, au même titre que la peinture contemporaine, cela se passe sur un marché parallèle dont l'essentiel des ventes est acquis par des collectionneurs chinois. En conséquence, cette peinture chinoise apparaît toujours comme en marge du monde de l'art contemporain, dont la dimension globalisante et mondialiste couvre l'ensemble de la planète<sup>74</sup>.

### 3 – 1 État des lieux

La *guohua* et la peinture contemporaine en Chine, font partie de deux systèmes différents tant sur le plan de la recherche universitaire et intellectuelle que sur le plan économique. Ces deux formes d'expression picturale diffèrent de par leur technique, leurs références mais aussi leur esthétique. Même si nous avons abordé le fait que parfois les glissements de l'une vers l'autre peuvent s'opérer (c'est le cas du travail de Wei Dong), il n'en demeure pas moins que les œuvres et les artistes sont généralement soumis à un classement d'ordre catégorique qui les définit comme appartenant à l'une ou l'autre de ces formes picturales.

Nous pourrions alors classer les différentes formes de manifestations de la *guohua*, sous des catégories thématiques en fonction des sujets traités mais également en fonction de la technique picturale utilisée. Nous pourrions reprendre le classement classique des thèmes abordés dans la tradition picturale chinoise tels que le paysage, les fleurs et oiseaux, les personnages et les animaux. Nous pourrions aussi choisir le parti de ranger les artistes selon qu'ils travaillent en utilisant la technique *xieyi* ou *gongbi*. Ou encore, en fonction de la référence plus ou moins présente à une iconographie du passé, par rapport à une iconographie dite davantage contemporaine. Cependant, en agissant de la sorte nous risquons de rencontrer

---

<sup>74</sup> Remarque : l'art contemporain à cela de particulier qu'il peut se propager et s'immiscer dans n'importe quel pays ; étrangement, le monde d'aujourd'hui est devenu un monde interplanétaire où les références culturelles sont interchangeable. La communauté mondiale se reconnaît dans des symboles, des icônes comme Coca Cola ou Apple, elle porte les mêmes vêtements et écoute les mêmes musiques. La diffusion médiatique de masse nous donne accès aux mêmes contenus : nous pouvons aussi bien regarder des séries américaines comme *Friends*, écouter le groupe de Girls Band coréen Sistar, ou nous émerveiller devant *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet. Ainsi, les artistes contemporains qui utilisent ces codes et ces références parlent un langage universel qui va bien au-delà du stéréotype de l'universalité de l'art.

rapidement les limites d'une telle classification. Les artistes exercent certes dans une spécialité particulière et cela en fonction de leur affinité avec une technique et l'esthétique qui en découle. Or, un certain nombre d'artistes peut aisément se satisfaire dans une catégorie puis exceller dans une autre sans que cela ne remette en cause la personnalité de leur pratique picturale. Les critiques chinois expriment également de différentes manières ces choix catégoriels. Citons Pi Daojian<sup>75</sup> qui sépare la peinture *gongbi* de la peinture *shuimo*. Il distingue alors au sein même de la *shuimo*, trois écoles : l'école traditionnelle, celle expérimentale et celle académique. Quant au jeune critique d'art Hang Chunxiao, celui-ci définit la *guohua* comme un ensemble de pratiques non distinguables. Selon lui, la catégorisation et la conceptualisation de la pratique *gongbi* ne dateraient que du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le contexte de recherche identitaire des artistes et des intellectuels de l'époque moderne face à la pression occidentale (dont nous avons traité ci-dessus), les artistes du style *gongbi* ont tenté de légitimer leur pratique en la comparant avec les pratiques réalistes de l'Occident. Pour lui, « le concept de *gongbi* n'existait pas dans la Chine ancienne » (« 工笔画这个概念在中国古代是没有的 ») et « seul le concept de peinture de loisir existait » (中国古代只有“逸笔”概念)<sup>76</sup>. Il explique alors qu'une peinture réalisée d'une manière minutieuse pouvait être une peinture de loisir et de fait l'enjeu esthétique consistait dans ce point crucial. C'est-à-dire que la différence devait être faite non pas dans la forme, le style ou la manière de peindre mais plutôt dans l'intention, dans le rapport que le peintre mettait en place avec sa pratique au moment d'exécuter son ouvrage. Ainsi l'esthétique qui en découlait était déterminé par la posture du peintre vis à vis de sa peinture. S'il s'agissait d'une commande impériale, le peintre devait alors répondre à des exigences précises, des codes règlementés, également influencés par les conséquences de reconnaissance et de gloire que la peinture pouvait engendrer. S'il s'agissait d'une peinture de loisir, exécutée dans la liberté de son exécutant, alors l'esthétique s'en trouvait tout autre, les codes et les normes tous aussi différents. Et la question de la réalisation d'images minutieuses (*gongbi*) ou emportées par le trait du pinceau (*xieyi*) n'était que secondaire.

Or peu importe les revendications de chacun par rapport à ces classifications. Nous pouvons observer à l'heure actuelle, que ce qui semble prendre une grande importance dans la

---

<sup>75</sup> Pi Daojian, 皮道坚, *Système de la shuimo moderne et nouvelle dimension de l'art contemporain chinois*, 现代水墨系统与中国当代艺术新维度 article paru dans la revue *Ku Yishu* (« 库艺术 ») et publié sur le site internet [www.artchina.com](http://www.artchina.com) en 2012.

<sup>76</sup> Hang Chunxiao, 杭春晓, « *La nouvelle gongbi* » : ce n'est pas un courant (dans le sens de groupe d'artistes), c'est un mouvement (qui regroupe plusieurs styles, plusieurs personnalités), “新工笔” : 不是派别是运动, interview de Hang Chunxiao par un journaliste du site internet *Yachang Yishu* (雅昌艺术网).

réflexion, est la continuité du besoin de promouvoir une conception de l'art liée à une tradition ancestrale face à la pression silencieuse du « monde de l'art contemporain ». D'un autre côté, nous remarquons également un désir de plus en plus affirmé de revendiquer une légitimité contemporaine. Au centre de quoi se partagent les discussions sur le rôle et les influences de l'art occidental sur la *guohua* et comment définir à l'heure d'aujourd'hui ce qui pourraient constituer les fondements essentiels (voire existentiels) de cette peinture.

### 3 – 2 Fan Zeng ou l'éloge d'une tradition exotique

Fan Zeng est né en 1938 et est originaire de la province du Jiangsu. Il est aujourd'hui reconnu comme artiste peintre, calligraphe, poète, philosophe et penseur, homme de lettres et spécialiste de la culture chinoise. Il occupe une place mondaine dans le cercle de la *guohua*, mais également universitaire et pédagogique en ayant été professeur de prestigieuses universités chinoises (Université de Pékin et Nankin,). Il est à l'origine d'un mouvement de pensée intitulé « Le Nouveau Classicisme » (新古典主义, *xingudian zhuyi*), qui prône un retour à une grande tradition chinoise qui passe par un apprentissage et une pratique classique de l'art pictural. Il promeut alors l'adage « retour au classicisme, retour à la nature » (回归古典, 回归自然, *huigui gudian, huigui ziran*)<sup>77</sup>. Sa peinture est très proche d'une iconographie dite traditionnelle, c'est-à-dire que les figures qu'il reprend et qui s'étendent sous sa peinture sont marquées par l'empreinte du passé. On y voit des enfants habillés comme à l'époque Qing accompagnant des buffles ou jouant avec des petits animaux. Ou encore des vieillards occupés à la calligraphie semblant vaquer pour l'éternité à la pratique de l'encre et du pinceau. Le trait du pinceau de Fan Zeng est un trait qui pique la feuille de papier, appuyé à des endroits, il forme des sortes d'arrêts de la ligne qui rebondit alors et poursuit sa course. Cette ligne continue et perturbée par ces pauses, provoque un effet dynamique mais aussi de fluidité décalée. En effet, la ligne est comme brisée à chaque revirement directionnel, et ces brisures fonctionnent comme une sorte de rythme visuel, scandant la représentation des figures. Pour cela, Fan Zeng se réfère directement à la pratique de Ren Xiong<sup>78</sup>, et nous retrouvons effectivement l'emprunt affirmé de la technique du maître sous son pinceau.

---

<sup>77</sup> Il s'agit du titre d'un discours que Fan Zeng a tenu à l'UNESCO où il occupe la place de conseiller spécial pour la diversité culturelle.

<sup>78</sup> Ren Xiong, 任熊 (1823-1857), peintre de la dynastie Qing ; il fait partie d'un groupe de peintres de la région de Shanghai qui a renouvelé en quelque sorte la pratique picturale en apportant cette manière toute particulière de traiter la ligne par brisure dans les contours à l'encre des personnages ou des objets mais aussi d'utiliser la couleur (en concurrence directe avec la tradition des paysages Ming des ateliers de Dong Qichang en lavis d'encre noire) et de donner un air « bon enfant » à ses figures.



Peinture de 任熊, Ren Xiong

Les enfants aux joues bien rondes et rouges semblent heureux de jouer avec les lapins, les poussins et les buffles. Nous aurions presque envie d’embrasser ces figures rayonnantes de bonheur et de vie. La beauté de l’enfance dans tout ce qu’elle a de plus adorable et attendrissant. Fan Zeng se revendique alors de cette tradition, comme une sorte de nouveau lettré du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>.



Peintures de Fan Zeng

Le courant du Nouveau Classicisme qu’il a mis en place correspond à sa propre pratique et semble ne servir qu’à la justification de cette pratique. En effet, ce courant ne correspond pas à la réalité de la pratique picturale en Chine : car il y a de vraies interrogations qui animent les débats des cercles intellectuels et artistiques. Et ces questions portent non seulement sur les fondements essentiels de la *guohua* – comment retrouver des racines et

<sup>79</sup> Fan Zeng subit certaines critiques en Chine de la part de certains intellectuels; l’artiste Xie Chunyan n’a pas hésité à caricaturer Fan Zeng dans un poème intitulé “La chanson récitée de Fan zeng” ou dans un autre poème burlesque “Da You shi”, pour lesquels il a été attaqué judiciairement par Fan Zeng lui-même;

constituer une esthétique propre – tout en s’interrogeant sur son évolution et sa place actuelle dans le monde de l’art contemporain en Chine mais aussi dans le reste du monde. Or la peinture de Fan Zeng s’exporte très bien à l’étranger, et notamment en France où il fait figure de représentant d’un art chinois de la tradition sensé véhiculer les valeurs intellectuelles et esthétiques d’une Chine lettrée. Cette diffusion (poussée par les différents gouvernements, chinois et français)<sup>80</sup> donne à voir au public une peinture momifiée, une espèce de glossaire d’images et de conceptions qui ne renvoient qu’à un sentiment quelque peu nostalgique d’une époque révolue. La culture chinoise qui transpire dans ce genre de production picturale n’existe pas. Tout au plus, elle demeure dans l’imaginaire de chacun comme le souvenir d’un temps passé, idéalisée par la distance temporelle qui nous sépare de l’image que nous en avons, et qui, dressée comme un autel, revendique son altérité au travers d’un certain exotisme. Car si nous pouvons très bien comprendre ce en quoi une telle peinture peut constituer un exotisme pour nous, Occidentaux et surtout Français, nous devons expliquer en quoi elle peut aussi l’être pour un public oriental ou chinois. L’exotisme pour nous va s’exprimer au travers de la référence à l’altérité et la revendication de cette altérité comme fondement de la différence. C’est parce qu’elle est différente que la peinture existe en tant qu’autre et cela en rapport à la tradition occidentale. La relativité culturelle veut alors que nous reconnaissons cette peinture dans ce qu’elle fait partie d’une tradition différente de la nôtre et en cela elle gagne sa valeur et sa légitimité. En quoi est-elle exotique alors ? Et bien, nous pouvons dire que le sentiment qui nous pousse à nous y intéresser est induit par sa condition d’altérité et cela en utilisant comme fondement d’altérité un ensemble de stéréotypes culturels qui ont construit l’image de cette culture chinoise depuis les premiers jésuites missionnaires jusqu’à aujourd’hui. Et cette culture exotique et stéréotypée cherche maintenant à se faire valoir comme racine d’une Chine qui ne cesse de se chercher depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. La référence au passé et au classicisme exprime le besoin direct de retour aux racines. Or, dans cette manifestation par l’image picturale qui se résume finalement en une reproduction du passé (si bien menée soit-elle), on construit la culture non pas sur de réels fondements mais sur l’image de ce qu’elle devrait être. Et cette image-même est exotique de par son éloignement physique et temporel. Les images de petits enfants joufflus et amusés nous montrent des enfants chinois d’un autre temps. Ces images paralysent la peinture et la culture chinoise dans leur passé au lieu de les nourrir pour se forger un avenir. Elles renvoient à l’image que nous connaissons de la peinture chinoise et ne viennent en rien

---

<sup>80</sup> Fan Zeng a réalisé de nombreuses expositions en France, et cela dans des centres culturels, comme le Centre culturel de Chine à Paris avec l’exposition « Splendeur d’encres ».

bouleverser les clichés de la méconnaissance. La Chine restera alors et pour toujours ce territoire lointain à la culture mystérieuse et spirituelle qui fait rêver ou s'émerveiller les Occidentaux. En quoi alors cette image d'une culture chinoise classique est-elle exotique d'un point de vue oriental ou chinois ? Et bien nous pensons que de la même façon, ces stéréotypes permettent la diffusion d'une image culturelle dont l'histoire et le passé sont vécus comme territoires lointains et mystérieux. L'héritage culturel ne sert pas de référentiel mais devient le fondement de la culture. Cependant, cette image véhiculée de cette culture chinoise est relative à la période Qing et aux maîtres du passé. Les images montrées dans la peinture n'appartiennent pas au présent. Elles sont comme des trouées dans l'espace-temps et ce qu'elles promulguent n'est autre que la nostalgie d'un passé exotique. Images donc, exotiques parce qu'elles représentent une culture qui elle-même distante par les siècles, devient mystérieuse et étrangère pour son peuple. Ainsi ce genre de production ne permet en rien une évolution de l'art chinois et surtout n'en est pas à l'image. Elle ne fait qu'entretenir cette illusion que la Chine est dans sa différence un monde parallèle au reste de la planète. Elle propage à l'étranger une image de la peinture bien particulière qui semble rassurante pour chaque partie : elle construit une image exotique de la *guohua* dont l'altérité est rendue légitime par sa cristallisation dans une représentation passéiste de ce qu'elle n'est pas. Certes, la *guohua* s'inscrit dans l'héritage d'une histoire, d'un passé et d'une culture de tradition avec ses référentiels iconographiques et esthétiques. Mais elle fait également partie du présent et en cela elle n'est pas une chose figée pour l'éternité. Elle se nourrit du présent et cela même dans les temps passés. La peinture appartient au présent, elle fait partie comme toute pratique humaine d'une production inscrite dans un temps au présent et à chaque fois présente en son temps. Ainsi, les maîtres du passé comme Ba Da Shan Ren ou Shi Tao produisaient une peinture contemporaine de leur époque et ne cherchaient pas à reproduire les images des dynasties précédentes. La référence est toujours une inspiration, une manière d'apprendre du passé. Elle n'est jamais une fin en soi de la peinture. Et ce n'est pas une position européanisée ou occidentalisée que de l'affirmer ainsi. Notre positionnement est celui d'une position qui tente dans la mesure de ses propres limites, d'adopter un point de vue non pas relativiste mais en continuel questionnement face à son propre questionnement<sup>81</sup>. Entre Orient et Occident,

---

<sup>81</sup> La position ici que nous adoptons ne se veut pas constituer une attaque envers Fan Zeng; nous souhaitons juste faire valoir une position alternative au discours parfois tout aussi relatif à la diffusion des artistes; ainsi il nous semblait obligatoire de mentionner l'oeuvre de Fan Zeng dans la production picturale contemporaine en Chine à cause de son rayonnement sur le territoire chinois mais également français; cependant nous souhaitons soulever le problème d'une telle diffusion si relative et réductrice de la peinture; ce qui nous semblait également renforcer non pas la compréhension mais l'incompréhension et la confortation de la perception exotique de la culture chinoise.

Chine et France, nous essayons de remettre en cause nos préjugés, même si nous ne pouvons jamais nous défaire de notre champ référentiel culturel, afin d'occuper la place la plus juste dans notre discours.

### **3 – 3 Shuimo<sup>82</sup> expérimentale, et nouvelle gongbi vigoureuse**

Cependant, la difficulté que nous avons rencontrée pour dresser cette introduction à la *guo hua*, relève de la multiplicité de ces états et l'innombrable quantité d'artistes peintres qui exercent. Nous pourrions regrouper ces peintres selon qu'ils pratiquent la *gongbi* ou la *xieyi*, ou encore selon qu'ils se prédestinent à l'art du paysage ou des personnages. La difficulté est que les peintres ne se contentent pas de pratiquer une seule technique de représentation. Qui utilise en majorité la technique en *gongbi* est tout à fait capable de peindre en *xie yi*. Qui travaille le paysage en *shuimo* noir et blanc, peut tout à coup réaliser une œuvre marquée par le dessin réaliste et précis. Il y a également les peintres qui s'attachent à représenter les personnages de certaines minorités ethniques de Chine, d'autres qui mélangent les genres et nous donnent des images hybrides hésitant entre l'expression libre du geste dynamique du pinceau et son contrôle retenu. Il n'est donc pas si simple de classer cette production selon des catégories, et plus nous prenions conscience de l'ampleur et de la diversité des productions picturales, plus la tâche de classification nous semblait artificielle et vaine. Evidemment, nous ne nions pas qu'en Chine cette classification existe bel et bien. Cependant, nous dirions qu'elle se base essentiellement sur la prédominance d'un certain aspect qu'un peintre utilise dans sa pratique picturale ; aspect qui apparaît alors comme un signe distinctif entre les peintres. Nous n'avons pas souhaité reprendre cette classification car celle-ci ne se trouvait pas éclairer davantage notre propos qui est de mettre en avant la diversité et le rapport à la contemporanéité de cette peinture.

Dans cette perspective nous avons décidé de choisir deux mouvements artistiques, qui semblaient refléter cette nouvelle voie entre tradition et contemporanéité.

#### **3 – 3 – 1 La « *shuimo* expérimentale » 实验水墨 (*shiyán shuimo*)**

Avant de traiter de la « *shuimo* expérimentale », nous souhaiterions mentionner le fait que celle-ci s'inscrit effectivement dans une continuité culturelle historique. Elle apparaît comme une évolution possible de la peinture *guohua* et en cela nous pouvons penser qu'elle découle de l'héritage d'un certain nombre de peintres qui a su dès l'époque moderne prendre

---

<sup>82</sup> *Shuimo* : mot à mot, eau et encre : il s'agit d'une production picturale réalisée en lavis.



de recul par rapport à un académisme conservateur, en faisant des expériences nouvelles de formes, de médiums ou même de geste. Nous pensons à Wu Guanzhong dont les expérimentations de trait induit par une gestuelle dynamique, l'ont poussé parfois vers les limites de l'abstraction. L'influence américaine d'un Pollock lui a souvent été reprochée<sup>83</sup> mais celui-ci s'en est toujours défendu comme faisant partie d'une simultanéité temporelle : pour lui l'époque a défini cette nécessité de moyens d'expression et lui-même à Paris ou en Chine, non pas après mais en même temps que Pollock aux Etats-Unis, a senti le besoin d'utiliser la gestuelle comme dimension expressive du souffle spirituel.



*Lin Niao* 林鸟 (Oiseaux dans la Forêt) est une peinture tardive qui date de 1995. Sur un format carré, se déploient un ensemble de taches noires et multicolores enchevêtrées dans un réseau de lignes. Nous pensons au départ à une image abstraite faite de formes indéfinies, qui se côtoient et se superposent pour composer une sorte de désordre pointilliste. Mais lorsque nous regardons plus attentivement l'image, ce sont les oiseaux qui apparaissent sous les gros coups de pinceau noir. Ce sont ces petits corps duveteux, ronds qui sont posés sur les branches d'un arbre. La pointe du pinceau a marqué, en se relevant, de son empreinte ici un bec, là une queue plumée. Tout autour des petits volatiles, les feuilles scintillent comme des paillettes colorées en rouge, jaune et vert. Parfois, peintes par la pointe du pinceau appuyée contre le papier, d'autres fois juste de la peinture éclaboussée. Les taches colorées nous emmènent dans le bruissement des feuilles des grands arbres de la forêt, dont le son vient aux

<sup>83</sup> WU Guanzhong, *我读石涛画语录*, (Interprétation personnelle des propos sur la peinture de Shi Tao) :

« 也曾有人说我的莫些作品像美国现代化嘉波洛克 (已故), 而我以前没有见过他的画, 四五十年代之际在巴黎不知波洛克其人其画, 我根本不可能受他的影响(...) »

« Certaines personnes disent que certaines de mes pièces ressemblent au travail du peintre américain Pollock. Cependant dans les 40-50 au moment où je me trouvais à Paris, je n'avais jamais vu son travail auparavant ; je ne connaissais ni la personne de Pollock ni sa peinture. Je n'ai donc pas pu être influencé par son travail (...) »

oreilles comme une caresse. Les lignes noires, qui pleines d'eau peuvent se diffuser et imprégner le papier de leur teinte claire et grisâtre, donnent la profondeur de ce feuillage forestier. Nous passons du premier plan au lointain en suivant ce branchage entremêlé, qui alterne les nuances d'une encre épaisse et fade selon la profondeur spatiale de la branche représentée. Et puis notre regard circule : il saute de branche en branche, revient sur les oiseaux et se disperse dans le fourmillement multicolore du feuillage. Et puis ce sont les oiseaux que nous croyons entendre soudain. Leur piaillage. Le bruit du vent qui glisse au travers des branches. Le mouvement des feuilles qui tournoient en pivotant doucement. Et c'est l'image de la vie de cet arbre qui emporte notre imagination dans une production d'images en continu.

Ainsi, la « *shuimo* expérimentale » semble naturellement suivre le cours d'une évolution d'un aspect de la *guohua* et cela dans la poursuite de ses interrogations existentielles : entre Orient et Occident, comment se situer ? Nous dirons donc que la « *shuimo* expérimentale » est une pratique picturale identifiée comme telle depuis le début des années 90. L'artiste Liu Zi Jian (刘子建) écrit dans un article :

*« Pour étudier le terme de « shuimo expérimentale » et son origine, il faut savoir qui a le premier utilisé le terme de « shuimo expérimentale » et dans quelle circonstance cela s'est produit. La réponse à cette question se trouve dans une lettre que Huang Zhuan (黄专) m'a envoyé et qui date du 17 septembre 1992 »*<sup>84</sup>.

Liu Zijian explique ensuite que Huang Zhuan lui demandait quelques photographies de ses peintures afin de les publier dans le magazine « Guangdong Meishu Jia ». Lorsque Wang Huangsheng (王璜生), à l'époque rédacteur en chef du magazine « Hua Lang », vit le travail de Liu Zijian, il demanda à Huang Zhuan de les publier en leur donnant un titre, une caractéristique qui pourrait refléter totalement la spécificité qu'elles incarnaient.



Shuimo de Liu Zijian

C'est ainsi que le terme de « *shuimo* expérimentale », *shiyán shuimo*, 实验水墨, apparut pour la première fois. Il s'en suivit ensuite une exposition regroupant des artistes aux

---

<sup>84</sup> Liu Zijian, article du net paru sur [www.wenke.baidu.com](http://www.wenke.baidu.com)

personnalités et aux pratiques différentes. Nous devons alors présenter rapidement en quoi consiste cette pratique picturale. La *shuimo* est directement reliée à la pratique de la *xieyi* et bien souvent, les deux termes sont proposés comme synonymes. La *shuimo* est la pratique picturale du lavis : elle est cette technique d'équilibre entre l'eau et l'encre qui s'unissent pour faire émerger de la blancheur du papier les formes dansantes en noir et blanc. Comme la *xieyi*, elle favorise le mouvement de vitalité et vigueur du pinceau. Le geste dynamique et emplis de force couche sur le support le souffle spirituel (*qiyun*, 气韵) énergétique du mouvement de vie (*shengdong*, 生动). La pratique de la *shuimo* est une démonstration de la manifestation de la ressemblance spirituelle (*shensi*, 神似). S'inspirant également de la calligraphie, la peinture *shuimo* est une peinture du trait plus que de la ligne. Elle s'inscrit dans la tradition de Shi Tao avec l'Unique Trait de Pinceau, dont la force déterminante prend de la distance par rapport à la forme définie par les contours marqués et limités de la réalité. Le trait de pinceau a cette liberté de s'abstraire de la forme de la réalité pour retranscrire l'essence de cette réalité : son esprit, sa force, son dynamisme et par conséquent la vie qui en jaillit vigoureusement. Or depuis les années 80 déjà, avec l'ouverture de la Chine, la production artistique s'est vue marquée par un souffle de liberté. Les artistes qui pratiquaient la *shuimo*, se sont laissés aller à l'expression pure de leur pinceau et du geste qui l'accompagne. La peinture s'est alors chargée d'images nouvelles, dont la représentation pouvait enfin réexaminer la manière et les moyens qui étaient nécessaires à son expression. Les artistes se sont lancés dans des pratiques expérimentales, où les sujets de la peinture disparaissaient peu à peu pour ne laisser place qu'au trait. Parfois, l'abstraction envahissait les images, parfois les objets subsistaient mais toujours de manière discrète et en servant l'importance et la magnificence du trait. Cela amenant à une caractéristique de plus en plus problématique de la « *shuimo* expérimentale » qui aujourd'hui est une peinture fortement marquée par l'abstraction comme si le caractère expérimental voulait une distance définitive d'avec la forme de la réalité.

Liu Zijian énonce le fait que lors de l'exposition de 1993, sur huit artistes présents, sept ont présenté des peintures abstraites. Et même si cet événement fait partie du passé, aujourd'hui encore nous pouvons sentir la présence de l'abstraction et même la confusion régner entre « *shuimo* expérimentale » et « *shuimo* abstraite ».



Liu Zijian, Shuimo n°2, 2004 (140x70cm)

L'œuvre de Liu Zijian, intitulée Shuimo n°2 et datant de 2004, en témoigne. Sur une longue bande de papier (140x70cm), l'artiste fait émerger des formes plus ou moins identifiables, dans un contraste lumineux où le noir de l'encre permet le jaillissement des objets. Nous reconnaissons un peigne à grosses dents, un cannage, un élément mécanique, une représentation en négatif d'un Bouddha, des motifs en tapisserie. La peinture fonctionne comme un assemblage d'objets, un peu à la manière des assemblages collage que nous retrouvons chez Rauschenberg. Des objets qui ne sont pas directement collés sur le support mais dont il semble que le peintre n'en ait gardé qu'une empreinte. Mélange de collage, de gravure et jeu de positif-négatif, l'encre commence à se mouvoir dans ses nuances épaisses et fades (*nong/dan*, 浓/淡). Comme par l'empreinte lumineuse du système photographique, les images, les formes apparaissent par la lumière qu'elles incarnent. La couleur blanche surgit de l'obscurité et nous donne à voir des formes « apparaissantes », presque magiquement comme une révélation. En d'autre lieu de la peinture, c'est le blanc non pas du papier mais de la matière picturale (gouache, acrylique ?) qui permet au noir de jaillir. C'est alors une image positive qui s'affirme et qui se laisse attraper par l'œil en perpétuelle recherche de référence. Parce que dans cet imbroglio de formes confuses et diffuses, de jeu d'ombre et de lumière, nous recherchons les objets qui peuvent convenir à notre identification. Nous essayons de décrypter quelle forme correspond à quel objet. Nous tentons, tel des archéologues recherchant dans les formes présentes sur les fossiles des traces d'os, de végétaux ou d'animaux, de reconstruire l'objet qui se cache derrière l'image qui nous est donnée à voir. Cette grosse forme dentelée – plaquée au premier plan, légèrement décentrée vers la droite, et dont la couleur de l'encre se diffuse sur le papier comme si celui-ci s'en était abreuvé – nous la reconnaissons comme un peigne géant. Mais peut-être s'agit-il d'une règle crantée, des dents d'un râteau, ou d'un tout autre objet. En tout cas, la forme motive et active notre imagination qui cherche dans ses dossiers mémoriels des identifications significantes. Et le phénomène se répète tout au long de l'exploration visuelle et sensible que nous faisons de cette peinture. Le regard se balade à la surface de l'image et s'arrête en quelques endroits

pour effectuer des pauses réflexives. Tiens ? Un Bouddha ! Serait-ce le Guanyin Poussa<sup>85</sup> ? Le voilà qui se reproduit en miniatures s'enfonçant dans la noirceur de l'encre. Et puis les éclaboussures d'encre nous conduisent au centre de la peinture. Tiens ? Une grosse roue ! Sa partie gauche est comme grignotée par un lourd quadrillage noir. La partie supérieure faite de cannage ressemble à celui de la *Nature morte à la chaise cannée* de 1912 de Picasso. Puis la roue est dissimulée par la forme droite, dressée et dentelée. Puis nous sommes à nouveau embraqués dans un enchevêtrement de formes informes. C'est l'encre qui se faufile, qui glisse, tantôt absorbée par le support, tantôt bien affirmée et posée sur lui. Et ce sont d'autres formes-objets qui nous surprennent... Encore et encore. Le regard nageant dans une mer onctueuse et profonde captant de-ci de-là les formes flottant à la surface.

Dans les années 90, Huang Zhuan en nommant ainsi cette production nouvelle de la *shuimo* ne fit que lui attribuer la reconnaissance des critiques : ce qui était une pratique faite d'expérimentations nouvelles liées aux interrogations d'une nouvelle génération de peintres, est devenue une discipline à part entière dans la production de la peinture *guohua*. D'un point de vue des revendications conceptuelles, les peintres de la « *shuimo* expérimentale », valorisent certains aspects de l'esthétique traditionnelle chinoise. Les notions de *shengdong* 生动, *qiyun* 气韵, *shensi* 神似 sont fortement mises en avant. Liu Zijian reprend les propos de Huang Zhuan :

« Bien que ces peintures expérimentales relèvent toutes d'une technique propre, d'un langage et d'un regard tout aussi particuliers, il n'empêche que la plupart d'entre elles consistent malgré tout en de la *guohua* traditionnelle. »

Parce que finalement, les artistes ont continué de peindre avec leur bagage culturel. La dimension expérimentale de leur peinture reste empreinte de cette tradition et ce malgré son caractère nouveau. Pi Daojian (皮道坚) explique que ce qui fait la spécificité de la « *shuimo* expérimentale » est la recherche de l'expression des sentiments (*ganshou*, « 感受 »), l'expérimentation (*tiyan*, « 体验 ») mais également la mise en relief de la position indépendante (*dulixing*, « 独立性 ») et intellectuelle (*zhishifenzi*, « 知识分子 ») des peintres. Cette pratique picturale constitue pour lui un élément à part entière de l'art contemporain chinois<sup>86</sup>. Et même s'il catégorise la production en *shuimo* en trois partis (le parti de la *shuimo* traditionnelle, celui de la *shuimo* expérimentale et celui de la *shuimo* académique), il semble

---

<sup>85</sup> Nom chinois pour le Bodhisattva Avalokiteshvara.

<sup>86</sup> Pi Dao Jian, *Les nouveaux enjeux entre l'art chinois contemporain et le système de la shuimo moderne*, 现代水墨系统与中国当代艺术新维度(*xiandai shuimo xitong yu zhongguo dangdai yishu xin weidu*) paru sur le site [www.art.china.cn](http://www.art.china.cn) le 11 octobre 2012 (édition originale dans la revue "Ku Yishu" ("库艺术")).

très clair que celui-ci défende la production expérimentale comme relevant de critère et de problématique bien ancrés dans la contemporanéité.

« En définitive, la question de savoir si la *shuimo expérimentale* peut ou ne peut pas entrer dans la sphère du contemporain ne revient pas aux questions superficielles de « l'écrit » ou du « faire » ; il s'agit davantage d'une question de positionnement par rapport à la valeur donnée à la culture. La solution ne consiste pas dans la production d'un art dont les propositions et les objectifs viseraient toute sorte d'images abstraites. Cette solution ne pourra se trouver que dans la singularité de chaque peintre, dans la production de la pratique concrète d'un art de l'expérience et du travail. Pour cela, la *shuimo* a besoin de l'ingéniosité créatrice des peintres, de montrer sa capacité à révolutionner la technique, de prendre confiance en allant au-delà de la tradition. Avec un peu de chance, les critiques du monde de l'art lui offriront une place. »<sup>87</sup> Cette longue tirade de Pi Daojian révèle bien la pression exercée par « le monde de l'art contemporain » sur un art contemporain qu'il ne reconnaît pas comme tel. Et elle nous révèle également le problème de cette attente de reconnaissance qui permettrait de placer cet art sur une scène internationale.

### **3 – 3 – 2 Le mouvement de la « Nouvelle *gongbi* vigoureuse » « 新锐工笔 » (*xin rui gongbi*) selon Hang Chunxiao**

Hang Chunxiao est un jeune critique et chercheur en art chinois. Diplômé de l'Académie des Beaux Arts de Nanjing, il a participé à l'expansion du concept de « Nouvelle *gongbi* vigoureuse » qui a pris naissance autour du cercle artistique de jeunes peintres de Nanjing. Il a impulsé la conceptualisation du titre et a promu cette nouvelle dimension de la *gongbi*, en rédigeant des articles et en organisant des expositions de ces jeunes artistes et ce depuis 2006. Pour lui, le phénomène a été engendré par la création du concept. C'est-à-dire que la théorisation a précédé la mise en place du groupe d'artistes ou la diffusion par les expositions du mouvement. Car Hang Chunxiao insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une école mais bien d'un mouvement, un élan de production picturale en conformité avec l'environnement contemporain dans lequel vivent les artistes. Selon lui, la Nouvelle *gongbi*

---

<sup>87</sup> Article paru sur le site [www.art.china.cn](http://www.art.china.cn) (艺术中国), le 24 octobre 2013 sous le titre *Huang Zhuan: entrée dans les années 90 de la shuimo expérimentale chinoise* (黄专 : 进入 90 年代的中国实验水墨画, *Huang Zhuan : jinru 90 niandai de zhongguo shiyan shuimo hua*) (provenance originale : site 雅昌艺术网) : « 显然, 水墨画如何进入当代的问题将主要不是“写”或是“做”这类形式技术层面的问题, 而是文化价值态度问题。它的答案不可能在各类抽象的艺术命题和目标中产生, 只能在画家个体性、具体的艺术实验和劳动中产生, 它需要画家的创造机智、技术革命能力、超越传统的自信、运气以及艺术批评提供的一点机会. »

est un mouvement reflétant l'époque contemporaine. Ces peintres d'une nouvelle génération inscrivent leur démarche artistique, non plus en rapport avec une esthétique traditionnellement annexée à la pratique de la *gongbi*, mais dans un rapport de nihilisme de cette esthétique. Ainsi, leur positionnement et leur pratique se trouvent affectés d'une sorte d'anti-esthétique de la *gongbi*. En effet, ces artistes proposent une façon nouvelle d'aborder la pratique picturale en reniant ce qui en constitue les fondements esthétiques. Hang Chunxiao explique alors qu'il y a trois éléments déterminants de cette esthétique traditionnelle et revue à la négation par ces artistes de la « Nouvelle *gongbi* vigoureuse » : le naturalisme, la beauté de la forme, et l'esthétique. Il définit ces trois critères en montrant comment les jeunes artistes remettent en cause ces principes essentiels pour créer des images de *gongbi* différentes de celles plus traditionnelles.

Dans un premier temps, il annonce que « la négation d'une forme de beauté représente une sorte de revendication conceptuelle » (非形式审美就带有一种观念诉求, *fei xingshi shenmei jiu dai you yizhong guannian suqiu*). Cela signifie que dans leur démarche d'abandon volontaire de la recherche de beauté, les artistes construisent une nouvelle dimension conceptuelle et théorique qui constitue alors les fondements essentiels de cette nouvelle forme picturale de la *gongbi*. Traditionnellement, les peintres de la *gongbi* poursuivent le but insatiable de retrouver dans les éléments du monde (personnage, paysage ou animaux) une certaine forme de beauté idéale qui correspond à l'esprit intrinsèque de ces choses du monde. La recherche de la beauté par le trait de pinceau, par l'équilibre des forces et des souffles mais également par la circulation du vide renvoie à tout un ensemble de notions esthétiques qui ont défini la peinture chinoise depuis des siècles. En venant remettre en cause le principe essentiel de beauté, c'est en effet une nouvelle dimension qui est apportée à la peinture chinoise et cela en véritable changement d'avec sa tradition.

L'œuvre très particulière de Jiang Ji'An intitulée « Deux pièces », révèle bien ce caractère de changement. Jiang Ji An travaille en général à la peinture en *gongbi* d'objets disposés en nature morte. Il met en évidence les jeux de lumière qui composent l'image en accentuant (et c'est là que l'on retrouve les spécificités de la *gongbi*) la précision des détails et la finesse du trait du dessin. Sa palette de couleurs est plutôt dans une gamme de teintes rompues, d'ocres et de marrons, que nous pourrions rapprocher de la qualité *dan*, (淡) de l'encre. Les rapports contrastés ne sont pas déterminants et les images semblent se succéder dans une ambiance pâle et fade. En ce qui concerne l'œuvre en question, Jiang Ji An a dépassé les cadres fermés de la peinture pour entrer dans la construction d'une œuvre

environnementale. La peinture sort alors de son support habituel pour devenir un moyen de représentation complémentaire dans la réalisation d'une installation. « Deux pièces » est en effet autre chose que « seulement » une peinture. L'artiste a loué un atelier constitué de deux pièces. Il a supprimé toutes les lumières et en a réimplanté d'autres de façon à ce qu'elles ne puissent pas créer d'ombres portées dans la pièce. Puis il a disposé des objets divers comme s'il reproduisait en 3 dimensions les objets de ses natures mortes. Tout l'atelier est recouvert d'une peinture blanche : des murs au plafond, ainsi que tous les objets présents. A cette ambiance immaculée, les ombres absentes prennent forme sous le pinceau du peintre qui les ajoute une par une à chacun des objets auxquels elles se rapportent. La finesse de la réalisation, la recherche de la précision relève bien d'une peinture *gongbi*. Car à ce moment-là, la peinture exalte : elle est à son paroxysme. Quoi de plus pictural que la représentation d'une ombre ? L'ombre qui a marqué des siècles de recherche picturale : ombre des êtres et mise en volume des corps, apparition des visages dans les rapports de clair-obscur, ombres colorées et aplats de couleurs qui soumettent la question de la planéité du tableau. Autant de questionnements esthétiques qui sont induits par la question de la représentation des ombres. Or dans la peinture chinoise *gongbi*, il n'y a pas d'ombre. La profondeur n'est pas donnée par ses rapports illusionnistes de volumes ombrés. L'apparition des formes ne se fait jamais de l'obscurité de la nuit mais toujours de la blancheur du papier vide. Etrangement, c'est comme si la conception occidentale du monde ne s'était construite que sur un rapport aux ténèbres. Marqué à jamais par la nuit originelle, toute la création artistique n'a pu se bâtir que sur un combat de la lumière pour sortir de l'obscurité. A contrario, la conception du monde en Chine semble reposer sur une valeur positive du vide qui permet l'émergence de toute chose. Dans la mythologie chinoise, à l'origine il n'y avait qu'un œuf occupé par un être géant appelé Pan Gu. Il cassa cet œuf et découvrit que tous les éléments légers se mettaient à monter, alors que les éléments lourds descendaient. De peur que ceux-ci ne reviennent se rejoindre par une force attractive, il décida de se poser au centre et de les maintenir séparés. Au fur et à mesure qu'il les repoussait chacun vers leur destination opposée, il grandissait, maintenant les deux parties à distance. Celles-ci devaient former le ciel et la terre. Puis quand sa tâche fut achevée (le ciel et la terre se trouvant à distance suffisante pour ne plus se rejoindre), il mourut et les différentes parties de son corps se métamorphosèrent pour créer le monde. Dans la tradition taoïste, l'adage nous dit que « le Dao engendre l'Un, Un engendre Deux, Deux engendre Trois, Trois les dix mille êtres (...) »<sup>88</sup>. Ainsi nous voyons bien la différence : l'obscurité

---

<sup>88</sup> CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, essais points, Seuil, Paris, 1997 ; p.205



n'est jamais présente en tant que monde de l'absence de monde, et l'origine de la création qui en découle ne se construit pas à partir d'une absence de lumière mais à partir d'une émergence des êtres. De sorte que cela pourrait expliquer l'absence de cette question de l'ombre dans l'esthétique chinoise. Cependant, revenons à l'œuvre de Jiang Ji An. Traiter de l'ombre de cette manière est clairement une reconnaissance d'une influence légitime de la tradition picturale occidentale. En effet, les artistes aujourd'hui ne peuvent y échapper. Or cela n'est pas la chose la plus importante à remarquer. Ce qui paraît alors très intéressant est la réflexion sur ce qu'est la peinture même. En traitant des ombres de la sorte, le peintre interroge sa propre pratique en ne représentant que ce qui à la base n'est qu'une ruse, un moyen de rendre plus vraie une peinture. Les ombres ajoutent en générale de l'illusion en mettant en valeur les volumes, en soulignant les formes, et en rendant compte de la lumière. Ici, le rapport est renversé : les ombres peintes sont celles de vrais objets. De ce fait elles renvoient à la facticité de la peinture, et jouent un rôle qui vient troubler notre appréhension de la réalité. Ces ombres peintes font des objets réels un monde factice, un artifice et en cela elles renversent les rapports traditionnels qu'elles entretenaient avec la peinture.



*Vues de l'exposition "DEUX PIÈCES" 姜吉安 - "两居室" 2007-2009 (atelier du 798)*

Le second point énoncé par Hang Chun Xiao est la négation du naturalisme (非自然主义, *fei ziran zhuyi*). Ce que ce dernier appelle « naturalisme » est cette recherche dans l'observation et l'analyse des formes du monde, d'une beauté intrinsèque des choses de ce monde. Le « naturalisme » semble alors bien différent de ce que nous entendons habituellement par l'emploi du terme. Il ne s'agit pas du refus d'un idéalisme, afin de montrer des images plus en adéquation avec la réalité du monde. Il ne s'agit pas non plus de dépeindre

une société, des mœurs ou de rendre visible des choses qui n'appartiendraient pas à la noblesse du genre pictural. Le « naturalisme » dont il est question ici, est cette forme de rapport à la nature en tant qu'élément du monde et présent dans toutes les formes de vie ou d'existence. Car cette nature s'applique aussi bien aux êtres vivants qu'aux objets qui peuplent la peinture. Aussi, il est question de la manière d'aborder les choses du monde pour en retranscrire l'énergie vitale. Pour cela, les peintres de la *gongbi* s'attachent à rendre compte de cette nature de manière fidèle et précise. La peinture devient à l'image de la forme et doit lui ressembler. A l'inverse de la « *shuimo* expérimentale », l'abstraction n'a pas sa place et ce qui est recherché est la ressemblance formelle. Car c'est par la ressemblance formelle que la peinture peut s'approcher de l'esprit intrinsèque de la chose. C'est pourquoi, cette œuvre de Jiang Ji An est une installation où la peinture se questionne elle-même, en venant nier son appartenance à une tradition de recherche naturaliste qui poursuit dans sa forme, la beauté intrinsèque du monde. « Deux pièces » ne témoignent en aucune façon de cette recherche. Le naturalisme n'a pas lieu d'être puisque les ombres représentées ne sont que des leurres présentés. La peinture ne représente pas la chose de la nature mais crée une fausse nature. De cette manière elle nie totalement ce en quoi elle est destinée et se libère en même temps de l'effort de retranscription de la beauté. Elle ne cherche pas à montrer la beauté du monde, mais elle montre ce qu'est le monde en jouant avec nos sensations et notre appréhension visuelle.

De là, nous arrivons au dernier point cité par Hang Chun Xiao : « la négation d'une esthétique » (非审美主义, *fei shenmei zhuyi*). Effectivement, à partir de là c'est toute une tradition esthétique qui est remise en cause. Les codes, les enjeux et les concepts ne sont plus respectés ou du moins ne sont plus manifestes. Ce qui semble compter pour les artistes, et ici pour Jiang Ji An, est d'ouvrir le champ des possibles en proposant de dépasser les codes esthétiques afin de servir un langage plastique plus ancré dans la contemporanéité. Ce que fait Jiang Ji An ce n'est pas de créer des images mais de faire de l'image peinte un objet de la réalité. Il ne peint pas une ombre, il fait de la peinture une ombre. Par ce glissement de la représentation qui devient une chose présente, il bouleverse la perception du spectateur, qui est mise à mal. La perception voyage sans cesse entre doute et illusion. Et ce trouble sensible est accentué davantage par la présence d'objets peints à même le mur (une veste accrochée à un clou), et qui parfois nous surprennent par leur réalisme. Où est la peinture ? S'agit-il toujours de peinture ? S'agit-il toujours de *gongbi* ? C'est à ces questionnements que nous laisse l'œuvre de Jiang Ji An et c'est également ce qui fait de cette œuvre une représentation manifeste des interrogations sur ce qu'est ou devrait être la *guohua*.

En outre, nous tenons à souligner que ce genre d'initiative artistique dans le monde de la *guohua* est peu commune. Et même dans la production picturale de Jiang Ji'An, « Deux pièces » est une œuvre qui ne représente qu'une réalisation isolée. Pourtant, ce que nous pouvons dire est que nous comprenons ce que Hang Chunxiao défend lorsqu'il parle de négation du naturalisme et de l'esthétique traditionnelle. Il semblerait que cette jeune génération d'artistes puise l'inspiration directement dans le monde qui les entoure, sans chercher à vouloir en rendre une image idéalisée. Il y aurait comme quelque chose de l'expression d'une matérialité du monde, de rendre compte de la chose dans ce qu'elle est ou apparaît et non comme une *réapparition*. Hang Chunxiao utilise le terme de *zai xian*, 再现 (mot à mot : apparaître à nouveau) comme un des principes niés par les artistes de la « Nouvelle gongbi vigoureuse ». La réapparition désigne la mise en évidence d'une chose qui est apparue et que l'on fait surgir à nouveau. Et c'est ce que font les peintres. L'artiste est celui qui capte l'apparition phénoménale des choses. Il attrape de manière sensible les choses qui lui apparaissent d'une certaine manière. Et c'est cette manière particulière de se montrer des choses, que ce dernier retranscrit en faisant apparaître à nouveau ces choses pour nous les rendre perceptibles. De sorte que ce qui s'opère dans l'acte créateur est un phénomène de réapparition des choses. En niant le naturalisme, en niant cette recherche de beauté, c'est une image directe des choses qui nous est alors proposée. Ainsi les choses ne semblent pas soumises à la retranscription idéalisée de ce qu'elles pourraient être, mais juste montrées dans leur matérialité vulgaire et simple.

Nous dirons enfin que la *guohua* aujourd'hui se manifeste sous des aspects bien différents. La multiplicité des formes qu'elle requiert et le nombre important d'artistes pratiquant et exerçant leur métier dans des associations et des universités, font de cette catégorie picturale une discipline hétéroclite. Les aspects que nous avons traités ci-dessus ne témoignent que d'une certaine dimension de la *guohua*. Nous les avons choisis car nous pensions qu'ils pouvaient donner un aperçu de la diversité de la production sans pour autant la réduire à un champ de possibilités. Qu'il s'agisse de productions en *shuimo* ou en *gongbi*, les artistes innombrables se retrouvent parfois bien mal considérés par la sphère de « l'art contemporain ». Entre les productions très classiques (comme Fan Zeng) et les productions plus contemporaines, il existe un grand nombre de peintres qui occupent une place intermédiaire. Leur peinture à la facture classique (d'un point de vue occidental) reprend les codes et les références de la tradition picturale européenne. Appartenant à la *guohua*, elles forment un mélange d'influences entre orient et occident, en donnant parfois des images un peu « démodées », ou en tout cas, peu actuelles par rapport à l'ensemble de la production

contemporaine internationale. Pourtant, d'un autre côté il serait aussi difficile de ne pas comprendre certaines œuvres (comme par exemple celle de Jiang Ji'An) en tant que manifestation d'un art contemporain. La frontière est souvent délicate et n'est jamais aussi déterminée qu'elle pourrait sembler l'être. C'est donc dans ce statut toujours ambigu que les peintres et les artistes chinois de la *guohua* tentent de trouver une issue pour légitimer leur présence et leur valeur.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **He Jiaying : un artiste traditionnel ?**

## CHAPITRE I - He Jiaying au milieu de ses pairs

La question se pose tout d'abord de savoir quelle place occupe la production picturale de He Jiaying dans la sphère de la *guohua*. Nous avons vu que celle-ci était ouverte aujourd'hui à des champs de possibilités nombreux et variés. Nous avons traité de la *shuimo*, et d'une nouvelle forme de *gongbi*, à laquelle s'exerce une jeune génération d'artistes en quête de reconnaissance internationale.

Or nous n'avons pas fait état une seule fois d'artistes, ni d'écoles artistiques susceptibles de recevoir la pratique picturale du spécialiste de la *gongbi*. Il semble alors tout simplement que nous puissions le rattacher à ce que certains éditeurs appellent la « *gongbi* contemporaine ». Pour le dire simplement, il s'agit de l'ensemble des artistes contemporains qui travaillent la peinture en *gongbi*.

Parmi ces artistes nous pouvons alors observer plusieurs styles picturaux plus ou moins proches de celui de He Jiaying. Encore une fois, la trop grande diversité des pratiques et surtout le nombre très importants d'artistes ne nous permettent pas de dresser un état complet de l'ensemble de la *gongbi*. Nous avons alors choisi quelques artistes qui dans un genre approchant le style de He Jiaying s'en détachent malgré tout et donne à voir un imagier pictural différent.

### 1 – 1 Les aînés

La peinture *gongbi* de personnages s'est vue prendre une direction particulière durant les années qui ont suivi l'établissement du régime communiste chinois. Déjà, depuis les années 30, un certain nombre d'intellectuels voyaient dans l'art un moyen de communication et d'éducation du peuple au message esthétique mais aussi politique. Un peuple éduqué à la beauté donne une société civilisée. Petit à petit, le pouvoir politique a réquisitionné les beaux arts pour servir le message idéologique du parti. Les artistes ont alors continué leur apprentissage pictural en adaptant la tradition chinoise à la nouvelle esthétique politique, qui s'exprime dans un réalisme idéologique. Les références deviennent soviétiques, et les personnages héroïques. C'est également à ce moment –là que va se développer une peinture représentant des personnages de minorités ethniques de Chine, et cela dans le but de promouvoir l'unité du pays tout en continuant à asseoir l'hégémonie du parti communiste chinois. Cependant, nous pouvons penser que les jeunes artistes de la *guohua* de cette époque, ont dû plus ou moins négocier avec ces principes idéologiques afin de poursuivre une carrière de peintres et d'enseignants. Après la rupture des années noires de la Révolution Culturelle,

certains ont pu traiter librement leur réflexion et leur pratique artistique en renouant avec le passé et la tradition. Dans ce mouvement de recherche de racines, Jiang Caiping peut constituer l'exemple d'une artiste qui a tenté de retrouver dans sa peinture un des aspects d'une *guohua* traditionnelle.

### **Jiang Caiping, 蒋采萍**

Jiang Caiping est née en 1934 dans la région du Henan. Diplômée en 1958 de l'Ecole Centrale des Beaux Arts de Pékin, elle occupera un poste d'enseignant à l'Ecole des Beaux du Shanxi de 1959 à 1962. A partir de 1962, elle revient à l'Ecole Centrale des Beaux Arts de Pékin où elle enseignera la *guo hua*, et où elle développera au sein même de sa pratique picturale mais également de sa pratique pédagogique, la branche coloriste de la *gongbi* de personnages. En effet, selon elle, ce qui marque la spécificité d'une certaine tradition chinoise de la peinture de personnages est l'utilisation de la couleur. En opposition avec la peinture lettrée en *shuimo* (noir et blanc), elle met en avant les grands noms de la peinture *gongbi*, dont les teintes lumineuses et chatoyantes accompagnent les compositions picturales. A partir de là, elle théorise (et ce en référence aux Six Principes de la peinture de Xie He) les six principes de la *guo hua* : création, composition, forme (dans sa dimension plastique)<sup>89</sup>, couleur, technique et médium pictural. Quant à sa pratique artistique, elle représente pour la plupart des sujets féminins, et en particulier des jeunes femmes appartenant aux minorités ethniques de Chine et de Taïwan. C'est ce que nous allons voir dans une œuvre intitulée *Jeune mariée paiwan*.

---

<sup>89</sup> Dans la langue chinoise, le terme de forme recouvre un grand nombre de termes dont les nuances ne s'expriment pas de la même manière en français; ainsi ici, il s'agit du terme *zaoxing* 造型, qui mot à mot se traduit par créer/forme, que nous avons choisi de rendre par forme, forme plastique afin d'exprimer au mieux cette idée de fabrication, de création qui vient du caractère malléable de la forme.



Le peuple des Paiwans est une minorité ethnique vivant sur l'île de Taïwan. Il fait partie des peuples autochtones de Taïwan et représente le 3<sup>ème</sup> peuple minoritaire le plus important. Assise sur une chaise à porteurs confectionnée de troncs de bambou, une jeune fille, parée d'un costume traditionnel, se tourne de trois-quarts pour nous regarder. Elle porte sur la tête une coiffe majestueuse qui se dresse sur sa chevelure brune, comme une couronne princière. Accrochés sur les bandes d'étoffes rouge et bleu qui forment la structure de la coiffe, des ornements en argent la décorent. De chaque côté du visage, des pendants à plusieurs branches tombent sur les épaules de la jeune fille. Au centre de la couronne, trône un cauris, encerclé de dents ou de cornes animales, dont l'ensemble forme comme un soleil. Au dessus, une répétition de pendants en argent donne de la hauteur à cette coiffe impressionnante. Les pendants sont surmontés d'une alternance de pompons rouges et jaunes. Le reste du vêtement est très coloré : il reprend les couleurs primaires du rouge, jaune et bleu, agrémenté de noir et de blanc. Des motifs géométriques représentent des animaux ou des visages de personnages qui se répètent en une cadence rythmée. L'ensemble du costume est très élaboré et Jiang Caiping en rend bien compte. La minutie avec laquelle elle représente tous les détails de la joaillerie argentée montre son attachement à la précision du détail. Le



travail de la ligne qui souligne avec finesse chaque maillon de chaîne, qui donne cette impression de souplesse au vêtement et cette beauté au corps féminin, exprime avec justesse la recherche de la peintre à mettre en application les principes de technique et de plasticité de la forme. Une forme qui prend vie sous le trait du dessin qui lui donne consistance. En même temps qu'elle manifeste d'une tradition chinoise, l'idée d'une maîtrise technique du dessin réaliste renvoie Jiang Caiping à son apprentissage occidentalisé<sup>90</sup>. Un dessin fin et appliqué, renvoyant à une connaissance et une appréhension mimétique de la réalité du modèle, semble venir en complément d'une retranscription du *rythme spirituel* (*qiyun*, 气韵).

Néanmoins, concentrons-nous sur le traitement pictural de la couleur. Celle-ci est utilisée de manière franche et directe. Les couleurs rayonnent de brillance et de luminosité. Elles offrent à la peinture cette sorte d'opulence et de noblesse parce qu'elles conservent une forme de sagesse retenue. Les couleurs de Jiang Caiping ne sont pas vulgaires. Elles ne crient pas bruyamment leur vivacité qui pourrait offenser nos yeux. Elles resplendent et illuminent la jeune femme en glorifiant sa beauté. Car effectivement, Jiang Caiping peint les femmes en les magnifiant, en faisant jaillir au-delà d'elles-mêmes cette « beauté lumineuse » (*mingli*, 明丽) qu'elles renferment intérieurement. En cela, elle reprend et continue cette tradition chinoise qui cherche au-delà de la représentation formelle la retranscription d'une intériorité des choses, qui serait comme l'expression de leur être forme. C'est-à-dire, que dans la tradition picturale chinoise, la forme se doit de rendre compte d'une chose non pas seulement dans l'apparence donnée par ses contours, mais aussi par ce qui constitue la forme de cette chose en tant que ce qu'elle est. Ainsi la forme ne se doit pas de ressembler photographiquement à la chose, mais doit pouvoir exprimer par la forme l'être-même de cette chose. Entre la chose et sa représentation, il n'y a pas de différence puisque l'être-même de cette chose vit et prend vie par la forme qui lui a été donnée. Dans le cas de la peinture de personnages, le mimétisme photographique n'est pas intentionnellement abouti. Nous n'avons pas affaire à une peinture hyperréaliste. La peinture ne manifeste pas de travail de brillance de la matière argentée, ni du velouté ou encore de la rugosité du tissu. Pourtant, nous pouvons percevoir la souplesse de l'étoffe qui se plie sous le coude de la jeune mariée. Nous pouvons imaginer la douceur de la peau de ces joues rosées. Nous pouvons même sentir le poids de cette tenue nuptiale, lourde et imposante qu'elle porte malgré tout avec une simple assurance. Le calme transpire de la sérénité de ce visage tranquille. Nous pouvons également percevoir

---

<sup>90</sup> Jiang Caiping fait partie de ces peintres dont l'apprentissage après la "Libération" (qui marque la fin de la guerre civile et les débuts du gouvernement communiste) a été fortement marqué par l'art révolutionnaire réaliste soviétique.

la bienveillance de Jiang Caiping pour son modèle. Cette sorte de glorification de sa beauté juvénile est à l'image de la gloire que la jeune fille peut endosser lors de ce jour mémorable. Elle est la mariée. Elle va bientôt être portée sur son trône telle une princesse. Le halo lumineux rendu par une technique qui laisse le papier brut en réserve, se dégradant vers la teinte brunie du fond, renforce davantage la glorification. Et c'est comme une figure sacrée que nous donne à voir Jiang Caiping. La lumière presque divine semble protéger la jeune fille à la beauté pure qui, malgré le regard tourné vers son présent (nous spectateurs qui la fixons au moment où elle se présente à nous), dirige tout le reste de son corps vers son avenir de femme. Jiang Caiping accompagne la jeune fille dans ce moment charnière de son existence, en lui rendant cet hommage pictural.

### **1 – 2 Peintres formés après la Révolution Culturelle**

Après la Révolution Culturelle et la réouverture des universités, les jeunes artistes chinois vont à nouveau intégrer les Ecoles des Beaux Arts. Un vent nouveau souffle dans les milieux artistiques et même dans celui plus traditionnel de la *guohua*. Une génération de peintres va émerger de ces années de la fin des années 70, début des années 80, génération dont fait partie He Jiaying.

#### **Li Aiguo , 李爱国**

Nous pourrions citer l'exemple de Li Aiguo qui, à l'origine endossant une carrière militaire, obtient son diplôme de master au milieu des années 80 en étudiant la *guohua* à l'Ecole Centrale des Beaux Arts de Pékin. Sa peinture de personnages propose des images de populations ethniques comme des images de jeunes femmes voluptueuses. L'œuvre intitulée *Moiteur, Chao*, 潮, nous montre une femme assise de profil sur un drapé orangé, bordée de fleurs et de plantes. Au loin, nous distinguons quelques vagues maritimes qui nous rappellent les mers de Ma Yuan. Toute l'ambiance colorée baigne dans des teintes d'un chaud orangé comme si le peintre avait placé volontairement un filtre ensoleillé devant nos yeux pour troubler notre vue des véritables couleurs de la réalité. Une partie du drapé couvrant son dos et ses épaules retombe pesamment sur le côté. Tout l'ensemble de l'image semble plongé dans un brasier, comme si nous pouvions nous brûler les yeux du simple fait de regarder. La moiteur de l'été remplit l'espace de la peinture.



La tête lourdement maintenue par son bras replié, la jeune femme regarde du coin des yeux un point fixe en direction du spectateur. Elle semble s'ennuyer à la pose, dans une espèce d'attente languissante. Elle ne raconte aucune histoire. Elle ne nous parle pas. Elle repose là, face à nous dans sa nudité légèrement couverte, en exposant au regard sa poitrine voluptueuse. Le contraste de l'image est rendu par les teintes plus sombres qui bordent les côtés latéraux de la peinture. Entre roche artificielle et siège de bois sculpté mimant les entrelacs d'un tronc d'arbre noueux, le drapé se transforme en une structure rigide et obscure. La ligne du trait est fine et précise. Elle souligne chaque épine de roses, chaque feuille qui compose cette flore artificielle. Artificialité que nous retrouvons également dans la composition. Un équilibre construit et savamment organisé entre les masses obscures des côtés qui bordent l'image comme un cadre et qui recentre notre attention vers l'objet de la peinture, c'est-à-dire le nu. Le vide dans le fond supérieur, marqué par la couleur jaunâtre du papier transparaît aux endroits les plus éclairés du corps. Le fourmillement des lignes dentelées des vagues rappelle celles des épines au premier plan.

Puis nous avons ce corps nu, central, dont la position crée une courbe en forme de S. De cette manière, Li Aiguo reprend une des compositions traditionnelles de la peinture chinoise qui permet une circulation giratoire des souffles qui maintiennent l'équilibre dans l'image. Tradition du dessin par la ligne, mais contemporanéité du modèle. La peinture évoque le modelé à l'occidental mais dans une légèreté discrète. Juste pour mettre en évidence les volumes du corps. Ce corps si présent et si ostentatoire. Ce corps qui s'offre à

notre vue sans aucune pudeur. Le drap n'est jamais là pour le dissimuler mais pour le révéler. Il découvre ce corps qui se montre comme une offrande au spectateur. Et le caractère érotique qui s'en dégage nous fait penser à ces images du vieux Shanghai des années 30<sup>91</sup>. Une peinture de Pin-Up orientale, aguicheuse, qui l'air de rien laisse des étrangers se repaître du spectacle de son propre corps. Néanmoins, cette jeune femme peinte par Li Aiguo, semble assumer ce statut de vamp. Elle ne joue pas à la femme candide et naïve qui se laisse surprendre inopinément par les voyeurs. Entre cette peinture et la Pin-up, il n'y a qu'un pas : c'est celui du médium utilisé qui rend l'image digne d'accéder au rang d'œuvre d'art. Comme si le statut de l'image dépendait davantage de ce qui la compose (la place de celui qui peint, le support, le médium) que de ce qu'elle nous montre.

Ainsi, cette peinture de Li Aiguo apporte un genre très érotisé à la *gongbi*. Cependant, cet érotique n'est pas celui de la tradition chinoise qui s'est illustrée davantage dans la représentation du corps couvert et l'expression d'une certaine vertu *érotisante*. Ici, l'érotisme fait davantage écho à une iconographie issue de la tradition occidentale, et même aux images photographiques des années 70 : usage du flou, de filtre coloré, uniformité des teintes et contrastes atténués, femme pulpeuse, ambiance rétro avec la présence d'une nature artificielle dans le style des arts décoratifs. L'ensemble nous mettant face à une image un peu désuète et quelque peu « passéiste » de la représentation du corps féminin.

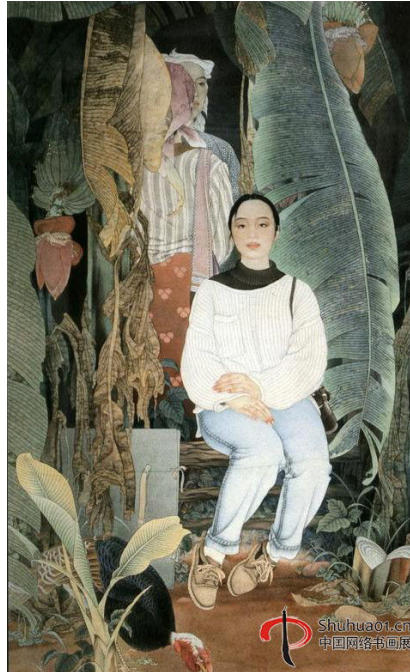
### **Li Feng, 李峰**

Li Feng est le directeur du département de l'Académie des Beaux Arts du Hubei. Sa peinture est proche de celle de He Jiaying. Une de ses œuvres les plus connues et reconnues est intitulée *La plantation de bananiers, Xiangjiao yuan, 香蕉园*. Assise sur une barrière en bois, une jeune fille en jean regarde au loin. Tout autour d'elle, s'élèvent des bananiers dont nous distinguons uniquement les feuilles géantes d'un vert émeraude retomber vers le sol. Entre les feuilles, des régimes de bananes vertes forment comme des grappes végétales dont la pointe se termine par une grosse fleur rouge. Dans le fond, nous apercevons deux femmes se faisant face mais dont les visages nous sont cachés : l'une d'entre elle nous montre son dos et de ce fait dissimule le corps de son amie. Elles semblent vêtues de vêtements ethniques, traditionnels qui dépareillent avec le style vestimentaire de la jeune fille. En effet, cette dernière porte un col-roulé surmonté d'un large pull blanc à côtes, d'un jean bleu et de

---

<sup>91</sup> Nous pensons aux images publicitaires ou aux calendriers des années 20-30 qui montrent des images de jeunes filles prenant parfois des poses très évocatrices.

baskets marron. Ses cheveux attachés en queue de cheval ou en chignon, laissent échapper une petite mèche sur son front et au niveau de ses oreilles. A ses côtés, une pochette à dessins repose à même le sol. Devant, un dindon picore le sol à la recherche de vers ou de graines qui pourraient constituer un festin.



La peinture toute entière représente un morceau de paysage exotique dans lequel la jeune fille se serait retrouvée par inadvertance. La nature luxuriante alentour occupe l'espace de manière massive. Les feuilles volumineuses découpent la surface telles des bandes colorées en rythmant la composition. La verticalité qu'elles pondèrent donne une réelle impression de jungle tropicale, abondante, où les arbres remplacent les immeubles et se dressent de toute leur hauteur. Cette rigueur verticale est contrebalancée par des lignes horizontales présentes sur les rainures des feuilles de bananiers et par les poutres de la barrière en bois. Même les femmes en arrière-plan semblent faire partie du décor en devenant un des éléments de cette forêt. Leur rectitude est renforcée par les rayures du vêtement de la femme de dos. Toutes deux sont comme des statues, inanimées, droites et rigides comme des arbres. Elles fonctionnent dans la peinture véritablement comme éléments anecdotiques, afin de nous replacer sur un territoire réel exotique. Leurs vêtements nous le prouvent : elles ne sont pas habillées comme la jeune fille du centre. Elles portent un ensemble de chemises et jupes de coton, aux couleurs bariolées, et sont coiffées d'un fichu qui recouvre l'ensemble de leur chevelure. Ce sont des femmes de la bananeraie. Sans doute y travaillent-elles. Ou du moins, permettent-elles de représenter la population de cette bananeraie. Car ces deux femmes sont bien autre chose que des personnages de la peinture. Elles n'en sont pas du tout le sujet.

Pourtant elles ont une importance primordiale tant sur le plan de la composition équilibrée de l'ensemble que sur la signification de l'œuvre. Ces deux femmes sont le signe pictural qui nous permet d'identifier le paysage représenté comme un ailleurs exotique. Elles fonctionnent comme un symbole de la possibilité d'existence de ce lieu et de sa vraisemblance. En effet, si elles n'y étaient pas, ce paysage étrange pourrait ne constituer qu'un décor, comme au théâtre. La jeune fille esseulée dans ce décor n'aurait pas non plus d'existence légitime. Leur présence si discrète soit-elle, vient accentuer l'essence du lieu et son existence.

La démarche de Li Feng consiste à rechercher dans des lieux de nature la symbiose d'une certaine tradition et de la modernité. Sur le plan de la peinture, ce sont les moyens techniques du dessin par la ligne et l'application délicate des couleurs qui apportent à la fois cet aspect traditionnel de la *gongbi* mais aussi son caractère moderne donnant une image réaliste. D'un autre côté, le mélange des genres est également rendu par le sujet même de la peinture qui confronte dans une même réalisation deux mondes distincts : celui de paysannes du sud et d'une étudiante en art (la pochette à dessin). Comme des objets, les paysannes ne constituent que des éléments picturaux au service de l'ensemble. Quant à la jeune fille, sa présence décalée est accentuée par la présence des deux femmes – objets qui lui servent de faire-valoir.

Cette peinture de Li Feng ne semble pas très différente de certaines œuvres de He Jiaying. Nous y retrouvons les mêmes « tics » picturaux : le rougeoiement des extrémités des doigts, l'opalescence de la peau, le travail minutieux des matières, le décalage vestimentaire. Cependant, la différence apparaît lorsque nous nous arrêtons sur l'ensemble des œuvres de chacun d'entre eux. Sans entrer dans les détails pour l'instant, nous pouvons dire que la peinture de He Jiaying vise à conserver, en général, la puissance du vide du fond. Dans l'ensemble de son œuvre, le décor entourant les figures féminines est souvent à peine esquissé ou du moins, réduit à une allusion minimaliste. Et même si parfois la couleur envahit l'image comme dans la peinture *Solitude d'automne*, le paysage est réduit à la seule présence d'un arbre qui se déploie au dessus de la jeune fille recroquevillée et pensive. En outre, il y a dans le traitement du visage une utilisation encore plus délicate et discrète des teintes chez He Jiaying, qui donnent à ces femmes une expression contenue et pudique.

### **Chen Jun, 陈军**

Chen Jun, dont les images paysannes et la technique picturale sont également très proches de celles de He Jiaying, a été formé à l'école des arts artisanaux de Tianjin. Ce qui peut expliquer cette ressemblance de style entre les deux artistes. Chez Chen Jun nous

retrouvons aussi les mêmes « tics » que nous venons de mentionner chez Li Feng. Mais ici, les sujets diffèrent. Plusieurs peintures représentent des tableaux de personnages de la campagne. Dans la peinture *Mon foyer, Wo de jia, 我的家*, la technique du *gongbi* de Chen Jun excelle dans la représentation des fines nervures du bois de la porte massive qui occupe le fond de la peinture.



Au dessus du manteau décoré par les embouts des solives transversales qui constituent la partie inférieure et basse de la charpente, une frise colorée, aux motifs animaliers, scandent le haut de l'image. Complètement à droite, c'est la porte. A gauche, une grande affiche décorative rouge avec en son centre le caractère *Fu*, 福, signifiant le bonheur est placardée. Devant elle, une petite fille se tient debout, la tête baissée sur ses mains. Elle est en train de jouer avec une ficelle jaune. Elle porte une tunique rouge avec des fleurs et des papillons et un pantalon bleu large et épais. Ses cheveux courts et raides sont relevés en deux petites couettes nouées à l'aide de rubans rouges enroulés, qui lui font comme deux petites antennes.

L'équilibre de la composition est finement maintenu grâce à l'élégante répartition des couleurs rouge et bleu : bleu, de la frise de la poutre supérieure au pantalon ; rouge, des volutes de la porte de l'affiche, des nœuds et du vêtement. La couleur placée par petite touche sans jamais s'exposer indépendamment du reste, reste toujours au service de l'ensemble. Il semblerait alors que la peinture représente un jour du nouvel an chinois. En effet, l'affiche au caractère *fu* et les vêtements de la fillette en sont témoins. Pendant la période du Nouvel An chinois qui s'étend durant 15 jours, il est de coutume de placarder sur les portes et les fenêtres des maisons des images porte-bonheur. Traditionnellement, sur les fenêtres on colle des images faites de papiers découpés rouges représentant les signes de la nouvelle année (les douze animaux du cycle lunaire), ou encore d'autres symboles tels que poissons, Calebasses,

et dragons qui renvoient tous au bonheur et à la prospérité. Sur les portes, ce sont des carrés tournés en losange et sur lesquels sont également représentés ces symboles que l'on placarde aussi bien en ville que dans les campagnes. Le caractère *fu*, fait évidemment partie de ces symboles. Quant à la tenue de la petite fille, nous voyons bien qu'elle n'est pas habituelle. Ce genre de vêtement chatoyant n'est porté que pour les grandes occasions. C'est un habit de fête, surtout à la campagne dans ces années 80.

En raison de quoi, nous pouvons affirmer que ce que Chen Jun a tenté de représenter dans cette peinture est ce sentiment de simplicité et de gaieté de la fête. Non pas une joie festive et bruyante. Mais une certaine image de cette campagne, dont la pauvreté ne renvoie pas forcément à la misère. C'est une simplicité retrouvée que celle du Nouvel An. Revenir chez soi, retourner dans son foyer. Le bonheur désintéressé comme l'attention imperturbable d'un enfant qui joue. Un jeu aussi rudimentaire qu'un bout de ficelle entortillé au bout des doigts. Pas d'autres jouets. Et une petite fille qui semble absorbée dans ses pensées ludiques : elle ne rit pas ; le jeu paraît sérieux ; ou alors s'ennuie-t-elle au point de n'avoir rien trouvé d'autre à faire ? En tous cas, la tranquillité sereine qui émane de l'image, cette paix reposante nous donne la sensation étrange d'un retour à l'origine.

Origine de l'enfance, origine du foyer. Cette question du foyer en Chine n'est vraiment pas anodine : ce que l'on appelle *jia*, 家 est à la fois la famille, la maison et le foyer auquel on appartient en tant que membre d'une famille comme la maison des parents. Nous avons alors choisi de traduire *Wo de jia*, 我的家 par *Mon foyer* pour exprimer la dimension de retour aux sources familiales. Pendant le Nouvel An, il est de tradition de rentrer dans sa famille, dans son foyer. Les personnes qui travaillent en ville, et qui viennent de la campagne, voyagent alors pour retrouver les leurs, et fêter avec eux ce moment particulier de l'année. On utilise l'expression *huijia*, 回家, *revenir à la maison*, pour parler du retour au foyer familial et cela même si un nouveau foyer a été créé ailleurs (avec mari/femme et enfant). De sorte que nous comprenons la volonté de Chen Jun de nous montrer une représentation de son *jia* : ce qu'il partage est une image de sa famille, de sa maison mais aussi du lieu auquel est rattachée son histoire. Le lieu qui l'a vu grandir et qui l'a construit tel qu'il est aujourd'hui. *Wo de jia* est cela : l'image d'un enfant qui joue, d'une simplicité retrouvée, d'une identité paysanne affirmée. *Wo de jia*, c'est la campagne, c'est le silence paisible de la nature, c'est la naïveté pure de l'enfance qui plongée dans le jeu, nous renvoie à la simplicité de la vie



### 1 – 3 Jeune génération

A la vue de ces différents exemples, nous voyons bien que la peinture de personnages en *gongbi*, a évolué et offre un ensemble très varié d'images picturales. Dans cette lignée traditionnelle, nous souhaiterions maintenant présenter deux jeunes artistes, qui témoignent d'une autre démarche plastique dans la sphère de la *guo hua*.

#### Li Chuanzhen, 李传真

Li Chuanzhen est née en 1970, et a étudié la *guohua* à l'École des Beaux Arts du Hubei, province dont elle est originaire. Sa pratique picturale est assez variée : les images qu'elle nous donne à voir manifestent des différences dans leur style et leur technique de réalisation. Nous retrouvons alors dans son œuvre des peintures de femmes assez stylisées, proches de l'illustration, où les teintes colorées sont disposées en aplats. Un autre type de peintures s'épanouit dans un style beaucoup plus réaliste, avec un traitement à la matière proche de celui de la peinture à l'huile. Quant à la dernière catégorie, elle relève d'un ensemble de portraits d'une facture plus traditionnelle.

Nous allons nous intéresser maintenant à une œuvre importante de la production de Li Chuanzhen, car elle a remporté en 2007 le prix national d'excellence de la peinture chinoise. Cette œuvre s'intitule *Ouvriers paysans (mingong, 民工)*. Nous y voyons cinq hommes, debout, portant des vêtements sombres. Les deux hommes du premier plan portent des outils : l'ouvrier complètement à gauche tient dans sa main une scie ; il fait un signe à quelqu'un qui se trouve hors du champ de la peinture ; l'autre, au visage ridé, semble plus âgé ; il tient dans une main un bac de peinture, tout en regardant son compagnon. Derrière lui un homme, les bras croisés, coince une cigarette entre ses lèvres. Devant lui, un homme casquetté, passe à vélo. Il dirige notre regard vers le dernier personnage : un homme à l'allure plus jeune, lui aussi en train de fumer, nous fait face et regarde ailleurs. La composition et la direction de la position des personnages donnent le sens de lecture en dirigeant le regard. Nous circulons visuellement entre chacun de ces hommes dont les corps nous servent de guide. Il y a comme un mouvement circulaire entre toutes ces figures, qui maintient le regard dans une dynamique en continu.



La ligne du dessin est fortement présente. Le travail des plis et des drapés des vêtements, les rides et les pliures de la peau des visages et des mains, jusqu'aux différentes matières rendues des objets (bois de la scie, pneu en caoutchouc, métal de la structure du vélo), tout est représenté avec la précision et la minutie propre à la *gongbi*. Quant à l'utilisation de la couleur, cette dernière est appliquée de sorte à rendre compte d'une certaine « opacité ». Toutes les teintes, des plus claires aux plus foncées, sont agrémentées de noir, ce qui apporte à l'ensemble, une certaine solidité de la matière mais aussi des corps qui rompt avec la légèreté et la transparence habituelles du médium pictural utilisé pour la *guohua*. Les vêtements sont lourds, pesants, ils structurent les corps des ouvriers en les faisant masses. Des masses sombres que la clarté de leur peau éclaire légèrement. Par ailleurs, même ces peaux si opalescentes généralement dans les images de personnages de la *guohua*, sont cernées d'une ligne renforcée par un modelé ombré. Tout est sombre. Tout est noir. Seules taches lumineuses : les visages et quelques éléments de blanc grisonnant (veste, sacs, écriteau dans le panier du vélo).

La dureté qui émane du traitement appuyé de la ligne et des teintes rompues du médium pictural, renvoie à la rudesse de la vie de ces hommes. Les *mingong* (ouvriers paysans), représentent une population paysanne en exode, venue dans les villes pour travailler sur les chantiers de constructions immobilières. Cet exode rural a commencé vers la fin des années 90 et le début des années 2000. De nombreux artistes ont traité de ce sujet, en représentant ces hommes d'âges très variés, et en montrant leur condition de vie et la brutalité avec laquelle celle-ci les malmène<sup>92</sup>. Aujourd'hui, même si la communauté paysanne de cet exode s'urbanise et crée petit à petit la nouvelle communauté citadine en périphérie des grands centres urbains, il n'en demeure pas moins que le mouvement de cette population rurale continue. Les paysans, venus travailler sur les chantiers urbains, vivent dans des conditions de vie déplorables, sans aucune assurance ni sécurité. Ils logent parfois dans des campements, sans équipements sanitaires et parfois même sans chauffage. Li Chuanzhen, nous montre la dureté que cette vie si impitoyable leur impose. C'est cette solidité et cette robustesse du corps, c'est l'épaisseur de leur peau meurtrie par les différences de température extrêmes, c'est tout ce gris qui envahit l'image comme une épidémie urbaine dont on ne peut s'échapper... C'est tout cela que nous offre à voir et à méditer Li Chuanzhen, en représentant ces hommes à la simplicité brute mais remplie de dignité.

### **Zhang Jian, 张见**

Un peintre bien différent encore, nous offre une production picturale toute autre. Zhang Jian est né en 1972, et a fait ses études aux Beaux Arts de Nanjing. Il a pour habitude de faire référence à la peinture occidentale soit par citation directe dans la peinture, soit par hommage. *Hommage à Magritte*, (*xiang magelitte zhijing*, 向玛格利特致敬), rend honneur au peintre surréaliste et cela au travers de plusieurs éléments iconographiques. La peinture nous présente une femme vêtue de blanc dont le profil se détache sur un paysage de collines et de montagnes avec pour fond un ciel bleu habité par de gros cumulus blancs. Au premier plan, des feuilles de yuccas séchées cachent une partie de la robe de la jeune femme. Derrière elle, dans le fond à gauche, se dresse avec ces rainures cannelées, ce qui ressemble à une colonne antique. Dans le côté opposé, c'est une autre colonne, cette fois-ci végétale qui monte vers les hauteurs.

---

<sup>92</sup> Voir l'oeuvre de Liu Xiaodong (刘小东), peintre reconnu dans la sphère de l'art contemporain. Un documentaire, *Dong* (东) réalisé par Jia Zhangke au même moment que le film *Style Life*, le montre dans son rapport à ses modèles et à sa pratique picturale.

La jeune femme pose en robe de mariée. Le travail de *gongbi* est particulièrement affiné car la difficulté technique réside dans la représentation des blancs. Comme en photographie, la prouesse consiste à rendre visibles les différentes qualités de blanc et cela en jouant sur les nuances délicates de la couleur. La robe alterne des parties épaisses formées par le tissu plié, et des parties transparentes de voiles qui laissent apparaître la peau. Le voile nuptial descend tout le long du corps pour couvrir les bras qui se rejoignent dans une attitude de gêne pudique ou timide. La blancheur du corps est opalescente. Presque cadavérique. Aucune rougeur ne vient réchauffer ces joues. Aucune touche de couleur ne vient rendre compte du volume de ce visage passif. Seule la ligne crée la forme, donne forme à ce corps statuaire. Les cheveux, noués en chignon, forment un entrecroisement de fils noirs qui dansent en volutes de courbes et contre-courbes. Cette chevelure nous renvoie directement à la colonne végétale où les brindilles montantes font penser à une tresse capillaire. Etrange forme pour une végétation qui pousse en hauteur mais dont les extensions sont semblables à des poils !



Soudain, plantée au beau milieu des touffes d'herbes, la pipe de Magritte surgit, érectile objet reconnaissable par sa forme et sa couleur. La pipe de Magritte ! Cette pipe, qui n'en était pas une pour Magritte, est devenue pour l'ensemble des peintres qui lui ont succédé

l'objet symbolique de sa pratique. L'objet représenté par le peintre belge, et la question qu'il soulevait à ce moment-là entre représentation et réalité d'un objet, est complètement réutilisé et déplacé. La pipe représentée de Magritte est devenue le symbole de la représentation. Or, de par cette force symbolique qu'elle s'est vue incarner malgré elle, et cela avec la bonification des années, l'image de cette pipe se retrouve chargée d'une symbolique nouvelle. Elle ne représente plus la représentation de la pipe (c'est-à-dire ceci n'est pas une pipe mais sa représentation), mais la personne de Magritte en tant que peintre. L'objet de la peinture s'est laissé dépasser par ses répercussions d'influences qu'il a exercées pendant des décennies sur des générations de peintres, en prenant la place de signe qualificatif du peintre. En effet, cette pipe est aujourd'hui non seulement un signe iconographique de la pratique de Magritte qui questionne l'illusion de la représentation, tout en se faisant symbole du peintre-même. L'hommage à Magritte passe d'abord et avant tout par cette pipe.

Puis nous avons cette étrange mariée. Comme une statue, elle s'érige toute droite face à la pipe. Serait-elle l'offrande de l'hommage ? Serait-elle ce cadeau que l'on fait pour rendre compte de l'admiration à un pair que l'on reconnaît comme maître ? Ou tout simplement représente-elle l'essence de la peinture surréaliste ? Une alliance inattendue de choses improbables dans le monde illusionniste de la représentation. Une apparition surréaliste dans un monde déjà bien étrange. Peut-être un peu de tout cela.

En outre ce qui paraît évident est bien plus qu'un hommage à Magritte. C'est un hommage à la peinture occidentale et orientale qui est rendu dans cette œuvre. La mariée qui pose de profil fait penser aux portraits de Piero della Francesca. Le paysage énigmatique fait de buissons, de plans d'eau, d'habitations fonctionne comme un tableau. C'est le paysage que nous retrouvons derrière la Joconde de Léonard de Vinci. Il reprend ces mêmes teintes d'ocre et de bleu. A contrario, il s'éclaircit dans la profondeur comme dans les paysages traditionnels de la *guohua*. Les poteaux électriques parsemés un peu partout, rythment l'ensemble de leur orthogonalité répétée et nous ramène dans un monde contemporain. Le ciel azuré et nuageux est semblable aux ciels des peintures de Magritte mais aussi à ceux de Tiepolo<sup>93</sup>. La performance technique de la maîtrise du pinceau par le dessin méticuleux est également une référence à la fois à la peinture du peintre surréaliste et à la *gongbi* de la *guohua* traditionnelle. Cette manière de mettre en avant le trait, sans aucun effort de modeler les volumes ou alors très légèrement, cette façon de rendre compte du corps juste par le tracé de ses contours, nous ramène à la grande tradition de la *gongbi*. Alors que la composition surréaliste, avec pour

---

<sup>93</sup> Nous pensons au très beau roman d'Alain Buisine *Les Ciels de Tiepolo*.

fond un paysage et une absence de vide du papier, met en valeur l'influence de la tradition occidentale.

Dans cet *Hommage à Magritte*, Zhang Jian fait un hommage à la peinture toute entière. Fort de ses influences occidentale et orientale, il crée une image métissée qui se donne à voir comme représentation de l'art pictural. En décalage par rapport aux artistes traités précédemment, Zhang Jian n'est pas moins un représentant contemporain de la *gongbi*. Là où il rejoint le reste de ses compatriotes, c'est dans le décalage qui se crée entre cette pratique et la peinture chinoise dite « contemporaine ».

Ainsi, et particulièrement dans la sphère de la *gongbi*, He Jiaying semble prendre la place de peintre moteur, dont la technique et la pratique ont apporté une certaine nouveauté. Dans les années 80, il s'est très tôt fait remarquer et son succès grandissant tout au long de la décennie suivante, l'a élevé au rang de représentant principal des artistes de la *gongbi*. Il a réussi le pari de redonner ses lettres de noblesse à cette pratique « méticuleuse » et cela en développant la représentation des personnages féminins, genre très répandu dans la tradition picturale chinoise, mais n'égalant pas avec la supériorité du genre de la peinture de paysages. Étrangement, le succès populaire et national de He Jiaying s'affirme à la fois au travers de l'application d'une certaine tradition remaniée et adaptée à l'époque d'aujourd'hui, tout en revendiquant un héritage occidental et donc, une filiation avec une tradition étrangère. D'où un premier paradoxe : son rayonnement sur la scène de l'art chinois de la *guo hua* est dépendant de cette revendication d'affiliation à une tradition étrangère comme légitimité de sa modernité. A cela s'ajoute également la visibilité manifeste d'une application de la tradition chinoise et d'une recherche de cette tradition comme fondement essentiel de la peinture. Au sein même de cette réflexion, nous remarquons que d'autres questions se bousculent : la *gongbi* qui relève d'un apprentissage et d'une maîtrise technique (*gongfu*), a longtemps été reconnue comme artisanat ; qu'en est-il alors aujourd'hui et où se trouve la frontière ? Dans quelle mesure la tradition influence-t-elle la pratique picturale du peintre et ce jusqu'à quel point entre-t-elle en jeu dans sa démarche ?

Nous allons donc aborder dans le chapitre qui suit la problématique paradoxale soulevée par la notion de tradition (qui consiste en une valorisation et une transmission d'éléments du passé, tout en continuant à exister dans le présent), et tenter de comprendre ce en quoi celle-ci consiste.

## **CHAPITRE II – Position et démarche de He Jiaying face à une tradition picturale de la représentation de personnages en *gongbi***

He Jiaying est un artiste qui a écrit de nombreux textes à propos de sa pratique picturale et des problématiques qu'elle soulève. Au cœur des débats intellectuels sur la tradition chinoise, il s'est expliqué à plusieurs reprises au sujet de sa position particulière qui le situe comme artiste de la rencontre Orient-Occident. Nous retrouvons ces questionnements reliant tradition et rapport Orient-Occident dans certains de ses articles tel que, *Sur les traces de la peinture, Equilibre Orient-occident : une rencontre fusionnelle*. Dans les différents interviews et entretiens qu'il donne, ce sujet est également souvent repris par les critiques ou les journalistes avec lesquels il dialogue. Ce qui nous a poussés à développer cet aspect de sa pratique et à en rechercher les manifestations visibles dans sa production. Car n'oublions jamais que notre travail consiste en une analyse et une retranscription du sentiment esthétique induit directement par le regard en tant que médiateur de sensation et de réflexion. L'origine de la réflexion esthétique et intellectuelle n'est pas dépourvue du caractère matériel et concret incarné dans les œuvres qui impliquent cette réflexion. C'est donc dans cette perspective que nous dirigerons le chapitre qui suit : dans un premier temps nous mènerons la réflexion à partir du discours de He Jiaying à propos de son rapport à la tradition chinoise, et en particulier à la tradition picturale héritée des peintres de la Dynastie des Tang. Dans un second temps, nous étudierons une œuvre du jésuite Lang Shining, pour nous interroger sur la place problématique d'une tradition étrangère dans l'évolution de cette tradition chinoise. Enfin, nous aborderons plus en détail la question de la tradition en nous appuyant directement sur un texte de He Jiaying, qui a été à l'origine de cette recherche.

### **2 – 1 Référence à la tradition des Tang**

Il est très difficile, et parfois un peu superficiel, de pointer dans l'œuvre d'un artiste ce qui relève ou pas d'une certaine tradition, en catégorisant les marques isolées qui pourraient le justifier. En effet, la tradition n'est jamais chose figée et elle est empreinte des éléments variés qui participent à son évolution. Ainsi, est-il parfois complexe, voire ambigu, de définir ce en quoi consiste une tradition ou telle autre, et surtout de déterminer avec précision les éléments qui viendraient catégoriser les diverses influences qui la composent. Cependant, en ce qui concerne la pratique picturale de He Jiaying, nous pouvons constater une répétition dans son discours de son attachement à la tradition picturale des Tang. Qu'il s'agisse des

articles signés de sa main, des entretiens, ou même lors des rencontres que nous avons eues avec lui, la citation de cette peinture ancienne réapparaît comme un leitmotiv. Cette redondance de la part de He Jiaying est justifiée par l'importance que représente à ses yeux cette histoire picturale. Et celle-ci est tout à fait légitime. La peinture de la période des Tang a marqué l'histoire de la peinture chinoise en provoquant une sorte de revirement esthétique. En France on désigne souvent cette période comme le Moyen Age chinois, à cause d'une certaine rupture avec la tradition des Hans précédents et un culte religieux dominant, faisant écho à la même période en Europe. Or, la comparaison s'arrête là. Car à la suite d'une longue période de troubles et de changements politiques, la Chine s'est enrichie de toutes les influences étrangères de l'ère qui a succédé aux Hans. Et la dynastie Tang vient alors couronner et faire rayonner toutes les découvertes et les riches apports de ces échanges nombreux avec les peuples d'Asie qui entourent le territoire chinois. C'est à cette époque de paix et de stabilité, que l'art de la peinture s'est développé et a accédé au rang élitiste de discipline du lettré. Bien que le statut de peintre lettré fût déjà reconnu avec la présence de Gu Kaizhe<sup>94</sup> sous la période Jin, il semblerait qu'à cette époque, le nombre de peintres reconnus ait été plus conséquent. Les images parvenues jusqu'à nous sont identifiées pour la plupart par les signatures de peintres tels que Zhang Xuan, Wu Daozi, Zhou Fang, pour la peinture de personnages ; Li Sixun, Li Zhaodao, pour les paysages colorés et Wang Wei pour le paysage en *shuimo*<sup>95</sup>. Nous pouvons dire que dès cette époque les principes esthétiques de la peinture, notamment celle de personnages, se sont constitués et ont assumé le rôle de fondements essentiels de la peinture. En ce qui concerne la peinture de personnages, les peintres ont poursuivi et développé la leçon de Gu Kaizhi, qui a recherché dans la représentation de la figure humaine, non plus à exprimer seulement le pouvoir mais surtout la nature même de l'homme. Dès Gu Kaizhi, les figures se chargent d'humanité et ne sont plus seulement des symboles froids et « objectisés » du pouvoir politique. Les hommes et les femmes peints deviennent des êtres emplis de vie. La ligne du dessin souligne les contours dont la souplesse apporte un certain dynamisme, un mouvement de vie (*shengdong*, 生动) aux personnages.

---

<sup>94</sup> Gu Kaizhi (348-409) voir annexe.

<sup>95</sup> Nous ne citons là que les quelques artistes des plus célèbres; évidemment il en existe bien d'autres.





Peinture de Gu Kaizhi Femmes se maquillant

Cette pratique de la représentation des personnages se voit alors bouleversée par Zhang Xuan qui y apporte en plus, naturel et beauté. Zhang Xuan va s'inscrire dans une pratique picturale traditionnelle de représentation de belles courtisanes (*shinü tu*, 仕女图), dont il va déplacer le sujet représenté. Avant lui, ces peintures avaient un but essentiellement politique ou moral, les femmes apparaissant soit comme des héroïnes martyres soit comme des divinités. La nouveauté de Zhang Xuan est d'avoir représenté ces femmes dans leur environnement quotidien et surtout pendant des activités de loisir ou de détente.



Détail



Détail

Dans le rouleau (ci-dessus) *Exercice de pilonnage (confection de la soie)*(musée des Beaux Arts de Boston, depuis l'incendie du Palais d'été Yuan ming Yuan), nous voyons une scène de préparation de la soie exécutée par des femmes appartenant à une classe inférieure de courtisanes. Leurs tenues soyeuses et simples ainsi que leurs coiffes non volumineuses nous l'indiquent. De plus, les courtisanes de haut rang n'étaient pas destinées à l'accomplissement de ce genre d'activité. Nous pouvons admirer alors, une scène qui se divise en trois groupes de personnages s'attachant tous à une tâche particulière. La lecture se commence à droite, partie dans laquelle nous observons quatre femmes occupées à battre le tissu sur une stèle de pierre. Alors que deux d'entre elles sont en pleine action, les deux autres semblent marquer une pause. La courtisane la plus à gauche, en robe bleu et rouge, relève ses manches : elle paraît éreintée par son labeur mais l'expression de son visage respire la satisfaction. Sa posture, reposant et s'appuyant sur son pilon de bois, sa manière de retrousser la manche de sa tunique vermillon, rendent actuelle sa présence. Nous avons l'impression d'assister à la scène : il y a comme un élan naturel qui remplit l'espace pictural. Le second groupe de femmes, assises sur un plaid vert-bleuté (*qinglü*, 青绿) et un tabouret, filant et cousant, concentrent toute leur attention sur leur ouvrage. Les plis et replis de leur robe glissent sur leur corps dissimulé, tout cela dans un mouvement simple mais plein de vraisemblance. La jeune fille qui évente les braises rougeoyantes dans le foyer, s'est accroupie et nous regarde amusée. Le dernier groupe de femmes tendent et repassent le morceau d'étoffe blanchie. Le geste délicat de la courtisane munie de la cuillère à braises, jusqu'à l'attitude espiègle de la petite fille qui passe sous le tissu tendu, toute la scène nous est offerte comme une image vivante, presque photographique d'un moment de vie. Nous pouvons nous imaginer dans un jardin, dans ce parc clôturé du palais, en train de regarder ces femmes à l'ouvrage, dans une ambiance détendue et conviviale. D'un point de vue plastique, cet aspect naturaliste apporte à la peinture une dimension vraisemblable. C'est-à-dire, que nous avons l'impression que ce à quoi nous assistons n'est rien d'autre qu'un instantané de vie, un morceau de temps capté dans le quotidien de ces femmes. Pour cela, le peintre devait être très proche de ces modèles afin d'en retranscrire toute la vitalité dans sa production. Nous pouvons percevoir dans l'image cette proximité avec la réalité, par le traitement minutieux des tissus, l'éloquence du trait du pinceau qui semble donner vie aux formes arrondies des corps enveloppés dans leurs étoffes mais également par cette manière de rendre compte des postures et des agissements de ces femmes de cour, comme prises sur le vif. Zhang Xuan a véritablement fait basculer les codes trop « étriqués » de l'esthétique chinoise antique en

développant ce qu'avait lancé Gu Kaizhi : la peinture d'après modèle, proche de la vie et l'intention du peintre à tenter de retranscrire dans l'image peinte ce dynamisme et cet élan vital. Avec lui, la peinture de personnages s'ouvre à de nouvelles perspectives : elle montre une image libérée de sa fonction éthique et politique, afin d'occuper celle de peinture. Nous osons soumettre alors l'hypothèse suivante : même si les peintures de courtisanes de Zhang Xuan nous donnent à voir une image de la noblesse inscrite dans la féodalité à l'époque des Tang, sa peinture exprime une certaine prise de liberté par rapport au système politique. La fonction de la peinture ne se manifeste plus dans la représentation du pouvoir, mais elle s'auto-célèbre elle-même. Avec Zhang Xuan la peinture ne sert que sa propre fin : en devenant l'image du plaisir et des loisirs, elle se charge de cette même fonction. Elle devient une chose qui n'a plus de fin objective, c'est-à-dire qui n'est pas dirigée en direction d'un objet précis à atteindre (fidélisation des peuples au nouveau pouvoir, endoctrinement, propagande, éducation). La peinture devient une chose de pur loisir, tant pour le peintre, que pour son acquéreur, ce qui ouvre son champ d'élaboration et de représentation.

Dans un entretien retranscrit dans *Chinese Contemporary Artists' Documents of He Jiaying*<sup>96</sup>, He Jiaying dit :

*« D'une période d'ouverture sous les Tang à la mise en place par les grandes familles de la noblesse d'un nouvel ordre de raison, les gens se sont vus de plus en plus contraints dans leurs libertés. Dans cette sorte de contexte, les femmes se sont vues cloîtrées. Or les femmes représentent une des parts des plus importantes de la société. Si celles-ci ne peuvent plus aller à la rencontre des autres (et notamment des artistes)<sup>97</sup>, alors ces derniers perdront complètement leur connaissance sensible (du monde)<sup>98</sup>. »*

Par cette simple phrase He Jiaying nous amène à penser à deux points fondamentaux de son travail. Le premier est celui de son intérêt pour la peinture des artistes des Tang au travers de l'ouverture et de la richesse qui ont marqué cette période. Il y a comme un souffle de liberté de la représentation qui induit fortement la qualité et la supériorité de la peinture de personnages de cette époque. Le second aspect consiste dans son attachement au sujet féminin. Il semblerait que pour lui, la représentation des personnages féminins soit une démarche (que nous nommerons « masculine ») de recherche d'altérité. Dans une position

---

<sup>96</sup> Sous la direction de Yang Weiming,

<sup>97</sup> Ajouté par nous. He Jiaying emploie le terme de *ren*, 人 qui signifie les gens; nous l'avons traduit par les autres, pour mieux préciser (*ren* étant un terme trop vague en français).

<sup>98</sup> Ajouté par nous pour la compréhension.

stéréotypée et à contre-courant du mouvement féministe, la femme semble pour He Jiaying, consister en un être mystérieux, à la perception fine et sensible dont la délicatesse manquerait à l'artiste masculin. D'où cette nécessité de se rapprocher de cette autre perception du monde en tentant de représenter ces femmes. Ce qu'il déplore dans la tradition picturale qui a succédé celle des Tang, est que ces femmes si chaleureuses dans leurs rondeurs, leur douceur et délicates dans leurs gestes, se sont vues transformées en des images figées et privées de tout naturel. Au fur et à mesure, les contacts directs avec les peintres ont été limités et les courtisanes se sont retrouvées enfermées dans une pudeur éthique qui les privait du contact libre avec l'extérieur<sup>99</sup>. D'un point de vue pictural, les images de courtisanes peintes sont devenues à leur tour des démonstrations de représentation de femmes d'après modèle. Seulement il ne s'agissait plus de modèle vivant, d'après nature, mais d'imagiers servant de norme à la représentation<sup>100</sup>. Les poses plus en retrait, les bras souvent repliés sur la poitrine, les silhouettes fines, les corps fragiles aux épaules molles et tombantes : les femmes ne sont plus ces personnages forts, joyeux et pleins de vie que nous pouvons voir sur le rouleau de Zhang Xuan. Néanmoins, la grâce et la délicatesse les immergent et c'est la beauté féminine qui est développée, et ce en rapport avec une esthétique plus en accord avec les besoins éthiques et moraux des époques qui ont suivies. Evidemment, il s'agit-là de la perception d'un artiste sur l'histoire de l'art dont il a hérité. Nous avons tenté d'expliquer son propos sans pour autant en faire un principe scientifique et historique de la peinture de personnages féminins en Chine. Cependant, il nous semblait intéressant de présenter ce point de vue, un peu nuancé sur l'avènement d'une haute tradition picturale chinoise dans les dynasties qui ont suivi. Il faut préciser encore que He Jiaying ne rejette absolument pas toute la production picturale après les Tang. Il est également fier de citer les peintres des dynasties Song et Yuan. Or, ce qu'il faut comprendre ici est le fait que d'une part, le pouvoir politique et économique a fortement affecté la liberté de la pratique des peintres, qui se sont vus les mains liées soit par le pouvoir impérial, soit par les problèmes financiers. Etre peintre impérial relevait de fonction bien particulière dont celle de servir le Fils du Ciel. La peinture de personnages, et en particulier de courtisanes, devait également servir au rayonnement politique du pouvoir en place. Ainsi la peinture, tout en conservant l'héritage des peintres des Tang au travers de la représentation de la beauté par la manifestation du naturel, a instrumentalisé les femmes comme des sujets de propagande. Les peintres ont représenté dans leurs rouleaux, les grandes

---

<sup>99</sup> Non pas que ces femmes furent enfermées véritablement; il s'agit plutôt d'une certaine retenue des sentiments, des gestes et des comportements, directement liée avec la nouvelle ligne éthique et politique à suivre.

<sup>100</sup> Voir **PETRUCCI Raphaël**, *Encyclopédie de la peinture chinoise. Les enseignements du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, édition You feng, 2000, Paris.

héroïnes politiques et romanesques dont les symboles permettaient de légitimer les pouvoirs en place, ou de servir d'exemple de bravoure. D'autre part, la peinture de personnages, quant à elle, a perdu peu à peu de sa grandeur et de son rayonnement à partir des Ming et de la mise en place de l'académisme lettré, avec le développement de la peinture en style rapide, la *xieyi* (写意)<sup>101</sup> et la recherche du *qiyun*, (气韵). La peinture de personnages ne pouvait à cette époque refléter le mouvement de vie interne du monde que l'on peut retrouver dans les objets dits naturels tels que le paysage, les fleurs et oiseaux, ou même les animaux. La figure humaine de par sa forme trop déterminée et trop ressemblante (concept de *xingsi*, 形似) ne permettait pas d'atteindre aussi efficacement l'esprit ressemblant (concept de *shensi*, 神似), lui-même donnant accès au *qiyun*, 气韵. Ainsi petit à petit, la peinture de personnages en *gongbi* s'est vue reléguée au rang mineur de représentation de portraits de cour ou de courtisanes, et les artistes s'y exerçant n'ont pas été honorés du prestige de leurs congénères travaillant d'autres genres picturaux. Ce qui explique également cette forte référence, chez He Jiaying, aux peintres des Tang et à la tradition picturale qu'ils ont développée.

### ***La Chef de quartier (街道主任), (112cmx91cm) 1981***

En 1981, He Jiaying peint *La Chef de quartier*, 街道主任. A peine âgé de 23 ans, il marque alors l'histoire de la *guohua* contemporaine de la *gongbi*, avec cette peinture d'un genre tout à fait nouveau en ce début des années 80. *La Chef de quartier* est son premier ouvrage en *gongbi*. Zhang Xiaoling(张晓凌) dans un article intitulé *Transformer le vrai pour la beauté*<sup>102</sup>, en parle en ces termes :

« (...) (le)\* personnage semblant plein de vie, révélant une pensée complexe, au caractère imposant, et assumant avec simplicité une apparence hautaine, dépasse totalement les productions s'inscrivant dans la poursuite du style « Rouge, Lumineux, Brillant » de la Révolution Culturelle. Il (He Jiaying)\* a tiré et sorti la peinture de personnages de sa représentation politique abstraite et conceptuelle, pour la ramener à sa dimension humaniste. En outre, d'un point de vue historique, cette peinture (*La Chef de quartier*)\* a renouvelé complètement et ce avec force la création et l'élan d'une génération, en transformant la

<sup>101</sup> Voir Cahill James, *Artists painting and practice in ancient China*.

<sup>102</sup> Nous avons choisi de traduire le titre ainsi pour retranscrire l'idée de vraisemblance qu'il contient. *Hua zhen wei mei*, 化真为美 désigne mot à mot : transformer/modifier, vrai/réel, pour/dans le but de, beauté. Bien que le terme de réel soit plus agréable à la traduction de *zhen*, 真, il nous a semblé qu'il pourrait être confus et peu précis par rapport à ces interprétations philosophique et phénoménologique. C'est pourquoi nous avons choisi de le traduire par « vrai ».

*tradition picturale au style faible et flétri des dynasties Ming et Qing, et en faisant renaître le style vif et splendide de la peinture de personnages de la dynastie des Jin (période des dynasties du Nord et du Sud)\*<sup>103</sup> et des Tang. »*

Ce qu'il faut comprendre ici, est que, comme les artistes de sa génération, He Jiaying a été éduqué dans une période de propagande et d'idéalisme politique où la peinture n'a jamais autant eu d'importance dans la représentation et l'éloge du pouvoir. Il s'en est suivi tout un ensemble de codes de représentation, qui devaient mettre en avant le sentiment national, le triomphe du parti et de ses dirigeants ainsi que des héros de la révolution. C'est ce que les historiens de l'art chinois ont appelé la « peinture rouge », « 红画 » (*honghua*). Après la fin de la Révolution Culturelle, un certain souffle d'ouverture a rafraîchi les esprits des jeunes artistes qui pouvaient de nouveau se tourner vers leur passé en essayant d'exister au présent et cela indépendamment de la seule possibilité de vénération du parti. C'est ce qu'a réussi, selon Zhang Xiaoling, He Jiaying avec cette œuvre majeure, qui représente non seulement une œuvre déterminante dans l'ensemble de la démarche picturale de He Jiaying, mais qui va aussi donner une nouvelle ligne de conduite aux peintres de la *gongbi*.

---

<sup>103</sup> Les \* désignent des indications ajoutées par nous pour la compréhension.



### **Le titre**

Nous souhaiterions donc commencer l'étude de cette œuvre par une petite précision lexicale à propos des mots utilisés dans le titre. Ceci pourra nous éclairer sur la référence culturelle à laquelle se rapporte directement le sujet de la peinture. Ainsi le terme de 主任, *zhuren*, n'a pas vraiment son équivalent en français. Dans le dictionnaire, il est traduit par maître, patron ou hôte. Plus largement, il a été récupéré par la terminologie du parti

communiste chinois pour désigner les personnes qui occupent un poste à responsabilité dans une structure sociale donnée. Ces personnes doivent régler un certain nombre de tâches en rapport avec la structure dont elles dépendent mais leur mission n'est pas forcément considérée comme un emploi. Au sein de ce que l'on nommait encore dans les années 80 l'unité de travail (en chinois, la *danwei*, 单位<sup>104</sup>) se trouvait une organisation hiérarchique disciplinée avec de nombreux chefs de différents grades. Le *zhuren* était un « chef » dans le système hiérarchique communiste et ce rang pouvait également être attribué hors de la *danwei*. Comme les ouvriers vivaient dans le même quartier, dont la vie dépendait de la *danwei*, il y avait des *zhuren* pour gérer les affaires pratiques de ces quartiers. Le *zhuren* s'occupait alors de récolter l'argent de la consommation d'électricité, d'eau, etc. Il était comme un chef de quartier avec tout ce que cela englobe comme symbolique et représentation. Les gens lui vouaient un certain respect car sa fonction faisait preuve d'autorité. 街道, *jiedao*, signifie la rue, la voie publique. 街道主任, *jiedaozhuren*, est donc la personne qui s'occupe des choses de la rue, des habitants. Elle est comme une sorte de délégué proche des gens, elle connaît tout le monde, et fonctionne comme le symbole de toute une époque qui disparaît peu à peu. Aujourd'hui encore, nous pouvons rencontrer dans les Hutong<sup>105</sup> de Pékin, des chefs de quartier ; mais dans l'ensemble des nouveaux quartiers résidentiels des grandes mégapoles chinoises, la fonction disparaît peu à peu. L'exception de Pékin est due à la subsistance de certaines habitations de plein pied, formées de ruelles labyrinthiques, et dans lesquelles le mode de vie a conservé quelque chose d'antan.

### Représentation d'un personnage : « *huo sheng sheng de xingxiang* » (活生生的形象)<sup>106</sup>

En représentant cette femme, chef de quartier, He Jiaying explique qu'il s'est inspiré d'un souvenir d'enfance. Il se rappelait une femme qui comme sa mère, était chef de quartier. Il voyait défiler régulièrement ces femmes chez lui, lorsqu'il était enfant. La mémoire de cette

<sup>104</sup> La *danwei* était, sous le régime de la Chine communiste, une unité à laquelle se rattachaient des groupes de population. La *danwei* regroupait les ouvriers d'une usine, l'école, l'hôpital, les logements mais également les administrations de gestion de ces populations.

<sup>105</sup> Les hutong sont des structures urbaines constituées de ruelles étroites et de petites habitations de plein pied. A Pékin ces hutong sont particuliers car un certain nombre d'habitations représentent de petites villas avec une cour centrale autour de laquelle se répartissent les différentes chambres de l'habitation : on les appelle *siheyuan*, 四合院. Devenues insalubres par la surpopulation et le manque de commodité sanitaire et hygiénique, ces habitations ont été soumises à de grands plans de destruction. Cependant, on en trouve toujours dans les centres villes comme Shanghai, Xi'An, Pékin.

<sup>106</sup> Cette expression a été prononcée par un enseignant (peintre de la *guohua*) de He Jiaying, Wang Guofeng (汪国锋) lorsque celui-ci contemplait pour la première fois cette peinture.



femme, de ses formes rondes et généreuses, s'est transformée en une image profondément ancrée en lui. C'est ce dont il a souhaité rendre compte avec cette peinture. Dans un entretien avec Zhang Yifan (张艺帆), il raconte :

*« J'ai pensé à mon enfance et à l'impression profonde que m'avait laissée l'apparence de cette grosse dame dans la rue. Il y avait souvent des chefs de quartier qui venaient chez moi, ma mère étant également une représentante de quartier ; quand j'étais enfant j'allais souvent avec elles dans la rue. C'est pourquoi, cela m'a laissé une très profonde impression. En plus, la silhouette de son corps rond et bien portant, était très similaire à la plasticité des corps représentés dans les peintures de l'époque Tang. »<sup>107</sup>*

Un souvenir d'enfance qui, mis au regard du jeune adulte qu'il était, s'est transformé en référence aux femmes de la dynastie Tang. Il en retint la corpulence généreuse et la délicatesse féminine. Plastiquement, c'est la ligne qui domine la pratique picturale. Elle souligne les contours gracieux du corps et des vêtements, donnant à l'ensemble une dimension douce et agréable. Cet élan de la ligne provenant directement de la maîtrise du dessin, renvoie directement à l'esthétique de Zhang Xuan. Le naturel qui émane du corps, de sa posture, de son assurance, lui donne ce caractère presque « vivant ».

Les pieds écartés, elle se présente à nous de trois quarts. Son bras gauche replié dans le dos est complètement dissimulé par son corps. Néanmoins nous le devinons par l'apparition d'un pouce et de quelques doigts au creux de ses reins qui maintiennent fermement un éventail de feuilles séchées, une paire de lunettes et quelques pages de papier noircies de caractères chinois. Son bras droit plié en deux, se relève pour tenir une main délicate qui coince entre deux doigts une cigarette allumée. Attardons-nous un instant sur cette main ronde et souple qui levée vers le ciel repose en légèreté sur ce bras coudé. Le geste de la fumeuse est fin et empli de minutie. La cigarette qui se consume lentement incline sa tête rougie vers le bas, l'index et le majeur serrant d'une tranquille pression le filtre. L'annulaire s'appuie doucement sur son congénère par cet étrange réflexe qui fait se retrouver les doigts lors de position qui les mettent en tension. Le pouce, lui majestueux, repose à l'horizontale. Peut-être vient-il de taper le filtre pour faire tomber la cendre excédante ? Et l'auriculaire ? Long et distingué. Il se penche et se redresse vers les cieux dans un mouvement précieux. L'ensemble

---

<sup>107</sup> In *Chinese Contemporary Artists' Documents of He Jiaying*

des doigts de la main se dirige vers l'espace supérieur, comme dans une forme triangulaire. Ils feraient presque penser à une fleur de lotus en train d'éclorre.

Cette main déborde de douceur. Nous dirons même que c'est la féminité qui émane, qui jaillit de cette main que la ligne courbe et arrondie dessine. Une main faite de chair, représentée tout en volume et cela sans modelé. Seul le trait, la ligne donne l'effet du volume, l'effet des petits doigts boudinés. Cet effet d'un corps sans os. Parce que sous ce poignet vigoureux qui soutient avec tant de légèreté cette main féminine, nous ne pouvons distinguer la présence d'une ossature. Aucune saillie d'os, aucune pointe, aucun angle ne vient perturber l'harmonie ronde et glissante de la ligne. C'est comme si le trait filait à la surface du papier comme à la surface du corps, qui englobé de chair moelleuse pouvait amortir et lisser toutes les aspérités malvenues.



Cette main qui aspire à la verticalité dans son mouvement ascendant, nous renvoie directement au rouleau de Zhou Fang, datant de la dynastie Tang, intitulé *Peinture de Femmes aux épingles fleuries*. Zhou Fang, s'est également illustré, au même titre que Zhang Xuan, dans la peinture de courtisanes. Cependant, il a développé la pratique et la recherche de la beauté de ses personnages déjà mise en place par son prédécesseur, en représentant avec davantage de grâce et de délicatesse le quotidien ennuyeux de ces femmes recherchant le divertissement. A l'inverse des peintures de Zhang Xuan, les femmes de Zhou Fang sont de grandes courtisanes, aux longues robes de soie transparentes et aux coiffes volumineuses piquées de peignes et de pierres précieuses. Sur ce rouleau, c'est le spectacle de la beauté qui se déploie au fur et à mesure de sa découverte. Le regard circule horizontalement, découvrant à chaque moment une belle parée de ses atours. Ainsi, six jeunes femmes vêtues à la mode de la dynastie Tang, et représentées selon les codes esthétiques de cette époque semblent goûter au charme d'une existence paisible mais lascive, en jouant avec des animaux et en cueillant des fleurs. L'une d'entre elles porte un éventail de soie et paraît occuper la place de

domestique. Elle est également plus petite que les autres ce qui renvoie à sa condition inférieure de servante. Les autres jeunes femmes, sont plus grandes et sont parées de coiffes plus imposantes. Elles sont aussi vêtues d'étoffes plus raffinées et délicates, où la transparence des voiles révèle les rondeurs de leurs courbes.

Regardons la courtisane au centre du rouleau. Elle porte une robe rouge ceinturée sous la poitrine, recouverte d'un long manteau de voile transparent pareil à une pellicule dorée sur l'ensemble du corps. Un châle pourpre décoré de fleurs rouges repose sur son dos puis tombe lourdement sur chacun de ses deux bras. Ses cheveux sont ramassés en un chignon proéminent parsemé d'épingles d'or. Au sommet de la coiffe, on a piqué une grosse fleur de lotus, rose poudré. Elle esquisse sur son visage rond, un léger sourire que renvoient ses petits yeux aux paupières lisses et pleines. Dirigeons ensuite notre regard vers ses mains. L'une se redresse complètement à la verticale comme la tête d'un serpent prêt à attaquer. Le petit doigt est fin, long et relevé dans la raideur de la position. Les autres doigts sont perpendiculaires au reste de la main, ce qui assouplit l'ensemble et permet de ne pas tomber dans une rigidité bloquée. L'autre main, tournée vers le ciel, tient entre ses doigts une fleur par la tige. La main est tellement maintenue dans l'horizontalité qu'il faudrait effectuer dans la réalité une véritable torsion du poignet pour tenir la pose. La ligne qui dessine le corps glisse délicatement pour rendre tout en douceur le volume de ce corps. C'est uniquement par le trait que la chair est rendue visible, qu'elle apparaît dans toute sa corporéité, toute sa présence charnelle. Cette ligne, comme pour la *daniang*<sup>108</sup> de *La Chef de quartier*, donne forme aux longs doigts dodus. Elle souligne les plis des phalanges, apporte le bombé dans l'articulation du pouce, et allonge ce dernier jusqu'à la tige verdoyante de la fleur. Elle fait également se relever le petit doigt pareil à une virgule, qui dans un acte subtil allège le mouvement en suspension. C'est cette main sans os, ce corps de chair rond et lisse, simplement délimité par le trait du pinceau qui court le long de ses contours, que nous retrouvons dans la peinture de He Jiaying. La souplesse et la délicatesse du corps féminin resplendissent dans cette main à l'attitude fine et gracieuse.

Or la référence aux peintres des Tang ne s'arrête pas seulement à cette posture délicate. Il y a davantage un esprit, une démarche esthétique de la part de He Jiaying qui le rapproche de ces maîtres du passé : le désir de retrouver dans la peinture une force, un élan vigoureux et plein de vie de la représentation. Comme si au fil des siècles la tradition picturale de représentation de personnages avait perdu cet élan, en perdant le contact avec la nature

---

<sup>108</sup> Le terme de *daniang* (大娘) désigne une dame à l'âge avancé et qui inspire le respect.

humaine. Sous les époques Ming et Qing, l'académisme lettré a rabaissé la peinture de personnages au rang inférieur de peinture de portraits des gens de cour. Seuls certains peintres de cour s'exerçaient à cet ouvrage qui était, sinon le lot des artisans. La peinture de courtisanes, s'est empreinte de codes rigides et figés qui ont affaibli la représentation pour la rendre fade et sans vigueur<sup>109</sup>. Les femmes représentées consistaient davantage en une idéalisation éthique de la femme que dans une représentation proche de la nature féminine. En outre, dans un contexte où la peinture *xieyi* 写意, a été portée comme moyen d'expression picturale supérieur, la représentation en *gongbi* 工笔 de personnages ne pouvait pas égaler avec la rapidité de geste et cette forme de vitalité du couple pinceau-encre imposé par cette nouvelle esthétique. C'est à partir de cette période que la peinture *xieyi* 写意 a été reconnue comme moyen efficace de rendre compte du mouvement de vie (*shengdong* 生动) et du rythme spirituel (*qiyun* 气韵), au travers du saisissement rapide, et de la force d'expressivité du geste du pinceau médiatisé par la puissance de l'encre. Toute une esthétique en rapport avec ces nouveaux codes de représentation, s'est alors développée, glorifiant les peintures au lavis noir et blanc, et mettant en place un système de références aux anciens obligatoire. Ainsi, les peintres ont commencé essentiellement à travailler non plus d'après nature, mais d'après les peintures de tel ou tel peintre du passé. La thèse défendue par certains spécialistes de l'art chinois est la suivante : à force de distance avec le réel, la peinture est devenue une caricature d'elle-même. Cherchant la ressemblance dans la copie d'une image peinte, qui elle-même était déjà une prise de distance par rapport au réel, la peinture ne devient qu'une copie de peinture, une image d'image du réel. Elle n'est qu'une espèce de représentation affaiblie, une image déformée d'une autre peinture et donc d'elle-même. Les peintres n'ont pas réussi à renouveler la pratique des anciens ni même à l'égaliser car ils ne se sont pas confrontés à la nature réelle des choses qu'ils représentaient. Shi Tao le déplore lui-même dans ses *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* :

«Vouloir à tout prix ressembler à tel maître revient à manger ses restants de soupe : très peu pour moi ! »<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> C'est ici le point de vue général des historiens de l'art chinois (qu'ils soient chinois ou étrangers); nous retrouvons cette idée citée par Zhang Xiaoling (cité précédemment) mais aussi par He Jiaying lui-même. Nous le justifions également par l'analyse faite par James Cahill sur la peinture chinoise et la pratique des peintres sous l'époque Ming, et la mise en place de l'académisme lettré de Dong Qichang.

<sup>110</sup> RICKMANS Pierre, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère, traduction et commentaire de Shitao*, ed. Plon, Paris, 2007; à ce sujet nous renvoyons le lecteur à la note 6 du chapitre III.

Les peintres ont ainsi perdu cette vitalité interne et vigoureuse qui animait la peinture des anciens. De sorte que nous pouvons comprendre cette critique vis à vis de cette peinture, qui n'atteignait pas la qualité des époques précédentes.

Néanmoins, nous souhaitons souligner un paradoxe que cela soulève : tout en mettant en valeur les concepts de mouvement de vie et de rythme spirituel, les lettrés se sont retournés contre ces peintres de personnages en négligeant la référence directe au modèle, l'utilisation de la couleur et le rapport à la *ressemblance formelle* (*xingsi* 形似). Ce qu'il faut préciser ici, est que cet abandon de la recherche de la forme (*xing* 形) n'en est pas vraiment un. Il s'agit avant tout d'une distance prise par rapport à une forme limitée (*xingzhuang* 形状) qui figerait la chose de la réalité dans une espèce de carapace fixe. La réalité est mouvement. Le Dao est mouvement et avec lui c'est le mouvement de vie qui emporte le monde et c'est ce en quoi la peinture doit consister. Elle doit rendre compte de ce mouvement interne et invisible (mais perceptible) non seulement en tentant d'en donner une image (mais attention : il ne s'agit toutefois pas de la représentation du mouvement) mais également en participant elle-même à cette dynamique. Ainsi dès l'époque Song, les peintres et les penseurs vont petit à petit s'éloigner de la recherche du *xingsi* 形似, et valoriser celle du *chuanshen* 传神, deux concepts qui avaient déjà fait l'objet d'analyses et d'écrits théoriques sous la période des Wei-Jing et des Dynasties du Nord et du Sud. Dans ce courant de pensée, nous évoquerons Su Dongpo dont les écrits ont profondément influencé la production artistique (poétique et picturale) qui suivit. En prônant la recherche de l'esprit vital, il va peu à peu donner davantage d'importance à la représentation du paysage qui pour lui sera à même d'incarner le mouvement de vie. Il théoriserait deux principes : la *forme constante* 常形 (*changxing*) et le *principe constant* 常理 (*changli*). A la *forme constante* est associée la représentation des personnages, des animaux (oiseaux), des architectures et des objets. Quant au *principe constant*, ce sont les éléments naturels comme le paysage de monts et d'eau, les arbres et les pierres, les lacs et rivières et la brume. La *forme constante* est alors à comprendre comme un principe qui définit la notion de forme dans une approche davantage limitée à une extériorité. Les personnages, les animaux et les objets ont une forme qui les caractérise et permet leur identification. Tous sont bien trop liés à la réalité matérielle dans laquelle ils occupent une fonction et au travers de laquelle ils entrent en relation les uns avec les autres. A contrario, le paysage, et tout ce qui le compose, incarne en lui-même cette faculté du monde à se situer dans l'indéterminé et le changeant. Seul le paysage permet à l'artiste ou au poète de projeter ses émotions et d'en recevoir en échange la puissance de la présence du monde. Alors que

nous pourrions imaginer que la représentation de personnages soit celle qui permette de retranscrire au mieux le mouvement de vie, il se trouve que pour Su Dongpo (et les générations qui suivront), il n'en est rien. Bien au contraire, la *forme constante*, *changxing* 常形, enferme les choses dans leur forme extérieure et nous fait perdre la connaissance du monde. Elle ne nous permet pas d'accéder à ce qui constitue l'esprit vital, principe essentiel et nécessaire à la vie. Le paysage quant à lui a cette faculté. Il relève du *principe constant*, *changli* 常理. C'est-à-dire qu'il relève de cette constance qui s'exerce non pas dans une forme extérieure, mais plutôt de l'intérieur même du monde. Le principe constant est ce qui fait que malgré les transformations et le mouvement, le monde demeure ce qu'il est : une unité. Il est donc le principe qui nous permet d'approcher au plus près du principe par excellence : le Dao.



*Ni Zan, Village de pêcheurs, XIVe siècle (96x47cm) Musée de Shanghai*

Quelques siècles plus tard quand le grand peintre Ni Zan déclare que :

« *ne cherche pas la ressemblance formelle* »

« 不求形似 » (*bu qiu xingsi*)

il s'inscrit dans cette tradition particulière qui se met en quête d'une ressemblance (*si* 似) autre, qui dépasse celle des apparences. Quand ces artistes prônent l'abandon de la forme, il ne s'agit jamais d'un adieu à toute forme. Nous le comprenons bien en constatant que les artistes chinois ne sont jamais allés jusqu'à l'abstraction. Et ce encore une fois, non pas parce qu'ils n'avaient pas les moyens de le faire mais parce que l'abstraction est finalement bien

trop éloignée du concept de vie (*shengming* 生命). L'abstraction fait appel à la logique<sup>111</sup>, ce qui ne va pas dans le sens d'une pensée qui s'est construite sur le sentiment de vie<sup>112</sup>. Or avec Su Dongpo les techniques de *gongbi* 工笔 et de *xieyi* 写意 importent peu dans une hiérarchisation de valeurs de style, car l'importance est donnée au sujet de la peinture. Ce qui va changer par la suite avec l'académisme prôné par Dong Qichang, où la technique *xieyi* 写意 fera davantage d'adepte que la technique *gongbi* 工笔. Enfin pour revenir à la question de la référence outrancière aux anciens et à la perte de cet élan de vie, nous affirmons qu'en instrumentalisant la peinture des anciens maîtres, les peintres des XVIIe, XVIII et XIXe siècles n'ont retenu que le résultat en image de leur pratique. De ce fait, la référence n'a consisté qu'en une apparente coquille, une image superficielle de la peinture du passé, réduite seulement à sa forme en surface. Seule l'idée contenue dans la forme apparente comptait. Quand un peintre prenait pour exemple un paysage réalisé par Ni Zan, il ne pouvait capter cette atmosphère silencieuse et baignée de brume légère qui marque ces paysages minimalistes. Seuls les traits en lavis, la forme approximative d'un arbre sortant des nappes humides, l'image édulcorée d'un paysage évocateur demeuraient et constituaient les restes dont parle Shi Tao. Nous pouvons alors nous demander si les concepts esthétiques tant diffusés, se retrouvaient bien dans la peinture et s'ils faisaient véritablement partie d'une recherche esthétique dans la pratique des peintres. Sans répondre à la question nous pouvons tout de même soumettre l'hypothèse suivante : à cette époque (comme à notre époque contemporaine), les concepts esthétiques permettaient de donner un fond théorique à la pratique des peintres en légitimant leur production. Parfois, peut-être que les lettrés et les théoriciens utilisaient ces concepts à des fins économiques, politiques ou idéologiques. En outre, le sort destiné à la peinture de personnages, formant le genre le plus vulgaire de la peinture, ne fut pas à la hauteur de ce que celle-ci avait pu être sous le pinceau de Gu Kaizhi ou de Zhang Xuan. Ce genre pictural perdit alors tout crédit et ce jusqu'au début du XXème siècle avec l'influence de la peinture occidentale et la découverte du nu féminin.

C'est donc l'expression d'une « humanité » retrouvée dans la figure humaine que He Jiaying va chercher dans sa référence aux peintres des Tang. L'époque de la Révolution Culturelle avait, elle aussi, réduit le caractère humain de ses figures en développant la peinture de personnages héroïques. C'est ce que nous avons déjà abordé au travers de la

---

<sup>111</sup> Les premières abstractions de Kupka ou de Kandinsky étaient avant tout géométriques et renvoyaient à une utilisation sérielle de la forme.

<sup>112</sup> Dans la pensée chinoise, et nous l'avons déjà évoqué, il est toujours question du senti (physique et émotionnel) et de la vie. Toute la pensée semble se développer autour de ce principe fondamental qu'est la vie.

citation de Zhang Xiaoling. La « peinture rouge » est une peinture idéologique où le symbole dépasse la dimension humaine. La peinture de personnage n'a pour fonction que la conceptualisation politique du message idéologique dont elle se fait servante. C'est ainsi, que cette peinture est également dépourvue de cette vigueur simple et complexe de vie.

Avec *La Chef de quartier*, He Jiaying avoue qu'il a cherché à représenter intentionnellement un personnage à la personnalité complexe tout en créant une image contenant de cette vie, de cet élan vif et animé qui est le dilemme paradoxal de la création picturale. Car ce que cherchent les peintres de personnages est toujours ce sentiment de vie de la peinture. C'est une sorte de quête illusoire et de nombreuses histoires fantastiques y font référence. Dans les Chroniques de l'Étrange de Pu Songlin, le récit n°6 intitulé « la Fresque », raconte l'histoire d'un jeune homme venu dans un monastère qui, impressionné par la vie merveilleuse représentée sur une fresque du temple, se voit, dans la nuit, immergé dans la peinture. Le texte met l'accent sur le caractère vivant des créatures figurées ; ce qui plonge le jeune homme dans une fascination troublante :

*« Les murs latéraux étaient couverts de peintures d'une si merveilleuse finesse que l'on aurait cru les figures vivantes. »*

La peinture semble animée par un souffle vital qui renforce l'illusion de vraisemblance. Elle paraît vraie, comme envahie de vie, et sa ressemblance dépasse de loin la forme extérieure du modèle auquel elle se réfère et nous donne à percevoir et à sentir sa forme intérieure. Ce qui rend une peinture réussie est sa capacité à figurer la vie, le mouvement de la vie (生动, *shengdong*). Ce qui importe dans une peinture est cette étrange et paradoxale sensation que l'image que nous voyons semble se mouvoir en silence.

Autre exemple de la manifestation de cet élan vital contenu dans la peinture, la peinture *Chanson de marche*, 踏歌, *tage*, de Ma Yuan, où le souffle de vie remplit l'espace. Les montagnes se dressent avec une telle magnificence, une telle splendeur, qu'elles paraissent émerger des nuages. La brume qui se répand tout autour donne l'impression de circuler et d'envahir l'ensemble du paysage. Quant aux personnages dans la partie inférieure droite de l'image, ils piétinent gaiement en tapant des mains, jouant de leurs instruments. Nous croirions qu'ils se déplacent en sautillant, comme si les traits appuyés du pinceau les faisaient bondir à chaque touche. Les plages d'herbes courbées au premier plan, se couchent sous le souffle d'une brise légère. Le ruisseau juste derrière s'écoule dans une course



tumultueuse et dense. Tout l'ensemble jaillit de l'image comme la vie jaillit d'un paysage. Rien ne paraît figé et pourtant le réalisme n'est pas photographique. Nous avons bien devant nous une peinture, une image de paysage. Nous savons que les personnages ne sont pas réels, ils ne ressemblent pas à des hommes réels. Et pourtant, c'est le sentiment de la vie, du mouvement de vie qui explose de part et d'autre de la peinture, et nous plonge dans l'illusion de vraisemblance.



*Ma Yuan, Chanson de marche, XIVe siècle*



*(détail)*

He Jiaying s'inscrit alors bien dans cette tradition picturale où ce qui compte avant tout est cette quête du souffle vital qui fait se mouvoir les figures dans l'immobilité de leur représentation. Ce souffle, qui circule de toute part dans la peinture, fait s'animer en silence les êtres qui la peuplent tout en plongeant le spectateur dans un état de fascination étrange. En ce qui concerne le corps de la vieille dame dans la peinture de He Jiaying, il est bien l'incarnation de l'humain. Parce que tout en lui témoigne de l'humanité de cette personne. Il n'est pas la représentation d'un idéal politique. Il ne sert en rien des principes idéologiques. Il

nous met face à sa propre esthétique, matérialité en puissance, présence de l'humain dans cette femme à la posture si assumée.

Comme la belle du palais sur le rouleau de Zhou Fang, les épaules de la vieille sont courbes, aucun angle ne vient rompre la douceur de la ligne qui s'écoule vers le bras. Ce qui est surprenant ici est toute cette souplesse du corps qui comme celui d'un mollusque ne tient debout que par les muscles ancrés dans sa chair. Nous avons l'impression d'avoir face à nous des êtres invertébrés, sans structure osseuse pour les maintenir à la verticale. Pourtant ces figures font preuve d'une force et d'une vigueur en contradiction même avec cette absence d'os. Car ce n'est pas sur une structure que tiennent ces corps. Ce n'est pas autour d'un squelette que vient s'accrocher la chair. Ce qui donne l'élan robuste et solide à ces figures de femmes est l'« esprit » (*jingshen*, 精神) qui circule en elles et se répand dans l'ensemble de la peinture. L'« esprit » est comme l'âme de la peinture. Il est ce qui se dégage, ce qui émane d'elle tout en contenant son existence même. Une peinture dépourvue de cet « esprit » n'est pas une peinture réussie. Si une peinture n'est pas capable de retranscrire ce mouvement vital qui anime toutes choses qui existent en ce monde, si elle n'est pas en mesure de faire apparaître ce qui n'apparaît pas, elle ne possède pas d'« esprit ». L'« esprit » est justement ce qui n'est pas visible en tant que chose représentée mais qui est rendu visible par son caractère événementiel. En effet, l'« esprit » est ce qui fait événement dans la peinture en advenant. Il appartient au devenir et non à la forme. Il fait partie de ce lieu des possibles, où rien n'est jamais fixé dans la forme mais qui induit les formes. L'« esprit » est ce qui fait se tenir debout les figures, leur apportant ce souffle de vie nécessaire non pas à leur ressemblance avec la réalité, mais à leur vraisemblance.

Et c'est en cela que cette peinture marque un point crucial dans l'évolution de la *gongbi* contemporaine. He Jiaying raconte une anecdote survenue alors qu'il était aux Beaux Arts de Tianjin. La première fois où un de ses professeurs, Wang Guofeng, a contemplé cette peinture, il est tout d'abord resté muet. Puis au bout d'un moment, il lui a dit :

*« Tu as réussi à peindre ce que les peintres de notre génération ont recherché à réaliser pendant ces dernières décennies sans jamais y arriver ! »*

He Jiaying lui a alors demandé ce que c'était, et ce dernier de répondre :

*« Une image, une image débordante de vie ! »*

« 形象，一个活生生的形象！ », (« *xingxiang, yige huo sheng sheng de xingxiang !* »)

Le professeur reconnaît humblement le caractère « exceptionnel » (en tout cas pour lui et à l'en croire pour une partie des gens de sa génération) de la prouesse plastique que vient de réaliser le jeune He Jiaying. Le maître emploie le terme de *xingxiang* 形象, image-forme. Ce qu'il veut dire ici est que le jeune He Jiaying a réussi à rendre compte sur le papier d'un *yixiang* 意象. Ce *yixiang* 意象 qui s'est manifesté à lui sous la forme d'un souvenir, He Jiaying l'a retranscrit dans cette image picturale. Une image si forte et si empreinte de vraisemblance qu'elle réussit à son tour, à provoquer chez le spectateur l'émergence d'un *yixiang* 意象. En outre, le professeur fait également usage de l'expression « 活生生的 » (*huo sheng sheng de*) qui contient un double sens : le premier témoigne d'une force de vie débordante. Cela rejoint dans un premier temps la tradition chinoise de pensée de la vie. L'autre signification est celle d'un mouvement de vie, de quelque chose qui se produit sous les yeux, directement en face de celui qui en fait l'expérience. La langue chinoise révèle une fois de plus sa beauté et sa complexité : à la remarque de ces deux significations, le sens s'en trouve doublement enrichi et amplifié. C'est la vie qui naît et se montre tout à la fois et cela dans l'instantanéité de la contemplation. Au-delà des principes de *shengdong* (生动) et de *qiyun* (气韵), c'est cette vie même, qui jaillit comme un feu d'artifice aux yeux de Wang Guofeng. Et c'est cette ligne de conduite que va tenter de suivre He Jiaying par la suite dans sa pratique artistique : rendre ses lettres de noblesse à la peinture de personnages en *gongbi* 工笔 en rendant manifeste par la recherche minutieuse de la ressemblance (*si*, 似), une certaine intériorité<sup>113</sup> féminine.

### **Vide : lieu d'émergence de la vie**

Mais revenons à l'œuvre qui nous intéresse ici. D'abord le format : un rectangle peu allongé dans sa verticale, presque carré. Un personnage est placé au centre gauche de la peinture. Un pied vient toucher le bord inférieur du cadre alors qu'un espace circule entre le haut de son crâne et le bord supérieur. Derrière, une espèce d'arbre se déploie à l'horizontale sans que nous puissions déterminer s'il s'agit de la cime ou de la base des racines. Impossible

---

<sup>113</sup> Nous développerons cette notion d'intériorité dans notre troisième partie. Il ne s'agit pas là d'une puissance psychologique reflétant les tourments de l'âme du modèle, ni même du sujet peint (le souvenir de cette *Daniang*); il est ici davantage question d'une forme intérieure (qui est intrinsèque à une forme extérieure), quelque chose qui se rapprocherait de la notion d'essence sans pour autant constituer une idée, un concept de féminité.

d'en distinguer l'origine, ni le commencement. Car cet arbre semble trouver son origine nulle part. Il émerge tout d'un coup du vide qui englobe tout le reste de l'image. Les branchages entrelacés s'érigent comme une apparition, sans provenance déterminée. Ils sortent soudainement et comme par magie. Comme si le peintre avait voulu qu'ils soient là sans se soucier de tout réalisme qui les *rattachait* à la terre. Comme si tout à coup, l'arbre se montrait à nous comme une illusion, un tour d'illusionniste. Du fond vidé de tout autre présence, il sort tout à coup, ou plutôt tout *d'un coup*, comme sous le coup d'une baguette magique. Le pinceau du peintre est cette baguette, qui du vide du papier permet aux sujets de la peinture d'apparaître, nous donnant l'illusion que cela se produit presque instantanément. L'arbre, qui survient derrière la femme, représente bien ce sentiment d'apparition soudaine que nous pouvons parfois percevoir face à une peinture. Le surgissement des formes nous attire et nous captive, parce que justement, le caractère instantané (qui est une illusion) de leur apparition, vient du fait que ces formes semblent venir de nulle part déterminée. Ou bien, pour le dire autrement, de toute part. Parce que le vide qui remplit l'espace du fond de la peinture est à la fois et paradoxalement une négation d'un possible lieu de provenance et l'éventualité d'une possibilité à l'infini de lieux de provenance. Manifestation sensible du « nulle part », le vide occupe l'espace de la peinture et nous berce dans l'illusion de l'apparition magique de l'arbre. Cet arbre trouve ses racines dans l'absolument vide, dans l'absence de terre, dans le « nulle part ». Eventualité sensible d'un « toute part », cet arbre se dirige vers deux pôles opposés et se dresse comme une barrière derrière le personnage. Telle une barrière végétale, il crée une rupture dans l'espace de ce vide omniprésent. Et en effet, ce que permet de séparer cet arbre nouveau n'est rien d'autre que le vide total. L'absence de toute chose ou élément qui pourrait peupler la peinture. Pas de paysage, pas de décor. C'est le vide qui domine. Pourtant ce personnage de vieille femme, de *daniang*, (大娘), à la corpulence ferme et solide, ne flotte pas dans un espace nébuleux et atmosphérique. Par la rigueur de sa posture, la droiture de son corps, l'aplomb avec lequel elle est posée là, elle-même semblable à un arbre robuste, ne nous laisse pas imaginer ce vide comme le lieu céleste des peintures de divinités volantes (*feitian*, 飞天) portées par des nuées en volutes. Ce personnage de *Daniang* immobile, bien droit sur ses jambes nous ramène à la réalité. Nous cherchons la rue dans laquelle elle pourrait regarder passer les vélos (nous sommes en 1981 !). Nous nous demandons de quel côté se trouvent ses camarades en train de jouer au Majong. Où est la chaise pliable sur laquelle un vieux fait la sieste ? La petite maison de brique rouge est-elle juste devant ? Des enfants courent-ils tout autour ? Et les jeunes gens qui portent les premiers *blue jeans* ? Et le trottoir mouillé pour

rafraîchir cette chaude journée d'été ? Rien de tout cela n'apparaît. La ville entière a été engloutie par le vide. La rue même qui figure dans le titre en chinois (*jiedao*, 街道, la rue, la voie publique) a disparu. Mais est-ce vraiment une disparition ?

Il est alors légitime de se demander si bien plus qu'une absence, qu'un engloutissement de la rue, du décor, d'un paysage quelconque, ce n'est pas plutôt la naissance d'un monde qui s'opère dans ce vide. C'est-à-dire qu'il semble qu'au contraire d'une absence de la rue, d'une absence de la ville et tout ce qui l'habite, le vide du papier fonctionne comme ce qui existe avant l'apparition de quelque chose. Ce vide est le lieu de la naissance de toutes ces choses avant même que celles-ci ne viennent au jour. Avant même qu'elles prennent forme dans la réalité, avant même qu'elles ne trouvent une forme, et qu'elles s'incarnent dans une image. Le règne de ce vide nous montre le règne de l'origine des choses. C'est le vide taoïste : le vide de la transformation, de toutes les métamorphoses. Le vide qui donne forme à l'informe, qui fait devenir forme ce qui n'en a pas. Le vide qui fait apparaître les choses en les rendant visibles. C'est du vide qu'émerge la vie, et de la vie, les choses qui s'animent par les forces et les souffles qui circulent grâce à ce vide. Là encore la référence aux peintres des Tang est directe. Dans le rouleau de Zhou Fang, seul un arbre fleuri (un magnolia ?) dans l'extrémité gauche, complète la présence des femmes et des animaux. Il se dresse lui aussi dans toute sa verticalité, et ses fleurs, au teint rosé, suivent le même mouvement. Tout devant, quelques lignes viennent esquisser la possibilité d'un ancrage du tronc dans un sol. Les traits dessinés suggèrent à peine l'idée d'une terre que viennent rehausser des ombrages d'encre sombre autour. Mais derrière, le second tronc s'élance rigide et fier vers les cieux sans prendre départ d'une quelconque allusion terrestre. Et c'est comme si lui aussi sortait de ce vide, magiquement et soudainement. Comme l'arbre peint dans *la Chef de quartier*, il sort de l'espace vide du fond comme une apparition magique et merveilleuse.

Nous retrouvons cette présence du vide dans un certain nombre de peintures de He Jiaying tels que certains portraits comme *Etudiante coréenne*, *Jeune fille brodant*, *Comme un nuage*, *Feuille esseulée*, ou encore *Pomme rouge*. Comme dans le rouleau de Zhou Fang, ou *la Chef de quartier*, le vide marque l'espace de la peinture duquel les sujets féminins émergent sous nos yeux. Un exemple, encore plus frappant de cette apparition venant du vide, est la peinture intitulée *Raisins acides* datant de 1988 (245cmx175cm).



Cinq jeunes femmes semblent goûter au plaisir de la cueillette du raisin, par une douce atmosphère de fin d'été. Elles se séparent en deux groupes distincts dont l'un à droite, nous montre trois d'entre elles debout dans des occupations isolées, alors que les deux autres partagent un moment de détente et d'échange musical (l'une jouant de la flûte et l'autre l'écoutant lascivement). Pour décor, une pergola minimaliste supporte le feuillage abondant d'un unique pied de vigne, planté devant la jeune fille à la robe fleurie de rose. Le sol est simplement marqué par un lavis d'encre grisâtre qui s'estompe dans le fond pour disparaître. Ce qui nous intéresse dans cette peinture est la manière dont les éléments de l'image naissent du vide et comment ce vide entretient cette dimension de possibilité de l'émergence des choses. La pergola, qui structure la composition, fonctionne ici comme une architecture rudimentaire aux lignes orthogonales et stables. La perspective utilisée est cavalière, ce qui ajoute un effet de simplicité de la représentation d'un espace franc et direct. Nous sentons bien que le souci du peintre n'est pas de donner l'illusion d'un espace profond, mais de suggérer la profondeur de cet espace. La perspective cavalière permet donc cette avancée vers le lointain du tableau, effet agrémenté par le vide laissé dans la brutalité du papier vierge. De plus, cette pergola est plantée dans un sol qui ne la retient pas. Elle semble juste prendre son départ dans ce sol sans que le dessin ne vienne en donner une limite. Rien ne nous montre cette implantation dans la terre, et les pylônes verts, qui soutiennent la structure blanche, paraissent se colorer tout d'un coup, de manière assez brutale, de cette « terre » à peine

esquissée. Il en est de même, dans le coin supérieur gauche, où les lanières horizontales sortent du vide du papier comme par enchantement. Elles apparaissent tout en transparence, comme si leur naissance se faisait au fur et à mesure de leur prolongement. Autre point assez troublant et qui retient l'attention est la jeune fille à la robe blanche de voiles fleuris. Alors que les autres figures qui occupent l'espace assument une présence forte et manifeste, celle-ci s'évanouit presque dans le fond. Les contours de son corps sont fins et parfois, à peine perceptibles. La couleur de sa peau est dépourvue de ce rose poudré qui rehausse les autres corps chaleureusement. Sa robe transparente laisse entrevoir le gris de la terre. Même ses pieds sont contaminés par la couleur grisonnante, et nous les distinguons tout juste. Cette jeune femme est comme happée par ce fond qui la dévore et l'emporte dans une disparition prochaine. Tel un spectre blanc, elle surgit de l'espace en contrastant avec sa congénère vêtue de pourpre au premier plan. Mais est-ce une disparition ? Ne serait-ce pas plutôt de cette naissance dont nous avons parlé plus tôt ? Car en effet, c'est comme si la peinture se révélait dans toute sa fragilité. Fragilité d'un médium qui n'est qu'une illusion, une apparition telle une magie merveilleuse. Fragilité des corps qui prennent forme et naissent du vide qui les nourrit. He Jiaying nous montre là l'émergence des figures comme s'il nous révélait l'illusion de la magie de leur apparition. Quant à l'arbre, il reprend cette même dynamique ascendante que nous voyons dans son homologue derrière la figure de *daniang* de *La Chef de quartier*. Il progresse avec une vigueur pleine de vie, et grimpe sur la pergola dans un mouvement que nous croirions continuer sans fin. Il nous donne l'impression de poursuivre sa croissance et nous pouvons l'imaginer pousser encore et encore, jusqu'à recouvrir entièrement la partie supérieure de la peinture.

### **Esthétique de l'arbre : l'arbre et le corps**

L'arbre de la peinture de *La Chef de quartier* produit le même effet. En fait, en apparaissant dans l'image, l'arbre se manifeste comme un devenir, quelque chose qui s'actionne et dont le mouvement d'apparition relève du sensible. L'arbre qui pousse en prenant racine nulle part et de toute part, nous fait assister à sa naissance. En le faisant venir de rien, comme ça, sans aucune raison originaire, He Jiaying nous permet de contempler son apparition. Il nous fait participer à sa mise en visibilité, à sa transformation sensible. Entre les branches centrales, nous pouvons encore voir les traits de crayons esquissés qui cherchent la ligne juste. Un enchevêtrement de lignes noires fourmille, grouille. Elles sont elles aussi des marques de cette apparition. Un magma léger et fin qui va donner naissance à ce tronc nouveau et multiple. En effet, les ramifications issues du tronc central se dispersent et se propagent

dans des directions longilignes, comme si elles suivaient le courant d'un ruisseau. Ces branches sont semblables aux eaux galopantes d'une petite rivière. Elles donnent l'impression au spectateur de courir en remontant vers la cime, en direction du feuillage dans lequel elles s'agglutinent et se rejoignent en un bouquet de verdure. Elles sont animées de ce souffle vital que nous mentionnions précédemment. En outre, nous pouvons observer un peu partout autour des branches, la présence de petits bourgeons vert-bleu (la couleur *qing*, 青) cernés de noir. Ces petites capsules colorées parsemées par-ci par-là, renvoient également à l'idée d'une nature en train d'éclorre et de germer. L'arbre croît au rythme de la vie et c'est au spectacle de son épanouissement que nous sommes conviés. Il est alors pour l'instant le seul élément qui ait pris naissance de ce monde. Le reste de la rue étant encore au stade de gestation.

Le personnage de *daniang* paraît maintenant encore plus énigmatique. Il ne reste plus qu'elle en tant qu'être vivant au milieu de ce vide gestationnel. L'arbre qui s'érige derrière elle accompagne sa verticalité en venant souligner la rectitude de son dos. D'un point de vue pictural, l'arbre vient redoubler en masse le volume occupé par le corps de cette femme si posée. Il vient apporter par sa courbure et son élan de croissance, la légèreté nécessaire à l'ensemble. Il contre balance la rigidité de ce corps en glissant comme une vague végétale. Mais il donne également un contrepoint dynamique en jouant sur les directions obliques et l'élévation. En fait, l'arbre a pour fonction de rétablir un équilibre fin et juste entre stabilité, immobilité, et ce mouvement propre à la vie, à cette légèreté de la poussée croissante. Il accompagne le personnage dans le souffle qui les lie tous deux au monde. Avec l'arbre, la vieille femme entre dans ce mouvement vital qui unit toutes les choses du monde. Et nous comprenons alors pourquoi tout le reste de la rue devient inutile à représenter. Le reste n'a pas besoin d'apparaître à notre regard. La rue, les gens, la ville rien de tout cela ne permettrait de rendre compte de cet élan de vie qui circule avec tant de force dans cet unique arbre naissant. Et la dame debout, les jambes légèrement écartées ne pourrait plus s'enraciner dans ce papier sans cet arbre qui lui donne toute sa rectitude. Le végétal permet de la mettre en valeur et de lui offrir sa présence d'être vivant, d'être humain. Cette femme est un être humain. Elle est cette présence si particulière de vie toute différente de celle de l'arbre. Elle est elle-même l'incarnation de cette vie qui se propage dans la peinture. Incarnation parce que le corps représenté devient le média qui rend visible le mouvement de la vie.

### **Importance du vêtement**

Ainsi, cette peinture « débordante de vie », comme l'avait qualifiée Wang Guofeng, n'est pas seulement contenue dans le corps brut et nu. La *daniang* est habillée, et son



vêtement accompagne son corps comme son propre redoublement. Un pantalon large et court coupe les mollets. Juste en dessous, des chaussettes remontées au maximum cachent les chevilles et viennent se glisser à l'intérieur de souliers de toile noire. En haut, un chemisier blanc, sans manche et échancré au niveau des aisselles, découvre le bras massif de la vieille dame. Le chemisier est fermé sur un ventre bien arrondi par deux petits boutons discrets. Dessous, une sorte de caraco cache sa poitrine imposante. Là encore, nous ne voyons que très peu de modelé pour donner forme aux volumes. Le vêtement se dessine sous les traits du pinceau. Le corps volumineux se devine sous les drapés des tissus. François Jullien<sup>114</sup> émet la remarque suivante : ce qui paraît important au peintre de personnages est de retranscrire « la communication des souffles invisibles » qui parcourent le corps et qui le relie au grand mouvement des souffles dynamiques qui régissent le monde.

*« À quoi sert et ce que figure l'ondulation du vêtement : celle des pans et des plis, des manches, de la ceinture. Car seul le réseau de courbes tissé par le vêtement rend sensible au-dehors ce filet intérieur des conduits cardinaux ; traversé par un flux d'énergie, il est à même de laisser passer, par sa vibration, ces pulsations rythmiques. »*<sup>115</sup>

Le vêtement enveloppe le corps pour mieux faire ressentir l'énergie dynamique qui l'habite. Tous les plis, toutes les courbes et arrondis des tissus animent la peinture en rythmant de lignes et de replis le volume lisse du corps. Bien plus qu'un accessoire décoratif, le vêtement se place en passeur d'énergie, miroir du mouvement de vie intérieur qui se meut dans chaque être. Néanmoins, ce vêtement ne dissimule pas le corps. Il n'est pas une carapace, une sur-peau qui donnerait à voir autre chose que le corps qu'il recouvre. « Le vêtement est un corps transformé en notre peau même »<sup>116</sup> parce qu'il a la capacité d'incorporer le corps. Le vêtement épouse les formes du corps, il en suit les lignes et les creux. Par sa faculté plastique et malléable, il est « ce corps non anatomique » qui fait apparaître le corps, « le donne à voir » et le « révèle »<sup>117</sup>. Il est l'incarnation de la vie qui s'active dans le corps parce qu'il en est l'image. Il est ce média qui permet au corps d'exister hors de lui-même, dans une sorte de double « extériorisateur » qui le fait naître au regard. Il permet l'émergence d'une humanité renfermée dans le corps et c'est en cela que réside la différence avec l'arbre. Le corps habillé est un corps humanisé, par la faculté que détient le vêtement à renvoyer une image intime,

---

<sup>114</sup> JULLIEN François, *Le Nu impossible*, ed. du Seuil Points essais, Paris, 2005.

<sup>115</sup> Op. cité p. 34

<sup>116</sup> COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*, traduit de l'italien par Martin Rueff, ed. Rivages, Paris, 2010 – p.128.

<sup>117</sup> Op. cité. P. 128

intérieure du corps. Et encore une fois, cette intériorité ne sera pas celle d'un être psychologique mais plutôt de l'être présent de la vie révélée.

## **2 – 2 Le rôle de Lang Shining dans la tradition picturale chinoise**

Nous souhaitons maintenant aborder la pratique d'un peintre assez particulier qui à notre avis, a joué un rôle certain dans l'évolution de la pratique picturale en *gongbi* et notamment dans la représentation de personnages. Bien que He Jiaying ne le mentionne pas directement, il nous a semblé légitime et justifié de souligner que ce peintre, au statut plutôt ambigu, a marqué profondément la peinture de personnages en contribuant à l'avènement d'un certain nombre de nouveautés, et une première assimilation manifeste d'une tradition étrangère par la tradition picturale chinoise.

Lang Shining, 郎世宁 fait partie de ces peintres étrangers acceptés et reconnus à la cour de l'Empereur Kang Xi de la Dynastie Qing. Il est né le 19 juillet de l'année 1688, à Milan et avait pour nom d'origine Giuseppe Castiglione. Il devint prêtre de l'Eglise catholique à l'âge de 26 ans et partit comme missionnaire en Asie. Il arriva tout d'abord à Macao puis séjourna à Canton. Ce n'est qu'ensuite qu'il arriva à Pékin où l'Empereur Kang Xi l'accueillit à sa cour, faisant de lui un peintre officiel du palais. Il resta au palais bien après le règne de Kang Xi, et poursuivit sa carrière de peintre de cour jusqu'au règne de l'Empereur Qian Long. D'autres peintres se succédèrent dont l'histoire retint le nom tels que le Français Jean Denis Attiret (Wang Zhicheng 王致诚), le Bosniaque Ignatus Sicklart ( Yi Qimeng 艾启蒙), ou un autre Italien Joannes Damascenus Salutis (An Deyi 安德义). Mais aucun d'entre eux ne tint une place aussi importante que celle de Lang Shining qui fut le premier à s'installer au palais impérial et qui marqua incontestablement la tradition picturale chinoise. Aujourd'hui, son importance est reconnue aussi bien en Occident qu'en Chine où la vente de ses peintures a atteint une cote sans précédent.

### **Description de la peinture représentant le portrait de l'Impératrice Xiao Xiandun**

Lang Shining occupa une place toute particulière au palais impérial. Il eut le privilège de peindre les gens de cour et notamment l'Impératrice Xiao Xiandun dans un portrait majestueux (*Xiaoxian Dun Huanghou Xiang* 孝贤沌皇后像, 1736, conservé dans la collection du Musée de la cité Interdite de Pékin).



Assise sur un trône surélevé, l'Impératrice pose de face. Posée au centre du tableau, elle repose ses pieds sur le socle doré du siège impérial. Le socle est entièrement sculpté et orné de pierres de jade et de jaspe rouge. Dans la partie inférieure, deux dragons volants se rejoignent en une fleur de lotus qui définit le centre. Les pierres précieuses sont elles-mêmes décorées de fleurs et forment ainsi une frise alternant des cœurs rouges et verts. Le dessus du socle reprend le motif floral en bordure en créant un cadre qui répète sa forme carrée. Dans chaque coin, nous retrouvons à nouveau des fleurs accompagnées de volutes. Sous les pieds de l'Impératrice nous distinguons quelques éléments amenant à imaginer un motif central. Derrière, le socle se poursuit et supporte l'imposant siège impérial. Nous pouvons alors apercevoir dans chaque angle le motif floral au cœur de jade repris, marquant ainsi l'unité entre la base principale et son avancée où reposent les pieds de l'Impératrice. Quant au trône lui-même, il est un objet d'ébénisterie de haute réalisation technique. Chaque pied représente

une tête de lion formée de nuages qui dans la bouche semble rejeter une grosse patte pourvue de griffes. Ces grosses pattes massives et puissantes tiennent en équilibre sur une boule (qui représente une perle de jade). Au-dessus, nous observons à nouveau un étage solide et massif pourvu de la frise florale aux pierres précieuses puis l'assise elle-même. Un mince et plat coussin rouge est installé comme première épaisseur du siège. Il est surmonté d'un coussin beaucoup plus important de soie décorée aux couleurs impériales. Sur un fond jaune doré (la couleur de l'Empereur), se répandent des volutes nuageuses rouge et vert. A quelques endroits, nous pouvons également voir des trios de perles aux mêmes couleurs. Cette assise ressemble à un paysage céleste teinté par le jaune doré du Fils du Ciel<sup>118</sup>, où s'envolent les nuées divines dans une danse légère. Les accoudoirs et le dossier sont entièrement sculptés de dragons volant parmi les nuages. La lourdeur du trône est alors allégée par ce travail minutieux de la partie supérieure, qui laisse transparaître l'espace au travers. L'ensemble du siège semble reposer massivement sur la terre : la base est solide, pesante. Puis au fur et à mesure que notre regard se lève vers le haut, le siège s'affine, se découpe et comme dans l'espace des cieux, permet au vide d'y circuler. La métaphore apparaît : les pieds ancrés sur la terre, la Famille Impériale n'en est pas moins une représentante des cieux. Et le siège sur lequel ses membres prennent place doit en être l'image : nous passons progressivement les différentes étapes qui nous mènent de l'espace terrestre, accompagné des rigueurs des frises, de la puissance des lions, mais aussi de la beauté matérielle des fleurs et des pierres précieuses, à l'espace céleste des nuages et des dragons, légers et majestueux, flottant dans le vide et semblant être mus par le mouvement et l'énergie du monde.

Sur le sol, un tapis. Sur ce même fond jaune doré, se détachent des motifs géométriques rouges. Les motifs s'alternent en trois groupes de manière linéaire. Dans le fond, ils sont arrêtés par une bande horizontale qui marque la fin du plancher et le début du mur qui se dresse en fond monochrome. L'ensemble de ce décor est construit grâce à une perspective centrale savante et méticuleuse qui nous rappelle celle de Piero de La Francesca dans Le Retable San Marco. La Vierge portant dans ses bras l'enfant Jésus, est assise sur un trône. Au sol, un tapis aux motifs géométriques renforce une perspective centrale déjà présente dans la composition du siège royal, lui – même situé au centre du tableau. Tous les éléments du tableau (les lignes du tapis, la colonnade de personnages, le trône) dirigent le regard vers le point de fuite central placé au niveau de la tête de la Mère du Christ. Dans la peinture de Lang Shining, tous les éléments (du tapis au trône) nous amènent en un point central reposant au

---

<sup>118</sup> L'Empereur en Chine était désigné ainsi.

niveau du visage de l'Impératrice. Nous dirons même que le peintre a placé ce point au centre de ce visage, là où est représenté le nez de l'Impératrice. Exigence d'équilibre et de rigueur qui construit le tableau autour de ce nez sans chercher à le dissimuler ! Harmonie et stabilité règnent tout autour de ce nez. L'impératrice porte son point central au milieu de la figure, comme son nez ! Faute de goût de la part de Lang Shining ? Ou encore excès de composition aveuglante ?

Mais revenons au sujet qui nous préoccupe. Le peintre a su accomplir ce qu'il se devait d'accomplir pour remplir son rôle de peintre impérial. Il a rendu avec art la magnificence du personnage, sa grandeur et le symbole qu'il incarnait alors. En chinois, impératrice se dit « Huang Hou » 皇后, c'est-à-dire « derrière l'Empereur ». Elle est la deuxième personne la plus importante après l'Empereur. Et de ce fait, elle représente également la force, la puissance et la pérennité de l'Empire du Milieu. Et c'est ainsi que l'utilisation de cette perspective centrale à l'extrême trouve sa légitimité. Elle valorise et accompagne le portrait dans sa symbolique impériale et céleste. Elle est une démonstration de rigueur et de stabilité qui renforce l'assise du pouvoir.

### **Compositions : deux conceptions de représentation de l'espace**

Cependant, nous ne pouvons nous empêcher de penser que pour le peintre elle relève également d'une certaine démonstration de sa maîtrise technique et scientifique occidentale dans la représentation de l'espace. Nous pouvons affirmer que Lang Shining a participé à la construction d'une toute nouvelle tradition picturale dans la Chine Impériale du XVIIIème siècle, en introduisant la notion de perspective centrale dans la composition. Certes, les peintres chinois connaissaient la perspective mais de manière plus intuitive. Ils avaient essentiellement recours à la perspective cavalière ou atmosphérique. Car finalement, dans la recherche esthétique des traditions passées, l'espace n'est jamais compris comme une chose à construire telle une architecture. Sa stabilité ne réside pas dans sa structure mais plutôt dans l'équilibre des forces qui lui sont intrinsèques. Il est traversé par les souffles *yin* 阴 et *yang* 阳, par la dynamique de ces souffles qui circulent et qui font le mouvement du monde. Ainsi, les petites maisons en bord de rivière, les pagodes et les abris, suivent également la composition de l'ensemble du paysage. Elles ne définissent pas l'ensemble mais c'est l'ensemble qui les définit.

## Soucis d'équilibre : *Voyage dans les Monts Huayang* de Shi Tao

Nous prendrons pour exemple la peinture de Shi Tao, 石涛 intitulée, *Voyage dans les Monts Huayang* “游华阳山”.



Sur un rouleau vertical se déploie un paysage de monts et de fleuve (*Shanshui* 山水) arboré de pins et occupé par quelques habitations disséminées en trois endroits. A première vue, nous décrivons le paysage de la manière suivante : au premier plan, un énorme rocher blanc bloque notre vue du premier groupe de maisons qui apparaît discrètement derrière. Vient ensuite le second plan, envahi par une végétation dense de pins, de bambous et d'arbustes. Cet ensemble végétal est accompagné sur la gauche d'une construction architecturale sur pilotis : serait-ce un pont traversant une rivière ? Ou bien une partie surélevée d'une maison ressemblant à une sorte de terrasse couverte (une sorte de « pergola » comme dans les villas traditionnelles du sud de la France). Peu importe, car ce qui compte est l'occupation de l'espace par cette construction humaine et l'équilibre qu'elle apporte à l'ensemble composé d'éléments naturels et d'autres dits « culturels ». Au troisième plan, les montagnes se dressent droites et grandioses dans un fond blanc de brume et de nuages. Adossée à la montagne centrale, une nouvelle habitation montre ses toits à l'avant relevé. A l'analyse de cette composition, nous serions en peine de définir un schéma de composition. Pouvons-nous parler d'une composition triangulaire en nous basant sur la montagne saillante du troisième plan ? Cette

entrée ne suffirait pas car une grande partie de la peinture n'entre pas dans ce schéma. Pourrions-nous alors nous contenter d'une analyse par étapes, c'est-à-dire en reprenant la décomposition des plans et en traitant l'espace de la même manière telle une succession d'éléments spatiaux qui permettent au regard d'entrer petit à petit dans le paysage ?

Or, à la lecture du *Traité de peinture de paysage*, (*Shanshui Huahua Li* 山水画画理) de Chen Yupu (陈玉圃), tout s'éclaircit. Chen Yupu nous explique que la composition d'une peinture peut se retrouver dans la forme triangulaire mais pas seulement. Il existe aussi des peintures dont la composition est basée sur la forme ronde, la courbe et plus précisément ce qu'il appelle les formes en C et en S. Ces formes sont en fait des lignes directrices qui représentent celles contenues dans le signe du *yin* 阴 et du *yang* 阳, le *Taiji* (太极) : le S représente la ligne médiane qui correspond au vide, lieu d'émergence de tous les possibles. Le C reprend la forme en demie lune du *Taiji*, avec dans sa partie *yin* (la noire) une petite part de *yang* (le point blanc) et dans sa partie *yang* (la blanche), une petite part de *yin* (le point noir). Nous pouvons alors comprendre que, ce qui se joue ici, ne sont plus des rapports de calcul et d'échelle. Ce qui se joue ici est un nouvel équilibre établi et régulé par l'équilibre de la courbe. Paradoxe : la courbe, certes douce et agréable, nous renvoie davantage à une forme instable et mouvementée. De Rubens au Caravage, la peinture baroque nous en montre bien des exemples. Néanmoins, n'oublions pas que c'est dans le mouvement et la stabilité rétablie par la force des contraires que demeure l'harmonie et l'équilibre. Ainsi, dans la peinture de Shi Tao, la courbe sinueuse est partout présente. Et nous voyons des *Taiji* apparaître de toute part. Dans chaque partie ombragée, une trouée lumineuse rejaillit. Dans chaque éclat de lumière, une zone obscure répartit l'équilibre. Les végétaux se tordent, les roches se courbent, les maisons s'agglutinent et dansent comme les dragons sautillant lors de la Fête du Nouvel An. La montagne centrale, blanche, est *yang* (dans la pensée traditionnelle chinoise la montagne est *yang*, elle représente l'aspect masculin : la force, la solidité, l'érection). Mais en son centre, les arbustes qui s'y épanouissent créent une tache sombre qui renvoie à la dimension du *yin*. Quant à l'architecture, bien loin de construire le paysage, elle se contente seulement de s'y dissimuler. Elle suit les courbes des montagnes, elle s'intègre de sorte à presque parfois disparaître.

Le paysage n'est jamais un élément maîtrisé par les hommes. Il n'est pas comme dans la conception renaissante, une création résultant du savant calcul des mathématiques. L'homme n'est pas à l'image de Dieu, le créateur d'un monde. Il est à l'égal des arbres et des montagnes, un élément de ce monde et ce qu'il représente n'est jamais qu'une tentative de

rendre compte d'une sensation, d'un sentiment éprouvé face au spectacle du monde. Rendre compte du mouvement du monde en rendant compte des forces qui l'animent. Tout cela en recherchant perpétuellement l'harmonie de manière intuitive. Pas de perspective savante parce que nul besoin ne s'en fait ressentir. Dans l'esthétique chinoise un mot revient et revient toujours : le sentiment, la sensation (*gan*, 感). C'est toujours cette sensation du mouvement de la vie que cherche à rendre en image le peintre. Chen Yupu le reprend en une phrase :

« 所以 C 形, S 形的构图模式实际上是围绕着气机流动的属性以求取之以气贯注的生动效应。 »

« *Les compositions en forme de C et de S concentrent l'attention sur la recherche de la fluidité de la mécanique des souffles et cela dans le but de rendre compte du Souffle, c'est-à-dire du mouvement de la vie.* »

Cependant, il va plus loin remarquer que les compositions en C et en S sont minoritaires dans l'histoire de la peinture chinoise. Il explique alors cela par ces mots :

« 是因为圆形气机流动感虽强而少变化。 »

« *C'est parce que la sensation de la fluidité de la mécanique des souffles rendue par la forme ronde est forte mais très peu changeante.* »

Et il continue :

« 所以 C 形, S 形只取圆形的半边或者太极阴阳二气之交界线, 而不取全体。 »

« *Par conséquent, les formes C et S ne peuvent que viser à cette demie forme ronde ou à la rencontre de la frontière entre les deux souffles yin et yang du Taiji ; elles ne pourront jamais viser à la composition dans son entier.* »

Cela signifie que pour Chen Yupu, cette composition en courbes relève d'une composition parcellaire et de ce fait, elle ne peut rendre compte de l'aspect englobant et totalisant d'une œuvre, comme le ferait une composition triangulaire. Or nous pensons qu'il n'en est rien. Et nous émettrons l'hypothèse suivante : si les peintres se sont peu risqués à l'utilisation de la composition circulaire, c'est peut-être en raison de la difficulté à la maîtriser.



En effet, le triangle peut se comprendre comme une base solide à la composition. Il est une forme stable, dont l'équilibre est établi par le rapport de forces opposées, dont la tension les maintient toujours dans la permanence. Alors que le cercle représente à lui seul dans sa forme, cet aspect de continuité figée et pourtant sans limite. Il n'a ni début, ni fin. La dualité binaire, qui semble à Chen Yupu trop simple pour rendre compte de la composition dans son entier, permet justement, de par son déploiement à l'infini, la complexité.

Mais qu'elle soit circulaire ou triangulaire, la composition dans la tradition picturale chinoise est toujours une question de sensation. Elle vise toujours à retranscrire ce « *ganjue* » (感觉) : cette chose difficilement définissable et pourtant, si facilement compréhensible parce que faisant appel non plus seulement à notre entendement mais au *senti*. Ainsi deux traditions s'opposent dans leur conception même de leur appréhension, compréhension et représentation de l'espace. Et c'est en cela que Lang Shining a contribué pour une part, au renouvellement de la tradition picturale : il a apporté, au travers du partage de sa propre culture et donc de sa représentation, une façon nouvelle de considérer l'espace et de le représenter.

### **Équilibre de la composition : le corps à l'image de l'homme parfait**

En outre, n'oublions pas que l'équilibre qui règne dans cette image est également contenu dans la représentation du corps. Un corps aux proportions parfaites qui témoigne à son tour de la conception occidentale de Lang Shining dans sa représentation. Le peintre italien s'inscrit alors dans la tradition picturale héritée de la Renaissance italienne en reproduisant le schéma corporel des divines proportions. Nous pouvons alors observer que l'Impératrice qui siège en position assise est représentée dans son entier en suivant ces mêmes proportions. Le corps est bien divisé en quatre quarts égaux qui suivent l'enseignement de Vitruve dans son *De Architectura* :

*« Or, voici les proportions que lui a données la nature : le visage, depuis le menton jusqu'au haut du front, à la racine des cheveux, est la dixième partie de la hauteur de l'homme ; la paume de la main, depuis l'articulation du poignet jusqu'au bout du doigt du milieu, a la même longueur ; la tête, depuis le menton jusqu'au sommet, forme la huitième partie; même mesure par derrière; depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, il y a une sixième partie, et jusqu'au sommet de la tête une quatrième. La longueur du visage se divise en trois parties la première s'étend depuis le bas du menton jusqu'au-dessous du nez ; la seconde, depuis le dessous du nez jusqu'au haut des sourcils, et la troisième, depuis cette*

*ligne jusqu'à la racine des cheveux, qui termine le front. Le pied a la sixième partie de la hauteur du corps ; le coude, la quatrième, de même que la poitrine. Les autres membres ont aussi leurs mesures et leurs proportions ; c'est en les observant que les plus célèbres peintres et sculpteurs de l'antiquité ont acquis une réputation si grande et si durable. »<sup>119</sup>*

En effet, nous remarquons que du bas de la robe jusqu'à la grosse perle rouge du collier de perles de nacre (situé au niveau du pubis) nous avons à peu près la même distance que celle reproduite entre cette perle et le haut de la tête. C'est-à-dire, une moitié de corps. Des pieds, cachés par la robe, jusque sous les genoux, nous avons un quart de la dimension du corps, qui se répercute alors à trois reprises : du bas des genoux au pubis, du pubis à la poitrine et de la poitrine au sommet du crâne. Il en est de même pour le visage bien réparti en trois tiers égaux : du bas du menton au nez, du nez aux sourcils et des sourcils au haut du crâne. Visage à l'expression aussi calme et sereine que le décor qui l'entoure. Equilibre parfait de ce visage : répartition des éléments, taille, position, tout semble avoir été calculé pour tomber pile là où nous l'attendions. Sa bouche délicate, fine et relevée en un léger sourire semble marquer l'approbation. Le nez, pas trop épais, ni trop long, aux narines fines et resserrées, est tout aussi parfait. Les yeux, petits mais brillants, témoignent d'une vitalité intérieure. Les sourcils bien dessinés, longs et s'affinant comme une queue de comète donnent l'impression de sublimer ce regard franc. Ce regard qui fixe le peintre droit dans les yeux. Comme pour lui dire « C'est bon, je suis prête. Allez-y ! ». L'expression de ce visage est très étrange. Au premier coup d'œil, elle se montre d'une neutralité frappante. Une femme vêtue en habits d'apparat, nous regarde. Elle regarde celui qui la scrute à ce moment là, le peintre, et par extension spatiale et temporelle, elle nous regarde, nous, spectateurs. C'est toute sa force tranquille et sereine qui émane de ce visage à l'expression si douce mais chargée d'assurance. Et nous dirions que c'est la présence de son identité personnelle qui jaillit au-delà de son identité souveraine. Comme si nous pouvions déceler, en amont du costume, la femme qui pose devant le peintre.

Certes, Lang Shining réalise cette peinture deux siècles après la haute Renaissance et ces théories de schéma idéal du corps. Mais notons qu'en tant que jésuite, il a dû suivre un enseignement classique de la peinture et sans doute empreint d'une conception idéale du corps humain. Dans cette tradition humaniste, l'homme est au centre du monde et fait figure de modèle universel en tant que mesure de toute chose. Le corps humain devient une unité de

---

<sup>119</sup> <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre3.htm>

mesure permettant la construction d'édifices à la hauteur de son image. Car il ne s'agit bien là que d'une image. Aucun homme dans la réalité de son existence ne correspond à de telles proportions. Hans Belting explique dans son *Anthropologie des images*:

*« Pour représenter l'homme, l'artiste de la Renaissance est à la recherche d'une figure qui soit à la fois anatomique et esthétique. Il invente pour cela une fiction anthropométrique, qui ramène les proportions du corps à un schéma idéal. Aucun homme sur terre n'est bâti selon ces proportions d'harmonie parfaite (qu'on croit héritées des Grecs), mais le corps comme modèle universel tend abstraitement vers ces rapports de grandeur. »*<sup>120</sup>

Au centre du monde, l'homme se doit de concevoir sa propre image, l'image de son corps, comme une matérialisation de la représentation qu'il se fait de lui-même. Il est La Créature de Dieu, la plus parfaite parce que créée à son image. Il est l'incarnation sur terre du divin et en cela il doit inventer une image à la hauteur de ce qu'il est. Cette perfection divine, les peintres vont la trouver dans les rapports de proportion, dans cet Homme Universel Idéal. Et par cette image fixée, ils pourront défier la réalité dans son imperfection et sa vanité. Le corps ainsi sublimé par son image est en adéquation avec la nouvelle conception humaniste : une représentation anthropocentrique du monde. Or, cette représentation conserve tout de même sa référence à Dieu car si l'homme était devenu le noyau autour duquel gravite le monde, il n'en est pas moins la volonté de Dieu. Et c'est cette nouvelle approche de la relation de l'homme à Dieu qui rend légitime sa nouvelle humanité. Loin d'affirmer que l'homme se considère alors devenu l'égal de Dieu sur terre, il n'en demeure pas moins une créature intelligente et belle, dont la valeur se retrouve réhabilitée par la prise en compte des connaissances de l'antiquité. Il n'y a pas de faute d'hybris : l'humaniste de la Renaissance ne cherche pas à rivaliser avec Dieu ; on pourrait plutôt y voir une sorte d'hommage à sa gloire en continuant de construire par les nouvelles sciences la fabuleuse créature mise au monde des millénaires auparavant. Ainsi en rendant hommage à l'homme dans toute sa beauté et la magnificence de son existence, les hommes de la Renaissance rendent hommage à Dieu, son Créateur. Au XVIIIème siècle, l'Église catholique est en partie libérée des démons aveuglants et obscurantistes de l'Inquisition qui a suivi les découvertes renaissantes. Nous pouvons alors penser que Lang Shining, avec la distance qui le sépare de cette période, aurait pu exercer son art avec une certaine liberté. Ce qui aurait pu paraître nouveauté dans la représentation du

---

<sup>120</sup> <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0811071358.html>

corps à la Renaissance, apparaît donc comme une tradition bien tolérée et assumée en ce début de XVIIIème siècle. En cela, Lang Shining est un peintre bien conventionnel. Il reprend presque de manière didactique, ce schéma du corps hérité de la Renaissance et l'applique avec l'intention quasi « scolaire » du bon élève qui met en pratique la théorie apprise par cœur.

### **Équilibre : fonction symbolique**

Cependant, nous ne pouvons pas nous contenter de cette référence à la Renaissance dans la représentation du corps dans la peinture de Lang Shining. Nous ne devons pas omettre l'évolution historique de la peinture avec l'importance du Maniérisme et du Baroque qui ont renouvelé la tradition en se libérant de la conception de la *Divine Proportion* de Luca Pacioli<sup>121</sup> par la torsion des corps mise au service d'une nouvelle esthétique et d'une nouvelle considération de la Beauté. Nous ferons alors l'hypothèse suivante : Lang Shining utilise l'équilibre des proportions idéales du corps humain dans un but esthétique et politique. L'équilibre du corps renvoie à l'équilibre imposé par le règne impérial. Le corps est à l'image du symbole contenu en la personne de l'Impératrice et en cela il doit s'afficher comme élément parfait et idéal. L'harmonie des parties du corps les unes par rapport aux autres révélerait la volonté du peintre à témoigner de l'image harmonieuse du pouvoir de la Dynastie. De sorte que dans le portrait, stabilité et équilibre se retrouvent non seulement dans la réalisation visible d'un espace ordonné et construit (grâce à la perspective centrale) mais également dans le sujet représenté en la personne même de la souveraine (proportions du corps).

### **Techniques de représentation : question de ressemblance**

Intéressons-nous alors à son vêtement. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'Impératrice est assise sur ce trône majestueux. Elle replie un bras contre son ventre alors que l'autre repose tranquillement sur sa cuisse. Les mains sont dissimulées à l'intérieur des grosses manches de sa robe de soie, entièrement peinte de symboles. Chaque extrémité des manches est bordée d'une fourrure noire que nous retrouvons aux emmanchures, à l'encolure mais également tout autour de ce qui forme une sorte de petite cape posée sur ses épaules. L'ensemble de la robe est serti de perles blanches, de jade et de jaspé rouge. Dans la partie inférieure, une mer de nuages multicolore s'élève en vibrant pour donner place à des vagues d'une eau lourde et ronflante. Puis de part et d'autre du centre vertical, une frise alternant le

---

<sup>121</sup> Ce traité a été illustré par Léonard de Vinci ; c'est également dans ce dernier que nous retrouvons la célèbre représentation de *l'Homme de Vitruve*, venant illustrer la référence faite à l'architecte romain.

caractère ancien *shou* 寿, qui signifie « longue vie », nuages et chauve-souris (symbole de bonheur – 蝙蝠 *bianfu* – en raison de l’analogie phonétique avec le mot bonheur – 福 *fu*) monte jusqu’au cou de l’Impératrice. De chaque côté, deux gros dragons d’or s’élancent sur le fond noir du tissu, grimpant parmi les nuées jusqu’au niveau de sa taille. Une longue lanière rouge en forme de cravate attachée au niveau de sa poitrine pend jusqu’au bas de la robe. Nous y retrouvons en fines broderies des phénix et des fleurs, symboles de l’Impératrice. Colliers de perles nacrées et de jaspes se balancent autour de son cou. Quant à sa tête, elle est coiffée d’un chapeau, approchant la couronne. Sur un anneau de fourrure repose un dôme d’étoffe rouge. L’ensemble est paré d’ornements d’or et de perles de nacre en forme de phénix, qui se dressent en une flèche centrale.

La technique avec laquelle Lang Shining a représenté cette parure impériale est digne des maîtres flamands. Nous pensons alors à *La Vierge du Chancelier Rolin* de Van Eyck, et aux ornements du manteau rouge de *La Mère du Christ*, à la croix portée par l’enfant. Lang Shining bien que d’origine italienne, n’a pu ignorer l’influence de ces prédécesseurs. Tel un collectionneur de détails, il a répertorié et reproduit chaque symbole de la robe, chaque motif, chaque élément, et ce jusqu’aux petites perles qui composent les frises de caractère *shou* (寿). Il a également su rendre compte des différentes matières comme la soie brillante et satinée, la fourrure voluptueuse et douce, les perles étincelantes et l’éclat de l’or. Sa manière réaliste de peindre rend compte de sa conception occidentale de la peinture. Une mimésis approchant la perfection de la représentation. Montrer la nature avec une objectivité photographique dans le détail tout en la sublimant, afin de la rendre encore plus belle. Ce qui compte, c’est imiter. Ce qui compte est la ressemblance entre le modèle et la forme représentée. La forme au-delà de l’idée. La représentation jusqu’à son paroxysme : parce que la recherche de la retranscription du réel ne peut se faire que par son imitation fidèle. C’est cela la réalité : ce que nous voyons et percevons du monde, le peintre se doit de le retranscrire sur le papier avec une même et semblable réalité. Nous oserons même ajouter (car n’oublions pas que Lang Shining était également un homme d’église), peindre au plus près, le monde tel que Dieu l’a conçu. Le réalisme apparaît alors comme la recherche extrême de la représentation du monde comme un hommage à son créateur. Rester fidèle à la réalité du monde, travailler la représentation par le détail, comme un double en image, serait une des voies pour se rapprocher – en utilisant le moyen vulgaire donné aux hommes qui est la création artistique – un peu plus de Dieu.

Dans la tradition picturale chinoise, la démarche est tout autre. Certes, nous avons vu qu’il existe une tradition antérieure à l’arrivée de Lang Shining, en ce qui concerne un certain

aspect réaliste de la peinture : il s'agit de la peinture *gongbi* 工笔 qui au départ seul style pictural s'est vu petit à petit détrôné par le style en *xieyi* 写意. Pour le peintre chinois, même si la ressemblance (*si* 似) est employée et appréciée elle n'est jamais le but en soi de son intention. Le concept de réalité est bien différent : le monde apparaît toujours comme une chose en mouvement, changeante et dirigée par les souffles qui la traversent. Représenter cette réalité ce n'est pas seulement représenter les choses qui la remplissent. C'est avant tout représenter ce mouvement de la vie, le *shengdong*, 生动, qui rend légitime cette réalité. La réalité du monde ne peut s'exprimer, ou se représenter qu'au travers de ce *shengdong* 生动 et du *qi* (气, le Souffle) qui font d'elle un concept vivant.

Regardons de plus près la peinture de Chen Hongshou 陈洪绶 de la Dynastie des Ming, intitulée *Fleurs de prunier* (*Mei Hua Tu*, 梅花图).



La délicatesse et la finesse avec lesquelles le peintre a représenté les fleurs témoignent d'une recherche de réalisme (en chinois, *xieshi* 写实 qui mot à mot signifie *écrire la réalité*). Le trait du pinceau travaille la ligne avec précision et minutie. Chaque pistil de fleurs est subtilement dessiné. Les petits bourgeons qui s'accrochent solidement à la branche sont traités avec autant de précision. Or, le rendu est bien différent de celui des peintures flamandes du XVIIème siècle. Pas de travail de la lumière apportant le volume et la rondeur des pétales. Pas non plus de zone brillante, ni de réflexion de cette lumière. Pourquoi ? Il est évident que ce n'est pas un manque de maîtrise technique. Mais tout simplement parce que ce qui importe est de représenter le mouvement de la vie. La naissance de la fleur évolue en une

escalade ascendante. Comme la branche qui progresse vers les cieux, les petites fleurs éclosent de bourgeons en pétales. Petit à petit, au rythme de la nature, suivant ce rythme tranquille du monde, elles s'épanouissent par bouquets. Comme des vies fragiles, elles arrivent au monde, dans leur fraîcheur sensible et raffinée. Cependant ces fleurs ne se contentent pas d'être une image fidèle du monde. Elles sont elles-mêmes à l'image du monde, une progression libre en mouvement et c'est pour cela que leur représentation ne se fige pas dans l'exacerbation des détails. La représentation se plie au *shengdong* 生动, à ce mouvement de la vie qui emmène dans sa course tout ce qui comble le monde.

Autre exemple de la tradition chinoise picturale *gongbi* 工笔, le portrait de l'Impératrice Xiao Zhuangwen (孝庄文皇后 : 1613-1688) dont le peintre est anonyme<sup>122</sup>.



Dans la tradition chinoise du portrait impérial, la souveraine siège au centre du tableau, assise sur son trône d'or entièrement sculpté. Les détails des découpes du meuble, ainsi que ceux du vêtement, sont réalisés avec précision et minutie. Tous les moindres symboles iconographiques de la robe sont clairement identifiables et il en est de même pour ceux qui composent les motifs du tapis au sol. Mais à la différence de la peinture de Lang Shining,

<sup>122</sup> Remarque: dans l'anonymat du peintre c'est la condition même du statut de ce genre pictural et du style qui y est associé que nous comprenons ; la peinture de personnage, et cela malgré le sang impérial de la personne représentée, est une image fonctionnelle, utilitaire, nous oserions même dire « vulgaire » comparée aux images de paysages de monts et d'eau qui élèvent l'esprit de l'homme ; le travail en *gongbi* 工笔 est donc rabaisé au rang d'un travail artisanal qui ne peut figurer dans la classe hiérarchique des œuvres d'art.

nous ne retrouvons pas le travail de la lumière qui apporte sa brillance à la matière et sa consistance au volume. De plus, même si dans la représentation du corps s'esquisse un raccourci dans la réalisation du vêtement, le tapis est quant à lui, représenté principalement de manière frontale. Les détails sont partout, mais la ressemblance recherchée (et nous retrouvons ici l'idée d'une ressemblance *si* 似 à la recherche d'une vraisemblance *zhenshi* 真实 évoquée en première partie) ne réside pas dans l'imitation parfaite de la réalité. La ressemblance consiste dans la recherche, non pas à exprimer l'idée (en rapport avec la conception platonicienne d'une transcendance de l'idée) de ce qu'est la chose au-delà de sa forme, mais à tenter de représenter les choses dans ce qu'elles sont et cela dans leur matérialité immanente au monde. Les choses du monde sont ce qu'elles sont parce qu'elles existent comme telles dans ce monde. Il n'y a pas de conception transcendantale d'une chose dont l'apparence cacherait son sens profond, sens appartenant à un autre monde, métaphysique, dans lequel évoluent les idées. Le sens des choses et leur forme sont intrinsèquement liés et cela dans et par le monde matériel dans lequel elles évoluent. Monde lui-même chose, au sens et à la forme intrinsèquement liés. De ce fait, la nécessité de représenter les détails dans la peinture peut se comprendre comme un besoin de représenter le monde tel qu'il apparaît en tant que forme à la signification immanente. La force de réalisme ne s'exploite alors pas dans la ressemblance formelle mais dans la vraisemblance de cette forme. Comment cette forme peut-elle être prise pour vraie ? Et bien dans la mesure où elle exprime avec justesse sa signification immanente. Par exemple, le vêtement de l'Impératrice couvert de symbole de dragons n'a pas besoin du rendu de la lumière car ce n'est pas ce qui compte pour le peintre. Ce qui importe alors est la lourdeur du vêtement et la tenue qu'il maintient autour de ce corps solidement posté. Ce qui importe ce sont ces dragons qui dansent sur le fond bleu nuit et qui témoignent de la puissance de l'énergie qui les stimule. Ce qui importe encore est la ronde des phénix qui se font face sur le tapis, et qui dans la tension de leur posture semblent reproduire le mouvement intrinsèque du monde.

### **Lang Shining : un peintre de la *gongbi* ?**

Néanmoins, la peinture de Lang Shining dans sa différence conserve tout de même, et cela d'une étrange façon, un certain rapport à l'esthétique chinoise. D'une part, il a réussi à conserver la composition traditionnelle du portrait impérial en le structurant avec cette construction particulière de l'espace. En effet, nous retrouvons dans les nombreuses peintures d'empereurs des dynasties précédentes, et notamment la Dynastie Ming, cette répartition



identique des éléments du portrait : un sol recouvert de motifs répétitifs, un mur vide faisant office de fond, et au centre, le souverain en habits d'apparat assis sur un trône. De la même manière, les bras reposent sur les cuisses, et le regard fixe droit devant le spectateur. La finesse d'exécution est également remarquable. Chaque poil de barbe est minutieusement tracé avec la pointe du pinceau, chaque symbole des vêtements majestueusement représenté. En cela, Lang Shining se révèle être un peintre en totale conformité avec la tradition chinoise et s'inscrit parfaitement dans sa continuité. Il a décrypté les codes picturaux et symboliques de cette tradition orientale et les a réinvestis avec brio. La peinture en *gongbi* a pour caractéristique la réalisation d'une image picturale où la précision de l'exécution aboutit à une prolifération de détails. Le pinceau se veut l'allié d'une main aux gestes fins et délicats, mais également pleine d'assurance et d'une force maîtrisée. Chaque élément se doit d'être dessiné au pinceau, dont la justesse du trait et de la ligne permet de rendre compte de la sensation à retranscrire et recherchée par le peintre. Aussi, sans seulement se contenter de les réutiliser, il a accompli l'exploit de les associer avec les codes de la représentation occidentale afin de créer une nouvelle codification adaptée à cette époque du XVIII<sup>ème</sup> siècle et à ce pays qu'était la Chine alors. A la composition instinctive de la ligne (rappelons-nous : la peinture chinoise doit suivre également un équilibre dans la composition relevant de l'harmonie des souffles qui la traversent), Lang Shining a ajouté la construction compositionnelle de l'espace et du corps. Tout en utilisant cette nouvelle manière (nouvelle pour la tradition chinoise) de considérer l'espace comme une construction structurant la composition, le peintre italien a su l'imbriquer à la notion intuitive d'espace propre à la tradition picturale chinoise. Dans le portrait, la perspective s'arrête là où commence le mur. Ce mur vide, à peine alimenté d'un léger dégradé s'assombrissant dans la partie supérieure de l'image, renvoie aux ciels dépourvus de tout élément des peintures de paysage mais également des autres portraits d'empereur.

Rien. Seulement un aplat lisse et bidimensionnel. Rien d'autre que la matérialité du papier et de la peinture.

Rien. Seulement l'espace littéral du support et de la matière. Ce rien qui pourtant laisse l'esprit tomber dans la contemplation.

Rien qu'un espace qui ne bloque pas la perception mais qui permet au regard d'errer à loisir. Le rien d'un espace vide et libéré de l'emprise de la représentation dans le fond contre balancé par la présence massive d'un monde maîtrisé et construit devant nous.

A la multiplication des détails, à la précision du dessin, il a ajouté le travail des reflets de lumière et le rendu des matières. Ce qui en accentue l'effet de réalisme. Et ce sont les

motifs que nous retrouvons : des fleurs, des volutes, des lotus qui se répètent et se suivent en rang.

Et ce sont ces dragons.

Toujours les mêmes dragons d'or qui gravissent les courbes de ces corps cachés sous les épaisses étoffes de soie.

Soie dorée. Soie aux reflets brillants.

Brillance des reflets des perles de nacre, de jade et de jaspe.

Les détails foisonnent par millier comme dans les peintures d'autrefois. Mais ici, ce n'est plus seulement la ligne qui les fait émerger du néant, c'est la lumière qui les illumine et les rend sublimes.

Au volume des corps représentés par les plis et les lignes des vêtements, il a ajouté le travail en modelé des peaux, leur donnant ainsi davantage de consistance et de chair. Comme par magie, les joues dévoilent leur rondeur en se teintant de rose poudré. Le nez prend forme par ses ombrages. Les paupières se relèvent en sursaut discret et apportent au regard sa douceur et sa vitalité.

Le corps prend forme par la ligne mais devient chair par la couleur.

Couleur non appliquée linéairement mais avec toute la douceur du dégradé qui donne aux volumes leur rondeur.

Couleur simple et nuancée qui donne à la chair sa matière.

Le pinceau telle une caresse amicale glisse à la surface du papier et offre ainsi à cette peau en surface l'occasion de devenir chair.

### **Lang Shining : un peintre chinois de tradition occidentale**

La question se pose alors de savoir pourquoi nous nous sommes intéressés à la peinture de Lang Shining et pourquoi à cette peinture. Nous répondrons tout d'abord à la deuxième partie de la question en justifiant ce choix par son ambivalence. Car il s'agit bien là d'une peinture ambivalente de par les nombreuses caractéristiques que nous venons d'étudier. Une peinture qui s'inscrit à la fois dans la tradition chinoise des portraits de cour, mais qui fait également référence à une autre tradition, et cela en de nombreux points qui lui sont intrinsèques : la tradition occidentale. D'autres portraits impériaux réalisés par le peintre se révèlent parfois étranges dans ce mélange des cultures. Nous pensons au portrait de l'Empereur Yong Zheng, 雍正, assis sur son cheval et en armure qui nous renvoie directement à la tradition occidentale du portrait royal. Étrange sensation face à cette image.

Bizarrement, notre système représentationnel nous a habitués à rencontrer ce genre de peinture avec un ensemble de codes picturaux bien déterminés : le Prince en armure de fer, affublé souvent d'une perruque, se dresse majestueusement sur le dos d'un cheval robuste et puissant. Au fond, le paysage se détache comme un fond naturel, souvent lieu des batailles victorieuses remportées par le monarque. Le Portrait équestre de Louis XIV peint par Pierre Mignard en 1692 relève de cette tradition.

*« Le roi, sur un cheval cabré, en armure française et ceint d'une écharpe blanche flottant au vent, pose devant la ville de Namur investie par Vauban. Le peintre, peignant le roi âgé, a réduit la gamme chromatique de sa palette. Couronné de lauriers par la Victoire, il nous regarde dans une pose figée, son bâton de commandement à la main »<sup>123</sup>.*

Nous nous retrouvons alors dépourvus face au tableau de Lang Shining qui est une transposition directe de ces codes dans le contexte chinois. Nous pouvons même affirmer que la sensation étrange éprouvée face à cette image consiste dans le fait que les codes signifiés attendus sont bien présents mais transposés à des signifiants exotiques pour un spectateur occidental. Ce que nous appelons code signifié et code signifiant ne consiste pas en l'opposition habituelle signifiant/signifié. Nous souhaitons apporter une nuance dans cette distinction et c'est pour cela que nous utilisons le substantif *code*. En fait, nous avons pour habitude de désigner le signifiant comme l'élément représenté, et cela au travers de sa forme. Le signifiant est donc la représentation formelle d'un signe. Le signifié quant à lui, consiste en la signification de ce signe. Il fait alors appel à un ensemble de références qui permet d'atteindre à son entendement. Dans le langage, le signifiant est le mot et le signifié le sens de ce mot. En employant le terme de code signifiant nous nous référons directement au signe qui est déjà composé de l'ensemble signifiant/signifié. De sorte que le code signifiant serait les significations du signe en tant qu'élément formel : l'armure dorée et décorée de dragons est celle de l'Empereur. Les signifiants armure, la couleur or et les dragons, nous renvoient au signifié de la personne impériale. Le code signifié serait dans ce cas, ce qui au-delà du signe, de la forme représentée et de sa signification, fait appel à l'ensemble des signes de l'image en apportant une strate supérieure à la signification. Le code signifié consisterait dans un référentiel d'images qui amènerait à un deuxième degré de la signification. Ce n'est pas grâce au vêtement doré, ni au dragon que nous comprenons qu'il s'agit d'un souverain qui est

---

<sup>123</sup> [www.ressources.chateauversailles.fr/spip.php?article182](http://www.ressources.chateauversailles.fr/spip.php?article182).

représenté, mais c'est dans la correspondance de notre système référentiel de significations à cette image que nous décelons la dimension impériale du personnage. En effet, nous constatons les mêmes éléments, les mêmes signes (c'est cela que nous comprenons comme code signifié, c'est-à-dire des codes de significations) tels que le cheval, la position de l'Empereur, la tenue guerrière, les armes et le paysage. Mais tous ces codes de signification sont déplacés au contexte chinois, et donnent lieu à un nouveau code signifiant (compris comme éléments de la représentation). Le spectateur occidental reconnaît les codes signifiés, c'est-à-dire la signification des éléments du tableau. Nous pourrions dire dans un langage familier, que cette image « lui parle ». Elle utilise les signes d'un langage pictural qu'il connaît et reconnaît. Elle ne lui est pas complètement étrangère parce que ce que représentent les éléments du tableau dépasse leur simple représentation. Ils font référence à une symbolique forte au-delà même de la forme qu'ils requièrent. Quant au spectateur chinois, il se retrouve lui aussi devant une image exotique. Mais pour des raisons différentes. Il reconnaît très bien les codes signifiants du portrait (l'armure de l'Empereur, les flèches qui correspondent aux armes de la minorité ethnique des Mandchous, ethnies de la dynastie Qing, le paysage). Or, pour le spectateur chinois nous pourrions imaginer alors, que ce sont les significations d'une telle posture, de cet accoutrement, de la présence du cheval, tout cela sur un paysage désertique, qui paraîtraient étonnantes. Il y a encore d'autres portraits de concubines, réalisés à la peinture à l'huile qui entrent dans le même cas de figure. A chaque fois, nous avons affaire à un mélange des genres, occidental et oriental, dans le mélange des codes signifiants et signifiés. A chaque fois, nous pouvons nous demander si le peintre qui a exécuté ces peintures est un peintre chinois qui imite le style occidental ou s'il s'agit d'un peintre occidental qui tente de produire une peinture chinoise sans arriver à se libérer de l'emprise de sa propre culture de référence.

Alors que dans le portrait de l'Impératrice, le mélange est bien plus subtil. Si subtil que les codes n'apparaissent pas distinctement et se fondent en une nouvelle codification. A première vue, l'ensemble du portrait renvoie à un référentiel de significations appartenant à la tradition picturale chinoise. Tous les éléments signifiants/signifiés font appel à ce référentiel. Cependant, la tradition occidentale transparait à l'intérieur même de la forme. Elle serait comme un signifiant du signifiant. Une forme de la forme. Ou plutôt un constituant de cette forme. Par exemple, la forme du vêtement : le peintre reprend fidèlement la représentation en *gongbi*, minutieuse et précise de l'ensemble des symboles du vêtement mais également ses couleurs. Toutefois, il le fait d'une manière telle – en utilisant les reflets de lumière, le rendu de matière de la fourrure, et même en suivant la perspective pour représenter ces éléments en

raccourcis – que nous y distinguons les éléments d’une référence à la peinture occidentale. Et il en va de même pour les peintures de fleurs et oiseaux (*Huaniao Tu*, 花鸟图), ou de paysage (*Shanshui Hua*, 山水画). La forme des éléments relève bien de la tradition chinoise alors que la manière de représenter ces formes appartient à la tradition occidentale.

### Critique lettrée

Chose étonnante alors, que la place de Lang Shining dans la tradition picturale chinoise. Lorsque l’on commence à rechercher des ouvrages chinois étudiant son travail, il est toujours admis dans la catégorie des peintres du palais impérial de la dynastie des Qing. L’histoire de la peinture l’a intégré en tant que peintre chinois et il est reconnu aujourd’hui comme tel. En France et en Occident, de nombreuses recherches récentes portent sur la production picturale de ces jésuites venus s’installer à la cour des Qing ; leurs peintures hybrides, mélange de tradition occidentale et chinoise, sont à la fois étonnantes et curieuses ; néanmoins, ces peintres sont toujours perçus comme des peintres occidentaux vivant, exerçant en Chine et produisant un art adapté au goût chinois. En Chine, Lang Shining fut boudé longtemps des lettrés et des critiques. Dans la tradition lettrée, la peinture doit se faire retranscription du *contenu réel* des choses (*shi*, 实). Elle doit consister en une transfiguration du *rythme spirituel* (*qiyun*, 气韵) qui ordonne et harmonise le monde. En conséquence, le paysage est le sujet pictural par excellence. Parce qu’il est en lui-même la retranscription en image de la multiplicité du monde, et donc de ce réel. Il est le sujet qui permet au peintre de révéler toute la grandeur de son cœur (*xin*, 心 – en chinois ; le *xin* a une valeur morale : il n’est pas question seulement de sensibilité mais également de la valeur morale d’une personne, c’est-à-dire de son intégrité), tout en proposant au regard un microcosme régi par la circulation des souffles qui stabilisent le monde. Ainsi cette tradition intellectuelle dénigre-t-elle les autres genres tels que le portrait ou la fresque. La peinture *gongbi*, quant à elle, est au XVIII<sup>e</sup> siècle, un art pictural inférieur à la peinture *xieyi* 写意 et cela dans la continuité de la tradition mise en place par Dong Qichang<sup>124</sup>. En revanche, le lettré crée en représentant au-

---

<sup>124</sup> Dong Qichang : lettré, peintre, calligraphe et théoricien de la peinture chinoise ; dans ses traités de peintures il met en avant la supériorité du style *xieyi* 写意 sur le style *gongbi* 工笔 en en faisant un symbole pictural déterminant du raffinement et de la spiritualité du lettré ; soulignons le fait que les réflexions sur la peinture de Dong Qichang ne peuvent être comprises indépendamment du contexte historique et politique dans lequel il évolue : la Chine des Ming est essentiellement située dans le centre et le sud de la Chine ; les invasions barbares au Nord donnent une population métisse à la culture tout aussi diversifiée. Alors que dans le sud de la Chine, les Han (origine ethnique dominante et descendant directement de la dynastie du même nom, étant à l’origine de l’unité identitaire chinoise) conservent le monopole de la culture chinoise, la « véritable culture chinoise ». La peinture n’échappe alors pas à cette discrimination identitaire. La supériorité de la peinture *xieyi* 写意, renvoie à

delà de la *ressemblance formelle* (*xingsi*, 形似), le contenu intrinsèque des choses qui mêle les éléments représentés et son esprit dans un même mouvement unique et totalisant, le *shengdong* (生动). Comment alors la peinture occidentale aurait-elle pu satisfaire un esprit lettré ? La critique lettrée de la mimésis occidentale fut au XVIII<sup>e</sup> très vive, et la peinture des jésuites renvoyée au rang de curiosité technique, voire artisanale, au même titre que ces travailleurs acharnés qui réalisaient les portraits des empereurs (et c'est sans doute pour cette raison, à savoir la qualité d'artisan des peintres de portraits, que grand nombre de portraits impériaux ne sont pas signés.). De sorte que Zou Yigui (邹一桂) peintre lettré excellent dans les peintures du genre « Fleurs et oiseaux » et contemporain de Lang Shining puisse émettre la critique suivante :

*« Les Occidentaux sont habiles dans la pratique du théorème de Pythagore. De ce fait, ils possèdent une extrême précision lorsqu'ils représentent dans leurs peintures le clair et l'obscur, le lointain et le proche. Quand ils peignent des personnages, des arbres et des maisons, ils indiquent aussi les ombres. Les couleurs et les pinceaux qu'ils utilisent diffèrent de ceux que nous utilisons en Chine. L'ombre est représentée du large vers l'étroit, conformément à un triangle. Les peintures exécutées à même les murs, où sont décrits maisons et palais, nous donnent presque envie d'y pénétrer. Ceux qui apprennent la peinture peuvent assimiler un ou deux éléments de cette technique pour se donner un style frappant. Mais quant à la technique du pinceau, elle est sans style malgré l'habileté technique de l'exécution. Cette méthode picturale ne peut donc être classée dans aucune catégorie de la peinture. »*<sup>125</sup>



Zou Yigui, Yu Tang Fu Gui Tu, 玉堂富贵图 (détail)

---

la supériorité du lettré Han, et par extension à la supériorité de ce peuple sur les barbares du nord. La *gongbi* 工笔, la peinture au doigt et tous les autres genres picturaux employés dans le nord, sont qualifiés d'inférieurs pour les mêmes raisons. Ainsi nous comprenons pourquoi, la peinture mimétique que constitue la *gongbi* 工笔, sans jamais avoir été délaissée par les peintres, ne préfigure pas en haut de la hiérarchie des genres picturaux chinois.  
<sup>125</sup> Cité in **Janicot Éric**, *L'art moderne chinois, Nouvelles approches*, Youfeng, Paris 2006, p.53

Ce que nous nous apprêtons à écrire maintenant, doit être compris comme un ensemble d'hypothèses qui tenteraient d'éclairer la légitimité de l'influence de la peinture de Lang Shining dans la tradition de la peinture *gongbi* 工笔. Nous pensons fortement que sa peinture a influencé et apporté quelque souffle nouveau dans cette tradition. Peut-être que son influence ne s'est pas faite de manière directe et franche. Il ne faut pas oublier que même s'il s'est habilement intégré à la civilisation chinoise, qu'il figure aujourd'hui dans les ouvrages consacrés à la peinture en tant que peintre chinois, il n'en demeure pas moins un étranger en Chine. Et de ce fait, la reconnaissance du rôle certain qu'il aurait pu jouer dans la continuité de l'histoire a été laissée aux mains des lettrés et intellectuels chinois. Il semble alors évident que dans le contexte d'un art qui se veut être le fil conducteur d'une tradition esthétique mais également nationale – et cela en contre partie de l'art occidental – la notoriété d'un étranger sinisé peut troubler la question de son identité. La peinture *gongbi* 工笔 fait partie de la *guohua* 国画, traduit mot à mot par *peinture nationale* (terme utilisé par Emmanuel Lincot in *L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping in Perspectives Chinoises*, n°82 (mars-avril 2004)). La *guohua* 国画 se reconnaît par l'utilisation des éléments traditionnels de la peinture chinoise comme le support de papier, l'encre et le pinceau, et les couleurs à l'eau. C'est en cela qu'elle s'oppose à une autre catégorie de peinture, la peinture à l'huile, venue directement d'Occident et importée en premier lieu par les jésuites à la cour des Qing puis par les peintres chinois du début du XXème siècle, qui ont séjourné en Europe et qui ont participé aux premiers mouvements de remaniement de la culture chinoise.

### **Hypothèse : influence silencieuse mais déterminante de la peinture de Lang Shining**

Nous proposerons alors la thèse suivante : Lang Shining, loin d'avoir été le moteur essentiel de l'établissement d'une nouvelle tradition picturale chinoise, a malgré tout participé à son évolution. Cela s'est fait de manière silencieuse et inconsciente pour les peintres qui lui ont succédé. Comme une chose qui ferait partie du décor, naturellement, les images qu'il a créées pendant son expérience de vie à la cour des Qing, se sont fondues au reste de la production picturale. De sorte que le regard des peintres sur la réalité et la façon de la représenter, a pu se charger de cette conception nouvelle de la représentation. Tout en conservant les principes essentiels de la peinture au travers de l'équilibre des forces et du mouvement de la vie (*shengdong* 生动), de la maîtrise de la ligne et du trait du dessin, nous

pouvons observer un certain travail de la lumière et une recherche du volume par un travail en modelé qui renvoient directement aux productions du peintre italien. Or, nous le répétons encore une fois avec prudence : cette influence n'est pas directe. Les peintres chinois n'ont pas, après le passage de Lang Shining, changé leurs habitudes en commençant à peindre des maisons à l'aide de la perspective centrale, ni à utiliser les rapports d'ombre et de lumière pour modeler les volumes. Non, cette influence a été lente, discrète et s'est répandue au fil de l'évolution de la peinture elle-même.

C'est au sein de tout un système relevant de l'histoire de la peinture mais également de l'histoire de la Chine que s'est faite cette évolution. C'est sur ordre de l'Empereur Kang Xi que les jésuites se sont installés au palais impérial. Et c'est toujours par la volonté de l'Empereur qu'ils ont partagé leurs savoirs et leurs techniques picturales. L'Empereur appréciait les curiosités occidentales<sup>126</sup>. Il aimait la peinture des jésuites, et de ce fait l'a imposée dans l'univers du palais. Les mandarins de l'époque, même si un grand nombre d'entre eux ont renié les qualités de ces peintures<sup>127</sup>, n'ont pu éviter leur influence. Certains peintres à la cour des Empereurs Kang Xi, Yong Zheng et Qian Long, ont consciemment suivi l'enseignement de Lang Shining. Et nous pouvons affirmer que cette production hybride relevait d'une demande impériale d'assimilation et d'adaptation de la technique picturale occidentale à la tradition chinoise. Ils ont ainsi produit un ensemble de peintures empreintes des marques de l'Occident. Nous pensons à Ling Mei (冷枚), et Jiang Tingxi (蒋廷锡) qui ont réalisé des œuvres relevant d'un mélange élégant des traditions chinoises et occidentales.

Ling Mei, dans sa peinture *Lecture lascive des rouleaux de peinture dans le Pavillon de Printemps* (*Chun Ge Juan Du Zhou*, 春阁倦读轴, 170x100cm) en fait une excellente démonstration. La construction de l'espace fait appel à la perspective centrale. L'intérieur du pavillon dans lequel pose la jeune liseuse de peinture, est délimité par la marque franche du sol et de deux murs formant un angle à 135°. La table et la console finement détaillées dans leur relief d'ébénisterie, sont également représentées avec la même technique. Quand à la jeune femme, tout l'ensemble de sa longue robe est traité par le savant mélange de la technique de la ligne additionnée du travail du modelé. Ainsi, comme dans la traditionnelle peinture chinoise, la ligne retranscrit le mouvement du corps, sa courbure, en laissant imaginer au spectateur ce qui se cache sous le voile de la soie voluptueuse. En outre, et cela

---

<sup>126</sup> Nous faisons l'hypothèse suivante : l'Empereur Kang Xi fait partie de la minorité ethnique des Mandchous, il n'est pas un Han et en cela il est lui-même un étranger ; de ce fait, cela peut expliquer son ouverture à une autre forme d'art venue également de l'étranger.

<sup>127</sup> Nous renvoyons le lecteur à la citation de Zou Yigui déjà mentionnée.



dans la continuité de l'enseignement de Lang Shining, les plis de ce vêtement sont rehaussés par les ombres qu'ils projettent à même le tissu, accentuant l'effet de volume du corps qui permet à la peinture d'exprimer au plus près la sensualité qui se dégage du modèle.



Car nous avons toutes les raisons de penser que le peintre a fait appel à un modèle posant pour lui, et cela également dans une démarche nouvelle de la création picturale en Chine.

Lang Shining a réalisé un certain nombre de peinture d'après nature. Le recours au modèle vivant est une des marques de la recherche mimétique occidentale. Avec un modèle, le peintre peut prendre appui sur la réalité de la personne qu'il souhaite peindre, ce qui lui permet de ne pas s'éloigner de la forme en laissant aller son esprit à son imagination. La réalité sous les yeux, le peintre n'a plus qu'à la reproduire, conservant ainsi un certain rapport de ressemblance aux éléments de la réalité, tels que les objets, les animaux, les personnages et leur attitude. En Chine, le rapport au modèle est tout autre. Si le peintre se doit de peindre d'après la réalité, ce n'est pas dans un but purement mimétique. C'est surtout pour se

rapprocher au plus près de la vérité du modèle qui fait partie du monde. La vérité n'étant pas comprise comme la ressemblance formelle, mais plutôt comme la représentation de ce qui compose le caractère changeant et en mouvement de la Nature (*Da Ziran*, 大自然), et donc du monde. La tradition de la peinture d'après nature est bien commune aux deux traditions mais chacune l'a exploitée dans une démarche et une recherche bien différente : l'une occidentale, recherche la ressemblance, la mimésis avec la réalité dans l'exploitation de la lumière, des matières et des formes ; l'autre, la chinoise, concentre ses efforts dans une recherche permanente du « contenu réel » des choses, c'est-à-dire de leur être profond et immanent, intrinsèque à la forme qui soumise au *mouvement de vie* (*shengdong* 生动) suit la circulation des souffles *yin* 阴 et *yang* 阳. Ainsi, même dans la réalisation d'une peinture d'après nature, le peintre chinois tente de retranscrire le *rythme spirituel* (*qiyun* 气韵).

Nous souhaiterions alors souligner la posture pour le moins séduisante de la jeune femme. Dans les peintures traditionnelles de concubines (*Shinü Tu*, 仕女图), les jeunes femmes représentées tiennent souvent une posture digne, réservée à l'image du symbole vertueux qu'elles incarnent<sup>128</sup>. La jeune femme du pavillon du printemps de Ling Mei, est à demi agenouillée sur un tabouret, les bras en appui sur la table. La tête dans une main, elle incline son visage qui regarde le peintre. Elle semble lui confesser son ennui. Tout son corps se dessine et s'allonge en une longue courbe sinieuse comme si elle laissait aller son être à la paresse. Nous ne savons que penser de cette allure détachée ; avouons que la pose est quelque peu « aguicheuse ». Peut-être s'agit-il d'une liberté du peintre ? Ou encore la demande de l'Empereur ? Toujours est-il que cette peinture demeure fortement marquée de l'empreinte occidentale et cela par l'intermédiaire direct de la présence de Lang Shining au palais.

En outre, ce qu'il faut retenir de cette importance du rapport du peintre à son modèle est la mise en valeur du dessin et de la représentation anatomique des corps. Avec Lang Shining, c'est un des aspects de la maîtrise presque scientifique du dessin qui est mis en exergue. Les lignes du corps naturel se retrouvent tracées par la main dans un souci de fidélité avec son modèle. Cette tradition, qui était bien commune à la Chine, s'est vue peu à peu abandonnée des peintres qui, par conformisme académique, ne se contentaient que de leurs références livresques en oubliant le monde réel qui s'offrait devant eux. Ce rapport au modèle et la représentation fidèle par la maîtrise technique du dessin des corps se sont développés durant les siècles suivant, jusqu'à trouver l'approbation et valorisation des peintres chinois du

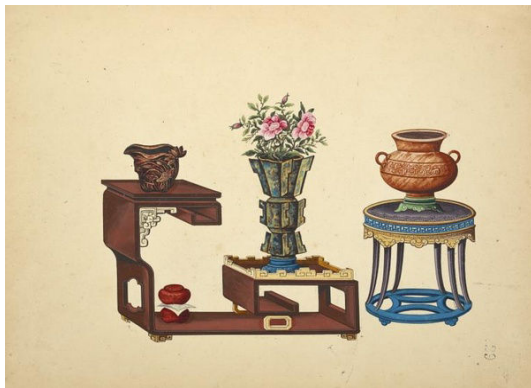
---

<sup>128</sup> Nous renvoyons le lecteur au paragraphe concernant la peinture de la 3<sup>e</sup> épouse.

début du XX<sup>ème</sup> siècle, qui vont davantage en exploiter les aspects tout en l'unifiant à la tradition de la ligne et du trait.

Néanmoins, nous pouvons supposer que cette influence, dont nous tentons de légitimer la place dans l'évolution de la tradition de la peinture *gongbi* 工笔, a pu également toucher les peintres qui méprisaient la technique occidentale. La raison en est toute simple. L'Empereur aimait ces curiosités venues de l'Ouest. Il a encouragé indirectement ses peintres à suivre l'enseignement du jésuite. Cet intérêt de l'Empereur a abouti à un phénomène de création d'images plus ou moins hybrides, mélange plus ou moins marqué des deux traditions picturales. Dans ce prolongement, et toujours en rapport avec l'approbation de l'Empereur, c'est le style même de la peinture chinoise qui s'en est trouvé imprégné.

À cette époque nous retrouvons un grand nombre d'images directement touchées par ce nouveau goût pour l'hybridation des traditions picturales. Nous citerons juste en exemple les gravures sur bois de Suzhou, qui à l'époque contemporaine de Lang Shining, se sont vues graver des espaces en perspective mais aussi utiliser le trait répété et hachuré (à défaut de la ligne et de l'Unique Trait de pinceau si bien théorisés par Shi Tao) propre au dessin occidental. Ou encore, des peintures appelées *Tongcaohua* (通草画),



qui sont des peintures colorées dont le support provient du cœur blanc de tronc d'arbre, coupé en lamelles fines et transparentes et donnant un effet de matière proche du papier, spécialités de Canton qui témoignent de l'utilisation du modelé occidental dans la représentation des volumes des vêtements des personnages ainsi que de la perspective dans le dessin des objets et mobiliers. Certes ce genre artistique n'appartient pas à la production lettrée et peut se regrouper dans une catégorie nommée « art folklorique » (*minjian yishu*, 民间艺术) au même titre que les images de Nouvel An. Néanmoins, elles forment un corpus d'images important qui ne peut être ignoré. De sorte qu'en tant que tel, elles ont constitué en

association avec les images produites par les peintres lettrés du palais, un ensemble de références iconographiques fortement présent au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle en Chine. Et cela en dépit des détracteurs de l'art occidental. Les lettrés n'ont pu échapper à cette nouvelle iconographie, qui va contribuer peu à peu à l'hybridation de leur culture. Nous ne pouvons pas occulter ce point important.

Avec la dynastie des Qing, c'est une nouvelle Chine qui s'amorce. L'introduction des étrangers occidentaux au palais des empereurs annonce une ouverture à l'Occident et la future invasion de la Chine par les puissances occidentales. Évidemment, il ne faut pas y voir là un rapport de cause à effet, car la première intrusion des jésuites en Chine s'est révélée être (en dehors du caractère des missions religieuses) un riche échange culturel et cela des deux côtés. Mais nous pouvons supposer qu'elle a pu constituer une des premières étapes dans l'arrivée des étrangers occidentaux en Chine et de leur domination. Ce qui plus tard amènera les intellectuels chinois (avec la destitution du dernier Empereur des Qing et la révolution du 4 mai 1919) à reconsidérer leur tradition et leur culture en cherchant toujours à concilier l'empreinte de leur tradition ancestrale avec ce monde nouveau teinté des couleurs de l'Occident. Lang Shining a sans aucun doute marqué la Chine à l'aube de sa mutation politique et culturelle, et sa place reste celle d'un peintre à part. Entre Orient et Occident, il représente une des premières tentatives de correspondance des cultures et en cela, nous voyons en lui une référence indirecte mais toute aussi certaine dans le travail de He Jiaying.

## CHAPITRE III – Traditions : entre Orient et Occident, quels enjeux pour la pratique picturale de He Jiaying?

### 3 – 1 *Equilibre Chine-Occident : une rencontre fusionnelle*<sup>129</sup> : émergence d'une « Grande Tradition » ?

« Je pense qu'entrer dans la tradition et ouvrir la voie à une nouvelle création sont une seule et même chose. »

Etrange sentence écrite par He Jiaying dans un article intitulé *Equilibre Chine-Occident : une rencontre fusionnelle*. Comment mettre sur un même plan un retour à la tradition et la production d'une chose nouvelle ? Cela semble complètement contradictoire.

*Entrer dans la tradition...*

Entre-t-on dans la tradition comme on entre dans les ordres ? En prêtant serment de suivre le dogme fixé par notre religion ?

Ou s'agirait-il plutôt d'*entrer dans la tradition* comme on entre dans l'armée ? Sur la foi de défendre une nation au péril de sa vie ? En suivant le règlement à la lettre ?

Il y a dans ce début de phrase quelque chose de l'ordre de l'engagement : on entre dans la tradition comme sur un volontariat pour embrasser des règles et un ordre que l'on se doit de respecter. C'est comme si He Jiaying avouait que dans cette démarche de retour vers le passé, c'est toute la constitution du peintre qui s'en trouvait affectée. Etre un peintre de la tradition c'est embrasser cette carrière. C'est une revendication. Il n'est pas question d'accident fortuit. Ce n'est pas sans le faire exprès que l'on devient peintre traditionnel. C'est en toute connaissance de cause. Et la foi que l'on met dans l'application des codes et des pratiques sert à la diffusion et à la pérennité de cette tradition. On entre donc dans la tradition comme on entre dans une démarche active et consciente. On se place de cette manière à distance d'une certaine production artistique et on s'appuie sur le passé pour légitimer une pratique en décalage parfois du monde contemporain.

Néanmoins, la seconde partie de la phrase nous parle d'« ouvrir la voie à une nouvelle création ». Cet aspect en apparence opposition avec le premier, invite à la possibilité de la nouveauté. Le verbe *ouvrir* vient bien signifier cette capacité d'élargissement des possibles.

---

<sup>129</sup> Article écrit par **He Jiaying** et paru dans *中国当代画家文献全集*, *Zhongguo dangdai huajia wenxian quanji*, ed. wenhua yishu, Pékin, 2009.

Alors que l'entrée dans le passé, nous plonge dans un univers restreint et fermé, l'ouverture nous conduit directement d'une part à la création et d'autre part à la nouveauté. L'ouverture représente la possibilité-même. Dans l'ouverture, nous avons le choix d'entrer ou pas. L'ouverture est intrinsèquement un possible et en cela elle ne peut que revendiquer cette faculté de prédisposition à l'invention et à la nouveauté.

De sorte que « entrer dans la tradition » et « ouvrir à une nouvelle création » mis en parallèle dans la même phrase semblent au premier abord fort paradoxal. La profession de foi que nous honorons en suivant les dogmes imposés par la tradition ne devrait pas nous permettre d'accéder à la possibilité d'une création nouvelle. Car si nous appliquons à la lettre les règles picturales de cette tradition, les images ainsi produites ne constituent pas des ouvrages de nouveauté. Pourtant c'est ce que He Jiaying suggère et c'est la position qu'il se défend d'occuper. Pour lui, le fait d'appartenir à une tradition est un moyen de se reconnaître dans une identité artistique. La tradition ne devrait pas subir les attaques de la nouveauté car elle en est un des éléments essentiels. Une tradition est un ensemble de principes et de méthodes dans lequel un groupe d'individus se reconnaît. Elle constitue ce en quoi ces individus se retrouvent dans une identité culturelle commune tout en constituant le dogme de ce qui construit cette reconnaissance. De plus, elle s'inscrit également dans un système temporel de longévité en se nourrissant elle-même d'un héritage héréditaire dont la transmission s'opère de génération en génération. De sorte qu'elle fonctionne à son niveau inférieur comme système qui s'auto-génère : elle se construit en puisant ses racines dans le passé mais, étrangement, c'est ancrée vers le présent, qu'elle accède au rang de tradition.

Sans tradition à laquelle l'artiste peut se rattacher, trouver ses racines, il n'y a pas de possibilité créatrice. La création n'émerge pas tout à coup du néant. Elle construit ses fondements dans une terre riche d'histoire, nourrie par les différentes couches de sédiments qui la composent, et c'est ainsi qu'elle grandit et s'épanouit en fruit merveilleux. La phrase de He Jiaying nous confirme cela en proposant un rapport d'égalité : parce que la tradition est ce qui fonde les bases de toute création, il va s'en dire, qu'en suivre les principes revient à s'engager dans une création nouvelle.

Puis il continue :

*« Le véritable peintre traditionnel veut toujours se frayer un chemin pour atteindre une certaine nouveauté de la création. Le peintre qui recherche à être novateur ne peut pas sacrifier la tradition. »*

L'ambiguïté s'en trouve par là démêlée : le fait est, que le peintre ne peut jamais totalement s'abstraire de cette tradition à laquelle il est rattaché et qui le conditionne dans son statut de peintre. A cela, il ne peut également refouler le processus créateur de nouveauté qui semble dépendant du simple fait d'être artiste : toute création prend racine dans une tradition alors que toute manifestation contemporaine de la tradition consiste en une création nouvelle.

Or, ce qui est assez troublant chez He Jiaying est que la question de la tradition est reliée à celle de la technique (au travers de la manifestation de la *gongbi* 工笔) mais également de l'influence bivalente Orient/Occident. Lorsque nous regardons une de ses peintures, ce qui saute aux yeux est son caractère oriental. Les images picturales transpirent d'*orientalité* : les fonds absents et vides du papier, la technique méticuleuse, le dessin précis d'une ligne qui trace les contours, les teintes délicates et jamais outrancières, les poses réservées et pudiques des modèles féminins.



*Feuille esseulée*



*Comme un nuage*

Enfin ! Tout un ensemble d'indices qui nous amènent à penser l'image selon une grille de références « extrême – orientale » et dont l'appréhension et la compréhension ne peuvent se faire qu'en relation avec elle. C'est-à-dire que nous nous saisissons de la peinture en tant que

peinture orientale, chinoise, par rapport et en fonction de ces principes élémentaires, de ces signes distinctifs qui nous la font reconnaître comme telle.

Pourtant, en Chine, He Jiaying a pour réputation d'avoir renouvelé la *gongbi* 工笔 traditionnelle en lui ajoutant certains principes élémentaires de la tradition picturale occidentale. Pour lui, l'appartenance à l'une ou l'autre de ces traditions n'est que superficialité. Ce qui compte n'est pas de se revendiquer de l'une ou l'autre mais bien d'en tirer le meilleur de chacune, et cela en vue d'une création nouvelle. Traditions d'Orient et d'Occident « forment une Grande Tradition qui engendre de la création à l'infini », nous dit-il.



*dessin de 1983*



*dessin de 1991*



*dessin de 1991*



*dessin de 1997*



Et c'est ce que nous pouvons observer dans ces dessins. A la fois recherche de volume et de travail du clair obscur, ils sont également révélation de la ligne. La justesse du trait, la finesse et la vraisemblance des personnages nous renvoient à la fois à l'application logique du dessin occidental et à l'observation sensible d'une vie au-delà de la forme, propre à la représentation en Chine. Dans le texte d'introduction d'un recueil de dessins<sup>130</sup>, He Jiaying explique qu'en Chine la notion même de dessin *sumiao* 素描, est tardive. Que dans l'usage le terme de croquis (*suxie* 速写, écriture (dessin) rapide) est davantage utilisé. Le dessin serait un moyen de traiter des ombres et des lumières dans un exercice au temps de réalisation long. Le croquis consisterait davantage en une représentation rapide, une version accélérée du dessin. La définition n'est pas fautive en soi, mais He Jiaying insiste davantage sur la correspondance des deux termes qui pour lui sont en quelque sorte équivalents. Pour lui, la valeur d'un dessin ou d'un croquis ne doit pas se juger sur la longueur de son temps de réalisation, et tout peut être compris comme dessin qui « est une clé éveillant à l'esprit de l'art ». Il défend l'idée qu'un dessin n'est pas seulement l'expression de la recherche du contraste ombre et lumière et critique les préjugés académiques (en Chine) qui réduisent le dessin à cette seule caractéristique :

« 怎可以专指有明暗调子的习作才叫素描呢？真是荒谬之极 》<sup>131</sup>

« *Comment peut-on seulement appeler dessin une pratique qui ne se contenterait que d'une représentation des ombres et des lumières ? C'est réellement le comble de l'absurdité.* »

Puis il ajoute :

« 怪不得美院尽培养一些 “只会画习作，不会搞创作的” 的庸才呢 》.

« *Rien d'étonnant à ce que les écoles d'art aient formé des gens médiocres qui ne savent que pratiquer le dessin sans aucune créativité.* »

Il raconte alors que cette pratique est un moyen d'accès à la connaissance sensible (*ganzhi* 感知) du monde et par là même à sa beauté. C'est dans cette liberté que lui offre le

<sup>130</sup> Ouvrage qui regroupe un certain nombre de dessins de He Jiaying ; référence en chinois, 中国画家，何家英速写集，天津杨柳出版社，天津，2007。

<sup>131</sup> Ibid.

dessin de saisissement rapide et instantané du réel, qu'il touche à cette finesse si particulière. Et c'est ce qui le rend paradoxal par rapport à sa propre tradition. Aux vues de ces dires, nous comprenons qu'une certaine tradition picturale en Chine a fait du traitement du clair-obscur la caractéristique essentielle du dessin. En cela, He Jiaying s'oppose et ce de manière affirmée à tout académisme :

« 使我没有掉到学院派僵死素描的窠臼（尽管我是受过严格的长期素描训练的） »<sup>132</sup>.

« *Je ne suis pas tombé dans les stéréotypes du dessin sans vie<sup>133</sup> de l'académisme (bien que j'ai reçu un entraînement long et sévère du dessin).* »

A la fois peintre formé par cet académisme post-révolution culturelle, il se défend pourtant d'y appartenir. Il semble qu'au-delà de cette formation rigide et étriquée, il ait conservé une sorte d'authenticité du dessin qui ne relève pas seulement de l'application d'une technique, mais bien plus d'une sensibilité qui aboutit à un dépassement de cette technique et l'amène à la création. Le dessin va plus loin que la représentation contrastée : il consiste non seulement en un stade préparatoire de la création mais il est également ce par quoi va se construire la sensibilité du rapport au monde. C'est par le dessin que va prendre forme le *yixiang* 意象, processus complexe de perception – interprétation – création du monde en tant que réalité et en tant qu'image<sup>134</sup>. En fait, à l'heure actuelle où la Chine tente de renouer avec son passé culturel en comblant le gouffre béant de connaissance qu'à laissé derrière elle la noire décennie de la révolution Culturelle, une telle critique de la médiocrité des « savants » chinois relative à cette époque est chose courante. Même si les faits ne sont pas présentés de manière directe, il est ouvertement reconnu que durant cette période la peinture a perdu de sa force et de sa vitalité. He Jiaying en déplore lui-même les conséquences en expliquant que la peinture de personnages de cette époque était bien loin du rayonnement et de la beauté de celle des Tang, des Song ou des Yuan. Or, en ce début des années 80, une telle position n'est

---

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> littéralement *raide mort*

<sup>134</sup> Le spectacle du monde fait émerger chez l'artiste le *yixiang*, qui comprend à la fois le ressenti de l'artiste face au monde, la conscientisation de ce ressenti et sa première mise en forme en tant qu'image; tout cela dans le for intérieur de l'artiste; puis c'est le *yixiang* donc qui va conduire la main et l'esprit à lui donner une autre forme, plus matérielle dans laquelle il va s'incarner: c'est l'image picturale; enfin, le spectateur qui contemple la peinture pourra lui aussi se confronter à un *yixiang* (différent de celui de l'artiste) mais légitime et rendu par l'image picturale (et le même processus se créera en lui où la phase de création pourra être remplacée par la parole esthétique).

pas majoritaire. Et nous pouvons dire en cela que He Jiaying a participé au courant intellectuel qui a motivé la Chine d'alors : la recherche des racines d'une tradition culturelle chinoise<sup>135</sup>. Néanmoins au lieu de se positionner en défenseur aveugle d'une tradition nationale, He Jiaying prend le parti honnête et franc de reconnaître l'ambiguïté d'une telle relation au passé : comment les artistes de sa génération qui n'ont jamais été mis en contact avec leur propre histoire, leur propre tradition picturale, peuvent-ils tout à coup se les approprier et s'en réclamer les héritiers ? Il a fallu réapprendre, se replonger dans ces images et tenter d'en tirer le meilleur et ce avec le bagage qui les fait être ce qu'ils sont. He Jiaying avoue qu'il a été formé par toute une pensée académique<sup>136</sup> et communiste, mais il insiste sur le fait qu'il s'est formé lui-même au dessin occidental grâce à des ouvrages d'artistes russes. A cela, il ajoute l'importance du dessin d'après modèle, en situation de confrontation avec les personnes et les choses qu'il représente. C'est à ses yeux une des plus grandes conséquences dans la réussite à la création d'une image vivante. Et là, il rejoint complètement la tradition ancienne picturale de Chine. Sur ce point, il aime à rappeler qu'autrefois les peintres peignaient d'après nature, et que cette pratique s'est perdue, et avec elle le jaillissement de la vie et de la beauté en peinture. C'est donc dans cette situation ambivalente que se place He Jiaying. D'un côté, il est artiste formé par les beaux arts officiels, lui-même est enseignant et a fait sa carrière en rapport avec ce poste académique. Il fait partie des intellectuels qui ont prôné le retour à des racines anciennes dans le but de reconstruire une tradition nationale forte. Pourtant, d'un autre côté, Il critique ouvertement un élan nationaliste aveugle qui serait en quête d'une « pureté » de la tradition chinoise. Il critique également, les méfaits d'un savoir édulcoré et simplifié qui amènent à la médiocrité intellectuelle et surtout artistique. De sorte qu'il ne s'inscrit pas dans un discours idéaliste d'une identité culturelle pure. Il ne nie pas l'influence de l'Occident dans la formation de cette nouvelle tradition picturale car il reconnaît que lui-même a été formé selon cette tradition étrangère. Et bien au contraire, il en fait un élément déterminant car à égalité avec la tradition orientale.

Dans cette position de réunion des cultures picturales, He Jiaying se place en artiste vecteur d'un nouvel élan créatif. Dès les années 80, il prône et affirme vouloir travailler à une revalorisation de la *guohua* 国画 en *gongbi* 工笔, tout en reconnaissant l'influence des

---

<sup>135</sup> C'est également dans la double décennie des années 80-90 qu'un mouvement néo-confucianiste réapparaît, encouragé par le pouvoir politique.

<sup>136</sup> Notons ici, la valeur relative donnée à l'académisme; pour He Jiaying à l'époque où il apprend le dessin, l'académisme correspond à un certain enseignement chinois basé sur le modèle occidental qui correspond au réalisme politique russe; or cet enseignement est une interprétation simplifiée de ce modèle. En consultant lui-même des ouvrages de dessins russes, il ne subit pas la simplification de l'enseignement académique, et en tire tous les bénéfices.

penseurs et des peintres occidentaux qui l'ont marqué. Ce qu'il appelle cette « Grande Tradition » est en quelque sorte une conception mondialiste de la culture et de l'art. Il y aurait une espèce de méta-tradition qui exercerait son influence et cela au-delà des traditions locales de chaque endroit de la planète. L'idée d'une « Grande Tradition » consiste dans le dépassement des caractéristiques du local sans pour autant les renier. C'est parce que justement, les spécificités culturelles de chacun sont connues, reconnues et assumées, qu'elles peuvent occuper la place de bases solides et fortes pour pousser la création à leur dépassement. Dépassement qui se produit alors en regard de l'autre (d'une culture autre) qui vient nourrir ces fondements de base.

Dans la réunion et l'association de ces deux aspects différents mais complémentaires, la création peut s'élever et se surpasser elle-même dans un mouvement infini. C'est ce que les sciences biologiques appellent le concept d'émergence. Le concept d'émergence correspond à l'apparition d'une chose complexe qui n'existait pas auparavant et dont la venue au monde est le produit d'éléments inférieurs. Inférieur signifie que ces éléments appartiennent à un niveau de complexité moindre par rapport à la chose qui vient d'émerger.

*« Il y a émergence à chaque fois qu'un degré d'organisation de complexité supérieure apparaît. »<sup>137</sup>*

Ce qu'il faut comprendre alors est que dans un premier temps, il y a existence d'éléments sous-jacents à ce qui peut émerger. C'est ce qui se produit avec cette notion de « Grande Tradition ». Nous pouvons concevoir chaque tradition locale comme un système d'organisation culturelle. Les éléments composant la tradition locale, forment une sorte de réseau organisationnel qui maintient ces éléments en rapport, les uns avec les autres. Chacun d'entre eux a un rôle spécifique et exerce une fonction tout aussi singulière. Par exemple, si nous prenons l'élément du pinceau, celui-ci évoque pour la peinture chinoise de la *guohua*, tout un ensemble de principes et de dogmes qu'il est important de suivre dans le contexte de la tradition à laquelle il appartient. Néanmoins, cette application des règles, dirigeant l'utilisation du pinceau, ne pourrait se faire sans la connaissance de celles liées à l'encre, ou à la gestion du support, de l'eau, ni même des implications esthétiques qui en découlent. Chaque élément se trouve organisé dans un système plus ou moins complexe de relations.

Dans un second temps, l'émergence doit se comprendre comme une apparition. La force de chacun des systèmes d'organisation respectifs compris comme tradition (ici, orientale et occidentale) se retrouvant dans un rapport de confrontation et de réunion, se fondent

---

<sup>137</sup> Article paru dans [www.philosscience.com](http://www.philosscience.com)

comme en une fusion pour laisser apparaître la chose nouvelle. Dans ce phénomène de fusion des cultures traditionnelles (de la peinture), chacune des parties garde son identité propre et ne disparaît pas. Elles ne s'annihilent pas, ni ne s'annulent l'une l'autre. Elles se complètent, gardant chacune ce qui construit sa singularité en nourrissant la nouveauté à venir. Tout se passe comme dans l'apparition de la vie. De l'union de cellules élémentaires, émerge des systèmes d'organisation de plus en plus complexes et cela dans un dynamisme en continuel renouveau de complexité. Chaque système d'organisation engendrant l'émergence d'un autre plus « performant » et ainsi de suite jusqu'aux formes les plus abouties des êtres vivants.

Pour en revenir à la question qui nous intéresse, le phénomène d'émergence est une apparition car il semble surgir tout à coup au monde. Il est bien différent du système de cause à effet car ce n'est pas une succession d'événements qui provoque son existence. En effet, dans ce genre de système, les éléments qui le composent sont reliés les uns aux autres par des relations logiques d'influence et de conséquence qui les maintiennent dans cette relation. S'il y a également présence de strates ou de niveaux, ceux-ci ne s'expriment pas dans une valeur de complexité plus ou moins importante mais dans l'antériorité de leur manifestation. Ainsi, c'est l'enchaînement des différentes manifestations des éléments dans un ordre chronologique qui forme ce système et qui donne cette organisation hiérarchique des éléments qui le composent. Par conséquent nous ne pouvons pas parler d'émergence mais plutôt de révélation de résultat qui se construit dans une altérité bien dissemblable des éléments élémentaires qui l'ont créé. En général, le résultat obtenu est très différent des causes qui l'ont provoqué. Par exemple, le mouvement des plaques tectoniques provoque un tremblement de terre, qui peut provoquer à son tour l'effondrement d'un immeuble. Nous comprenons bien qu'entre le mouvement des plaques et la destruction de l'immeuble, les différents éléments sont bien distincts les uns des autres. Le lien qui les unie consiste dans la succession d'événements qui surviennent. Nous pouvons dire alors qu'entre la cause et son effet, il y a événement. Mais ni la cause, ni l'effet ne constituent un événement<sup>138</sup>. Dans ce système de cause à effet, la nouveauté n'apparaît pas. Elle découle tout simplement de ce qui la précède.

---

<sup>138</sup> Le système de cause à effet est un événement mais ne produit pas d'événement ; c'est-à-dire que nous pouvons penser que le passage d'une cause à son effet peut constituer un événement en soi ; en effet dans ce système logique du résultat, l'organisation du système repose sur son caractère actif et événementiel. Une cause provoque un effet : le fait de provoquer existe par sa capacité à se manifester en un lieu et un instant donnés. Ainsi nous pouvons dire que ce système fonctionne sur une organisation événementielle où la logique relationnelle qui lie les différents éléments entre eux advient. Pourtant le résultat obtenu, l'effet, n'est en rien un événement. Il n'est pas ce qui advient mais ce qui est devenu (ou advenu) de cette action d'advenir. Il est un résultat de l'enchaînement logique et chronologique d'événements sans pour autant en être un.

Bien au contraire, la chose émergente apparaît parce qu'elle est le produit d'un multiple. C'est dans une union d'éléments, qui conservent malgré tout leur particularité respective, qu'elle prend forme et naissance. Elle ne découle pas d'un précédent mais prend vie et visibilité à partir d'éléments plus élémentaires qui la construisent. Ces éléments formant eux-mêmes des visibilités en existant de manière indépendante, continuent d'exercer leur influence à l'intérieur même de leur création. La chose émergente ne relève pas d'un ensemble d'événements qui en seraient les causes de son apparition. Elle est cet événement : la chose qui advient, l'action d'apparaître, de surgir dans le monde à un instant et un lieu donnés.

La « Grande Tradition » est donc une émergence. Elle prend naissance de la rencontre des traditions élémentaires qui la propulsent. Elle apparaît comme par magie des niveaux inférieurs qui la nourrissent. De là, elle s'enrichit à l'infini de leurs principes et gagne en valeur et en complexité. Ainsi, sa richesse renouvelée dans un mouvement sans limite parce qu'à jamais renflouée par les traditions locales, lui donne ce statut de *méta – tradition*. Au – delà des cultures particulières, elle en est la fusion. Cependant, elle en conserve les singularités propres à chacune, ce qui rend possible leur existence indépendante au sein même de cette fusion. La « Grande Tradition » apparaît alors comme alternative à un compromis intellectuel et respectueux de la multiplicité des cultures et de leurs traditions, en proposant la possibilité d'une création nouvelle et infinie.

He Jiaying se pose donc comme défenseur de cette « Grande Tradition ». Il cherche à manifester dans sa pratique l'influence de la tradition chinoise à laquelle renvoie son identité culturelle et nationale, et l'influence de la tradition occidentale qui ne peut être ignorée. Comme le représentant d'une nouvelle forme de tradition au-delà des cultures, la position de He Jiaying est celle d'un artiste d'entre les cultures. A cheval entre deux mondes (Orient/Occident), entre deux temps (passé/présent), il a participé à la stimulation d'une nouvelle création et aux débats intellectuels des ces dernières décennies, consacrés à la peinture chinoise.

Dans ce contexte désireux de participer à une dimension plus globale de la tradition picturale, nous tenterons d'étudier ce en quoi se manifeste la tradition et à quelles nouvelles problématiques une telle *méta-tradition* incite.

### **3 – 2 Au-delà d'une acculturation : de la « Grande Tradition » à la notion de méta-tradition**

L'acculturation est la « modification des modèles culturels de base de deux ou plusieurs groupes d'individus, de deux ou plusieurs ethnies distinctes, résultant du contact direct et continu de leurs cultures différentes »<sup>139</sup>. « En anthropologie culturelle, (elle) désigne les phénomènes de contacts et d'interpénétration entre civilisations différentes. Ainsi, l'acculturation est l'étude des processus qui se produisent lorsque deux cultures se trouvent en contact et agissent et réagissent l'une sur l'autre (...) « Le contact culturel, écrit Fortes, ne doit pas être regardé comme le transfert d'un élément d'une culture à une autre, mais comme un processus continu d'interactions entre groupes de cultures différentes. » Le terme d'acculturation a été inventé justement pour désigner cet ensemble d'interactions réciproques, dans leurs déroulements et leurs effets »<sup>140</sup>. Quand Eric Janicot parle d'acculturation en ce qui concerne la peinture chinoise à l'époque moderne, il nous renvoie directement à cette définition : la peinture chinoise en lien direct avec la peinture occidentale, subit les modifications induites par son influence. Il semblerait alors que dans ce contexte particulier de déstructuration et de restructuration de la tradition chinoise, l'Occident ait joué le rôle de culture référentielle. La déstructuration correspond à un phénomène d'éclatement de la structure même qui composait cette tradition. La remise en cause des principes traditionnels immobiles et symboles d'inertie par certains intellectuels a fait voler en éclats, l'architecture sur laquelle reposaient des siècles d'hérédité. Xu Beihong dénonce la tradition de Dong Qichang et l'académisme paralysé qui a suivi ses principes théoriques. Les peintres de la modernité ont refusé, et cela parfois dans la violence de leurs propos, cette forme d'héritage culturel et traditionnel. La Chine devait construire et ce de manière active, une nouvelle tradition digne d'elle-même. C'est pour cette raison, que dans un second temps nous pouvons parler d'une restructuration, qui a consisté dans une composition nouvelle de cette tradition. La reconstruction des principes traditionnels, tire, pour cette fois, ses enseignements non seulement d'une certaine tradition chinoise ancienne mais également de celle de l'Occident. Car l'éclatement n'est pas une destruction. Il subsiste dans l'éclat quelque chose du morceau disséminé en nombre important, tels des petits éléments épars qui peuvent être réutilisés. Et c'est justement ce qu'il reste de l'éclatement que les intellectuels modernes vont conserver en vue de construire à nouveau les bases de leur tradition. Ces petits morceaux de tradition, nous

---

<sup>139</sup> Voir <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acculturation/>

<sup>140</sup> Voir [http://encyclopedie\\_universelle.fracademic.com/135/ACCULTURATION](http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/135/ACCULTURATION)

les retrouvons dans ce que certains ont reconnu comme véritable tradition chinoise : pour Xu Beihong il s'agit de Shi Tao, Chen Hong Shou, ou encore Ren Bonian et Wu Changshuo. Peu importe l'époque ou l'artiste cité par ces successeurs, et reconnus comme référence locale, ce que nous devons retenir est qu'il s'est opéré une sélection dans ce qui devait constituer cette nouvelle culture, en choisissant les éléments formant l'héritage chinois. Quant à la culture occidentale, elle fait preuve de système nouveau de référence sur lequel et à partir duquel vont se structurer les bases de cette nouvelle tradition. Eric Janicot emploie le terme d'« acculturation planifiée » : en effet, il apparaît au vue de cette recherche de nouveaux critères référentiels, que cette décomposition et recomposition culturelle ait été envisagée et contrôlée de manière consciente par les intellectuels. L'Occident, qui à cette époque a commencé à acquérir une place de référentiel principal dans le phénomène de globalisation du monde, sert d'élément avec lequel la tradition est mise en rapport pour un ensemble de critères. Cependant, les intellectuels chinois ne font pas de l'Occident un modèle à suivre, ni un exemple. La supériorité de l'Occident est reconnue au travers de sa modernité, c'est-à-dire de son développement économique et industriel directement en lien avec le développement des sciences. En ce qui concerne la culture et l'art, ces deux éléments sont marqués par cette modernité du fait de leur lien avec une certaine dimension scientifique (la peinture occidentale est perçue comme l'application d'une technique et d'une règle basée sur les mathématiques et les sciences : perspective, observation du rapport ombre/lumière, représentation réaliste). Or, c'est en reconnaissant la supériorité de l'Occident dans son avancée moderniste que les intellectuels chinois vont construire leur nouvelle tradition et cela en retournant l'avantage occidental, et en montrant la supériorité de leur tradition. En effet, c'est en reconnaissant la modernité occidentale dans une certaine tradition chinoise que les intellectuels vont affirmer la suprématie de cette tradition sur celle d'Occident<sup>141</sup>. Le phénomène d'acculturation apparaît alors dans un premier temps, fondé essentiellement sur l'assimilation des principes culturels occidentaux. Puis dans un second temps, il apparaît aussi comme une réhabilitation de la culture traditionnelle en mettant en évidence sa modernité par rapport à l'Occident, et cela en comparaison avec la modernité occidentale. L'influence uniquement occidentale se retrouve basculée lorsque la modernité de la tradition chinoise est

---

<sup>141</sup> Nous renvoyons aux textes de Feng Zikai, Zong Baihua et Yu Shaosong in JANICOT Eric, *L'esthétique moderne chinois, l'épreuve de l'Occident*, You Feng, Paris, 2007.



rendue légitime. C'est ainsi que le phénomène d'inter-influence va se manifester aussi dans l'art occidental<sup>142</sup>.

En outre, ce phénomène d'acculturation est emprunté aux sciences sociologiques et anthropologiques. Dans la perspective qui est la nôtre, il était intéressant de penser la question de la tradition par rapport à la contemporanéité. Or, parler de tradition demeure aujourd'hui problématique car qu'entendons-nous par-là ? Les éléments traditionnels d'une civilisation seraient-ils forcément en contradiction avec le monde contemporain ? La tradition ne pourrait alors jamais faire partie d'une certaine actualité. En cela elle serait une chose toujours en décalage, à côté du présent. Ce serait là un fait bien étrange ! Les hommes s'attacheraient à quelque chose d'irréremédiablement dépassé, comme une trace de subsistance de leur histoire dont la présence dans le présent ne serait que vaine. Vaine parce que sans raison d'être, appartenant toujours au passé et n'existant que par lui. Vaine aussi parce que sa seule manifestation dans le présent ne serait qu'un leurre, peut-être qu'une image de ce passé désiré mais toujours en fuite.

Dans cette hérédité générationnelle, ce qui subsiste malgré le temps ce ne sont pas les choses d'antan. Ce qui reste après les années, est une sorte de représentation de ce que devrait être ces choses. Cette représentation est ce en quoi nous reconnaissons ces choses comme faisant partie d'un autre temps, du passé. Toutes ces choses qui se retrouvent unies dans leur dimension atemporelle, forment un système de représentations. Elles nous donnent à voir et se donnent à voir comme les images du passé qu'elles représentent. Elles sont des images de passé mais constituent également en tant que système, la représentation de ces images du passé. Ce que nous voulons dire ici est que la tradition est une forme abstraite et non concrète d'une chose, comme une image de cette chose dans le présent. En tant qu'image elle constitue une représentation de la chose. Par exemple, les costumes traditionnels des peuples ethniques minoritaires de Chine, Miao<sup>143</sup>. Ces costumes sont encore portés pendant certaines fêtes, par certains membres de l'ethnie mais ne constituent plus les vêtements habituels et quotidiens de ce peuple qui vit en très grand nombre dans des villes. En portant ces costumes aujourd'hui, on fait revivre dans le présent, un mode vestimentaire d'un autre temps. Le vêtement n'est plus vêtement. Il devient costume car porté seulement dans certaines occasions, il perd de sa dimension d'objet du quotidien et gagne en exceptionnalité. De ce caractère exceptionnel, il

---

<sup>142</sup> Nous pensons à Monet et son goût pour l'extrême-orientalisme (même s'il s'est exprimé davantage sur la peinture japonaise), puis aux expressionnistes abstraits américains comme Mark Tobey et même John Cage pour qui la culture et la pensée traditionnelles chinoises ont été déterminantes dans sa pratique artistique (même s'il ne s'agit pas de peinture).

<sup>143</sup> Le peuple Miao est un peuple minoritaire qui vit principalement dans le sud de la Chine.

acquiert la fonction de représentation. Mais il n'est pas seulement une représentation car il existe bien dans la réalité, et cela en tant qu'objet matériel. C'est pour cela que nous employons le mot d'image : il est une image car il incarne dans son existence d'objet la tradition. De plus, on peut dire qu'en tant qu'objet, il fait partie d'un ensemble plus étendu, regroupant d'autres objets qui vont ensemble former la tradition. Au costume pourront s'ajouter les rites, la langue, les objets pour tisser, les mets culinaires, et même les réalisations artistiques. De sorte que chacun de ces objets se fait l'image de la tradition en l'incarnant. Associés et unis en un ensemble d'objets – éléments de la tradition, ils fonctionnent comme un système de représentations. De manière indépendante, ils représentent une part de la tradition, en l'incarnant et en en donnant une image. Ensemble, ils forment un système de représentations qui représente cette tradition.

L'impossibilité de s'épanouir au présent et surtout dans le présent, fait de la tradition – même un leurre. Une illusion. La tradition ne pourrait pas exister pleinement au présent parce qu'elle ne se construirait que sur les bases d'une hérédité. Et qui dit hérédité, dit existence dépendante d'un précédent qui conditionne la chose qui suit. Son mouvement serait celui d'un circuit fermé sur lui-même, qui tournerait dans un schéma rotatif sans fin. Toujours les yeux en direction d'un temps passé, le dynamisme qui la fait se mouvoir (que cela soit au niveau d'une certaine production artistique, ou dans un mouvement des populations qui s'y plient) demeure circulaire. Du présent, il se tourne vers le passé et du passé, il revient au présent, et cela ainsi de suite, dans une répétition infinie. Pour le dire autrement, la tradition ne trouverait son sens légitime que dans le retour sans fin qu'elle exerce sur elle-même, d'où l'impossibilité d'avancer et de se placer dans une démarche progressive contemporaine.

Cependant, un second point vient à l'esprit, lorsque nous parlons de tradition : de quoi parlons-nous au juste ? A partir de quel moment la tradition le devient-elle et par rapport à quel autre fait, ou acte, ou élément le devient-elle ? « La tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs: elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique ni purement idéologique: elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique. La tradition *fait être de nouveau ce qui a été* ; elle n'est pas limitée au *faire savoir* d'une culture, car elle s'identifie à la vie même d'une communauté »<sup>144</sup>. Dans cette définition de la tradition, nous pouvons comprendre deux choses :

---

<sup>144</sup> [http://encyclopedie\\_universelle.fracademic.com/21092/TRADITION](http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/21092/TRADITION)

La première est que la tradition relève d'un *transmettre*. Du latin *traditio*, venant du verbe *tradere*, remettre, transmettre, la tradition consiste en un ensemble d'éléments formant un système de références pour une société ou un groupe, qui se donne (se passe) ces éléments de génération en génération. Par la transmission, elle s'inscrit dans un phénomène de passage de pairs à pairs et cela dans un temps actuel. C'est-à-dire, que ce passage, cette transmission ne se fait pas entre un temps passé et un temps présent. La chose transmise relève du passé mais elle est offerte par un sujet à un de ses pairs vivants et cela dans l'actualité de son temps. De sorte que nous pouvons dire que la tradition pourrait relever d'un phénomène d'actualisation de savoirs et d'acquis passés.

La seconde est qu'elle consiste également en ce en quoi la conservation de ces données, de ces choses du passé, perdure. En formant un système de références (dogme religieux, rites, principes esthétiques ou artistiques, etc.), elle est ce qui maintient et fait exister toujours dans le présent – et cela à chaque étape de son actualisation – son contenu propre. Elle est non seulement ce qui constitue le phénomène de passage de savoir et d'acquis d'une population, mais également le phénomène de conservation de ces savoirs et de ces acquis par cette population. Elle occupe une double fonction en tant que moyen de médiation et système d'archivage. « En tant que médiation et intégration », elle remplit la double tâche de diffusion et protection de son contenu mais aussi de sa forme.

Car au fond, les éléments qu'elle renferme, construisent ce qu'elle est : le système qu'elle constitue repose sur la représentation que nous nous faisons de son contenu en tant que chose du passé. En conséquence de quoi, sa forme nous apparaît toujours par rapport au système de références qu'elle représente, et en rapport avec les éléments qui composent ce système. Ou bien, pour le dire différemment, la tradition ne peut exister que parce qu'elle trouve sa forme dans sa représentation en tant que système de références et cela dépendamment du caractère passéiste et conservateur des éléments qui composent ce système.

Paradoxe étrange de la tradition qui semblerait alors mue par un dynamisme d'actualisation constant. Sa fonction serait de rendre actuel ce qui ne l'est pas en le faisant apparaître au présent. Ainsi dans une nouvelle approche, elle serait donc un tremplin, une sorte de marche amenant au présent et dirigée vers le futur. « En tant qu'apparition d'une communauté à elle-même à travers la perpétuelle «re-création» de ses valeurs »<sup>145</sup>, elle s'inscrirait dans un phénomène de production à l'infini de nouveauté. « À sa capacité passive de conservation toute tradition ajoute ainsi sa capacité active d'intégration d'existants

---

<sup>145</sup> [http://encyclopedie\\_universelle.fracademic.com/21092/TRADITION](http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/21092/TRADITION)

nouveaux par leur adaptation à des existants antérieurs »<sup>146</sup>. Toute tradition montrerait également une faculté d'adaptation par assimilation de facteurs nouveaux et extérieurs à elle, tout en continuant à perdurer et à diffuser son contenu archivé.

Nous pouvons donc tisser un lien entre la tradition et le phénomène d'acculturation dont nous avons traité précédemment. A l'approche d'une culture étrangère, la culture chinoise a pu s'inscrire dans ce phénomène de « re-création » de sa tradition (ou du moins elle l'a tenté). Les deux ne paraissent pas contradictoires. Si la tradition est ce système de références qui s'enracine dans la prolongation temporelle et son lien avec le passé, elle n'est pas moins l'actualisation au présent de ce système de références qui se nourrit à ce moment-là, de tous les éléments nouveaux et éventuels qui pourraient servir à sa survie dans ce présent. Les nouveaux éléments du présent surgissent et s'intègrent à la tradition qui de ce fait, se charge en nouveauté et s'actualise. En s'actualisant, elle assure alors sa pérennité dans le présent. Cela sans pour autant renier les fondements essentiels qui la constituent. De cette manière, nous pourrions reconnaître à la tradition une première capacité dans la maintenance de certains principes, références, éléments (peu importe le nom qu'on leur donne) qui par son actualisation dans le présent (en se chargeant des éléments nouveaux du présent) se remplit d'une seconde capacité, créatrice et ouverte sur de nouveaux possibles.

Pour reprendre les différents points paradoxaux que nous avons abordés, nous pourrions dire que la tradition constitue un passage d'éléments provenant d'un passé, dans le présent par un phénomène d'actualisation de ces éléments. Cette actualisation a lieu dans l'incarnation en objets du présent, d'une certaine représentation de ces éléments en tant qu'ils appartiennent au passé. Ces objets seraient alors d'une part *des images* de la tradition parce qu'en l'incarnant (en la rendant matérielle, en la faisant corps), ils en donneraient une représentation visible, une sorte d'apparition concrète dans le présent. D'autre part, ces objets seraient aussi *à l'image* de cette tradition, parce qu'en tant qu'ensemble (et donc dans leur rapport les uns avec les autres) du système de représentations, ils se réfèreraient à la représentation de la tradition donnée par le système. Nous pourrions poursuivre en affirmant que les éléments qui constituent la tradition, permettent à la fois sa construction tout en subissant son influence. Les costumes Miao nous donnent à voir une image de la tradition de ce peuple minoritaire, tout en faisant référence à ce qu'est cette tradition, c'est-à-dire en étant à l'image de cette tradition.

---

<sup>146</sup> Op. Cité.

Cependant, pouvons-nous aujourd'hui continuer de parler d'acculturation en ce qui concerne la *guo hua*, et surtout la peinture de He Jiaying ?

Nous assumons le fait que cette réflexion sur la tradition nous a été directement induite par la notion de « Grande Tradition » dont parle He Jiaying dans son article et dont nous avons abordé le caractère émergent précédemment.

Acculturation, « Grande Tradition », méta – tradition. Quelle différence après tout ?

« Les processus acculturatifs enveloppent des actes de créativité de la part des individus ou des groupes qui acquièrent de nouveaux éléments culturels. C'est-à-dire que la culture nouvelle qui se développe ne peut pas être considérée – tout comme à l'époque où l'on avait une conception statique de la culture – comme un ensemble de traits disparates qui s'ajoutent les uns aux autres, en « mosaïque » de traits anciens et de traits nouveaux empruntés, il faut parler, au contraire, de synthèses vivantes, d'apparition de traits culturels inédits ». A cela nous pouvons préciser que ce qui fait une culture, et par extension une tradition, ne relève pas d'éléments figés et immuables. Il semblerait que ces éléments soient mus par l'activité des hommes qui construisent la tradition et ce parce qu'ils font partie du mouvement de la vie. La tradition n'est pas une chose abstraite, elle n'est pas seulement un concept. Elle fait partie de la vie des hommes et donc elle y est soumise : non figée, elle se transforme et s'accommode du présent en formant une « synthèse vivante ». Comme la vie, elle émerge de la synthèse de ces éléments. Ceci rejoignant notre thèse de l'émergence où de la synthèse des traditions locales différentes apparaît une tradition « supérieure », enrichie par elles.

Nous avons fait alors le parallèle entre tradition émergente et « Grande Tradition » pour expliquer ce en quoi pouvait consister cette dernière. Nous avons vu que pour He Jiaying, la « Grande Tradition » pouvait se résumer dans une synthèse des traditions picturales occidentale et chinoise, et l'apparition d'une tradition nouvelle, riche des deux précédentes. Dans un entretien<sup>147</sup> mené par Zhang Xiaoling, il reprend cet argument déjà développé dans son article *Equilibre Orient/Occident : une rencontre fusionnelle*. Zhang Xiaoling commence l'interrogatoire en posant comme point de départ l'influence occidentale sur la peinture chinoise. Il cite en exemple les peintres modernes Huang Binghong, et Qi Baishi en exemple pour illustrer la thèse d'une présence et d'une fusion réussie entre tradition picturale chinoise et occidentale. Puis, il introduit la problématique d'une position

---

<sup>147</sup> Chercher la Grande tradition de la rencontre fusionnelle Chine-Occident, (找中西相融的大传统, *zhao zhongxi xiangrong de da chuantong*) entretien entre He Jiaying et Zhang Xiaoling in *Zhongguo dangdai huajia wen... quanji*, éd. Wenhua Yishu chubanshe, Pékin, 2009

conservatrice et nationaliste de la défense d'une certaine tradition chinoise, pure et débarrassée de l'influence occidentale. Cette position défendue par certains intellectuels chinois, voit dans la tradition chinoise les « capacités suffisantes pour sa régénérescence », la non nécessité de faire appel à une tradition occidentale qui pourrait en « ronger » la « pureté ». C'est sur cette question donc que commence l'interview, et Zhang Xiaoling continue en demandant à He Jiaying de préciser le terme « équilibre » (*heng*, 衡) utilisé dans son article. Ce dernier explique alors que cet « équilibre » devrait être un « processus naturel » (*ziran de guocheng*, 自然的过程) dans la création picturale.

*« A mon époque, répond-il, toute la culture que j'ai apprise consistait dans l'association des cultures chinoise et occidentale. C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons pas échapper à cette influence occidentale. Elle est devenue pour les gens de ma génération, un élément essentiel, elle fait partie de notre sang. »<sup>148</sup>.*

Nous comprenons alors que cette « association » des cultures, les met sur un pied d'égalité. Ni la tradition occidentale ni la tradition chinoise ne sont perçues dans un rapport concurrentiel. Elles font toutes deux partie de ce qui construit la culture traditionnelle des peintres chinois. Ceux-ci ne peuvent le nier. C'est comme s'ils reniaient le costume trois pièces à col Mao, fusion du smoking et de la tunique chinoise. L'« association » Chine-Occident est une fusion qui les a nourris et dont ils sont aussi les acteurs. Acteurs parce qu'eux-mêmes continuent de faire évoluer cet échange entre traditions. Ainsi pour He Jiaying reconnaître cette mixité de la tradition chinoise, est un moyen de pouvoir à la fois s'enrichir de la multiplicité des influences qui l'alimentent et d'apprécier davantage les éléments d'une tradition plus « nationale »<sup>149</sup>. L'idée ici réside dans la recherche d'une situation sereine et équilibrée, dans ce rapport qui unit tradition chinoise et tradition occidentale. De sorte qu'il s'agit de trouver cet « équilibre » (il emploie le terme de *heng*, 衡) entre les deux influences, et cela au sein même de leur « rencontre fusionnelle » (il emploie le terme de *xiangrong*, 相融). Parce que la fusion est avant tout une adéquation de deux éléments distincts, le mélange se veut productif de nouveauté. Dans la fusion chacune des parties se fond respectivement l'une avec l'autre mais ne disparaît pas. Ce qui a fusionné donne alors naissance à une chose

---

<sup>148</sup> Op. Cité.

<sup>149</sup> Nous utilisons les guillemets pour atténuer le caractère nationaliste de l'adjectif. Ici « nationale », est entendu comme chinois, en tant que tradition qui pourrait se revendiquer d'une hérédité située sur le territoire de la Chine.

nouvelle, différente des deux éléments l'ayant créé, mais dont la présence se laisse pourtant percevoir. Quant à la rencontre, c'est une association, une espèce de mélange hybride mais dont la transformation poursuit son évolution, au fur et à mesure du temps dans lequel elle s'inscrit.

Nous avons alors proposé le terme de « méta-tradition », en écho à celui utilisé par He Jiaying, de « Grande Tradition ». Nous allons nous justifier maintenant, et ce dans le but d'expliquer la différence et la nuance que nous établissons avec le terme « acculturation ». Nous avons vu que l'acculturation consistait en un phénomène d'inter-influence entre deux cultures différentes. Nous avons également vu que selon Eric Janicot, la période moderne et les événements culturels, et notamment artistiques qui s'y étaient déroulés, relevaient de ce phénomène d'acculturation, au travers d'une déstructuration et d'une restructuration de la tradition picturale chinoise, et cela en référence à une tradition locale ancienne (avec la remise en cause d'une certaine forme de tradition) mais également à une tradition étrangère. Nous avons traité pour cela de la question de la tradition en cherchant à comprendre ce en quoi elle consistait et comment elle se manifestait. Ainsi nous avons compris que la tradition n'était en rien un concept figé dans son abstraction, mais qu'elle évoluait dans un mouvement dynamique de vie et cela à cause de son attachement et de sa dépendance vis à vis de la vie des hommes. Nous avons également pris conscience de son caractère paradoxal qui la place à la fois comme actualisation du passé, tout en la maintenant dans l'illusion d'une représentation de ce passé dont elle se veut l'image (image du passé par incarnation en objets et à l'image de ce passé par le système de représentations qui construit ces mêmes objets). C'est donc à partir de ces réflexions, que nous abordons la question de la « Grande Tradition » dont parle He Jiaying.

La Chine aujourd'hui est toujours dans la recherche de racines sur lesquelles elle pourrait fonder les bases de son présent et d'un futur potentiel. Depuis plus d'un siècle maintenant, le pays a subi de nombreux changements et rebondissements historiques qui l'ont métamorphosé et qui ont perturbé une évolution progressive tant au niveau économique que culturel. C'est en passant par des perturbations nombreuses que la Chine s'est reconstruite et qu'elle est entrée dans le monde contemporain. Toutes ces « péripéties » de l'histoire, ont évidemment joué un rôle décisif dans le sentiment de perte de ces racines et la recherche incessante de les retrouver. Ce qui pourrait expliquer alors la raison pour laquelle aujourd'hui encore la question de la recherche de racines subsiste, et pourquoi les intellectuels chinois débattent toujours à propos de ce qui devrait constituer la tradition chinoise.

Or, même si de nombreux parallèles peuvent être faits entre l'époque des années 2000 et l'époque moderne (parallèles quelque peu superficiels mais qui apparaissent dans une présence économique d'investissements étrangers, l'expatriation croissante des Occidentaux dans les mégapoles chinoises, la multiplication des échanges culturels, le nombre élevé d'étudiants chinois en étude en Europe, etc.), le rapport à la tradition est très différent. Aujourd'hui, on ne peut pas objectivement soutenir que la culture occidentale (s'il y en a une !) est étrangère à la Chine. Les vêtements, les modes d'habitation, les modes de divertissements (musique, cinéma, sports d'hiver, etc.) sont directement liés au mode de vie occidental. Et pourtant ils font partie du mode de vie des Chinois et ne constituent plus une exception étrangère. De nos jours, l'inter-influence que l'on retrouvait dans le phénomène d'acculturation a été dépassée. Nous pouvons dire que certains éléments de la culture occidentale ont tellement été assimilés, qu'ils sont devenus des éléments de la culture chinoise. Dans le domaine de la pratique picturale, cela est flagrant. Nous avons traité du peintre d'origine italienne, Lang Shining et nous avons vu en quoi son influence avait marqué indirectement l'évolution de la *guohua*. Nous avons aussi abordé les peintres de la modernité, qui eux-mêmes ont reconnu l'influence de l'Occident sur leur pratique. De sorte qu'aujourd'hui, les peintres de la *guohua* ne peuvent nier cet héritage. La peinture chinoise est intrinsèquement composée de ces influences multiples et c'est cela son évolution et son actualité. Ceci ne peut être récusé. Le stade de l'acculturation est dépassé parce que l'influence occidentale n'est plus. Elle fait partie des peintres chinois. Elle n'est plus seulement un élément de cette tradition picturale mais elle est cette tradition. Elle est inséparable du reste. Elle fait partie « de notre sang » dit clairement He Jiaying. Et c'est pour cette raison que nous ne devons plus la voir comme une influence extérieure mais comme composante même d'une identité chinoise de la tradition picturale.

C'est donc en cela que réside le terme de méta-tradition. Le monde actuel est complexe de ses relations internationales. Les influences respectives entre les différents modes de vie qui le composaient visent aujourd'hui à une uniformité du monde. Cependant, en défense d'une vision pessimiste de la perte des exceptions culturelles, nous pourrions dire que ce monde s'enrichit de ses relations. Au-delà des traditions locales propres à chaque lieu défini de la planète, une tradition supérieure se construit, et cela en relation même avec ces exceptions particulières. Parce que les traditions s'échangent et se nourrissent les unes des autres, il émerge au monde une tradition de la fusion, supérieure car plus complexe. Toujours suivant le mouvement dynamique de la vie des hommes, cette méta-tradition évolue dans un élan toujours en rebondissement. Elle ne connaît pas de fin. Et c'est peut-être en cela que



réside la solution pour palier au constat de l'éventualité de disparition de la tradition, émis par Etienne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique* :

« Un double danger guette ceux qui veillent sur la tradition : un trop grand laxisme qui provoque la rupture ou l'hérésie et finit par désagréger les cultures traditionnelles et un rigorisme étroit qui les stérilise par dessèchement. Les deux excès aboutissent au même résultat : la mort de la tradition. <sup>150</sup>»

Dans la reconnaissance de cette méta-tradition, la légitimité de l'existence de la tradition est définie par l'acceptation de son caractère hybride. Il n'y a plus de complexe à assumer l'influence étrangère car elle-même est reconnue, après assimilation, comme nouvelle identité locale. Ainsi He Jiaying se montre-t-il comme un artiste de son temps, un artiste contemporain qui appartient à un monde international. Sa pratique picturale est certes marquée par une histoire culturelle locale chinoise mais il reconnaît et rend légitime cette histoire au travers de son propre dépassement dans l'appartenance à une tradition allant au-delà de la représentation vaine d'une tradition purement chinoise. La tradition picturale chinoise n'est pas figée dans sa nationalité. Elle a été fondée au cours des siècles par des influences variées et étrangères<sup>151</sup>. Elle est une hybridation, et l'époque actuelle ne fait que participer à son évolution naturelle. He Jiaying en parlant de « Grande Tradition » nous plonge exactement dans ces interrogations et se pose en défenseur d'une méta-tradition. La tradition chinoise est forte de son caractère exceptionnel, parce qu'elle s'est construite dans une hybridation qui l'a rendue riche et complexe.

---

<sup>150</sup> SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF collection Quadrige, 1990, Paris, p.1353.

<sup>151</sup> Qu'il s'agisse des différentes écoles, comme par exemple les peintres du nord avec Li SiXun ( en contradiction avec une école du Sud davantage centrée sur les pratiques des peintres des régions du Yangzi Jiang), ou la technique de l'encre jetée venant des "barbares" mandchous, ou encore de l'influence des Jésuites sous le règne de l'Empereur Qian Long (lui-même d'origine mandchoue), la tradition picturale n'a jamais constitué une tradition purement chinoise. Et cela constitue un fait de naïveté ou de mauvaise foi de la concevoir ainsi.

## **TROISIEME PARTIE**

**Ce dont il s'agit au fond : la peinture**

# CHAPITRE I : paradoxe et esthétique

## 1 – Principes élémentaires

La question relative au paradoxe est simple et complexe à la fois. Simple, elle l'est dans sa définition. Qu'est-ce qu'un paradoxe ? C'est une idée ou une chose contraire à l'opinion publique et dont les constituants logiques sont aussi contradictoires. Or ces contradictions se réunissent en cet ensemble que constitue le paradoxe. La caractéristique complexe du paradoxe s'exprime dans ses manifestations. En effet, de la simplicité de départ que compose la réunion de contraires, les divers cas dans lesquels peut se manifester le paradoxe renvoient à sa difficulté d'appréhension et de compréhension. En effet, le simple fait d'exprimer comme contraire deux aspects d'une même chose est une simplification de ce qui se passe dans l'existence de cette chose. Les contradictions ne sont pas toujours seulement des contraires : il peut s'agir d'opposition, de parallélisme, ou encore de nuance dans l'état d'existence de la chose paradoxale. « Plus exactement, le paradoxe est une impossibilité logique à partir d'un raisonnement qui semble correct mais qui condense des niveaux logiques différents. »<sup>152</sup>. Le terme de paradoxe est ainsi souvent utilisé dans les sciences pour montrer la coexistence de deux aspects d'une chose, pourtant fort différents, en cette seule et même chose. Par exemple le sommeil « paradoxal » correspond à la phase de sommeil pendant laquelle le cerveau est très actif et semble fonctionner comme à l'état d'éveil. Ou encore la sentence d'Olbers « pourquoi le ciel est-il noir la nuit ? »<sup>153</sup>. Dans les mots de la question le paradoxe n'apparaît pas directement. C'est en se posant justement la question qu'il surgit : pourquoi malgré le nombre illimité d'étoiles qui éclairent la nuit, le ciel reste-t-il noir ? Nous voyons bien dans ce cas paradoxal que la contradiction ne s'exerce pas entre des éléments contraires. Il s'agit ici d'un problème d'approche d'une situation réelle qui semble contradictoire mais dont la contradiction est constituée d'éléments qui n'appartiennent pas forcément au même registre lexical et donc ne peuvent se poser comme contraires. Le ciel est noir la nuit parce qu'il n'est pas éclairé par le soleil. Or la nuit nous voyons la lumière des étoiles et malgré cela le ciel reste dans l'obscurité. Les étoiles et le noir ne sont pas des

---

<sup>152</sup> [www.larousse-encyclopedie/paradoxe.fr](http://www.larousse-encyclopedie/paradoxe.fr)

<sup>153</sup> Heinrich Wilhelm Olbers, astronome allemand (1758-1840): il s'est intéressé à la question du noir de la nuit en expliquant que la lumière des étoiles devait être absorbée par quelque chose dans l'espace qui se situerait entre elles et nous. Aujourd'hui « le paradoxe d'Olbers se résout bien dans le cadre d'un univers stationnaire : le ciel est noir à cause du décalage vers le rouge qui affaiblit l'énergie des étoiles. Mais le paradoxe d'Olbers se résout aussi dans le cadre du big-bang : le ciel est tout simplement noir parce qu'il n'y a pas assez d'étoiles dans l'Univers. Si on transformait toute la masse de l'Univers en énergie, sa température ne s'élèverait qu'à 20 degrés au-dessus du zéro absolu » ([www.larousse-encyclopedie/paradoxedolbers.fr](http://www.larousse-encyclopedie/paradoxedolbers.fr)).

contraires, ni même la nuit et les étoiles, et encore moins la lumière et le noir. En somme ces divers éléments peuvent être considérés dans des situations de mise en rapports contradictoires selon le registre de réflexion par lequel nous les abordons. D'où la possibilité des situations paradoxales. Cependant, ils ne demeurent pas moins des éléments différents et non contraires d'un seul et même phénomène : l'obscurité du ciel la nuit.

Dans le domaine esthétique, un exemple bien connu est celui du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. « Celui-ci soutient que le comédien n'éprouve pas et ne doit pas éprouver les émotions du personnage qu'il incarne ; cette insensibilité est nécessaire pour rester au même niveau d'une représentation à l'autre, ne pas gâcher son jeu par l'accoutumance à un rôle maintes fois repris, et pouvoir interpréter des personnages très différents de lui-même. »<sup>154</sup>. Pour Diderot l'acte de jouer du comédien doit s'exercer dans cette mise à distance par rapport au personnage incarné afin de conserver une sorte de neutralité des émotions ; émotions personnelles du comédien qui pourraient entacher la justesse de l'interprétation. En suivant ce raisonnement, nous dirons que la subjectivité émotionnelle du comédien, sa façon qu'il aurait de réagir en rapport aux sentiments du personnage qu'il doit représenter, doit être étouffée voire niée, afin d'accéder à une sorte de compréhension et de retranscription objective. La négation de la subjectivité de l'interprète s'oppose à l'idée même de ce que l'on attend d'une interprétation. Parce qu'interpréter c'est donner une version nouvelle d'une chose en regard de sa propre subjectivité. Or pour Diderot, cela est nuisible à la justesse du jeu du comédien. Ainsi ce dernier se doit d'exercer sa pratique dans le contrôle de ses émotions et la recherche d'une interprétation dont la valeur résiderait dans la capacité du comédien à pratiquer son art en rétractant sa personnalité. En ce qui concerne cette thèse sur le comédien, nous n'interviendrons pas dans les problèmes qu'elle soulève ni dans les limites fort discutables qui la concernent<sup>155</sup>. Toutefois, ce qui intéresse notre discours au travers de cet exemple est l'idée suivante : au sein même de ce qui constitue l'identité du comédien, celui-ci se doit de nier cette identité propre et subjective qui est la sienne pour atteindre au mieux et au plus près l'identité du personnage qu'il interprète. Il y a là comme une dichotomie au sein même du comédien qui doit pratiquer une séparation de son être même, entre son être personnel et son être professionnel qui ne doivent jamais coexister. Le paradoxe de Diderot consiste alors dans cette contraction que le comédien pour

---

<sup>154</sup> SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990, Paris - p.1109 *paradoxe*,

<sup>155</sup> *ibid* « D'après bien des témoignages d'acteurs (...), la situation de l'acteur en scène n'a pas la simplicité du tout ou rien telle que la thèse de Diderot ou celle qu'il combat le supposent. Il se produit chez l'acteur une sorte de coexistence des deux personnalités, avec chacune son affectivité propre, et des osmose de l'une à l'autre, tantôt en alternance et tantôt en simultanéité. ».

exceller dans son art, qui pourtant fait appel à l'interprétation et la représentation des émotions et des sentiments humains, doit mettre en retrait sa subjectivité. De sorte que dans ce cas exposé, le paradoxe apparaît comme une mise en tension d'éléments différents dont l'unité réside au sein même de cette force contradictoire qui les met en rapport.

Voilà donc les deux points qui nous paraissent essentiels dans l'entendement du paradoxe :

- 1) La contradiction interne au paradoxe n'est pas synonyme de contraire
- 2) Cette contradiction consiste en une mise en tension de ses éléments composants.

### **1 – 2 Le paradoxe comme expérience esthétique**

A la suite de quoi, nous aimerions nous pencher un moment sur l'ouvrage de Sören Kierkegaard, *Le Journal du séducteur*<sup>156</sup>. Cet ouvrage publié en 1843 est tout entier un manifeste du paradoxe comme pensée esthétique. Au travers de la forme littéraire du récit journalier, Kierkegaard va non pas développer une argumentation théorique du paradoxe mais offrir à la représentation, le paradoxe comme fondement essentiel et nécessaire à la vie comprise comme expérience esthétique. Dès les premières pages du livre, nous plongeons dans une fiction où le narrateur raconte sa trouvaille d'un manuscrit rédigé par un personnage énigmatique et mystérieux. Tout de suite après, le narrateur explique en quoi le contenu de sa trouvaille est si particulier et dépendant de la singularité de son auteur. Parlant de l'auteur, le narrateur écrit de lui que « doué d'une capacité extrêmement développée pour découvrir ce qui est intéressant dans la vie, il a su le trouver et, l'ayant trouvé, il a toujours su reproduire ce qu'il a vécu avec une veine mi-poétique. »<sup>157</sup>. Puis il continue en s'interrogeant :

« Mais comment expliquer alors que le journal ait pris une telle tournure poétique ? La réponse n'est pas difficile, c'est parce qu'il avait en propre une nature poétique qui n'était, si on veut, ni assez riche ni assez pauvre pour distinguer entre la poésie et la réalité. »<sup>158</sup>

Première étrangeté : nous avons là affaire à un journal dont l'intérêt essentiel ne consiste pas dans la présentation de faits historiques et biographiques mais plutôt dans la manière dont ces faits biographiques participent à construire le caractère poétique de la vie de l'auteur tout en étant la représentation poétique de cette vie (représentation qui passe par l'écriture). La « nature poétique » de sa personnalité n'était « ni assez riche » – en cela elle ne pouvait pas rivaliser avec la poésie pure, il n'était pas un poète littéraire – ni « assez pauvre » pour ne pas

---

<sup>156</sup> KIERKEGAARD Sören, *Le Journal du séducteur*, traduit du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot, Gallimard collection folio essais, Paris, 1989.

<sup>157</sup> Ibid. p.12

<sup>158</sup> Ibid. p.13

être considérée en quelque sorte comme une nature qui contiendrait en elle quelque chose de poétique. Au sein même du journal c'est cette indétermination entre poétique et non poétique, entre « poésie et réalité » qu'il est difficile de distinguer. Ainsi, « la nuance poétique était le surplus qu'il apportait lui-même ». Et « ce surplus était la poésie dont il jouissait dans la situation poétique de la réalité, et qu'il reprenait sous forme de réflexion poétique. »<sup>159</sup> L'auteur du journal est un poète non pas parce qu'il est l'auteur d'un genre littéraire que l'on nomme poésie. Mais parce que finalement il crée des situations réelles, dont la création les rend poétiques et qu'il expérimente en tant que telles, d'une part en vivant ces situations dans le contexte de réalité mais également en se les représentant après coup par la réflexion et en les incarnant à nouveau par l'écriture. En cela consistait le but de son existence qui lui apportait beaucoup de plaisir.

*« D'abord il jouissait personnellement de l'esthétique, ensuite il jouissait esthétiquement de sa personnalité. Il jouissait donc égoïstement lui-même de ce que la réalité lui donnait aussi bien que de ce dont il avait fécondé la réalité ; dans le second cas sa personnalité était émoussée et jouissait alors de la situation et d'elle-même dans la situation. Il avait toujours besoin, dans le premier cas, de la réalité comme occasion, comme élément ; dans le second cas la réalité était noyée dans la poésie. Le résultat du premier stade est donc l'état d'âme d'où a surgi le journal comme résultat du second stade, ce mot ayant un sens quelque peu différent dans les deux cas. Grâce à l'équivoque où sa vie s'écoulait, il a ainsi toujours été sous une influence poétique. »<sup>160</sup>*

Nous comprenons alors que la complexité de la personnalité du personnage réside dans le fait que sa vie est gérée à la fois par les situations poétiques qu'il crée dans la réalité, la jouissance qu'il a de les vivre en tant que telles, et de se représenter lui-même en train de les vivre comme telles. D'où vient la nature poétique de sa vie qui s'exprime doublement au travers de l'expérience vécue instantanément dans la réalité mais aussi de la représentation de cette expérience, qui à son tour est vécue comme expérience esthétique.

Au sein même de la fiction, Kierkegaard nous fait toucher à l'expérience esthétique que la démarche paradoxale de son personnage induit. A la recherche du plaisir, ce dernier nommé Johannes, tentera de séduire une jeune fille sans pour autant aller jusqu'à l'accomplissement de sa séduction. Tout au long de ces récits datés, il va décrire le processus

---

<sup>159</sup> Ibid. p.13

<sup>160</sup> Ibid. p.13

par lequel il construit le stratagème de séduction, piège qui va se refermer sur la demoiselle, et livrer au lecteur le plaisir qu'il requiert à voir sa proie sombrer dans les mailles de son filet. Or il exercera cet art de la séduction sans jamais avouer directement ses sentiments, ni faire de promesses sur l'aboutissement d'une telle relation. Le plaisir est encore plus grand pour lui le jour où la jeune femme succombe à son amour et s'abandonne à lui.

Ainsi, toutes les pages de l'ouvrage sont à la fois une représentation du paradoxe et sa manifestation en présence. Le personnage agit lui-même de manière paradoxale en désirant le plus au monde la jeune femme qui l'ignore et en trouvant du plaisir dans ce jeu de manipulation amoureuse. Son plaisir est motivé par la création du désir qu'il construit petit à petit chez la jeune femme, ceci participant à la construction de son désir pour elle. Il dit alors « Je vis avec elle la naissance de son amour »<sup>161</sup>. A cela s'ajoute le plaisir de se voir lui-même jouer avec son propre désir et celui de l'autre (la jeune femme, Cordélia). Ce qui fait émerger une forte tension entre les sentiments internes qui l'occupent. Désir et plaisir sont alors à la fois liés au manque de désir de la jeune femme pour lui, qui au début ne s'intéresse pas à lui. Ce plaisir va grandissant lorsqu'il entre dans la création de ces situations où il confronte dans la réalité des forces désirantes (les siennes, celle de la jeune femme : ces forces sont comme des cordes tendues dont la tension les tient droites ; le danger est le relâchement qui ferait tout s'écrouler ou trop de tension qui ferait craquer les cordes), toujours dans une posture adaptée et équilibrée qui conserve la stabilité de la tension. C'est donc dès le départ dans cette posture paradoxale de désir<sup>162</sup> qui trouvera son achèvement dans sa non réalisation, que vit et existe ce personnage de Johannes. Cette vie qu'il compose en relation avec cette quête de plaisir, est semblable à la création artistique et c'est pour cela qu'elle a quelque chose en elle du poétique.

Comme un artiste créant une œuvre, Johannes fait de sa vie, son œuvre. Et dans cette œuvre c'est le paradoxe qui détermine la création et le double plaisir du créateur et du spectateur qui sont réunis dans la personne de Johannes. John Dewey écrit que « l'expérience esthétique, au sens restreint, est liée de façon inhérente à l'expérience vécue qui accompagne la fabrication. »<sup>163</sup> C'est exactement ce qui se produit avec le personnage de Kierkegaard. Il vit son expérience dans la création de ces situations qui conduisent les comportements de Cordélia, il jouit en tant qu'acteur de la création de son rôle au sein même de ces

---

<sup>161</sup> Ibid. p.142

<sup>162</sup> Et c'est finalement le paradoxe même du désir: le fait de n'exister que dans la manifestation du manque qui le suscite et de disparaître aussitôt dans son propre assouvissement.

<sup>163</sup> DEWEY John, *L'art comme expérience*, traduction coordonnée par Jean-pierre Cornetti, Paris, Gallimard, Folio essais, 2010 - p.102

représentations, et enfin son plaisir devient esthétique lorsque dans la réunion de ses rôles artiste-spectateur il exprime par le discours écrit le récit de cette expérience. Comme l'artiste, Johannes vit une expérience de la réalité mais cette expérience est poussée à son paroxysme parce qu'elle est elle-même préparée par lui. Pour lui, le résultat final ne comptera pas : il n'y aura d'ailleurs pas de concrétisation de la relation (par une union, un mariage, etc.). Le plaisir vient de la construction et du développement du processus qu'il met en place pour arriver à ses fins. Ce qui l'intéresse ce n'est pas d'atteindre un but fixe et objectif (dans le sens où ce but consisterait en une chose extérieure qui le ferait se projeter vers la possibilité d'un futur ouvert), mais de vivre ce processus de l'intérieur (son but consiste dans l'expérimentation de ce processus de création et le plaisir qu'il en récupère). C'est l'expérience qu'il vit de sa propre vie qui lui donne ce plaisir immense et motive sa démarche. Chez Johannes il y a totale adéquation entre la vie vécue et une certaine création poétique qui passe par le processus expérimental appelé expérience esthétique.

Nous ajouterons donc un troisième point à notre argumentation :

- 3) Le paradoxe est esthétique dans le sens où il se vit comme une expérience dont le vécu est vecteur d'émotions et de sensations en lien direct avec l'objet de l'expérience. Ces sensations et émotions sont quant à elles en lien direct avec la tension qui émane du paradoxe et qui fonctionne comme un intensificateur.

Dans un sens Dewey a raison d'affirmer que « ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant. »<sup>164</sup>

L'expérience esthétique peut alors se penser comme paradoxe d'une part parce qu'elle est ce qui est constitué de « résistances et de tensions » qu'elle inclut dans son propre système logique en les transformant et un « mouvement » qui nous apporte satisfaction. Dans l'expérience esthétique nous prenons du plaisir et ce plaisir est le résultat de la gestion de ces contradictions qui émanent des conditions mêmes de l'expérience. D'autre part le paradoxe existe au sein même du plaisir esthétique qui hésite entre plaisir de l'expérience vécue dans l'instantanéité et plaisir de la représentation de cette expérience. C'est comme si là aussi, il y avait une tension entre ces deux formes de plaisir car l'expérience existe pour nous au stade primitif d'un vécu sensible, alors que sa représentation la fait exister pour les autres dans le partage de ce sensible.

---

<sup>164</sup> Ibid. p.113



Le paradoxe reconnu comme esthétique serait que le statut non déterminé et contradictoire d'une chose puisse être reconnu comme avoir des qualités esthétiques. Ou alors que l'aspect poétique (parce que mise en tension, contradiction, choc) du paradoxe le rend esthétique.

### **1 – 3 Entre vie et mort : deux conceptions culturelles intervenant dans le paradoxe lié à la représentation**

Dans la *Beauté se trouve dans le Yixiang*<sup>165</sup>, Ye Lang compare les traditions de pensée occidentale et orientale. Il observe que ces deux formes de pensée se sont construites selon un principe primordial dont le schéma est très différent. Il reprend donc la thèse de Zong Baihua qui propose la distinction suivante : la pensée occidentale s'inscrit dans un système de pensée régi par le rationalisme (*weili de tixi* 唯理的体系); il s'agit d'une pensée qui a besoin de comprendre la composition du monde et qui pour cela fait appel aux sciences des mathématiques ; c'est une pensée cosmologique (*yuzhou lun* 宇宙论), une pensée qui crée aussi des catégories (*fanchou lun* 范畴论). La pensée chinoise quant à elle, est une pensée qui relève d'un système qui se base et s'inscrit dans la vie (*shengming de tixi* 生命的体系). Cette pensée se construit à partir de l'expérience du monde et en cela, elle est directement liée à la vie. En effet, «toute expérience est le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit»<sup>166</sup> et dont le résultat senti puis interprété amène cet être à une connaissance. De sorte que Ye Lang explique que la pensée chinoise, toujours en regard de la pensée occidentale, est une pensée ontologique (*bentilun* 本体论) mais aussi une pensée de la valeur (ou axiologie) (*jiazhilun* 价值论). L'intérêt du monde se révèle par le sens qui en émerge au travers d'une expérience qui ne met pas en avant son objectivité. L'expérience dont il est question ici, est reconnue comme phénomène interne et singulier de l'interaction avec le monde. Elle est le propre d'un sujet expérimentant. La connaissance qui en découle se fonde sur cette approche sensible et subjective d'un être qui, dans son expérience avec le monde, accède à une certaine connaissance de ce monde. Or le monde n'est jamais présenté comme objet observable – il n'est jamais cette chose extérieure à nous que nous soumettons aux observations les plus diverses pour tenter d'en percer les secrets

---

<sup>165</sup> **YE Lang**, *La Beauté se trouve dans le Yixiang*, 美在意象, “美学原理” *Foundations of Aesthetics*, 北京, 北京大学出版社, 2010.

<sup>166</sup> **Dewey John**, *L'art comme expérience*, traduction coordonnée par Jean-pierre Cornetti, Paris, Gallimard, Folio essais, 2010 - p.94

d'existence (c'est le principe scientifique basé sur la logique qui a édifié la pensée occidentale). Les êtres et le monde sont tous compris comme des manifestations de vie, et leur unité est déterminée par cette vie même représentée par la notion de souffle (气 qi).

*« L'enveloppe du Ciel et de la Terre, le Ciel et la Terre, l'intervalle Ciel-Terre et tous les êtres qui y ont une éphémère demeure ne forment qu'un amas de souffles, sans intérieur, sans extérieur, sans limites sinon précaires et relatives. Dans cet amas, on peut distinguer une multitude de masses particulières. Toute analyse, tout découpage qui fait surgir des souffles particuliers les maintient en fait dans l'amas primordial, dans le Un. »<sup>167</sup>*

Au départ, le monde est compris donc comme unité dont la séparabilité ne représente que des états différents de ses manifestations.

*« L'univers s'autocrée perpétuellement en une évolution constante (l'une de ses dénominations est les dix mille transformations), en perpétuels genèse et devenir, à partir d'un matériau unique, le Souffle (ou énergie) primordial (元气 yuan qi) qui n'est ni matière, ni esprit. {...} Dynamisme principiel, ce qi, donc, ni matière, ni esprit, est antérieur au monde, et toute chose n'en est qu'un aspect et un état de plus ou moins grande condensation. Condensé, il est vie ; dilué, il est potentiel indéfini. »<sup>168</sup>*

Dans cette unité du monde, le souffle 气 qi, fait le lien entre les êtres et de ce fait il en constitue à la fois la substance et la forme.

*« Le qi désigne donc les propriétés constitutives, les qualités intimes de chaque être, et dans ces propriétés, le principe qui permet de les relier par affinité. C'est grâce au et par le qi que les êtres et phénomènes réagissent les uns aux autres, interagissent les uns sur les autres, subissent chacun les influences de tous ceux qui portent en eux des souffles analogues dans l'une ou l'autre de leurs qualités ».<sup>169</sup>*

---

<sup>167</sup> Dictionnaire Ricci chinois-français, the Commercial Press, Pékin, 2014 – article en annexes: **ROCHAT DE LA VALLÉE Élisabeth**, *Éléments de cosmologie chinoise* – p.1847

<sup>168</sup> Ibid. p.1848 – citation de **ROBINET Isabelle**, *Histoire du taoïsme des origines au XIV siècle*, Le Cerf, Paris, 1991.

<sup>169</sup> Ibid. p.1851.

Tout ce qui compose le monde, le Ciel et la Terre, les dix mille êtres, les hommes, sont mus par ces souffles qui les lient entre eux. Cependant, qu'il s'agisse du Souffle, du Souffle originel (*yuanyi* 元气), des souffles yin et yang (阴阳), ceux-ci sont eux-mêmes associés à la vie car c'est par leur agitation et leur dynamisme que la vie émerge. « La Nature, les Dix Mille Êtres et les hommes ont tous la vie comme particularité essentielle »<sup>170</sup> et c'est ce principe vital qui détermine leur essence. Le concept de vie (*sheng* 生) est à l'origine déterminant de ce qui naît, de ce qui prend vie. Il représente la naissance d'une jeune pousse végétale sortant de terre. Or il a également le sens de ce qui grandit et s'accroît. En cela *sheng* 生, consiste en un processus en action où le résultat est aussi important que le développement de la chose et où finalement ce qui naît est toujours en train de naître et ce dans un rapport de mouvement actif. Naître c'est vivre le passage entre deux états d'existences. Tout mammifère vit sa naissance comme telle : de l'état de fœtus, l'animal passe à l'état de nouveau-né dès qu'il sort du ventre de sa mère. Et ce passage est à la fois une sortie (sortie du ventre, sortie de terre) mais aussi un stade de développement de l'être qui par ce passage, ce changement d'état, évolue. De sorte que le concept de *sheng* 生 est également celui de l'essence. Zhu Liangzhi explique que le concept d'essence *xing* 性, est une évolution tardive du caractère *sheng* 生 auquel on a ajouté la clé du « cœur » « 心 » (*xin*). Pour lui les deux concepts sont étroitement liés de par leur étymologie mais aussi par l'évolution de leur signification. Il résume son argumentation en déclarant que « le principe vital consiste dans l'essence originelle du Ciel, de la Terre et de la Nature. »<sup>171</sup>

Le concept de *shengming* 生命, est composé alors du caractère *sheng* 生, et du caractère *ming* 命 qui signifie la vie en ce qu'elle constitue une durée déterminée par le destin. Associés, les deux caractères signifient plus généralement la vie de tout ce qui peut exister et vivre, c'est-à-dire relever d'une activité quelconque. Dans ce qui nous préoccupe ici, nous traduirons parfois le terme de *shengming* 生命 comme vie ou comme principe de vie lorsqu'il s'agira de faire référence à un raisonnement de pensée. De sorte que nous comprenons en quoi le principe de vie *shengming* 生命, a marqué la pensée chinoise et surtout en a constitué la base. Il est « l'aboutissement d'une évolution longue de la culture chinoise » et « son origine directe provient de l'hommage rendu à la vie des premières sociétés »<sup>172</sup>. La vie, *sheng* 生, parce qu'elle est la manifestation d'une naissance, qu'en cela même elle représente un

<sup>170</sup> ZHU Lanzhi, *中国艺术的生命精神*, 安徽教育出版社, 合肥市, 2006 — p.002.

<sup>171</sup> Ibid. p.002

<sup>172</sup> Ibid. p.002

mouvement dans le changement d'état de l'être, est également significative de ce mouvement vital. C'est aussi ce *shengming* 生命 qui parallèle au *Dao* 道, constitue l'essence fondamentale de l'univers : « ce concept de sheng (生) en tant que principe (理), en tant que voie (道) et en tant que matérialité (质) est « la nature foncière » de l'univers (宇宙之性); ce qui représente l'existence fondamentale la plus élevée de la vie »<sup>173</sup>.

Zhu Langzhi écrit :

« *Qian Mu* dit : « La culture occidentale repose principalement sur la confrontation avec les choses du monde, c'est ce qu'on appelle la culture scientifique ; la culture chinoise repose principalement sur la confrontation avec les hommes et leur cœur, ce qui a fait d'elle une culture artistique. » *Fang Dongmei* dit : « Les éléments déterminants des principales grandes cultures sont pour la Grèce la philosophie, pour l'Inde la religion et la philosophie, pour la Chine l'art et la philosophie. » Les Chinois ont fait fusionner la philosophie et l'art : le développement élevé de la philosophie correspond à sa complémentarité avec l'art. L'esprit de la philosophie appartient aux limites de l'art ; l'art consiste dans le prolongement de la philosophie, mais il consiste aussi dans les limites les plus élevées dont la philosophie est en quête. Les Chinois savourent l'existence à travers l'art qui est devenu une sagesse philosophique très élevée : l'esprit artistique et la position esthétique sont devenus les deux parties des plus importantes dans ce qui constitue l'esprit philosophique. Cette particularité de la culture chinoise a fixé le prolongement naturel de l'esprit du principe de vie de la philosophie jusqu'à l'art. »<sup>174</sup>

Ces quelques phrases expliquent la raison pour laquelle le principe lié à la vie est entré dans la sphère de l'art. Il semblerait qu'en Chine, et cela depuis les premières représentations picturales reconnues comme œuvres d'artistes (dès la période des Dynasties du Nord et du Sud), ce qui ait importé fut toujours la manière dont la peinture a été capable de rendre compte de ce principe de vie. Xie He dans son traité sur la peinture ancienne (*Gu Hua Pin Lu* 古画品录), définit six règles dont l'une des plus importantes est le *qiyun shengdong* 气韵生动, qui marquera l'histoire de la peinture et de l'esthétique chinoise. Le *qiyun* 气韵 est traduit par Pierre Rickmans comme *rythme spirituel*. Le *qiyun* 气韵 est à la fois la manifestation du souffle qui s'incarne dans la forme représentée par le peintre mais aussi la retranscription dans

---

<sup>173</sup> Ibid. p.005

<sup>170</sup> Ibid. p.005

la forme peinte du souffle interne qui agite et résonne dans le cœur du peintre. Il est la fusion d'une intériorité qui s'extériorise dans la représentation formelle et aussi une extériorité (incarnée alors dans la forme) qui vient toucher au plus profond le cœur du spectateur. Le *qiyun* 气韵 est avant tout un souffle et par conséquent il est ce qui unit les choses du monde entre elles, en les animant du mouvement de vie (*shengdong* 生动). Au départ utilisé dans la description des personnages, son utilisation a été déplacée à la peinture de personnages puis à la peinture en général. Le *qiyun shengdong* 气韵生动, est donc cette capacité qu'a la peinture à incarner dans sa forme les souffles internes du peintre, qui deviennent alors perceptibles par les spectateurs au travers du rendu incroyablement vivant des personnages ou des paysages représentés. Le *qiyun* 气韵 est dès Xie He un principe de jugement et de valeur esthétiques de la peinture, car il renvoie directement à cette quête, à cette recherche d'expression et de représentation de la vie. Le *qiyun* 气韵 permet alors de définir la qualité d'une peinture en ce que celle-ci détient ou non en elle cette puissance vitale. En outre, il est cette manifestation de la fusion d'une intériorité (celle qui se produit dans le cœur du peintre et du spectateur) et d'une extériorité (son incarnation dans la forme représentée par la peinture). En cela il est lui-même la manifestation de la vie qui anime l'art et qui l'unit à l'esprit de vie (*shengming jingshen* 生命精神).

Ainsi, il est aisé d'aborder la différence établie par les penseurs chinois dans la comparaison des traditions occidentales et orientales. Il est toujours question, en ce qui concerne la tradition occidentale, d'une pensée de la logique, du raisonnement basé sur un rapport représentatif à la réalité. Il s'agit d'une connaissance induite par les sciences et cela toujours dans le but d'atteindre une certaine maîtrise de l'environnement dans lequel l'homme évolue. Quant à la tradition chinoise, elle est toujours analysée selon des critères bien différents qui sont avant tout celui de son rapport à la vie. Il semblerait que cette tradition culturelle relève avant tout de comment les hommes en Chine se sont appropriés le monde, non pas en cherchant à le dominer par leur maîtrise mais plutôt à le comprendre en interagissant avec lui. Dès le départ, alors qu'en Occident, l'homme se place toujours en tant qu'observateur supérieur du monde soumis à son observation et à son analyse<sup>175</sup>, en Chine, l'homme n'accéderait à cette même connaissance du monde que dans la reconnaissance de son rapport avec lui en tant qu'un de ses éléments. L'expérience du monde qui est subjective

---

<sup>175</sup> Il n'est pas question ici pour nous de faire une analyse comparative du rapport à la connaissance entre Occident et Orient; il s'agit juste de pointer les différences qui sont mises en avant par les intellectuels chinois afin de mieux comprendre leur répercussion dans les questions liées à la représentation et à la création des images dans l'art.

à chaque être expérimentant, devient un réel outil de connaissance car plus proche du monde, il fait de l'homme un de ses constituants. Et c'est comme si le monde pouvait être appréhendé de l'intérieur. Le but de la connaissance consistant dans l'adéquation avec le mouvement vital que régissent les souffles, détenteurs de l'harmonie et de l'équilibre entre toutes les choses qui peuplent le monde. Le monde c'est la vie. Du coup toute tentative de connaissance ou de pensée ou d'acte artistique relève de cette même quête : la recherche de l'esprit de vie, *shengmingjingshen* 生命精神.

De sorte que cette approche différente de la connaissance du monde se répercute dans sa représentation. Dans la tradition picturale d'Occident, marquée par la pensée grecque et le christianisme, l'image peinte fait constamment référence à l'absence de la chose qu'elle représente. L'image picturale est construite dans le but de ressembler au réel et en cela elle laisse le spectateur s'y méprendre. Les raisins peints par Zeuxis étaient si réalistes que même les oiseaux venaient picorer le mur sur lequel ils étaient peints. L'imitation de la nature résonne comme son image en dupliqué presque aussi réel que l'objet de la réalité. Ce n'est pas que les raisins de Zeuxis semblaient être traversés par une vie quelconque, mais leur apparence mimétique rivalisait avec la réalité. Et c'est toujours ce manque d'une réalité absente que l'image peinte tente de combler. Dans le récit de Pygmalion, l'intérêt est également porté sur la notion de ressemblance. Dans le récit d'Ovide, Pygmalion est un sculpteur dont le cœur a été dégoûté des femmes en raison du spectacle offert par les Propétides<sup>176</sup>. Accablé donc par le comportement vulgaire et vil de ces créatures féminines, le sculpteur avait choisi de ne pas prendre d'épouse et de vivre seul en célibataire. Un jour il sculpta le corps d'une jeune fille dans de l'ivoire blanc.

*« Cependamment, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son œuvre. »<sup>177</sup>*

La première chose que nous révèle les lignes d'Ovide est que l'art de Pygmalion relève d'une maîtrise technique – *une habileté véritable* – qui excelle si bien que l'œuvre est en rivalité avec la nature. Ici l'art ne se contente pas d'imiter un réel possible mais atteint un état de sur – passément qui le rend tout à coup supérieur au réel. L'art imite la réalité en

---

<sup>176</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, Livre X, 217-241, Les Propétides et les Cérastes – p.328, folio classique, Gallimard, 1992, Paris.

<sup>177</sup> Ibid. Livre X, 242-268, p.329.

tendant d'aller au-delà et d'atteindre à une beauté qui sur – passe le monde concret et tangible. C'est la recherche de la beauté idéale, de la possibilité d'un au-delà du réel qu'offrent l'art et l'imitation. En imitant le corps féminin, Pygmalion arrive à donner corps à un être statuaire dont la forme va au-delà de toutes les formes connues et identifiées comme forme de corps féminin. C'est une réalité qui n'existe pas dans la réalité des hommes, c'est une réalité sur-réelle car elle nous donne une image idéale de la femme qui existe dans les pensées du sculpteur. Et la représentation est si parfaite qu'« on dirait qu'elle est vivante et que, sans la pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir. »<sup>178</sup> Tout comme dans la tradition chinoise, l'art semble être la manifestation du vivant. Tout le charme de cette image féminine en témoigne. Et finalement, le sculpteur en oublie qu'il s'agit d'un objet d'art, « tant l'art se dissimule à force d'art »<sup>179</sup> ; Ovide ajoute alors qu'il « s'enflamme pour cette image ». Nous sommes bien là dans un rapport mimétique de la forme à son modèle qui, ici n'est certes pas une beauté de la réalité mais un idéal de beauté. Dans la sculpture de Pygmalion, la vie n'est jamais présente. Elle est juste imitée. C'est cela le rôle de l'art : donner l'image d'une chose qui pourtant est elle-même absente. La statue semble être le corps réel d'une femme. La femme sculptée est pareillement désirée par son créateur que si elle était animée. Il ne lui manque que la vie et c'est justement ce qui la rend œuvre. Elle n'est pas la vie, mais une belle imitation de la vie. Elle n'est pas traversée par un quelconque mouvement de vie. Son corps est froid et blanc comme le matériau d'ivoire qui lui donne corps. Or, c'est dans cette parfaite et troublante ressemblance que la sculpture perturbe l'esprit de Pygmalion qui l'imagine comme vivante. Il sait très bien qu'elle ne l'est pas, mais vit en fantasme son désir pour elle.

*« souvent il approche ses mains du chef-d'œuvre pour s'assurer si c'est là de la chair ou de l'ivoire et il ne peut encore convenir que ce soit de l'ivoire. Il donne des baisers à sa statue et il s'imagine qu'elle les rend ; il lui parle, il la serre dans ses bras ; il se figure que la chair cède au contact de ses doigts et il craint qu'ils ne laissent une empreinte livide sur les membres qu'ils ont pressés. »<sup>180</sup>*

Voilà ce qui envahit l'esprit de Pygmalion. Son œuvre devient le lieu de son désir. Elle représente la présence d'une femme qui pourtant n'existe pas. Une beauté qui n'existe pas si ce n'est sous la forme d'un désir activé par le manque d'une telle personne. L'art est là pour

---

<sup>178</sup> Ibid. p.329

<sup>179</sup> Ibid. p.329

<sup>180</sup> Ibid. p.329

faire de ce manque une réalité, pour lui donner une consistance matérielle dans la projection fantasmatique du désir. En faisant de son désir un objet concret et matériel par le biais de la sculpture, Pygmalion réactive à l'infini ce même désir en l'intensifiant via le manque éprouvé dans le rapport à cet autre qui n'est pas. Il imagine la statue lui répondre, il l'imagine lui renvoyant sa tendresse. Néanmoins cela ne se passe qu'en imagination, et en toute conscience il sait lui-même que son désir ne sera jamais réalisé. Il le sait car il craint de laisser son empreinte sur ce corps parfait et froid. Pourtant ce n'est pas la crainte de flétrir ce corps ou de l'altérer par une salissure faite de ses doigts qu'il redoute, mais plutôt la seule pensée d'y laisser une « empreinte livide ». Parce qu'il le sait bien : ce corps ne palpite pas, cette chair d'ivoire ne réchauffe pas, cette peau blanche et glaciale ne frémit pas sous ses caresses et les seules marques qu'il pourrait y laisser seraient celles de la mort. Les seules marques que ce corps sans vie pourrait tolérer ne feraient que nous renvoyer à l'image de la mort ; image de la mort d'un être absent dont le désir ne suffit qu'à en réactiver la présence dans ce paradoxe fou.

Et c'est là finalement que la quête de ressemblance diffère avec celle que l'on retrouve dans la tradition chinoise. La recherche de l'imitation de la nature ne se trouve pas dans l'imitation de sa forme extérieure mais dans une subtile fusion entre la forme extérieure (que nous pourrions nommer en chinois *waixing* 外形) et la forme intérieure (*neixing* 内形) d'une chose. La forme extérieure est ce qui fait que la chose a des limites dans la réalité et constitue un objet matériel. La forme intérieure est ce qui pourrait être appelé la substance ou plutôt l'essence de cette chose en tant qu'elle est ce qu'elle est. Paradoxalement, nous pourrions penser que l'essence appartient à l'informel, au non-visible en cela qu'elle ne se manifeste pas à nous de manière sensible. Elle n'est pas quelque chose que nous pouvons appréhender par un contact physique avec la chose dont elle est l'essence. Ceci se vérifie bien dans un système de pensée où l'essence des choses appartient à un ailleurs transcendantal, c'est – à – dire à une sphère différente du monde dans lequel nous vivons. C'est la sphère des Idées chez Platon, mais cela peut aussi être celle de Dieu. Il en va tout autrement de l'essence dans la tradition chinoise. L'essence ou la substance des choses du monde est déterminée par les souffles qui apportent la vie à ces choses. Tous ces souffles se rejoignent dans un mouvement plus grand, une unité plus totalisante dans le concept de Dao. Le Dao est ce qui régit l'univers et le monde. Ainsi tout ce qui y demeure subit son influence. Mais cette influence n'est pas seulement visible dans une apparence figée et déterminée. La fleur de prunier qui s'épanouit au printemps n'est pas seulement cette petite chose fragile et délicate d'un rose tendre qui semble frémir au moindre bruissement du vent. Cette fleur est avant tout mue par un mouvement interne qui la rend si précieuse et qui la fait aussi croître. Son essence est d'être



fleur de prunier mais la forme qui la rend telle qu'elle apparaît à nous n'est pas seulement dans ses pétales, sa couleur, ni non plus son odeur. Exprimer tout ce qui la constitue dans la totalité de son être dépasse le rapport que nous avons à elle via nos cinq sens. C'est aussi ce qui emplit notre cœur face à son spectacle, c'est aussi la résonance de cette vie qui a pris forme dans l'informel qui agite et émeut notre cœur. De sorte que l'art dans sa quête de ressemblance ne cherche pas à imiter la nature, ni à la surpasser dans une illusion parfaite ou dans l'idée de ce que pourrait être la perfection. L'art recherche à donner forme à ce qui n'en a pas, à rendre visible ce qui n'apparaît pas à la vue mais qui pourtant relève d'un perceptible, d'une sensation éprouvée doublement à la confrontation avec le monde.

La peinture cherche toujours et encore cette force de vie qui anime l'univers et qu'elle tente de retranscrire. Un récit fantastique évoquant la peinture du grand maître de l'époque des Dynasties du Nord et du Sud, Gu Kaizhi, se pose paradoxalement comme une antithèse au mythe de Pygmalion.

*« Gu Kaizhi a un coup de foudre pour une femme à Jianglin. De retour chez lui, cette femme lui manque tellement qu'il la peint. Il affiche le tableau au mur à l'aide d'une épingle à cheveux, qui perce exactement la toile à l'endroit du cœur de la femme peinte. Au même moment, à Jianglin, après avoir marché dix lieues, la femme qui a posé comme modèle sent une épingle lui piquer le cœur : elle a tellement mal qu'elle ne peut plus marcher. »<sup>181</sup>*

Au premier abord, ce n'est pas une différence mais une similarité avec le mythe de Pygmalion qui interpelle. En effet, comme pour le sculpteur c'est le manque de l'être absent qui stimule la création et la réalisation de l'image picturale. La femme aimée qui ne peut être aux côtés du peintre trouve une seconde forme d'existence dans son image. Sa présence est réactivée au travers de l'image qui ne fait que manifester son absence. Or, ce qui vient se poser comme contradiction à la belle image de la femme idéale de Pygmalion est que cette femme peinte à un modèle dans la réalité. Elle n'est pas la recherche d'une beauté métaphysique qui ne trouverait son existence que dans un au-delà du monde. Cette femme là existe bel et bien, elle existe en chair et en os dans le même monde que celui du peintre. Elle n'est pas un fantasme imaginaire, elle n'est pas une idée parfaite de la femme parfaite. Elle est une femme, une femme aimée et donc elle est cet être rempli de vie que le peintre va tenter de

---

<sup>181</sup> CHEN Fanfan, *La peinture dans l'écriture fantastique chinoise*, article de la revue Trans – N°2 Littérature et Image – <http://trans.univ-paris3.fr> - ce récit a pour titre "Epingler la peinture"(Zan hua, Liou Yiching, Six Dynasties) (Lu,153)

transfigurer dans sa peinture. Malheureusement pour elle, Gu Kaizhi arrivera avec une telle efficacité à rendre compte de l'esprit vital qui l'anime que sa peinture et la femme absente ne formeront qu'une. C'est comme si le souffle vital qui avait envahi la peinture, avait du même coup uni l'image à son modèle. L'épingle qui pique la feuille de papier, va piquer en plein cœur la femme de Jiangling. Alors que la statue de Pygmalion va prendre vie par la volonté de Vénus qui répond à la prière du sculpteur de rendre chair le corps d'ivoire, c'est la vie qui émane de la peinture qui va interagir avec la vie de la femme réelle. L'image est certes la manifestation présente d'une absence, de la femme absente. Malgré cela, elle est avant tout la présence de la vie et cela existe pour vrai. Elle n'est pas une « empreinte livide » laissée sur le papier. Elle n'est pas non plus par le fantôme d'une présence espérée, l'image de l'inanimé. Elle n'est pas cette forme bloquée et figée, pétrifiée (d'où la statue d'ivoire de Pygmalion), vidée de vie. Elle n'est donc pas cette image apparentée à la mort comme l'est la beauté parfaite de Pygmalion. Elle est l'incarnation de l'esprit de vie (*shengming jingshen* 生命精神) et en cela elle communique avec la vie de son modèle. L'épingle qui la transperce atteint alors le cœur de la femme aimée de Gu Kaizhi comme si la peinture et elle, étaient toutes deux touchées par la même énergie vitale.

### **Contradictions**

Ce qui se joue alors entre les traditions de pensée philosophique de Chine et d'Occident et leur rapport à la représentation apparaît plus clairement. Le spectre de l'absence et du manque qui hante la peinture occidentale la renvoie toujours à l'ombre d'une mort qui plane au-dessus d'elle. Parce que finalement, la mort est cet état d'un être qui existe en tant que tel seulement par son absence qui le rend présent en mémoire. Ou plutôt, la représentation est ce qui rend présent l'être mort en mettant en valeur son absence. L'image du mort renforce son absence en nous montrant bien qu'il n'est plus là. Mais de ce fait, elle nous met également face à une présence qui est celle de l'absence elle-même. Absence de la substance des choses qui ne peut pas exister dans notre réalité. C'est comme si en Occident<sup>182</sup> nous avions en vain cherché une essence des choses du monde sans jamais la trouver dans ce monde même, et que nous avions donc recouru au mystique, au sacré, au surnaturel ou au métaphysique pour enfin y apporter une solution : monde des Idées, Dieu, monde transcendantal, extra-terrestre. De sorte que le monde de la réalité n'est jamais autre chose qu'une représentation, qu'une création dont l'essence serait un concept, quelque chose

---

<sup>182</sup> Même si depuis le XXe siècle la philosophie occidentale a pris une tournure différente, il n'empêche que c'est sous une forme de critique envers cette tradition de pensée que les nouvelles théories s'enracinent.

d'immuable, d'intangible et de stable. En ce qui concerne la tradition chinoise, nous avons vu que la notion de vie l'emportait sur tout. Ce qui est essentiel à toute chose qui peuple le monde est la vie. La vie ne peut pas être extérieure au monde puisqu'elle en est la détermination même. De sorte qu'à partir du moment où ce qui constitue l'essence des choses est interne à ces choses, il en va de même pour ce qui fait leur substance. C'est pourquoi, nous observons que ce qui fait l'essence des choses du monde est immanent à ces choses. D'où une adéquation entre monde, réalité et concept spirituel. D'où également cette éloge de la vie qui se manifeste partout en présence. Ainsi la représentation même si elle se réfère à une substance ou à une essence des choses du monde, est toujours en rapport avec le monde tel qu'il se montre – ou se laisse appréhender – à nous dans toute sa présence.

## CHAPITRE II : au-delà de la peinture, une expérience : le portrait

« *L'identité du portrait est toute dans le portrait lui-même.* »<sup>183</sup>

### 2 – 1 Des portraits sans identité

L'ensemble de l'œuvre de He Jiaying témoigne d'un certain intérêt du peintre pour le genre du portrait. En tant que représentant de la peinture de personnages en *gongbi*, il semblait tout prédestiné à ce que le portrait tienne une part importante dans son œuvre. Car finalement, il représente le genre par excellence de la retranscription de la figure<sup>184</sup> humaine.

« *En son sens ordinaire le « portrait » désigne la représentation d'une personne, singulièrement son visage. Ce sens est une spécialisation d'un sens plus large : dessin, représentation en général, figuration, voire inscription ou gravure (ainsi des « lettres portraites » sur les épées chez Chrétien de Troyes). Le préfixe por (à l'origine pour) marque une intensification : le trait, le tracé est appuyé, porté en avant et son intensité le mène en direction d'une substitution du dessin à la chose dessinée. Le « pourtraict » ou « portrait » a aussi désigné la figuration des formes d'un bâtiment à construire, ou bien la description d'un état de choses ou d'une notion.* »<sup>185</sup>

Voilà une première définition du portrait établie par Jean-Luc Nancy au commencement de son livre, *L'Autre Portrait*. L'explication s'enrichit alors de la définition du même mot en italien *ritratto*.

« *La langue italienne a retenu la composition du latin trahere, traciare, avec le préfixe re marquant l'extraction du trait, l'action de le tirer hors du modèle pour le reproduire. En même temps que le portrait, ritratto désigne aussi le retrait, la rétraction ou le retirement.* »<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> Nancy Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000.

<sup>184</sup> Figure au sens large du terme, c'est-à-dire figuration.

<sup>185</sup> NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait*, Galilée, Paris, 2014- p.14-15.

<sup>186</sup> Ibid. p.15

Selon Jean-Luc Nancy, le portrait détient une complexité interne que la mise en rapport du même terme dans les deux langues peut aider à éclaircir. D'un côté, dans le portrait c'est la valeur toute entière de la figuration en général qui s'exprime et se montre. En effet, le portrait qui à l'origine pouvait s'appliquer dans la description de choses va s'enraciner dans la représentation de la figure humaine (qu'il s'agisse seulement du visage ou du corps entier). D'un autre côté, le portrait est à lui seul la réunion paradoxale de « deux directions qui se croisent »<sup>187</sup>. Il est à la fois ce qui se substitue au modèle en faisant de son image une présence intensifiée, tout en étant une reproduction de ce même modèle qui du coup s'exprime dans sa comparaison avec lui. Dans le portrait nous nous trouvons « entre une extrémité de présence pure (qui abolirait la *mimesis*) et une extrémité de similarité (où la *mimesis* souligne l'absence du modèle, voire sa disparition). »<sup>188</sup> L'idée développée par Nancy au début de son ouvrage est la suivante : au sein même du portrait se noue un paradoxe ; ce paradoxe réside dans le fait que le portrait nous montre à voir toujours un autre dont l'existence est déterminée par sa capacité à ressembler à son modèle, c'es-à-dire à être le *même que...* Il est autre d'une part parce qu'il est différent de nous, et il est même parce qu'il ressemble à son modèle. Or, dans ce même de la ressemblance il est toujours autre car il ne peut être le modèle lui-même ; il est représentation de ce modèle et de ce fait se pose toujours comme altérité. Cependant, cet autre représenté qui est le *même que...*, nous le reconnaissons en tant que *même que...* et jamais en tant que celui dont il est l'image. Et c'est là une autre dimension interne du portrait : la reconnaissance à laquelle nous soumettons la figure humaine représentée n'est possible qu'à travers la ressemblance de l'image à son modèle. Pourtant, ce qui nous est montré alors dans l'image ce n'est jamais le modèle lui-même, ce n'est jamais l'être en présence de la personne ayant posée pour l'artiste. Ce qui nous est montré alors est la présence de l'absence de la personne qui résonne dans son image. Ce que nous montre le portrait est toujours ce paradoxe de l'image qui révèle la chose en mettant en évidence la présence de son absence. Et le « retrait » constitue cette mise à distance de l'autre dans la manifestation de son absence. « Tout portrait (...) convertit l'absence de la personne présente en présence de la personne absente. »<sup>189</sup> Dans cette absence si fortement présente, l'autre se retire. Il n'est plus cet autre mais tout autre. Il est tout autre car à la fois le *même que...*, il ne peut être qu'autre (et finalement, le même ne peut toujours qu'être un autre, sinon il serait la personne ou la chose elles-mêmes). C'est pour cela que le portrait est toujours la

---

<sup>187</sup> Ibid. p.16

<sup>188</sup> Ibid. p.17

<sup>189</sup> Ibid. p.21

personne en tant qu'elle s'est retirée. Le portrait est cette manifestation du retirement. L'être-là de la personne en tant que *sa présence*, s'est comme évidé. Et c'est comme si le portrait nous mettait face au *ne pas être-là* de la personne, à son phénomène d'absence. Ce n'est pas seulement son absence qui est portée au visible mais également son absentéisme (pas seulement le résultat mais l'acte même de se montrer absent) qui apparaît dans son retirement. Face à cela, nous, spectateurs du portrait, nous nous retrouvons confrontés à notre propre mise en absence. Le portrait ouvre une brèche qui fonctionne comme un gouffre profond où résonne le spectre de notre propre retirement :

« *L'autre se retire dans l'abîme de son portrait – et c'est en moi que retentit l'écho de ce retrait* »<sup>190</sup>.

Nous avons précédemment traité du portrait de cour dans la tradition chinoise, qui est une des formes dominantes du portrait. En effet, il semblerait que la tradition picturale n'ait pas retenu le genre de la figuration dans un autre contexte que celui d'image restituée du pouvoir politique. Le portrait se dit en chinois 头像, *tou xiang* : 头, *tou* qui signifie la tête et 像, *xiang*, la ressemblance. Ainsi le portrait se caractérise essentiellement dans la représentation de la tête, et surtout du visage des personnes que l'artiste représente. Pourtant en Occident comme en Chine, le portrait dépasse de bien loin la seule représentation d'un visage. Aussi, le genre pictural plus répandu sous la dénomination de « peinture de personnage » – 人物画(*renwu hua*), 人像(*ren xiang* – mot à mot : personne ressemblance) – comprend un ensemble d'images qui peut entrer dans la catégorisation du portrait. Nous retiendrons alors comme portrait un genre pictural constituant la représentation d'illustres personnages, comme les portraits de Confucius, ou de certains lettrés célèbres tel le grand poète des Tang Li Bai. Non loin de représenter une psychologie ou une physionomie particulière, le portrait relève davantage d'un genre symbolique faisant de la personne représentée un symbole de pouvoir, de sagesse ou d'artiste lettré. Et finalement, dans un cas comme dans l'autre, le pouvoir allégorique de l'image du portrait surpasse tout ce qui le constitue : derrière c'est la main et l'artiste qui disparaissent, mais c'est également les personnes ayant été prises pour modèles qui se retrouvent « avalées » par la présence symbolique surajoutée. Les nombreux portraits de Li Bai exécutés par un grand nombre d'artistes, ne représentent plus le poète lui-même en tant qu'individu particulier (aspect

---

<sup>190</sup> Ibid. p.21

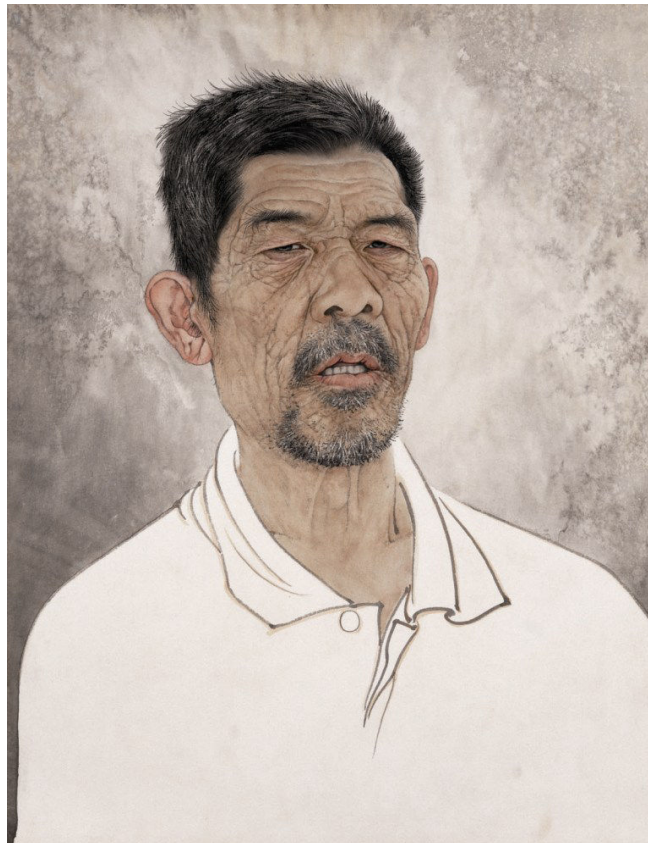
psychologique et représentation allégorique) ni même en tant que personne particulière (aspect physique et représentation mimétique). Traditionnellement, Li Bai est représenté sous différentes situations : adossé à une grosse amphore et complètement ivre, ou encore debout levant son verre de vin en honorant la lune. Dans ces différentes représentations, ce n'est plus le poète Li Bai qui est le sujet de la peinture, ce n'est pas non plus cette présence de l'absence *de l'être-là* (ou du *ne pas être-là*) de Li Bai. La personne est devenue un personnage, un archétype du poète lettré, de l'ivresse artistique et donc elle s'incarne en devenant ce symbole. Le « retrait » dont parle Nancy, se fait dans le dépassement du caractère individuel du portrait et atteint – au-delà de l'absence même qu'elle implique – une nouvelle signification. Dans le portrait réalisé par Lin Yuan « Tai Bai ivre », ce n'est pas grâce à une *mimesis* des traits physiologiques du poète que nous le reconnaissons – ni non plus dans une représentation de sa personnalité rebelle, survoltée et originale.



Dans ce portrait (et cela dans les autres aussi) Li Bai est dépossédé de lui-même. Il est Li Bai car son identification s'exprime au travers des attributs annexes qui lui sont associés (l'amphore de vin, l'attitude d'ivresse et de nonchalance). Or, il n'est plus vraiment Li Bai en tant qu'individu. Son *même que...* qui se manifeste dans son portrait ne l'est qu'au travers de ses « accessoires ». Il est le *même que...* seulement au travers des objets qui médient son identité. Car c'est cela aussi le paradoxe du portrait : la personne représentée n'est plus à même d'être identifiée comme telle ; dans cette ambiguïté du *même que...* et de l'autre qu'elle renferme intérieurement, elle est toujours dépossédée d'elle-même ; elle ne s'appartient plus

et elle représente toujours autre chose qu'elle-même. Le portrait fait émerger à la conscience ce trouble entre une personne et sa propre perte. Perte en tant que dissolution de ce qui faisait d'elle un *même que*.... Perte également dans sa propre disparition. Ainsi, le portrait nous montre toujours quelque chose, mais ce quelque chose n'est jamais vraiment le sujet en tant que personne représentée, mais plutôt en tant qu'évaporation dont la persistance ne subsiste que dans son indétermination. Le portrait est une quête vaine qui tente de saisir les personnes qui en sont le sujet, et qui en les saisissant n'arrive qu'à les dissoudre dans une représentation qui brouille et rend indéfinie leur identité.

Et c'est ce que nous retrouvons dans la pratique du portrait chez He Jiaying. Nous pouvons observer alors différents genres au sein du portrait : le portrait traditionnel qui se contente de la représentation d'un visage et cela jusqu'aux épaules, le portrait en pieds et le portrait de groupe. Nous avons pour l'instant concentré notre réflexion sur la pratique en *gongbi* de He Jiaying. Appartenant à cette technique de représentation, nous retrouvons des œuvres comme *Fleurs de Lys*, *Instabilités humaines*, ou encore *Etudiante japonaise*. Dans cette forme très classique du portrait, les personnages sont vus de face ou de trois-quarts, le cadre s'arrête au niveau de la poitrine et le fond simple remplit l'espace restant.





Dans le portrait intitulé *Instabilités humaines* (ci-dessus), nous sommes avant tout frappés par ce visage marqué des sillons ridés creusés par la vie. La peau brunie de cet homme (un des rares hommes représentés par He Jiaying), est comme une carte mémoire des années qui l'ont blessée jusque dans ses couches internes. Elle se creuse, se plisse et rebondit mollement pour retomber en paquet épais aux abords du nez mais aussi sur les paupières. C'est comme si le temps avait sculpté ce visage en surface et à la fois en profondeur, semblable au vent qui érode la roche solide d'une montagne.

Des creux, des saillies.

Les lignes accompagnent les contours de l'ossature : elles soulignent les orbites rentrantes, surlignent la proéminence de l'arcade sourcilière. Ces lignes comme gravées dans la chair, donnent forme aux volumes de ce visage. Elles lui donnent son épaisseur et sa matière. Car ce visage est bien de la matière : de la matière peau ; une peau ressemblant à un cuir tanné qui s'enfonce absolument et outrageusement en un réseau sinueux.

Une peau empreinte de matérialité.

Une peau lourde, rugueuse.

Une peau qui témoigne, bien au-delà de sa condition d'enveloppe cutanée, d'une plasticité propre.

Et c'est au travers de cette matière, qui paradoxalement n'est pas travaillée par la pâte épaisse du médium mais par la ligne du dessin, que l'artiste nous montre la dimension allégorique de sa propre expérience de peintre face à son modèle. Dans l'image nous reconnaissons un homme d'âge mûr dont nous soupçonnons la condition ouvrière. La simplicité de sa coiffure ébouriffée, ses poils de barbe et ses sourcils mal taillés, ainsi que l'humilité de sa chemise entre-ouverte, nous font deviner que ce portrait est celui d'un homme appartenant à un milieu social humble<sup>191</sup>. Ce modèle, dont le nom reste tu, constitue en fait un archétype de modèle. Ce n'est pas *ce* modèle, cet homme en particulier que nous montre *ce* portrait. Ce n'est pas non plus une psychologie interne faite des méandres de l'esprit de *cet* homme inconnu que nous pouvons déceler face à *ce* portrait.

C'est davantage une expérience sensible – cette sensation que la vie a gravé dans la matière charnelle de cette peau abîmée – que l'artiste a souhaité retranscrire dans cette figure (au sens du visage figuré). He Jiaying utilise volontairement le terme de *yixiang* 意象, lorsqu'il parle de son travail. Et ici le terme trouve tout son sens. Le portrait n'est pas

---

<sup>191</sup> Il s'agit sans doute d'un homme posant habituellement à l'école des Beaux Arts de Tianjin, personnes souvent retraitées de condition modeste qui servent de modèle aux étudiants des différents départements.

individualisé. Il n'est pas non plus psychologique. Le portrait destitue l'homme de son identité, il l'arrache à sa condition de personnalité pour le confondre dans une image sensible. Il est ce qui s'est révélé au peintre lors de sa confrontation avec l'homme personnalisé. Et de cette confrontation digérée, a émané une nouvelle forme, une nouvelle dimension, un autre retrouvé. La perte de l'individu, sa mise en retrait et sa disparition dans l'assimilation de l'artiste qui fait l'expérience d'un moment, d'un choc, d'un état émergent de sensible, offre au portrait la capacité à porter en avant sa nouvelle signification : l'émergence de la vie non pas seulement comme « acte de vivre » mais comme survie. Parce c'est cela qui a ému He Jiaying. Dans ce visage tourmenté par le temps, c'est la vie qui jaillit. Néanmoins, cette vie n'est ni celle d'une naissance, ni celle d'une renaissance. Il s'agit de la vie en tant qu'elle est reliée à la condition humaine, faite de trouble et de pénibilité. Et le titre de l'œuvre nous le rappelle *cangsang*, 沧桑. Dans la langue chinoise *cangsang* est l'abréviation de l'expression *canghai sangtian*, 沧海桑田, qui signifie mot à mot « l'océan glauque d'un champ de mûres ». Le RICCI en donne la définition suivante : « vicissitudes des choses de ce monde ; instabilité des choses humaines. »<sup>192</sup> En donnant ce titre, He Jiaying insiste sur le fait que ce qui compte ce n'est pas l'homme ou une intériorité propre à sa personnalité. Bien plus que cela, et même au-delà, c'est ce *yixiang* 意象 qu'il a voulu montrer. C'est cette étrange sensation qu'il a ressentie lors de sa confrontation au modèle, cette forme qui lui est apparue et qui a résonné en lui comme la manifestation de cette vanité de l'existence humaine. C'est cette nouvelle forme qui a pris naissance sous sa main, sous son pinceau et qui a renouvelé l'expérience pour nous, spectateur du portrait.

Dans les autres portraits classiques, nous retrouvons la même configuration. Un personnage qui perd sa personnalité dans la dissolution produite par son propre retrait et l'indéfinition de cette intériorité jamais revendiquée mais toujours éprouvée, comme un phénomène qui surgit au sensible. En outre, le titre à chaque fois renforce la perte identitaire en noyant dans l'allégorie la personnalité du modèle. Disparition de l'homme sous la matière, et c'est un être retrouvé qui émerge au sensible. Sous le visage torturé par la pointe d'un pinceau offensif, c'est la figure de la personne qui s'évanouit pour faire figurer une humanité.

Entre autre nous avons évoqué une autre forme de portrait, qui renvoie davantage à des représentations de personnages en pieds et qui pourtant fonctionne comme portrait. Ce qui

---

<sup>192</sup> Dictionnaire RICCI chinois-français, the Commercial Press, Pékin, 2014 – p.140

est le cas des peintures suivantes<sup>193</sup> : *Été* (夏) , *Pure lumière* (清明) , *La chef de quartier* (街道主任), *Pomme rouge* (红苹果) , *Portrait de Madame Anbu* (安部夫人像) , *Étudiante coréenne* (韩国留学生) , *Comme un nuage* (若云) . Dans l'ensemble de ces œuvres, le portrait n'est pas classique. Il ne s'attache pas à la seule représentation du visage, mais nous donne à voir des corps dans des situations particulières. Et ces corps, eux, sont porteurs de visages. Des visages qui trônent et qui accaparent l'attention comme des signaux lumineux fascinants et envoûtants. Pour He Jiaying, ces visages sont les clefs qui permettent d'ouvrir les portes d'un monde mystérieux et sans limite. C'est par eux que va se transmettre l'expérience sensible qui émeut le peintre mais aussi le spectateur. Parce que la particularité du portrait s'enracine dans cette étrange sensation d'émotion, ou de fascination pour un être étranger et qui pourtant nous touche par une certaine familiarité. La complexité et l'ambiguïté du portrait nous place toujours dans un rapport dualiste où la reconnaissance du *même que...* fait face à sa propre altérité. De sorte que, en nous-même résonne notre propre étrangeté : ce *même que...* reconnu, ne peut l'être ainsi que parce que nous le reconnaissons aussi comme autre (parce qu'image d'un autre – et c'est ce que le *que...* met en avant). Et ce que nous voyons, dans la situation paradoxale qu'expose le portrait, est notre propre faculté de reconnaissance : reconnaissance d'un soi, toujours compris dans sa double inscription de mêmeté – altérité.

## 2 – 2 Pratique artistique comme expérience esthétique

« Ces images recèlent donc, imprésentent leur dimension ouvragée, leur instrumentalité et, en un sens, leur facticité. Elles constituent une catégorie de faits troublant la perception. »<sup>194</sup>

Ainsi ce qui attire, émeut, ou fascine dans le portrait est cette capacité de la représentation de la figure humaine (au sens large) à nous renvoyer à la fois à une identité perdue mais reconnue, et de ce fait à nous faire prendre conscience de notre propre être là (à la fois semblable et autre). Et He Jiaying justement voit dans la représentation de personnages (et surtout féminin), le moyen de retranscrire quelque chose qui dépasse ce statut du portrait traditionnel en tant que symbole de pouvoir et symbole culturel. Pour mieux comprendre sa démarche artistique nous allons maintenant nous intéresser à son processus de création. Celui-ci s'établit en plusieurs phases.

<sup>193</sup> Nous nous sommes attachés à ne mentionner que les œuvres relevant de la *gongbi* ; He Jiaying a également réalisé un grand nombre de portraits en *xieyi*.

<sup>194</sup> **Huygue Pierre-Damien**, *Le devenir peinture*, L'HARMATTAN, Paris, 1996.

Tout d'abord il y a une expérience sensible, un état d'émotion, de sensation plus ou moins intense qui provoque une réaction sensible chez lui. Une sorte de déclencheur qui va motiver le passage à l'acte, l'intention de dessiner, de garder pour toujours en la rendant visible cette expérience sensible. En cela, la démarche de He Jiaying s'inscrit dans une problématique moderne – voire contemporaine – de l'expérience sensible comme média, produit et essence de l'art. L'expérience est dans un premier temps un média de l'art car c'est par elle que va se manifester le besoin d'art mais aussi la forme qui va lui être donnée. C'est parce qu'au départ, l'artiste se retrouve dans une situation de confrontation avec le monde – confrontation qu'il vit de l'intérieur et qui résonne en lui à la fois de manière sensible et intelligible – que le désir de produire et de partager cette expérience va être sollicité. Comme le souligne Dewey, « un poème, un tableau représentent un matériau qui est passé par l'alambic de l'expérience personnelle »<sup>195</sup>. Avant donc d'aboutir à une œuvre d'art, il y a une expérience, et cette expérience n'est pas commune à toutes celles que nous pouvons éprouver au quotidien. « Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence. »<sup>196</sup> Cependant, il ne peut y avoir tout le temps *une* expérience – qui se distingue du flux continu d'expériences.

*« Nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. Il peut s'agir (...) d'une situation quelle qu'elle soit (...) qui est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'une expérience. »*<sup>197</sup>

Nous comprenons bien alors la particularité et la singularité de l'expérience : celle-ci se produit lorsque le processus qu'elle enclenche en même temps qu'il s'ouvre sur le monde – la découverte du monde – se referme en une boucle bien ficelée, sur lui-même. Du rapport avec le monde, l'expérience prend racine et s'enracine dans son processus même d'existence et d'achèvement. C'est parce qu'elle se termine dans sa réalisation même, qu'elle prend sens et fait sens pour nous. Ce type d'expérience peut alors être très concret (de « la dégustation

---

<sup>195</sup> DEWEY John, *L'art comme expérience*, folio essais, p.153

<sup>196</sup> Ibid. p.80

<sup>197</sup> Ibid. p.80-81

d'un repas » à « la participation à une campagne électorale » pour reprendre les exemples de Dewey).

Alors quelle différence avec celle vécue par l'artiste ? La différence consiste en ce que cette expérience est vectrice d'émotion et de plaisir qui sont eux-mêmes induits par l'équilibre de sa structure interne – entre harmonie de forces, de tensions et entendement. Pour Dewey, il y a expérience esthétique à partir du moment où les émotions véhiculées dans le rapport avec le monde sont ordonnées et organisées en interne et ce au sein même du mouvement lié au processus de réalisation et d'achèvement de l'expérience. Dans cette perspective, l'expérience esthétique peut être induite par n'importe quelle phénomène ou situation qui allie parfaitement la forme, le moyen et le dénouement de l'expérience. Cependant, dans le cas sensible de l'art, il se trouve que c'est l'utilisation de matériaux eux-mêmes dotés d'une forte expressivité qui renforce le plaisir et le parachèvement de l'expérience. Mais avant même la production de l'objet d'art, l'expérience que fait l'artiste du monde est certes sensible mais surtout esthétique car elle convoque cette unité de tensions et de forces tout en en faisant quelque chose d'autre. La position de Dewey sur l'artiste est intéressante car elle propose une explication à contre-courant d'une représentation romantique et presque stéréotypée du génie artistique. Pour Dewey l'artiste arrive à concentrer en sa propre intériorité ce qui fait son émotion dans le but dirigé d'en rendre compte aux autres en passant par l'exploitation de l'expérience. L'intensité de l'expérience est alors associée à cette capacité intellectuelle de pouvoir ordonner et organiser les sensations qui l'émeuvent et d'en avoir une conscience projetée – c'est-à-dire dirigée vers l'avant, vers un futur possible qui sera la retranscription, le partage et la diffusion de cette expérience. Cela nécessite de la part de l'homme et de l'artiste un bagage d'expériences passées qui construit d'une part son intelligence mais aussi sa maturité sensible. Pour Dewey, un enfant peut éprouver des expériences sensibles intenses qui ne pourront jamais être esthétiques faute d'un manque d'expériences passées. L'enfant, bien que sujet à des expériences à fort caractère d'expression, n'en demeure pas moins à un stade primitif sensible. Néanmoins, pour Dewey l'important est que l'expérience sensible de l'artiste est composée d'un équilibre entre perception sensible et intellectualité. Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, ce que Schopenhauer appelle « intuition » est ce juste équilibre entre sensible et intellect, et qui précède toute expérience. Ainsi « toute intuition tient à l'intelligence et non pas seulement aux sens. »<sup>198</sup> Mais alors que le penseur allemand sombre dans une représentation quelque peu romantique, en faisant de l'artiste –

---

<sup>198</sup> Arthur Schopenhauer *Le monde comme volonté et représentation*, livre 3, chapitre 31, *Du génie*

génie un homme pur semblable à l'enfant qui découvre le monde, Dewey fait de la naïveté enfantine un élément de trouble et de primitivité.

Chez Schopenhauer par exemple, l'artiste génie, est comparé à un enfant qui voit le monde dans une perspective libérée de la volonté et donc plus vraie. Celui-ci écrit que « le génie (...) contemple un autre monde que le reste des hommes »<sup>199</sup>. En effet, l'artiste comme le génie de par leur position originale, s'offrent la réalité du monde comme un spectacle. Ils sont dans le monde mais au travers de leur capacité de perception et d'intellect débarrassés des entraves de la réalité (selon Schopenhauer, induite par la volonté), ils arrivent à percevoir puis à retranscrire le monde dans son caractère le plus vrai. L'artiste attrape des ambiances, des atmosphères. Il se remémore des souvenirs, des mondes oubliés. Tout cela – avec son « génie d'artiste » – il le retranscrit, il lui donne corps sur le papier et nous l'offre en spectacle. Il nous fait partager son regard sur le monde, jamais comme un point de vue fermé, jamais comme une opinion déterminée. La subjectivité de ce regard est d'une grande pureté parce qu'elle est indépendante d'un rapport intéressé aux choses du monde. Par ailleurs Schopenhauer emploie le terme d'« objectivité » lorsqu'il décrit le rapport particulier de l'artiste au monde et cela dans sa comparaison avec l'enfant.

*« Tout homme de génie est déjà un grand enfant par là même qu'il regarde le monde comme une chose étrangère, comme un spectacle, c'est-à-dire avec un intérêt purement objectif. »*<sup>200</sup>

Il semble alors que l'« objectivité » mentionnée par Schopenhauer ne consiste pas dans la mise à distance du sujet percevant, par rapport au monde. Elle apparaît davantage comme une mise à distance du sujet par rapport à la réalité du monde, et en fait, par rapport au monde déjà perçu au travers de la volonté. Ainsi dans ce qu'il appelle « subjectivité », il faudrait voir un rapport induit par notre volonté au monde en tant que réalité. Dans l'objectivité, il s'agirait plutôt d'un rapport débarrassé de volonté, et donc en dehors de toute implication d'un moi-désirant, et par conséquent de toute volonté propre.

Mais en fait, l'objectivité schopenhauerienne est pure subjectivité : pure, car débarrassée de la « raisonnabilité » (en tant qu'intellect raisonné, et donc submergé de volonté) qui voit dans le monde un objet déterminé par la représentation (c'est-à-dire avec finalité et fonction). Pure subjectivité car expression libre de l'intellect, devenu indépendant

---

<sup>199</sup> Ibid. p.1104

<sup>200</sup> Ibid. p.1126

de la volonté, et qui peut dès lors se laisser aller à la contemplation du monde. Dans un tel rapport au monde, le moi n'est pas désirant, mais demeure bien. On pourrait presque dire que dans cette pure subjectivité, le moi est libéré. Et c'est donc au travers de cette omniprésence du moi (qui perçoit et connaît) non pas attaché à la volonté, que l'artiste vit et évolue avec la spécificité qui est la sienne. L'artiste voit le monde de son regard qui n'est pas celui de sa personne en tant qu'individualité personnelle. En tant que perception intellectualisée et surtout libérée (de toute manifestation intéressée de la volonté), ce regard nous montre le monde, que nous ne pouvons voir. De sorte qu'il offre et partage avec nous, non pas sa vision, mais une autre vision du monde. Il nous donne à voir un autre possible et son regard suggère l'altérité. Ainsi, ce que l'artiste nous montre est un monde marqué par l'ouverture du possible. Et peut-être que nous devrions employer l'expression de « subjectivité objectivée » – c'est-à-dire à visée objective. Car même si persiste en l'artiste ce fond d'un moi qui s'exprime et se manifeste ouvertement dans sa présence particulière au monde, cette manifestation n'est pas motivée par un mouvement égoïste entre l'artiste et lui-même. Le caractère objectivé de la subjectivité artistique est contenu dans la capacité de l'expérience du monde de l'artiste à s'ouvrir et se poser sur et vers l'extérieur. De sorte que nous puissions élargir la réflexion à l'expérience esthétique. Bien que différents dans leurs approches, Dewey et Schopenhauer se rapprochent ainsi dans leur volonté d'affirmer au fond que l'expérience est avant tout, cas de sensibilité mais que cette sensibilité n'est pas seulement l'apanage des sens. La sensibilité est une forme d'entendement, d'intellectualité qui permet la digestion et la conscientisation des sensations primitives et floues qui surviennent lors du contact avec le monde. Cette union dans le sensible – des sens et de l'intellect – amène à la compréhension et à la valorisation de l'expérience esthétique sur une certaine forme de connaissance, qui s'enrichit d'elle-même par accumulation d'expériences.

Pourtant He Jiaying ne parle pas d'expérience. Ce n'est pas là son vocabulaire. Il utilise le terme de *yijing*, 意境<sup>201</sup> :

*« Contempler un lac, c'est magnifique. C'est ça le yijing. Ensuite, quand tu peins il s'agit de retranscrire ce yijing. »*

*« Il y a des grands et des petits yijing. On dit que l'univers est grand, et que les hommes ...Les hommes sont très petits mais ce qui se passe dans leur cœur, leur pensée, dans une sphère moindre, peut être très grand, vraiment immense. La cellule humaine est*

---

<sup>201</sup> Même si *yijing* et expérience ne désigne pas la même chose, nous pouvons penser que *yijing* est une expérience esthétique.

*construite sur le même principe que l'univers. Le corps humain est un petit univers à lui seul, d'où la difficulté de parler de grandeur ou de petitesse ».*<sup>202</sup>

Le *yijing* 意境, est un terme très présent dans la pensée esthétique et artistique chinoise.

Son usage apparaît progressivement sous le règne de la dynastie des Tang. Dans la traduction du dictionnaire, le *yijing* 意境 désigne l'imagination, l'inspiration ou même un « concept artistique ».

Wang Guowei<sup>203</sup> l'utilise de manière confuse avec *yixiang* 意象<sup>204</sup> ou même *jingjie* 境界<sup>205</sup>. Mais pour Ye Lang ces notions ne sont pas équivalentes. Pas même pour He Jiaying qui marque bien la différence en voyant dans le *yixiang* 意象 l'apparition et la création de l'image influencée par tout ce qui compose l'esprit, l'éducation et la personnalité de l'artiste. Quant au *yijing* 意境, il est bien plus grand. Il est ce qui englobe le *yixiang* 意象, l'image interprétation de la forme et qui paradoxalement s'incarne également dans une forme autre. Pour He Jiaying le *yixiang* 意象 est :

*« l'image qui se trouve dans ton cœur. L'image qui émerge après que tu l'aies comprise. Tu dois porter avec toi ce qui construit ta culture, ta propre culture de soi, tes passions, pour donner forme à cette image. C'est une image à laquelle tu donnes une sorte de sens. Elle est cette forme qui émerge d'une convergence de subjectivité et d'objectivité. »*<sup>206</sup>

Déjà, le *yixiang* 意象 est le monde qui au travers de l'expérience apparaît sous forme d'image dans la conscience. Cette image qui se crée au plus profond de l'artiste est influencée par la culture de soi, qui pourrait alors être mise en parallèle avec les expériences passées auxquelles se réfèrent Dewey. Dans un second temps, He Jiaying parle de « convergence de subjectivité et d'objectivité », qui là encore ne sont jamais des contraires mais des complémentarités. Subjectivité de l'expérience qui amène à la conscience une image appréhendée dans sa singularité propre. Objectivité qui place cette image obtenue dans la

---

<sup>202</sup> Propos relevés lors d'un entretien avec l'artiste en août 2011.

<sup>203</sup> Wang Guowei (1877—1927) Intellectuel chinois qui travailla dans un système d'étude comparative à la symbiose des philosophies occidentale et chinoise.

<sup>204</sup> Voir notre 1<sup>ère</sup> partie.

<sup>205</sup> Voir notre 1<sup>ère</sup> partie.

<sup>206</sup> Propos relevés lors d'un entretien avec le peintre en août 2011



chose produite en vue d'un partage communautaire avec d'autres et ce afin que ces autres puissent en éprouver une expérience similaire.

Le *yijing* 意境 est un *yixiang* 意象 mais le *yixiang* 意象 n'est pas forcément un *yijing* 意境. Alors que le *yixiang* 意象 est relié à l'image, le *yijing* 意境 est quant à lui une expression plus grande de l'image. Il dépasse la seule dimension d'image et donne lieu à non seulement ce qui est l'image mais aussi ce qui va au-delà d'elle-même.

Ye Lang fait alors appel à la philosophie de Laozi et à la notion de Dao 道 pour l'expliquer. Il fait intervenir alors deux principes qui ont influencé la pensée chinoise.

*« Le premier, « Dao 道 » est la vie et le corps des 10 mille êtres de l'univers, et tous ces êtres particuliers doivent être considérés en fonction du « Dao 道 » ; le second est que le « Dao 道 » consiste dans l'union du « non avoir 无 » et de l' « avoir 有 », ainsi que du « vide 虚 » et du « plein ». Le « Dao » renferme le « xiang 象 » (image), produit le « xiang 象 », mais le seul xiang 象 ne peut pas incarner complètement le « Dao 道 ». Parce que le « xiang 象 » a des limites, et le « Dao 道 » n'est pas seulement l' « avoir 有 », il est aussi « non avoir 无 » (non nommé, non limité, non déterminé). »*

Au travers de ces quelques lignes, Ye Lang pointe du doigt la particularité de l'image qui finalement est enfermée dans une détermination que lui donne ses contours et sa forme. En comparaison, le Dao, principe unitaire et total, appartient à l'indéterminé même si le *xiang* 象, l'image peut lui donner une apparence.

Puis il continue en donnant une explication du *yijing* 意境 relative à la pensée bouddhiste. Ainsi dans la tradition bouddhiste, le *jing* 境 correspond à l' « entre » deux mondes. Il manifeste la distinction entre ce monde et le Nirvana, entre le monde phénoménologique et le monde fondamental (本体界). Puis Ye Lang explique que dans l'école Chan 禅<sup>207</sup>, il n'est plus question d'au-delà métaphysique (Nirvana) mais d'une présence immanente au monde (phénoménologique) du *jing* 境. Le *jing* 境 se retrouve partout, dans chaque chose vivante du monde.

---

<sup>207</sup> École du bouddhisme chinois qui utilise les principes de la méditation pour accéder à une forme d'illumination et dont le Zen japonais est l'équivalent.

« 禅宗的“境”，意味着在普通的日常生活和生命现象中可以直接呈现宇宙的本体 »<sup>208</sup>。

« *Le « jing » du Chan, au sein même de la vie quotidienne et du phénomène de vie, nous montre directement l'essence de l'univers. »*

« 禅宗主张在日常生活中，在活泼泼的生命中，在大自然的一草一本中，去体验无限的 '永恒的' 空寂的宇宙本体 »。

« *Le Chan prône l'expérience, et ce au sein même de la vie quotidienne, de la vie vivante et vive, dans chaque brin d'herbe, dans chaque racine, du caractère éternel et sans limite de l'aspect fondamental de l'univers. »*<sup>209</sup>

Le *jing* 境 est une image mais une image 象 qui n'a pas de limite dans l'espace et le temps. C'est ce que les anciens appelaient 象外之象 ou 景外之景。

« “境” 是 “象” 和 “象” 外虚空的统一 »<sup>210</sup>。

« *Le « jing » est l'unification de « l'image » et d'un vide (espace) hors de cette « image » ».*

« 中国古典美学认为，只有这种“象外之象” — “境”，才能体现那个作为宇宙的本体和生命的“道”（“气”）。 »<sup>211</sup>

« *L'esthétique chinoise classique pense qu'il n'y a que les notions de « Image au-delà de l'image » et « jing », qui peuvent incarner ce qui constitue les fondements de l'univers et la vie même du « Dao » (le « souffle »).* »

Le *jing* 境 donc, dépasse l'image limitée du monde (phénoménologique) pour accéder à une dimension spatio-temporelle où le temps, l'espace et les choses n'ont plus de limite et par conséquent l'image non plus. Ce qui fait la différence avec l'image *xiang* 象, est que le *jing* 境 est proche du Dao. Il est ce vide dans lequel les choses n'ont plus de limite ni de détermination. De sorte que le *yijing* 意境, est bien plus ouvert et bien plus étendu que le *yixiang* 意象. Deux notions très proches mais pourtant nuancées. Le *yijing* 意境 est une expérience du monde qui nous porte bien au-delà de la seule chose vue, de la seule chose

---

<sup>208</sup> Ibid. p.288

<sup>209</sup> Ibid. p.288

<sup>210</sup> Ibid p. 289

<sup>211</sup> Ibid. p.289

représentée : Le *yijing* 意境 est *une* expérience, au sens conféré par Dewey, ce rapport intense avec le monde mais qui passe par la représentation tout en dépassant la représentation pour nous emmener ailleurs. Le *yijing* 意境 est une expérience esthétique. Et c'est ce qui se passe pour He Jiaying dans sa pratique picturale. L'envie, le besoin de peindre ne vient pas d'une pensée conceptuelle sur la peinture. Cette nécessité, cette impulsion est toujours motivée par le spectacle de la nature. Quelque chose qui se passe à un moment donné, qui le surprend, l'attire, l'émeut. C'est une sensibilité singulière qui alors remplit tout son être, si bien qu'il éprouve le besoin de l'extérioriser.

Et c'est là alors que l'art opère et produit. L'expérience vécue devient expérience retranscrite. Le *yijing* 意境 perçu face à la beauté de la nature est intériorisé, « digéré » et retranscrit à l'aide des médiums et des outils. A son tour la pratique picturale se vit comme expérience. Elle est *une* expérience : expérience de recherche de formes, expérience de mise en image, expérience des couleurs. La peinture est *une* expérience et se vit comme expérience.



Dans la peinture *Pomme rouge* (红苹果 1990 - 114cmx80cm), le portrait de la jeune fille est assez déroutant. Sur un fond vide et délaissé à la matérialité naturelle du papier, pose assise, les genoux repliés vers l'arrière, une jeune fille tenant dans ses mains une pomme rouge. Face à nous, le regard porté au loin, elle fixe un ailleurs qui nous échappe. Ses cheveux noirs et denses, balayent son front d'une frange entre ouverte. Dessous, ses yeux en amande semblent arrêtés à tout jamais par l'immortalité de l'image. Une bouche pulpeuse, d'un rouge orangé donne de la chaleur à ce visage de marbre. Elle dirige notre regard attiré par la couleur, vers la pomme qui trône au centre inférieur de la peinture. Puis accompagné par cette jambe repliée et voilée par le lourd tissu brun de la jupe, nous atteignons cette basket inattendue et incongrue, qui nous amène à son tour à revenir sur le pull tricoté en fils de laine ocre et taupe. Ce pull dont chaque maille a été représentée avec une minutie extrême. Les côtes en bordure de manches et à l'encolure, se distinguent des points de tricots utilisés dans les manches et le devant du pull. Les vagues ondulées du point mousse sur les manches, se répètent et se propagent comme une mer de vagues linéaires. La subtilité de l'utilisation des couleurs beige, ocre, taupe, accompagnent le dessin des sillons du tricot, tout en donnant corps au volume du vêtement dont les plis s'amassent au niveau de la pliure des coudes. Même sur les petites boules de couleur taupe, qui ponctuent et animent la clarté du beige, le dessin vient préciser l'enchevêtrement du fil qui les a formées. Il en va de même pour la partie avant du pull tricotée dans un fil plus foncé. Nous pouvons, une fois encore distinguer toutes les différences de point de tricot qui composent l'ouvrage : point mousse, jersey, côtes, tous apparaissent dans un jeu subtil de nuance colorée et de lignes dessinées. La précision du geste et la maîtrise de la technique en *gongbi* 工笔 s'exaltent toutes entières dans ce pull. En représentant ce vêtement difficile, et surtout en le représentant dans toute sa complexité, He Jiaying fait de la pratique picturale non seulement le moyen de retranscrire une expérience mais il fait également de cette pratique une expérience même. La peinture devient à la fois ce qui est induit par l'expérience – c'est parce qu'il y a l'expérience du monde qu'il y a nécessité de peindre – mais elle devient elle-même expérience parce qu'elle se charge de cette intense interaction avec le monde en devenant le sujet et l'aboutissement de son projet. En peignant ce pull, He Jiaying vit chaque maille comme un possible à mettre en forme, puis à mettre en image. Touché par le *yijing* 意境 qui rayonnait autour de ce modèle (les vêtements, la pomme, le visage), il va chercher dans le *yixiang* 意象 de ce pull, la force et la manière de pouvoir rendre compte de cette expérience. En faisant cela, c'est une autre forme d'expérience qu'il

vit, celle de la matière picturale, de la forme, du *yixiang* 意象 qui prend forme maintenant sur le papier : le plaisir et la jouissance que mentionne Dewey, propres à l'expérience esthétique, cette faculté qu'a l'expérience de combiner de manière fondamentale le sensible à l'intellect, en faisant de son processus le but même de son achèvement. Dans l'expérience esthétique, il y a comme une adéquation entre le déroulement de l'expérience et son aboutissement, car le plaisir qui en ressort provient du fait même que l'expérience est en train d'avoir lieu. Ainsi le plaisir du peintre est-il toujours intense et esthétique au sein même du processus de création. Or, ce qui peut passer pour une généralité, dans le cas de He Jiaying est une singularité du fait que celui-ci s'exprime comme tel. La recherche de sa démarche artistique est principalement basée sur cette expérience sensible qu'il tente de retranscrire par le médium pictural. Si bien qu'à partir de cette expérience précise et unique qu'il a éprouvée lors de la réalisation de ce pull, il a réinvesti cette pratique et cette forme dans une autre peinture datant de 1999, *Solitude d'automne* (秋寞 203cmx151cm).



Là encore le traitement plastique du pull fourmille de détails. Chaque maille est dessinée une par une, les points du tricot sont également identifiables. Le contraste entre la minutie de traitement du pull et l'aplat lisse et opaque de la jupe se retrouve pareillement. Lorsque le peintre s'exprime au sujet de cette prouesse technique de la représentation de ce

vêtement, nous ressentons une sorte de jubilation dans son expression. Une jubilation dans la pratique, l'acte de peindre. Jubilation aussi dans l'accomplissement et la réussite du rendu concrétisé. Cela rejoint encore la théorie de Dewey au sujet de l'art comme expérience. Pour Dewey, il semble inévitable qu'action et réception induisent le sens même, la nature même de l'œuvre. Une œuvre d'art n'est reçue ou perçue comme telle que parce qu'elle est dès son origine, dès sa création, dès le projet de l'artiste, envisagée comme objet visant à un résultat de perception en direction d'autre et cela toujours dans le but de donner à ces autres du plaisir. L'œuvre n'est œuvre que parce qu'elle s'envisage avant même d'exister comme un objet de plaisir. Son projet est donc lui-même envisagé comme une expérience possible de plaisir possible pour le public mais aussi pour l'artiste qui en fait l'expérience. « Pour être véritablement artistique, une œuvre doit aussi être esthétique, c'est-à-dire conçue en vue du plaisir qu'elle procurera lors de sa réception. »<sup>212</sup> De sorte que « l'action ou la fabrication est artistique lorsque la nature du résultat démontre que *ses* qualités, *en tant que qualités perçues*, ont guidé la question de la production. »<sup>213</sup> Ainsi « le fait de voir, d'entendre, de goûter devient esthétique quand la relation à une forme particulière d'activité modifie ce qui est perçu. »<sup>214</sup> et par conséquent « l'expérience esthétique, au sens restreint, est liée de façon inhérente à l'expérience vécue qui accompagne la fabrication »<sup>215</sup> C'est l'expérience qui produit l'art tout en étant à la fois le produit de l'art. Et finalement, toute la complexité de la pratique de He Jiaying s'enracine dans ce nœud tortueux. Les images produites par le peintre semblent au premier abord d'un ordre classique, académique, ou au mieux empreint de modernité. Cependant, dans la démarche artistique qui est la sienne, He Jiaying expose une idée de l'art qui emprunte au monde contemporain les problématiques liées à l'expérience. De fait, la culture qui lui est propre, sa culture de soi (en chinois *xiu yang*, 修养), l'influence à utiliser un vocabulaire singulier qui relève d'une tradition culturelle millénaire. Cependant, il se détache de cette tradition en faisant le choix de ne pas en exploiter les voies faciles. Dans la problématique liée au *yijing* 意境, la tradition picturale aura mis davantage en avant la production de paysage, associée à la technique en *xieyi* 写意. En développant, la technique en *gongbi* 工笔, en l'élevant au rang de peinture noble, et en ne s'attachant qu'à la représentation de personnages, He Jiaying s'est réellement positionné à contre – courant d'une certaine tradition picturale. Il a réussi la prouesse de sortir la peinture de personnages de

---

<sup>212</sup> DEWEY John, L'art comme expérience, Gallimard, folio essais, 2005, Paris - p.100

<sup>213</sup> Ibid. p.101

<sup>214</sup> Ibid. p.102

<sup>215</sup> Ibid. p.102

l'immobilisme politique et fonctionnel auquel elle était vouée. D'un autre côté, par sa grande maîtrise technique et cette singularité qui est la sienne, il a concrétisé la challenge d'atteindre à ce sentiment de vie, ce 生命精神, qui se veut être le but ultime de la *xieyi* 写意. C'est paradoxalement dans la recherche d'une forme bien définie, déterminée, que lui donne cette recherche précise de l'image *yixiang* 意象, que sa peinture accède à une profondeur illimitée, suggérée par la retranscription du *yijing* 意境. Et ce processus de création n'est autre que ce qui constitue l'expérience et qui fait de l'art une expérience. A la fois, expérience d'un artiste face au spectacle du monde, l'art est également l'expérience dans la production même de l'œuvre. Production qui elle-même est expérience esthétique dans la perspective qui lui est donnée de satisfaire de manière sensible un public qui en fera, à tour, l'expérience.

### **2 – 2 – 1 Le regard dans la peinture du portrait : intériorité et *yijing* 意境**

Cependant, nous pourrions nous demander pourquoi He Jiaying a choisi de représenter des personnages au lieu de paysages, qui dans la tradition picturale chinoise incarnent au mieux la grandeur de la nature et par conséquent cette dimension illimitée de l'univers. Rappelons-nous alors les paroles du peintre :

*« La cellule humaine est construite sur le même principe que l'univers.  
Le corps humain est un petit univers à lui seul (...) »*

Il semble alors important pour He Jiaying de représenter l'être humain qui constitue au fond un univers en soi. La grandeur du sujet à traiter n'est pas constitutive de son ampleur réelle. Et cette immensité dont il est question ici est davantage à chercher dans la profondeur. Ce qui interpelle He Jiaying dans la représentation de la figure humaine (dans son sens général) est cette possibilité d'y trouver un territoire infini, illimité et grandiose. Les portraits qu'il nous livre sont autant de mondes en soi que les plus grandes scènes de montagnes et de fleuves jamais peintes. Cela n'a rien de caricatural de l'affirmer ainsi. Monde en soi ne signifie pas que le portrait est l'exposition d'un soi en tant que soi psychologique. Il s'agit plutôt d'un monde dont l'existence n'a de valeur que dans le fait d'exister pour lui-même au travers de sa propre révélation.

Et c'est ce qui rend le portrait si étrange et si fascinant. Ce pouvoir attractif de l'autre que l'on contemple sans se retrouver engagé dans la relation à l'autre. Dans le portrait il y a comme une relation univoque à l'autre. Lorsque nous regardons le portrait, nous le faisons

sans retenue, sans gêne ni inquiétude. Nul besoin de répondre à ce visage qui nous fait face. Nul besoin d'esquisser un sourire mal à l'aise, ni de prononcer une parole de banalité. Lorsque nous contemplons le portrait nous pouvons le faire sans nous soucier de cette relation à l'autre qui nécessite de notre part une réponse, quelque chose qui nous re – lie à lui. La relation qui se met en place alors est certes celle de soi à un autre, mais cet autre n'est pas en attente d'un lien que nous devons tendre vers lui. Il répond davantage à notre attente en nous livrant quelque chose de son mystère. En apparaissant à nous, la figure du portrait expose à notre propre regard la proposition d'un monde intérieur et dissimulé. Et ce monde s'ouvre justement au travers de l'échange des regards qui fonctionnent comme un cycle infini entre nous et le portrait.

He Jiaying insiste sur cette capacité qu'a le regard à rendre compte non pas d'une intériorité individuelle du sujet peint, mais d'une ouverture sur un monde inconnu.

« *Les yeux peuvent laisser transparaître certaines choses.* »<sup>216</sup>

*Certaines choses...* C'est toujours dans l'indéfinissable et l'indéterminé que se situe ce que nous renvoie en pleine face, le regard du portrait. Et c'est ce que recherche He Jiaying dans la peinture de ces personnages auxquels il ajoute ce regard si particulier. La peinture intitulée, *Été* (1986 – 127cm x 191cm) manifeste parfaitement cette quête de la représentation de l'insondable intériorité du portrait.

---

<sup>216</sup> Propos recueillis lors d'un échange avec le peintre en 2011.





### **2 – 2 – 2 Une chaude après-midi d'été**

Ce qui apparaît en premier lieu est ce voilage d'un blanc terne et transparent. Il tombe en un paquet ramassé formant un ensemble de plis, comme si l'on avait souhaité le réunir dans sa partie inférieure pour le rassembler, comme pour éviter qu'il n'occupe toute la surface de l'image qui nous est donnée à voir. L'opacité du blanc varie selon la transparence donnée au tissu qui lors de sa concentration devient un écran qui bouche la vue du spectateur par un film impénétrable. Blanc, ou plutôt beige clair du voile qui entre peu à peu dans la transparence de sa matière. De rideau lourd et tombant, il devient voile léger au travers duquel notre regard circule et capte les quelques éléments qu'il dissimulait. Un chat allongé de tout son long semble dormir à poings fermés ; ou serait-ce, les yeux clos, qu'il ronronne de plaisir au côté de sa jeune maîtresse dont le bras droit, lui servant d'appui, lui permet de garder la pose. Cette jeune fille est elle-même assise sur un lit recouvert d'un drap à rayures rouge brique et beige grisonnant. Derrière le spectacle qui s'offre à nous, un fond gris coloré vert vient obstruer l'espace tel un mur recouvert de terre, assombri par l'obscurité d'une pièce aux volets clos. Le centre de la peinture est occupé principalement par le voile dont la transparence se déploie dans la profondeur. Car plus on s'éloigne de la surface de ce voile (et cela dans la profondeur de l'image) plus celui-ci se révèle dans son aspect opaque et fonctionne comme un écran empêchant au regard de se plonger dans un espace lointain. Plus

les éléments sont à même d'entrer en contact avec le voile, et plus celui les laisse apparaître en les recouvrant d'une fine pellicule aérienne et douce. La jeune fille assise à droite du lit, tient du bout des doigts de sa main gauche un éventail en feuilles de bananier. Elle est vêtue d'un pantalon bleu, (peut-être s'agit-il d'un bleu de travail ?) et d'un débardeur au motif jaune sur fond blanc. Ses cheveux longs sont tressés d'une double natte, qu'elle a ramenée par dessus son épaule de sorte qu'elle glisse telle une corde nouée le long d'un haut rempart. Son front est habillé d'une frange et de chaque côté de son visage une petite mèche noire donne à l'ensemble de sa coiffure un air décontracté. Sa peau blanche et fine est rehaussée par les rougeurs qui soulignent les articulations de ses doigts mais également ses pommettes saillantes.

### **2 – 2 – 3 Rôle de la photographie et du croquis : re - sembler**

He Jiaying a passé beaucoup de temps dans les campagnes proches de Tianjin pendant les années 80. Il raconte qu'il s'agit là d'une jeune fille de la campagne, d'une beauté assez commune et peu raffinée. Une jeune fille très vive, qui ne cesse de se déplacer, de bouger tout le temps qu'il fait des clichés photographiques de cette pièce. Il raconte également que le voile suspendu est en fait une moustiquaire accrochée tout autour du lit afin de protéger les dormeurs des piqûres violentes dues à une forte concentration de moustiques pendant la saison chaude. Le peintre explique que ce qu'il a voulu capter à ce moment-là est cet instant de pureté et de simplicité de cette jeune fille naïve et simple. Le processus de création est un montage entre des clichés photographiques et des dessins réalisés sur le vif. La peinture en *gongbi* 工笔 nécessite une recomposition de l'image, une interprétation du moment vécu, et relève donc d'une recherche plus approfondie de la forme. Dans la peinture en *xieyi* 写意, la prise sur le vif du *yijing* 意境, donne à l'image un caractère instantané prisé par la recherche du sentiment de vie (*shengming jingshen* 生命精神). Or, la technique en *gongbi* 工笔 ne permet pas une telle spontanéité. Elle nécessite un long travail d'analyse, d'essais, et d'étude de la forme d'une part (*xingxiang* 形象) et de son incarnation dans une image *yixiang* 意象 d'autre part – qui, nous le rappelons, est l'image influencée par ce qui constitue la *culture de soi* de l'artiste.



Dans ce dessin de 1983, Nous reconnaissons la jeune fille du portrait *Été*. Les attributs sont là : l'éventail, le rideau, la double natte, la frange et les petites mèches sur les côtés du visage. Aussi étrange que cela puisse paraître, ce visage ne ressemble pas à celui de la peinture. Il est plus mince, plus fin. Le menton est plus anguleux. Nous pouvons dire qu'il ne se ressemble pas à priori, mais que la ressemblance se passe ailleurs. C'est comme si malgré cette dissemblance, il y avait quelque chose qui persistait. C'est comme si en dépit de tout, il subsistait quelque chose de cette jeune fille qui nous permettait de la reconnaître. C'est comme si au-delà de son identité, quelque chose de ce qui fait sa substance, demeurait et nous tenait en haleine.

He Jiaying insiste sur le fait que c'est la beauté qui émane de cette innocence juvénile qu'il essaie de retranscrire. Il est vrai que ce visage semble familier. Il ressemble à celui de nombreuses jeunes filles de la campagne dont la bouche rouge ni trop grande ni trop petite soutient un nez droit légèrement élargi au niveau des narines. Le rose naturel saupoudrant ses joues est la marque laissée par les températures extrêmes du vent glacial de l'hiver et de la chaleur humide de l'été. Son corps robuste et solide diffère de celui des citadines. Dans le portrait c'est encore une fois, une identité qui se noie et qui se perd. Ce qui reste est la

*substance*, « ce qui est posé dessous et qui n'a rien d'autre au dessous de soi »<sup>217</sup>. Substance qui selon Nancy, construit le sujet en tant que ce qui est irréductible et insubstituable à lui-même. « *L'essence du lui-même exige que son identité, et donc son identification, procède de sa mêmeté.* » De sorte qu'« il ne s'agit plus pour « quelqu'un » d'être identifié par sa généalogie, son groupe, sa fonction, mais il doit au contraire être reconnu par lui-même et par les autres en tant que le même que soi. »<sup>218</sup> Alors, le sujet même de la peinture n'est pas une jeune fille paysanne. Il est ce qui surgit au-delà du pittoresque, il est ce qui se passe au moment du rapport qui s'exerce entre un soi et un soi-même. Il est ce « renvoi de soi à soi, donc *mêmeté* à laquelle est inhérente sa propre altérité. »<sup>219</sup>

Le sujet du portrait ne se re – semble qu'au travers du rapport qu'il implique entre ce soi – qu'il est intrinsèquement – et ce soi même – il est le même que soi. Or, au sein même de cette mêmeté se révèle son altérité – il re – semble – car empreint du rapport qui le place dans une distance à soi. Ainsi la jeune fille nous paraît se re – sembler et en même temps dis – sembler parce que ce qui constitue son sujet propre contient le paradoxe de la représentation du portrait. Néanmoins, ce qui n'est pas paradoxal, est la logique de représentation dans laquelle s'inscrit He Jiaying. Le dessin date de 1983 alors que la peinture a été achevée en 1986. Trois ans plus tard. Trois ans durant lesquels les images, le *yixiang* 意象, et le *yijing* 意境 ont évolué, ont muri, ont grandi pour prendre forme et s'incarner dans la peinture. Trois ans durant lesquels le peintre a recherché la forme adéquate, la forme nécessaire pour retranscrire ce *yijing* 意境. Et dans cette reconstitution de l'expérience d'un *yijing* 意境, il nous livre une nouvelle expérience à vivre. Celle-ci à la fois la même, et différente. Là est le véritable sujet de la peinture. Au-delà de l'identité singulière d'une jeune fille, au-delà même d'une beauté pure et sensible, la peinture nous confronte en face à face avec sa propre substance. Elle est la représentation d'une expérience vécue par le peintre deux fois : une première fois directement face au réel, puis une seconde fois, dans la mise en image de cette expérience qui devient elle-même expérience de peinture. Puis elle est livrée au public dans cette double visibilité (entre expérience d'homme et expérience de peintre pour caricaturer – mais au fond les deux sont un seul et même être), et devient comme telle, possibilité d'expérience.

## 2 – 2 – 4 La technique comme expérience esthétique

---

<sup>217</sup> NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait*, Galilée, Paris, 2014 – p.43

<sup>218</sup> Ibid. p.45

<sup>219</sup> Ibid. p.45

Reprenons alors ce qui se déroule ici devant nos yeux. Au départ, ce tableau nous est apparu comme une intrigue. Sans savoir pourquoi, une sorte de fascination étrange et inexplicable s'est développée face à la contemplation des œuvres picturales en *gongbi* 工笔 de He Jiaying et notamment face à cette œuvre. La jeune fille de la campagne est assise dans le coin droit du tableau, sur un lit recouvert d'un drap rayé et autour duquel pend une moustiquaire. Bien confortablement installé, son chat semble ronronner à ses côtés. La moustiquaire s'étend sur une grande partie du tableau et dissimule en transparence l'animal et légèrement la jeune fille. Ce qui est troublant tout d'abord est évidemment la technique et la minutie avec laquelle la peinture est réalisée. La peinture *gonbi* 工笔 permet de révéler les formes non pas par leur approche réaliste en traitant les volumes par la lumière et l'ombre qui les soulignent. Non, il s'agit d'un travail de la ligne qui tout en finesse donne avec délicatesse et précision la forme de ce que nous percevons de la nature. La peinture *gongbi* 工笔 ne donne pas une peinture réaliste dans la mesure où cette technique ne s'applique pas à retranscrire la réalité comme elle peut apparaître dans sa vulgarité et sa brutalité. Elle crée l'illusion d'une ressemblance de la forme avec la réalité mais n'est jamais qu'une interprétation de cette réalité. Avec la peinture *gongbi* 工笔, la technique joue le jeu de la réalité mais ne s'y laisse pas prendre. Elle permet au peintre de faire semblant, de jouer avec la réalité sans jamais tomber dans les travers d'une représentation réaliste. Ce que le peintre nous donne à voir ici ce n'est pas la réalité d'un moment passé avec cette jeune fille mais plutôt ce qui dès lors l'emportait au-delà de la réalité qui l'entourait.

Nous sommes ici exactement dans ce que la tradition picturale chinoise appelle la « ressemblance spirituelle », *shensi* 神似. Nous avons précédemment évoqué le *xingsi* 形似, « la ressemblance formelle ». Et nous avons vu que dans le concept de ressemblance, *si* 似, nous pouvions retrouver des similitudes avec le concept plus familier de *mimesis*. Cependant, nous avons également traité des différences entre ces deux concepts, et accepté l'idée qu'en Chine, même si la ressemblance est en quête d'une forme qui constituerait l'essence de la chose au-delà de sa forme figée – et du coup, proche de l'Idée platonicienne – cette forme essentielle de la chose n'est jamais comprise comme substance transcendante ou métaphysique. La forme essentielle des choses se trouve dans les choses mêmes ; elle est une forme intérieure, immanente au monde car elle est caractérisée par l'énergie interne du Dao qui fait se mouvoir le monde. Et cela même à l'époque contemporaine. Même si aujourd'hui, les artistes et les théoriciens de l'art emploient beaucoup moins cette terminologie, il n'empêche que l'ombre du Dao plane toujours au-dessus des concepts liés à la représentation.

Qu'il s'agisse du *qiyun shengdong* 气韵生动, du *huoshengsheng* 活生生, ou du *chuanshen* 传神, l'idée dominante demeure dans cette représentation de souffle énergétique qui organise le monde des hommes et qui traverse chaque chose vivante de ce monde. La peinture, qui *est une image et est à l'image* du monde, doit également être traversée de ce mouvement interne et invisible – pourtant perceptible et présent – du monde. Le *shensi* 神似, est donc cet état de la représentation qui atteint à une ressemblance profonde et sensible du monde tout en s'éloignant pourtant de sa forme figée. Le *shensi* 神似 consiste en comment une chose se ressemble dans sa dissemblance. La jeune fille de la peinture est différente de celle du dessin et pourtant elle est la même. Nous la reconnaissons bien. Ce qui nous permet de la reconnaître sans pour autant reconnaître son apparence, est ce qui en son for intérieur l'anime. C'est cette joie, cette ambiguïté de l'adolescence, c'est cette chose indicible mais perceptible qui traverse son regard et nous touche de plein fouet. C'est « l'esprit »<sup>220</sup> de la jeune fille qui est rendu et incarné par la représentation. C'est en cela qu'elle se ressemble. C'est en cela qu'elle est la même. Et c'est cela qui a touché la sensibilité du peintre. Quand bien même ce dernier ne s'exprime pas en ces termes, nous retrouvons tant dans le dessin que dans la peinture, l'expression de la dualité de cette enfant qui évolue vers l'âge adulte. Nous éprouvons ce dilemme fait de tension, de jeu et de séduction.

Ce que nous voyons nous y croyons. Nous croyons à la légèreté de la moustiquaire qui devient plus lourde et finit par s'affaisser sur le lit en un agglomérat de plis. Nous croyons au petit chat qui ferme les yeux avec satisfaction. Nous croyons à la naïveté de la jeune fille. Nous imaginons sa peau fine douce d'une adolescente tout juste sortie de l'enfance. Nous reconnaissons cet éventail, objet du quotidien que l'on achète à même le trottoir l'été dans les rues des villes et des campagnes de Chine. Nous sentons la lourde chaleur, pesante et humide de l'été. Nous ressentons cette obscurité de la pièce propice au repos de l'après-midi. Au delà même du *shensi* 神似, de cette *ressemblance spirituelle*, c'est toute l'ambiance, le sensible d'une scène qui sont représentés, c'est tout son *yijing* 意境.

Aussi, la technique mise au service de la représentation permet certes, de révéler une certaine idée de beauté dans le sens le plus noble du terme mais pas seulement. La technique précise et ostentatoire en *gongbi* 工笔, est une manifestation de l'expérience même de la peinture. C'est une technique qui de par sa caractéristique de rendu minutieux, détaillé et fin montre en elle-même son processus de réalisation. Cela est pour le moins contradictoire, car face à une touche qui vise à faire disparaître tout processus de production, nous décelons

---

<sup>220</sup> Pour reprendre un vocabulaire proche de la terminologie chinoise.

malgré tout son mécanisme de réalisation. Pierre-Damien Huyghe écrit que « le génie artistique (...) traite en machine. Il veut abolir l'opacité du corps et des gestes. C'est leur durée et leur épaisseur qu'il aimerait réduire ou rendre inessentiels. »<sup>221</sup> Il s'agit d'une véritable situation paradoxale dans laquelle repose entièrement la peinture de He Jiaying. A la fois, nous assistons à l'effacement d'un geste, d'un corps, dissolus dans la maîtrise de la représentation. Et simultanément, cette dissolution de la présence d'une main derrière la confection de l'image, en révèle et met en avant cette présence. Pierre-Damien Huyghe explique que le paradoxe du génie artistique est de manifester de sa spécificité au travers de la disparition de sa présence. Le geste du génie artistique consiste en un geste brillant mais du fait de sa dextérité, renvoie à celui d'une machine qui réalise avec précision et perfection un geste toujours répété. La mécanique s'enchaîne : le génie qui représente l'originalité et la singularité serait comme un être robotisé conçu pour effectuer les tâches les plus difficiles. He Jiaying est en quelque sorte un génie dans sa discipline. En effet, son geste méticuleux ne laisse entrevoir aucune touche, aucune marque singulière. La peinture est lisse, sans aspérité. Pourtant, c'est par la disparition de toute marque personnelle que se manifeste la singularité du peintre. La peinture de He Jiaying peut être identifiée parmi d'autres, et cela sans aucun doute. Il y a quelque chose qui dépasse même cette question de touche mécanique et « annihilante ». Parce que finalement, c'est l'absence de touche qui renvoie à la présence du peintre et à sa singularité.

En outre, nous ajoutons que cette touche soi-disant absente n'est que présence, et en cela même rendu visible de l'expérience sensible picturale. Dans la finesse des lignes, dans la délicatesse du traitement de la peau toute en nuances tendres et transparentes, dans la chaleur et la volupté de la fourrure de l'animal, nous contemplons et admirons bien sûr la prouesse technique. Mais surtout, nous assistons au spectacle de la jubilation d'un artiste dans la pratique de son art. Le peintre est comme l'enfant qui jouit du plaisir de pouvoir reproduire la forme d'un cercle fermé et qui du coup le répète à l'infini. L'accomplissement total et jouissif de la maîtrise d'un geste, puis de la découverte de la forme juste, vraie, et enfin de sa réalisation concrète, de son rendu corps sur le support, tout cela relève d'un plaisir immense qui consiste en une expérience. Et cette expérience de peintre nous la percevons nous-même en faisant l'expérience de la peinture. Cette peinture qui nous révèle en quelque sorte ses secrets en se montrant dans toute sa splendeur et sa magnificence.

---

<sup>221</sup> HUYGHE Pierre-Damien, *Le devenir peinture*, L'Harmattan, Paris, 1996 – p.175

## 2 – 2 – 5 Ce regard en question

Mais au moment où nous nous y attendions le moins, tout cela ne compte plus et notre regard se trouve capturé par un élément plus que perturbateur. Comme si toute la peinture, tout ce monde clos se condensait dans cet élément piquant et hypnotisant. Notre regard ne peut plus se détacher de cet élément. Il est comme prisonnier, attiré sans fin dans un abîme à l'attraction démesurée. Il est comme les compagnons d'Ulysse pris par le chant des sirènes regagnant des promesses vaines et mortelles. Nous aussi nous plongeons tête la première et nous devenons bientôt obsédés par cette petite chose, placée là où il faut, à l'endroit juste, et cela sur la seule volonté de l'artiste. Car lui-même nous en a fait l'aveu : cette chose si minime soit-elle, et qui donne toute sa forme et son importance à l'œuvre, cette si petite chose n'a jamais eu lieu dans le monde du modèle. Cette petite chose a été rajoutée par le peintre à posteriori. Ce qui nous rappelle combien la réalité est si peu de chose dans la représentation artistique. Seul compte ce que l'œuvre met en jeu dans son déploiement et sa présence. Déploiement il y a dans la création évolutive par étapes successives de la peinture. Présence il y a également par la puissance qu'a l'œuvre de nous placer face à elle dans un rapport désintéressé de toute fonctionnalité. François Cheng dans *Œil ouvert et cœur battant* ne pose-t-il pas cette sentence inductive de réflexion : « N'est-il pas vrai qu'au sein de la beauté, but de notre quête, nous éprouvons la sensation de ne plus viser à rien d'autre ? ». Ce « rien d'autre » auquel nous fait aspirer la contemplation de la chose belle, de l'œuvre belle nous renvoie nous-même dans un rapport significatif au monde où le sens n'a plus de signification autre que ce qu'il est, c'est-à-dire sens. Le sens fait sens non pas parce qu'il signifie mais parce qu'il est sens. Et ce sens est ce qu'il y a de plus simple et de plus pur. Il est ce qu'il y a de plus absolu et de plus singulier. Le sens de la beauté, le sens révélé par la quête de la beauté est le sens même de ce qui nous fait être. Il nous révèle à nous-même. Dans ce rapport à la beauté, « Nous sommes là, pleinement dans l'être » reprend François Cheng. Or, ce qui se passe dans cette peinture, ce n'est pas uniquement le déploiement du spectacle de la beauté révélée dans sa dimension la plus sainte et pure de l'adolescence. Tout cela vient s'oublier devant ce petit détail à la puissance fascinateur contenu dans le regard de cette enfant de la campagne. Ce regard qui fixe le spectateur. Ce regard qui nous fixe. La tête légèrement tournée de trois-quarts, le menton dissimulé derrière cet éventail gigantesque qui recouvre entièrement son buste, comme un paravent derrière lequel on cache sa pudeur, cette jeune fille nous regarde. Elle nous regarde les yeux subtilement orientés vers le haut, la tête inclinée vers le bas. Il ne s'agit pas là d'un regard franc, droit, direct. Il s'agit plutôt d'un regard biaisé. Que signifie-t-il ce regard ? Veut-il envoyer le message d'une certaine méfiance ? D'une



timidité naïve ? Ou encore tout le contraire : nous révélerait-il la véritable nature de l'adolescente ? Dans ce regard, le peintre nous livrerait-il l'esprit de son modèle ? Derrière la pureté de l'enfance, la simplicité de sa condition, la jeune fille au regard biaisé souhaiterait-elle nous inviter à la rejoindre sur ce lit ? Car dans ce regard c'est toute l'ambiguïté de l'adolescence qui semble jaillir à nous. L'ambiguïté de désirs et de fantasmes immatures tiraillés par une certaine pureté de l'intention dans laquelle ils évoluent. L'adolescence joue avec les corps et les esprits. Elle fait se mouvoir les corps, elle les fait agir et ressentir des émotions que l'esprit n'est pas toujours prêt à recevoir. L'adolescent oscille toujours entre le désir et la réalisation de ce désir. Si fantasme il y a, il n'y a pas forcément passage à l'acte. Les jeunes adolescentes se parent et se meuvent comme des femmes qu'elles ne sont pas. Cela fait partie de l'apprentissage d'être femme. Elles jouent avec les autres de leur séduction juvénile. Elles tombent parfois dans la vulgarité en plongeant aveuglément dans un rapport mimétique avec ce que représente pour elles l'image de la femme. Elles réutilisent et véhiculent les clichés de la féminité en les poussant à outrance. La jeune fille de la peinture, elle, dispose de peu d'accessoires. Un éventail. Un éventail végétal. Pas un éventail de courtisane. Un éventail fonctionnel, brut et sans aucune fioriture. Néanmoins, dans sa façon qu'elle a de tenir cet éventail d'un geste délicat, juste coincé entre son pouce et son index, en cachant la partie de son corps la plus révélatrice de sa féminité, avec cette fausse pudeur que trahit ce regard troublant, cette jeune paysanne nous fait oser le rapprochement avec la courtisane qui attend alanguie, son amant sur le bord de sa couche empreinte de ces passions passées. Tout dans cette jeune fille témoigne de cette dualité entre retenue prude et désir haletant. Elle est à elle seule et par ce regard poignant, la manifestation du désir tumultueux qui perturbe et trouble les êtres. Nous pourrions également prendre en compte les symboles allégoriques présents dans le voile, le petit chat, le drap du lit légèrement plissé comme des allusions à la pureté virginale (ou sa perte future). Ce voile qui prend toute la place dans la peinture. Ce voile qui dissimule et révèle. Ce voile qui fait écran en bouchant l'espace, mais qui se rétracte en reposant sur le lit. Ce voile que l'on transperce du regard pour deviner le petit chat ronronnant, pour entrevoir un bras, une chevelure tressée et tombante, lourde, entrelacée comme deux corps dans une étreinte. Tout cela devient secondaire face à la force et à la puissance qui émanent de la présence de l'ensemble. Tout cela – le voile, le chat, le drap plissé, l'éventail, les couleurs rompues, la fille – vient porter ce qui se passe avec ce regard lorsqu'il capture notre attention et fait de nous des êtres hypnotisés.

Et nous comprenons enfin ce que voulait dire He Jiaying lorsqu'il parlait de pureté. Car la pureté ne réside pas dans un sentiment et une expression morale idéalisée. C'est dans la

dualité troublante du sentiment adolescent, hésitant entre désir et pudeur, sexualité et virginité, femme et enfant que se trouve cette pureté. Ce sentiment fascinant et perturbant qu'est celui de l'adolescente et dans lequel elle nous fait pénétrer par sa présence attractive. Ce sentiment-là est pureté. Il n'est pas un jeu d'illusion. Il n'est pas un leurre. Il n'est pas le jeu pervers de l'amour déguisé dans lequel peut se confondre la courtisane que nous évoquions précédemment. Ce sentiment d'ambiguïté révèle l'adolescente à elle-même. Par ce regard si particulier, He Jiaying arrive à sonder l'être-même de la jeune fille. Il arrive à retranscrire sur le papier ce qui est l'être-même du sentiment adolescent. Il nous introduit dans un monde pur et sain car il nous ouvre la voie à l'être. Devant ce tableau, face à face avec ce regard, aspiré puis rejeté par lui, nous nous immergeons dans un ailleurs contemplatif qui nous renvoie à notre propre présence au monde. Face à cette jeune fille déroutante, nous prenons une claque en pleine figure. Tout notre être en devient chamboulé, perdu dans d'étranges sensations tourmentées dans un premier temps, mais qui s'apaisent ensuite pour nous rassurer, nous laisser pénétrer dans un certain réconfort et bien être. Nous nous sentons étrangement bien après avoir été « malmené », parce que nous nous sentons présents au monde dans un rapport simple et pur.

## CHAPITRE III : Intériorité ?

« Le tableau sans intérieur est l'intériorité en l'intimité de la personne, il est en somme le sujet de son sujet : son support en substance, sa subjectivité et sa subjectilité, sa profondeur et sa surface, sa mêmeté et son altérité en une seule « identité » dont le nom est portrait. »<sup>222</sup>

### 3 – 1 Trouble

C'est donc à partir de cette première réflexion que nous avons tenté d'élucider une énigme, un trouble ressenti face à certaines peintures de He Jiaying. Ce trouble nous allons l'expliquer d'une part en abordant des pistes en correspondance avec ses conceptions de vie et de mort dans la représentation picturale. D'autre part nous travaillerons également sur le développement des points clés que nous avons vus dans la brève analyse du paradoxe que nous avons mené précédemment. Dans le cadre de cette recherche, nous avons choisi d'axer notre travail sur la production picturale en *gongbi* 工笔 de He Jiaying. Et nous nous sommes tenus de respecter ce cadre restreint. Cependant, exception à la règle, nous allons aborder une peinture qui fait partie de la production en *xieyi* 写意 du peintre.

L'œuvre en question s'intitule *Ming Feng*, 鸣凤.

Une jeune fille se tient debout, les bras ballant, les pieds légèrement écartés, l'air hagard. Derrière elle, un lavis d'encre clair. Des taches diluées se propagent comme des nuées qui s'envolent vers les cieux en se disséminant. Ces taches, ce sont peut-être des végétaux, des buissons, un feuillage, de l'herbe. Peu importe car ces taches ne ressemblent à rien de tout cela. Nous pouvons imaginer qu'elles figurent la végétation. Néanmoins, ce n'est pas de la végétation que nous percevons. Ce que nous voyons ce sont des taches transparentes, plus ou moins denses. Elles viennent border le bras droit de la jeune fille et s'évanouissent dans les airs en se rapetissant et en se clairsemant. Ces taches forment une courbe qui adoucit la verticalité rigide dans laquelle se trouve la jeune fille. A la verticale également, un texte calligraphié vient raconter une histoire : son histoire. Mais nous reviendrons plus tard sur ce texte, qui, même s'il a un rôle d'éclaircissement et d'explication au sujet de la situation de cette jeune fille, a avant tout une fonction plastique déterminante.

---

<sup>222</sup> Nancy Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000.



nous avons pris l'habitude de nous laisser guider par ces regards de femmes qui regardent ailleurs. Nous suivons nous-mêmes les directions établies par ces regards. Dans cette peinture, et ce dès le départ, le regard nous pose à distance de la jeune fille. Nous ne pouvons pas entrer dans son monde. Cette jeune fille debout n'est plus objet de désir ou de fantasme. Elle nous place réellement comme spectateur en tant que nous nous trouvons à distance de son monde. Nous l'appréhendons en la percevant visuellement. Mais de sa position, de son absence de regard qui ne reflète rien si ce n'est que le vide, elle nous échappe. Elle échappe à toute emprise et nous trouble. Elle nous trouble car bien moins que le vide, ce que reflète son regard est le néant.

### **Le néant et le vide**

Dans la langue chinoise le néant se dit *xuwu*, 虚无, ce qui pourrait être traduit littéralement par « vide non-avoir ». Ainsi dans cette tradition, vide et néant sont bien deux choses différentes mais pas contraires. Le vide appartient à la vie. Il est mu par le mouvement de la vie (*shengdong* 生动). Il fait partie du Souffle originel, *yuanqi* 元气, qui fait circuler les énergies vitales du yin et du yang 阴阳。 C'est par le vide que les dix milles êtres prennent naissance. Le vide est le lieu nécessaire et indispensable aux métamorphoses des choses du monde. Sans vide, il n'y a pas de naissance ni de mort. Sans vide, il n'y a pas de vie. Sans l'interstice entre les choses, sans cet *entre* qui sépare les choses du monde entre elles, ces choses mêmes n'existeraient pas. Or, le néant n'est pas le vide. Il est le vide suprême. Il représente le vide immense et grandiose de l'univers. Le néant semble alors rejoindre l'idée d'un vide absolu. Il est ce qui englobe toute forme d'existence. Comme une sorte de puissance négative chargée positivement. C'est-à-dire que le néant serait en quelque sorte un non-avoir, *wu*, par excellence, une puissance négative de par sa substance même (il est un *il n'y-a-pas*). Or, il est également vide *xu* 虚, qui en apportant cette double négation, en fait un élément positif. Il est ce qui n'a pas de limite, ce qui est indéterminé, sans finalité, sans forme, ce qui est et n'est pas tout à la fois. En cela il est relié à l'existence du Dao et par conséquent à la vie même. Encore une fois, ici la vie l'emporte. Le néant n'est pas la négation de l'être mais un état qui dépasse même la condition d'être. Il est non pas ce qui n'est pas, mais ce qui est *et* n'est pas à la fois. Le néant est anéantissant dans le sens où il ne laisse pas de possibilité aux différents états de l'être (*étant* de Heidegger) de se manifester. Le néant est l'absence de vide et en même temps absolument vide. Le néant est ce qui englobe toute chose sans distinction. Il est ce qui fait disparaître par la non existence ce qui existe. Il n'est pas la mort parce que la mort est bien quelque chose du monde et en cela elle participe à la vie. Le néant

est absence d'absence. Il est ce qui n'est pas et ne peut être. Il est cette incapacité à être dans le monde et donc il échappe au monde. Il n'est pas non plus un au-delà, un ailleurs parce qu'eux-mêmes constituent des mondes autres. Le néant n'est pas autre. Il n'est pas rien non plus parce le rien est également quelque chose. Le rien est simplement la négation du tout et en cela il est. Le néant n'a pas de contraire ni d'opposé. Il n'est pas le contraire de l'être car l'être est une entité : ce qui n'est pas, est toujours de quelque façon que ce soit. Il est impossibilité de tout possible et en cela il se définit par une incapacité à le déterminer. Ainsi le néant n'est rien d'autre que lui-même. Il ne renvoie à rien d'autre que lui-même. De sorte que le néant reflété par les yeux de la jeune fille ne peut pas nous renvoyer une image de nous-mêmes. Face à cette jeune fille au regard néantisé, ce que nous percevons ce n'est pas une image de nous-mêmes en tant que spectateur, mais une image du néant.

Le trouble vient donc de cette étrange sensation d'approcher le néant. Tout son visage en témoigne : certes les yeux en sont révélateurs. Mais regardons sa bouche rose, pulpeuse, entre ouverte comme si elle allait pousser un gémissement muet. Ou plutôt s'agirait-il d'un râle, d'un souffle. (Le dernier souffle ?) Les cheveux collés sur la joue venant se poser entre ses lèvres, sa natte tombante lourdement sur son épaule, ses bras inertes, tout son corps semble attiré par la gravité terrestre. Son dernier souffle s'évapore en nuée légère. Comme le cri d'un phénix<sup>223</sup> qui va mourir, le dernier souffle de vie s'échappe et s'envole dans les airs. Ce corps vidé de toute énergie s'érige tel une statue sans vie. Parce que la vie paraît avoir quitté ce corps lourd et pesant. Il pèse sur le sol à peine marqué par les taches d'encre diluée. Ce corps dont la vie semble s'être écoulée par les pieds est comme inachevé. Les souliers sont à peine esquissés alors que le visage relève d'une forte précision. Plus nous remontons vers le sommet du corps plus la peinture se veut nette, précise et achevée. Les plis du pantalon large sont soulignés par de gros traits vigoureux de pinceau. Ils soulignent toute la raideur du vêtement qui renvoie à la raideur du corps. Raideur qui nous fait penser au corps pétrifié de Méduse changée en pierre par le piège qui la mit face à face avec son propre regard. Le regard de Méduse qui n'est autre que celui de la mort. Regard qui ne se contente pas de tuer simplement mais qui change en pierre. Regard de la mort qui vous plonge pour l'éternité dans un état indéfinissable. Car morte, Méduse ne l'est pas vraiment lorsqu'elle se retrouve pétrifiée ; elle est changée en pierre. Elle n'appartient ni à la vie, ni à la mort. Elle ère dans un autre lieu qui n'est ni le monde, ni l'au-delà du monde. Ce que voit Méduse dans le reflet du bouclier, ce n'est pas le regard de la mort en face mais l'absence de tout. Ce qui fait se

---

<sup>223</sup> Le nom de la jeune fille renvoie littéralement à cette traduction.

changer les gens en pierre, ce qui les plonge dans cet autre état étranger à la vie et à la mort, c'est autre chose. Ce que voit Méduse dans son propre regard, c'est le néant. Ce que le reflet renvoie en pleine face à méduse, c'est la fin infinie dans laquelle plonge le néant. Ce néant qui est le tout indéfini et l'absence de tout défini. Comme Méduse pétrifiée par le face à face avec le néant, la jeune fille semble elle-même néantisée. Elle semble être envahie toute entière par le néant. C'est comme si la vie l'avait quittée mais qu'elle n'était pas encore morte. Son corps, lui, n'est pas ailleurs. Il est bien là, présent à nous. Il nous impose cette présence immobile.

Immobile et rigide.

Son corps se dresse comme un tronc d'arbre creux : droit, dur, à l'apparence solide. Et pourtant si fragile : il ne suffirait que d'un coup de pied porté à sa base pour que la chair d'écorces ne s'effrite.

L'arbre creux est un arbre dépourvu de vie.

L'arbre creux n'est plus parcouru de sève ambrée.

L'arbre creux est un arbre mort dont l'apparence de décrépitude est beaucoup moins flagrante que celle du corps humain.

Pas de décomposition dégoûtante pour l'arbre.

Pas non plus d'horizontalité. La mort de l'arbre se fait dans l'érection de son squelette externe, cette écorce mi-peau mi-structure. L'arbre mort s'érige encore par son enveloppe qui le porte et le soutien dans la verticalité. Mais au fond, c'est le vide qui l'emplit. L'arbre mort est bien mort. La vie s'en est allée. Toutefois et malgré le vide qui permet de le maintenir debout, la vie n'a pas disparu totalement. Car en lui, au sein de ce vide qui circule dans ses restes, la vie fourmille. L'arbre mort est un lieu de vie pour tout un microsysteme qui y évolue. Quant au corps de la jeune fille, il fonctionne comme l'écorce de l'arbre : il est pour elle aussi, mi-peau mi-structure. Une sorte de carapace, une coquille vide à l'intérieur de laquelle non pas le vide mais le néant règnerait. Pourquoi le néant ? Parce que le vide est productif, nous l'avons déjà souligné. Les yeux reflètent ce néant. Ils transmettent par le gris vitreux de leur pupille cette intériorité anéantie, envahie du néant. Le corps est là, mais la jeune fille a disparu. Ce n'est plus elle, mais seulement son enveloppe qui s'impose alors à nous. Le trouble qui nous envahit est ce paradoxe étrange que nous ressentons face à cette image ambiguë où le corps gagne en présence lorsque l'être l'a abandonné. La jeune fille n'est plus. Seul son corps demeure comme vidé de toute vie, de tout esprit (*jingshen* 精神).

### 3 – 2 Paradoxe de « l'entre »

Et pourtant ce que cherche le peintre est cette quête « du rendu » de la vie. La quête du peintre est toujours de tenter le défi inespéré d'illusionner le spectateur en lui faisant croire que ce qu'il regarde sur le papier palpite. Que les jeunes filles tressaillent sous le regard des voyeurs. Ou que leur cœur bondit sous leur chandail. Or dans cette peinture, nous ne cessons pas de faire cet aller-retour entre le spectacle du néant et la vie fébrile. L'étrangeté réside dans cette incapacité à identifier ce qu'il en est de cette jeune fille au regard perdu dans « le nulle part ». Nous n'arrivons pas à comprendre ce qui lui arrive car nous doutons. Si nous faisons abstraction de la calligraphie qui raconte l'histoire de cette jeune fille, nous doutons de l'origine de son mal. Et c'est un enchaînement d'hypothèses qui se bouleversent les une après les autres dans notre esprit. Première hypothèse avant de lire les écritures calligraphiées : elle a perdu la raison. Cette jeune fille est une personne qui n'a pas ou n'a plus toutes ses facultés mentales. En fait la question est de se demander comment et pourquoi nous pouvons au premier abord percevoir et interpréter cette image peinte comme une représentation de la folie. Parce que justement le fait de ne pouvoir saisir pleinement ce qu'il se passe dans ce regard nous place face à un problème dépourvu de solution. La personne envahie par la folie est une personne dont l'esprit échappe à toute représentation de la réalité. La personne folle ou devenue folle ne peut jamais être perçue comme une personne de la réalité car elle-même ne peut se représenter comme telle dans cette réalité. La folie est ce qui nous extrait de la réalité pour nous amener ailleurs. Dans l'ailleurs de la folie c'est une autre réalité qui se met en place, avec d'autres codes qui n'appartiennent qu'à eux-mêmes. Et la personne prise de folie ne peut renvoyer par son regard que cette nouvelle réalité qu'elle se figure et qui prend forme dans sa tête. Ainsi, comme celle-ci nous échappe entièrement, comme elle échappe à notre représentation qui se voit impuissante face à l'inconnu qu'elle signifie, son regard reproduit directement ce désarroi dans lequel nous nous trouvons face à l'incompréhension qui nous touche. Dans le regard de la jeune fille, ce n'est pas le reflet de nous-mêmes qui nous est renvoyé, ce n'est pas non plus la direction vers un lieu imaginaire, autre, d'un ailleurs envisageable vers le lointain, d'une direction possible. Dans ce regard qui ne regarde rien finalement, c'est donc notre propre incompréhension désemparée et sans recours qui nous est transmise. Alors, nous comprenons pourquoi cette hypothèse de la folie de la jeune fille, avec sa posture si peu impliquée dans la réalité mais si forte par la présence de ce corps qui hésite entre sursaut de vie et anéantissement proche de la mort, nous a marqué au tout début. Et finalement cette première approche n'est pas si étrangère de l'approche que nous avons détaillée précédemment.



### 3 – 2 – 1 Résolution de l'énigme: le texte, entre narration et plasticité

Intéressons-nous alors au texte. Ce fameux texte calligraphique situé à gauche de la peinture et qui remplit l'espace du papier en jouant avec les pleins et les vides. Que raconte ce texte ? Il raconte l'histoire d'une jeune fille de la campagne, amoureuse d'un jeune garçon. Mais un jour, alors qu'elle ne s'y attendait pas, on lui annonce qu'elle devra épouser un vieux monsieur qu'elle avait pour habitude d'appeler « oncle » et là, c'est tout un monde qui s'écroule autour d'elle. Nous pouvons alors imaginer ce qu'elle peut ressentir ; ce que représente cette déclaration violente qui vient mettre fin à toute la vie rêvée et fantasmée d'une enfant amoureuse. Nous pouvons également comprendre les sentiments qui la bouleversent à ce moment-là, et la sensation d'essoufflement qui peut s'emparer de son corps. En effet, nous le voyons sur la peinture : elle a la bouche entre ouverte, elle est comme bouche bée, stoppée net dans sa vitalité. Nous avons l'impression que son dernier souffle s'échappe de ses lèvres charnues et roses. Et nous comprenons pourquoi cette sensation d'abandon et de disparition de la vie nous avait perturbés. Il est vrai que cette histoire est une histoire banale et ordinaire de mariage forcé. Et il est également vrai que nous pourrions y voir une forme anecdotique de la peinture qui de manière superficielle illustre un fait de société en dénonçant par la morale ce genre de pratiques critiques mais toujours courantes. Or, nous devons prendre la chose à l'envers. Car finalement, ce qui devient anecdotique ici est bien le récit de cette vie détruite. Peu importe l'histoire de cette jeune fille, peu importe l'origine de sa détresse. Ce qui compte est bien plus la représentation de cette détresse mise en image par le peintre et le trouble que tout cela suscite, que la cause même de ce désespoir. Certes, le texte a son importance mais pas dans sa dimension significative. Il a une fonction plastique d'équilibre (*pingheng* 平衡) dans la composition (*goutu* 构图). Il rétablit une certaine harmonie (*jiehe* 结合) de valeurs entre les différentes onctuosités (*runhua* 润化) de l'encre. Il est inscrit dans une encre noire, épaisse mais bien glissante (c'est-à-dire qui ne laisse pas de traces d'encre sèche) sur la surface du papier. Il se dresse à la verticale, dans une longueur qui occupe presque toute celle du papier. Le titre est écrit par deux caractères en style ancien appelé « *Zhuanshu* » alors que le texte est rédigé en style « *Xingshu* ». La verticalité du texte fait écho à la verticalité de la jeune fille tout en rétablissant un équilibre, en occupant l'espace en léger décalage par rapport à son corps. Ceci permettant une gestion optimale des vides et pleins par les taches que forment les caractères et les lignes du dessin des pieds qui descendent jusqu'à l'extrémité inférieure de la peinture. N'oublions pas la nuée

d'encre diluée qui circule en arrière plan et qui donne une dimension spatiale à l'ensemble en posant des repères minimaux mais essentiels à la compréhension de cet espace. Cette nuée, cette buée vaporeuse et légère qui s'envole vers le lointain peut également symboliser ce souffle de vie qui quitte le corps choqué par la triste nouvelle. Parce que si nous devions revenir à la jeune fille, nous reprendrions l'idée suivante : ce qu'a voulu montrer le peintre est cet instant précis qui suit l'annonce. L'instant de la prise de conscience de ce qui va arriver et du choc psychologique et physique qui s'en suit. Ce choc qui plonge la jeune fille dans un état second qui ne fait plus d'elle ce qu'elle est. Ce choc qui s'empare de son esprit, qui atteint à sa vie en lui enlevant ses rêves et ses espérances. Un choc qui emmène l'être dans des retranchements inexplorés, qui rend l'être incapable d'être en tant que tel. Un choc qui enlève toute vitalité au corps qui paraît vidé même du vide. Un être envahi par le comble du vide. Un être envahi par le néant qui s'empare de la vie et de la mort en ne laissant qu'un sentiment étrange d'abandon. Abandon du mouvement de la vie, abandon du corps qui demeure dans l'immobilité, abandon de l'esprit qui s'évade en disparaissant et en faisant place au néant. Mais également abandon de la peinture qui délaisse la représentation en devenant elle – même esquisse (dans le bas du corps). Abandon de la peinture qui s'abandonne elle – même à sa propre condition de vaine représentation illusoire. Car en nous confrontant à une représentation de la détresse, la peinture ne peut jamais nous donner l'image de la détresse réelle de la jeune fille. Et ce qu'elle peut nous montrer ce n'est rien d'autre que son abandon à montrer quelque chose. Car elle ne nous montre rien si ce n'est le corps en présence de la jeune fille. Et de ce fait, ce n'est pas une représentation de la détresse mais la confrontation au sentiment d'anéantissement provoqué par la détresse. Ce que nous montre la peinture ce n'est pas sa faculté à représenter la jeune fille triste et prise au désarroi. Réellement, ce que nous donne à voir la peinture est davantage la confrontation avec notre incapacité à comprendre ce qu'il se passe dans la tête de cette jeune fille.

La peinture nous met face à notre incompréhension devant ce regard posé sur le vague. Ce regard qui n'appartient qu'au nulle part. Ce regard qui n'appartient ni au vide ni à rien. Ce regard qui s'abandonne et qui par cet abandon, devient privé de sa dimension regardante. Car ce regard ne regarde pas. Il erre. Il erre dans une autre dimension, étrangère à la réalité, étrangère aussi à la peinture. Il n'est ni en dehors de la peinture ni à l'intérieur. Il est entre un dehors et un dedans pictural, un espace interstitiel, qui, du fait de son indétermination, provoque le trouble et le doute chez le spectateur. Nous ne savons pas ce que regardent ces yeux. Nous ne savons pas à quoi pense la jeune fille. Nous ne savons pas ce qui emplit son

être à cet instant parce que nous ne pouvons pas nous représenter ce qu'est le néant, si ce n'est en définissant ce qu'il n'est pas. C'est donc par déduction que nous avons mis un nom sur ce qui nous troublait, nous échappait et nous plaçait dans l'incompréhension face à cette jeune fille. C'est en acceptant notre incapacité à comprendre, en nous abandonnant nous-même à l'œuvre que nous avons pu résoudre le problème posé par la peinture, à savoir : qu'est-ce qui fait que cette peinture *Ming Feng* nous trouble d'une manière telle que nous sommes incapables de définir l'origine du trouble? Et c'est en réalisant que nous ne pouvons pas comprendre mais simplement tenter de l'expliquer et de le définir que nous sommes arrivés à en déduire que ce qui nous troublait le plus était cette faculté de la peinture à nous amener là où nous n'irons jamais. Avec *Ming Feng*, He Jiaying nous fait toucher des yeux et du corps la sensation du néant. Il réussit à amener notre être à approcher et à ressentir ce qu'il advient lorsque l'être lui-même se retrouve complètement anéanti et envahi par sa propre dualité de ne pas être. Il gagne la prouesse de faire apparaître à l'image (comme l'on peut faire apparaître sur une surface photosensible les corps captés de la réalité) ce qui ne peut apparaître. Par la présence puissante et déstabilisante d'un corps, il nous permet d'atteindre l'irreprésentable. Captés et envoûtés par la présence fascinante et mystérieuse de corps dépourvu de vitalité nous faisons l'expérience sensible de l'étrangeté d'être. C'est en créant un aller-retour perpétuel entre vie et mort, espace et ailleurs, vide et plein, présence du corps et disparition de l'être, que He Jiaying relie les opposés en créant et en jouant des ambiguïtés. Il mêle le style précis à celui de l'esquisse, il signale l'espace sans le définir, il représente la jeune fille dans un état second proche de celui de la non conscience. En fait, He Jiaying manipule ce qui se joue dans « l'entre ». Il nous impose en permanence cette position inconfortable de l'indétermination de « l'entre » : entre vie et mort, présence et existence, être et néant, fini et inachevé, espace et absence d'espace, sensation et compréhension (Et même si nous avons écrit plus haut que ce qui régnait dans l' « entre » était le vide, l'idée développée ici est de démontrer comment l' « entre » se pose comme frontière et lieu de non lieu et d'indétermination). Ainsi, pour enfin tenter d'appréhender cette peinture, nous dirons que nous devons nous laisser nous dessaisir par la peinture en nous abandonnant à la sensation éprouvée lorsque nous en faisons l'expérience. Cette peinture, nous en faisons l'expérience en nous y confrontant et de ce fait nous faisons participer tout notre corps sensible. Cependant, elle est elle-même expérience de ce sensible car bien plus qu'un vecteur d'émotions compatissantes vis à vis du drame qui touche la jeune fille, elle nous permet par sa dimension déstabilisante et troublante d'approcher en déstabilisant de notre entendement (compréhension) à cet *entre* qui caractérise le néant.

### 3 – 3 Présente absence

Au fond, ce qui nous trouble dans la peinture de He Jiaying est cette étrange sensation d'un connu auquel nous pouvons nous rattacher et d'une bizarrerie qui vient apporter de l'inconnu au sein même de ce connu. Avec *Ming Feng*, il s'agit de cette première image aux caractères très conformistes, académiques, traditionnels de la peinture chinoise qui conforte notre compréhension de l'œuvre. Pourtant, le regard à la fois vivant et mort, entre tous les états de l'être accessibles à la représentation, nous oblige à faire face à un constat non moins conformiste. Celui d'un mélange – ou serait-ce un renoncement inconscient – de représenter seulement l'esprit vital et de donner à voir le moment où celui-ci quitte le monde. De sorte que de cette difficulté de détermination du visible – nous sommes face à l'impossibilité de décrire avec précision ce que nous voyons ou plutôt ce que nous ressentons – nous fait pénétrer dans l'*entre*, et rien ne devient déterminable alors.

Ce qui nous nous amène à penser à une autre manifestation de ce trouble au regard de la peinture, qui s'exerce à son tour dans la fascination pour ce qui échappe à la catégorisation et tient la force de sa présence, de la manifestation sensible de son ambiguïté. Dans un certain nombre de peintures He Jiaying nous livre des représentations de personnages féminins – en dehors des nus – dont l'étrangéité déroute. C'est le cas des peintures *Feuille esseulée* 孤叶, *Rime d'automne / Automne raffiné* 秋韵 (1993 – 96cm x 75cm), ou encore *Silence* 静默无声 (1989 – 90cm x 65cm).



Dans cette dernière œuvre, une jeune fille assise sur un siège invisible, tient dans sa main un violon. Les bras retombant sur ses cuisses, sa lourde jupe grise recouvre jusqu'à ses chaussures que nous apercevons à peine. Son pull à rayures noires et blanches contraste avec l'opacité uniforme de sa jupe mais aussi avec la simplicité du décor qui se fond en un nuancier dégradé de gris. La jeune fille pose de trois-quarts et son visage est tourné vers la droite. Elle ne nous regarde pas. Elle ne semble pas regarder quelque part non plus. Le regard dirigé vers un point inconnu, nous donne l'impression de ne fixer aucun point particulier.

Aucune expression n'est contenue dans ce regard.

Aucun sentiment ne le traverse.

L'absence totale de circulation fait de ce visage une figure sans regard.

Parce que le regard ne consiste pas seulement dans l'organe oculaire. « Car c'est (la figure) toute entière qui fait le regard, et non l'œil isolé »<sup>224</sup>. C'est tout ce qui n'est pas directement visible dans la forme mais qui pourtant suinte et se laisse apercevoir malgré tout. C'est une chose difficilement explicable ou du moins difficilement qualifiable. Il semblerait

---

<sup>224</sup> Ibid. p.18

que dans ce visage – et également dans ceux cités en début d’argument – non seulement, il n’y ait aucun renvoi à aucune identité personnelle du modèle auquel il se réfère, mais qu’en plus, et cela en complète contradiction avec les portraits, celui-ci ne révèle aucune intériorité. C’est comme si au travers de ce visage, la profondeur de l’intime se retrouvait complètement bouchée et que nous étions mis face à face avec la superficialité de la peinture. Ce n’est pas un invisible (un caché qui serait dévoilé par la peinture) que ce visage nous donne à voir. Ce que l’on décèle n’est justement que cela, cette superficialité qui s’expose à la visibilité et qui réduit considérablement le champ des possibles. Ce qui est alors très étrange est toujours cette dextérité de précision de la représentation qui nous livre une image jouant avec la ressemblance. Et alors que cette représentation est en quête de vie, de l’esprit vital, elle nous confronte à une réalité où la vie justement ne jaillit pas. L’image que nous voyons ne reflète pas ce sentiment de vie que nous pouvons toutefois percevoir dans des peintures telle que *La Chef de quartier*.

Déjà, à la base, il y a absence de tout contexte, tout décor. Rien n’entoure le personnage qui règne de sa seule présence au centre de la peinture. Pas un seul indice ne nous est donné. Pas même le siège sur lequel elle est sensée reposer. Par ailleurs, elle est assise dans l’air. Comme une espèce d’être flottant dans le vide de l’espace pictural. Un être ? Nous n’en sommes plus vraiment sûr ! Du moins une chose qui en l’absence de pesanteur se retrouverait en apesanteur. Et là encore une fois, le trouble nous envahit. Nous n’arrivons pas à décider : en regardant la jupe, nous sentons la lourdeur de l’attraction terrestre, nous percevons cette pesanteur. Mais la jeune femme paraît léviter dans les airs. Son corps est à la fois imprégné d’une masse manifeste (les bras tombants, les vêtements dont les plis marquent l’empreinte du poids de la matière) et soulevé par une force qui le rend plus léger que l’air. C’est donc dans cet état contradictoire de légèreté pesante que le personnage demeure.

Aussi, ce qui rend la peinture encore plus étrange est cette dérangement sensation que nous n’avons rien à imaginer de cette peinture. Il y a comme un donné complet, sans mystère ni inquiétude. Tout nous est livré à même l’image. Rien de plus à déchiffrer.

Tout est là.

Le silence envahit l’espace de la peinture comme si nous avions appuyé sur le bouton « mute » de la télécommande. Les cordes et l’archet ne se frottent plus bruyamment. Le violon ne nous offre plus sa musique. L’ambiance est à la béatitude qui vide l’esprit de toute activité.

Elle a d’ailleurs l’air quelque peu...

Aucun mot ne vient si ce n’est celui de l’absence.

Elle a un air absent.

Et c'est ce qui est vraiment différent des peintures de portraits que nous avons analysées jusqu'à présent. Alors que dans *Été*, ou même dans *Pomme Rouge*, les visages qui nous regardaient directement ou pas, nous renvoyaient toujours une image d'un même autre, ici, nous avons juste affaire à quelque chose d'autre.

Oui, il s'agit d'une peinture de personnage.

Oui, le visage, les yeux, la face sont présents et présentés à nous.

Seulement il n'y a rien qui au-delà de leur apparence formelle nous attire vers une ultime force intérieure qui pourrait en délivrer le sens.

Si le portrait devient artistique lorsqu'il ne consiste que dans la représentation d'une intériorité, d'une « âme », et cela à défaut de l'apparence, qu'en est-il de cette apparence lorsque l'intériorité représentée n'est justement que la mise en forme, la mise en chair d'une apparition ?

Quand l'intériorité du portrait ne consiste en rien d'autre que la manifestation, l'apparence dans laquelle elle se montre en acte, c'est-à-dire en train d'apparaître à la vue, de se rendre visible, alors cette intériorité ne fait référence à aucune identité du sujet du portrait. C'est-à-dire qu'elle n'est pas la révélation dans l'apparence formelle du sujet d'un quelconque être enfoui ou dissimulé par cette apparence. L'intériorité ne fait que révéler la forme à elle-même. Cela revient à dire qu'elle est elle-même indépendante de toute référence.

Mais en quoi diffère-t-elle alors de l'apparence ? Lorsque nous contemplons un portrait, l'apparence donne corps à cette intériorité. En fait, nous sommes sensés éprouver, percevoir au-delà de la forme, cette chose autre, étrange, ce double interne que renferme l'apparence. Cette apparence, comme une carapace, nous cache en quelque sorte ce qui serait une vérité du sujet, son être vrai. Mais tout en la dissimulant, dans ce même rapport ambigu du sujet à sa forme, et simultanément du sujet à sa vérité, l'apparence nous laisse entrevoir ce qu'elle cache. Elle laisse transpirer par delà ses pores, cette chose mystérieuse qu'on appelle intériorité. Comment ? Par petites touches. Par des indices disséminés par-ci par-là. Une mèche de cheveux mal alignée, une bouche entrouverte, un regard inquisiteur, une main nonchalante, une posture affirmée et rigide.

Cependant, est-ce bien de cela dont il s'agit lorsque Nancy parle « d'intériorité »<sup>225</sup> ?

Nous avons davantage l'impression qu'il s'agit d'une chose autre qui dépasse le simple fait d'identité. Il ne s'agit pas du caractère du sujet, ni de ce que ce dernier *est* en tant

---

<sup>225</sup> NANCY Jean-Luc, *Le Regard du Portrait*, Gallilée, Paris, 2000.

que personne particulière et singulière. L'intériorité dont parle Nancy semblerait davantage relever d'un au-delà de l'apparence qui n'a rien à voir avec le sujet-personne mais plutôt avec le sujet-peinture. L'intériorité c'est ce qui transpire sous la première couche de peinture, sous le visage, le rose des joues, l'ellipse d'un œil. L'intériorité c'est le reflet de ce qu'est la peinture au-delà de sa matérialité médiatique (comme média). L'intériorité est la vérité de l'apparence lorsque celle-ci ne consiste plus à servir l'identité, ni la fonction du sujet.

L'apparence en tant qu'un apparaître.

L'apparence en tant que la chose rendue visible par sa propre action de mise en visibilité. L'apparence en tant que phénomène (en grec ancien, *phainomai*, *φαινομαι*). C'est-à-dire en tant qu'acte de visibilité, action de rendre visible un invisible. Invisible qui se laisse justement entrevoir, ou du moins percevoir, et qui demeure pourtant dans sa dimension imprenable de chose imperceptible. C'est toute l'ambiguïté de ce rapport de l'apparence à l'intériorité. L'apparence laisse la forme émerger du vide et dans son action à se rendre visible en apparaissant, elle est phénomène. Or, l'apparence permet à son tour à l'intériorité de jaillir d'elle-même. La chose dissimulée se manifeste aussi en acte, elle prend corps, s'incarne dans la forme qui la révèle et devient elle.

Parce qu'elles s'incarnent en elle, l'intériorité et la forme créent-elles l'apparence ? Est-ce à dire que l'apparence est indissociable de l'intériorité qu'elle est sensée renfermer ? Est-ce encore à dire que la pensée commune qui voit dans l'apparence une extériorité creuse et vide, qu'une surface artificielle, serait complètement fausse ?

Finalement, ce qui fascine dans l'image et par conséquent dans la peinture, est ce rapport tendu de forces opposées qui l'animent, comme une sorte de **processus magique**. Face à la peinture, nous sommes face à une forme, un assemblage de formes et de couleurs qui glissent à la surface d'une toile, d'un papier ou d'un mur. Ces formes interagissent entre elles, sont en lien ou créent des liens, des rapports. Tous types de rapport : échelles, couleurs, espaces, etc. Tout cela crée l'apparence. Une chose dont la forme visible nous en permet la perception. Mais nous disons apparence au lieu de forme et c'est en cela que réside le malentendu. Apparence de quoi ? Si les choses peintes ne sont que des formes, en quoi sont-elles des apparences ? Pour être apparence, il faut peut-être se référer à une vérité non apparente. Il faudrait peut-être se rapporter à une vérité autre que la forme. A autre chose. A un au-delà de la forme. Ainsi les formes n'ont pas d'apparence à partir du moment où elles ne sont que des formes. Elles ne sont pas la mise en visibilité d'une autre chose extérieure à elles-mêmes. Encore moins d'une chose secrète et cachée intérieure. Si « apparaître » *phainomai*, équivaut à « apparaître comme », cela signifie que l'apparence n'est qu'une forme



parmi tant d'autres d'une chose. Elle n'est qu'une des nombreuses possibilités de mise en visibilité de la chose qui peut revêtir du même coup, toutes sortes de formes.

« *Ce que le visible rend à l'invisible, la dette présente au sein de tout visible.* »<sup>226</sup>

C'est-à-dire que dans tout visible non pas se cache mais se laisse sentir en sa présence un non visible. Dans tout visible, c'est une absence, la chose invisible qui se laisse sentir et « expérier »). Car le visible n'est visible que parce qu'il existe au travers de son rapport à cet invisible. Et vice-versa. L'invisible se laisse appréhender par la pensée dans la projection d'un rendu visible possible. L'un et l'autre n'existent qu'en rapport réciproque l'un avec l'autre. La chose invisible peut l'être pour de multiples raisons : incapacité des yeux à la percevoir, éloignement, microscopie, etc. Pourtant, une même chose invisible pour nous peut devenir visible pour d'autre ou encore pour nous dans un autre système de perception. Dans le système de la microscopie, les microbes et bactéries sont invisibles pour nous, mais deviennent visibles grâce au microscope. L'invisible n'existe que parce que nous l'entendons toujours comme un visible éventuel. Nous ne pouvons pas concevoir des choses qui n'existent pas. Le fait même de penser une chose la rend présente en pensée, et donc lui permet d'exister d'une certaine façon. L'invisible contient en lui un potentiel de visibilités infinies et cela même si ces visibilités ne sont pas définies. En se montrant à nous, en apparaissant, le visible nous dévoile paradoxalement la possibilité de son revers non apparent. Et c'est comme si le fait même d'apparaître nous renvoyait sans cesse à la possibilité de ne pas apparaître, voire de disparaître.

Ainsi, la peinture qui est le lieu propice pour faire apparaître des choses, nous plonge constamment dans un rapport en projection d'un invisible. Or cet invisible n'est pas seulement conceptuel. C'est-à-dire qu'il n'est pas seulement envisagé selon un point de vue imaginaire, qui va à partir d'une image donnée (la peinture) s'inventer des mondes fantasmagoriques. L'invisible dont parle Pierre-Damien Huyghe, est comme une présence qui jaillit au sein même du visible et nous porte alors vers un ailleurs à imaginer.

L'invisible ne se conçoit pas. Il se sent, il se ressent, il s'expérimente. La chose apparente et visible nous offre étrangement ce qui n'apparaît pas mais qui surgit.

Le visible apparaît et au même moment c'est un invisible qui surgit.

---

<sup>226</sup> Huyghe Pierre-Damien, *Le devenir peinture*, L'Harmattan, Paris, 1996.

Et finalement, l'ailleurs qu'il nous propose n'est pas un ailleurs lointain. En nous confrontant à sa présence, l'invisible nous retire pour un instant de la réalité. Il nous permet cette évasion subtile et subreptice vers un possible autre. Cependant, ce possible, cet ailleurs n'est pas un imaginaire ni un autre monde au-delà du monde. Cet ailleurs n'est qu'un ici et maintenant. En surgissant du visible, l'invisible nous entraîne dans la simultanéité de l'instant vécu et nous rapproche ainsi du monde.

De sorte que dans toute peinture c'est cela qui se joue : l'au-delà de l'image, ce qui dépasse les formes même apparentes dans l'image, ce qui se dérobe à notre vue et qui pourtant demeure malgré tout, c'est ce que l'expérience sensible nous permet d'atteindre. C'est ce qui se passe de langage. C'est ce qui ne se laisse pas saisir par du langage (ou alors à défaut). C'est ce que par manque d'outil nous nommons invisible. Et c'est surtout ce qui émeut dans la peinture de He Jiaying. C'est cette force tranquille qui nous prend sans que l'on sache comment. C'est cette étrange sensation de calme, d'apaisement et de tranquillité qui se répand tout autour de nous. C'est ce malaise qui parfois nous dérange face à ces visages, à ces regards perdus et vitreux. C'est cette incapacité à dire ou décrire si ce n'est de manière édulcorée, ce qui se passe alors.

Au-delà même de la représentation de jeunes femmes, au-delà de ces portraits qui n'expriment aucune caractéristique identitaire, c'est l'expérience même de la peinture qui est révélée.

## CHAPITRE IV : la ruse dévoilée

Dans la première partie, nous avons abordé la question du « monde de l'art contemporain » associé à « l'art contemporain ». Nous avons vu alors que les deux étaient étroitement liés car maintenus dans un équilibre relationnel qui les définit l'un l'autre. De sorte qu'ils sont même souvent confondus. Nous avons également vu que dans ce système de relations pouvait être introduit un autre système, un autre couple relatif à son propre système de références et d'évolution de l'art. Ce qui est le cas en Chine, où il existe un « monde de l'art » propre qui se développe en parallèle d'un « monde de l'art » international. En outre nous avons pointé le fait que parfois certaines productions étaient à la limite des deux systèmes, et la reconnaissance internationale pouvait faire basculer des productions à caractère local dans la sphère plus étendue de « l'art contemporain ».

Nous nous sommes donc efforcés jusqu'à présent à rendre compte de l'ambiguïté liée à l'appartenance au « monde de l'art contemporain » d'une production artistique qui en apparence en est rejetée. La question se pose maintenant de savoir si une production artistique peut être qualifiée de « contemporaine » malgré le fait que le « monde de l'art contemporain » ne l'inclut pas dans ses critères de valeurs. En conséquence de quoi, il va nous falloir dans un premier temps réfléchir à la notion même de contemporanéité pour entrevoir ce qui se joue – ou pas – ici.

### 4 – 1 Distinction : art contemporain et « art contemporain »

Pour commencer, nous allons devoir nous intéresser à la distinction qui peut être faite entre un art qui serait qualifié de contemporain, du terme générique « art contemporain ». Pour le dire simplement, nous définirons « l'art contemporain » comme l'ensemble d'une production artistique reconnue par « un monde de l'art » qui se reconnaît lui-même et s'identifie au travers de références et de valeurs propres<sup>227</sup>. Comme une marque déposée, « l'art contemporain » s'incarne dans un style, une esthétique, une pensée qui en même temps le représentent mais dont il est à la fois le symbole et la vitrine. Au cours de ces dernières décennies, cet « art contemporain » a produit des icônes (les sérigraphies de Andy Warhol) et aussi des stars (comme les artistes Jeff Koons ou Damien Hirst). Il s'est imposé comme modèle international de l'art en instaurant un système de valeurs qui détermine les productions éligibles à sa légitimation. A côté de cela, un art qualifié de contemporain

---

<sup>227</sup> Voir première partie, chapitre I p.14

consisterait plus humblement à toute production artistique s'inscrivant dans une contemporanéité (contemporanéité temporelle à ne pas mettre en parallèle avec une conception historico-artistique de la modernité). C'est-à-dire un art qui s'élabore et se montre dans la simultanéité de son époque. Ainsi certaines productions contemporaines ne répondent pas aux exigences de valeurs de « l'art contemporain » mais relèvent pourtant d'un art contemporain. Il ne s'agira alors pas d'affirmer que toute production contemporaine est art. Mais plutôt que toute production contemporaine qui s'inscrit dans un processus de création et de réflexion, enracinés eux-mêmes dans un système de référence historico-culturel, peut être considérée comme art contemporain. A partir de là, ce sont les frontières de « l'art contemporain » que l'on repousse et que l'on interroge. Car au fond, nous pouvons nous demander si « l'art contemporain » ne fonctionne pas parfois à guichets fermés en n'acceptant qu'une certaine forme d'art normée et codifiée selon le système de valeurs qu'il impose. Là est le problème. Cet « art contemporain » proche du « monde de l'art contemporain » a fait de ses valeurs sa propre limite. De sorte que parfois, les acteurs du « monde de l'art contemporain » laissent passer sans dénier les voir des productions artistiques qui sont pourtant ancrées dans une contemporanéité.

En tant que spécialistes de l'art, nous avons une grande part de responsabilité dans ce phénomène. La diffusion de l'art à laquelle nous participons dépend de ce système de valeurs attendues par nous et par un public de plus en plus curieux. De sorte que nous nous permettons sans cesse de juger et d'établir ce qui est de l'art contemporain ou pas, à quel moment il y a art ou pas. Néanmoins, nous devons si ce n'est accepter, du moins reconnaître l'existence d'une relativité de la situation et laisser notre jugement plus ouvert. C'est pourquoi, il nous a paru essentiel de pointer cette distinction et de poursuivre la réflexion sur ce qui constitue le caractère contemporain d'une œuvre d'art.

## **4 – 2 Du contemporain**

### **4 – 2 – 1 Contemporanéité**

Dans le langage courant, le terme de contemporain désigne un être ou une chose faisant partie de l'époque dans laquelle il vit et évolue. Nous sommes des contemporains du XXI<sup>ème</sup> siècle tout comme l'iPhone 7 ou la vérification tangible de l'existence du boson de Higgs<sup>228</sup>. Dans le contexte de l'art, la chose est un peu différente bien qu'elle se base sur la

---

<sup>228</sup> « Les particules élémentaires se divisent également en deux catégories, les fermions et les bosons, définis par une propriété mécanique quantique appelée « spin ». Les fermions ont un spin demi-entier ( $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{3}{2}$ , etc.), et les

même définition. Au départ, l'art contemporain correspond à une rupture avec la modernité et les « avant-garde », et se définit comme un art actuel. L'art contemporain est l'art du moment présent. Mais depuis cette rupture qui date des années 60, il s'est imposé comme « style », ou comme « genre » indépendant de la temporalité qui le relie au présent. C'est pour cela qu'il subsiste ainsi depuis plus d'une cinquantaine d'années et qu'il occupe toujours une place dominante dans la sphère de l'art. C'est pour cela donc que Joseph Kosuth, Vanessa Bishop ou le jeune Chen Tianzhuo sont tous considérés comme des artistes contemporains.

Quant à la contemporanéité, nous dirons qu'elle consiste en la capacité d'une chose ou d'un être à incarner ou à détenir un caractère contemporain. La contemporanéité relève alors davantage d'une dimension, d'un état ou même d'un *ganjue*, 感觉<sup>229</sup>. De sorte que certaines œuvres du passé peuvent résonner en nous au travers de leur contemporanéité. Cependant, quand nous disons cela que disons-nous au fond ? Et bien, il semblerait que certaines œuvres passées puissent comme par magie, émouvoir, à une époque différente de celle de leur création, les hommes qui les contemplant et y trouvent un écho en adéquation avec le présent. Il y a dans les œuvres d'art *quelque chose* qui échappe à la temporalité chronologique et qui survit au-delà même du temps de ceux qui les ont créées.

---

bosons, un spin entier (0, 1, 2, etc.). Les quarks et les leptons sont des fermions. On croit que, au niveau quantique, les forces d'attraction et de répulsion entre les quarks et les leptons sont véhiculées par les bosons. » <http://www.sciencemediacentre.ca>. En 2012, les équipes travaillant sur l'accélérateur de particules du Cern, ont affirmé avoir découvert et vérifié l'existence du boson (probabilité à plus de 99%).

<sup>229</sup> Le terme chinois signifie sentiment, sensation, impression; nous avons choisi de l'utiliser car il reflète une polysémie à laquelle la langue française n'a pas accès. C'est un mot qui dans son indétermination permet d'atteindre un niveau de signification riche et précis; son imprecision fonctionne alors comme un élément de justesse.

康涛 (Kang Tao) 三娘子图<sup>230</sup> (La Troisième Épouse)

Dynastie des Qing



<sup>230</sup> La Troisième Épouse est un personnage célèbre de la littérature classique chinoise. Elle était d'origine mongole et fût offerte en noces afin d'asseoir la paix entre les Mongols et la Dynastie des Ming. Ces deux nations étaient en guerre, car depuis l'avènement de la Dynastie Yuan en 1368 (la dynastie d'origine mongole), les conflits ne cessaient de perdurer dans cette région du nord de la Chine (qui correspond aujourd'hui à la province du Hebei et plus au nord encore). Le destin de cette femme sacrifiée aux accords diplomatiques entre deux nations, est souvent comparé au destin d'une autre femme qui vécut sous la Dynastie des Song du Nord, Wang Zhao Jun, 王昭君. Kang Tao, le peintre, a réalisé cette peinture d'après une autre peinture perdue aujourd'hui. Cette peinture fait partie du genre des *Shi Nü Tu*, 仕女图 peintures de femmes du palais, et de concubines. Ces femmes représentées sont souvent des symboles moraux servant une idéologie éthique et politique. « La Troisième Épouse » voue les louanges de cette femme exemplaire qui sacrifie son destin à celui de son pays et de son peuple. Grâce à elle, la bonne entente entre les peuples rivaux durera un temps. Dans ce genre de peinture nous retrouvons également les femmes jouant de la pipa, une guitare chinoise à quatre cordes. Elles représentent elles aussi une valeur éthique de sacrifice et de fidélité au pouvoir et à l'empereur régnant alors.

Une jeune femme esseulée dans le vide du papier.

Au centre, légèrement déplacée vers la partie inférieure de l'ensemble. Sur sa gauche, deux lignes de caractères. Au-dessus d'elle, flotte un nuage de mots. Racontent-ils une histoire ?

Son histoire ?

Elle.

Toujours et rien qu'elle.

Le visage tourné et dirigé vers le bas. Le bras pendant dont la petite main fragile retient à bout de doigts une étoffe de voile fluide et glissante.

Elle est là.

Droite. Debout.

Raide comme une tige de bambou. Juste une souplesse dans la nuque lui fait incliner la tête sur le côté. Et c'est toute la peinture qui s'incline par la douceur de cette courbe.

Corps dirigé vers la droite.

Tête retournée vers la gauche.

La torsion est subtile mais l'efficacité est grande. La rigidité cadavérique qui aurait pu s'emparer de la peinture est brisée par cette courbure. La verticalité de l'image s'apaise et trouve un repos dans cette tête tournée dont le balancement dévie la rectitude et apporte un souffle de vie. Une vie subtile, délicate et à peine perceptible.

Elle.

Là.

Rigide comme un tronc d'arbre. Et pourtant, nous sentons la vie palpiter sous cette tunique épaisse. Par ce léger mouvement de tête, cette torsion confortable de tout le corps, c'est la vie qui entre en elle.

Sinon, elle ne serait qu'une statue. Un être inanimé.

Or il n'en est rien.

Elle.

Tête inclinée vers le bas, corps tourné vers la droite.

Elle nous paraît avancer sur le sol comme un être magique qui glisse à la surface du monde. Par ailleurs, rien ne nous indique qu'il s'agit du sol. Aucune marque visible pour séparer la terre du ciel. Juste l'immensité du papier vierge qui l'entoure de toutes parts.

Je ne sais pas pourquoi j'aime cette peinture. Pourquoi mon regard s'est-il arrêté sur cette image en particulier ?

Peut-être serait-ce le dépouillement ?

Ce presque rien qui donne à l'image cette liberté de possibilités.

Ce presque rien qui laisse jaillir d'un territoire encore vierge un monde.  
Une figure se détache d'un fond. Mais ce fond lui-même constitue la figure parce que la peau est constituée du même fond. Sur le papier jauni, seule la ligne du couple pinceau-encre vient délimiter ce qui deviendra un visage, ce visage rond et si harmonieux d'une femme seule, là, au milieu de la feuille.

Elle.

Belle.

Dans toute sa simplicité. Aussi simple que le fond dont elle s'arrache.

Mais s'arrache-t-elle vraiment de ce fond ?

Quand le trait fin et sévère du pinceau a presque gravé le papier de sa pointe onctueuse, les contours de sa longue robe, qui enveloppent son petit corps menu, semblent rebondir en surface en laissant le vêtement former comme de petits bourrelets de glaise. C'est tout le corps dans son entier qui émerge du néant comme un bas-relief. Imaginons que nous puissions toucher le papier, puis caresser de nos doigts la rondeur du tissu, du bras, du ventre.

Imaginons toujours, la froideur de la soie glissante.

La figure paraît alors réellement sortir du fond comme un fantôme apparaissant de nulle part et s'offrant à la vue de tous. Elle émerge à la surface du papier comme une image fantomatique qui joue à cache-cache entre le visible et l'invisible. Car par moment, elle nous donne l'impression d'échapper à la perception comme si elle allait bientôt s'enfoncer et disparaître dans le vide. Son visage, à moitié visible, se fond dans l'espace infini de la représentation qui n'a plus de limite. Aucune limite spatio-temporelle dans cette image. Aucun indice de lieu, aucune dimension donnée si ce n'est par le personnage lui-même. En effet, la seule dimension nous l'avons de fait par la présence de la jeune femme. Mais après.

Plus rien. Absence totale de dimension. Rien que l'incertain infini dans sa grandeur majestueuse. Infini des grandeurs, infini de la profondeur, infini de la planéité. C'est au spectateur de choisir.

Jeu de perception entre apparition et disparition, visible et invisible, présence et absence.



#### 4 – 2 – 2 Contemporanéité et expérience esthétique

Mais comment alors cette œuvre du passé peut-elle encore signifier quelque chose pour nous, quand bien même cette signification est différente de son origine ? Avant même de répondre à cette question, il faudra en premier lieu traiter du phénomène qui nous amène à un tel résultat. Et ce phénomène est tout simplement l'expérience par laquelle nous passons, ou que nous faisons lors de la rencontre avec une œuvre d'art. Pour expliquer cela, nous citerons un passage de John Dewey qui nous a semblé des plus clairs et des plus efficaces :

*« Une œuvre d'art, si ancienne et classique soit-elle, n'est réellement, et non pas seulement de façon potentielle, une œuvre d'art que lorsqu'elle vit dans une expérience individualisée. En tant que parchemin, bloc de marbre ou toile, elle demeure (bien que sujette aux ravages du temps) identique à elle-même à travers les âges. Mais comme œuvre d'art, elle est recrée chaque fois qu'elle se prête à une nouvelle expérience esthétique. (...) ce qui est vrai de la partition musicale l'est aussi du Parthénon comme édifice. Il est absurde de demander ce qu'un artiste voulait « réellement » dire en faisant ce qu'il a fait : il y trouverait lui-même différents sens à différents jours et à différents moments et à différentes étapes de son propre développement. (...) Le Parthénon ou tout ce que l'on voudra est universel en ce qu'il a le pouvoir d'inspirer en permanence de nouvelles réalisations personnelles dans l'expérience. »<sup>231</sup>*

L'expérience est ce qui rend à l'œuvre sa contemporanéité. Une œuvre peut se charger en contemporanéité à partir du moment où l'expérience esthétique à l'œuvre (c'est-à-dire en tant qu'action d'expérimenter un sensible induit par l'œuvre) et en œuvre (en tant qu'expérience d'un sensible qui n'est pas figé mais qui existe à l'état de chose en action, dans son faire action), actualise l'œuvre, la rend contemporaine ou en adéquation avec un temps et un espace en accord avec nous-mêmes. L'expérience qui nous plonge dans un rapport sensible à l'œuvre d'art l'actualise. Or, ce n'est pas à dire qu'elle rend l'œuvre actuelle, mais plutôt qu'elle fait de l'œuvre un objet sensible actualisé. La nuance n'est pas un jeu de langage mais fait sens. Actualisé induit l'idée d'un changement d'état passif auquel est soumis l'œuvre et cela par la réalisation de notre expérience. Le sensible, qui émerge alors de la rencontre de notre propre subjectivité avec l'objet d'art, est réactivé en permanence et cela à chaque nouvelle rencontre, pour chaque nouvel individu. C'est comme si l'expérience qui nous liait à

---

<sup>231</sup> Dewey John, *L'art comme expérience*, Folio essais Gallimard, Paris, 2005 .

la vie, reliait également l'œuvre à ce même mouvement de vie. En dépit de son sens original, l'œuvre continue de trouver, et ce à l'infini, des significations nouvelles qui s'inscrivent dans l'actualité de l'espace/temps où a lieu l'expérience esthétique.

En affirmant cela, nous ne justifions pas notre argumentation par un relativisme forcené. Il n'est pas question de juger chaque production artistique soumise à l'expérience comme art contemporain. Il est juste question ici de rendre compte de ce qui se passe lorsque nous nous confrontons à des œuvres qui en apparence n'ont rien à voir avec le monde d'aujourd'hui et qui pourtant semblent emplies de contemporanéité.

#### **4 – 2 – 3 Paradoxe du contemporain**

C'est à cette question que s'est confronté Giorgio Agamben dans un ouvrage fort court mais brillamment dense et riche intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?*<sup>232</sup> Pour Agamben, le contemporain est en quelque sorte ce qui échappe à l'emprise de l'actualité. Parce que le contemporain est celui qui est le plus apte à parler et à comprendre le temps qui est le sien, étrangement il ne peut pas en être une représentation. C'est-à-dire, que le contemporain n'est pas une image de son temps mais incarne en lui-même tout ce qui constitue au plus profondément les entrailles de son époque. De sorte que contrairement à ce que l'on pourrait penser, le contemporain n'est pas actuel mais « l'inactuel »<sup>233</sup>. « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. »<sup>234</sup> Il apparaît alors que celui qui est contemporain se trouve dans un rapport de mise à distance temporelle qui lui donne comme une sorte de « pouvoir » (que les autres n'ont pas) d'appréhender le monde de son temps et cela dans une justesse déconcertante. Déconcertante parce que son appréhension sous entend déjà plus de véracité : le contemporain en décalage temporel est plus à même de comprendre et de percevoir la réalité du monde de son époque car il n'est pas aveuglé par cette réalité. La distance lui donne la clairvoyance dont il a besoin pour se saisir de toutes les facettes de son temps. Déconcertante également parce qu'il fait figure d'être étrange, différent des autres qui ne voient pas et qui parfois peuvent être surpris par ses découvertes. Ces autres qui sont entièrement pris dans la contemporanéité n'arrivent pas à en déceler les rouages, la substance

---

<sup>232</sup> Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris, 2008.

<sup>233</sup> Agamben reprend ici les termes de Roland Barthes.

<sup>234</sup> Ibid. p.10.

même. Ils sont « trop pleinement avec l'époque » dans laquelle ils vivent et par conséquent « ils n'arrivent pas à la voir ». Paradoxalement, c'est dans le décalage avec son temps que le contemporain peut en atteindre la compréhension. C'est dans cette distance que se joue la relation au temps qui l'inclut dans une contemporanéité. Ainsi « la contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *« la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. »* Est-ce à dire que le contemporain se retrouverait hors du temps ? Évidemment non. Il serait alors davantage question d'une position particulière où la distance vis à vis de l'époque en renforce la proximité. Par la mise en distance, le contemporain se retrouve non plus dans la contemporanéité mais lui-même contemporanéité. La proximité est à son paroxysme ! Tout ce passe comme dans la méditation. En pleine séance, l'esprit se relâche, on ne pense plus à rien et on s'efforce de laisser passer les pensées positives ou négatives. L'attention est recentrée sur soi, sur son propre corps et de ce fait, elle s'étend au rapport de son propre corps avec le monde. Cependant, le monde n'est plus perçu au travers d'une représentation (c'est-à-dire que l'on n'attribue plus des représentations et des significations à ses différentes manifestations : un bruit ne sera plus identifié par son origine ou par sa finalité mais juste en tant que manifestation sensible du monde) et pourtant nous avons l'impression de nous en saisir pleinement. La distance que nous permet d'instaurer l'état méditatif, nous rapproche du monde dans une sorte d'évidente coïncidence. Voilà tout l'enjeu et toute l'ambiguïté du contemporain. Celui-ci surgit là où on ne l'attend pas. Il surprend, il dérange aussi parfois. Et cet inattendu qu'il diffuse autour de lui dérouté.

Autre élément énoncé par Agamben : le contemporain consiste en une « fracture » dans la linéarité du temps. En effet, par son déphasage temporel et la situation anachronique dans laquelle il peut se retrouver, il rompt la continuité temporelle. Il marque une césure dans le temps en en révélant la part « d'obscurité ». Cette obscurité est expliquée dans le texte comme la part d'ombre de l'époque que ceux qui y sont plongés aveuglément ne voient pas. Ainsi le contemporain a le courage de s'y confronter et de la mettre à jour. Dans la perspective qui nous intéresse ici, nous dirons que cette « fracture » dans le temps que soulève le contemporain consiste en une lucidité sur son temps qu'un regard fin et averti tente de partager. L'artiste, le poète, le penseur ont le devoir de toujours se placer à distance du monde qu'ils contemplent pour mieux en saisir les subtilités. Là où la contradiction opère est lorsque cette clairvoyance s'avance par une mise à distance qui ne fait que rapprocher le contemporain de son époque, dans une proximité transparente. Le contemporain incarne la

contemporanéité parce qu'il ne fait qu'un avec elle sans pour autant être annihilé et dévoré par elle.

C'est cette idée de « fracture » que nous avons retenue et mise en rapport avec la peinture de He Jiaying. Car, lorsqu'en 1981, celui-ci offre au public de professeurs des Beaux Arts de Tianjin le spectacle de la *Chef de quartier*, il se produit cette rupture temporelle dans la linéarité de l'histoire de l'art. La peinture de personnages vouée à servir l'image d'un pouvoir politique revendicateur d'idéaux, trouve à nouveau sa liberté et sa force d'expression. Le personnage de la *Chef de quartier* est à la fois une image en référence à une tradition picturale du passé, tout en réactivant dans le présent l'image d'une femme ayant vécu des années auparavant. Ce tableau est une réactualisation d'un souvenir, un passé rendu présent sans pour autant coller avec la peinture contemporaine de l'époque. Que l'on se place d'un point de vue occidental ou oriental, cette œuvre est complètement étrangère aux deux mondes de l'art de l'époque. Elle apparaît comme une image étrange, pleine de contradictions et de bizarreries. En nous évoquant la peinture des Tang, elle nous donne une image complètement anachronique dans le style (fond neutre du papier, pose délicate, corps arrondi). Quant à son actualité c'est bien dans son décalage avec son époque que nous la décelons. L'image est « inactuelle » car elle n'arrive pas à trouver sa place dans une époque quelconque. Ce n'est pas une image du passé, nous en sommes sûrs. Mais elle ne montre pas non plus, une image arrêtée du présent. Ce n'est pas un cliché du présent puisqu'elle consiste en une réminiscence de souvenir. Ce tableau a marqué les spectateurs de son époque car il était tout cela à la fois. Avec une justesse infinie, He Jiaying a réussi l'exploit de créer une image dont l'indétermination et la pluralité de dimensions la plonge en accord avec une contemporanéité. Certes les lignes qui donnent forme au dessin sont bien déterminées et précises. Les contours sont clairs et les formes bien identifiables. Or le caractère indéterminé dont nous parlons se situe davantage dans la globalité de cette image, dans ce qu'elle nous cède en sensibilité et expressivité. Il est au départ difficile de l'analyser et de la catégoriser : à première vue, nous y voyons une peinture de la *guohua*, de facture assez classique ; puis lorsque nous nous penchons sur l'ensemble de la production du XXème siècle, nous ne pouvons pas vraiment la ranger dans cette catégorie, ou sinon en tant que nouvelle forme. Rupture avec la peinture rouge (autant au niveau de la facture, de la touche que de la signification). Rupture aussi avec la modernité (absence de planéité, de gestualité, ou encore de la stylisation). A la fois inscrite dans une tradition (nous en reconnaissons tous les éléments), elle s'en détache très ostensiblement. Cette peinture crée une brèche dans le temps parce qu'elle rompt avec sa continuité, tout en faisant le pont entre passé, présent et futur. Nous avons déjà expliqué son

lien au passé. Pour le futur, il est clair qu'elle a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la *guohua* et la *gongbi* de personnages. Quant au présent, ce qu'elle a révélé n'est pas vraiment une part « d'obscurité » mais plutôt les tares d'une époque en plein changement. Le monde de l'art de ce début des années 80 en Chine est marqué par l'ouverture et le besoin d'un certain nombre de jeunes artistes d'explorer de nouveaux langages plastiques que pouvaient leur offrir les codes et les outils de l'« art contemporain ». Pour en finir avec l'art politique, certains ont fait de l'art politisé<sup>235</sup>. Pour ceux qui ont choisi de continuer à peindre dans le genre de la *guohua*, le changement n'a pas été si rapide et radical. Dans ce contexte de bouleversement et de remise en question, la *Chef de quartier* semble soumettre une époque à son propre questionnement. Elle incarne elle-même une réflexion sur l'art en Chine au tournant de sa propre histoire : comment peut-on peindre encore aujourd'hui (dans les années 80) tout en s'inscrivant dans une tradition ancestrale ? Que nous reste-t-il de cette tradition lorsque nous avons nous-même subi l'influence d'une tradition étrangère qui a formé notre regard et notre esthétique contemporaine ? Comment à partir de ces doutes, pouvons-nous peindre et rendre compte d'un art en « accord » avec la contemporanéité sans en être une caricature ? Contemporain veut-il seulement dire concept d'un art en accord avec l'évolution d'un art occidental ? Nous pensons que ces questions trouvent toutes un écho dans cette œuvre majeure pour He Jiaying et pour l'histoire de la peinture de personnage en *gongbi*. Mais elle l'est également pour l'histoire de la peinture en Chine en général, car elle va donner lieu à un style d'images en contre partie desquelles va se positionner une peinture qui sera reconnue par « le monde de l'art contemporain » dont nous avons déjà parlé.

#### 4 – 3 Indéniable présence

*« (...) les choses du monde portent à la fois une composante de signification et une composante de présence, et que la situation de vécu esthétique est spécifique dans la mesure où elle nous permet de vivre ces deux composantes en tension. »*<sup>236</sup>

Il n'est plus ici question de prouver que l'œuvre de He Jiaying puisse induire une expérience esthétique particulière à celui qui s'y confronte. Nous l'avons démontré au travers de notre analyse concernant son caractère à tendre au paradoxe, mais également à relever

---

<sup>235</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Emmanuel Lincot,

<sup>236</sup> GRUMBRECHT Hans Ulrich, *Éloge de la présence, ce qui échappe à la signification*, trad. Françoise Jaouën, Libella Maren Sell, Paris, 2010 – p.167

d'une expérience spécifique tant pour le peintre que pour le spectateur. La tension interne aux images de la peinture donne à l'œuvre une force, une puissance ou encore une étrangeté qui ne peuvent être ignorées.

Nous venons de voir également que la contemporanéité trouvait sa place dans la « fracture » dont l'existence nous faisait prendre conscience du temps non plus comme linéarité mais comme ensemble de moments donnés pour lesquels elle servait de lien. De sorte que nous dirons que la contemporanéité d'une œuvre est sa capacité à nous faire prendre conscience d'un présent insaisissable et qui toujours nous échappe. En cela, nous ajouterons que la contemporanéité d'une œuvre est en définitive sa capacité à demeurer dans un temps indéfini et pourtant certain, qui serait à la fois un « trop tôt » et un « trop tard », mais aussi un « déjà » et un « pas encore »<sup>237</sup>. Une sorte d'intemporalité toujours réactivée par l'expérience, qui à chaque fois nouvelle (à chaque fois pour chaque sujet, mais aussi pour un même sujet à chaque nouvelle fois), surgit dans une incroyable contemporanéité. Parce que finalement, cette temporalité indéfinie mais certaine est celle de l'instantanéité. Le temps de la contemporanéité est celui de l'instantanéité. Déjà passée quand on la nomme, elle n'est pas encore arrivée tant qu'on ne l'a pas nommée. Elle est ce temps suspendu, rompu et morcelé qui se renouvelle à chaque apparition.

Ainsi, la peinture de He Jiaying a ce pouvoir de faire émerger par l'expérience quelque chose de cette instantanéité. C'est tout simplement qu'au-delà même des formes, de la signification, des symboles, quelque chose naît, quelque chose émerge dans l'ici et maintenant de la situation de rencontre, dans le lieu et le temps de l'expérience. Un souffle de vie traverse la peinture au moment même où nous entrons en rapport avec elle par l'expérience et cela la fait exister. Parce que l'impact que ces œuvres ont sur nous n'est pas anodin, elles sont des « productions de présence »<sup>238</sup>. C'est-à-dire qu'elles nous placent dans un rapport immédiat à elles, dans une proximité insondable du fait seul de leur manière d'être au présent. Et cette présence a un effet direct sur notre corps. C'est cela le fait même de toute présence. Exercer sur les êtres un effet d'intensité et d'authenticité qui dépasse toutes les tentatives d'en saisir la seule forme en la projetant dans une signification. La présence est un état d'être de la « chose du monde » lorsque celle-ci surgit à nous dans une fragmentation subtile qui la rend insaisissable et pourtant préhensible. Nous ne pouvons pas nous saisir de la

---

<sup>237</sup> **AGAMBEN Giorgio**, *Qu'est-ce que le contemporain*, Rivages poche/Petite Bibliothèque, trad. Maxime Rovere, Paris, 2008 – p.26.

<sup>238</sup> **GRUMBRECHT Hans Ulrich**, *Éloge de la présence, ce qui échappe à la signification*, trad. Françoise Jaouën, Libella Maren Sell, Paris, 2010 – p.10

présence car cela revient à la rendre signifiante. La présence ne signifie pas. Elle émerge de la béance du vide, de cette « fracture » dans le monde où se perd notre raison qui s'égaré alors. C'est cette présence qui réactualise par notre expérience notre rapport aux œuvres. C'est aussi cette présence qui rend ce rapport si contemporain, les œuvres si contemporaines. Parce qu'elle arrache les œuvres de l'emprise de la linéarité d'un temps représenté, elle leur confère une existence dans un espace temps où l'ici et le maintenant ne sont pas seulement des images, mais occupent toute sa dimension. La présence n'existe que dans l'instantanéité, dans cet espace temps de l'indéterminé. Elle demeure dans cet « entre » et nous attire irrésistiblement. Le sentiment de présence est comme un besoin, un désir intense qui nous pousse à en rechercher toujours les moyens de nous y confronter. Comme si son abus ne pouvait qu'insuffler en nous son manque. Gumbrecht écrit que « notre fascination pour la présence (...) est fondée sur une envie nostalgique de présence qui, dans le contexte actuel, ne peut être satisfaite que dans des conditions d'extrême fragmentation temporelle. » En effet, c'est dans la rupture que la présence trouve sa place. Les œuvres de He Jiaying sont comme des ruptures dans le flux d'images proposées aujourd'hui. Elles témoignent de cette tension interne marquée par le paradoxe qui les définit. Elles sont aussi torturées de l'intérieur sans jamais que l'on puisse déceler cette torture de l'extérieur. Elles incarnent un vrai dilemme, partagées toujours entre deux systèmes de représentation, deux mondes de l'art, deux conceptions picturales et même deux traditions esthétiques. Leur indétermination est leur force silencieuse.

#### **4 – 3 – 1 Présences silencieuses**

Si comme l'écrit Gumbrecht « le silence fait le lien entre le mutisme des choses présentes et le mutisme qui produit leur présence »<sup>239</sup> alors l'expression *présences silencieuses* est un pléonasme. La présence est elle-même silence et ne peut se manifester qu'en silence. Un silence total, réel et omniprésent qui nous soustrait à la réalité du monde. La présence est un trop plein, un excès de silence car avec elle c'est le langage, bruyant et incessant qui disparaît. Ou plutôt, c'est le langage qui est anéanti par la présence. Parce qu'elle ne peut pas se soumettre à la signification, elle est libre de toute signification, alors elle demeure dans un mutisme complet. Les critiques qualifient souvent les œuvres de He Jiaying par cet aspect silencieux et calme qu'elles dégagent. Cependant, ce n'est pas que les personnages ne parlent pas, ou ne semblent pas être pris dans une action énergique,

---

<sup>239</sup> Ibid. p.141

susceptible d'évoquer les sons d'une vie tourbillonnante. Ce silence est celui qui ôte toute parole à celui qui s'y confronte. Ce silence est celui qui vous prend quand cet excès de présence vous envahit. Il est l'absence de tout son, de tout sens extérieur à lui-même. C'est le silence qui nous coupe de la réalité du monde en nous plongeant nous-même dans l'incapacité d'émettre le moindre son. Mais c'est aussi ce silence qui nous rattache au monde dans ce qu'il a de plus intense et de plus vivant. Il nous lie au vivant en ce qu'il constitue cet élan vital qui lie toutes les choses du monde en un seul souffle dynamique.

Dans la peinture *Pure Lumière*, nous assistons à cette incroyable force du silence qui semble émanait de toute part.





La jeune fille assise à même un sol absent, a posé son regard vers un ailleurs inconnu. Tout l'ensemble est baigné de lumière que nous renvoie sa robe immaculée. La transparence du vêtement est rendue dans une subtilité intense, travaillé dans un imprimé floral de blanc sur blanc. A peine décelons-nous sa peau fine et douce dessous l'étoffe délicate. Ses bras tombant sur ses genoux, elle tient du bout des doigts une fleur de chrysanthème blanche qu'elle vient de réaliser. Les morceaux de papier et les ciseaux posés à côté d'elle sont les témoins de son activité récente. Les fleurs répandues à même le sol l'entourent et rompent la monotonie du papier jauni.

Très peu d'éléments occupent l'espace de l'image : la jeune femme, les fleurs et les bouts de papier découpés, les ciseaux.

Les teintes dominantes ne sont que des nuances : rose poudré de la peau qui devient rougeoyant sur les lèvres, ocres, gris bleutés.

Seul le noir intense de la chevelure apporte un effet de contraste.

Elle est encore une fois, un de ces personnages seuls au milieu d'un vide qui s'étend dans l'immensité d'un hors-champ esquissé (sur les deux côtés latéraux et en bas de l'image, les fleurs et la robe sont coupés par le cadre et rendent alors possible ce hors-champ). Ce vide qui dans la composition incarne son pendant : il est cette présence parallèle qui tempère l'espace et crée l'équilibre serein de la composition. Il occupe une place tout aussi importante que celle du personnage et il semble lui faire face. Ou alors serait-ce cette jeune femme qui le visage tourné vers ce vide imposant, n'en serait que l'image faite chair ? Vide et personnage sont mis en parallèle et leurs présences respectives se répondent l'une l'autre. Dans un dialogue muet, les présences se soutiennent mutuellement dans un écho en résonance. Et c'est cet excès de présence qui crée le silence qui s'échappe de la peinture. Gumbrecht écrit encore que « tout surgissement de signification allège le poids de la présence »<sup>240</sup>. En effet, tout effort de signification, tout langage qui viendrait apporter son lot de sens et de symbole, réduisent à chaque mot, à chaque parole prononcée ou émise, l'impact de présence.

La présence est ce qui surgit tout à coup et marque notre existence d'une coupe franche et rapide. Son surgissement arrive dans une surprise qui n'est pas celle de la nouveauté, ni celle de l'inconnu. La présence nous surprend parce qu'elle nous prend alors que nous ne l'attendions pas forcément. Elle est cette coupe dans l'espace temps de la réalité, et nous relie d'une manière plus profonde à l'authenticité de notre propre présence au monde. Nous avons utilisé précédemment l'exemple de la méditation, et nous pensons réellement

---

<sup>240</sup> GRUMBRECHT Hans Ulrich, *Éloge de la présence, ce qui échappe à la signification*, trad. Françoise Jaouën, Libella Maren Sell, Paris, 2010 – p.141

qu'il s'agit là d'une pratique physique qui permet d'accéder à la présence. Par l'éloignement et la mise à distance du monde de la réalité, construit sur les bases d'un système de rapport intéressé aux choses et aux êtres, le corps uni à l'esprit arrivent à entrer dans un état de pleine conscience (conscience de la présence du monde en dehors de toute signification) où le monde n'a d'autre signification que le fait d'être là. C'est donc dans la mise à distance qui nous coupe de la continuité temporelle de notre existence (non pas notre vie mais notre manière de vivre dans la réalité c'est-à-dire en occupant un rôle, une fonction et en exerçant toute sorte d'activité), que notre conscience retrouve dans une sorte de rapport originel, quelque chose d'une simplicité, d'une authenticité du monde et de fait, de nous-mêmes. Cela prend consistance dans ce que nous appelons présence et cette présence parce qu'elle est cette « fracture » dans l'espace temps, parce qu'elle empêche par son impact direct sur le corps tout mouvement physique, bloque le langage. Elle attire telle une force hypnotique les mots, les paroles comme pour les avaler, les engloutir et les faire disparaître dans les entrailles d'un monde dont la panse serait un gouffre sans fin.

De fait, c'est peut-être bien là aussi ce que nous permet la peinture de He Jiaying. Ce silence qui inonde l'image, nous capture à son tour et nous fait entrer dans la présence. L'image ne parle pas. Le seul indice de signification qui est livré est inscrit dans son titre *Qingming, Pure lumière*. Titre qui participe de la tension interne à l'image et qui manifeste à nouveau du caractère paradoxal de la peinture. En effet, *qingming jie* 清明节, est en Chine la fête des morts qui a lieu au mois d'avril. Le jeu entre la traduction littérale *pure lumière* et le symbole rituel que représente cette fête en renforce l'intensité. Dans la blancheur du deuil, la mort rode comme un halot de lumière diffus. Elle n'est pas obscurité mais clarté. Elle illumine de vie cette jeune femme qui semble rayonner d'une lueur interne.

Obscure clarté.

La présence dissimulée de la mort nous offre en cadeau la vie intensifiée.

Ou est-ce le contraire ? Derrière la vie qui se fait muette, la mort plane comme un nuage sombre dont les présages divinatoires sont en suspens.

Suspendus hors du temps, ils évoquent par leur absence la présence de ceux qui ont disparu.

Suspendus dans un ailleurs hors de toute dimension, ils annoncent l'inéluctable destin qui attend patiemment pour poindre au terminus de l'existence et jeter sur les âmes son verdict fatal.

## CONCLUSION

La présence... Finalement, c'est tout ce qu'il reste. La présence est l'évidence absolue du sentiment d'être. La peinture est alors une voie d'accès à cette chose étrange qui existe et que nous ne pouvons nommer autrement que par le mot *présence*. Rien de plus mystérieux que cet état de présence qui permet de se sentir exister. Et pourtant rien de plus simple et clair à la fois. L'être présent est l'état le plus originaire qui soit.

*« L'être est ce qu'il y a de plus vide et en même temps la profusion.*

*L'être est ce qu'il y a de plus commun à tout et en même temps l'unicité même.*

*L'être est ce qu'il y a de plus compréhensible et en même temps le retrait.*

*L'être est ce qu'il y a de plus galvaudé et en même temps l'origine. »<sup>241</sup>*

Les mots de Heidegger nous révèlent le paradoxe de l'Être. Tout et rien à la fois, l'Être est un absolu. Seulement, ce n'est pas un absolu métaphysique – contrairement à la pensée de l'Idée chez Platon – comme l'explique Gumbrecht : « L'Être appartient à la dimension des choses. »<sup>242</sup> Il est matière tout en se dégageant de toute matérialité. Ou plutôt il n'est que matérialité car il échappe à toute signification (étant cela et n'étant pas cela à la fois, aucune signification ne peut lui être attribuée précisément). Ainsi, toujours selon Grumbrecht « l'Être se réfère (...) aux choses du monde avant qu'elles ne s'intègrent dans une culture. »<sup>243</sup> Il est l'état d'existence des choses du monde *avant* même que celles-ci ne trouvent sens dans le concept qui les définit. *Avant* ? Pouvons-nous penser ce rapport comme une antériorité ? Comme une temporalité ? Les choses du monde qui existeraient à l'état originel, avant leur appréhension par l'homme, avant leur signification. Et puis ces mêmes choses du monde seraient différentes après digestion sémantique des hommes ; après leur conceptualisation. Temporalité donnée à l'existence qui se déroule telle une évolution intelligible. Or, qu'en est-il de ces choses du monde en dehors de la pensée humaine ? N'existent – elles plus ? Évidemment que si ! Elles existent bel et bien, mais pas forcément pour nous qui ne pouvons nous empêcher de créer du sens. Alors quand ces choses revêtent une dimension autre, lorsqu'elles s'émancipent de notre conceptualisation, lorsqu'elles se libèrent de l'emprise

---

<sup>241</sup> HEIDEGGER Martin, *Concepts fondamentaux*, Section II Cours 1924-1944, traduit de l'allemand par Pascal David, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1985, Paris – p.85.

<sup>242</sup> GUMBRECHT Hans Ulrich, *Éloge de la présence, ce qui échappe à la signification*, traduction de l'anglais par Françoise Jaouën, Libella Maren Sell, 2010, Paris - 110.

<sup>243</sup> Ibid. p.113.

humaine, elles retournent à l'état d'être. Mais cet état n'est jamais perdu. Il est juste mis entre parenthèse dans notre approche de la réalité soumise à la signification. De sorte que cet état d'être des choses est toujours là, accessible parce qu'omnipotent et à la fois dissimulé par le sens que nous leur donnons. Ainsi la présence se manifeste comme un intermédiaire entre nous et les choses qui demeurent dans cet état d'être. Elle est cette béance dans laquelle nous entrons lorsque nous nous retrouvons coupés de toute possibilité sémantique. Elle émerge de l'Être lorsque nous oublions de signifier. Et en cela elle nous attire vers l'Être. Elle nous prend et nous emmène dans un monde que nous semblons découvrir à chaque fois que nous en faisons une nouvelle expérience. Ce monde qui pourtant n'a jamais disparu, semble re-apparaître à nous dans l'instantanéité de son apparition. Étrange et mystérieuse sensation. La présence nous fait toucher physiquement du corps tout entier, ce à quoi nous nous étions abstraits.

Dans notre monde contemporain, dans cette époque où trône en maître le sens, nous éprouvons à nouveau le besoin de ressentir la présence. Comme une sorte de quête de nature plus vraie, plus sincère, plus dépouillée aussi. Le besoin de renouer avec la présence paraît nécessaire. Gumbrecht en parle comme d'une satisfaction, une sorte de perfection qui provient d'une sensation d'intensité. Il s'agit du « sentiment d'être l'incarnation de quelque chose ». Encore et toujours ce terme indéfini : *quelque chose*. Nous ne savons pas ce dont il s'agit mais nous sommes certains que cela *est*. Gumbrecht raconte également que pour lui cela est lié à la sensation d'avoir passé une « journée parfaite ».

« Une journée parfaite, me semble-t-il, apparaît sans doute parfaite, du moins rétrospectivement, parce qu'elle a été occupée, de la façon dont le mouvement d'une vague occupe progressivement la surface d'un lac, par ce moment de joie intense – moment bref en lui-même – qui m'a frappé, et frappé mon corps à un instant donné. »<sup>244</sup>

Et il continue en citant Diderot :

« Pour Denis Diderot, en revanche, la journée parfaite était celle où lui et ses amis partageaient la liberté de « laisser aller les choses », lorsque tous les plaisirs et toutes les activités temporaires (de la discussion politique aux soins du maquillage) étaient possibles, pleines de joie et présentes, parce qu'aucune de ces occupations n'avaient de but. »<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Ibid. p. 203.

<sup>245</sup> Ibid. p. 203

Voilà ce en quoi consiste donc la présence : un état de bien être profond, de plaisir et de joie que l'expérience gratuite et sans finalité du monde induit et nous conduit à la sensation pure et simple d'être. Tout peut alors être vecteur de présence à condition que cela provoque un effet d'intensité sur notre corps qui, de ce fait occupe pleinement et totalement l'espace. La sensation de présence est donc inséparable de l'expérience qui entretient le rapport que nous avons avec les choses du monde. Et cette expérience si particulière, qui amène au sentiment de présence, n'est possible que parce qu'elle intensifie dans une tension dynamique interne ce sentiment même de présence.

De là, lorsque cette expérience est motivée par des objets dont l'expressivité est intensément mise en valeur, ces mêmes objets sont eux aussi des lieux et des conducteurs de présence. Lieux, parce que c'est à partir d'eux qu'émane, qu'émerge la présence. Conducteurs, parce que ce jaillissement de présence arrive jusqu'à nous, nous envahit et vient nous contaminer en nous faisant nous sentir nous-mêmes présents. C'est en quelque sorte ce que produisent les œuvres (objets de l'art pour reprendre la terminologie de Dewey). L'art fait partie de ces choses que nous créons en dépit de toute utilité. Certes, il y a la fonction symbolique, économique. Il y a la reconnaissance et la gloire. Mais au fond, ce n'est pas là l'origine de l'art. C'est parce que ces objets n'ont aucun but en soi qu'ils sont des vecteurs de présence. Ou alors serait-ce cela leur véritable finalité ? Comme un aspect inavoué de l'œuvre, la présence est toujours attendue sans jamais être considérée. Face à l'œuvre d'art nous sommes dans l'attente d'une émotion, d'un sentiment ou d'une sensation. Nous ne savons pas quoi exactement, mais nous désirons que cette œuvre produise sur nous un effet. Cet effet est direct et sinueux, simple et complexe, primaire et sophistiqué. Il nous renvoie à un stade élémentaire où la sensation est souveraine et indéterminée. Nous revoilà face à un objet dont la puissance effective fonctionne comme par magie. Car oui, il y a quelque chose de magique dans l'œuvre et c'est justement cela qui en accentue la dimension de présence. Rappelons-nous homo-sapiens : dès le départ, il y a une fascination pour cette trace laissée, cette image qui semble sortir du vide comme une vie qui émerge d'un océan en gestation. L'empreinte de main « crachetée » sur la paroi de la grotte, n'est pas seulement ce qu'elle paraît être. Tout en elle se détermine un pouvoir bien plus grand. Dans sa visibilité, c'est aussi la conscience d'exister qui est rendue visible. C'est en cela que réside le caractère magique de l'œuvre d'art : bien plus qu'une simple image, qu'un simple objet, il y a dans l'œuvre une manifestation *magique*. Cela apparaît tout à coup. Cela provoque un effet sur celui qui s'y confronte. Cela est mystérieux. Cela est beau... C'est pourquoi en dépit de toute culture, de

tout système de référence (sémantique, symbolique ou autre), nous pouvons nous sentir émus et touchés par ce *quelque chose*, cette présence qui surgit de l'œuvre d'art. Et c'est également la raison pour laquelle, l'expérience que nous faisons de l'œuvre, et ce malgré les années, les siècles qui nous séparent du moment de sa réalisation, l'actualise et en fait une expérience contemporaine. Ce n'est pas à dire que l'expérience rend une œuvre actuelle – les fresques des grottes de Dunhuang<sup>246</sup> datant de l'époque Tang et représentant des épisodes de la vie de Bouddha n'utilisent ni les codes ni les références de notre époque contemporaine. Or, l'expérience éprouvée face à ces peintures ouvre soudainement les limites du temps. Notre corps s'arrête, notre esprit ne pense plus et nous laissons la magie opérer. Nous laissons cet art du passé entrer dans notre monde, ou plutôt celui-ci s'impose à nous en pénétrant dans notre temporalité. Dans la subtilité d'un instant, la sensation de notre être tout entier présent dans l'espace nous envahit. Le souffle et la pensée se retrouvent coupés. Nul discours. Nul besoin de discours. La présence silencieuse fait de l'œuvre millénaire un art au présent.

Enfin, c'est donc bien de cela dont il s'agit : peinture, expérience, présence, contemporain. Nous défendons la position suivante : une œuvre d'art peut être qualifiée comme telle à partir du moment où elle nous fait faire l'expérience de la présence. Certains s'opposeront à cela en brandissant la carte de la subjectivité : l'art ne peut être l'affaire de la seule expérience de présence car nous ne sommes pas égaux face à l'expérience, chacun ne ressent, ne perçoit pas la même chose et par conséquent il n'est pas possible de rendre compte de la valeur d'un objet d'art par ce simple fait relatif à la personnalité de chacun. A cela nous répondons que l'expérience de présence, malgré sa dimension subjective, est de portée universelle. « Il y a une universalité du sentir – et c'est sur elle que repose notre identification, la généralisation de mon corps, la perception d'autrui. Je perçois des comportements immergés dans le même monde que moi parce que le monde que je perçois traîne encore avec lui ma corporéité (...) »<sup>247</sup> C'est-à-dire que comme la vision du soleil, de la couleur jaune, de la sensation du brûlure lorsque nous mettons notre main sur une flamme, une expérience sensible subjective et propre, a une portée – en quelque sorte – universelle parce qu'elle implique à la fois un rapport entre nous et le monde mais également entre le monde et nous. Et ce monde, qui peut exister en dehors de notre représentation, est ce qu'il est indépendamment de la signification particulière que nous lui en donnons. C'est pourquoi,

---

<sup>246</sup> Dunhuang est une ville située en plein désert de Gobi dans la province chinoise du Gansu. Selon la légende, le moine Lezun eût une illumination et vît apparaître dix mille bouddhas sur les flancs d'une montagne; c'est là qu'il creusa la première grotte; puis le lieu est devenu une place de pèlerinage: il renferme des fresques, des sculptures mais aussi des trésors livresques (art, astronomie, sciences).

<sup>247</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969 – p.191.

certaines choses du monde nous sont si communes et ce malgré les cultures et les différents systèmes de représentation dans lesquels nous nous inscrivons. La présence appartient à cette sensibilité dont l'évidence est directement reliée à notre capacité de percevoir et de sentir. Principe donc irrévocable, la présence inonde de sa force l'espace dans lequel elle opère.

Ainsi, la peinture de He Jiaying fonctionne tel un intensificateur de présence. Pratique ambiguë, elle se situe entre les cultures, entre les techniques, *entre-deux* mondes. Elle accomplit la prouesse de réunir en elle les contradictions tout en les unifiant dans une seule unité. Cette unité étrange qui nous surprend alors se révèle à nous comme une évidence. Quelque chose qui n'a besoin de rien pour se justifier. Chose qui nous paraît si calme, si apaisante, si naturelle qu'elle provoque en nous un sentiment de sérénité après le trouble. Les images picturales de He Jiaying ne nous parlent pas un langage signifiant. Elles ne nous livrent pas un message. Elles reflètent juste une expérience de la présence du monde – celle de l'artiste face à ses modèles – tout en nous invitant à faire une nouvelle fois cette expérience – face à l'image c'est une autre expérience de la présence du monde, c'est un autre *yijing* 意境 qui se déploie. La peinture diffuse tout autour d'elle comme un rayonnement stellaire, la présence des choses du monde dont elle est l'image incarnée.

La présence rayonne car elle fonctionne comme un trou noir<sup>248</sup>. Elle exerce à la fois un mouvement d'attraction et de répulsion. Le trou noir est un espace où la gravité est si intense qu'il anéantit toute possibilité de matière. Dans le trou noir, les atomes se retrouvent disloqués, de même que les particules élémentaires qui les composent. La forte gravité du trou noir, attire la matière qui absorbée, en sera prisonnière à jamais. De sorte que même la lumière ne peut s'en échapper (car il faudrait une vitesse supérieure<sup>249</sup> à celle de la lumière pour ne pas être soumis à la densité de gravité du trou noir et donc pour pouvoir en sortir). Cependant, Stephen Hawking découvre dans les années 70 que les trous noirs émettent un rayonnement. Étrange paradoxe. Car si ceux-ci absorbent et écrasent tout, même la lumière, comment peuvent-ils à la fois en rejeter ? L'explication d'Hawking a prouvé que les paires de particule-antiparticule appartenant au vide (quantique), arrivaient à une sorte de stabilité à l'approche de l'horizon d'un trou noir. L'antiparticule se trouvant absorbée, la partie particule (et donc chargée positivement) continue d'évoluer autour de l'horizon du trou noir. D'où le

---

<sup>248</sup> Nous risquons ici la comparaison car il nous semble important de montrer en quoi un paradoxe peut également consister en une entité; en outre les trous noirs nous semblent consister en un mystère des plus passionnants et des plus curieux de l'univers; la présence relève également d'un mystère; comme les trous noirs, son existence dépend pour nous du discours qui l'explique, mais son fait d'être subsiste malgré même notre incapacité à la comprendre.

<sup>249</sup> Dans son ouvrage *Le chaos et l'harmonie, la fabrication du Réel*, l'astrophysicien Trinh Xuan Thuan explique que "pour échapper à la gravité terrestre, il faut aller plus vite que 11 kilomètres/seconde".

rayonnement. Le vide apparaît alors comme une interface, un lieu entre matière et antimatière, entre obscurité et lumière. A la fois produit du mouvement des paires de particule-antiparticule, il est également producteur de lumière. De même, la présence nous attire. Elle exerce une force attractive sur notre corps comme une gravité intense. Au moment où nous passons l'étape irréversible de l'horizon, nous décrochons de la réalité. Nous sommes comme entrés dans un trou noir : dans une durée micro-temporelle, c'est la disparition totale, la rupture complète avec nous-mêmes (c'est-à-dire nous en tant que personne). Néanmoins, une partie de nous reste bien ancrée dans la réalité. C'est donc à ce moment là que nous prenons conscience de ce qui se passe et que le plaisir de présence se fait ressentir. C'est également à ce moment là, que cette présence nous apparaît dans son rayonnement le plus beau et le plus inattendu. Du vide béant qu'elle produit, elle émerge avec puissance. La réflexion de François Cheng exprime en fin de compte parfaitement notre propos :

*« Il faut sauver les beautés offertes et nous serons sauvés avec elles. Pour cela, il nous faut, à l'instar des artistes, nous mettre dans une posture d'accueil, ou alors, à l'instar des saints, dans une posture de prière, ménager constamment en nous un espace vide fait d'attente attentive, une ouverture faite d'empathie d'où nous serons en état de ne plus négliger, de ne plus gaspiller, mais de repérer ce qui advient d'inattendu et d'inespéré. »<sup>250</sup>*

---

<sup>250</sup> CHENG François, *Oeil ouvert et Coeur battant, comment envisager et dévisager la beauté*, DESCLÉE DE BROUWER Collège des Bernardins, Paris, 2011 – p.55



## REMERCIEMENTS

Je souhaiterais remercier les personnes qui ont cotribué de près ou de loin à l'achèvement de ce travail de recherche. Ces deux dernières années ont été riches de rencontres et de réflexions. Je remercie tous les intervenants, artistes, curateurs et personnes avec lesquelles j'ai pu discuter et enrichir ma pensée sur l'art et notamment cette question crutiale du contemporain. Merci donc à Monsieur Zhao, amateur d'art et de calligraphie, Madame Qi, membre de l'association des artistes chinois de la *guohua*, Lao He poète et amateur d'art, Zheng Dai avec qui j'ai passé un agréable après-midi automnal à discuter du travail de He Jaiying et des enjeux de la *guohua*, le musée He Xiangning, les curateurs et curatrices des espaces d'art indépendants de Pékin (cercle avec lequel j'ai eu beaucoup d'interactions ces deux dernières années) qui participent au renouvellement du débat sur l'art en Chine. Merci également à Pascale Huctin pour sa relecture et à Judycaël Gallais-Vincent pour son aide anglophone. Un grand merci à Nicole Martinaud pour son patient et minutieux travail de relecture qui a été d'une grande aide ces trois dernières années. Merci aussi à mes parents qui pendant mon absence de France m'ont soutenue et aidée à régler de nombreux problèmes matériels. Je remercie également Alain Chareyre-Méjan qui a accompagné ce travail en l'encourageant dès le début – et cela avec toujours beaucoup de respect et de soutien. Enfin, je souhaiterais terminer ces remerciements en citant He Jiaying qui a accueilli ce travail avec beaucoup de sympathie. Merci à lui de m'avoir rendu visite en France alors que je débutais ma rehcherche, merci également de m'avoir reçu dans son atelier, de m'avoir fourni du matériel de recherche et d'avoir fait preuve de disponibilité et de soutien toutes ces années.

## **ANNEXES**

## REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Nous avons construit ce tableau chronologique à partir de la répartition historique établie par Jacques Gernet dans *Le monde chinois*. Nous avons également utilisé les références culturelles rédigées par Anne Cheng dans *L'histoire de la pensée chinoise*, ainsi que la chronologie dressée par Emmanuel Lincot dans *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*,

PÉRIODES ET DATES	ÉVÉNEMENTS ET PERSONNALITÉS
<b>ANTIQUITÉ</b>	
XIA – 2207 – 1765  SHANG – 1765 – 1122  ZHOU – 1122 – 256 ZHOU Occidentaux – 1122 – 722 Printemps et Automnes – 722 – 481  Royaumes Combattants – 481 – 222	« Dynastie » plus ou moins mythique fondatrice du peuple chinois avec le 1 <sup>er</sup> roi Xia Yu. 1 <sup>ère</sup> civilisation chinoise palatiale (dont on détient les preuves de son existence) : agriculture, art du bronze, écriture  Apparition de la classe des lettrés Confucius, Laozi Guerres entre royaumes vassaux Mengzi, Zhuangzi, Mozi
<b>PREMIERS EMPIRES</b>	
QIN – 221 – 206          HAN – 206 + 220 HAN Occidentaux – 206 + 9  HAN Orientaux 25 - 220	1 <sup>er</sup> empire unifié (écriture, monnaie, système de mesure, système décimal) par le 1 <sup>er</sup> Empereur de Chine, Qin Shi Huang. Rénovation et fortification de la Grande Muraille, construction de la tombe monumentale de l'Empereur « Armée de soldats de terre cuite » à Xi'An.          Sima Qian rédige les archives historiques
<b>MOYEN AGE</b>	
TROIS ROYAUMES 220 – 265    JIN Occidentaux 265 – 316	Tradition taoïste, apparition du bouddhisme          Gu Kaizhi (348 – 409)

DYNASTIES DU NORD ET DU SUD 317 – 589 (JIN Orientaux au sud)	
DYNASTIES SUI ET TANG	
SUI 589 – 618	Réunification de la Chine
TANG 618 – 907	Sinisation du bouddhisme Renaissance confucéenne Xie He, Zhang Xu, Wu Daozi, Li Sixun, Zhang Xuan, Zhou Fang, Jing Hao, Wang Wei
CINQ DYNASTIES 908 – 960	Zhou Wenju,
PREMIER EMPIRE MANDARINAL	
SONG 920 – 1279	Reproduction courante de l'écrit Développement économique, urbain et maritime. Recrutement des fonctionnaires par concours. Su Dongpo (Su Shi), Zhang Ziduan, Ma Yuan
LES MONGOLS EN CHINE	
YUAN 1264 – 1378 (les YUANS ont commencé à envahir la Chine dès 1206)	Dynastie d'origine mongole Ni Zan, Wu Zhen, Huang Gongwang, Wang Meng, Zhao Mengfu
RESTAURATION DE L'EMPIRE MANDARINAL	
MING 1368 – 1644	Premiers missionnaires jésuites (Matteo Ricci) Chen Hongshou, Xu Wei (Xu Wenzhang), Li Zhi, Zhu Youjian (Cong Zhendi), Dong Qichang
L'EMPIRE SINO-MANDCHOU	
QING 1644 – 1911	Dynastie d'origine mandchoue. Expansion du territoire, augmentation démographique. Présence jésuite à la cour dès le XVIIIe siècle sous les règnes des Empereurs Kangxi et Qian Long : Wang Zhicheng (jean Denis Attiret), Lang Shining (Giuseppe Castiglione),etc. Zou Yigui, Shi Tao, Ba Da Shan Ren, Kang Tao, Ren Xiong, Ren Xun, Ren Yi (Ren Bonian). Guerre de l'opium Invasion et occupation étrangère
RÉPUBLIQUE DE CHINE	

PREMIÈRE RÉPUBLIQUE ET PÉRIODE DES WARLORDS 1911 – 1927	1 <sup>er</sup> janvier 1912 : inauguration de la République Chinoise par Sun Yat-sen (Sun Zhongshan) Mouvement du 4 mai 1919 Wang Dewei, Jin Cheng, Xu Beihong, Qi Baishi, Zong Baihua
CHINE NATIONALISTE 1927 – 1949	Gouvernement nationaliste de Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi) à Nankin.
1945 – 1949	Guerre sino-japonaise Guerre civile entre nationalistes (Guomindang) et communistes (Gongchandang)
RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE	
1949	Le 1 <sup>er</sup> octobre, Mao Zedong proclame la République Populaire de Chine à Pékin. Les nationalistes se réfugient à Taiwan.
1966 – 1976 1976	Révolution culturelle Mort de Mao Zedong
1978	Début de la démaoïsation. Premier journaux muraux. « Printemps de Pékin » réprimé en 1979
1979	Exposition <i>Nouvelle exposition de peinture du printemps</i> : présence de Wu Zuoren et Liu Haisu qui prônent un art a-politique. Exposition et mouvement du groupe d'artistes Etoile (Xingxing). Ouverture de la Chine aux capitaux étrangers.
1981	Réhabilitation de la pensée confucéenne He Jiaying peint <i>La Chef de quartier</i>

## REPÈRES BIOGRAPHIQUES

BA DA SHAN REN 八大山人 (ZHU DA 朱耷)

(1626 – 1705)

Artiste qui a vécu sous la période de changement dynastique des Ming au Qing (les Mandchous Qing prennent le pouvoir en 1644). Originaire de Nanchang, il a grandi dans une famille de lettrés et de peintres. Ainsi, il a subi l'influence culturelle de cette famille et surtout de son père : à 8 ans, il écrivait des poèmes, et à 11 ans il était capable de peindre des paysages dans le genre « claires montagnes et eaux verdoyantes » (*qing shan lü shui* 青山绿水). Il avait 19 ans à la chute de l'empire Ming auquel il restera fidèle. Il fait partie des quatre moines peintres célèbres du début des Qing.

Son style pictural est imprégné par la technique en *xieyi* : les lignes sont simples et les contours sont donnés en partie par une encre diffusée et imbibée sur le papier. Il a joué une grande influence sur les peintres de l'époque moderne en Chine tels que Qi Baishi, Zhang Daqian, Pan Tianshou.

CHEN HONGSHOU 陈洪绶

(1598 – 1652)

Originaire de la province du Zhejiang. Dans sa jeunesse, il suit l'enseignement de Liu Zongzhou. Après avoir échoué aux examens mandarinaux, il arrive toute même à accéder à la cour des Qing, sous le règne de l'empereur Cong Zhen. Après la chute des Ming en 1644, il entre au monastère de Yunmen en tant que moine, puis vivra jusqu'à la fin de sa vie de la vente de ses peintures.

CHEN JUN 陈军

Originaire de Qing Feng dans la province du Hebei. En 1974, il entre à l'école de l'artisanat de Tainjin et en 1988, il commence des études de peinture (*guohua*) à l'école des arts et métiers. Il fait partie de l'association des artistes chinois, mais aussi de l'association des artistes de la *gongbi*. Son œuvre « Mon foyer » (我的家, *wo de jia*) a remporté le prix d'excellence lors de la seconde grande exposition de peinture *gongbi* chinoise.

CHEN SHAOMEI 陈少梅

(1909 – 1954)

Originaire du Hunan (ville de Hongshan), il reçu l'influence de son père qui l'initia à la calligraphie, la peinture et la poésie. A 15 ans il suit l'enseignement de Jin Beilou (Jin Cheng) et devient le plus jeune membre de l'association de peintres Hu She Hua Hui. A 21 ans il remporte le prix d'argent lors de l'exposition de ses œuvres à la foire d'art internationale tenue en Belgique. Après l'instauration de la Chine Nouvelle, il devient directeur de l'Académie des Beaux Arts de Tianjin.

DONG QICHANG 董其昌

(1555 – 1636)

Peintre calligraphe et théoricien de l'art, il a établi la classification des peintres des Song du Nord et du Sud. Il a également développé la pratique en *xieyi* au mépris de la *gongbi*. Son engouement pour la technique picturale des anciens favorisera un académisme sclérosé de la peinture qui suivra.

FAN ZENG 范曾

(1938)

Fan Zeng est reconnu aujourd'hui comme peintre, calligraphe, philosophe, homme de lettre et spécialiste de la culture chinoise. Il est à l'origine du concept de « Nouveau Classicisme » en art dont il est (à notre connaissance) le seul représentant, qui prône l'adage d'un « retour au classicisme comme retour à la nature ».

FENG ZI KAI 丰子恺  
(1898 - 1875)

Feng Zikai est un artiste appartenant à l'époque moderne. Il est reconnu comme spécialiste dans l'éducation des beaux arts et de la musique, comme dessinateur de bande dessinée, comme calligraphe et traducteur. Il a fait partie des artsites qui ont travaillé sur la fusion des cultures occidentales et orientales.

GU KAIZHI 顾恺之  
(348 – 409)

Gu Kaizhi est un peintre, poète et calligraphe qui a vécu sous la période des Jin de l'est (Dynasties du Nord et du Sud). Il a renouvelé l'art du portrait et de la peinture de personnages issues de la tradition des Han en libérant la peinture de sa fonction politique et rituelle et en y ajoutant le caractère et « l'esprit » de la personne représentée. Il est un des premiers artistes à être reconnu en tant que tel, et a apporté à la peinture de personnages ce souffle de vie qui lui manquait. Les personnages représentés ne sont plus des symboles stylisés et deviennent des individus.

HANG CHUNXIAO 杭春晓  
(1976)

Docteur en histoire de l'art, il est membre et chercheur de l'association de recherches en art de Chine. Il se positionne en défenseur de la pratique picturale en *gongbi* et de sa place dans une production et un monde de l'art contemporain. En 2006, il crée le concept de *Nouvelle Gongbi Vigoureuse (xinrui gongbi 新锐工笔)* qui défend une peinture anti-naturaliste, qui met en avant expression d'un soi (et pas l'expression de la nature), une peinture qui en veut plus seulement comme représentation mais comme incarnation du monde (la peinture ne représente pas la lumière mais est lumière) ainsi qu'une mise en valeur de la conceptualisation de la représentation.

HUANG ZHUAN 黄专  
(1958)

Historien de l'art, il a créé dans les années 90 le concept de *Shuimo expérimentale*.

JIANG CAIPING 蒋采萍  
(1934)

Une des rares femmes peintres reconnues de sa génération. Elle est spécialiste de la peinture de personnages en *gongbi* et fait partie de la branche des coloristes. Elle a été professeur à l'école centrale des beaux arts de Pékin.

JIANG JI'AN 姜吉安  
(1967)

Jiang Ji'An a étudié la guohua à l'École Normale du Shandong, puis a obtenu un diplôme supérieur à l'École Centrale des Beaux Arts de Pékin. C'est un artiste très actif dans le monde contemporain de la nouvelle *gongbi* ; son travail est à la fois une éloge de la ethnique

traditionnel du pinceau minutieux et d'une application et d'une mise en scène de la peinture complètement contemporaine.

JIANG TINGXI 蒋廷锡

(1669 – 1732)

Il est un des plus importants peintres de cours ayant exercé sous la dynastie des Qing. Il entre à la cour sous le règne de l'empereur Kang Xi et se spécialise dans la peinture de fleurs et oiseaux. Dans certaines de ces peintures nous pouvons remarquer l'influence discrète de Lang Shining.

JIN CHENG 金城 (JIN BEILOU 金杯楼)

(1878 – 1926)

Artiste peintre qui a participé en 1920, à la création de la Fédération de recherche et d'études sur la *guohua*. Il a également été un des premiers artistes à mettre en valeur les liens et les correspondances qui pouvaient exister entre la peinture occidentale et la peinture chinoise des Song. De fait, il a joué un rôle important dans le mouvement de réhabilitation de la tradition picturale des Song et des Yuan (保存国粹, *baocun guocui*), en faisant de la *gongbi* l'école principale de la peinture chinoise. Son élève Chen Shaomei se trouvera très influencé par cette position.

JING HAO 荆浩 (HONG YUZI 洪谷子)

(850 – ?)

Originaire de la province du Shanxi, Jing Hao est un peintre et un critique d'art qui a vécu sous la période des Tang. Il est un des représentants de l'École du Nord. Auteur de l'ouvrage « Du pinceau » (笔法记 *bi fa ji*), il développe le principe des « six nécessités » (六要, *liu yao*) : souffle (气 *qi*), rythme (韵 *yun*), scène paysage (景 *jing*), pensée (思 *si*), pinceau (笔 *bi*), encre (墨 *mo*).

LI AIGUO 李爱国

(1958)

Originaire de la ville de Shenyang. De 1976 à 1978, il exercera dans l'Armée de Libération de Chine. En 1978 et ce jusqu'en 1982, il suivra un enseignement artistique (peinture) à l'école des beaux arts - Lu Xun dans le Shandong. Il est aujourd'hui professeur du département arts plastiques à l'Université de Pékin.

LI CHUANZHEN 李传真

(1970)

Artiste née dans la province du Hebei, elle étudie la *guohua* aux beaux arts du Hebei où elle obtient son diplôme en 1999. Elle exerce aujourd'hui en tant que professeur dans ce même établissement.

LI FENG 李峰

(1959)

Originaire du Hubei, il y a suivi une formation de peintre *guohua* à l'École des Beaux Arts. Ses œuvres sont collectionnées en Europe, aux États Unis, au Japon et à Taiwan.

LI SIXUN 李思训

(651 - 716)



Li Sixun est répertorié comme peintre de paysage des Song du Nord dans la classification établie par Dong Qichang, cela bien qu'il est vécu sous le règne des Tang. Il est le représentant de la peinture de paysage appelée « d'or et de jade » qui met en exergue la force de la couleur bleu-vert (qing 青) qui contraste avec les teintes dorées.

LIU ZIJIAN 刘子健  
(1956)

Peintre et représentant de la *Shuimo* expérimentale.

Diplômé de l'École des Beaux Arts du Hubei, il est aujourd'hui professeur à l'École des Beaux Arts de Shenzhen. Il fait partie des initiateurs du renouveau de la *shuimo* en participant à de nombreuses expositions en Chine et aux États Unis.

LING MEI 泠枚  
(1670 – 1742)

Peintre de cour. On retrouve dans sa peinture l'influence silencieuse de Lang Shining.

LIU TONG 刘侗  
(?)

Originaire du Hubei. Après avoir réussi aux examens, il devient mandarin sous le règne de l'empereur Qing Zong Zhou. Il participe à l'écriture de l'ouvrage « 帝京景物志 », ouvrage d'histoire géographique qui présente les paysages et les coutumes de Pékin. C'est dans cet ouvrage qu'apparaît pour la première fois l'expression *guohua*.

MA YUAN 马远  
(1140 - 1225)

Originaire du Shanxi, il a grandi à Hangzhou au milieu d'une famille de peintres. Il fait partie des « Quatre Grands Peintres » des Song du Sud, avec Li Tang, Liu Songnian et Xia Gui.

NI ZAN 倪赞 (NI YUNLIN 倪雲林)  
(1301 – 1374)

Peintre et poète, il fait partie des quatre grands peintres des Yuan avec Wu Zhen, Ma Yuan et . Il a excellé dans la peinture de paysage à l'encre, caractérisée par une peinture diluée, un travail sur le lointain, la profondeur et l'économie de la forme. Il est aussi célèbre pour sa maxime « ne pas rechercher la ressemblance formelle » (« 不求形似 » « *bu qiu xingsi* »).

PI DAOJIAN 皮道坚  
(1941)

Originaire du Hubei, il obtient en 1981 un diplôme de master d'histoire de l'art à l'École des Beaux Arts du Hubei. Après son diplôme il y entrera en tant qu'enseignant. Aujourd'hui, il occupe plusieurs fonctions dont entre autre professeur de l'École Normale de Huanan, membre chercheur à l'École des Beaux Arts de Xi'An, professeur invité à l'École des Beaux Arts du Hubei et professeur invité à l'Institut des Minorités du Hubei. Depuis 1993, il est un membre actif de la critique d'art en Chine, notamment en ce qui concerne la peinture *shuimo*.

PU SONGLIN 蒲松林  
(1640 - 1715)

Originaire du Shandong, Pu Songli a vu le jour dans une famille de propriétaires terriens. Il est le grand auteur de la littérature fantastique de l'époque Qing. Le recueil de nouvelles

fantastiques « Les Chroniques de l'étrange » est son ouvrage le plus célèbre en Chine et à L'étranger.

REN XIONG 任熊

(1823 – 1896)

Peintre. Il fait partie du groupe des trois Ren avec les artistes Ren Bonian et Ren Xun. Son pinceau est appuyé, énergique et apporte beaucoup de force à la ligne.

QI BAISHI 齐白石

(1864 - 1957)

Qi Baishi est qualifié de grand maître de l'époque moderne. Au départ, artisan ébéniste, il aime peindre des oiseaux, des fleurs et des personnages. A partir de 1909, alors qu'il mène une vie de voyageur, il approfondit son étude de Ba DA Shan Ren et de Shi Tao, tout en continuant à peindre des plantes et des insectes d'après modèle. En 1919, il se marie et s'établit à Pékin. En 1927 Lin Fengmian l'invite à occuper le poste de professeur à l'École technique des Beaux Arts de Pékin. En 1949, il devient professeur à l'École Centrale des Beaux Arts de Pékin. Sa peinture est fortement inspirée de celle de Ba Da Shan Ren et de Shi Tao.

SHI TAO 石涛 (KUGUO HESHANG 苦果和尚)

(1642 – 1707)

Originaire de Quanzhou dans le Guangxi, il s'est installé plus tard dans la ville de Yangzhou. Issu d'une famille aristocratique, il devient orphelin à la chute de la dynastie des Ming. Il sera alors placé dans un monastère de Quanzhou, le 湘山寺 (*xiang shan si*). Personnalité originale, il vivra en voyageant et en vendant ses peintures. Il s'opposera à l'académisme instauré par Dong Qichang et revendiquera une liberté autant dans sa peinture que dans son choix de vie (en opposition à la nouvelle dynastie, il refusera d'entrer dans le système politique et administratif même s'il bénéficiera toute sa vie de protecteurs et de mécènes qui subviendront à ses besoins en achetant ses peintures). Il est l'auteur de plusieurs traités sur la peinture dont *Les propos sur la peinture du moine citrouille amère*.

SU DONGPO 苏东坡 (SU SHI 苏轼)

(1037 – 1101)

Véritable lettré ayant vécu sous la période des Song du Nord. Peintre, calligraphe, poète et critique, il a marqué l'histoire de l'art chinois en mettant en avant la supériorité de la peinture de paysage par rapport à la peinture de personnage.

WANG GUOWEI 王国维

(1877 – 1927)

Penseur qui a travaillé sur la rencontre des philosophies occidentales et orientales. Il a écrit sur l'esthétique, l'histoire de la pensée, l'opéra et la littérature. Cet intellectuel accompli a marqué le renouveau de la pensée intellectuelle chinoise en faisant l'alliance avec l'Occident, la modernité et la tradition.

WANG FUZHI

(1619 - 1692)

Penseur matérialiste né sous la dynastie des Ming,

WANG WEI 王维

(701 - 761)

Peintre et calligraphe des Tang, il est un des plus précoces représentants du paysage en *shuimo*.

Originaire de l'actuelle province du Shanxi. Wang Wei est un lettré accompli qui excelle en peinture, calligraphie, musique et poésie. On dit de lui qu'en lisant un de ses poèmes on y voit une peinture, et qu'en regardant une de ses peintures on y lit un poème. Sa peinture est empreinte de calligraphie, elle joue avec l'encre et l'eau en laissant sur le support des effets nuancés de gris dilué.

WEI DONG

(1968)

Originaire de Mongolie intérieure, Wei Dong a étudié à l'École des Arts et Métiers de Pékin, puis à l'École Normale de la capitale.

WU DAOZI 吴道子

(685 – 758)

Wu Daozi est surnommé le « Saint de la peinture ». Il a suivi l'enseignement du calligraphe Zhang Xu, ce qui explique son affinité pour le maniement du pinceau et la vivacité de son trait. Il est également connu pour avoir fait évoluer la technique de Gu Kaizhi et l'avoir développé à un stade très avancé. Il est toujours cité en référence par les peintres de la *guohua* et notamment de la *gongbi*.

WU GUANZHONG 吴冠中

(1919 - 2010)

Wu Guanzhong est originaire de la province du Jiangsu où il a grandi dans une famille paysanne. Au cours de sa formation, il a étudié les techniques occidentales de la peinture à l'huile et celle chinoise de l'aquarelle. En 1940, il devient l'élève de Pan Tianshou. En 1946, il obtient une bourse pour aller étudier l'art en France. En 1964, il entre comme professeur à l'École Centrale des Arts et Métiers de Pékin. Il sera mis à l'écart pendant la révolution culturelle et envoyé dans le Hebei. A la fin des années 70, il mélange les influences occidentales et chinoises pour produire une peinture gestuelle, proche de l'abstraction, où paysage oriental et dynamisme de la touche fusionnent.

XIE HE 谢赫

(479 – 502)

Il est le premier peintre et théoricien de l'art en Chine. Après avoir exercé comme peintre, il devient critique et rédige le traité *Gu Hua Pin Lu* (古画品录). Dans cet ouvrage sont développés six principes esthétiques qui ont marqué l'histoire de la peinture et de l'esthétique chinoise et ce jusqu'à nos jours. Le plus célèbre de ces principes est le *qiyun shengdong* 气韵生动 (le rythme spirituel du mouvement de vie).

XU BEIHONG 徐悲鸿

(1895 - 1953)

Issu d'une famille humble vivant à la campagne dans un petit village du Jiangsu, Xu Beihong a été initié très jeune à la littérature classique et à la peinture par son père qui en été passionné. En 1919, il séjournera en France où il étudiera la peinture à l'huile (École nationale des beaux arts de Paris). Il a joué un grand rôle dans l'établissement de la nouvelle culture chinoise à l'époque moderne : son approche de la peinture de Lang Shining, mêlée à l'application de la technique du pinceau-encre donne à sa peinture de chevaux une force et souffle bien particulier.

YUE MINJUN

(1962)

Originaire de la province du Hei Longjiang, il a fait ses études à l'École Normale du Hebei. Il est un artiste majeur de l'art contemporain chinois des années 90-2000. On se rappellera ses personnages hilards et chauves, sorte d'autoportrait clonesque

YU SHAOSONG 余绍宋

(1882 - 1949)

Yu shaosong étudie le droit et la politique au Japon et obtient son diplôme en 1910. Il œuvre en Chine dans les domaines de l'éducation, du droit et des beaux arts (il est également calligraphe).

ZHANG XUAN 张宣

(713-741)

Peintre de cour qui a renouvelé la peinture de personnages en représentant les femmes du palais dans leurs activités quotidiennes. Il a ajouté une touche naturaliste à ce genre pictural, en rendant davantage compte du mouvement et en étant proche de ses modèles. Les images qu'il livre sont des documents sur la vie à la cour et en cela elles évoquent un certain réalisme et s'éloignent de la fonction politique de la peinture.

ZHENG BANQIAO 郑板桥

(1693 - 1765)

Peintre spécialisé dans la représentation des orchidées, des bambous et de pierres. Mais c'est surtout la peinture de bambous qui a fait de lui un des peintres les plus importants de la période Qing.

ZHOU FANG 周肪

( VIII – IXème siècle)

Zhou Fang est un peintre important sous les Tang. Il continue et développe le mouvement lancé par Zhou Xuan. A la différence de ce dernier, il va montrer et mettre en avant l'aspect passif et ennuyeux de la vie des concubines et des femmes du palais. Sa technique représente également un progrès dans la minutie et la maîtrise du pinceau (effet de voile, étoffe de soie).

ZONG BAIHUA 宗白华

(1897 - 1986)

Philosophe et esthéticien moderne. Il a participé au mouvement du 4 mai 1919. En 1918, il obtient un diplôme en linguistique. Il étudiera la philosophie et l'esthétique en Allemagne de 1920 à 1925. Il a accompli un travail d'études comparatives entre les philosophies occidentale et chinoise.

## GLOSSAIRE DE VOCABULAIRE PICTURAL ET ESTHÉTIQUE

Ce travail est présenté à titre informatif pour le lecteur. La sélection des termes choisis a été basée sur leur lien avec le contenu du texte de la thèse.

### Vocabulaire lié au trait, à l'utilisation du pinceau 笔法

按锋	<i>Anfeng</i> « pointe appuyée »
藏锋	<i>Cengfeng</i> « pointe cachée » : lorsque la pointe du pinceau est dissimulée volontairement (comme une touche invisible).
骨	<i>Gu</i> « os » : c'est la structure de la forme, l'ossature, tout trait qui marquerait un squelette aux choses représentées (ce qui marque la différence avec une peinture sans « os », faite uniquement par l'encre en aplatissement, rien qu'en représentant la « chair »).
裹锋	<i>Guofeng</i> « pointe du pinceau »
横画	<i>Henghua</i> « trait horizontal »
回锋	<i>Huifeng</i> « boucle de retour » : lorsque le pinceau revient sur lui-même à la fin d'un tracé.
轮廓线	<i>Lunkuo xian</i> « contour » : contour uniquement obtenu par la ligne, le trait du pinceau (différent de <i>lunkuo</i> )
逆锋	<i>Nifeng</i> « attaque amorcée dans la direction opposée » : lorsque l'on impose au pinceau un revirement dans son tracé (on commence par diriger le pinceau vers la gauche pour bifurquer rapidement vers une direction à droite.)
起笔	<i>Qibi</i> « attaque du pinceau »
气韵	<i>Qiyun</i> « rythme spirituel »
收笔	<i>Shoubi</i> « terminaison du pinceau »
行笔	<i>Xingbi</i> « développement » : c'est la course du pinceau, son développement sur le papier.
圆	<i>Yuan</i> « plénitude »
圆笔	<i>Yuanbi</i> « écriture ronde »
运腕	<i>Yunwan</i> « mouvement du poignet »
重	<i>Zhong</i> « forte pression »,
中锋	<i>Zhongfeng</i> « pointe du milieu » : utilisation du pinceau par le bout de sa pointe qui est la plus au centre du pinceau.
转锋	<i>Zhuanfeng</i> « pointe arrondie » : lorsque le pinceau tourne sur lui-même de sorte à former comme des boucles enroulées.

### Vocabulaire lié à l'encre :

轮廓	<i>Lunkuo</i> « le contour » : le contour qui peut apparaître par le trait de pinceau ou par la limite entre deux masses d'encre.
墨	<i>Mo</i> « encre »
浓	<i>Nong</i> « encre épaisse »
泼墨	<i>Pomo</i> « encre éclaboussée »
肉	<i>Rou</i> « chair »
重	<i>Zhong</i> « lourd »

VOCABUALIRE EXTRAIT DE LA TRADUCTION DU TRAITÉ SUR LA PEINTURE DE SHITAO PAR RICKMANS : les définitions marquées par un \* reprennent les traductions de Rickmans. Entre parenthèses il s'agit d'ajouts personnels.

## B

白 *bai* blanc  
版 *ban* 1<sup>er</sup> défaut énoncé par Guo Ruoxu « être comme une planche » qui désigne un trait qui manque de force et fait preuve de maladresse\*

## C

侧锋 *cefeng* pointe de biais, pointe de côté  
藏锋 *cengfeng* pointe cachée  
常理 *changli* principe constant\*  
常形 *changxing* forme constante\*  
传神 *chuanshen* expression spirituelle\*  
皴 *cun* rides\*

## D

淡 *dan* fluide, clair  
点 *dian* le point  
定意 *dingyi* établissement de l'idée\* (de l'intuition)

## F

法 *fa* Règle par excellence\* / technique concrète de mise en œuvre

## G

勾 *gou* trait graphique et sinueux (différent de hua 画 trait droit)\*  
洁 *gu* 3<sup>ème</sup> défaut énoncé par GuoRuoxu « noué » qui désigne un élan resté bloqué\*

## H

黑 *hei* noir  
烘 *hong* lavis d'eau  
画意 *huayi* idée pour peindre\*  
混沌 *hundun* chaos originel

## J

简 *jian* simplicité (mais aussi « l'entre » )  
金碧皴 *jinbicun* or et jade\* (qualité de ride)  
景 *jing* scène en tant que paysage (genre pictural)  
静 *jing* silence, immobile  
卷云皴 *juanyuncun* ride s'enroulant comme des nuages\* (ride à la forme de nuage enroulé ; on trouve également le terme de 云头皴, *yuntoucun* qui signifie ride comme une tête de nuage)

## K

开合 *kaihe* organisation de l'espace

开生面 *kaishengmian* le relief vivant des choses  
刻 *ke* 2<sup>ème</sup> défaut énoncé par Guo Ruoxu « gravé » désignant l'incertitude dans le mouvement du pinceau\*  
空 *kong* épuré et vide

## L

岚气 *lanqi* vapeur qui s'élève des rochers et qui est à l'origine des nuages de montagne.  
立意 *liyi* fixation de l'idée\* (de l'intention)  
连情 *lianqing* exprimer le caractère d'une chose (la nature profonde d'une chose, son essence ; ce terme est utilisé dans la langue classique)\*  
六彩 *liucan* les six qualités colorées de l'encre  
龙脉 *longmai* les artères du dragon = les artères de la Terre\*  
轮廓 *lunkuo* les grandes lignes de la composition\*

## M

蒙养 *mengyang* formation technique\* (chaos-discipliné)  
免品 *mianpin* nature désinvolte (le peintre a atteint le grade supérieur dans la libération de son geste et de son esprit ; ce terme est employé pour qualifier le stade de perfectionnement du peintre sur une échelle hiérarchique dont le premier stade est celui de 能品 *nengpin*, puis 妙品 *miaopin*, 神品 *shenpin* et enfin 免品 *mianpin*)\*  
妙品 *miaopin* merveilleux\*

## N

能品 *nengpin* capable\*  
浓 *nong* qualité épaisse de l'encre

## Q

起伏 *qifu* séquence rythmique\*  
气 *qi* influx spirituel \*(le souffle de vie mais aussi spirituel)  
气韵 *qiyun* le rythme spirituel\*  
乾 *qian* sec (qualité de l'encre)  
青绿 *qinglü* peinture dite « bleu et vert » (peinture dont un des plus grands représentants est le peintre Li Sixun de la Dynastie des Tang, et dont la dominante colorée est le bleu et le vert propre à la peinture chinoise )  
取形 *quxing* saisir l'apparence formelle des choses\*  
权 *quan* Modalités variables (qui dans la terminologie bouddhique se dit shi 实, désigne le caractère variable et changeant de la réalité)\*

## R

染 *ran* lavis d'encre (aussi coloration)\*  
润 *run* onctueux (qualité de l'encre dont l'équilibre entre l'humidité et l'épaisseur lui donne un aspect onctueux et glissant sur la surface du papier)

## S

山 *shan* la montagne mais dans le Shitao il s'agit du fond car la montagne occupe tout le fond\*

山川	<i>shanchuan</i> le paysage (monts et fleuves)
神品	<i>shenpin</i> génial (3 <sup>ème</sup> stade de qualité supérieure du peintre)
神合	<i>shenhe</i> communion spirituelle*
蜃楼	<i>shenlou</i> mirage*
神韵	<i>shenyun</i> résonance spirituelle*
生	<i>sheng</i> cru, frustré, brut, non dégrossi, mais aussi la naissance*
生动	<i>shengdong</i> mouvement de vie
实	<i>shi</i> le plein dans le sens de densité, plénitude, réalité matérielle* (il s'agit d'un des concepts propres à la critique poétique et esthétique)
势	<i>shi</i> ligne de force de la composition, ligne dynamique* (on peut aussi désigner par ce terme une force plus grande et englobante, un Dynamisme Interne ou une force dynamique révélée par la peinture).
湿	<i>shi</i> mouillé (qualité de l'encre)
识	<i>shi</i> connaissance (capacité de comprendre et de distinguer)
熟	<i>shou</i> habile, plein de dextérité
熟工	<i>shougong</i> élaboré*
受	<i>shou</i> réceptivité
思	<i>si</i> la pensée
松	<i>song</i> libre et détaché* (décontracté, aisé, détendu)
俗	<i>su</i> la vulgarité

## W

物 *wu* la réalité objective

## X

习气	<i>xiqi</i> habitude de métier *
显露	<i>xianlu</i> représentation fouillée et complète* (comme dans la peinture Gongbi)
向背	<i>xiangbei</i> contraste
写生	<i>xiesheng</i> peindre d'après modèle
心	<i>xin</i> le cœur, l'esprit
性	<i>xing</i> essence
兴	<i>xing</i> élan intérieur*
形似	<i>xingsi</i> ressemblance formelle*
虚腕	<i>xuwan</i> poignet vide, poignet libéré* (grande qualité de maîtrise du geste du poignet)

## Y

意	<i>yi</i> l'idée, le sens, la signification, l'intention
意明	<i>yiming</i> idée éclairée
意远	<i>yiyuan</i> pensée lointaine*
一画	<i>yihua</i> le Trait Unique du Pinceau*
有	<i>you</i> avoir (opposé à 无 <i>wu</i> , non-avoir ; ou bien il-y-a et il-n'y-a-pas)
有定形	<i>youdingxing</i> qui a une forme déterminée
元气	<i>yuanqi</i> le souffle primordial, mais aussi le lointain le plus inaccessible*



## **Z**

室无意 *zhiwuyi* totalement dépourvu d'intention\*

指头画 *zhitouhua* la peinture au doigt

中庸 *zhongyong* l'Invariable Milieu\*

## **INDEX DES ILLUSTRATIONS :**

### **PREMIÈRE PARTIE : La peinture chinoise appelée *guohua***

- Personnage chevauchant un dragon* 9 ;  
Xu Zhen, *Made In Heaven* 17 ;  
Xu Zhen, *Eternity – Wings of Victory of Samotrace* 20 ;  
Ren Xiong, *Peinture*.61 ;  
Fan Zeng, *Peintures* .61 ;  
Wu Guanzhong, *Lin Niao* 65 ;  
Liu Zijian *Shuimo* 66 ;  
Liu Zijian, *Shuimo n°2* 68 ;  
Jiang Ji'An, *Deux pièces* 73 ;

### **DEUXIÈME PARTIE : He Jiaying, un artiste traditionnel ?**

- Jiang Caiping, *Jeune fille paiwan* 80 ;  
Li Aiguo, *Moiteur* 83  
Li Feng, *Bananeraie* 84 ;  
Chen Jun, *Mon Foyer* 87  
Li Chuanzhen, *Mingong* 89 ;  
Zhang Jian, *Hommage à Magritte* 91 ;  
Gu Kaizhi *Femmes au maquillage* 97 ;  
Zhang Xuan *Exercice de pilonage (confection de la soie)* 97 ;  
He jiaying, *La Chef de quartier* 103 ;  
Zhou Fang, *Peintures de femmes aux épingles fleuries* 106 ;  
Ni Zan *Village de pêcheurs* 110 ;  
Ma Yuan, *Chanson de marche* 113 ;  
He Jiaying, *Raisins amères*.118 ;  
Lang Shining, *Portrait de l'Impératrice Xiao Xiandun* 123 ;  
Shi Tao, *Voyage dans les Monts Huayang* 126 ;  
Chen Hongshou, *Fleur de prunier* 134 ;  
Anonyme, *Portrait de l'Impératrice Xiao Xianzhuan* 135 ;  
Zou Yigui 142 ;  
Ling Mei, *Lecture lascive des rouleaux de peinture dans le pavillon de printemps* 145 ;  
Tongcaohua 147 ;

He Jiaying, *Feuille esseulée, Comme un nuage* 151 ;

He Jiaying, *Dessins* 152 ;

### **TROISIÈME PARTIE : ce dont il est question au fond : la peinture**

Lin Yuan, *Taibai ivre* 191 ;

He Jiaying, *Instabilités humaines* 192 ;

He Jiaying, *Pomme rouge* 203 ;

He Jiaying, *Solitude d'automne* 205 ;

He Jiaying, *Été* 209 ;

He Jiaying, *Dessin (Été)* 211 ;

He Jiaying, *Ming Feng* 220 ;

He Jiaying, *Silence* 229 ;

Kang Tao, *La Troisième épouse* .238,

He Jiaying, *Pure Lumière* 248 ;

## TRADUCTIONS :

Les traductions suivantes consistent en un ensemble d'extraits d'articles, de textes, qui font office de documents. Dans les notes seront précisés les ajouts permettant une meilleure interprétation du propos par rapport à la langue française. Nous avons fait le choix de ne présenter qu'une petite partie des traductions effectuées car il nous a semblé intéressant de cibler notre sujet.

### HE JIAYING *Équilibre Chine – Occident : une rencontre fusionnelle* (extrait)<sup>251</sup>

En décomposant le caractère « *shi liu* »<sup>252</sup>, on comprend que *shi* vient de *shishang* et *liu* de *chaoliu*. Je pense que ce terme de *shiliu* est léger et superficiel. Ces dernières années, le terme « *shiliu* », utilisé dans le monde de la *guohua*, a été résumé par certains de la sorte : « suivre un entraînement quotidien pour atteindre l'accomplissement, suivre la course du vent pour plaire au public ». Celui-ci (qui suit un entraînement quotidien) imite les Anciens et reprend leurs formules avec son pinceau tout en se vantant d'une grande suffisance poursuivre la tradition. Pourtant, il a déjà perdu le sentiment artistique fondamental. Celui-là (qui suit la course du vent) marche sur les traces des Occidentaux, toute sa peinture se remplit de concepts<sup>253</sup> et il prétend avec de grands airs ouvrir la voie à de nouvelles écoles. Cependant, il ne fait preuve d'aucune critique théorique. Ces deux directions bien qu'opposées et ayant leur propre structure, leur propre force, comme le feu et l'eau, sont de même nature : elles se montrent toutes deux de manière superficielle afin d'intégrer l'idée du « *shiliu* » et n'ont aucun rapport ni avec la tradition ni avec l'idée d'une nouvelle création.

Je pense qu'entrer dans la tradition et ouvrir la voie à une nouvelle création sont une seule et même chose. Ou autrement dit, deux étapes d'une seule et même chose. Il ne peut manquer aucune de ces deux étapes. Si l'on venait à perdre l'une des deux, cela reviendrait à perdre l'autre également. Le véritable peintre traditionnel veut toujours se frayer un chemin pour atteindre une certaine nouveauté de la création. Le peintre qui recherche à être novateur ne peut pas sacrifier la tradition.

---

<sup>251</sup> Titre original 衡中西以相融

<sup>252</sup> En chinois, *shi* 时 vient de *shi shang* 时尚 qui signifie « ce qui est à la mode » et *liu* 流 vient de *chao liu* 潮流 qui désigne « une tendance ».

<sup>253</sup> Occidentaux.

Les gens pensent qu'à partir du moment où l'on parle de tradition cela renvoie uniquement à la question<sup>254</sup> de la nationalité. Lorsque l'on parle du renouveau de la création, cela renverrait uniquement au rapport Orient/Occident. Je crois qu'il s'agit là d'un grand malentendu. Chaque sphère culturelle a sa propre tradition ainsi que sa propre création novatrice. Ces sphères culturelles se heurtent, s'influencent et fusionnent réciproquement de sorte qu'elles forment une Grande Tradition qui engendre de la création à l'infini. Evidemment au milieu de cela se pose le problème du terme « *tiyong* », “体用” : la Culture<sup>255</sup> nécessite des bases solides, un style (« *ti* » 体)<sup>256</sup> propre à chaque population sur lequel viendra se greffer une utilisation (« *yong* » 用)<sup>257</sup> astucieuse de l'influence des cultures d'Orient et d'Occident. En tant que peintre chinois, il faut pouvoir gérer toutes les situations et envisager toutes ces choses de manière calme et imperturbable.

Cette progression de ma pensée consiste dans l'analyse d'une part des termes de mode et de tendance et d'autre part de ce que j'exige de ma propre production. C'est-à-dire que ce que j'exige est que cette pensée devienne empreinte du pinceau. Etant donné cela, il faut s'appliquer avec modestie à la dissimuler profondément, il faut s'efforcer d'acquérir au sein de la « Grande Tradition » les éléments qui la nourrissent. Pour le dire plus précisément, c'est dans les diverses traditions d'Orient et d'Occident qu'il faut rechercher profondément des règles semblables, des correspondances. J'aime beaucoup la sentence suivante : « L'Occident amène le sens, alors que l'Orient donne la méthode. » Et par conséquent, on peut dire avec conviction que, la manière et la méthode relevant de la peinture chinoise, l'essence-même de cette peinture, ou du moins de la peinture *gongbi*, peut se retrouver dans deux grands styles picturaux. Evidemment, il s'agit du style pictural des Jin et des Tang<sup>258</sup>. La peinture des Jin et des Tang a pu atteindre un niveau si élevé dans la simplicité naturelle de la forme, remplie d'élégance et de vigueur, que l'on peut s'interroger sur l'origine de cette supériorité. Mise à part le talent littéraire, la connaissance cultivée, l'état d'esprit, ne serait-ce pas le sentiment intuitif profond et primitif de la vie qui se révèle d'une si grande efficacité ? Je pense alors que les peintres des Jin et des Tang ont élaboré tous les modèles artistiques à partir de la sensation directe de la vie, et cela par un rude processus d'extraction et de compréhension du

---

<sup>254</sup> Place.

<sup>255</sup> En tant que culture du monde.

<sup>256</sup> Mis entre parenthèses par nous.

<sup>257</sup> Mis entre parenthèses par nous.

<sup>258</sup> la Dynastie des Jin occidentaux 265-316 ap J-C et la Dynastie des Tang 618-907 ap. J-C, deux périodes marquées par la peinture de personnages, la diffusion du bouddhisme et les fresques religieuses qui en illustrent les récits.

réel<sup>259</sup> passant par l'observation et l'étude réitérée. La peinture *gongbi* de personnages pratiquée à la chute de l'Empire Ming et Qing ainsi que pendant les dix années de la « Révolution Culturelle » n'a plus rien à voir avec la peinture des dynasties Jin et Tang, à tel point qu'elle suit une direction contraire. Les premiers ont acquis une peinture délicate mais sans énergie<sup>260</sup>. Les seconds pratiquent une peinture dépourvue de contenu mais très affectée du sentiment national. Nous avons une immense tradition, or elle a été lourdement allégée. Nous avons aussi une « tradition » de l'inertie, or elle a continué d'être transmise. La tradition de l'inertie est la simplification, en une forme d'imitation, une coquille dans laquelle la compréhension est rétrécie, que nous avons fait de la tradition des Jin et des Tang. Cela est vraiment absurde. C'est pourquoi il faut revenir en arrière, revenir aux Jin et aux Tang, afin de poursuivre cette tradition d'excellence.

En outre, nous faisons également preuve d'inertie dans notre « inspiration » de la tradition picturale occidentale. Qu'il s'agisse de « principes » divers et variés ou encore de « notions » floues et incomprises, tout cela est réutilisé sans fondement<sup>261</sup>. Le « modernisme » ne s'est-il pas encore achevé que le voilà décomposé par le « post-modernisme ». Si l'on se contente d'écrire des articles superficiels, sans se préoccuper des questions essentielles, n'est-ce pas à coup sûr la manifestation d'une inertie ? Par conséquent, je crois plutôt que pour appréhender et comprendre ces notions ambitieuses, mieux vaut se servir de moyens adaptés remédiant aux problèmes. L'observation, l'étude et la compréhension judicieuse de la peinture occidentale ne sont pas si différentes de celle de la tradition picturale des Jin et des Tang. Ces deux traditions concordent et se correspondent. De nombreuses œuvres occidentales peuvent davantage se donner comme références à nos pratiques artistiques, c'est une prise de conscience dont l'ouverture d'esprit accroît le savoir intellectuel.

**HE JIAYING** *Sur les traces de la peinture* (extraits)<sup>262</sup>

**La beauté prend forme sous le pinceau<sup>263</sup> :**

« Bien qu'il n'y ait pas de paysage dans le fond, les personnages mêmes font émerger un sentiment inspiré. Par exemple dans la peinture *Obscure et silencieuse solitude*, la seule

---

<sup>259</sup> Ajouté par nous pour la compréhension.

<sup>260</sup> Sans vie.

<sup>261</sup> Ajouté par nous pour la compréhension.

<sup>262</sup> Titre original 绘事履痕

<sup>263</sup> Sous-titre de l'article ajouté par nous.

couleur noire qui fait état de tonalité principale met en valeur la pureté de la jeune fille tout en débordant de poésie ; ce qui permet à l'esprit de s'ouvrir sur un horizon sans limites. Dans la peinture *Comme un nuage*, j'ai représenté la jeune fille avec les yeux grands ouverts, dans un blanc immaculé et pur qui renvoie à sa brillante intelligence. Elle paraît alors comme le mirage incertain d'un nuage flottant et cela est difficile à saisir. Par exemple dans la peinture *Feuille esseulée*, le modèle était une ouvrière au chômage, très simple, mais j'ai trouvé dans la lumière de son inertie, la sensation que je désirais. C'est cela la poésie, cela dépasse la vulgarité de l'ordinaire. J'ai emprunté son apparence afin d'exprimer mon propre ressenti. En outre, l'ossature de son front et l'enfoncement profond du creux de ses yeux ainsi que la ligne parfaite de ses deux pieds faisait preuve d'une puissante beauté. »

### **Esthétique de l'automne :**

« A l'automne 90, j'ai emmené des étudiants en voyage d'étude dans le Hebei. Il s'agit d'un lieu très froid. On entrait dans la fin de l'automne, les feuilles étaient jaunies, le ciel était particulièrement bleu, d'un bleu violacé. A chaque fois que je regardais ces feuilles jaunies se balançant sur ce ciel indigo, mon cœur entrait dans l'enivrement d'un rêve. Habituellement, les gens aiment le printemps. Je préfère la fin de l'automne. J'aime le rayonnement, la mélancolie, le caractère tragique et sublime de l'automne. Depuis que je suis entré à l'école, devant mon bureau est accroché un calendrier. Il y a la représentation d'une peinture de Wei Tan, *Forêt de bouleaux blancs en automne*. Je n'ai jamais tourné la page et je m'enivre de cette image fréquemment. Dans toute ma vie, il y a seulement trois choses qui peuvent ébranler mon cœur : la première est la musique d'un petit violon, la seconde est une peinture impressionniste. Quant à la troisième, c'est de retrouver dans une peinture les couleurs d'un paysage d'automne. Quand nous sommes arrivés au sommet de la montagne, quelques petits bouleaux blancs se dressaient lestes et gracieux sur le flanc de colline, les feuilles jaunies, qui scintillaient sous le souffle d'une douce brise, semblaient pareil à la danse envolée de milliers de papillons. Le ciel en paraissait encore plus bleu, encore plus profond. J'avais l'impression de me sentir proche de la voûte céleste. Là se déployait un univers incommensurable. J'étais vraiment bouleversé et ce sentiment a été poussé à son paroxysme durant les jours qui suivirent. »

## PI DAOJIAN *RESSENTIR L'ORIENT*.

« C'est à partir du milieu des années 90 que j'ai nourri un profond intérêt pour les expressions artistiques dans lesquelles les artistes s'employaient à utiliser des médiums artistiques traditionnels de la *shuimo*, de la céramique et de la laque (naturelle, c'est-à-dire la technique de la laque obtenue à l'aide de résine de latex). A travers l'intérêt que je portais aux manifestations de leurs créations artistiques, j'ai pu comprendre le conflit qui opposaient ces matériaux anciens à un sentiment intellectuel contemporain ; j'ai pu également comprendre le parcours honnête (du cœur) suivi par les artistes au sein de ce choc conflictuel (entre matériaux anciens et pensée intellectuelle contemporaine). Cette attention portée depuis plus de dix ans à ce phénomène m'a permis de découvrir que c'est justement ce choc conflictuel qui a encouragé une forme artistique jamais encore vue auparavant. Dans certaines œuvres remarquables utilisant des matériaux traditionnels orientaux, j'ai vu beaucoup d'expressions artistiques pures, tout à fait différentes des manifestations de l'art contemporain, de l'influence occidentale et qui ne regorge pas seulement de sentiments contemporains intellectuels et complexes. Le plus important est qu'elles (les œuvres) m'ont permis à prendre conscience et à avoir confiance en une culture orientale.

Ces quelques œuvres particulières, qui utilisent des matériaux traditionnels orientaux, sauvegardent l'atmosphère et les caractéristiques de notre culture traditionnelle. Cela fait des milliers d'années que cette tradition s'est fondue dans l'esprit de notre langue, de notre culture, notre histoire, notre foi et notre valeur. Durant le XXème siècle en raison du processus de modernité et de mondialisation (de l'économie), tout ce qui faisait la fierté du caractère spirituel de la culture orientale a été ignoré par un certain nombre de personnes. Le rayonnement aveuglant de la civilisation matérialiste et moderne occidentale a amené beaucoup de personnes à perdre confiance en la culture orientale. Ces personnes-là ne voient pas que le modèle unique d'une pensée moderniste occidentale, attaquant depuis plus d'un siècle l'ancienne culture orientale, est en train de changer : c'est une nouvelle ère culturelle constituée de nombreux éléments qui se meuvent, s'échangent, convergent, s'imbriquent et se complètent mutuellement qui est en train d'arriver. Je crois que c'est justement pour cette raison que les artistes, qui emploient les médiums artistiques traditionnels afin de mener à bien leur création, méritent que nous leur prêtions attention. Parce que les matériaux artistiques traditionnels composant principalement l'œuvre d'art ne consistent pas seulement dans l'outil ou la matière d'un art superficiel. Ils sont davantage la manifestation naturelle d'un langage artistique résultant d'une activité de pensée menée par les artistes. Les médias



artistiques instaurent au sein de l'activité artistique la relation entre le monde spirituel des hommes et le monde naturel extérieur tel le rapport unissant le sang et la chair. Les médias activent l'énergie latente de la création (de l'homme), ils stimulent la valeur spirituelle de la création. De toute évidence, les artistes, qui utilisent les matériaux orientaux traditionnels pour créer, ne peuvent pas empêcher le dialogue avec la tradition et de même ils comprennent la valeur réelle de la tradition artistique. Cela afin de mettre en place la nouvelle structure d'une culture mondiale faite de multiples éléments complémentaires et en mouvement, qui acquièrent indubitablement du sens.

Mon coup de foudre et mon amour pour la tradition de la peinture laquée chinoise a forcément un rapport avec les ouvrages que j'ai écrits tels que *l'Histoire de l'art sous la Dynastie Chu* et *l'Album sur les Arts de la Dynastie Chu*. Les objets laqués des Chu de l'ère des Royaumes Combattants contiennent en eux la riche sagesse et l'intelligence sensible de notre nation. Ils m'ont permis (les objets laqués des Chu) d'avoir la ferme conviction que, dans la société contemporaine envahie par les images numériques, il suffit que les hommes reçoivent et transmettent consciemment au sein même de leur propre existence, et ce pour préserver cette « main d'œuvre » qui fabrique à la main, cette tradition artisanale millénaire. Et c'est seulement alors que nous pourrions ne pas nous laisser submerger par la reproduction de masse des objets et de ce fait nous pourrions conserver ce haut pouvoir poétique. L'utilisation dans la vie moderne de la laque naturelle, ce matériau artisanal traditionnel accumulant quelques milliers d'années de culture n'a pas la même signification que l'utilisation de l'Encre, autre matériau traditionnel (eau/encre). C'est parce que la substance de la laque est naturelle mais aussi parce que sa création correspond à un travail artisanal que cet art peut aujourd'hui davantage devenir le matériau noble maintenant la relation entre homme et nature. »

**WU GUANZHONG** *Je lis les Propos sur la peinture de Shi Tao* <sup>264</sup>

(extraits)

« Cela signifie que pour faire face à la nature, il faut d'abord l'éprouver puis après l'appréhender. C'est la subjectivité qui précède l'objectivité : si l'objectivité qui mène à la

---

<sup>264</sup> Titre original 我读石涛画语录

connaissance précède *l'émotion-la sensation*<sup>265</sup> alors cette *émotion-sensation* n'est pas pure. »

« L'oeuvre engendre sa propre règle et les limites disparaissent dans et par l'oeuvre. »

« Il y a certaines personnes qui disent que certaines de mes pièces ressemblent au travail du peintre américain Pollock. Cependant dans les 40-50 au moment où je me trouvais à Paris, je n'avais jamais vu son travail auparavant; je ne connaissais ni la personne de Pollock ni sa peinture, Je n'ai donc pas pu Être influencé par son travail. C'est "lui qui se rapproche de moi et non moi de lui" (dans la pratique picturale); bien Évidemment il ne se rapproche pas de moi. En faisant face À la nature, les hommes acquièrent intelligence et sagesse. Qu'ils appartiennent au passé ou au présent, d'Occident ou d'Orient, ils peuvent tous obtenir cette même ouverture, les grandes Écoles de la xieyi ou du formalisme (la grande École de la ressemblance formelle), la calligraphie orientale ou la production occidentale, le style de l'herbe folle ou la peinture abstraite(...) »

« Toutefois, la thèse de ce chapitre est que le pinceau produit la forme alors que l'encre donne, par sa couleur, l'atmosphère. »

« Se servir de l'encre ne consiste pas seulement dans l'utilisation de l'encre. Frotter le pinceau ne consiste pas dans le seul frottement du pinceau. L'art né de la nature et non pas d'une forme définitive engendrée par d'autres. L'Un engendre les 10 mille Êtres, les 10 mille Êtres peuvent se résumer dans l'Un, c'est le principe dialectique du simple et du complexe existant entre le simple et le complexe. Le rapport entre le pinceau et l'encre peut aussi entrer dans ce principe dialectique, et toutes les sortes de problèmes difficiles s'en trouveront alors résolus. »

---

<sup>265</sup> Mis en italique par nous.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES EN FRANÇAIS :

**AGAMBEN Giorgio**, *Qu'est-ce que le contemporain*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages Poche, 2008.

**BILLETER Jean-François**, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2006.

**BILLETER Jean-François**, *Etudes sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2006,

**BILLETER Jean-François**, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.

**BILLETER Jean-François**, *Chine trois fois muette*, Paris, Allia, 2007.

**BITBOL Michel**, *L'aveuglante proximité du réel, anti-réalisme et quasi-réalisme en physique*, Paris, Champs Flammarion, 1998.

**CAGE John**, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, traduction Charles Daniel, Paris, La main courante, La Souterraine, 1994.

**CHANG Jolan**, *Le tao de l'art d'aimer*, Poitier, Calmann-Levy, 2005.

**CHENG Anne**, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Coll. Points, Seuil, 1997.

**CHENG François**, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, coll. POINTS, Seuil, 1991.

**CHENG François**, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996.

**CHENG François**, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

**CHENG François**, *Œil ouvert et cœur battant, comment envisager et dévisager la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 2011.

**COCCIA Emmanuele**, *La Vie sensible*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2010.

**CORNETTI Jean-Pierre**, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF, Philosophies, 2002.

**CROISILLE Jean-Michel**, *La peinture romaine*, Paris, Picard, 2005.

**DEWEY John**, *L'art comme expérience*, traduction coordonnée par Jean-pierre Cornetti, Paris, Gallimard, Folio essais, 2010.

**DUAULT ALAIN**, *Nudités*, Paris, Gallimard, 2004.

**DURREL Lawrence**, *Le Sourire du Tao*, traduction de l'anglais par Paul Guivarch, Paris, Gallimard, 2004.

**GERNET Jacques**, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999.

**GOMBRICH Ernst H.**, *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002.

**GUMBRECHT Hans Ulrich**, *Éloge de la présence, ce qui échappe à la signification*, Libella, Maren Sell, Paris, 2010 – traduit de l’anglais par Françoise Jaouën.

**FRIED Mickael**, *La place du spectateur*, traduit de l’anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard essais, 1990.

**HEIDEGGER Martin**, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l’allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

**HEIDEGGER Martin**, *Concepts fondamentaux, section II, 1923-44*, traduit de par David Pascal, Gallimard, 1985, Paris.

**HEIDEGGER Martin**, *Remarques sur art-sculpture-espace*, traduit par Didier Franck, suivi de *Le séjour du corps* par Didier Franck, édité par Hermann Heidegger, Rivages Poche, 2009, Paris.

**HUYGHE Pierre-Damien**, *Le devenir peinture*, Paris, L’Harmattan, 1996.

**JANICOT Eric**, *L’art moderne chinois, nouvelles approches*, Paris, You Feng, 2007.

**JANICOT Eric**, *L’esthétique moderne chinois, l’épreuve de l’Occident*, Paris, You Feng, 2007.

**JIMENEZ Marc**, *La querelle de l’art contemporain*, Paris, Folio, 2005.

**JULLIEN François**, *Eloge de la fadeur*, Paris, Essai Poche, 1993.

**JULLIEN François**, *La grande image n’a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003.

**JULLIEN François**, *Le Nu impossible*, Paris, Seuil coll. POINTS essais, 2005.

**JULLIEN François**, *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset, biblio essai, 2009.

**KAMENAROVIC Ivan P.**, *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise : essai sur les implications artistiques de la pensée des Lettrés*, Paris, Cerf, 1999.

**KIERKEGAARD Sören**, *Le Journal du séducteur*, traduit du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot, Paris, Gallimard Folio essais, 2011.

**LAINÉ Pascal**, *Traité de nudité*, Paris, Pauvert, 2005.

**LANEYRE-DAGEN Nadeije**, *L’invention du corps, La représentation de l’homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Collection Tout l’art, Flammarion, 2006.

**LAZARUS Anny et SEPTIER Laurent**, *Art contemporain, Pékin en 11 parcours*, Images en Manœuvre, 2010.

**LIANG Shuming**, *Les cultures d’Orient et d’Occident et leurs philosophies*, traduit et annoté par Luo Shenyi, Paris, Éditions You Feng, 2011.

**LINCOT Emmanuel**, *La figure de l’artiste et le statut de son œuvre en Chine contemporaine*, Paris, You Feng, 2009.

**LINCOT Emmanuel**, *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*, Paris, You Feng, 2010.

**MERLEAU-PONTY Maurice**, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard Folio essais, 2010.

**MERLEAU-PONTY Maurice**, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

**MERLEAU-PONTY Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard tel, 2006.

**MERLEAU-PONTY Maurice**, *Résumés de cours, collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968.

**MEYER Michel**, *Rome et la naissance de l'art européen*, Paris, Arléa Post Criptum, 2007.

**MICHAUD Yves**, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 2011.

**MORRIS William**, *L'art et l'artisanat*, traduit de l'anglais par Thierry Gillyboeuf, Paris, Rivages Poche, 2011.

**NANCY Jean-Luc**, *La Beauté*, Les petites conférences, Montrouge, Bayard, 2009.

**NANCY Jean-Luc**, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

**NANCY Jean-Luc**, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

**NANCY Jean-Luc**, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.

**ONFRAY Michel**, *Métaphysique des ruines*, Paris, Mollat éditeur, Le Livre de Poche, biblio essai, 2013.

**OVIDE**, *Les Métamorphoses*, traduit par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

**PENG CHANG MING**, *Echos (L'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale.)*, You-Feng, 2004, Paris.

**PETRUCCI Raphaël**, *Encyclopédie de la peinture chinoise. Les enseignements du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, Paris, You feng, 2000.

**PIETRA Régine**, *La Chine et le confucianisme aujourd'hui*, Paris, Le félin Poche, 2008.

**QING He**, *Images du Silence, Pensée et art chinois*, Paris L'Harmattan, 1999.

**QUIGNARD Pascal**, *La nuit sexuelle*, Paris, J'AI LU en images, 2009.

**RANCIERE JACQUES** *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique édition, 2000.

**RANCIERE JACQUES** *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

**RICKMANS Pierre**, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amer*, Paris, Plon, 2007.

**ROBINET Isabelle**, *Comprendre le Tao*, Paris, Albin Michel, 2002.

**ROSSET Clément**, *Fanstamagories, suivi de le Réel, l'Imaginaire et l'Illusoire*, Paris, Editions de Minuit, Paradoxe, 2006.

- ROSSET Clément**, *Le monde perdu*, Paris, Fata Morgana, 2009.
- ROSSET Clément**, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de minuit, Reprise, 1977-2004.
- ROSSET Clément**, *L'invisible*, Paris, Editions de Minuit, Paradoxe, 2012.
- ROSSET Clément**, *Récit d'un noyé*, Paris, Editions de Minuit, 2012.
- ROUX Alain**, *La Chine au XXe siècle*, Paris, coll.Cursus, Armand Colin, 2006.
- SHOPENHAUER Arthur**, *Le monde comme volonté et représentation, Du génie*, traduction A. Burdeau, Paris, PUF, quadrige, 2004.
- VIGNERON Frank**, *Académiciens et Lettrés, Analyse comparative de la théorie picturale d u dix-huitième siècle en Chine et en Europe*, Paris, You Feng, 2010.
- ZHANG CHAO**, *L'ombre d'un rêve*, traduit du chinois et présenté par Martine vallette-Hémery, Arles, Picquier poche, 2011.
- ZHENG Dai**, *Du réel à sa transcription picturale – Pour une nouvelle relation entre l'Orient et l'Occident*, Paris, You Feng, 2004.
- Sous la direction de **CHENG Anne**, *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2007.
- Sous la direction de **ESCANDE Yolande** et **LIU Johanna**, *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*, Paris, You-Feng, 2008.
- Sous la direction de **ESCANDE Yolande** et **LIU Johanna**, *Culture du loisir, art et esthétique*, Paris, You-Feng, 2010.
- Sous la direction de **CAZENAVE Michel**, *Unité du monde, unité de l'être*, Paris, Dervy, 2005.
- Sous la direction de **VARELA Francisco**, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993.

#### **OUVRAGES EN ANGLAIS :**

- BERGER John**, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- CAHILL James**, *The painter's Practice, How artists lived and worked in traditional China*, New York, Columbia university Press, 1994.

## OUVRAGES EN CHINOIS :

- 陈宗贵, *吴冠中墨彩作品集*, 北京, 北京工艺美术出版社, 2003。
- 陈玉圃, *山水画画理*, 广西, 广西美术出版社, 2007。
- 郭晓川, *何家英作品集*, 杭州, 中国美术学院出版社, 2009。
- 李佳, *五代宋元山水名家*, 杭州, 西泠印社出版社, 2008。
- 聂崇正, *宫廷画师郎世宁*, 天津, 天津人民美术出版社, 2008。
- 王玉山, *白雪石, 中国近现代名家*, 北京, 人民美术出版社, 2002。
- 吴增义, *八大山人, 国画名师经典画库*, 天津, 天津人民美术出版社, 2003。
- 吴冠中, *我读石涛画语录*, 北京, 荣宝斋出版社, 2004。
- 叶朗, *美在意象, “美学原理” Foundations of Aesthetics*, 北京, 北京大学出版社, 2010。
- 张明于并尧, *中国美术史*, 吉林, 吉林文史出版社, 2006。
- 朱良志, *中国艺术的生命精神*, 合肥市, 安徽教育出版社,
- 中国当代画家文献全集, 何家英, 北京, 文化艺术出版社, 2009。

## CATALOGUES D'EXPOSITION :

**Musée Cernuschi**, *Six siècles de peintures chinoises*, catalogue d'exposition, éditions des musées de la ville de Paris, 2009.

**Centre Pompidou**, *Alors, la Chine ?*, catalogue d'exposition présentée du 25 juin au 13 octobre 2003, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003.

**CHINA INTERNATIONAL GALERY EXPOSITION 2006**, catalogue de la foire internationale d'art tenue à Pékin du 12 au 16 avril 2006, Pékin, Beijin Artron Colour Printing Co., LTD, 2006.

## ARTICLES EN FRANÇAIS :

**BITBOL Michel**, *Le réel-en-soi, l'inconnaissable, et l'ineffable*, paru dans *Annales d'Histoire et de Philosophie du Vivant*, 1, 143-152, <http://michel.bitbol.pagesperso-orange.fr/Reelensoi.html>, 1998

**CHENG Anne**, *Tradition canonique et esprit réformiste à la fin du XIXe siècle en Chine. La résurgence de la controverse jinwen/guwen sous les Qing*, Études chinoises, vol.XIV, n°2, automne 1995.

**CHENG Anne**, « *Y a-t-il une philosophie chinoise ?* » : est-ce une bonne question ? In : Extrême-Orient, Extrême-Occident. 2005, n°27, pp. 5-12.

**CHEVRIER Yves**, *Chine, « fin de règne » du lettré ? Politique et culture à l'époque de l'occidentalisation*, In : Extrême-Orient, Extrême-Occident, 1984, n°4, pp.81-139.

**FRANCHETTE Florent**, *Le paradoxe du chat de Schrödinger et la décohérence*, in Implications Philosophiques, 10/12/2011

**JUIGNET Patrick**, *Le concept d'émergence*, revue du net [www.philoscience.com](http://www.philoscience.com), 2010.

**MEYSSAN Cécile**, *Scène de l'art :le regard hors les murs*, In Figures de l'Art, Art de la mise en scène et mise en scène de l'art, 1997-1998, n°3, pp. 179-185.

**PETITMENGIN Claire**, *L'énaction comme expérience vécue*, Intellectica, 2006/1, 43, pp.85-92.

**ROCHAT Philippe**, *Conscience de soi et des autres au début de la vie*, Enfance, 2003/1 Vol.55, p.39-47.

**STRERI Arlette**, *La Connaissance de Soi Chez Le Bébé*, Intellectica, 2002/1, 34, pp.125-141.

## ARTICLES EN CHINOIS :

杭春晓谈“新工笔”：不是派别是运动，雅昌艺术网采访。

何家英，衡中西以相融，转载自“画廊”第六期，[www.wanfung.com.cn](http://www.wanfung.com.cn)

黄专，进入 90 年代的中国实验水墨画，艺术中国网 2013，文章来源雅昌艺术网水墨进入当代的两难境地。

郎绍君，浅谈当代工笔画，美术报网，第 45 版，2007。

刘子健，黄专与实验水墨概念的提出，[www.wenkebaidu.com](http://www.wenkebaidu.com)

罗文化，形真而圆神和而全——一读何家英国画人物新作，[www.wanfung.com.cn](http://www.wanfung.com.cn)

皮道坚，□感悟东方，□2009 年 03 月 24 日来源：北京文艺网发表评论

皮道坚，全球化与都市化背景下的中国水墨艺术，□2009 年 06 月 26 日来源：北京文艺网发表评论。



皮道坚,“上墨”一种冥想、开悟的精神生活方式,2009年06月26日来源:北京文艺网发表评论。

皮道坚,《现代水墨系统与中国当代艺术新维度》,艺术中国,库艺术杂志出版,2012。

